

rocznik

**Warszawa 2020**

pISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2020(61)

## MUZEALNICTWO 2020(61) – rocznik / MUSEOLOGY 2020(61) – annual

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

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

**Punktacja Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego – 20 pkt**

### RADA NAUKOWA

prof. ucz. dr hab. Waldemar Baraniewski, prof. ucz. dr hab. Katarzyna Barańska, dr Anna Bentkowska-Kafel (Wielka Brytania), prof. ucz. dr hab. Jolanta Choińska-Mika, dr Vydas Dolinskas (Litwa), prof. ucz. dr hab. Dorota Folga-Januszewska, mgr Jarosław Gałęza, prof. dr hab. Tomasz Jasiński, prof. dr hab. Jerzy Kochanowski, prof. ucz. dr hab. Piotr Korduba, dr hab. Hubert Kowalski, prof. dr hab. Marcin Kula, dr Maciej Łągiewski, dr Michał Niezabitowski, dr Renata Pater, prof. dr hab. Krzysztof Pomian (Francja), prof. dr hab. Maria Poprzęcka, prof. ucz. dr hab. Tomasz F. de Rosset, prof. dr hab. Andrzej Rottermund, ks. dr Andrzej Rusak, prof. dr hab. inż. Robert Sitnik, prof. ucz. dr hab. Wojciech Suchocki, prof. dr hab. Andrzej Szczerski, prof. dr hab. Iwona Szmelter, prof. dr hab. Jan Święch, prof. dr Konrad Vanja (Niemcy), dr hab. Gerd-Helge Vogel (Niemcy), prof. dr hab. Stanisław Waltoś, prof. ucz. dr hab. Michał F. Woźniak, dr Tomasz Zaucha, prof. dr hab. Kamil Zeidler

### REDAKCJA

prof. ucz. dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny  
dr Julia Wrede – zastępczyni redaktora naczelnego ds. umiędzynarodowienia czasopisma  
Marta Kocus – sekretarz redakcji  
Maria Sołtysiak – redakcja językowa  
Joanna Grzonkowska  
Maria Romanowska-Zadrozna  
Anna Saciuk-Gąsowska

Monika Noszczak – korekta  
Magdalena Iwińska – tłumaczenia na jęz. angielski

### ADRES REDAKCJI

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa  
tel. + 48 22 256 96 03  
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl; mkocus@nimoz.pl  
<https://www.nimoz.pl/dzialalnosc/wydawnictwa/muzealnictwo>  
[www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)

### WYDAWCA

Index Copernicus International  
ul. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa  
[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** – Wystawa „Wyspiański. Nieznany” w Muzeum Narodowym w Krakowie, proj. NArchitektURA / Bartosz Haduch, fot. J. Certowicz / Exhibition ‘Wyspiański. Unknown’ at the National Museum in Cracow, design NArchitektURA / Bartosz Haduch, photo J. Certowicz

**Layout wnętrza** – wg projektu prof. ucz. dr hab. Dawida Korzekwy

**Nakład wersji papierowej** – 200 egz.; wersja pierwotna elektroniczna – [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com);  
w formacie PDF do pobrania na [www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)

INDEX  COPERNICUS  
I N T E R N A T I O N A L



NARODOWY  
INSTYTUT MUZEALNICTWA  
I OCHRONY ZBIORÓW



**6** OD REDAKCJI  
From The Editors

NOWA DEFINICJA MUZEUM  
New Museum Definition

**10** Piotr Majewski  
MUZEUM... I CO DALEJ?  
MUSEUM... AND WHAT NEXT?

**18** Dorota Folga-Januszewska  
DZIEJE POJĘCIA MUZEUM I PROBLEMY  
WSPÓŁCZESNE – WPROWADZENIE DO DYSKUSJI  
NAD NOWĄ DEFINICJĄ MUZEUM ICOM  
HISTORY OF THE MUSEUM CONCEPT AND  
CONTEMPORARY CHALLENGES: INTRODUCTION  
INTO THE DEBATE ON THE NEW ICOM MUSEUM  
DEFINITION

**37** Aldona Totysz  
MUZEUM W PROCESIE. WYBRANE TENDENCJE  
W MUZEALNICTWIE XX WIEKU  
MUSEUM IN THE PROCESS. SELECTED  
TENDENCIES IN 20<sup>TH</sup> CENTURY MUSEOLOGY

**47** François Mairesse  
RÓŻNORODNOŚĆ MUZEÓW W ŚWIETLE  
DEFINICJI Z KIOTO  
MUSEUM DIVERSITY THROUGH THE LENS OF THE  
KYOTO DEFINITION

**52** Magdalena Lorenc  
POLITYCZNOŚĆ NOWEJ DEFINICJI  
MUZEUM ICOM, CZYLI MANEWROWANIE  
TRANSATLANTYKIEM WŚRÓD GÓR ŁODOWYCH  
POLITICAL UNDERTONE OF THE NEW ICOM  
MUSEUM DEFINITION, OR MANOEUVERING  
A TRANSATLANTIC AMONG ICEBERGS

MUZEA I KOLEKCJE  
Museums and Collections

**62** Pavol Šteiner  
OBECNY STAN MUZEALNICTWA WOJSKOWEGO  
NA SŁOWACJI  
CURRENT STATE OF MILITARY MUSEOLOGY  
IN SLOVAKIA

**71** Tomasz Suma  
MECENAT MINISTERSTWA POCZT  
I TELEGRAFÓW NAD MUZEUM POCZTY  
I TELEKOMUNIKACJI W WARSZAWIE W LATACH  
1921–1939  
PATRONAGE OF THE MINISTRY OF POSTS AND  
TELEGRAPHS OVER THE MUSEUM OF POST  
AND TELECOMMUNICATIONS IN WARSAW  
IN 1921–1939



**79** Agnieszka Bender  
KSIĄŻĘ STANISŁAW PONIATOWSKI  
– KONESER ORAZ KOLEKCJONER DZIEŁ SZTUKI  
STAROŻYTNEJ I WŁOSKIEJ  
PRINCE STANISŁAW PONIATOWSKI: EXPERT ON  
AND COLLECTOR OF ANCIENT AND ITALIAN ART

**89** Tomasz Andrzej Nowak  
*UPRZEJMIE PROSZĘ NIE KONTYNUOWAĆ  
PRAC PRZY MUZEUM. DROGA STANISŁAWA  
SANKOWSKIEGO DO UTWORZENIA MUZEUM  
W RADOMSKU*  
*I AM THEREFORE ASKING YOU TO STOP WORKING  
ON THE MUSEUM. STANISŁAW SANKOWSKI'S WAY  
TO ESTABLISHING A MUSEUM IN RADOMSKO*

**99** Marcin Wądołowski  
NOWE MUZEUM ŚLĄSKIE W KATOWICACH  
– ZATRACONA IDEA, ROZMYTA MISJA  
THE NEW SILESIA MUSEUM IN KATOWICE:  
DISSIPATED IDEA, BLURRED MISSION

**108** Bartosz Haduch  
EKSPONOWANIE WYSPIAŃSKIEGO  
EXPOSING WYSPIAŃSKI

**118** Piotr Szaradowski  
DIALOG Z UBIOREM – DIALOG Z IKONOLOGIĄ.  
O PROCESIE TWORZENIA WYSTAWY  
DIALOGUING WITH OUTFIT – DIALOGUING WITH  
ICONOLOGY. ON THE PROCESS OF EXHIBITION  
CREATION

**126** Anna Wolska  
HISTORIA FOTOGRAFII NA PRZYKŁADZIE  
WYBRANYCH TECHNIK FOTOGRAFICZNYCH.  
FOTOGRAFIA JAKO OBIEKT

HISTORY OF PHOTOGRAPHY ON THE EXAMPLE  
OF SELECTED PHOTOGRAPHIC TECHNIQUES.  
A PHOTOGRAPH AS AN OBJECT

**135** Agnieszka Murawska, Jarosław M. Fraś, Ewa  
Frąckowiak, Andrzej Rybicki  
ZAWÓD „MUZEALNIK”. O ZMIANACH  
PRAWNYCH W KONTEKŚCIE EROZJI ROLI  
MUZEALNIKÓW

PROFESSION OF A 'MUSEUM CURATOR'. ON LEGAL  
CHANGES IN THE CONTEXT OF THE EROSION  
OF THE ROLE PLAYED BY MUSEUM CURATORS

**144** Magdalena Zych  
KOLEKCJA SYBERYJSKA MUZEUM  
ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE W ŚWIETLE  
BADAŃ TERENOWYCH I ANTROPOLOGICZNEJ  
REINTERPRETACJI

THE SIBERIAN COLLECTION OF THE  
ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN CRACOW  
IN THE LIGHT OF FIELDWORK  
AND ANTHROPOLOGICAL REINTERPRETATIONS

#### BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

Provenance Research of Exhibits

**156** Ewa Toniak  
PRAKTYKI KURATORSKIE WOBEC „DÓBR  
PRZEMIESZCZONYCH” W PROJEKTACH

MUZEALNYCH PO 1989 ROKU. DWIE WYSTAWY  
W MUZEUM IM. XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO  
W WARSZAWIE

CURATORSHIP PRACTICES TOWARDS 'DISPLACED  
ASSETS' IN POST-1989 MUSEUM PROJECTS. TWO  
EXHIBITIONS AT WARSAW'S XAWERY DUNIKOWSKI  
MUSEUM

#### EDUKACJA W MUZEACH

Education in Museums

**170** Helen Charman  
NOWA WIZJA MUZEUM DZIECIŃSTWA  
– ODDZIAŁU MUZEUM WIKTORII I ALBERTA  
W LONDYNIE

REINVENTING THE V&A MUSEUM  
OF CHILDHOOD

**180** Agata Cabała, Anna Grzelak  
W POSZUKIWANIU MODELU WSPÓŁPRACY  
MUZEUM I SZKOŁY – PROGRAM ZMIERZ SIĘ  
Z KULTURĄ MUZEUM NARODOWEGO  
W KRAKOWIE

IN SEARCH OF THE MUSEUM – SCHOOL  
COOPERATION MODEL: *FACE CULTURE*  
PROGRAMME OF THE NATIONAL MUSEUM  
IN CRACOW

**191** Leszek Karczewski  
NIE MA STANDARDOWEJ INTERPRETACJI.  
*MISREADING* A MUZEALNA PUBLICZNOŚĆ  
THERE IS NO STANDARD INTERPRETATION.  
*MISREADING* VERSUS THE MUSEUM PUBLIC





Z ZAGRANICY

From Abroad

- 200** Anna Jasińska, Artur Jasiński  
MUZEUM SUSCH  
MUZEUM SUSCH

PRAWO W MUZEACH

Law in Museums

- 214** Rafał Golać  
ASPEKTY INFORMACYJNO-INFORMATYCZNE  
DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW  
IT ASPECTS OF MUSEUM OPERATIONS

- 220** Żaneta Gwardzińska  
WZROST LICZBY MUZEÓW MOTORYZACJI  
– CZY POTRZEBNA JEST NOWA DEFINICJA  
POJAZDU ZABYTKOWEGO?  
INCREASE IN THE NUMBER OF MOTORING  
MUSEUMS: IS THERE A NEED FOR A NEW  
DEFINITION OF A HISTORIC VEHICLE?

- 228** Katarzyna Zięba  
MUZEJA UCZELNIANE I KOLEKCJE  
NA PRZYKŁADZIE UNIWERSYTETU  
JAGIELLOŃSKIEGO. POSZUKIWANIE NOWYCH  
REGULACJI W KONSTITUCJI DLA NAUKI  
UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS ON  
THE EXAMPLE OF THE JAGIELLONIAN UNIVERSITY.  
SEARCH FOR NEW REGULATIONS IN THE  
CONSTITUTION FOR SCIENCE



RECENZJE

Reviews

- 238** ks. Piotr Maniurka  
*BEZPIECZNE MUZEA, BEZPIECZNE ZBIORY. WYBÓR TEKSTÓW PIOTRA OGRODZKIEGO, BIBLIOTEKA NIMOZ, T. 13, WARSZAWA 2020*  
*SAFE MUSEUMS, SAFE COLLECTIONS. A SELECTION OF ARTICLES BY PIOTR OGRODZKI, NIMOZ LIBRARY, VOL. 13, WARSZAWA 2020*

POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW

Polish Dictionary of Museologists

- 246** Anna Żakiewicz  
IRENA JAKIMOWICZ – MUZEALNICZKA  
DOSKONAŁA  
IRENA JAKIMOWICZ: AN IDEAL MUSEOLOGIST

- 253** Przemysław Mrozowski  
ALEKSANDER GIEYSZTOR – PIERWSZY  
DYREKTOR ZAMKU KRÓLEWSKIEGO  
W WARSZAWIE  
ALEKSANDER GIEYSZTOR, THE FIRST DIRECTOR  
OF THE ROYAL CASTLE IN WARSAW

IN MEMORIAM

- 266** Jerzy Żelazowski  
WITOLD DOBROWOLSKI (1939–2019)

DOI: 10.5604/01.3001.0014.1333

## Szanowni Państwo,

---

Rocznik „Muzealnictwo” ukazuje się nieprzerwanie od 1952 roku, starając się odzwierciedlać najważniejsze wydarzenia w życiu społeczności muzealnej, być na czasie z najnowszymi prądami naukowymi, podążać za postępującymi zmianami, a czasem nawet wyprzedzać je namysłem i refleksją.

Rok 2020 jest wyjątkowy – niezależnie od niezwykłych okoliczności związanych z epidemią wirusa SARS-CoV-19 – redakcja „Muzealnictwa” pracuje nieprzerwanie, a zmiany, które dotyczą aktywności muzeów i na pewno wpłyną na ich kształt w przyszłości, będą komentowane – z dystansu właściwego pismom naukowym – na łamach przyszłorocznego numeru.

W tegorocznym tomie chcemy poruszyć sprawy dla muzeów codzienne, będące esencją ich pracy, ale także te fundamentalne. Jedną z nich jest dyskutowana podczas Generalnej Konferencji ICOM w Kioto w 2019 r. NOWA DEFINICJA MUZEUM. W tak zatytułowanym dziale głównym numeru zaprezentujemy artykuły, w których czytelnik znajdzie zarówno zestawienia historycznych definicji pojęcia muzeum i jego redefinicji, omówienie przemian w muzealnictwie w 2. poł. XX w., które tkwią u źródeł nowej definicji tego pojęcia, jak i zrelacjonowanie wypowiedzi na ten temat wybitnych polskich muzealników oraz specjalistów w dziedzinie prawa ochrony dziedzictwa i ich zagranicznych kolegów. Przegląd ten będzie, jak zawsze, zaproszeniem do wspólnej refleksji nad ważnym dla muzealnictwa tematem, do dyskusji, która nie jest jeszcze zakończona, a która porusza całe środowisko i odbija się szerokim echem, ponieważ dotyczy spraw elementarnych.

Z roku na rok redakcja „Muzealnictwa” stara się coraz szerzej otwierać na świat. Zabiegamy o teksty zagranicznych autorów i recenzje naukowców spoza granic Polski, by móc dynamiczniej włączyć czasopismo w nurt międzynarodowych dyskusji naukowych.

Mimo niezwykłych okoliczności staramy się utrzymać w „Muzealnictwie” dotychczasową formułę stałych działów tematycznych, prezentując w nich zarówno najnowsze badania w dedykowanych im dziedzinach, jak i nawiązując do istniejących już opracowań i publikacji. Zabiegamy, by „Muzealnictwo” było ciekawym i pouczającym źródłem wiedzy, polem wymiany myśli, przyczynkiem do szerszej dyskusji, ale również inspiracją dla praktycznych rozwiązań i źródłem odpowiedzi na trudne pytania.

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”



## Dear Readers,

---

The 'Muzealnictwo' Annual has been published uninterruptedly since 1952, trying to reflect the major events in the social life of the museological community, to always remain updated with the latest academic trends, to follow the occurring changes, and, in some cases, even to anticipate them thoughtfully and reflexively.

2020 is a unique year: despite the unordinary circumstances caused by the SARS-CoV-19 pandemic, the Editorial Team of 'Muzealnictwo' have been working without any breaks. Meanwhile the changes that are affecting museum operations will definitely have an impact on museums' shape in the future and will be commented on in its next year's edition, this allowing to apply the suitable time perspective necessary for an academic journal.

In this year's volume we would like to tackle museum's everyday issues that are the essence of their work, but also some fundamental ones. One of them having been discussed during the 2019 ICOM General Conference in Kyoto, namely the NEW MUSEUM DEFINITION. The section bearing this very title will provide our Readers with papers showing both historic definitions of museum and its redefinitions, analyses of the transformations in museology of the second half of the twentieth century which form the core of the new definition of the concept, as well as testimony to the statements made on the topic by outstanding Polish museum professionals and experts in legal heritage protection, as well as their international counterparts. As always, this overview will serve as an invitation to shared reflection on the topic of great importance for museology; the debate as yet has not been finished and has been stirring all museum-related circles, resounding widely, since it relates to the elementary issues.

In the year-to-year effort the 'Muzealnictwo' Editorial Team have been trying to embrace increasingly more of the world outside Poland. We have been making an effort to include papers by international authors and reviews by foreign scholars in order to more dynamically locate our journal within the stream of international academic debates.

Despite the extraordinary circumstances, we are trying hard to maintain the so-far format of our regular thematic sections, presenting within them both the most recent research dedicated to their respective areas, as well as referring to the already existing studies and publications. Our ambition is to keep the 'Muzealnictwo' Annual an interesting and enlightening source of knowledge, a platform for sharing ideas, contribution to broader debates, as well as an inspiration for practical solutions, and a source of answers to difficult questions.

Editorial Team of the 'Muzealnictwo' Annual



Zdjęcie z obrad Zgromadzenia Ogólnego ICOM w Kioto  
7 września 2019 r. © 2020 Międzynarodowa Rada Muzeów (ICOM)  
oraz Komitet Organizacyjny Konferencji Generalnej ICOM,  
1–7.09.2019 r. Kioto

Photo taken during the Statutory Meeting on 7 September.  
© 2020 by International Council of Museums (ICOM)  
and ICOM Kyoto 2019 Organising Committee.  
Kyoto (Japan), 1–7 September 2019



# NOWA DEFINICJA MUZEUM

new museum definition





# MUZEUM... I CO DALEJ?

Piotr Majewski

Niniejsza refleksja przypadła na czas nieprzewidywany i nieprzewidywalny, jakim okazała się doba pandemii, dotykająca nie tylko zdrowotnego dobrostanu społeczeństw, ale także: muzeów, ich społecznych relacji, kulturowych kontekstów, instytucjonalnych priorytetów.

## O niespodziankach w planowaniu

Słownik języka polskiego PWN wskazuje dwa znaczenia czasownika *antycypować*. W znaczeniu pierwszym oznacza ono *przewidywać, wyprzedzać, co ma nastąpić*, w znaczeniu drugim, brzmiącym jak przestroga, wskazuje na *przymówienie jakiegoś poglądu bez dowodzenia*<sup>1</sup>. Planowanie jako element właściwy zarządzaniu kulturą, a tym samym instytucjom sprawującym pieczę nad jej długim trwaniem, zawiera w swej praktyce oba przywołane wyżej rozumienia.

*Muzeum nie jest już od dawna świątynią sztuki odwiedzaną przez nielicznych znawców, którzy w samotności i ciszy odprawiają akty strzeliste do artystów i arcydzieł*<sup>2</sup> – pisał w jednej z bardziej inspirujących prognoz funkcjonowania muzeów Krzysztof Pomian, wskazując zarazem, iż przyszłością muzeów jest wzrost ich liczebności oraz większe skoncentrowanie na potrzebach masowego odbiorcy. Katalizatorami tej statystycznie weryfikowalnej tendencji miała być globalizacja oraz postępujące wraz z nią upowszechnianie wzorców organizacyjnych i artystycznych, pierwotnie właściwych wyłącznie cywilizacji europejskiej, wspierane skutecznie przez rozwój masowej komunikacji informatycznej<sup>3</sup>. Zjawiskiem trwałym w perspektywie rozwoju instytucji muzealnych miało być również utrwalenie ich pozycji społeczno-gospodarczej, oznaczające ostateczne zakończenie roli biorcy *kwot pochodzących z budżetu państwa lub od prywatnych darczyńców, traktowanych w obu przypadkach jako ofiara na rzecz wyższych wartości* i zastąpienie jej rolą dawcy, który *dostarcza gospodarce zasobów, które mogą być w znacznej części przetworzone w towary i stać się źródłem zysków*, chociażby w formie inwestycji w nowe budynki muzealne, zwracających się *w relatywnie krótkim czasie w postaci wpływów do kas miasta i państwa, zwiększonych dzięki wzrostowi dochodów firm usługowych, czerpiących korzyści z przyciąganych przez odnowione muzeum turystów*. Kreśląc tę prognozę, autor nie zapomniał o wyrażanym zwykle w podobnych kontekstach „zaklęciu”, pisząc, iż poszukiwaniu sposobów zwracania się do masowej publiczności powinna towarzyszyć dbałość, by *nie przekroczyć granicy, która dzieli i powinna nadal dzielić muzeum jako instytucję kultury od przedsiębiorstw przemysłu rozrywkowego*<sup>4</sup>.

Podsumowując swą prognozę, Krzysztof Pomian wyrażał optymizm oczekiwany przez gros muzealnego środowiska słowami, iż muzeum *stało się instytucją, bez której nie sposób wyobrazić sobie dzisiejszego świata*, dodając, iż *będzie tak*

*również w przyszłości*<sup>5</sup>, nie przesądzając zarazem, czym owo muzeum będzie i gdzie wytyczone zostaną granice jego „muzealności”. Kluczowe słowa konkluzji brzmiały następująco: *Jeśli jednak nic się w świecie zasadniczo nie zmieni, to utrzymają się tendencje, które występują od kilku dziesięcioleci*<sup>6</sup>.

Coś się jednak w świecie zmieniło.

## Czy wypada i należy zarządzać kulturą?

W samym sformułowaniu „zarządzanie kulturą” zawarta jest sprzeczność wynikająca z mniej lub bardziej uzasadnionej nieufności, domniemania ingerencji ze strony tych, co kulturą chcą zarządzać, nawet jeśli mają do tego tytuł, sprawując legitymizowaną demokratycznie władzę, będącą zarazem władzą mecenasów i sponsora, władcy budżetu i gustu.

Jak pisał Teodor Adorno w jednej z klasycznych publikacji poświęconych zarządzaniu kulturą, czyli tym, co zdaje się być niezarządzalne: *Kulturze szkodzi, gdy się ją planuje i nią zarządza, kiedy jednak pozostawia się ją samej sobie, zagraża to nie tylko funkcjonowaniu, ale wręcz istnieniu wszelkiej kultury*<sup>7</sup>. Potoczne przekonanie, iż *głód uszlachetnia poetów* oraz że *lepszy przebiję się własnymi siłami* Adorno słusznie nazywał *mądrością ludową rodem z bajek*<sup>8</sup>. Doświadczenie życiowe podpowiada, iż poddanie kultury oraz jej instytucji wyłącznie regułom rynku i jego „wolnym ręką” znosi wszelkie granice tego, co kulturalne. Jak – według prawa Kopernika–Greshama – zawsze pieniądź lepszy zostanie wyparty gorszym, tak muzyka wymagająca kwalifikacji kompozytorskich nie wygra w skali popularności z amatorskimi formami układania dźwięków. Jest więc paradoksem na miarę społeczeństwa masowego, iż prawo do egzystencji kultura może znaleźć tylko dzięki władzy przeciwko której – z natury swej twórczej wolności – bywa, że się buntuje<sup>9</sup>. Jak dodaje Adorno, tylko polityka kulturalna, która *nie przyjmuje urzeczowiającego, dogmatycznego pojęcia kultury jako utrwalonego zasobnika wartości, lecz dopuszcza i prowadzi krytyczne rozważania* może taką przestrzeń wolności stworzyć, idąc za myślą Waltera Benjamina, występując w obronie kulturowej tożsamości danej zbiorowości przeciwko gustom jej samej<sup>10</sup>.

Doświadczenie czasów, które nadeszły po opublikowaniu przywoływanego tekstu Adorna, wskazuje, iż zarządzającym kulturą bliższa bywała potrzeba zarządczej sprawczości niż odpowiedzialności za jej dalekosiężne skutki<sup>11</sup>. Jak zauważył Adorno na długo przed współczesną nam epoką ekspansji zarządzania proceduralnego, struktury administracyjne przestały być dopełnieniem działalności twórczej, przejmując rolę kreatora trendów i dysponenta wspierających je środków publicznych. Przekonanie, iż *komu Bóg dał urząd, temu dał też rozum*<sup>12</sup>, nie odeszło wraz z epoką, w której Adorno pisał refleksje o zarządzaniu.

Jacy więc powinni być ludzie zarządzający kulturą? Współcześnie dostrzeganym wyzwaniem jest dominacja modeli zarządczych wyznaczanych limitowanymi okresami wykonywania funkcji kierowniczych. Zrozumiała z perspektywy sprawnego zarządzania oraz osobniczej wydolności fluktuacja kadrowa nie powinna jednak kolidować z rozumieniem długoterminowego horyzontu kultury, co w sposób szczególnie wskazuje na potrzebę takiego właśnie formowania światopoglądu kulturowego kadry zarządzającej instytucjami kultury, w tym muzeami<sup>13</sup>.

Literatura przedmiotu, która podejmuje pytania o kwalifikacje, jakich należy oczekiwać od zarządzających muzeami, jest niezmierną. W znacznej części wychodzi spod piór ludzi, którzy bycia zarządzającym nie zaznali. W tekście autorstwa Stefana Komornickiego oraz Tadeusza Dobrowolskiego, do których powyższej uwagi odnieść nie sposób, czytamy podręcznikowe ujęcie istoty zagadnienia: *Amerykańskie poglądy na kwalifikacje dyrektora wysuwają na plan pierwszy raczej uzdolnienia administratora finansowego (...). Można spotkać się nawet z opinią, że specjalista na stanowisku dyrektora nie posiada obiektywnego stosunku do innych działów, a papiera głównie dział swojej specjalności. W Europie pojęcie zadań dyrektora jest inne. Przeważnie żąda się od niego kwalifikacji naukowych i estetycznych oraz specjalizacji w tym dziale, który w danym muzeum przeważa. Jest to stanowisko najzupełniej racjonalne, z tym jednak zastrzeżeniem, że dyrektor o nastawieniu ściśle naukowym, przy biurokratycznej administracji i zależności od władz, niewiele zdziałać może dla rozwoju swej instytucji. Ideałem więc będzie połączenie naukowości z pewną rzutkością, nie cofającą się przed odpowiedzialnością, jaką dyrektor ponosi wobec swojej władzy przełożonej<sup>14</sup>.*

Słowa wydrukowane w roku 1947 pozostają użyteczne i dla nas, kiedy w dyskusjach o modelach kształcenia dyrektorów, kategoriach przywództwa, poszukujemy specyfiki zarządzania tym, co wydaje się niezarządzalne<sup>15</sup>. Może odnajdziemy tę specyfikę w przekonaniu o dwu rudymenciech, które przypominają, iż zarządzanie w instytucjach kultury to działalność twórcza służąca kreowaniu ludzkich postaw w skali społecznej. Po pierwsze musi ona zakładać prawo do błędów i autokorekty, a po drugie – mieszcząc się w kategorii *non profit*, licząc się zarazem z „groszem publicznym”, nie stawia go w centrum świata wartości.

### Legislacja, czyli jak właściwie dać rzeczy słowo

Mieczysław Treter uważał muzea za instytucje naukowe, w których *za pomocą systematycznego układu planowo i umiejętnie zbieranych a należycie konserwowanych okazów unaocznia się całość kształtu, względnie jedną jakąś gałąź wiedzy ludzkiej, o przyrodzie wszechświata lub o człowieku, jego cywilizacji i kulturze<sup>16</sup>*. Treter daleki był jednak od formułowania wzorca, którego celem byłoby objęcie tego, co do objęcia trudne, a czym jest uniwersum muzeów.

Cechą współczesnego krajobrazu muzealnego w Polsce jest zróżnicowanie, którego początkiem – by poprzestać na doświadczeniach minionego 30-lecia – była reforma samorządu terytorialnego z 1999 r., oznaczająca przyporządkowanie ¾ działających ówczesnie muzeów jednostkom samorządu terytorialnego, kontynuacją zaś jest rosnąca ustawicznie liczba muzeów zwanych „prywatnymi”<sup>17</sup>.

Polski krajobraz muzealny zmienia się zgodnie z prognozą Krzysztofa Pomiana, który pisał, iż *będą się mnożyć małe muzea wspólnotowe, kolekcje nośników pamięci grup zawodowych, religijnych, terytorialnych, politycznych czy połączonych wspólnym doświadczeniem wojny, terroru, klęski żywiołowej, dodając, iż muzea te uczyniły z muzeum instytucję swojską, znaną i zrozumiałą dla znaczących odłamów ludności<sup>18</sup>.*

Jak paszport nie czyni jego posiadacza człowiekiem, tak legislacja nie wyznacza pułapu działalności kulturalnej, wskazane jest jednak by uwzględniała kluczowe i statystycznie weryfikowalne wyzwania – dla obszaru, który staje się podmiotem zainteresowań prawotwórczych. Do kluczowych wyzwań, jakie stawiano w ostatnich dekadach przed muzeami w Polsce, zaliczono: wzrost frekwencji skutkujący zachwianiem proporcji w realizowaniu nieedukacyjnych zadań muzeów, zachowanie autonomii muzeów wobec polityki kulturalnej państwa czy też niedostatek inwestycji w obszarze szeroko rozumianego zarządzania bezpieczeństwem zbiorów i ludzi.

Do poszukiwania legislacyjnego klucza, rozwiązującego sygnalizowane wyżej wyzwania, inspirująca okazała się dyskusja w łonie Międzynarodowej Rady Muzeów (International Council of Museums, ICOM) nad definicją muzeum, która znalazła swój – odległy od konkluzji – finał w czasie obrad Zgromadzenia Ogólnego ICOM we wrześniu 2019 r. w Kioto. Reperkusje tego wydarzenia skłoniły piszącego te słowa do sformułowania minimalnych wymogów wobec muzealnej legislacji, której wyjściową refleksją winna być właśnie odpowiedź na pytanie o definicję muzeum: *Muzealne uniwersum, w obfitości organizacyjnych rozwiązań, finansowych i zarządczych recept, różnych skal ich występowania, prawno-ustrojowych warunków ich realizacji oraz społeczno-kulturowych kontekstów, wymaga sformułowania definicji minimum, poszukiwania istotności muzeum i muzealności w czasach, które z różnych powodów dla różnych części świata właściwych naznaczają świat kultury i nauki piętnem użyteczności. Takim minimum winny być zbiory (zarówno w wersji materialnej, jak i niematerialnej) oraz opowieść o nich, tworzona z myślą o odbiorcach przez ludzi, którzy mają świadomość kulturowej doniosłości swojej pracy i podmiotowości jej adresatów. Definiowanie maksimum muzealnych powinności należy pozostawić twórcom poszczególnych muzeów oraz wspólnotom, w których żyją, zachowując tym samym wiarę w ich siły kreatywne oraz common sense<sup>19</sup>.*

Ciąg dalszy rozważań o wymiarze legislacyjnym zweryfikowała praktyka pandemii COVID-19, w trakcie której procedury powstawały *ad hoc*, kluczowe okazało się zarządzanie intuicyjne oraz – nie zawsze wyniesiona ze szkół i uniwersytetów – elastyczność myślenia kadry zarządzającej; łatwiejsze niż myślano stało się „uzdalnienie” instytucji w rozumieniu technicznym, trudniejsze psychospołeczne „uzdalnienie” ludzi wykonujących pracę w prywatnym otoczeniu, w synergii obowiązków, w obawach przed nieznanym. Zarządzanie zmianą stało się rutynowe (tekst pisany w maju/czerwcu 2020 r.); będąc dalekim od zakończenia, pozwoliło na dwa wnioski: stosowanie metod zarządczych (po pierwsze), opartych wyłącznie na autorytecie formalnym, nie okazało się skuteczne, zaś najważniejsi dla podtrzymania działalności instytucji (oraz kultury rozumianej jako system wspólnych wartości) okazali się ludzie (po drugie). W gorszych wszak warunkach historycznych niż dzisiejsze odbudowywano na nowo instytucje, kiedy

ocalały zespoły ludzkie gotowe do podejmowania niekonwencjonalnych wyzwań.

## O muzeum (w) przyszłości

Zmierzając do konkluzji, a zarazem zapowiadając dyskusję, której będą poświęcone łamy przyszłorocznego wydania rocznika „Muzealnictwo”, wypada postawić pytanie: czy stan epidemii przyniósł zmianę trwałą, czy jest jedynie epizodem, który weźmiemy w nawias podręcznikowych opracowań? Pandemia okazała się zagrożeniem dla muzeów w ich społeczno-gospodarczej, konstatawanej w prognozach Krzysztofa Pomiana roli: gier z rynkiem, nie zawsze czynionych z zachowaniem autonomii wobec frekwentujących i zarządzających. Zagrożenie to staje się więc okazją do zastanowienia nad kwestiami dla kultury i jej instytucji istotnymi, które w selektywnym ujęciu przywołał niniejszy tekst.

Pamiętając o słowach Mieczysława Tretera, który pisał, iż *organizacja muzeum zasadza się najpierw na ścisłym*

*określeniu jego charakteru, na ustaleniu treści i zakresu muzeum, na wyraźnym zdaniu sobie sprawy z celu, do jakiego się dąży i ze środków, jakie do niego prowadzą*<sup>20</sup>, warto mieć na uwadze, że samo trwanie zgromadzonych w muzeach rzeczy nie gwarantuje ciągłości istnienia zbiorowości, która tę materię stworzyła. Rzeczy martwe ożywają nie same przez się, ale dzięki świadomemu ich odbiorcy odwiedzającemu muzealne wystawy, potrafiącemu zrozumieć zawarte w nich znaczenia<sup>21</sup>. Pamiętajmy jednak, iż samo udostępnianie nie jest wyłączną racją bytu instytucji muzealnych. Wyzwaniem jest więc przywrócenie proporcji między funkcjami gromadzenia i udostępniania, opisywanymi alternatywną *templum* czy *forum*.

Wokół nas działa mechanizm zjawisk naturalnych, wobec którego korekcyjne możliwości cywilizacji są ograniczone, także w stosunku do priorytetów ich stosowania. Natura, korektorka ludzkich pomysłów, otwiera również szanse na nowe, co także składa się na zarządzanie kulturą w imię trwania jej treści w nowych już formach.

## Przypisy

<sup>1</sup> Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/antycypowac>

<sup>2</sup> K. Pomian, *Kilka myśli o przyszłości muzeum*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 9.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 8-9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 9-10.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>7</sup> T.W. Adorno, *Kultura i zarządzanie*, w: *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, M. Bucholc (przełt.), Warszawa 2019, s. 158.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 169.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 178, 179.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 172.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 161, 165, 178.

<sup>13</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzealniki. Zawód, profesja czy powołanie?*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, M. Wysocki (red.), Warszawa 2015, s. 57-64; A. Murawska, *Zawód „muzealniki”. Spojrzenie okiem historyka*, „Museum Poloniae Maioris. Rocznik Naukowy Fundacji Muzeów Wielkopolskich” 2015, t. II, s. 67-77.

<sup>14</sup> *Muzealnictwo*, S. Komornicki, T. Dobrowolski (red.), Kraków 1947, s. 75-76.

<sup>15</sup> G.C. Avery, *Przywództwo w organizacji. Paradygmaty i studia przypadków*, G. Dąbkowski (tłum.), Warszawa 2009, s. 37-53.

<sup>16</sup> M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Warszawa 2019, s. 94-95.

<sup>17</sup> *Muzea w Polsce. Raporty na podstawie danych z projektu „Statystyka muzeów” (2013-2015)*, Warszawa 2016.

<sup>18</sup> K. Pomian, *Kilka myśli...*, s. 9-10.

<sup>19</sup> P. Majewski, fragment komentarza, za: D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 39-57 (paginacja w elektronicznej edycji rocznika).

<sup>20</sup> M. Treter, *Muzea współczesne...*, s. 28.

<sup>21</sup> P. Majewski, *Szkic o muzealium w kulturze czasów współczesnych*, w: *Rzecz w kulturze*, B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska (red.), Warszawa 2016, s. 23-32.

## prof. ucz. dr hab. Piotr Majewski

Absolwent Wydziału Historycznego i Podyplomowych Studiów Muzealnych UW; (1995–2009) pracował w Zamku Królewskim w Warszawie – współautor ekspozycji: „Zniszczenie i odbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie”, „Stanisława Lorentza walka o Zamek”, „Jan Zachwatowicz”; współautor dokumentacji historycznej filmów: *Powstańcze radio „Błyskawica”, Prezydenci, Marszałek Piłsudski*; (od 2011) współtwórca i dyrektor NIMOZ oraz redaktor naczelny rocznika „Muzealnictwo”; (od 2015) związany z UKSW w Warszawie (Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Kulturze i Religii, Katedra Zarządzania Kulturą); autor m.in.: *Czas końca, czas początku. Architektura i urbanistyka Warszawy historycznej 1939–1956* (2018), *Muzealna twarz Klio (wybór tekstów z lat 1999–2019)* (2020); p.majewski@uksw.edu.pl



**Word count:** 2230; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 21

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2479

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Majewski P.; MUZEUM... I CO DALEJ?. Muz., 2020(61): 106-109

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

# MUSEUM... AND WHAT NEXT?

Piotr Majewski

The present reflection coincided with the time that had neither been predicted nor had been predictable, namely the era of pandemic infringing not only on societies' health, but also the wellbeing of museums, their social relations, cultural contexts, institutional priorities.

## On the unexpected developments in planning

The online *Cambridge Dictionary* points to two meanings of the verb *anticipate*. In the first, it means *to imagine or expect that something will happen*, with the second *focusing on taking action in preparation for something that you think will happen*.<sup>1</sup> Planning as an element proper to managing culture and also the institutions that take care of its *long lasting*, in practice contain both meanings, as well as the element of accepting certain views on some future developments without necessary proof.

*Long ago did museum stop being the temple of art visited by few connoisseurs who in solitude and silence perform lofty acts in honour of artists and masterpieces*,<sup>2</sup> wrote Krzysztof Pomian in one of his most inspiring forecasts for the functioning of museums, pointing at the same time to the fact that the future of museums consists in the increase of their number and a stronger focus on the needs of the general public. The catalyst for this statistically verifiable trend was to be found in globalization and the popularizing of organizational and artistic models that accompanied it, originally exclusively proper to European civilization, effectively supported by ICT development on a mass scale.<sup>3</sup> Another durable phenomenon in the prospect of the development of museum institutions was also the consolidation of their social and economic position, meaning the final end to its role of the recipient of *money coming from the state budget or from private donors, in both cases regarded as a donation towards higher values, replacing it with that of a donor who supplies economy with resources which can be to a substantial degree transformed into goods and become a source of profit*, if only in the form of investment into new museum buildings, yielding a return *over a relatively brief period of time in the form of revenue the town or state receive, additionally boosted thanks to the growth of service providers benefitting from a larger number of tourists attracted by a renovated museum*. When outlining this forecast, the author did not forget about the 'incantation' expressed

in similar contexts that while searching for means and ways of addressing mass public, care should be taken *not to cross the line that separates and should continue separating museum as a cultural institution from an entertainment business enterprise*.<sup>4</sup>

When summing up his view of the future, Krzysztof Pomian expressed optimism awaited by the majority of the museum circles with the words that museum *has become an institution without which it is impossible to imagine today's world, adding that the situation will remain unchanged in the future*,<sup>5</sup> not determining, however, what that museum will be, and where the limits of 'museality' will be marked out. The following were the key words of his conclusion: *If, however, nothing essentially changes in the world, the tendencies present for several decades now will prevail*.<sup>6</sup>

Meanwhile, something has changed in the world.

## Is it appropriate to manage culture and should it be done?

The very phrase 'managing culture' contains a contradiction resulting from a more or less justified mistrust, presumption that those who want to manage culture will interfere, even if they are entitled to do so, since they are legitimized being a democratically elected authority, that is both the authority of the patron and sponsor, the master of the budget and taste.

As said by Teodor Adorno in one of his classical publications dedicated to administering culture, namely something that seemingly cannot be administered: *Culture suffers damage when it is planned and administered, when it is left to itself, however, everything cultural threatens not only to lose its possibility to effect, but its very existence as well*.<sup>7</sup> The popular argument that *the material basis for productive spirit has always been precarious and that better things will make their way by virtue of their own power is nothing but an edifying gingerbread slogan*.<sup>8</sup> Life experience suggests that letting culture and its institutions be ruled exclusively by the market and its 'free hands' eliminates all the limits of the cultural. Similarly, as according to Gresham-Copernicus' law bad money drives good money out, music that requires composing skills shall never win in popularity with amateur ways of putting sounds together. Paradoxically, in mass society culture can find right to existence only thanks to the administration it happens to oppose by its very nature.<sup>9</sup>

Adorno adds that only *cultural policy which does not conceive of the concept of culture as a reified fixed configuration of values, but rather a policy which absorbs critical considerations in order to develop them further* can provide such space for freedom, this following Walter Benjamin's *thought on critics whose task it is to uphold the interest of the public against the public itself*.<sup>10</sup>

The experience of the times that came after the publishing of Adorno's paper show that those who administered culture have sometimes focused more on smoothly-running operations than the responsibility of the far-reaching effects.<sup>11</sup> He observes that long before the contemporary era of the expansion of procedural management, administrative structure stopped complementing creative activity, having taken on the role of trend creator and decision-maker of 'pennies of the tax-payer' that allow for them. The conviction that *whoever receives an office from god, receives ratio from him as well*,<sup>12</sup> did not end together with the era in which Adorno wrote his remarks on administering culture.

What kind of people should thus administer culture? What today is perceived as a challenge is the domination of administering models defined by limited periods of the managerial function. Staff fluctuation, understandable from the perspective of an effective administering and personnel efficiency should not, however, collide with the understanding of long-term culture horizon, which points with particular emphasis to the need of such formation of cultural outlook of the staff administering cultural institutions, museums included.<sup>13</sup>

Literature on the subject tackling the questions of the qualifications that should be expected of those managing museums is boundless, in substantial majority written by people who never experienced the position of being such an administrator. In the paper by Stefan Komornicki and Tadeusz Dobrowolski, to whom the latter remark does not apply, we can read the textbook approach to the essence of the problem: *American views on director's qualifications bring to the fore more of the financial administrating skills... Some views even express that the specialist serving as the director does not have any objective attitude to other departments, supporting mainly the department of his/her specialty. In Europe, director's task is different. Generally, the director is expected to have scholarly and aesthetical qualifications and specialize in the main domain of the museum. This attitude sounds perfectly rational, however the director with a strictly scholarly approach faced with the bureaucratic administration and dependence on the superiors, can accomplish little for his/her institution. Thus, the ideal solution would be to combine the academic approach with a certain enterprising spirit, not refusing to take on the responsibility the director has versus the authority superior to the museum*.<sup>14</sup>

The words published in 1947 remain useful also for us when in the discussion on models of educating directors, leadership categories, we are looking for the specificity of administering what seems non-manageable.<sup>15</sup> Perhaps this specificity can be found in the conviction that there exist two rudiments which remind us that administering a cultural institution is an activity aimed at creating people's attitude on a society level, which firstly must assume the right to error and self-correction, and secondly, that museum by

being a non-profit institution, and careful with public money, should not make money central in its world of values.

### Legislation, namely how to give each thing a proper name

Mieczysław Treter regarded museums to be scientific institutions in which *thanks to the systematic arrangement of specimens collected in a planned and skilful manner, as well as properly conserved, the whole or maybe a single branch of human knowledge of universe nature or of man, man's civilization and culture, is manifested*.<sup>16</sup> Treter, however, was far from formulating a model whose goal it would be to encompass what is hard to be encompassed, that is the museum universe.

The characteristic feature of the museum landscape in Poland is its varied character, initiated, if we limit ourselves only to the experience of the past three decades, by the 1999 reform of the local government, which meant that three quarters of the museum institutions operating at the time began then to be administratively dependent on the local government bodies, the phenomenon continued by the systematically growing number of so-called 'private' museums.<sup>17</sup> The Polish museum landscape has been altering in harmony with the forecast of Krzysztof Pomian who predicted that *small community museums will multiply, and so will collections of carriers of memories of professional, religious, territorial, political groups, or groups connected with a shared experience of war, terror, natural disaster*, adding that these institutions *have turned museums into familiar institutions, known, and understandable to substantial groups of the population*.<sup>18</sup>

Just like a passport does not make its owner a human being, legislation does not mark the limits of cultural activity; it is, however, recommendable for it to take into account the key and statistically verifiable challenges for the area that becomes the legislators' sphere of interest. The key challenges facing museums in Poland over the last decades have included turnout increase leading to the imbalance in the proportion of implementing non-educational museum tasks; retaining museum autonomy versus the central authorities' cultural policy; or insufficient development in the sphere of broadly understood managing the security of collections and humans.

The search for a legislative key to solve the above-mentioned challenges found inspiration in the discussion held within the International Council of Museums, ICOM, on the museum definition that finalized inconclusively during the Kyoto ICOM General Conference in September 2019. The repercussions of that event have tempted the author of these words to formulate the minimum requirements as for museum legislation whose initial reflection should be precisely the answer to the question on the museum definition:

*The museum universum, in the amplex of organizational solutions, financial and management ideas, differentiated scale of their occurrence, legal and political conditions for their implementation, as well as socio-cultural contexts, thus expects a 'minimal' definition, search for the essence of 'museum' and 'museality' in the times which for different reasons respective of different parts of the world mark the world of culture and science with the imprint of usefulness.*



The 'minimum' should be the collections (both in their tangible and intangible version) and the story about them created with the public in mind by the people who are aware of the cultural importance of their work and subjectivity of their addressees. I would leave defining of the 'maximum' of museum duties to the creators of respective museums and communities in which they live, thus keeping the faith in their creative powers and common sense.<sup>19</sup>

The continuation of the reflection on the legislative dimension was verified by the COVID-19 pandemic during which procedures were created ad hoc; in their course what proved of crucial importance was intuitive management, not necessarily taught at schools and universities, flexible thinking of the executives; apparently, it turned out that 'capacitating' of the institutions in the technical meaning was easier than the psychosocial 'capacitating' of people doing their work in a private environment, in the synergy of duties, in the fear of the unknown. Managing change became a routine (the paper was written in late May/early June 2020); far from being definitely finished, it allowed two conclusions: applying managerial methods (firstly), based exclusively on the formal authority, did not prove effective, and (secondly) who proved the most important in sustaining the operation of the institutions (and culture understood as a system of shared values) were people. After all, even in far worse historical conditions than the today's, institutions were rebuilt when teams of people ready to undertake unconventional challenges had survived.

## On museum in the future

Heading towards the conclusion, at the same time heralding the discussion that next year's 'Muzealnictwo' Annual will

be dedicated to, a question has to be asked whether the epidemic has brought about a durable change, or is it merely an episode we will put in parenthesis in future textbooks? The pandemic has proven a threat to museums in their socio-economic role stated in Krzysztof Pomian's forecasts; games with the market not always conducted with the autonomy of the public those frequenting museums and those running them. This threat thus provides the opportunity to reflect upon issues important for culture and its institutions, some of which the present paper has selectively listed.

Bearing in mind the words of Mieczysław Treter who wrote that *the museum organization is based, first of all, on a precise definition of its character, on defining museum's contents and range, on a clear awareness of the goal to be reached and means that lead to it*,<sup>20</sup> let us remember that the very persistence of things amassed in museums does not guarantee the continuity of the existence of the community which created that matter. Lifeless objects gain life not with their own power, but thanks to their conscious recipient visiting a museum exhibition, capable of understanding meanings hidden in them.<sup>21</sup> It should be remembered though, that the very making objects available to the public is not an exclusive *raison d'être* of museum institutions. The challenge is the restoring of the proportions between the function of amassing and making available, described as an alternative between *templum* or *forum*.

Around us the mechanism of natural phenomena operates; the corrective capacities of civilization are limited in its face, also as for the priorities of their application. Nature, corrector of human ideas, opens up opportunities for new ones, which also forms part of administering culture in the name of the persistence of its contents in forms that are already new.

---

## Endnotes

<sup>1</sup> <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/anticipate> [Accessed: 3 July 2020]

<sup>2</sup> K. Pomian, *Kilka myśli o przyszłości muzeum* [A Couple of Thoughts on the Future of Museums], 'Muzealnictwo' 2014, No. 55, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>7</sup> <https://monoskop.org/images/f/f0/Adorno-Culture-Industry.pdf>. Chapter 4 'Culture and Administration, pp. 104-31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 161, 165, 178.

<sup>13</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzealnik. Zawód, profesja czy powołanie?* [Museologist/Museum Employee. An Occupation, Profession, or Vocation?] in: *I Kongres Muzealników Polskich* [The First Congress of Polish Museologists], M. Wysocki (ed.), Warszawa 2015, pp. 57-64; A. Murawska, *Zawód „muzealnik”. Spojrzenie okiem historyka* [The Occupation of 'Museologist'. Perspective of a Historian], 'Museum Poloniae Maioris. Rocznik Naukowy Fundacji Muzeów Wielkopolskich' 2015, Vol. II, pp. 67-77.

<sup>14</sup> *Muzealnictwo* [Museology], S. Komornicki, T. Dobrowolski (ed.), Kraków 1947, pp. 75-76.

<sup>15</sup> G.C. Avery, *Understanding Leadership. Paradigms and Cases*, SAGE Publications Ltd 2011.

<sup>16</sup> M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój* [Contemporary Museums. Museological Study. Museums' Beginnings, Kinds, Essence, and Organisation. Public Museum Collections in Poland and their Future Development], Warszawa 2019, pp. 94-95.

<sup>17</sup> *Muzea w Polsce. Raporty na podstawie danych z projektu „Statystyka muzeów” (2013–2015)* [Museums in Poland. Reports Based on the Data From the 'Museum Statistics' Project (2013-15)], Warszawa 2016.

<sup>18</sup> K. Pomian, *Kilka myśli...*, pp. 9-10.

<sup>19</sup> P. Majewski, fragment of the comment after: D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum* [History of the Museum Concept and Contemporary Challenges: Introduction into the Debate on the New ICOM Museum Definition], 'Muzealnictwo' 2020, No. 61, pp. 39-57 (paging from the Annual's online edition).

<sup>20</sup> M. Treter, *Muzea współczesne...*, p. 28.

<sup>21</sup> P. Majewski, *Szkic o muzealium w kulturze czasów współczesnych* [A Sketch on a Museum Object in the Culture of Contemporary Times], in: *Rzecz w kulturze* [A Thing in Culture], B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska (ed.), Warszawa 2016, pp. 23-32.

---

### Piotr Majewski, post-doctoral degree, University Professor

Graduate from the Department of History and Post-graduate Museology Courses, University of Warsaw; (1995–2009) he worked at the Royal Castle in Warsaw: co-author of the displays: 'The Destruction and Reconstruction of the Royal Castle in Warsaw', 'Stanisław Lorentz's Struggle for the Castle', 'Jan Zachwatowicz': co-author of historical documentation for several historical films; (since 2011) co-creator and Director of the National Institute for Museums and Public Collections (NIMOZ); Editor-in-Chief of the 'Muzealnictwo' Annual; (since 2015) affiliated with the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Faculty of Humanities, Institute of Cultural and Religious Studies, Chair of Culture Management); author of e.g.: *Czas końca, czas początku. Architektura i urbanistyka Warszawy historycznej 1939–1956* [The Time of the End and the Beginning. Architecture and Urban Planning of Historic Warsaw 1939–1956] (2018), *Muzealna twarz Klio (wybór tekstów z lat 1999–2019)* [The Museum Face of Clio {Selection of Texts from 1999–2019}] (2020); p.majewski@uksw.edu.pl

---

**Word count:** 2 230; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 21

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2479

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Majewski P.; MUSEUM... AND WHAT NEXT? *Muz.*, 2020(61): 106-109

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 39-57  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2020  
data recenzji – 02.2020  
data akceptacji – 02.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.1129

# DZIEJE POJĘCIA MUZEUM I PROBLEMY WSPÓŁCZESNE – WPROWADZENIE DO DYSKUSJI NAD NOWĄ DEFINICJĄ MUZEUM ICOM

## HISTORY OF THE MUSEUM CONCEPT AND CONTEMPORARY CHALLENGES: INTRODUCTION INTO THE DEBATE ON THE NEW ICOM MUSEUM DEFINITION

**Dorota Folga-Januszewska**

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

**Abstract:** The topic discussed in the paper is the change and evolution the concept of museum (Greek: museion, Latin: musaeum) has been undergoing for over 2500 years, as well as many of its different meanings: from the definition of a spot in space, including a place of worship, up to the name of learning form, research and knowledge centre, collection of texts and poetry, music and theatre festival, synonyms of a dictionary and encyclopaedia, library and a secluded study spot, up to large institutions co-creating culture and educating socially. Once museums had become social institutions, the process of defining their organizational form and their mission limits began.

The International Council of Museums (ICOM), as an organization grouping museum employees and museologists,

namely both practitioners and theoreticians, ever since its establishment in 1946 has on a number of occasions initiated works on a shared definition of museum. The paper assembles all the ICOM-proposed definitions in 1946–2007 presented both in English and Polish. The latest proposal submitted at the Kyoto ICOM General Conference on 7 September 2019 (Annex 1), however, for the first time aroused a heated debate and was not finally voted on by the ICOM General Assembly; instead, the debate has continued on the proposed phrasing since.

The historical overview of the museum concept and the history of the ICOM museum definition presented against the opinions of invited Polish museum professionals is the 'record of time', documenting the considerations on the role and tasks of museum in contemporary society.

**Keywords:** International Council of Museums, ICOM General Conference, museum definition, concept's evolution, debate, voting.



W czasie trwania Konferencji Generalnej Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM w Kioto w dniach 1–7 września 2019 r. zaproponowano bardzo istotną zmianę definicji muzeum. Nad jej nowym brzmieniem pracował specjalnie powołany w grudniu 2018 r. stały komitet ICOM<sup>1</sup>. Dyskusje obejmujące każde słowo i pojęcie – użyte w nowej definicji w określonym kontekście – poddawane były analizie, a rezultat udokumentowany raportem z prac<sup>2</sup> i w postaci propozycji nowej definicji (patrz Załącznik 1. Nowa definicja muzeum z Kioto) rozesłany został do wszystkich komitetów międzynarodowych i narodowych na dwa miesiące (60 dni) przed spotkaniem w Japonii. Nieco wcześniej rozpoczęły się konsultacje trwające od stycznia do czerwca 2019 roku. Reakcja na ten nowy zapis była bardzo żywa. Powstało ponad 250 różnie sformułowanych definicji muzeum, nadsyłanych na adres Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP). W trakcie Konferencji w Kioto dyskusję zdominowali wnioskujący o nieprzyjęcie tej nowej propozycji, uzasadniając swój brak akceptacji w różny sposób: zarówno z powodu obaw przed niemożliwością (ze względów terminologiczno-legislacyjnych) jej wdrożenia do krajowych i regionalnych aktów legislacyjnych, jak i z powodu bardzo odmiennych interpretacji terminów użytych w nowej definicji.

Skąd tak żywa reakcja? W statucie ICOM definicja muzeum pełni kluczową rolę, w art. 3. tego dokumentu przegłosowanego na Konferencji Generalnej w Wiedniu w 2007 r., pojawiła się w następującej redakcji: *Muzeum jest stałą, niedochodową instytucją działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, dostępną publicznie. Muzeum nabywa, konserwuje, prowadzi badania, informuje i wystawia materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i środowiska w celu edukacji, nauki i przyjemności* – obowiązującej do dnia dzisiejszego. Ta stosunkowo prosta definicja powstała po wielu zmianach ewoluujących od 1946 do 2007 r. (por. Załącznik 2. Ewolucja definicji muzeum ICOM w latach 1946–2007), obecnie w takim rozumieniu pojęcie to używane jest w wielu dokumentach i zapisach, zaś brzmienie tej definicji jest podstawą licznych aktów prawnych w 138 krajach członkowskich, w których istnieją komitety narodowe ICOM.

Jednak aby zrozumieć istotę problemu, konieczne jest choćby skrótowne prześledzenie dziejów muzeum i zastosowania tego słowa w różnych historycznych okresach i kontekstach.

Od czasu pojawienia się w języku greckim i łacińskim pojęcia „muzeum” (Μουσείον, musaeum) minęło ponad dwa i pół tysiąca lat. Przez ten długi okres przemian cywilizacyjnych pojęcie to miało wiele zastosowań zarówno w obszarze dziedzictwa niematerialnego, jak i na określenie trwałych, istniejących instytucji<sup>3</sup>. Rozpoczynając rozważania o przemianach muzealnictwa, warto pamiętać, iż wypowiadając słowo „muzeum”, wchodzimy w nurt tradycji kulturowej związanej z nauczaniem, edukacją, twórczością, zmysłowością. Zarazem przemycamy tuż obok bliskich muzeum fenomenów: kolekcjonerstwa, zbieractwa, gromadzenia wartości (skarbcę), prowadzenia polityki pamięci. Bliskich, ale nie tożsamyh!

Czym więc było muzeum między IV w. a ustanowieniem wielkiego ośrodka badawczego w Aleksandrii około 280 r. przed Chr.? Było zbiorem opowiadań, miejscem spotkań i biesiadowania, grotą, wzgórzem, festiwalem. Ale przede wszystkim było jednym z trzech obszarów niezbędnych w obszarze szkoły – *lycaeum* i *gymnasium* – określonym w strukturze *Lykeionu* Arystotelesa w Atenach<sup>4</sup>.

Muzeum było domem muz, a co to oznacza, wiedzieli najlepiej: poeci, malarze, muzycy, filozofowie i uczeni. Bowiem w starożytności muzeum było przede wszystkim miejscem wszelkiej twórczości, której ślady w różnych postaciach – zapisów, eksperymentów, przedmiotów – pozostawały i służyły nauce, poznaniu, refleksji i przyjemności.

Według przekazów teogonicznych na początku były Muzy (Μοῦσαι, Moûsai, łac. Musae). Grecy przypisywali im siły sprawcze twórczości i wszelkiej działalności intelektualnej. Wierzone, że były córkami Mnemozyny i Zeusa, owocem dziewięciu miłosnych nocy, ale w różnych rejonach Grecji starożytnej zarówno liczba Muz (trzy, sześć lub dziewięć), jak i ich pochodzenie były różnie opisywane. Gramatycy aleksandryjscy, wprowadzając podział *Dziejów* Herodota na dziewięć ksiąg, przyczynili się do ugruntowania mitu o dziewięciu muzach<sup>5</sup>, każdą księgę nazywając imieniem jednej z nich: Klio, Euterpe, Talia, Melpomene, Terpsychora, Erato, Polihymnia, Urania i Kalliope. *Najstarszymi pieśniami muz były śpiewy, którymi opiewały zwycięstwo Olimpijczyków nad tytanami, aby w ten sposób uczcić narodziny nowego porządku* – pisze Grimal<sup>6</sup>. Ten „nowy porządek” ma tu wielkie znaczenie, bowiem działalność muz to przede wszystkim wkład w uporządkowanie sztuk i nauk wedle inspiracji i wskazanie decydującej roli historii, której źródłem jest pamięć – bo przecież Muzy były córkami Mnemozyny!

Nie mniejsza była rola Muzajosa (Μουσαῖος), którego imię pojawia się w dwóch odległych w czasie momentach: dawnym – mitycznym i późnym (V w.) – historycznym. Ów pierwszy, mityczny Muzajos był związany z Orfeuszem<sup>7</sup>. O pieśniach Muzajosa wspomina Pauzaniaz (I 14), podkreślając dziwne i wielorakie umiejętności tego natchnionego poety i muzyka. Podobno miał zdolność uzdrawiania muzyką i był wynalazcą wiersza daktylicznego. Od Pauzaniaza dowiadujemy się także, że to z osobą poety i muzyka powiązane było istnienie wzgórze zwanego Muzejonem w Atenach<sup>8</sup>.

Tradycja Muzejonu jako wzgórze poezji i miejsca muzykowania przetrwała kilka wieków, w międzyczasie przekształcając się w tradycję literacką. Imię Muzajos (Muzeusz) nosił także grecki poeta w V w. – autor najpiękniejszego znanego poematu – epyllionu *Hero i Leander*, zapisanego w 340 sześciomiarowych wersach, który nazwano *Musaeus Grammaticus*<sup>9</sup>, zaś imię autora trafiło w średniowieczu do kilku nowożytnych języków<sup>10</sup>.

W międzyczasie – czyli w okresie blisko ośmiu stuleci, między IV w. przed Chr. a IV–V w. po Chr. – żywa była ponadto tradycja performatywna i niematerialna: muzeja istniały jako festiwale. W Aleksandrii za czasów Ptolemeusza IV Filopatora (246 lub 238–204 r. przed Chr.) organizowano regularnie konkursy poezji i muzyki dedykowane Apollonowi<sup>11</sup>, co zresztą kontynuowano jeszcze w czasach cesarstwa rzymskiego, a ich uczestnicy mieli mieszkać i biesiadować w pomieszczeniach muzejonu. Także poza Aleksandrią żywa była tradycja literacka. W zapisach dotyczących nawróconego Longinusa *musaeum* pojawia się w znaczeniu „wędrującej biblioteki”<sup>12</sup>. Użycie pojęcia muzeum jako odnoszącego się do zbioru literackiego znane było kilka wieków wcześniej. Alkidamas (IV w. przed Chr.) zbiór swoich opowiadań tytułował *Musaeum*, o czym przypomniał Nietzsche<sup>13</sup>.

Sebastiana Nervegna, odnosząc się do przeniesienia tradycji teatru greckiego do czasów cesarstwa rzymskiego, zwraca uwagę na rolę odgrywaną przez *museia* jako festiwale. Zachował się katalog muzejów spisany do 212 r., stąd

wiadomo, że były one *starym festiwalem o dobrze ugruntowanej tradycji*<sup>14</sup>.

Wątek muzeum jako zbioru literackiego i zbioru zapisów (*museion*) odżył w średniowieczu i w okresie nowożytnym. Pojęcie muzeum weszło do języka francuskiego w XIII w. jako synonim ośrodka wiedzy o charakterze biblioteki. W tłumaczeniu Kodeksu Justyniana (*Digeste de Justinien*), czyli w zapisach cytatów jurystów rzymskich, znajduje się pierwsza w kulturze frankofońskiej definicja muzeum: *budynek, gdzie można się oddać [poświęcić] sztuce, poezji i wiedzy*<sup>15</sup>.

Dla rozważań o definicji muzeum dokumentem o wyjątkowym znaczeniu było dzieło Samuela Quiccheberga *Inscriptiones* z roku 1565 – wynik nie tylko indywidualnej pasji kolekcjonerskiej głównego doradcy księcia Bawarii Albrechta V, ale przede wszystkim rezultat rozwijanej od ponad stulecia nowożytnej formy opisu i „standaryzacji” muzealnych kolekcji. Owe *inskrypcje bądź tytuły przebogatego teatru, który gromadzi przykłady różnych przedmiotów i wyjątkowe obrazy z całego świata, które nazwać można poprawnie Repozytorium sztucznych i niezwykłych rzeczy, rzadkich skarbów, cennych przedmiotów, konstrukcji i malarstwa. Zalecane jest bowiem, aby te rzeczy zostały razem zebrane w tym oto teatrze, aby przez ich częste oglądanie i dotykanie, każdy mógł szybko, w sposób łatwy i wiarygodny otrzymać jedyną wiedzę i godne podziwu zrozumienie rzeczy*<sup>16</sup>. Autorem [opisania] jest Samuel Quiccheberg, wydanie powstało w Monachium w drukarni Adama Berga w roku 1565 dzięki życzliwości i pozwoleniu Cesarza Maksymiliana II<sup>17</sup>.

Każde odrodzenie tradycji starożytnej w kulturze europejskiej, poczynwszy od VIII w., bez względu na to czy dokonywane pod hasłem powrotu w średniowieczu do lektury pism Arystotelesa, czy fascynacji rękopisami greckimi i łacińskimi w XIII–XIV-wiecznej Florencji, czy jako ponowne odkrycie nauki starożytnej w renesansie, było jednocześnie powrotem do idei muzeum jako miejsca nauki i edukacji. Badania muzeologiczne prowadzone na przełomie XX i XXI w. przyniosły bogatą literaturę przedmiotu, w której znajdujemy opisy rozwoju muzeum jako ośrodka wielozmysłowej percepcji, miejsca, gdzie język i niesione przezeń pojęcia spletają się z doznaniem: wzroku, dotyku, słuchu, powonienia. Muzea w kulturze europejskiej były bowiem laboratoriami doznań, które w różnym czasie, przy pomocy różnych narzędzi i metod próbowano jednocześnie spersonalizować i zobiektywizować. W pewnym momencie te próby zobiektywizowania doznań zaczęły przybierać dominującą liczbowo postać kolekcji eksponatów wypełniających przestrzeń, a przecież w swej istocie muzealia w instytucji edukacyjnej służyć miały nie magazynowaniu, lecz pracy poznawczej. W tym sensie wiek XVII i początek wieku XVIII były okresem, gdy ta krytyczna masa zgromadzonych przedmiotów materialnych zaczęła dominować nad ideą, pojęciem, wiedzą i doznaniem, i stając się wyróżnikiem muzeów. To zaś zaczęło budzić sprzeciw i zmienić charakter tych instytucji w końcu XVIII w., jedynie w formie pisanej przetrwała pamięć o tych minionych muzeach<sup>18</sup>.

Poszukując dawnej definicji muzeum, nie można zapominać, że pojęcie to łączono z miejscami nauki opartej na doznaniach czerpanych ze zgromadzonych kolekcji. Synonimów muzeum rozumianych jako „źródła wiedzy” było wiele od XV do XVIII wieku. Jeffrey Abt wymienia: *pandechion*<sup>19</sup>, *studiolo*, *gabinetto*, *Wunderkammer*, *galleria*, *Kunstkammer*, *Kunstschränk*<sup>20</sup>. W zapisach XVI- i XVII-wiecznych znajdziemy

także inne synonimy: *bibliotheca*, *thesaurus*, *theatrum*. Pojęcie „muzeum” było także używane w znaczeniu: „encyklopedia”, „antologia”, „słownik”. Metaforyczną definicję takiego muzeum nauki jako *pandechionu* opisał Ulisses Aldrovandi (1522–1605): (...) *rozległy las wiedzy, w którym każdy znaleźć może to, co poeci, teologowie, prawodawcy, filozofowie i historycy... kiedykolwiek napisali, a także wszelkie z natury bądź twórczości pochodzące rzeczy, które by ktoś chciał poznać lub złożyć*<sup>21</sup>. Idea *Pandechion Epistemonicon* Aldrovandiego, pochodząca od Pliniusza Starszego (23–79 r.), jest ściśle powiązana z historią nauki. Przypomnienie tego dzieła uświadamia, jak bliskie było powiązanie między naukami przyrodniczymi a modelem muzeum jako ośrodka badania i wiedzy – koncepcji przeniesionej z greckiej starożytności do renesansowej Italii.

Aldrovandi używa pojęcia muzeum jako synonimu „zbioru wiedzy”, zarówno gdy odnosi się ono do pewnej wybranej grupy zjawisk (np. metali – *Musaeum metallicum*<sup>22</sup>), jak i opisu wszechświata. Pojęcie *pandectae* (πανδέκτης, *pandektes*) lub *digesta*<sup>23</sup> przyjęte były w starożytnym Rzymie na określenie zbioru praw, kojarzone przede wszystkim z Kodeksem Justyniana<sup>24</sup>, w XVI w. rozpowszechnione także przez tłumaczenia niemieckie (*Pandekten*<sup>25</sup>).

Pokrewne temu modelowi i takiej definicji *museum* były określenia: *theatrum* i *thesaurus*. Dowodem na to, iż nie były to – zapisane jedynie w tekstach – tytuły dzieł literackich czy kompendiów wiedzy, świadczy wspomniany powyżej traktat Samuela Quiccheberga *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*<sup>26</sup>, uważany za pierwszy znany opis typologii zbiorów muzealnych, a wręcz podręcznik układu idealnego muzeum świata. Wydany w 2013 r. przekład dzieła Quiccheberga na język angielski jest ciekawym, współczesnym studium odtwarzania miejsc historycznych poprzez wrót do rozumienia zapisów języka<sup>27</sup>.

Wydany w 1565 r. traktat można więc traktować jako, bez wątpienia, pierwszą przyjętą w Europie nowożytną „inwentaryzację” zasad tworzenia i definiowania pojęcia muzeum służącego nauce i poznaniu. Krämer<sup>28</sup> zwraca uwagę, że około połowy XVI w. pojawiło się na północ od Alp wielu innych wybitnych uczonych, którzy za swoje zadanie uznawali „muzealne” uporządkowanie wiedzy. Wśród nich był wybitny, szwajcarski przyrodnik Konrad Gesner (1516–1565), autor wielkiego, opublikowanego w Zurichu w 1545 r., dzieła *Bibliotheca Universalis*, zawierającego ułożony w porządku alfabetycznym spis 15 000 pozycji 3 000 autorów, stanowiącego ówczesne kompendium niemal całej znanej literatury. Gesner używał w swoim dziele takich określeń jak: *catalogus*, *elenchus*, *historia litteraria*, *index*, *lexicon*, *repertorium*, *thesaurus* – co wkrótce przeniesione zostało także do języka muzeów i miało niemały wpływ na ideę scalenia struktury biblioteki z muzeum. Idea ta, zresztą obecna od czasu aleksandryjskiego *museionu*, czekała w pogotowiu na swój renesans. Lektura *Muzeografii* Neickela<sup>29</sup> dostarcza taką listę „muzeów wiedzy” dobitnie dowodząc, że model Quiccheberga stał się powszechny. Największą chyba realizacją wielkiego muzeum edukacji encyklopedycznej było *Musaeum Kircherianum* – cel podróży i obiekt podziwu wielu głów koronowanych przybywających przed połową XVII stulecia do Rzymu.

Przykład jezuickiego założenia, które jako muzeum było encyklopedią wiedzy o świecie, przetrwał jeszcze co najmniej stulecie. Można sądzić z listy Neickela, że niewielkie

*musea* zakładane były powszechnie w XVII w. przy szkołach, uczelniach, klasztorach, w rezydencjach. Na ich wyposażenie składały się zazwyczaj połączone zbiory biblioteczne, kolekcje *naturaliów* i *scientariów*, uzupełniane w miarę możliwości ilustracjami w postaci rycin, rysunków i ilustracji w księgach. Potwierdzeniem tego zjawiska są zalecenia Jana Amosa Komeńskiego (1592–1670), czeskiego reformatora i edukatora. Comenius w *Świecie w obrazach* (*Orbis Sensualium Pictus*) charakteryzował muzeum jako *miejsce, gdzie uczony, z dala od ludzi, może w samotności oddać się studiowaniu ksiąg*<sup>30</sup>. Pisma Komeńskiego wskazują, że muzeum stało się częścią „życia powszechnego”, znalazło się zatem w repertuarze słownika szkolnego służącego uczniom.

Wiele z tych muzeów – ośrodków studiów – zniknęło. Inne opisywane były jako tzw. gabinety osobliwości. W wieku XIX i XX dokonano się zniszczenie przeważającej części zasobów lub przejęcie zbiorów gabinetów przez tworzone nowe wielkie instytucje. Dopiero z końcem XX w. pojawiło się ponownie zainteresowanie odtworzeniem tych opok nowożytnej edukacji i nauki, bez których nie byłoby XVIII-wiecznego ruchu encyklopedystów. Wśród wielu współczesnych inicjatyw warto wspomnieć rekonstrukcję modelowego Gabinetu Osobliwości – *Naturalienkammer des Halleschen Waisenhauses* – założonego przez Augusta Hermanna Franckego (1663–1727) w Halle. Ten niemiecki teolog i pietysta był inicjatorem rozległej Fundacji, w skład której weszły szkoły różnego poziomu, tworzone przede wszystkim dla niezamożnej młodzieży, niezbywalnym zaś elementem kompleksu szkolnego były muzeum i biblioteka<sup>31</sup>. Kiedy w 1991 r., po połączeniu Niemieckiej Republiki Demokratycznej z Republiką Federalną Niemiec, Fundacja Franckego odzyskała osobowość prawną, rozpoczęła rekonstrukcję tamtejszej Wunderkammer<sup>32</sup>. Stopniowo *in situ*, częściowo ustawiając na swoich dawnych miejscach zachowane elementy wyposażenia, częściowo uzupełniając je zakupami na rynku antykwarycznym<sup>33</sup>, odtworzono model tego muzeum.

Późniejsze losy muzeów w Europie są lepiej poznane i opisane, zwłaszcza często komentowany był wielki ruch na rzecz tworzenia muzeów publicznie dostępnych w XVIII stuleciu i muzeów narodowych w wieku XIX. Definicje muzeum o charakterze legislacyjnym pojawiają się w wielu aktach wielkich państwowych fundacji, jak np. powołanego przez Parlament Brytyjski w 1753 r. British Museum<sup>34</sup>, czy w stworzeniu w wyniku rewolucji i konfiskat majątków kościelnych Musée des monuments français w 1791 roku<sup>35</sup>. Określenie, czym jest muzeum i jakie powinno pełnić funkcje, znaleźć można w wielu tekstach i komentarzach XIX-wiecznej literatury muzeologicznej. Przekonanie, że nadrzędną rolą muzeum jest tworzenie programów edukacyjnych i dawanie przyjemności (rozrywki) pojawia się w XIX w., np. w pismach reformatora muzealnictwa Williama Flowera (1831–1899)<sup>36</sup>, ale występowało także wcześniej, już w wieku XVII (słownik Louisa Morériego<sup>37</sup>).

Definicje muzeum we współczesnym nam rozumieniu pojawiają się licznie w słownikach i encyklopediach XIX i początku XX wieku. W rozbudowanym haśle poświęconym muzeum François Mairesse pisze: *Według Dictionnaire Universel du XIXe siècle Pierre’a Larousse’a z 1874 r. muzeum to miejsce studiów literackich, naukowych lub artystycznych, ale też bogata kolekcja dzieł sztuki i przedmiotów służących nauce. Słowo to jest także używane dla określenia publikacji encyklopedycznych wydawanych w celach edukacyjnych, jak Musée des familles czy Musée des deux*

*mondes, ale coraz częściej jego znaczenie wiąże się z kolekcją*. W Grande Encyclopédie Berthelota, Sagnet podaje następującą definicję muzeum: Obecnie muzeum jest zbiorem dzieł sztuki, ciekawostek, obiektów służących badaniom naukowym, a nawet produktów przemysłowych czy naturalnych, będącym własnością państwa, departamentu lub gminy, i wystawianym w budynkach publicznych<sup>38</sup>.

Rozwój muzeów w XIX w. prowadził do poszerzenia definicji muzeów, które wraz z ekspansją kolonializmu powstawały dosłownie na całym świecie. Coraz trudniej było połączyć ideę instytucji nauki i edukacji z koncepcją wielkich „magazynów” wszelkich wytworów cywilizacji i natury. Zaczęły pojawiać się koncepcje obejmowania tym terminem całych miast czy regionów, jak w pismach Quartemère’a de Quincy<sup>39</sup> z końca XVIII w., uznającego Rzym czy Florencję w całości za muzea.

Na początku XX w. istniało już wiele teorii społecznych, wedle których muzea są „sercem” regionów i lokalności, powstaje też koncepcja „muzeum społeczności” (*community museum*) opisanego przez Johna Cottona Dana’ego (1856–1929)<sup>40</sup>. Dana analizuje morfologię muzeum po to, by owa mroczna instytucja (*Gloom of the Museum*) przerodziła się w muzeum publiczne i społeczne, łatwo dostępne i stające się centrum mediacji. Ta obecnie nieco zapomniana książka, lepiej rozumiana w kontekście budowy amerykańskiego nowoczesnego społeczeństwa, może być śmiało uznana za źródło współczesnych zmian definicji muzeum i jeden z pierwszych przewodników po nowoczesnym zarządzaniu muzeum<sup>41</sup>, w którym – jak pisze autor – trzeba uporządkować nie tylko kwestie definicyjne, ale także wszystkie elementy „komunikacji” (podpisy, układy prac, sposób nauczania dzieci i młodzieży), zaś magazyny muzealne przekształcić w dostępne publicznie przestrzenie wiedzy<sup>42</sup>.

Zmiany, jakie zaszły na całym świecie po I wojnie światowej, niemal natychmiast odbiły się jak w zwierciadle także w muzeach. Manifesty i muzea artystów<sup>43</sup>, sztuka awangardowa, boom technologiczny mają swoje zapisy w koncepcjach i definicjach muzeów<sup>44</sup>. W edycji *Encyklopedii Brytyjskiej* z 1911 r. Lindsay pisał: (...) *nowoczesne muzeum powinno działać dla dobra publicznego, powinno być bogatym źródłem zaciękania i wiadomości dla całego społeczeństwa*<sup>45</sup> – ta społeczna misja muzeum zaczęła być rozumiana jako istota „nowego” muzeum. Podsumowaniem, a zarazem reakcją na te zmiany, była międzynarodowa konferencja „Office international des musées” w Madrycie w 1934 r., która stała się początkiem nie tylko wielkich organizacji muzealnych, ale także inicjacją badań nad procesem legislacji w tym zakresie.

Powołanie w 1946 r. Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM<sup>46</sup> było skutkiem wszystkich wcześniej prowadzonych działań i prac muzeologicznych. Przyjęta w czasie pierwszej konferencji ICOM definicja muzeum (patrz Załącznik 2.) stale ewoluowała, aby w roku 2019 przyjąć nową formę (patrz Załącznik 1.) uświadamiającą, jak długą i niezwykłą drogę ewolucji przebyło zjawisko zwane „muzeum”.

Ta ostatnia definicja muzeum zaproponowana w Kioto w 2019 r. stała się, jak już wspomniano w niniejszym tekście, początkiem kolejnej fali refleksji i dyskusji. Niemal w każdym miejscu na świecie, gdzie działają komitety narodowe ICOM, przebiegała i przebiega ona nieco inaczej. W zależności od tego, jaką rolę społeczną, polityczną czy edukacyjną pełni dzisiaj miejsce nazywane muzeum, powstają inne lokalne „tradycje” postrzegania i stosowania tego pojęcia. Różnice są olbrzymie: od traktowania muzeum jako jednego z filarów



państwowości i tożsamości po bardzo indywidualne i ulotne konteksty artystyczne i antropologiczne. Muzea bywają miejscami spotkań w Afryce, gdzie przychodzą ludzie spragnieni pokoju i rozmowy, są to wielkie instytucje w Europie i w obu Amerykach odwiedzane przez miliony turystów, centra nauki, ekoregiony skupione na zachowaniu natury, odosobnione świątynie, pływające „pomniki techniki”, awangardowe formy architektury projektowane z użyciem nowych technik i materiałów, a nawet ośrodki badawcze kosmosu<sup>47</sup>.

Polska tradycja definiowania muzeum od czasów piastowskiego muzeionu w Brzegu Śląskim, tradycji muzeionów przy szkołach toruńskich w XVI w. i krakowskich w XVII w., aż po *Musaeum Polonicum* (Myśli Względem Założenia *Musaeum Polonicum* Michała Mniszcha z 1775 r.) była w kontekście Europy Środkowej interesującą drogą dążenia ku własnej tożsamości. To zdaje się wyróżniać polskie muzealnictwo, którego rola społeczna od końca XVIII w. zakorzeniona była w pojęciu „pamięci” (Mnemozyne). Trwanie w pamięci było i stale jest wielką wartością – trwanie, które trzeba pielęgnować i podtrzymywać. To zapewne najbardziej różni podejście polskich muzealników od postaw kolegów pracujących w muzeach w Azji czy Afryce. A skoro prawo i wszelkie przepisy powinny służyć wartościom, w dyskusji dotyczącej nowej definicji muzeum zapewne niełatwe będzie znalezienie „wspólnego języka”.

## Polscy muzealnicy o nowej definicji z Kioto

Przedstawione po niniejszym artykule wypowiedzi (patrz ANKIETA) wybitnych polskich muzealników, będących przedstawicielami trzech pokoleń, doskonale pokazują „czułe miejsca” w rozumieniu roli muzeum we współczesnym społeczeństwie, a jednocześnie ujawniają pewne *novum*, którym jest refleksja nad dwoma typami współczesnych muzeów: z jednej strony – muzeum jako instytucji opiekuńczej w stosunku do dziedzictwa

i pamięci o nim, z drugiej zaś – muzeum jako stymulatora sztuki, nauki, postaw społecznych, gracza politycznego, instytucji aktywnej ideowo zarówno na polu nauki (np. nauk o środowisku), jak i sztuki (zamawianie nowych projektów u artystów).

Zagadnieniem najbardziej kłopotliwym w tym kontekście staje się odróżnienie opisu muzeum jako zjawiska kultury społecznej od definicji muzeum jako terminu niezbędnej w legislacji. Na ten aspekt tzw. definicji z Kioto zwraca uwagę prof. Stanisław Waltoś – współautor polskiej Ustawy o muzeach i tłumacz *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów* na język polski.

Autorka niniejszego artykułu poprosiła, w formie ankiety, grupę polskich muzealników – w tym dwóch specjalistów w sferze prawa ochrony dziedzictwa, od wielu lat uczestniczących w procesach legislacyjnych – o komentarze do nowej definicji muzeum opracowanej przez komitet MDPP ICOM. Pytanie ankiety brzmiało: *Czy jest Pani/Pan skłonna/y uznać nową definicję muzeum ICOM, ogłoszoną na Konferencji Generalnej w Kioto 7 września 2019 r., za odpowiadającą zmianom funkcjonowania muzeów we współczesnym świecie i określającą istotę roli tych instytucji?* Do udzielenia odpowiedzi zaproszeni zostali: Paulina Florjanowicz, Paweł Jaskanis, Piotr Majewski, Michał Malinowski, Michał Niezabitowski, Maria Anna Potocka, Andrzej Rottermund, Piotr Rypson, Bożena Steinborn, Stanisław Waltoś, Michał F. Woźniak, Kamil Zeidler.

Wszyscy poza Piotrem Rypsonem nadesłali odpowiedzi, które zostały przedstawione osobno, na końcu niniejszego artykułu, w kolejności alfabetycznej nazwisk. Należy mieć nadzieję, że lektura załączonych refleksji w zestawieniu z historią pojęcia muzeum, w skrócie ukazującą zmiany i fluktuacje znaczeń przez ostatnie dwa i pół tysiąca lat (patrz Załącznik 3. Jak rozumiano pojęcie „muzeum” – krótka historia), będzie punktem wyjścia do pogłębionej dyskusji nad fenomenem zjawiska o długiej i fascynującej historii.

### Załącznik 1. Nowa definicja muzeum z Kioto

Annex 1. New Kyoto Museum Definition

#### Nowa propozycja definicji ICOM rozestana w 2019 r.<sup>48</sup> brzmi:

*Museums are democratizing inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.*

*Museums are not for profit. They are participatory and transparent and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings for the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.*

\*\*\*

*Muzea są wielogłosowymi przestrzeniami demokratycznej integracji służącymi krytycznemu dialogowi na temat przeszłości i przyszłości. Rozumiejąc i właściwie rozpoznając konflikty i wyzwania współczesności, przechowują artefakty jako instytucje zaufania publicznego, strzegą pamięci na rzecz przyszłych pokoleń i gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa.*

*Muzea nie działają dla zysku. Mają charakter partycypacyjny i transparentny, pracują na rzecz czynnego partnerstwa z różnymi społecznościami w celu kolekcjonowania, przechowania, badania, interpretowania, wystawiania i zachęcania do zrozumienia świata, mając na celu wkład w (budowanie) ludzkiej godności i sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety.*



1. Konferencja Generalna ICOM w Kioto, 7 września 2019 r.; po przedstawieniu nowej definicji muzeum przez Jette Sandahl, przewodniczącą Komitetu ds. Definicji Muzeum MDPP – Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, i po zgłoszeniu wielu innych propozycji, w wyniku dyskusji Zgromadzenie Generalne ICOM podjęło decyzję o odłożeniu głosowania nad przyjęciem nowej definicji do 2020 roku

1. ICOM General Conference in Kyoto, 7 September 2019; following the presentation of the new museum definition by Jette Sandahl, Chair of the Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, resulting in the submission of many other proposed versions, ICOM General Assembly decided to postpone voting on the new definition to 2020

## Załącznik 2. Ewolucja definicji muzeum ICOM w latach 1946–2007<sup>49</sup>

Annex 2. Evolution of ICOM Museum Definition in 1946–2007

**1946**

### Art. II, p. 2

The word 'museums' includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.

Słowo „muzeum” obejmuje wszystkie kolekcje otwarte dla publiczności, zawierające materiały artystyczne, techniczne, naukowe, historyczne i archeologiczne, w tym ogrody zoologiczne i botaniczne, ale z wykluczeniem bibliotek, wyjątkiem są te (biblioteki), które mają charakter otwartych ekspozycji.

**1951**

### Art. II – Definicja

The word 'museum' here denotes any permanent establishment, administered in the general interest, for the purpose of preserving, studying, enhancing by various means and, in particular, of exhibiting to the public for its delectation and instruction groups of objects and specimens of cultural value: artistic, historical, scientific and technological collections, botanical and zoological gardens and aquariums. Public libraries and public archival institutions maintaining permanent exhibition rooms shall be considered to be museums.

Słowo „muzeum” oznacza tutaj każdą stałą instytucję zarządzaną w interesie ogółu w celu zachowania, studiowania, z wykorzystaniem różnych środków, w szczególności poprzez wystawy dostępne dla publiczności po to, aby dostarczyć przyjemności oraz wiedzę o obiektach i okazach mających wartość kulturową: artystyczną, historyczną, naukową, a także kolekcjach technicznych, botanicznych, ogrodach zoologicznych i akwariach. Instytucje publiczne, takie jak biblioteki i archiwa udostępniające stałe wystawy, powinny być traktowane jak muzea.

**1961**

**Rozdział II – Definicja muzeum, art. 3 i art. 4**

ICOM shall recognise as a museum any permanent institution which conserves and displays, for purposes of a study, education and enjoyment, collections of objects of cultural or scientific significance.

**Article 4**

Within this definition fall:

- a. exhibition galleries permanently maintained by public libraries and collections of archives,
- b. historical monuments and parts of historical monuments or their dependencies, such as cathedral treasures, historical, archaeological and natural sites, which are officially open to the public,
- c. botanical and zoological gardens, aquaria, vivaria, and other institutions which display living specimens,
- d. natural reserves.

Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM uznaje za muzeum każdą trwale istniejącą instytucję, która konserwuje i wystawia w celach studiowania, edukacji i rozrywki kolekcje obiektów mających znaczenie kulturowe i naukowe.

Zgodnie z tą definicją za muzea uznaje się:

- a. wystawy o charakterze galerii stałych dostępne dla publiczności w bibliotekach i archiwach,
- b. zabytki historyczne oraz części zabytków historycznych i ich przyległości, takie jak skarbcce katedralne, obszary historyczne, archeologiczne i naturalne, które są publicznie dostępne,
- c. ogrody botaniczne i zoologiczne, akwaria, vivaria i inne instytucje prezentujące żywe okazy,
- d. rezerwaty natury.

**1974**

**Rozdział II – Definicje**

**Art. 3**

A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of the society and its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of man and his environment.

**Art. 4**

In addition to museums designated as such, ICOM recognizes that the following comply with the above definition:

- a. conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres,
- b. natural, archaeological, and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature, for their acquisition, conservation and communication activities,
- c. institutions displaying live specimens, such as botanical and zoological gardens, aquaria, vivaria, etc.
- d. nature reserves,
- e. science centres and planetariums.

Muzeum jest instytucją nieochodową, o stałym charakterze, działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, otwartą dla publiczności. Muzeum gromadzi, konserwuje, bada, upowszechnia i wystawia na rzecz studiów, edukacji i rozrywki wszelkie materialne ślady działalności człowieka i jego środowiska.

ICOM uznaje, że za tak określone muzea uznać można także:

- a. instytuty konserwatorskie i galerie o stałych wystawach, istniejące przy bibliotekach i archiwach,
- b. zabytki i rezerwaty natury, archeologiczne i etnograficzne, miejsca i zabytki historyczne, muzea-miejsca natury, w zakresie pozyskiwania zbiorów, konserwacji i działalności informacyjnej,
- c. instytucje prezentujące żywe okazy, takie jak ogrody botaniczne i zoologiczne, akwaria, vivaria, itp.,
- d. rezerwaty przyrody,
- e. centra naukowe i planetaria.

**1989**

**Art. 2 – Definicje**

A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and its development, and open to the public which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.

- a. The above definition of a museum shall be applied without any limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.



- b. In addition to institutions designated as 'museums' the following qualify as museums for the purposes of this definition:
- I. natural, archaeological and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment,
  - II. institutions holding collections of and displaying live specimens of plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria,
  - III. science centres and planetaria,
  - IV. conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres,
  - V. nature reserves,
  - VI. such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum workers through museological research, education or training.

Muzeum jest instytucją niedochodową, o stałym charakterze, działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, otwartą dla publiczności. Muzeum gromadzi, konserwuje, bada, upowszechnia i wystawia na rzecz studiów, edukacji i rozrywki wszelkie materialne ślady działalności człowieka i jego środowiska.

- a. Powyższa definicja powinna być stosowana bez żadnych ograniczeń wynikających z trybu zarządzania daną instytucją, charakteru miejsca, funkcji struktury lub typu kolekcji.
- b. Poza instytucjami określonymi jako „muzea”, muzeami w sensie powyższej definicji są także:
- I. zabytki natury, archeologiczne i etnograficzne oraz miejsca i zabytki historyczne, obszary naturalne jako muzea natury, które pozyskują, konserwują i informują o materialnych świadectwach ludzi i ich otoczenia,
  - II. instytucje przechowujące zbiory i wystawiające żywe okazy roślin i zwierząt, takie jak ogrody botaniczne i zoologiczne, akwaria i vivaria,
  - III. centra nauki i planetaria,
  - IV. instytuty konserwatorskie i galerie o stałych wystawach, istniejące przy bibliotekach i archiwach,
  - V. rezerwaty natury,
  - VI. wszelkie inne instytucje, które za muzea uzna Zarząd (ICOM) po zasięgnięciu opinii Komitetu Doradczego, rozważywszy niektóre lub wszystkie cechy charakteryzujące muzeum, lub [instytucje] wspierające muzea i muzealników poprzez prowadzenie badań muzeologicznych, edukacji lub szkoleń.

1995

## Art. II – Definicje

A museum is a non-profit making permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.

- a. The above definition of a museum shall be applied without any limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.
- b. In addition to institutions designated as 'museums' the following qualify as museums for the purposes of this definition:
- I. natural, archaeological and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment,
  - II. institutions holding collections of and displaying live specimens and plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria,
  - III. science centres and planetaria,
  - IV. conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres,
  - V. nature reserves,
  - VI. international or national or regional or local museum organisations, ministries or departments or public agencies responsible for museums as per the definition given under this article;
  - VII. non-profit institutions or organisations undertaking research, education, training, documentation and other activities relating to museums and museology,
  - VIII. such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all of the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum workers through museological research, education or training.

Muzeum jest instytucją niedochodową, o stałym charakterze, działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, otwartą dla publiczności. Muzeum gromadzi, konserwuje, bada, informuje i wystawia na rzecz studiów, edukacji i rozrywki wszelkie materialne ślady działalności człowieka i jego środowiska.

- a. Powyższa definicja powinna być stosowana bez żadnych ograniczeń wynikających z trybu zarządzania daną instytucją, charakteru miejsca, funkcji struktury lub typu kolekcji.
- b. Poza instytucjami określonymi jako „muzea”, muzeami w sensie powyższej definicji są także:
- I. zabytki natury, archeologiczne i etnograficzne oraz miejsca i zabytki historyczne, obszary naturalne jako muzea natury, które pozyskują, konserwują i informują o materialnych świadectwach ludzi i ich otoczenia,

- II. instytucje przechowujące zbiory i wystawiające żywe okazy roślin i zwierząt, takie jak ogrody botaniczne i zoologiczne, akwaria i vivaria,
- III. centra nauki i planetaria,
- IV. instytuty konserwatorskie i galerie o stałych wystawach, istniejące przy bibliotekach i archiwach,
- V. rezerwaty natury,
- VI. międzynarodowe, narodowe, regionalne lub lokalne organizacje muzealne, ministerstwa lub departamenty organów publicznych odpowiedzialne za muzea wedle definicji określonej tym artykułem,
- VII. instytucje i organizacje o charakterze nieochodowym, prowadzące działalność badawczą, edukacyjną, warsztatową, dokumentacyjną lub działalność o charakterze powiązaną z muzeami i muzeologią,
- VIII. wszelkie inne instytucje, które za muzea uzna Zarząd (ICOM) po zasięgnięciu opinii Komitetu Doradczego, rozważywszy niektóre lub wszystkie cechy charakteryzujące muzeum, lub [instytucje] wspierające muzea i muzealników poprzez prowadzenie badań muzeologicznych, edukacji lub szkoleń.

## 2001

### Artykuł II – Definicje

A museum is a non-profit making permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.

- a. The above definition of a museum shall be applied without any limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.
- b. In addition to institutions designated as 'museums' the following qualify as museums for the purposes of this definition:
  - I. natural, archaeological and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment,
  - II. institutions holding collections of and displaying live specimens and plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria,
  - III. science centres and planetaria,
  - IV. non-profit art exhibition galleries,
  - V. nature reserves; conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres; natural parks,
  - VI. international or national or regional or local museum organisations, ministries or departments or public agencies responsible for museums as per the definition given under this article,
  - VII. non-profit institutions or organisations undertaking research, education, training, documentation and other activities relating to museums and museology,
  - VIII. cultural centres and other entities that facilitate the preservation, continuation, and management of tangible and intangible heritage resources (living heritage and digital creative activity),
  - IX. such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all of the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum workers through museological research, education or training.

Muzeum jest instytucją nieochodową, o stałym charakterze, działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, otwartą dla publiczności. Muzeum gromadzi, konserwuje, bada, upowszechnia i wystawia na rzecz studiów, edukacji i rozrywki wszelkie materialne ślady działalności człowieka i jego środowiska.

- a. Powyższa definicja powinna być stosowana bez żadnych ograniczeń wynikających z trybu zarządzania daną instytucją, charakteru miejsca, funkcji struktury lub typu kolekcji.
- b. Poza instytucjami określonymi jako „muzea”, muzeami w sensie powyższej definicji są także:
  - I. zabytki natury, archeologiczne i etnograficzne oraz miejsca i zabytki historyczne, obszary naturalne jako muzea natury, które pozyskują, konserwują i informują o materialnych świadectwach ludzi i ich otoczenia,
  - II. instytucje przechowujące zbiory i wystawiające żywe okazy roślin i zwierząt, takie jak ogrody botaniczne i zoologiczne, akwaria i vivaria,
  - III. centra nauki i planetaria,
  - IV. nieochodowe galerie wystawiające sztukę,
  - V. rezerwaty natury; instytuty konserwatorskie i galerie o stałych wystawach, istniejące przy bibliotekach i archiwach; parki narodowe (natury),
  - VI. międzynarodowe, narodowe, regionalne lub lokalne organizacje muzealne, ministerstwa lub departamenty organów publicznych odpowiedzialne za muzea wedle definicji określonej tym artykułem,
  - VII. instytucje i organizacje o charakterze nieochodowym, prowadzące działalność badawczą, edukacyjną, warsztatową, dokumentacyjną lub działalność powiązaną z muzeami i muzeologią,
  - VIII. centra kultury oraz inne podmioty działające na rzecz ochrony, zapewnienia trwania oraz zarządzania zasobami dziedzictwa materialnego i niematerialnego (dziedzictwo żyjące i cyfrowa działalność twórcza),
  - IX. wszelkie inne instytucje, które za muzea uzna Zarząd (ICOM) po zasięgnięciu opinii Komitetu Doradczego,

rozważywszy cechy charakterystyczne dla muzeów, bądź wspierające muzea i muzealników poprzez badania muzeologiczne, edukację lub prowadzenie szkoleń.

2007

### Art. 3 – Definicja pojęcia

#### Section 1

Museum. A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.

#### P. 1

Muzeum jest stałą, niedochodową instytucją działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, dostępną publicznie. Muzeum nabywa, konserwuje, prowadzi badania, informuje i wystawia materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i środowiska w celu edukacji, nauki i przyjemności.

### Załącznik 3. Jak rozumiano pojęcie „muzeum” – krótka historia

Annex 3. Perception of the ‘Museum’ Concept: Brief History

POJĘCIE	OKRES	MIJESCE/JĘZYK	ZNACZENIE POJĘCIA „MUZEUM”
<i>Μουσείον</i> – określenie topograficzne, np. Muzejon w Atenach, wzgórze	VII–IV w. przed Chr.	tereny zamieszkiwane przez Greków: Półwysep Bałkański, wyspy Morza Egejskiego i Jońskiego oraz zachodnie wybrzeża Azji Mniejszej jęz.: greka starożytna	wzgórze, miejsce spotkań lub miejsce inspiracji
<i>Μουσείον</i>	V–III w. przed Chr.	tereny wokół Morza Śródziemnego, Azja Mniejsza jęz.: greka starożytna	ośrodek edukacyjny, część gimnazjonu, miejsce kultu
<i>Μουσείον</i> <i>Musaeum</i>	IV w. przed Chr.–VI w.	obszar kolonizacji greckiej i rzymskiej obejmujący poza terenami wokół Morza Śródziemnego Europę Południowo-Zachodnią i Centralną, Azję Mniejszą jęz.: grecki i łaciński	instytucja badawcza i naukowa, miejsce spotkań, festiwal poezji i sztuk, zbiór opowiadań, zbiór zapisów
<i>Musaeum</i> <i>Μουσείον</i> Mathaf <i>مكتبة</i> <i>Musée</i> <i>museum</i>	V–XIV w.	obszar wokół Morza Śródziemnego, tereny Europy jęz.: łaciński, grecki, arabski, francuski, lokalne języki na terenie Italii, staroirlandzki	miejsce studiów, „biblioteka”, zbiór pism i opowiadań
<i>Musaeum = the- atrum mundi</i>	XV–XVI w.	Europa, Azja Mniejsza jęz.: łaciński, grecki, francuski, lokalne języki na terenie Italii, germańskie, irlandzki, polski, rodzące się języki lokalne	miejsce studiów, ośrodek naukowy, kolekcja tematyczna, zbiór tekstów, encyklopedia, zbiór wiedzy
<i>Musaeum</i> <i>museum</i>	XVII–XVIII w.	Europa, Ameryka Północna, Azja jęz.: łaciński, francuski, lokalne języki na terenie Italii, języki germańskie, irlandzki, polski, rodzące się języki lokalne	zbiór obiektów i tekstów, instytucja publiczna, kolekcja, zbiór tekstów, słownik, encyklopedia
<i>Museum</i> <i>muzeum</i> <i>múzeum</i> <i>myzeŭ</i> <i>museion</i>	XIX–XXI w.	wszystkie zamieszkałe kontynenty i języki	instytucja publiczna posiadająca kolekcję, centrum ochrony i badań dziedzictwa materialnego i niematerialnego, działanie artystyczne, dzieło literatury



Poniżej zacytowane zostały odpowiedzi znanych polskich muzealników na zadane im przez D. Folgę-Januszewską pytanie: *Czy jest Pani/Pan skłonna/y uznać nową definicję muzeum ICOM, ogłoszoną na Konferencji Generalnej w Kioto 7 września 2019 r., za odpowiadającą zmianom funkcjonowania muzeów we współczesnym świecie i określającą istotę roli tych instytucji?*

\*\*\*

**Paulina Florjanowicz** – archeolog; (od 2016) dyrektor DDK MKiDN odpowiedzialna za nadzór nad muzeami i politykę pamięci, koordynator PW „Niepodległa”; od 20 lat związana zawodowo z organizacjami pozarządowymi i instytucjami publicznymi sektora kultury; (2010–2013) dyrektor NID, następnie związana z muzealnictwem (NIMOZ); członek ICOM (ICMS) oraz krajowych i międzynarodowych paneli eksperckich i doradczych, m.in. „EU & Cultural Heritage Reflection Group”; ewaluator projektów w programach edukacyjnych i kulturalnych KE, m.in. członek jury Europejskiej Stolicy Kultury.

*Definiowanie pojęcia, szczególnie pojęcia powszechnie znanego i stosowanego, jest nie lada wyzwaniem. Skoro wszyscy wiedzą co to jest muzeum, to nad czym tu debatować? Tymczasem definicja ma w praktyce wielki wpływ na to, czym w istocie zajmują się muzea, co je wyróżnia i co stanowi o ich wyjątkowości. Konsekwencją przyjęcia danej definicji jest określenie roli i pozycji muzeum w realiach społeczno-ekonomicznych, o statusie prawnym nie wspominając.*

*Podstawowe słowa kluczowe kojarzone z pojęciem muzeum to zbiory, ludzie i instytucja. Te same pojęcia dominują w ponad dwustu propozycjach z całego świata, które zostały nadesłane do ICOM w ramach dyskusji nad nową definicją muzeum. Niestety, i to chyba wada nowego rozwiązania, która zniechęca najbardziej, ostatecznie przedstawiony projekt nie jest w żadnej mierze wypadkową nadesłanych propozycji. Jest to tyleż uwłaczające międzynarodowej społeczności muzealnej, co krótkowzroczne.*

*Tymczasem analizując nową definicję muzeum, zaproponowaną przez ICOM i ogłoszoną na Konferencji Generalnej w Kioto 7 września 2019 r., należy wskazać, że nie skupia się ona na żadnym z tych trzech aspektów, w zamian podkreślając nie tyle przedmiot działalności muzealnej, co jej z góry założony cel. I to pierwszy błąd. Pojęcie instytucji w ogóle zniknęło, co z kolei rodzi poważne konsekwencje dla formalno-prawnego określenia czym muzeum de facto jest. Zniknęło też pojęcie zbiorów (czy choćby kolekcji) na rzecz nieuporządkowanych i nieokreślonych artefaktów. Wreszcie, w zaproponowanej definicji nie ma też ludzi, ani w sensie badaczy, kustoszy, ani odbiorców rezultatów pracy muzealnej. W zamian ICOM skupia się na celach prowadzonej przez muzea nowej ery działalności, która zdecydowanie bardziej dotyczy przyszłości niż badania przeszłości. To drugi błąd. Muzea zawsze stanowiły skarbnice pamiątek, ostoje*

*przeszłych wydarzeń i dokonań, przedstawionych tak, aby możliwa była ich stale nowa interpretacja w każdej epoce. Tymczasem proponowana definicja narzuca formę interpretacji, określając muzea mianem „wielogłosowych przestrzeni demokratycznej integracji” i wskazując jako cel ich działalności „(budowanie) ludzkiej godności i sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety”. Odarcie muzeów z neutralności naukowej i narzucenie konkretnej ideologii w rozumowaniu jest z definicji zaprzeczeniem obiektywnej formy opracowania i prezentacji zbiorów.*

*Z dalszą częścią proponowanej przez ICOM definicji również nie sposób się zgodzić. Sformułowania dotyczące konieczności skupienia się na przyszłości, zachęcające do dalszej debaty na forum międzynarodowym są skierowane wprost przeciwko nadrzędnej zasadzie neutralności i apolityczności instytucji publicznych. Jest to furtka, która nie tylko otwiera przed muzeami możliwość uczestniczenia w bieżącej debacie politycznej, ale także autoryzuje polityczne zaangażowanie muzeów zależnych od władzy publicznej, co może być niezwykle niebezpieczne w państwach o ustroju niedemokratycznym (o czym twórcy definicji najwyraźniej nie pomyśleli). Poza tym neutralność światopoglądowa muzeów to fundament ich wiarygodności, który stanowi o tym, że są one w stanie trwać przez dziesiątki lat, niezależnie od zmieniających się uwarunkowań politycznych, realizując misję naukową i edukacyjną. Dlatego furtka, którą otwiera nowa definicja, to trzeci, niezwykle poważny błąd.*

*I na koniec refleksja osobista. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że zaproponowana definicja to próba rozprawienia się z niechlubnym mitem założycielskim wielu muzeów zachodnich, szczególnie etnograficznych, które zbudowały swoje kolekcje i markę dzięki kolonializmowi. To próba zanegowania i rozliczenia moralistycznego i arbitralnego podejścia z poprzedniej epoki. Szkoda, że próba podjęta w sposób moralistyczny i arbitralny.*

\*\*\*

**Paweł Jaskanis** – historyk sztuki i hobbysta archeolog (UW), z praktyki zarządczej zabytkoznawca i opiekun dóbr kultury; (od 1996) zastępca GKZ, (1999–2002) dyrektor generalny Urzędu GKZ; (od 2002) dyrektor Muzeum Pałacu w Wilanowie przemianowanego (2013) na Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; w przeszłości i obecnie członek wielu gremiów, m.in.: w MKiDN Rady Ochrony Zabytków i Rady Muzeów, Rady MCK, Rady NIMOZ, Rady Ochrony Zabytków przy Prezydencie m.st. Warszawy i Komitetu Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa IPN, a także rad wielu muzeów; wykładowca Akademii Dziedzictwa MCK i Małopolskiej Szkoły Administracji Publicznej UE w Krakowie oraz studiów podyplomowych z zakresu muzealnictwa na UW.

Definicje muzealium, opieki nad muzealium i muzeum – stare pomysły na nowe czasy, ale nadal bez języka polityków oraz z myślą o każdym człowieku i każdym bycie, będącym przedmiotem jego zainteresowań.

Zanim poruszę kwestię czym jest muzeum, najpierw trzeba odpowiedzieć na pytanie, czym jest muzealium. Mimo oczywistego pochodzenia terminu muzealium od muzeum, czyli „od-instytucjonalnej” genezy tego neologizmu ostatnich dekad, substancjonalnie wyodrębniającego ogólnikowe, znacznie starsze terminy zbiorowe jak kolekcja (zbiory) lub dopowiadające przedmiot kolekcjonowania na poziomie jednostkowym, najczęściej zamiennie: pamiątka, dobro kultury, zabytek, obiekt, artefakt, semiofor lub szczegółowiej na poziomie kategorii, jak obraz, rzeźba, to w refleksji nad definicjami w czasach rozrostu teorii i praktyki muzealnej, które wymagają precyzji, zwłaszcza prawnej i zarządczej, wtórne pojęcie wysuwa się na plan pierwszy przed terminem określającym instytucję.

Zapętleń, a raczej spiralnych interpretacji przyczynowo-skutkowych jest jeszcze więcej, jeśli w model otwartej definicji obu terminów włączyć nie tyle pojęcie, co naczelne kryterium społecznie wyodrębniające, jakim jest wartość muzealium, przy założeniu że niemuzealium nie ma wartości społecznej, czyli że mikromuzea jednej rzeczy dla jednej osoby pozostawimy poza tymi uwagami, podobnie jak zjawisko handlu rzeczami, którym nadawano nie tylko werbalne cechy kolekcji dóbr kultury, zaś ich składowiskom czy galeriom handlowym – nazwę muzeum. Inaczej – Wszystko stanie się muzeum, by sięgnąć do programu poetyckiego Edwarda Stachury Wszystko jest poezja (w mianowniku), co ma swój powab emocjonalno-intelektualny, ale bez możliwości skutecznego przekonywania do wartości i do społecznej edukacji ku wartościom jako etycznej podstawie działania muzeum (czyli nie jedna osoba i nie handel).

Dostrzegając wartość lub jej brak, zawsze operujemy w kontekście społecznym – obecnym, a w nim czy poprzez niego mamy do czynienia z sekwencjami dawnych zjawisk, które wywołały i współtworzyły tę wartość – zastrzegę, że nie zawsze przyrastającą czy równie cenioną ze względu na uwarunkowania kulturowe i bytowe. Muzeum włada rzeczą (w prawie polskim) i jej wartościami dla dobra wspólnoty utrzymującej instytucję. To one tworzą/konstituują instytucję i jej społeczne funkcje.

W różnorodnym świecie muzeów i paramuzeów muzealium jest już w zasadzie każdym bytem mającym wartość społeczną, któremu w celu podkreślenia wyjątkowości nadaje się metawartość przez użycie określenia muzeum. Przedmiot kolekcjonowania staje się instytucją, co wynika z jej genotypu jako „przybytku muz”, czyli zbioru ich wartościowych utworów. Sprawczość wartości muzealium należy do jej twórcy i woli jego współpracowników oraz następców do jej utrzymania. Jeśli wola ta płynie ze świata polityki, przywódców czy liderów społecznych, czyli dysponentów wystarczających do jej podtrzymania środków finansowych, to taki byt będzie trwał jako muzealium.

## Muzealium

Sugeruję maksymalne rozszerzenie definicyjne dla muzealium i tym samym dla muzeum. **Muzealium jest bytem o udokumentowanych wartościach, poddanym profesjonalnej opiece muzeum oraz udostępnianym dla dobra wszystkich ludzi.**

Jakie korzyści z użycia terminu „byt”? Nie musimy go definiować – zrobili to najwzszechstronniej filozofowie, czyli spór przenosimy na holistyczną, uniwersalną płaszczyznę pozamuzealną. Muzealnicy niech służą swojej publiczności, dzieląc się wiedzą o wartościach i je wspólnie pomnażając. Muzeum jest dla ludzi, nie dla muzealników. Eliminujemy muzealne spory definicyjne. W zależności od statutu i strategii instytucji wykorzystywać możemy pola analizy fenomenologicznej [np. za Wł. Stróżewskim, O pięknie], czyli każde muzealium określać możemy w uzasadnionych społecznie aspektach: ontycznym, semantycznym i aksjologicznym, najkorzystniej łącznie. Uzyskujemy system definiowania jednostkowego muzealium, otwarty w przypisywaniu desygnatów, odporny na zarzuty, że coś pominięto. Np. nie musimy dyskutować o materialności czy niematerialności, gdyż są to cechy jednostkowej charakterystyki, podobnie jak zagadnienia nośników, zapisów, pojedynczego lub zbiorowego desygnatu (np. problem z archeologii – tzw. materiału masowego); treści, znaczenia i wartości nie muszą być własnością muzeum, ale niektóre ich formy, powiązane z prawną opieką – obligatoryjnie tak, jak choćby własność intelektualna.

Pamiętajmy także, że samo posiadanie danego bytu przez muzeum nie oznacza, że byt ten jest/staje się automatycznie muzealium. Decyzja o uznaniu za muzealium jest osobnym aktem sprawczym, nadającym ten szczególny status. Może być powodem do celebracji, jak samo tworzenie kolekcji, adekwatnie do wartości bytu i jego miejsca w kolekcji. Akt ten ma dodatkową wartość personalizacji. Wspominam o niej, ponieważ muzea nie najlepiej dbają o pamięć o dokonaniach własnych pracowników i zachowanie ciągłości wiedzy o przedmiocie wartości, a więc i o podmiocie, który je określił i podjął decyzję o jej administracyjnym uznaniu, czyli podniesieniu do rangi muzealium.

## Opieka nad muzealium

Przenosząc niektóre treści art. 5. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami: **Opieka nad muzealium polega na wykonywaniu przez muzeum praw posiadacza, a w szczególności na:**

- 1) naukowym opracowaniu;
- 2) przechowaniu, zabezpieczeniu i utrzymaniu w jak najlepszym stanie substancji konstytuujących wartości;

Do konkretyzacji w statucie i regulaminie organizacyjnym danego muzeum, zgodnie z jego możliwościami i preferencjami jest dopowiedzenie: „w tym na konserwacji, restauracji, rekonstrukcji, utrwalaniu na dowolnych nośnikach w celu zachowania i upowszechniania przede wszystkim w postaci wystaw i publikacji wizerunków”. Substancja bytu może być dowolna, więc nie dopowiadam jej rodzaju czy charakterystyki.

- 3) takim udostępnianiu i upowszechnianiu, które kreują i zaspakajają potrzeby poznawcze i afektywne człowieka, umożliwiając jego indywidualny i społeczny rozwój oraz nieograniczony dostęp do powiązanej wiedzy.

## Muzeum

**Muzeum jest formą opieki nad wartościowymi bytami (muzealiami). Dla dobra wszystkich ludzi gromadzi o nich wiedzę, dba o jej trwałość oraz jak najszerzą akceptację i zrozumienie.**

*Innymi słowami – jak sądzę – oddałem sens propozycji z Kioto i tradycyjnych, różnych opcji i geografii do sensów definicyjnych muzeum. „Dobro wszystkich ludzi” oddaje praktyczny sens bez ideologizowania, które oprotestowano.*

*Muzealium to każdy byt, który tworzy dobro. „Zrozumienie” to edukacja, a bez niej nie ma „akceptacji”, tolerancji etc. według kryteriów międzynarodowych konwencji z zakresu kultury i poszanowania praw człowieka.*

\*\*\*

**dr hab. Piotr Majewski** – dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, redaktor naczelny rocznika „Muzealnictwo”, prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (Wydział Nauk Humanistycznych, Katedra Zarządzania Kulturą).

*Jako delegat na Konferencję Generalną ICOM (nr leg. 90946), kierując się rekomendacjami ICOM Polska, niesprzecznymi w tym wypadku z moimi osobistymi przekonaniami, oddałem głos za odłożeniem dyskusji nad nową definicją muzeum (taki był przedmiot głosowania delegatów), co faktycznie oznacza odpowiedź NIE na pytanie postawione w niniejszej ankiecie. Z dwóch powodów. Po pierwsze: definicja muzeum, która w swej treści zawiera wiele odwołań do wartości demokratycznych, winna również poprzez proces jej tworzenia dokumentować przywiązanie do tych wartości. O ile bowiem traktujemy rekomendacje ICOM jako wzorcową inspirację dla prac legislacyjnych, podejmowanych przez suwerenne państwa, owe wzorce, zwłaszcza adresowane wobec państw (a jest ich na świecie większość), które europejskiego modelu demokracji nie podzielają, winny dotyczyć tyleż meritum co formy stanowienia prawa, procedur oraz ich przejrzystości. W przekonaniu, iż proces tworzenia zaproponowanej na Konferencji Generalnej w Kioto definicji nie nadążył za deklarowanymi w jej treści wartościami, nie byłam odosobniony. Po drugie i ad meritum. Od definicji jako*

*takiej nie oczekuję (także biorąc pod uwagę własne instytucjonalne doświadczenia) przede wszystkim jednowymiarowego projektowania rzeczywistości, lecz raczej precyzyjnego oddania jej zróżnicowanego stanu faktycznego. Muzealne uniwersum, w obfitości organizacyjnych rozwiązań, finansowych i zarządczych recept, różnych skal ich występowania, prawno-ustrojowych warunków ich realizacji oraz społeczno-kulturowych kontekstów, wymaga więc sformułowania definicji „minimum”, poszukiwania istotności „muzeum” i „muzealności” w czasach, które z różnych powodów dla różnych części świata naznaczają świat kultury i nauki piętnem użyteczności. Limitowana objętość tej wypowiedzi wymusza konkluzję: takim „minimum” winny być zbiory (zarówno w ich wersji materialnej, jak i niematerialnej) oraz opowieść o nich, tworzona z myślą o odbiorcach przez ludzi, którzy mają świadomość kulturowej doniosłości swojej pracy i podmiotowości jej adresatów. Definiowanie „maksimum” muzealnych powinności pozostawiłbym twórcom poszczególnych muzeów oraz wspólnotom, w których żyją, zachowując tym samym wiarę w ich siły kreatywne oraz common sense.*

\*\*\*

**Michał Malinowski** – muzealnik, inżynier wyobraźni i profesjonalny opowiadacz bajek, pedagog, pisarz, artysta, podróżnik, badacz etnografii; studiował w Polsce, Szwajcarii, Japonii i USA; (2002) w Konstancinie-Jeziornie pod Warszawą powołał Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści – pierwsze na świecie muzeum poświęcone tradycjom ustnego przekazywania historii i niematerialnemu dziedzictwu – którym kieruje z wielką pasją, organizuje spotkania, warsztaty oraz festiwale sztuki opowiadania; (od 2014) członek Rady ds. Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego w MKiDN.

*Podczas Konferencji Generalnej ICOM w Kioto w 2019 r. uczestniczyłem w wielu debatach poświęconych wypracowaniu definicji muzeum. Wysłuchałem wielu bardzo złożonych i przeciwstawnych opinii czym jest lub powinno być muzeum. W obliczu braku konsensusu i zagubienia z powodu złożoności propozycji, chciałbym niesformie dywagacje uprościć do metafory muzeum jako kapelusza kultury i natury, zajmującego się pielęgnowaniem korzeni i skrzydeł oraz przyczyniającego się do odkrywania istoty istnienia, harmonii i rozkwitu.*

*Przyjęcie symboliki kapelusza wydaje mi się najodpowiedniejsze do odzwierciedlenia sensu tego, czym instytucja muzealna powinna być. W wielu kulturach kapelusz reprezentuje władzę i moc. Ponadto, ponieważ zakrywa głowę, kapelusz zawiera myśli. W przypadku muzeum powinno ono ewidentnie posiadać władzę i moc (a nie siłę) nad kształtowaniem doświadczeń i konstruktywnego myślenia wszystkich osób z nim związanych. Słowo kapelusz pochodzi od indoeuropejskich określeń „kadh” lub „shad” i oznacza „chroniące nakrycie”. W świecie zdewaluowanych wartości i autorytetów muzeum pozostaje jedną z niewielu wiarygodnych instytucji, która może ochraniać symboliczny świat pozytywnej*

*narracji. Pozytywna strona opowieści polega nie na mówieniu jedynie o korzystnych zagadnieniach, lecz na odnajdywaniu światła nadziei nawet w najciemniejszych zakamarkach ludzkich zachowań i wskazywaniu humanistycznych rozwiązań najbardziej skomplikowanych problemów.*

*Wspomniana wyżej pielęgnacja korzeni odnosi się do podstawowego zadania gromadzenia, zabezpieczania oraz udostępniania kolekcji materialnej i niematerialnej oraz ochrony szeroko rozumianej tradycji. Skrzydła mają związek z funkcją udostępniania skarbów dziedzictwa kulturowego i naturalnego w postaci wystaw, warsztatów, festiwali oraz innych form upowszechniania w świecie realnym i wirtualnym. Doświadczenia kreowane podczas tych działań powinny dodawać energii, zachęcać do lotu i być jak najbardziej atrakcyjne dla wciąż zmieniającego się młodego pokolenia. W epoce nasilającej się dezinformacji i manipulacji narracją, muzeum musi pozostać szlachetnym medium prezentującym zawsze wiarygodne informacje i opowieści. Poprzez kontakt z muzeum człowiek powinien mieć możliwość budowania właściwej komunikacji z samym sobą, innymi ludźmi oraz przyrodą. Właściwa interakcja z doznaniem muzealnymi*



przyczynia się do przemiany widzenia świata, w którym muzeum powinno stać się publiczno-prywatną przestrzenią, w której stajemy się współodpowiedzialni za dziedzictwo i otaczający nas świat. Kapelusz jest prywatnym terytorium, które poprzez swoją widoczność kształtuje tożsamość otoczenia. Tak samo muzeum powinno stać się osobistym podwórkim wyobraźni, na którym uczestnicy odnajdują wartości, budują więź ze wspólnotą i wypracowują nową wizję przyszłości.

Symbolika kapelusza jest bardzo bogata. Kapelusz może być wyrazem nastroju, indywidualności, gustu i poczucia humoru. Kapelusz to nie tylko wizytówka i wyróżnik z tłumu, lecz również sposób walki z nieszczęściem i złym spojrzeniem. Może być również symbolem łączności z niebiosami i światem sacrum. W starożytnym Rzymie kapelusz był symbolem wolności.

Z tego powodu wyzwoleni niewolnicy dostawali od pana nakrycie głowy. W niektórych kulturach, aby ukazać duchową wyższość, prawo do noszenia nakrycia głowy mają tylko wodzowie i szamani. Inspirując się tymi atrybutami kapelusza, musimy pamiętać, że muzeum powinno zawsze utrzymywać wolność i być inspiracją do wszechstronnego rozwoju.

Pomysł przyrównania muzeum do kapelusza i interpretacji jego symboliki spotkały się z wielkim zainteresowaniem delegacji chińskiej, której członkowie zaprosili mnie jako „keynote speaker” na konferencję poświęconą sztucznej inteligencji w Yunanie w końcu września 2019 roku. Wykład „Muzeum sztucznej inteligencji”, który zawierał element tej definicji, został powtórzony dla szerokiego grona studentów Uniwersytetu Wuyi w Jiangmen.

\*\*\*

**dr Michał Niezabitowski** – historyk, muzealnik, muzeolog, nauczyciel akademicki, manager kultury, znawca Krakowa; absolwent IH UJ oraz studiów podyplomowych z muzealnictwa IE UJ, (2019) uzyskał stopień doktora na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie; (od 1985) pracownik Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, (od 2004) dyrektor tego muzeum; redaktor naczelny rocznika „Krzysztofor”; (2016) przewodniczący Rady Programowej I Kongresu Muzealników Polskich, (od 2018) członek Rady Naukowej rocznika „Muzealnictwo”; członek ICOM – zarządu podkomitetu CAMOC.

Gdyby pytanie zredagowane było w sposób wymagający odpowiedzi na pytanie „Czy uznają definicję za właściwą, umożliwiającą przyjęcie jej w drodze głosowania?”, zapewne musiałbym odpowiedzieć NIE. Skoro jednak Pani Profesor pyta, czy treść tej definicji (...) odpowiada zmianom funkcjonowania muzeów we współczesnym świecie i określającą istotę tych instytucji, skłaniam się do odpowiedzi TAK.

Treść projektu nowej definicji przesądza w moim przekonaniu spór o paradygmat. Czy paradygmatem istnienia muzeów są zbiory? Czy może publiczność?

W tej kwestii wypowiedziałem się wielokrotnie publicznie (także w swoim referacie w Kioto), oraz kilka razy drukiem. Przy tej okazji ułożyłem na własny użytek bon mot – muzea nie są po to, aby gromadzić zbiory, ale po to, aby wokół zbiorów gromadzić publiczność. Spór ten (zbiory – publiczność) jest ni mniej, ni więcej, ale naszą „korporacyjną” debatą, która we wczesnym średniowieczu zyskała nazwę „sporu o uniwersalia” i była kontynuacją sporu o substancję Platona z Arystotelesem. Sądzę, że Platon widziałby dzisiaj zbiory muzealne jako idee, które są realnym bytem, a zatem konsekwentnie odrzuciłby definicję z Kioto. Sądzę też, że

Arystoteles, który odrzucał uniwersalne istnienie idei, uznałby ją za właściwą, bowiem skoro poznajemy przez zmysły, a te posiada „stworzenie”, to rozpoznałby w nowej definicji podmiotowość zmysłowo ukształtowanej publiczności. W tym odwiecznym sporze – nie ukrywam – że bliżej mi było zawsze do Arystotelesa. Dlatego odpowiadam TAK. Sądzę też, że nie przesadzam, dokładając do tej dyskusji miarkę sporu o uniwersalia, jaki toczył się zawzięcie od starożytności aż do Tomasa z Akwinu, ponieważ taka perspektywa pozwala uniknąć powierzchownego sądu, że istotą sporu o definicję jest konfrontacja pomiędzy „polityczną poprawnością” a „konserwatywną konsekwencją”.

Nie poparłbym jednak w głosowaniu – jak pisałem wyżej – definicji w tej redakcji, ponieważ – jak słyszę i czytam – znaczna część środowiska muzealnego (jak oceniam mniejszość, ale nadal znaczna) nie znajduje się w tak zdefiniowanym muzeum. Definicja nie może nikogo wyłączać, a władze ICOM (organizacji, która także mnie reprezentuje) muszą prowadzić wewnętrzny dialog w celu wypracowania zapisu, który otoczy konsens. Inna sprawa, że sam zapis definicji z Kioto na gruncie legislacyjnym budzi moje wątpliwości.

\*\*\*

**dr Maria Anna Potocka** – filozof sztuki; dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK; (1972–2010) założycielka 4 galerii autorskich, (1973–2010) twórczyni międzynarodowej kolekcji sztuki przekazanej do MOCAK-u, kurator wielu wystaw; (1990–1994) redaktor magazynu artystyczno-filozoficznego „Tumult”; autorka książek: *Malarstwo* (1995), *Rzeźba* (2002), *Estetyka kontra sztuka* (2007), *To tylko sztuka* (2008), *Fotografia* (2010), *Wypadek polityczny* (2010), *Nowa estetyka* (2016), *Zofia Posmysz. Szrajberka 7566* (2018), *150 lat malarstwa polskiego* (2019); członkini: IKG, AICA, ICOM, SPP.

Należałoby terminologicznie rozdzielić instytucje Muzeum Historii i Muzeum Współczesności.

Muzeum Historii – muzeum sztuki i przedmiotów dawnych to miejsce wykorzystujące artefakty i ich interpretacje w celu przeniesienia przeszłości w teraźniejszość. Obowiązującą częścią tego zadania jest „aktywizacja percepcji”. Widza w żadnym wieku nie zostawia się sam na sam z obiektem. Uaktywnia się jego postrzeganie poprzez

odpowiedni komentarz, wprowadzenie kontekstów czy też różnorodność metod edukacyjnych. Jednym z ważnych zadań takiego muzeum jest stworzenie obrazu ciągłości kulturowej i cywilizacyjnej.

Muzeum Współczesności – muzeum sztuki współczesnej jest miejscem badającym, krytykującym i wartościującym – poprzez dzieła sztuki, teksty artystyczne oraz działania performatywne – teraźniejszość. Jego misją jest niszczenie szkodliwych

oczywistości, kłamliwych przemilczeń oraz odziedziczonych fobii. Równocześnie jego zadaniem jest wybór najbardziej wartościowych – z formalnego i intelektualnego punktu widzenia – dzieł i wypowiedzi. Podobnie jak w przypadku muzeum dawnego, częścią zadania jest „aktywizacja percepcji” poprzez komentarz oraz różnorodność metod edukacyjnych. Obowiązkiem

tego typu muzeum jest wdrażanie myślenia demokratycznego.

Muzeum historyczne może być światopoglądowo bierne, muzeum współczesne powinno ujawniać światopogląd. Obowiązkiem obu typów muzeów jest nowoczesne – stale aktualizowane – zabezpieczanie posiadanych dzieł przed zniszczeniem i kradzieżą.

\*\*\*

**prof. dr hab. Andrzej Rottermund** – historyk sztuki, profesor nauk humanistycznych, muzeolog; pracował w Muzeum Narodowym w Warszawie, (1975–1983) wicedyrektor MNW; (od 1971) zaangażowany w prace przy odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie, (1991–2015) dyrektor Zamku; członek PKN ICOM, (1990–1996) przewodniczący, (od 2002) członek korespondent PAN.

Odpowiedź na Pani pytanie wymaga bardzo głębokiej analizy wszystkiego, co się dzieje w muzealnictwie od kilkunastu lat. Jak Pani wie, muzeum – jako instytucja zakorzeniona w kulturze – jest rządzone przez normy, wartości, tradycje i praktyki konkretnej wspólnoty.

Dlatego tak trudno będzie znaleźć dla niego definicję, zaspokajającą wszystkie wspólnoty. Aby uzyskać oczekiwany przez społeczność rezultat, muzealnik musi przede wszystkim rozumieć „muzealną strukturę” (tym terminem określam

wszystkie uwarunkowania wiążące się z danym muzeum) swojego muzeum. Muzeum nie będzie przydatne, jeżeli skupi się tylko na kulturze, a zapomni o innych komponentach rzeczywistości, chociażby takich jak moralność, sprawiedliwość, współczucie, solidarność... A równocześnie pojawiają się jak zjawy pomysłowe, takie jak „muzeum uniwersalne”, po to tylko, by ukryć inne wstydlive dla niektórych muzeów historie. To wszystko powinno być brane pod uwagę w dyskusji, tak mi się w każdym razie wydaje. To bardzo odpowiedzialne zadanie.

\*\*\*

**dr Bożena Steinborn** – doktor historii sztuki; (1953–1983) pracowała w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (asystent, wicedyrektor ds. naukowych), (1983–1986) w warszawskim Zamku Królewskim (kurator działu sztuki) i (1986–1990) w Muzeum Narodowym w Warszawie (wicedyrektor ds. naukowych); (1995–2014) wykładała na Podyplomowym Studium Muzealnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

ICOM-owska propozycja definicji muzeum (konferencja Kioto 1–7 IX 2019) nie wnosi nowych elementów w istotę misji spełnianej przez muzeum niemal od zawsze. Formuluje je tylko nieco inaczej, bo zgodnie z trendami dzisiejszego języka badaczy kultury.

Nie sądzę, by słusznym było zmienianie definicji muzeum w rytmie następujących po sobie zmian naszego bytowania (au cours des dernières décennies – jak argumentują definiodawcy). Rytmie zmian tak materialnych, jak i mentalnych oraz technologicznych. Owe przemiany, odmiany czy ich niuanse objawiają się bowiem inaczej w różnych częściach globu i inaczej w różnych społecznościach. Dlatego definicja nadawana przez organizację zrzeszającą wszystkie muzea

w ich różnorodności winna określać jedynie podstawę – fundament tych instytucji.

Do wszelkich wersji i wszelkich kolorytów współczesności, która otacza muzeum, musi ono kreatywnie a jednocześnie kompatybilnie dopasowywać swoje programy; czyli w zgodzie z potrzebami środowiska, w którym działa. Takiej twórczej postawy muzealników nie zastąpią najbardziej wyrafinowane – choćby ogólnikowo słuszne, jak w propozycji z 2019 r. – dyrektywy specjalistów ICOM-u.

Rolę kamienia węgielnego, na którym każde muzeum ma budować swój indywidualny kształt, spełnia zwięzła definicja ICOM-u z 2007 roku.

\*\*\*

**prof. dr hab. Stanisław Waltoś** – prawnik, historyk prawa i kultury; profesor honorowy UJ, doktor h.c. mult.; b. dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, b. wiceprzewodniczący Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, autor ponad 450 publikacji naukowych, m.in. tłumaczenia na jęz. polski Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów, *Na tropach doktora Fausta*, *Grabieży ołtarza Wita Stwosza*, *Collegium Maius*, *Wędrowania po wyspach pamięci*.

Zaproponowana w Kioto nowa definicja nie jest definicją ani w jej klasycznym znaczeniu (definitio fit per genus proximum et differentiam specificam), ani w znaczeniu definicji projektującej, ani definicją relacyjną w znaczeniu kontekstowym. To, co zostało zaproponowane, jest raczej deklaracją ideową ICOM, w której umieszczono elementy wywodzące się z dawnych definicji, poczynając od definicji z roku 1961.

Jeżeli ją potraktować zatem tak, jak na to zasługuje, a więc jako program ideowy Międzynarodowej Rady Muzeów, jako generalny kierunek działalności, to – nie wnikając w szczegóły

– należałoby odnieść się do niego z uznaniem. Wybiega w przyszłość, sięga do doświadczeń zebranych w przeszłości i wzywa do wspólnego działania w rozwoju ruchu muzealnego, w duchu współdziałania ludzi przeróżnych orientacji i demokratycznej współpracy. Gdyby zaś zacząć wnikać w szczegóły nowej definicji, to od razu należałoby zareagować na stylistykę omawianego tekstu i jego zasadność.

Manifest ideowy nie może się obejść bez wzniosłych, skrzydlatych słów. Nie można go jednak pisać hermetycznie, a tak zachowali się twórcy z Kioto, formułując m.in. zdania

takie, jak polifoniczna przestrzeń demokratycznej integracji będące samo w sobie klasycznym pleonazmem. Manifest, nawet poprawnie napisany, nie zastąpi jednak definicji muzeum. Ta zaś musi być rzeczowa, maksymalnie zrozumiała dla muzealnika i nie tylko dla niego.

Elementy konstytutywne definicji muzeum – takie jak artefakty, zbieranie, przechowywanie, edukacja itp. – zostały

roziane po obu akapitach rzeczonożego tekstu. Zamiast genus proximum w postaci „jednostka organizacyjna” lub „instytucja” mamy do czynienia z nieokreślą space for critical dialogue. Znikł wymóg permanentnego bytu muzeum. Obok wielosłowia mamy same niedopowiedzenia. Projekt z Kioto nadaje się więc tylko do kosza.

\*\*\*

**dr hab. Michał F. Woźniak** – historyk sztuki, muzealnik; prof. w Katedrze Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa UMK w Toruniu; (1976) magisterium na UMK, (1986) doktorat na UAM, (2013) habilitacja w IS PAN; (od 2001) kustosz dyplomowany – w przeszłości pracownik muzeów w Poznaniu, Malborku, (1990-2000) dyrektor Muzeum Okręgowego w Toruniu, (2007-2019) dyrektor Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy; członek kilku Rad Muzeów i gremiów konsultacyjnych.

W istocie pytanie zawiera prośbę o ustosunkowanie się nie tyle do samej definicji, w kształcie ogłoszonym i poddanym pod dyskusję z zamiarem głosowania podczas Konferencji Generalnej w Kioto, ile do jej „odpowiedniości” wobec współczesnych przemian cywilizacyjnych.

Zatem – istotnie, definicja próbuje określić kształt i funkcjonowanie muzeów w intensywnie i burzliwie zmieniającej się rzeczywistości. Na tym polega jej wartość. Drugi wartościowy aspekt, to zrównoważenie optyki pomiędzy funkcją przechowania pamięci przy pomocy muzealiów jako nośników a spojrzeniem w przyszłość. Jej twórcy uniknęli zatem zbyt częstego współcześnie paradygmatu postępu i nowoczesności, z jego dążeniem do wyłączności.

Niepokoje mnie pewna niespójność zachodząca pomiędzy obydwoma akapitami, z jakich składa się przedłożony do dyskusji tekst. Jeśli w pierwszym akapicie jako główny cel stojący przed muzeami przedkłada się działanie na rzecz dialogu w demokratycznie określonej polifonicznej przestrzeni, a (tylko) jedną z wiodących do niego dróg jest przechowywanie artefaktów i okazów, to w kolejnym akapicie ów aspekt społeczny, dość górnolotnie formułowany, równoważony jest przez drugi – niejako równorzędny – zakres celów, będący tradycyjnie i specyficznie muzeograficznym (kolekcjonowanie, przechowanie, badanie, interpretowanie); jest on obecny w większości dotychczasowych definicji, zarówno „Rivierowskiej”, jak i innych wywodzących się z tego źródła.

Należy jednak zauważyć, że te tradycyjnie muzealne cele wyszczególnione zostały dopiero w owym drugim akapicie, niebędącym już właściwą definicją, a stanowiącym rodzaj komentarza, krótkiego opisowego rozwinięcia. Trudno zatem przeoczyć podstawową zmianę dotychczasowego myślenia o instytucji muzealnej. Pod tym względem definicja jest nowatorska i zbyt daleko idąca, nieodnosząca się do większości współczesnych zjawisk i fenomenów kulturowych

opatrywanych mianem muzeum. W konsekwencji – definicja z opisowej staje się normatywną. Czy taka jest i ma być intencja ICOM-u? Pozostaje to w sprzeczności z konieczną próbą i chęcią sformułowania definicji w kształcie możliwym do przyjęcia przez instytucje i osoby reprezentujące różnorodne postawy wobec specyfiki, funkcji, celów i środków podejmowanych przez muzea. Definicja ICOM nie może być wykluczająca. Ta sama uwaga dotyczy także definicji „urzędowych”, formułowanych dla celów ustawodawczych czy statystycznych. W odmiennej sytuacji natomiast są i mogą być autorzy definicji muzeologicznych, formułowanych na potrzeby prowadzonych badań. Co nie wyklucza, że w przyszłości podobne sformułowania mogą, przy zmianie postaw społecznych, zostać szerzej włączane i akceptowane dla celów definicji opisującej.

Proponowana definicja jest też formalnie ułomna. W jej przedłożonym kształcie rodzaj najbliższy dla pojęcia muzeum jest wyjątkowo rozległy – jest nim demokratyczna i wielogłosowa przestrzeń. Wprowadzona różnica gatunkowa nie zapewnia identyfikacji muzeum i nie odróżnia go od innych, pokrewnych instytucji pamięci, wiedzy i edukacji. A tradycyjna funkcja muzeum, ciągle postrzegana jako zasadnicza i nietracząca na aktualności oraz atrakcyjności, staje się zbyt zmarginalizowana.

Owszem, dla współczesnej kultury charakterystyczne jest zacieranie granic, przenikanie form instytucjonalnych i treściowych; to ważne dla określania instytucjonalnego kontekstu muzeów. Tym bardziej uważnego namysłu wymaga formułowanie definicji, która ma wyróżnić muzeum od innych form organizacyjnych i określić jego specyfikę, przy pełnej akceptacji dla funkcji dialogicznej i mediacyjnej, zwróconej na rozumienie świata i osiągnięcie celów społecznie wartościowych.

Konkludując, w tak zaproponowanym kształcie definicja ta nie jest dla mnie możliwa do akceptacji.

\*\*\*

**dr hab. Kamil Zeidler** – doktor habilitowany nauk prawnych, prof. w Katedrze Teorii i Filozofii Państwa i Prawa Wydziału Prawa i Administracji UG; autor blisko czterystu prac z zakresu teorii i filozofii prawa, prawa międzynarodowego oraz prawa ochrony dziedzictwa kultury.

Podczas Kongresu ICOM w Kioto w 2019 roku poruszano kilka tematów, ale obrady zdominował temat nowej definicji muzeum.

Znaczenie ICOM dla światowego muzealnictwa, jak i dla muzealnictwa w poszczególnych państwach, jest kapitalne,

zaś normy stanowione przez tę organizację międzynarodową, w tym normy etyczne, są powszechnie przyjmowane i stosowane (zob. błędnie: A. Barbasiewicz, Czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks ICOM? Uwagi o prawnych aspektach etyki muzealnej, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 196-200;



oraz polemika: K. Zalasńska, Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM jako ogólnie przyjęte normy etyki zawodowej – głos w dyskusji, „Muzealnictwo” 2013, nr 54, s. 247–256).

Dotyczy to także definicji przyjmowanych przez ICOM, a nie trzeba wyjaśniać, że definicja muzeum jest definicją centralną, o znaczeniu koherentnym, systemowym. Można więc być pewnym, że taka przyjmowana będzie w konsekwencji do porządków prawnych poszczególnych państw jako definicja legalna. Zaś definicja legalna jest to definicja pochodząca od prawodawcy i zawarta w akcie prawodawczym, czego konsekwencją jest związanie adresatów prawa takim i tylko takim rozumieniem pojęcia w procesie stosowania prawa (zob. szerzej prace nt. logiki prawniczej). W związku z tym nie można pozostawić obojętnym wobec wysuwanych na forum ICOM propozycji w tak ważnej sprawie.

Przypominając łacińską paremię – *omnis definitio in iure civili periculosa est* (Javolenus, D.50,17,22) – i rozszerzając jej znaczenie poza prawo cywilne, do definicji w prawie w ogólności, pamiętamy, że każda próba zdefiniowania pojęć, nawet podstawowych, jest niebywale ryzykowna. Zdaje się, że tego ryzyka nie udało się w Kioto uniknąć.

Oceniając zaproponowaną definicję, należy jednoznacznie stwierdzić, że ma ona bardzo ograniczony charakter normatywny i zarazem nie została sformułowana w sposób analityczny (zob. szerzej L. Wittgenstein i jego analityczna filozofia języka), czyli charakterystyczny dla europejskiej kultury prawnej. Jest to definicja tylko pozorna, zachowująca co prawda kształt definicji klasycznej (A jest B o cechach C), ale i tak niezbyt poprawnie sformułowana. Tak zbudowana niewiele wyjaśnia, a przede wszystkim rodzi problem co do określenia zakresu nazwy – bo wiem to jest najważniejszym i podstawowym zadaniem każdej definicji. Na jej podstawie w wielu przypadkach trudno będzie orzec, co wchodzi w zakres definiowanego pojęcia (nazwy „muzeum”), a co nie. I tym samym cel definicji, czyli porządkowanie pojęć danego języka, nie zostaje osiągnięty.

Z punktu widzenia zasad poprawnej legislacji taka definicja jest więc trudna do zaakceptowania. Chcąc pozostawić zawarte w niej treści, należy umieścić je albo w preambule do aktu normatywnego – ta wydaje się najbardziej odpowiednim miejscem dla takiego typu „narracji” celowościowej; albo w kolejnych przepisach aktu normatywnego, tam, gdzie określone będą: misja, cele i zadania współczesnych muzeów.

**Streszczenie:** Celem artykułu jest przypomnienie, że na przestrzeni ponad 2500 lat używania pojęcia muzeum (gr. museion, łac. musaeum) jego rozumienie zmieniało się i ewoluowało, przybierając wiele różnych znaczeń. Od określenia miejsca w przestrzeni, w tym miejsca kultu, po nazwę formy edukacji, ośrodek badań i wiedzy, zbiór tekstów i poezji, festiwal muzyczno-teatralny, synonim słownika i encyklopedii, biblioteki i odosobnionego miejsca studiów, po formy zbiorów, kolekcji, nauki, w końcu po wielkie instytucje współtworzące kulturę i edukującą społeczność. Kiedy muzea stały się instytucjami społecznymi, rozpoczął się proces definiowania ich formy organizacyjnej i określenia tego, co nazwać można granicami misji.

Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM – jako organizacja zrzeszająca muzealników i muzeologów (praktyków i teoretyków) – od swego powstania w 1946 r. wielokrotnie

inicjowała prace nad ustaleniem wspólnej definicji muzeum. W niniejszym artykule zostały zebrane i przedstawione w wersji angielskiej i polskiej wszystkie zaproponowane przez ICOM definicje od 1946 do 2007 roku. Ostatnia propozycja nowej definicji (Załącznik 1.) zaprezentowana na Konferencji Generalnej ICOM w Kioto 7 września 2019 r. spotkała się jednak, po raz pierwszy w historii, z bardzo ożywioną dyskusją i ostatecznie nie została poddana pod głosowanie Zgromadzenia Generalnego ICOM, trwając natomiast dalsze debaty nad zaproponowanym zapisem.

Zawarte w artykule zestawienie dziejów pojęcia muzeum i historii definiowania muzeum przez ICOM z wypowiedziami zaproszonych polskich muzealników jest „zapisem czasu”, dokumentem stanu rozważań nad rolą i zadaniami muzeum we współczesnym społeczeństwie.

**Słowa kluczowe:** Międzynarodowa Rada Muzeów, Konferencja Generalna ICOM, definicja muzeum, ewolucja pojęcia, dyskusja, głosowanie.

### Przypisy

<sup>1</sup> Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP).

<sup>2</sup> Wszystkie dokumenty dostępne na stronach ICOM, <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> [dostęp: 08.12.2019].

<sup>3</sup> O historii użycia i wielości znaczeń pojęcia muzeum pisze szerzej – D. Folga-Januszewska, *Muzeum. Fenomeny i problemy*, seria „Muzeologia”, t. 8, Universitas, Kraków 2015, s. 14-18; tam literatura przedmiotu. Por. także – D. Folga-Januszewska, *Język muzeum i pojęcie muzeum w języku. Od starożytności do wieku XVI*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, Kraków 2016, s. 445-451.

<sup>4</sup> W trakcie przygotowania do budowy Muzeum Sztuki Współczesnej w Atenach (przy ul. Rigillis) odkryto w 1996 r. pozostałości Lykeionu, w skład którego wchodziły zbiory botaniczne. W 2011 r. teren przekształcono w muzeum, które udostępniono publicznie, <http://www.greeceathensaegeaninfo.com/h-athens/ancient/lyceum-aristotle.htm>; o odkryciu pisze m. in. G. Hoeppe, *Why the Sky Is Blue?*, Princeton University Press, 2007, <http://press.princeton.edu/chapters/s8369.pdf>

<sup>5</sup> Pierre Grimal podaje w haśle „Muzy” odmienne tradycje i wierzenia, opierając się m.in. na *Iliadzie* Homera, *Teogonii* Hezjoda, *Wędrówkach po Helladzie* Pauzaniasa, *Rzeczach greckich* Plutarcha; por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, J. Łanowski (red.), Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, wyd. II, s. 241-242.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>7</sup> Według różnych wersji był jego synem, przyjacielem, uczniem lub mistrzem. Matką Muzajosa była Selene; por. *ibidem*, s. 241.

<sup>8</sup> Pauzaniasz, *Wędrówki po Helladzie*, I 22,7, cyt. wg wydania: t. 1-7, J. Niemirska-Pliszczyńska (tłum. i oprac.), t. 8-10, J. Niemirska-Pliszczyńska i H. Podbielski (tłum.), Wrocław 1968-1989.

- <sup>9</sup> *Musaeus Grammaticus, Hero and Leander: The Divine Poem of Musaeus: First of All Books Translated According to the Original*, George Chapman, 1616 – najbardziej popularna wersja angielska wielokrotnie przedrukowywana w XVII w.
- <sup>10</sup> Musaios, Musée, Musaeus, Mousaios, Muzajon, Muzeusz. To o nim właśnie wspomina pod hasłem muzeum (Musée) Louis Moréri w: *Le grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Basle 1734, t. IV, s. 128.
- <sup>11</sup> M. El-Abbadi, *Life and Fate of the Ancient Library of Alexandria*, (wyd. II uzupełnione), Paris [UNESCO] 1992, s. 89.
- <sup>12</sup> *Eun.VSp.456 B*, por. H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2368883&redirect=true> [dostęp: 01.03.2014].
- <sup>13</sup> Por. dyskusję na temat Alkidamasa, w: F. Nietzsche, *Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf*, 1–2, „Rheinisches Museum für Philologie” 1870, nr 25, s. 528-542; R. Mariss, *Alkidamas. Über diejenigen, die schriftliche Reden schreiben, oder über die Sophisten: eine Sophistenrede aus dem 4. Jh. v. Chr., eingeleitet und kommentiert*, „Orbis Antiquus” 2002, nr 36.
- <sup>14</sup> S. Nervegna, *Menander in Antiquity: The Contexts of Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 101.
- <sup>15</sup> *Un édifice ou l'on se livre à l'art, à la poésie, à l'érudition*, cyt. za: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, A. Desvallées, F. Mairesse, Armand Colin (red.), Paris 2011, s. 274.
- <sup>16</sup> *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, Complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoq dici possit: Promptuarium artificiarum miraculosarumque rerum; ae omnia rari thesauri et pretiosae supellectilis structurae atque picturae, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspeccione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit. Autore Samuele a Quiccheberg Belga Monachii Ex Officina Adami Berg typograph. Anno M.D.L.X.V. Cum gratia et privilegio Caeserco*, D. Folga-Januszewska (przeł. na jęz.polski).
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> Przedstawione poniżej przykłady opublikowanych tekstów wybrane zostały z licznej grupy XVI-XVIII-wiecznych wydań. Do najważniejszych pozycji tej niezwykle bogatej bibliografii muzeologicznej należą: S. Quiccheberg, *Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum rari Thesauri&preciosae supellectilis...*, Munchen 1565 [por. także Quiccheberg, przypis 10]; [E. Brackenhofer], *Museum Brackenhoferianum Argentinense*, Argent 1577, *Le Cabinet du Roy de France par Moyen*, Paris 1581; [F. Imperato], *Ferrand. Imperati Historia Naturalis*, Napoli 1599; *Francisci Calciolarii Museum a Benedicto Ceruco Medico inceptum et ab Andreo Chiocco perfectum...*, Verona 1622; [P.J. Spener], *Museum Spenerianum*, Leipzig 1663; [J. Tradescant Młodszy], *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities reserved&son't Lambeth near London by Johann Tradescand*, London 1656, *Memoire del Museo di Ludovico Moscardo*, Padua 1656; P.M. Terzagio, *Museo Settaliano Milanese*, Tortona 1666; A. Olearius, *Die Gottorffische KunstKammer*, Schlesswig 1674; L. Legati, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dell'illustrissimo Signor Ferdinando Cospi (...)* descrizione di Lorenzo Legato Cremonense, Bologna 1678; Nehemiah Grew, *Museum Regalis Societatis Anglicanae. Catalogus&Descriptio variarum regiam*, London 1681; J. Mabillon, M. Germain, *Museum Italicum seu Collectio veterum scriptorum ex Bibliothecis Italicis (...)* D. Johanne Mabillon & D. Michaelae Germain..., Paris 1687-1689; C. Molinet, *Le Cabinet de la Bibliotheque de S. Genevieve a Paris*, Paris 1692; [T. Corneille], *Le Dictionnaire des arts et des sciences*, vol. 1-2, Paris, 1694, *Ristretto delle Cose piu notabili della Citta di Firenze*, Firenze 1698; G.C. Bohn, *Curiosa Derer sich ein Reysender durch EUROPA, vermittelt eines richtigen Wegweisers und Beschreibung Der vornehmsten Städten zu bedienen hat*, [S.l.] 1699; M.B. Valentini, *Museum museumorum, oder vollständige Schau-Bühne aller Materialien*, Frankfurt am Main 1704; [J. Pettiver], *Museum Pettiverianum, rara Naturae opera continens...*, London 1705; *Das Museum Gottvaldianum*, Gedan 1714; J.C. Kundmann, *Promptuarium Rerum Naturalium&Artificialium...*, Wratislaviae 1726.
- <sup>19</sup> Niekiedy określane *pandectae*.
- <sup>20</sup> J. Abt, *The Origins of the Public Museums*, w: *A Companion to Museum Studies*, S. Macdonald (ed.), Chichester [Wiley-Blackwell] 2011, s. 120.
- <sup>21</sup> Cyt. za: P. Findlen, *Possesing Nature: Museum, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles 1994, s. 64.
- <sup>22</sup> U. Aldrovandi, *Musaeum metallicum in libros 4 distributum Bartholomaeus Ambrosinus... labore, et studio composuit cum indice copiosissimo*. Bononiae!, Marcus Antonius Bernia, 1648, por. także F. Krämer, *Ulisse Aldrovandi's Pandechion Epistemonicon and the Use of Paper Technology in Renaissance Natural History*, „Early Science and Medicine” 2014, nr 5 (19), s. 398-423.
- <sup>23</sup> Oba pojęcia znaczący „zawierający/a wszystko”.
- <sup>24</sup> Warto zwrócić uwagę, że słowo *musaeum* zamieszkuje w językach europejskich wraz z tłumaczeniami na te języki Kodeksu Justyniana. Na przykład w języku francuskim słowo *musée* pojawia się w XIII w. w tłumaczeniu *Digeste de Justinien*. W zapisach cytatów jurystów rzymskich znajduje się pierwsza w kulturze frankofońskiej definicja muzeum: *budynek, gdzie można się oddać [poświęcić] sztuce, poezji i wiedzy*, cyt. za: F. Mairesse, *Les origines des musée*, w: *Dictionnaire encyclopédique...*, s. 274.
- <sup>25</sup> J.I. Kelly, *Catholic Encyclopedia*, t. 11, [The Encyclopedia Press] 1913, hasło: *Pandects*, [http://en.wikisource.org/wiki/Catholic\\_Encyclopedia\\_%281913%29/Pandects](http://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_%281913%29/Pandects) [dostęp: 21.02.2015].
- <sup>26</sup> *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, Complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoq dici possit: Promptuarium artificiarum miraculosarumque rerum; ae omnia rari thesauri et pretiosae supellectilis structurae atque picturae, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspeccione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit. Autore Samuele a Quiccheberg Belga Monachii Ex Officina Adami Berg typograph. Anno M.D.L.X.V. Cum gratia et privilegio Caeserco*.
- <sup>27</sup> Por. *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones*, 1565, M.A. Meadow i B. Robertson (oprac. i przeł. na jęz. ang.), The Getty Research Institute, Los Angeles 2013.
- <sup>28</sup> F. Krämer, *Ulisse Aldrovandi's Pandechion...*
- <sup>29</sup> C.F. Neickel (NEICKELIO), *MUSEOGRAPHIA Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der MUSEORUM, Oder Raritäten=Kammern, In beliebter Kürze zusammen getragen, und curiösen Gemüthern dargestellt... Auf Verlangen mit einigen Zusätzen und dreyfachem Anhang vermehret von D. Johann Kanold – Leipzig und Breslau (Hubert), Leipzig und Breslau 1727*.
- <sup>30</sup> J.A. Commenii, *Orbis Sensualium Pictus. Hoc est, omnium fundamentalium in Mundo rerum et in vita Actionum, Pictura et Nomenclatura / Visible Word, or, a Picture and Nomenclature...*, London 1659.
- <sup>31</sup> Ośrodek ten ma też istotne znaczenie dla dziejów polskiej kultury, w zbiorach biblioteki znajdują się liczne *polonica*, w tym korespondencja Siegmunda Jacoba Baumgartena z braćmi Załuskimi.

- <sup>32</sup>Por. T.J. Müller-Bahlke, *Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckesche Stiftungen zu Halle (Saale)*, Halle (Saale) 1998.
- <sup>33</sup>Zachował się rękopis katalogu zbioru halleńskiej Wunderkammer. Pozwoliło to na identyfikację obiektów, które przed 1939 r. należały do zbiorów.
- <sup>34</sup>Tzw. British Museum Act z 1753 r. (26Geo 2 c 22) – An Act for the purchase of the Museum or Collection of Sir Hans Sloane and of the Harleian Collection of Manuscripts and for providing one general repository for the better reception and more convenient use of the said collections and of the Cottonian Library and of the additions thereto; z 7 czerwca 1753 r.
- <sup>35</sup>Por. *Un musée révolutionnaire. Le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, G. Bresc-Bautier, B. de Chancel-Bardelot (red.), Hazan, Paris 2016.
- <sup>36</sup>*Essays on Museums and Other Subjects*, London 1898; na temat formowania się definicji muzeum por.: M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, seria „Muzeologia”, t. 4, Universitas, Kraków 2012.
- <sup>37</sup>L. Moréri, *Le Grand Dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Lyon 1674.
- <sup>38</sup>*Dictionnaire encyclopédique...*, s. 278. Obecnie Słownik encyklopedyczny muzeologii został przełożony na jęz. polski (K. Bartkiewicz – przekł.) i zostanie opublikowany w 2020 r. przez Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- <sup>39</sup>A. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de Italie (1796)*, Macula, Paris 1989.
- <sup>40</sup>J. Cotton Dana, *The Gloom of the Museum*, t. 2 w serii „Museum Series”, The Elm Tree Press, Woodstock, Vermont 1917.
- <sup>41</sup>*Ibidem*, część III książki nosi tytuł *The Literature of Museum Management*, s. 31-45.
- <sup>42</sup>*Ibidem*, *Is the Department Store a Museum?*, s. 23-24.
- <sup>43</sup>Piszę o tym szerzej – D. Folga-Januszewska, *Muzeum jako realizacja artystyczna*, w: *Sztuka dzisiaj*, materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa listopad 2001, M. Poprzęcka (red.), SHS, Warszawa 2002, s. 57-64.
- <sup>44</sup>Por. *Dictionnaire encyclopédique...* – omówienie procesu w wielu hasłach słownika encyklopedycznego.
- <sup>45</sup>Cyt. za: M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka?...*, s. 41.
- <sup>46</sup>O historii ICOM por.: S.A. Bghli, P. Boylan, Y. Herreman, *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*, ICOM, Paris 1998.
- <sup>47</sup>NASA Visitors Centers zwane muzeami NASA.
- <sup>48</sup>D. Folga-Januszewska, przekł. z jęz. angielskiego nowej definicji muzeum z Kioto.
- <sup>49</sup>D. Folga-Januszewska, przekł. z jęz. angielskiego definicji muzeum w latach 1946-2007.

---

#### **dr hab., prof. ASP Dorota Folga-Januszewska**

Historyk sztuki, muzeolog, krytyk; absolwentka UW; profesor ASP w Warszawie – kierownik Zakładu Teorii Wydziału Grafiki, wicedyrektor Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; (1979–2008) pracowała w MNW – wieloletni kurator Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych, wicedyrektor ds. Naukowych i Edukacji, dyrektor; (2008–2014) kierownik Katedry i dyrektor Instytutu Muzeologii na UKSW w Warszawie; członek ICOM: (2002–2008 i 2012–2018) prezydent PKN ICOM, (2014–2016) prezydent MOCO ICOM, członek SAREC ICOM, (2016) prezydent Komitetu ds. Rezolucji ICOM; ekspert: Rady Europy ds. muzeów, UNESCO High Level Forum on Museums oraz w programach MNiSW; członek: AICA, Zespołu NPRH, Komitetu Nauk o Kulturze PAN, a także wielu rad naukowych i muzealnych; autorka licznych publikacji z zakresu muzeologii, teorii i sztuki XVII–XXI w.; kuratorka 56 wystaw zrealizowanych m.in. w Polsce, Austrii, Niemczech, Irlandii, Rosji, we Francji i w Stanach Zjednoczonych; e-mail: dfolgajanuszewska@muzeum-wilanow.pl

---

**Word count:** 13 127; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 49

**Received:** 01.2020; **Reviewed:** 02.2020; **Accepted:** 02.2020; **Published:** 04.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.1129

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Folga-Januszewska D.; DZIEJE POJĘCIA MUZEUM I PROBLEMY WSPÓŁCZESNE – WPROWADZENIE DO DYSKUSJI NAD NOWĄ DEFINICJĄ MUZEUM ICOM. *Muz.*, 2020(61): 39-57

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>



Muz., 2020(61): 96-105  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2020  
data recenzji – 05.2020  
data akceptacji – 05.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.2477

# MUZEUM W PROCESIE. WYBRANE TENDENCJE W MUZEALNICTWIE XX WIEKU

## MUSEUM IN THE PROCESS. SELECTED TENDENCIES IN 20<sup>TH</sup> CENTURY MUSEOLOGY

**Aldona Tołysz**

Warszawa

**Abstract:** The debate on the museum definition undertaken at the 2019 Kyoto ICOM General Conference points to the role played contemporarily by museums and the expectations they have to meet. It also results as a consequence of changes happening in museums beginning as of the 19<sup>th</sup> century until today. Extremely important processes took place in the past century. Initially, the changes covered the museum operating methods, mainly within museum education and display, however, they also had an impact on the status of objects in museum collections in the context of artistic and ethnographic collections. One of the most interesting ideas for museum's redefinition was that proposed in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> c. in the formula of Museums of Artistic Culture. However, the departure from the traditionally conceived museum towards a 'laboratory of modernity' proposed by the Russian Avant-garde was still too revolutionary for its times.

Beginning as of the 1960s, next to the reflection on museums' operating modes, there increased the emphasis

on the role they played and the one they should play in modern society. It was phenomena of political, social or economic character that had a direct impact on the transformation of the shape of museums, these phenomena appearing under the banners of globalization, liberalization, democratization, glocalization. Criticism of museums and their up-to-then praxes drew attention to the essential character of the relation between the institution and its public. The turn towards society allowed for such formats to appear as an ecomuseum, participatory museum, open museum. The solutions derived from the New Museology not only point to the necessity to move the level of the relationship between museum and society, but first and foremost to reflect on museum's activity which is assumed to create an institution maximally transparent and ethical. It is for various reasons that not all the solutions proposed by museums meet the criteria. Museums continue to face numerous challenges, yet they boast potential to face them.

**Keywords:** museum, new museology, participatory museum, colonialism, museum education, new museum definition.

W 1946 r., wraz z utworzeniem Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, wypracowano teoretycznie uniwersalną definicję muzeum<sup>1</sup>. Od tego czasu przed muzeum stanęło

wiele wyzwań, wynikających zarówno z przemian globalnych, jak i napięć oraz przeobrażeń dokonujących się w obrębie samej instytucji. Definicja muzeum dyskutowana

w czasie Konferencji Generalnej ICOM w Kioto w 2019 r. jest jedną z konsekwencji tych właśnie procesów. Aby lepiej zrozumieć dyskusje i ferment, jaki powstał wokół tekstu wypracowanego przez zespół ekspertów ICOM, należy nieco szerzej spojrzeć na procesy dokonujące się w muzeum w minionym stuleciu. Właściwie trudno wybrać i opisać najważniejsze z nich bez obaw o zbytne uproszczenie tematu. Zmiany dokonywały się – i nadal dokonują – na wielu płaszczyznach, w różnych dziedzinach, w różnych miejscach świata, z odmienną intensywnością i dynamiką.

Niniejszy tekst jest jedynie próbą zarysowania pewnego kontekstu, który może być pomocny w dyskusji na temat przyszłości muzeum. Naturalnie nie sposób na kilku stronach omówić wszystkich procesów i tendencji, stojących u źródeł dokonującej się transformacji. Ze względów praktycznych ograniczę się do sygnalizowania pewnych zjawisk, tam gdzie to konieczne, odsyłając czytelnika do szerszych opracowań tematu<sup>2</sup>.

Muzeum jest *wynalazkiem* o niezwykłym potencjale, jak pisze amerykański historyk sztuki Donald Preziosi, w XIX w. stało się *niezbędnym elementem nowoczesnego, burżuazyjnego państwa narodowego*<sup>3</sup>. Jego geniusz zasadza się na nowym opisanu świata zgodnie z chronologią, która pozwala na uporządkowanie otaczającej nas rzeczywistości przez pryzmat współczesnego doświadczenia<sup>4</sup>. Tym samym muzeum stało się z jednej strony wyrazicielem danej kultury, przestrzenią intelektualnego dyskursu wiedzy i władzy, z drugiej ich bardzo praktycznym narzędziem. Wznosząc stabilne struktury muzeum, łatwo było jednak zapomnieć, że jego fundamentem jest materialne i niematerialne dziedzictwo, a ono z natury podlega zmianom. Odkrywana z czasem rewolucyjność konceptu muzeum polega zatem na procesualnym charakterze tej instytucji<sup>5</sup>. Zmiany, jakie dokonują się w muzeum, dotyczą zarówno jego roli w przestrzeni publicznej, jak i rozwiązań (narzędzi), którymi się ono posługuje.

Muzeum weszło w minione stulecie jako instytucja ekspansywna i już zakorzeniona w tradycji europejskiej, o wielopoziomowym programie ideowym, który w dużym skrócie łączył estetyczne podejście do gromadzonych zbiorów z współczesnym w „edukacji demokratycznej” i dyscyplinowaniem społeczeństwa<sup>6</sup>. Oparty na tym schemacie model muzeum realizowano nie tylko w Europie, ale niemal w każdym rejonie świata dotkniętym europejską kolonizacją, chociaż skala, charakter instytucji czy sposób jej działania w dużej mierze zależały od uwarunkowań lokalnych i ich twórców. Okrzepnięcie wypracowanego w XIX w. systemu pozwoliło na dostrzeżenie jego słabych stron i związanych z tym problemów, chociaż warto podkreślić, że krytyka oświeceniowego muzeum towarzyszyła tej instytucji już w chwili jej powstania<sup>7</sup>.

W 1. poł. XX w. bodaj najciekawsze zmiany dokonywały się w dziedzinie muzealnej edukacji, sztuki i etnografii. Naukowa i poznawcza funkcja muzeum jest wpisana w istotę tej instytucji i opiera się (w dalszym ciągu) na systemie hierarchicznym – źródłem wiedzy jest muzeum, jej odbiorcą – widz. Już na progu minionego stulecia zmianie ulegać zaczęły sposób przekazu informacji, a wpływ na to miały m.in. poglądy Johna Ruskina, Johna Deweya, a także europejskie ruchy reformatorskie w pedagogice, tzw. nowe wychowanie.

Temat ten poruszany był m.in. w czasie konferencji w Mannheim w 1903 r., o znamienym tytule *Muzea jako miejsca kształcenia narodu (Museen als Volksbildungsstätte)*<sup>8</sup>.

Głównym pomysłodawcą spotkania był Alfred Lichtwark,

pedagog, dyrektor Kunsthalle w Hamburgu, jeden z twórców edukacji muzealnej w tej części Europy. Zalecał on odejście od suchych wykładów historycznych ku pobudzaniu doznań estetycznych uczestników i wychowanie przez sztukę, co było odzwierciedleniem postulatów „nowego wychowania”. Służyły temu m.in.: przewodniki, katalogi, wydzielanie poszczególnych sekcji w obrębie ekspozycji, a także to, co dzisiaj nazwalibyśmy „lekcją muzealną”<sup>9</sup>. W krajach anglosaskich, w których postulowane zmiany współgrały z już podejmowaną próbą reformy muzeum, konferencja w Mannheim odbiła się szerokim echem<sup>10</sup>.

Sam proces transformacji edukacji muzealnej nie był jednak ani szybki, ani łatwy. Muzeum w dalszym ciągu pozostawało jednym z elementów uzupełniających edukację szkolną, wykorzystywanym do kształtowania postaw młodego widza, marginalizującym jego indywidualne predyspozycje czy zdolności. Było również autorytatywnym źródłem wiedzy dla odbiorców dorosłych, wśród których najważniejszym adresatem pozostawał „wykształcony mężczyzna”, rzecz jasna „biały”<sup>11</sup>. Niezaprzeczalna obecność kobiet w muzealnictwie jako odbiorców, ale coraz częściej jego współtwórczyń, dała się zauważyć m.in. na polu edukacji<sup>12</sup>. Najistotniejsza jednak zmiana dotyczyła roli odbiorcy i jego wymagań wobec muzeum. Coraz częściej edukacji formalnej, typowej dla szkół i uczelni, przeciwstawiano wiedzę uzyskiwaną poprzez doświadczenie i aktywność, nieokarżając się bezpośrednio z nauką. Nie może dziwić, że progres w tej dziedzinie wyraźny był zwłaszcza w Ameryce Północnej w latach 30. i 40. XX wieku. Nauka przez zabawę i praktykę, dostosowanie do zróżnicowanych potrzeb i wiedzy, w końcu zachęta do szerszej refleksji stały się znakiem rozpoznawczym edukacji nieformalnej także w muzeach.

Wprowadzane stopniowo zmiany w sposobie nauczania nieprzypadkowo zbiegły się z reformą ekspozycji muzealnych podążających za duchem ówczesnej estetyki<sup>13</sup>. Polegała ona przede wszystkim na ograniczeniu liczby prezentowanych obiektów, dostosowaniu ich układu do zdolności percepcyjnych widza. Charakterystycznym rozwiązaniem było zastosowanie neutralnego tła, które później ewoluowało w słynne *white cube*, a także wprowadzenie zrównoważonego oświetlenia i dokładnej informacji o obiektach. W konsekwencji na ekspozycji prezentowano obok najciekawszych i najbardziej wartościowych okazów z kolekcji, także takie przedmioty, które wpisywały się w tworzoną przez muzeum narrację. Ukryte w magazynach zasoby stanowiły zaś podstawę badań naukowych oraz pożywkę dla wyobraźni licznych krytyków i publicystów. Odpowiedni wybór i sposób prezentacji oraz konserwacji zbiorów muzealnych wymagał specjalistycznej wiedzy, przyspieszając profesjonalizację zawodu muzealnika.

Ciekawe zmiany zachodziły również na polu kolekcjonerstwa sztuki. Muzea artystyczne były jednym z ważniejszych nośników identyfikacji narodowej nie tylko w „stuleciu muzeów”<sup>14</sup>. Przeniesienie punktu ciężkości ze zbiorów sztuki dawnej (świadczącej o guście, bogactwie i prestiżu) na twórczość narodową dokonywało się od połowy XIX w., ale moment kulminacyjny tego procesu w Europie przypada na początek kolejnego stulecia<sup>15</sup>. W Stanach Zjednoczonych zasadniczy zwrot ku sztuce narodowej nastąpił w czasie II wojny światowej, w państwach postkolonialnych zainteresowanie rodzimą twórczością wzrastało wraz z odzyskiwaniem i konstruowaniem własnej tożsamości. Nie zawsze

jednak odwoływano się do sztuki współczesnej, znacznie częściej osiłą identyfikacji narodowej była – i jest nadal – twórczość przodków, w tradycji europejskiej sytuowana w obszarach archeologii, starożytności czy etnografii. Niemniej jednak jeszcze na początku XX w. trwał proces poszerzania dziedziny sztuki o kolejne, pomijane wcześniej zjawiska<sup>16</sup>. Przyczyniały się do tego poszukiwania awangardy, która wychodząc znacznie poza obowiązujące klasyfikacje i granice, wprowadzała, przynajmniej na chwilę, „anarchistyczny” chaos poznawczy w sztuce danego czasu<sup>17</sup>.

Opór wobec twórczości, która nie przeszła jeszcze swojej „próby”, był na tyle duży, że rzutował na działalność muzeów artystycznych. W większości przypadków dokumentacja sztuki nowoczesnej następowała ze znacznym opóźnieniem, na co zwróciła uwagę amerykańska kolekcjonerka Gertruda Stein, według której muzeum z założenia nie może być nowoczesne. Jakby na przekór tej opinii pierwsze muzea sztuki nowoczesnej powstały jeszcze przed wygłoszeniem owego słynnego zdania<sup>18</sup>.

W pierwszych latach po rewolucji październikowej przedstawiciele rosyjskiej awangardy wypracowali zupełnie wyjątkową i niewykorzystaną nawet w chwili powstania koncepcję muzealną. Odrzucili oni formułę muzeum oświeceniowego, proponując utworzenie „laboratoriów współczesności”. Muzea Kultury Artystycznej miały być miejscem działań i doświadczeń poszerzających przestrzeń badań, zmiennych, przekraczających granice sztuki i włączających ją w codzienne życie. Projekt ten nie tylko nie wpisywał się w ówczesną, tradycyjną wizję muzeum, ale również w realizowaną przez bolszewików komunistyczną wizję świata. Dostyżna władza powróciła do „tradycyjnej” koncepcji muzeum jako narzędzia edukacji, restrykcyjnie podporządkowując je ideologii<sup>19</sup>. Idee rosyjskiej awangardy wraz z emigrującymi ze Związku Sowieckiego artystami przedostały się na zachód. Znał je (pośrednio) zarówno Alfred H. Barr Jr., pierwszy dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej MoMA w Nowym Jorku (1929), jak i Władysław Strzemiński (bezpośrednio), inicjator Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” zdeponowanej w łódzkim Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów (1931).

Częściej jednak korzystano z „tradycyjnej” formuły muzeum artystycznego, co nie przeszkadzało w popularyzacji tej instytucji. Jak niegdyś ogólnie wszystkie muzea, tak w 2. poł. XX w. muzea sztuki nowoczesnej zaczęły wpisywać się na trwałe w krajobraz stolic i większych miast na wszystkich kontynentach<sup>20</sup>. Przyszłość pokazała, że wyzwaniem dla nich była nie tyle aktualność prezentowanej sztuki, ale przede wszystkim jej dziedzina – sfera, która wykraczała daleko poza dobrze znane malarstwo, rzeźbę czy grafikę. Przez długi czas jedyną odpowiedzią instytucji na dzieła oraz działania artystyczne trudne do klasyfikacji było ich ignorowanie.

Zmiany dokonujące się w sztuce przełomu XIX i XX w. wiązały się z rosnącą popularnością twórczości pozaeuropejskiej, początkowo Dalekiego Wschodu, później także Afryki i Oceanii, zwanej *l'art nègre*, określanej później jako sztuka prymitywna. Zbiory etnograficzne, które zwyczajowo przypisywane były wraz z archeologią do kolekcji muzeów historii naturalnej, cechował swoisty ewolucjonizm. Sklasyfikowane artefakty opowiadać miały dzieje rozwoju (dzikiego) człowieka zgodnie z przynależnością do danej społeczności czy regionu geograficznego. Dostrzeżenie w nich wartości estetycznych sprawiło, że obiekt etnograficzny mógł

być zarówno reprezentantem danej społeczności, jak i obiektem artystycznym<sup>21</sup>. Stając się świadectwem pewnej kultury, nie mógł być już traktowany na równi z wytworami świata natury, co obalało tradycyjne spojrzenie na twórczość „ludów pierwotnych”. Ujęcie takie znalazło odzwierciedlenie m.in. w czasie Międzynarodowej konferencji badań nad architekturą i zarządzaniem muzeów sztuki (Conférence internationale d'études sur l'architecture et l'aménagement des musées d'art), która odbyła się w Madrycie w 1934 roku. Wartość artystyczna zbiorów etnograficznych, która nie negowała obowiązującej klasyfikacji geograficznej i społecznej, zasadniczo zmieniła kontekst ich ekspozycji. Z jednej strony obiekty miały pozwolić na poznanie danej kultury, z drugiej służyć „oświeceniu ludów egzotycznych”<sup>22</sup>.

Najlepszym przykładem zmiany podejścia do etnografii była jednak profesjonalizacja tej dziedziny. Ekspedycje naukowe – z najbardziej znaną, prowadzoną przez francuskich badaczy misją Dakar – Dżibuti w 1931 r. – przyniosły nowe odkrycia oraz tysiące obiektów, które wymagały odpowiedniego miejsca do studiów i prezentacji. Istniejące w Paryżu od 1878 r. Muzeum Etnograficzne Trocadéro (Musée d'Ethnographie du Trocadéro) ze swoją „archaiczną” koncepcją nie spełniało tych wymagań. Podjęto zatem decyzję o utworzeniu nowej instytucji. Otwarte w 1937 r. Muzeum Człowieka (Musée de l'Homme) powstało niejako na gruzach dawnej etnografii<sup>23</sup>. Koncepcja opracowana przez etnologa Paula Riveta łączyła przestrzeń wystawienniczą z zapleczem badawczym w duchu postępowego humanizmu, ponad podziałami: geograficznymi, rasowymi i politycznymi. Kierunek taki szybko znalazł kontynuację także poza granicami Francji. W muzeum starano się – z tolerancją i szacunkiem wobec inności oraz pietyzmem wobec wartości estetycznych i naukowych – ukazać wszystkie kultury, poza zachodnioeuropejską. *Zatem – jak pisze amerykański historyk James Clifford – porządki Zachodu były obecne w Musée de l'Homme wszędzie, tylko nie w ekspozycjach*<sup>24</sup>.

Wspomniane procesy, z wyjątkiem wywrotowych, ale właściwie nieznanych koncepcji rosyjskiej awangardy, doskonale wpisywały się w podatną na zmiany formułę muzeum. Nie naruszyły jej także zniszczenia spowodowane przez I i II wojnę światową, chociaż skala ofiar i migracji ludzi, zniszczeń dziedzictwa narodów i kultur oraz dokonanych w tym czasie transferów obiektów muzealnych – w celu ochrony zbiorów, w wyniku ich grabieży, a później także rewindykacji – przyniosły poważną refleksję nad ochroną materialnego i niematerialnego dziedzictwa narodów<sup>25</sup>. Zdecydowanie wzrosła świadomość potencjału ideologicznego, jaki może nieść ze sobą działalność muzeum. Instytucja ta tak mocno wrosła w otaczającą nas rzeczywistość, że trudno sobie wyobrazić kulturę bez muzeów nawet wówczas, gdy się do nich nie chodzi. Theodore Low, amerykański edukator, stwierdził nawet, że: *Nikt nie może zaprzeczyć, że muzeum dysponuje siłą, która ma największe znaczenie w każdej wojnie ideologicznej*<sup>26</sup>. Słowa te sprawdziły się w czasie zimnej wojny, kiedy muzea stały się mniej lub bardziej subtelnym narzędziem ideologicznym.

Pomimo działań wojennych, muzeum wchodziło w 2. poł. XX w. jako instytucja nowoczesna, o ugruntowanej pozycji i dużym mandacie społecznym. W jej dalszym, stabilnym rozwoju pomoc miała m.in. działalność ICOM<sup>27</sup>. Wspólna płaszczyzna wymiany wiedzy i doświadczeń dosyć



szybko pokazała jednak, jak różne są oczekiwania i jak wielowymiarowe wyzwania, przed którym stoi współczesne muzeum. Warto wymienić chociażby kilka zjawisk, z którymi te zmiany są związane. Pierwszym bez wątpienia jest globalizacja<sup>28</sup>. Chociaż jej związek z przemianami demokratycznymi pozostaje nadal przedmiotem dyskusji badaczy, to zmiany ustrojowe miały istotny wpływ na pobudzenie świadomości narodowej, a w dalszej konsekwencji także na kierunki rozwoju muzeum. Liberalizacja, walka o równouprawnienie oraz zwrot ku naturze przyniosły ze sobą falę krytyki wobec *establishmentu* i związanych z państwem instytucji. Jednocześnie postęp technologiczny przyspieszył procesy globalizacyjne, poszerzając horyzonty badawcze oraz poznawcze społeczeństw. Równoległe z coraz bardziej agresywnym konsumpcjonizmem dały się zauważyć próby dostosowania standardowych rozwiązań do potrzeb lokalnych społeczności, budząca się nostalgia za przeszłością czy zachwyt nad nową technologią<sup>29</sup>. Skala i tempo oddziaływania tych zjawisk na muzea są naturalnie zróżnicowane.

Opracowanie wspólnych standardów ochrony, konserwacji i eksponowania obiektów muzealnych było jednym z pierwszych zadań podjętych przez ICOM. Jako ich podstawa służyło przede wszystkim doświadczenie muzealników z Europy i Ameryki. Międzynarodowa sieć muzeów ułatwiła przekazywanie wypracowanych norm, ale także uzyskiwanie informacji zwrotnej. Ta zaś jasno wskazywała, że w niektórych częściach świata pewne postulaty były trudne do realizacji, m.in. nie tylko ze względu na uwarunkowania kulturowe, społeczne, polityczne czy ekonomiczne, lecz także specyfikę klimatyczną danego regionu. Dla przykładu – klimat tropikalny przyspieszał procesy destrukcyjne obiektów muzealnych, a warunki ekonomiczne utrudniały wprowadzenie rozwiązań technicznych umożliwiających odpowiednie zabezpieczenie zbiorów<sup>30</sup>. Odmienne było również rozumienie autentyzmu obiektu<sup>31</sup>.

Włączenie do procesów decyzyjnych przedstawicielei środowiska muzealnego spoza Europy czy Ameryki wiązało się zatem z wielostronnym podejściem do dziedzictwa kulturowego i wymagało zmiany dotychczasowej optyki. Dyskusje nad reformą ICOM podejmowane były kilkakrotnie, nasiliły się w 1968 r., a szczególnie burzliwe obrady pomiędzy przedstawicielami opcji konserwatywnej a reformatorami miały miejsce trzy lata później, w czasie 9. Konferencji Generalnej we Francji<sup>32</sup>. Symptomaticznie zmian było przyjęcie rezolucji mówiącej o tym, że muzeum musi zaakceptować fakt, iż społeczeństwo podlega nieustannym zmianom, a jednym z podstawowych obowiązków każdej placówki jest stworzenie rozwiązań zaprojektowanych z myślą o społeczności i środowisku, w którym danej instytucji przyszło działać.

Jedną z najciekawszych odpowiedzi na ten postulat jest „nowa muzeologia”, określaną także mianem „ecomuseum”<sup>33</sup>. Jej fundamentem jest przekonanie, że muzeum nie powinno koncentrować się wyłącznie na kolekcji i budynku, ale na budowaniu tożsamości poprzez wzmacnianie współpracy z lokalną społecznością. Krytyce poddana została koncepcja muzeum jako autorytetu w dziedzinie kultury, propagowana m.in. przez działania kuratorskie, które mogą utrzymywać podział na odbiorców elitarnych i masowych, cywilizujących i cywilizowanych<sup>34</sup>. Analizie poddano również wystawy muzealne, które są miejscem napięć i wyborów nie tylko o charakterze estetycznym, lecz także politycznym i ideologicznym, co ma zasadniczy wpływ na interpretację przeszłości i przyszłości<sup>35</sup>.

Jak zwraca uwagę Andrzej Szczerski, radykalne postulaty „nowej muzeologii” nie mogły stać się alternatywą dla instytucji państwowych<sup>36</sup>. Refleksja nad społeczną i polityczną rolą muzeum prowadziła do przesunięcia punktu ciężkości w relacjach między instytucją a jej odbiorcą w taki sposób, aby wzmocnić pozycję drugiego dzięki jego zaangażowaniu w proces tworzenia pierwszego. Tym samym z perspektywy „nowej muzeologii” muzeum może stać się reprezentantem zróżnicowanych grup odbiorców nie tyle narzucając, co interpretując i tłumacząc ich wizję świata. Podstawą „ecomuseum” jest dbałość o lokalne dziedzictwo, także naturalne, oraz udział społeczności w kształtowaniu polityki muzealnej opartej na najważniejszych cechach „tradycyjnego” muzeum, rozumianego jako przestrzeń edukacji, miejsce gromadzenia, zabezpieczania i udostępniania dziedzictwa materialnego oraz niematerialnego.

Przykładem takiej instytucji jest Écomusée du fier monde w Montrealu<sup>37</sup>. Pierwsza wystawa poświęcona dziedzictwu dzielnicy została otwarta w 1981 r. i wywołała duży odzew jej mieszkańców, którzy dzielili się wspomnieniami i informacjami z życia Centre-Sud. Gromadzona na bazie tego zaangażowania kolekcja obejmuje dziedzictwo materialne (obiekty, fotografie, dokumenty) oraz niematerialne (informacje pozyskiwane na podstawie wspomnień, *know-how* i tradycji). Dzięki temu możliwe było stworzenie takiej narracji, która w szerszym kontekście uwzględni historię bliższą i znaną odbiorcy z własnego doświadczenia. Skrócenie dystansu między muzeum a tworzącą je wspólnotą opiera się na zaproszeniu tych grup, które pozostawały na marginesie aktywności kulturalnej dzielnicy, zmianie uległ również język wystaw (informacje w pierwszej osobie). Dzięki temu działalność muzeum ma charakter bardziej elastyczny i wrażliwy na potrzeby lokalnej społeczności<sup>38</sup>.

Oprócz Francji i Kanady silnym ośrodkiem „nowej muzeologii” są również kraje iberyjskie, co widać szczególnie w Ameryce Południowej<sup>39</sup>. Dla przykładu, od 2005 r. w brazylijskim mieście Ouro Preto realizowany jest projekt „muzealizacji” przestrzeni, która pozwoli na nowe odczytanie dziedzictwa miasta i regionu w kontekście społecznym<sup>40</sup>. W tym przypadku „ecomuseum” to wiele ważnych dla lokalnej społeczności miejsc w przestrzeni miasta, m.in.: świątynie, parki, place, kopalnia złota, strefy archeologiczne i przyrodnicze. Stanowią one miejsce działań społecznych, artystycznych i kulturalnych, których celem jest przywracanie wiedzy o ich znaczeniu i twórcach, odczytywanie roli, jaką pełnią we współczesnym mieście, a także wzmacnianie tożsamości poprzez wiedzę i szacunek do własnej przeszłości<sup>41</sup>. Przejście muzeum z funkcji „suwerena kultury” do roli jednej z wielu instytucji współodpowiedzialnych za kształtowanie dziedzictwa danego regionu stanowi element konieczny dla stworzenia przestrzeni wymiany wiedzy i współpracy w duchu „nowej muzeologii”.

Podobne przesłanki tkwiły u źródeł koncepcji muzeum partycypacyjnego (*participatory museum*). Jego propagatorka, Nina Simon, wskazuje na rolę, jaką muzeum spełnia w społeczeństwie – jest nią zarówno prezentowanie treści wysokiej jakości, jak i możliwość ich współtworzenia przez odbiorcę. *Sukcesem w modelu partycypacyjnym jest zaprojektowanie współuczestnictwa w taki sposób, który pozwala jednocześnie na efektywne i atrakcyjne prezentowanie treści tworzonych przez odbiorców. W tym tkwi fundamentalna zmiana*<sup>42</sup>. Idea ta jest z powodzeniem realizowana m.in.

w kierowanym przez Simon od 2011 r. Santa Cruz Museum of Art & History w Kalifornii w Stanach Zjednoczonych. Zasadnicza zmiana strategii tego muzeum polegała na dostosowaniu rozwiązań standardowych, m.in. informacji wizualnej, przestrzeni ekspozycji, oferty edukacyjnej, do potrzeb i oczekiwań odbiorcy, na zaakcentowaniu jego udziału w budowaniu instytucji oraz identyfikacji z muzeum. W tego rodzaju działania doskonale wpisuje się m.in.: wystawa Muzeum Narodowego w Warszawie „W Muzeum wszystko wolno” (2016), której kuratorami było 62 dzieci. Realizacja wystawy pokazała *jak dużą wagę w budowaniu relacji muzeum – gość powinno odgrywać stworzenie przestrzeni umożliwiającej nawiązanie osobistej, emocjonalnej więzi z dziełem*<sup>43</sup>. Nie ulega wątpliwości, że pogłębienie relacji instytucja – odbiorca daje szansę na wzbogacenie doświadczenia, większą satysfakcję i zdolność do przyswajania przekazywanej w muzeum wiedzy, zarówno dla widzów, jak i pracowników danej placówki. Działania takie nie są możliwe bez głębokiej refleksji nad istotą muzeum, nie tylko w skali globalnej, lecz także, czy przede wszystkim, lokalnej i indywidualnej<sup>44</sup>.

Koniec lat 60. XX w. był przełomowy również dla muzeów artystycznych. Jeden z największych protestów wobec praktyk instytucjonalnych dotyczył prestiżowego Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Powołany w 1969 r. ruch Art Workers' Coalition (AWC) żądał przede wszystkim zmiany polityki wystawienniczej, wskazując na nieadekwatność praktyk kolekcjonerskich wobec rzeczywistości artystycznej, dyskryminację mniejszości i faworyzowanie artystów związanych z mainstreamem, a także nieuregulowane kwestie praw autorskich do dzieł znajdujących się w zbiorach muzealnych<sup>45</sup>. Analogiczne problemy dotyczyły większości instytucji niezależnie od tego, czy przyszło im funkcjonować w krajach kapitalistycznych, czy komunistycznych. Tę drugą strefę, ze względów oczywistych, cechowała znacznie inna dynamika reform<sup>46</sup>.

Już wówczas jednym z najważniejszych pól refleksji nad działalnością muzeów sztuki były praktyki kuratorskie i wystawiennicze, krytykowane w kontekście „nowej muzeologii”, a kluczowe dla kształtowania wizerunku i strategii muzeów sztuki<sup>47</sup>. Otwarcie i uelastycznienie prowadzonego przez muzeum dyskursu polega przede wszystkim na włączeniu w proces ekspozycji artystów (m.in. poprzez projekty kuratorskie, *artist in residence*) oraz odbiorców, a także wyjście poza mury instytucji (muzeum otwarte)<sup>48</sup>. Zmiany w muzeum sztuki determinuje również swego rodzaju transgresja współczesnych działań artystycznych, dokonująca się zarówno w kontekście społecznym, politycznym, jak i technologicznym. Dzięki temu muzea sztuki, szczególnie współczesnej, w pewnych obszarach swej działalności zbliżają się do „muzeum-laboratorium” i miejsca zdarzeń – postulowanego przez radziecką awangardę<sup>49</sup>.

Przez długi czas modernizacja muzeum utożsamiana była z większym wykorzystaniem nowych technologii oraz zmianą narracji ekspozycji w taki sposób, aby wydobyc z szerszego kontekstu tzw. małe historie<sup>50</sup>. Rozwiązania te od lat 90. XX w. szczególnie chętnie wykorzystywane są przez muzea historyczne o czytelnej, chociaż znacznie rozbudowanej, osi narracyjnej. Przykłady takich instytucji są aż nadto znane, nie ma zatem potrzeby ich wymieniać. Bez wątpienia popularność tego rodzaju multimedialnych ekspozycji poprzedził sukces muzeów (centrów) nauki, które diametralnie zmieniły dotychczasowy sposób przekazywania wiedzy. Coraz częściej jednak

refleksja nad kolekcją muzealną i sposobem jej ekspozycji prowadzi do odmiennego spojrzenia na tworzące ją obiekty. Jej znakiem rozpoznawczym jest „zwrot ku rzeczom”, który czerpie inspirację z „nowego materializmu” w humanistyce<sup>51</sup>.

Dokonująca się obecnie reinterpretacja obiektu muzealnego bez wątplenia czerpie z doświadczeń muzeów etnograficznych, których bogactwem i balastem są obiekty pozyskiwane od XVIII w. w wyniku: misji, wypraw, eksploracji, ale także często prowadzonych rabunkowo ekspedycji naukowych. Wielokrotnie prezentacja obiektów kultu, a także okazów o szczególnym znaczeniu dla kultury danej społeczności, może stać w sprzeczności z ich systemem wartości, co stawia pod znakiem zapytania koncepcje zachodniego postępowego humanizmu. Warto wspomnieć w tym miejscu o szwedzkim Muzeum Kultury Świata w Göteborgu (The Museum of World Culture), które powstało na bazie kolekcji Szwedzkiej Akademii Nauk, a następnie działu etnograficznego Muzeum Historii Naturalnej (1900)<sup>52</sup>. Zmiany zachodzące w szwedzkim muzealnictwie od lat 70. XX w., wsparte działaniami legislacyjnymi państwa, miały na celu aktywizację i rozszerzenie działań instytucji poprzez zwiększenie udziału społeczeństwa oraz kompleksową dokumentację dziedzictwa<sup>53</sup>. Jednym z kroków wpisujących się w proces stopniowej „dekolonizacji” zbiorów etnograficznych było utworzenie Muzeum Kultury Świata (1999), które ukazywać ma dziedzictwo w szerszym niż dotychczas kontekście, w sposób transparentny i z poszanowaniem jego różnorodności<sup>54</sup>. Jedną z konsekwencji takiej polityki był zwrot w 2006 r. ludowi Haisla totemu G'psgolox, który zaginął w wiosce w Kolumbii Brytyjskiej w 1929 r. i od tego czasu znajdował się w zbiorach szwedzkiego muzeum<sup>55</sup>. Próba ponownego odczytania dziedzictwa nie odnosi się wyłącznie do zbiorów postkolonialnych, o czym świadczy chociażby działalność Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, które dzięki prowadzonym badaniom proponuje nowe spojrzenie na znajdującą się w jego zbiorach kolekcję syberyjską<sup>56</sup>.

Równie poważny problem natury etycznej wiąże się z instytucjami, w zbiorach których znajdują się okazy pochodzenia ludzkiego i zwierzęcego. Zgodnie z przyjętym w 2013 r. kodeksem etyki dla muzeów historii naturalnej: *Wystawianie, reprezentowanie, badanie i/lub deakcesja [ludzkich szczątków] mogą się odbywać wyłącznie po konsultacji z zaangażowanymi stronami [żyjącymi przedstawicielami lub potomkami], a okazy zoologiczne powinny być wystawiane z szacunkiem i godnością, niezależnie od gatunku zwierzęcia lub pochodzenia szczątków*<sup>57</sup>. Współcześnie muzea odchodzą przede wszystkim od gromadzenia skórek zwierzęcych, a eksponowane zbiory są świadectwem wcześniejszej działalności kolekcjonerskiej muzeów przyrodniczych. Jednocześnie to właśnie te historyczne okazy taksydemiczne są grupą najbardziej narażoną na zniszczenie, nie tyle ze względu na uszkodzenia biologiczne, ale ich coraz mniejszą atrakcyjność wizualną oraz negatywną interpretację przez odbiorców oraz same muzea. Dylemat moralny wynikający ze sposobów pozyskiwania okazów oraz, w szerszym kontekście, rabunkowego czerpania z zasobów przyrody, rzutuje na ocenę zbiorów. Nie zmienia to jednak faktu, iż część z nich posiada wyjątkowe znaczenie dla badań nad rzadkimi lub wymarłymi gatunkami<sup>58</sup>.

Wspomniane powyżej, w większości pozytywne, aspekty zmian dokonujących się we współczesnym muzealnictwie

nie oznaczają, że proces ten nie ma stron negatywnych. Wielokrotnie owe refleksje nad muzeum i transformacje mają charakter powierzchowny, krótkotrwały, zaangażowanie odbiorców ogranicza się do prowadzenia przez instytucję mediów społecznościowych, a kwestie polityczne decydują nie tylko o kierunku rozwoju placówki, lecz także o jej poziomie merytorycznym. Sprzeciw budzić może nadmierna komercjalizacja i utożsamienie muzeum z miejscem rozrywki czy merkantylne traktowanie dziedzictwa narodowego, czego najlepszym dowodem są pełne gorzkości refleksje francuskiego muzealnika Jeana Claira, wieszczącego kryzys muzeum<sup>59</sup>. Uzasadnione wątpliwości budzą nowe koncepcje wystawiennicze, które często – deklarując wielowątkowy i otwarty dyskurs – proponują zniekształcony obraz rzeczywistości<sup>60</sup>. Zaskakują praktyki wzmacniające sztucznie emocje odbiorcy, oparte na „uniwersalnych”, ale nieistniejących „faktach”, stawiające pod znakiem zapytania transparentność i prawdę, która winna stać u podstaw muzeum<sup>61</sup>. Nie sposób również nie wspomnieć o wystawach multimedialnych, których koszt utrzymania często przewyższa budżet muzeum, a ich skala jest nieadekwatna do potrzeb zwiedzających. Na marginesie dyskusji pozostają również kwestie ekologicznego zarządzania instytucją, która promując odpowiedzialne postawy społeczne, pozostawia po sobie znacznie większy ślad węglowy, niż jest to konieczne. To naturalnie

tylko wierzchołek góry problemów i napięć, które powstają w konsekwencji dokonanych i dokonujących się zmian<sup>62</sup>. Są to wyzwania znacznie poważniejsze, bo wymagające nie tyle skopiowania już istniejących pomysłów, ale wypracowania takich rozwiązań, które pozostają w zgodzie z istotą danego muzeum i tworzących je społeczności.

Powyższy wybór tematów związanych ze współczesnym muzeum jedynie sygnalizuje wielowątkowość tego zagadnienia. Muzeum jest odbiciem, ale i częścią zmieniającego się świata i tak jak on staje przed nowymi, często nieoczekiwanymi wyzwaniami. Wielokrotnie krytyka muzeum nie oddaje sprawiedliwości tej instytucji, która będąc narzędziem kolonizacji w czasie swego istnienia została przyswojona, przetworzona i jest wykorzystywana jako jeden z elementów budowania i wzmacniania tożsamości. Jednocześnie jednak to właśnie opór wobec tradycyjnej struktury i schematów pozwala na wydobycie wieloaspektowego charakteru muzeum i potencjału do przełamywania narzuconych mu funkcji. Dotychczasowa i obowiązująca jeszcze definicja muzeum, czerpiąca z „europejskiej” tradycji, bezsprzecznie wymaga refleksji. Warto jednak pamiętać, że muzeum jest „genialnym eksperymentem” – miejscem, które dzięki ludzkiej ciekawości siebie i świata pielęgnować powinno pamięć, materialne i niematerialne dziedzictwo – w różny, tradycyjny, ale i wizjonerski sposób.

**Streszczenie:** Dyskusja nad definicją muzeum podjęta w 2019 r. w czasie Konferencji Generalnej ICOM w Kioto wskazuje na rolę, jaką pełni współcześnie muzeum oraz na oczekiwania, jakie przed nim stoją. Jest ona również konsekwencją zmian dokonujących się w muzeum, począwszy od XIX w., aż do dnia dzisiejszego. Szczególnie ważne procesy miały miejsce w minionym stuleciu. Początkowo zmiany obejmowały metody działania muzeum, głównie na polu edukacji muzealnej i wystawiennictwa, ale także statusu obiektów w kolekcji muzealnej w kontekście zbiorów artystycznych i etnograficznych. Jednym z najciekawszych pomysłów redefinicji muzeum była zaproponowana w 1. poł. XX w. formuła Muzeów Kultury Artystycznej. Proponowane przez rosyjską awangardę odejście od tradycyjnie rozumianego muzeum ku „laboratorium współczesności” miało jeszcze wówczas zbyt rewolucyjny charakter.

Od lat 60. XX w., obok refleksji nad sposobem działania muzeum, coraz wyraźniejsze były pytania o to, jaką rolę

ono pełni i jaką powinno pełnić w nowoczesnym społeczeństwie. Bezpośredni wpływ na zmieniający się kształt muzeum miały procesy natury politycznej, społecznej czy ekonomicznej, które kryją się m.in. pod hasłami globalizacji, liberalizacji, demokratyzacji, globalizacji. Krytyka muzeum i jego dotychczasowych praktyk zwróciła uwagę na istotowy charakter relacji między instytucją a jej odbiorcą. Zwrot ku społeczeństwu pozwolił na pojawienie się takich rozwiązań, jak „ecomuseum”, muzeum partycypacyjne, muzeum otwarte. Rozwiązania czerpiące z nowej muzeologii wskazują nie tylko na konieczność przesunięcia poziomu relacji między muzeum a społeczeństwem, ale przede wszystkim refleksji nad jego działalnością, która w założeniu prowadzić ma do stworzenia instytucji możliwie transparentnej i etycznej. W praktyce, z różnych względów, nie wszystkie rozwiązania proponowane przez muzea spełniają te kryteria. Muzeum w dalszym ciągu stoi przed wieloma wyzwaniami, jednak posiada potencjał, aby się z nimi mierzyć.

**Słowa kluczowe:** muzeum, nowa muzeologia, muzeum partycypacyjne, kolonializm, edukacja muzealna, nowa definicja muzeum.

### Przypisy

<sup>1</sup> Brzmiała ona: *The word 'museum' includes all collections open to public, of artistic, technical, scientific, historical or archeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as the maintain permanent exhibition rooms*, cyt. za – M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, Kraków 2012, s. 226. W publikacji tej autor prześledził i omówił przemiany definicji muzeum w XX w., tam też znajduje się obszerna literatura tego tematu; zob. też: D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, publikowany w tym numerze „Muzealnictwa”; w Załączniku 2. *Ewolucja definicji muzeum ICOM w latach 1946–2007* znajdują się wszystkie definicje muzeum ICOM z wymienionych lat w wersji oryginalnej i tłumaczeniu D. Folgi-Januszewskiej na jęz. polski.

<sup>2</sup> Naturalnie wybór ten jest subiektywny i nie pretenduje do wyznaczania naczelných tendencji. Moim celem jest wskazanie punktów węzłowych i przecinania się pewnych kierunków, które wpływają na współczesny obraz muzeum.

- <sup>3</sup> D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu* (1996), K. Kolenda (przeł.), w: *Display. Strategie wystawiania*, M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), Universitas, Kraków 2012, s. 21.
- <sup>4</sup> Preziosi podkreśla równocześnie, że *nowa instytucja muzealna stała się miejscem wystawiania tego, do pożądanego czego – jako swojej ojcowizny – można skłonić poddanych: miejscem wzbudzania, wprowadzania i rozmieszczania społeczno-historycznych tęsknot i wszelkiego rodzaju pragnień*, D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi...*, s. 23.
- <sup>5</sup> Ona zaś jest konsekwencją otwartej formuły kolekcji, jej kształt wynika ze strategii gromadzenia, obiektów które się w niej znajdują, miejsca i kontekstu, w których przyszło jej funkcjonować. Dopóki kolekcja jest rozwijana (niezależnie od sposobu i dynamiki), dopóty ma charakter dynamiczny i otwarty.
- <sup>6</sup> Z przykrością należy stwierdzić, że w Polsce dyskusje na temat politycznego zaangażowania muzeów w większości przypadków ograniczają się do spraw bieżących, pomijając historyczne przyczyny tego rodzaju relacji. Być może większa świadomość społeczna na temat tych związków pomogłaby w szukaniu (niełatwego) konsensusu pomiędzy muzeum a polityką. Najważniejsze publikacje dotyczące tej tematyki to: E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London 1992; T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Routledge, London, New York 1995.
- <sup>7</sup> W środowisku badaczy dominują dwa poglądy: pierwszy, który wskazuje na starożytnie początki muzeum, drugi, który zręby instytucjonalne i ideowe sytuuje w XVIII w. Stwierdzenie „muzeum oświeceniowe” odnosi się do drugiego z nich.
- <sup>8</sup> W niemieckim muzealnictwie dużą rolę odgrywała koncepcja *Landesmuseum* i *Heimattmuseum*, co można w uproszczeniu określić mianem „muzeów ziemi ojczystej”. Była ona powiązana z budzącym się w XIX w. nacjonalizmem, do którego odwoływała się także konferencja w Mannheim. Na temat *Landesmuseum* zob. L. Meijer-van Mensch, P. van Mensch, *From Disciplinary Control to Co-creation – Collecting and the Development of Museums as Praxis in the Nineteenth and Twentieth Century*, w: S. Pettersson, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkö, A. Weij, *Encouraging Collections Mobility – a Way Forward for Museums in Europe*, Finnish National Gallery, Helsinki 2010, s. 33-53.
- <sup>9</sup> Zalecano, aby liczba uczestników nie przekraczała 20 osób, w czasie oprowadzania omawiano wyłącznie najciekawsze obiekty, a poziom prowadzenia zajęć był dostosowany do słuchaczy. Ze względu na obowiązki kustoszów lekcje takie prowadzić mogli również odpowiednio przeszkoleni nauczyciele, R. von Erdberg, *Führungen durch Museen*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten: Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Carl Henmanns Verlag, Berlin 1904, s. 147-153.
- <sup>10</sup> W konferencji uczestniczyli głównie muzealnicy z Cesarstwa Niemieckiego, Austro-Węgier, Królestwa Zjednoczonych Niderlandów, Danii, ze Szwecji i Zjednoczonego Królestwa. Relacje z konferencji opublikowano m.in. w czasopiśmie amerykańskim „International studio” oraz brytyjskim „Museums Journal”. Polskiemu środowisku zagadnienia poruszane w czasie konferencji przybliżył Zenon Przesmycki „Miriam” w serii artykułów z 1908 r., publikowanych w „Nowej Gazecie”, a następnie przedrukowanych w tomie Z. Przesmycki „Miriam”, *Pro arte: uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatru, kabarety, muzyki, literatury, sztuki plastycznej*, Warszawa 1914, s. 510-530, 538-545.
- <sup>11</sup> Na przykład w badaniach nad odbiorem ekspozycji jako modelowy odbiorca uczestniczył *inteligentny mężczyzna z dobrym wzrokiem / an intelligent man with good eye-sight*, B.I. Giles, *Museum Fatigue*, „The Scientific Monthly” 1916, t. 2, nr 1, s. 62.
- <sup>12</sup> Na zjawisko to zwrócono uwagę szczególnie w Stanach Zjednoczonych, zob. G.E. Hein, *Progressive Education and Museum Education: Anna Billings Gallup and Louise Connolly*, „The Journal of Museum Education” 2006, vol. 31, No. 3, *The Professional Relevance of Museum Educators: Perspectives from the Field*, s. 161-173.
- <sup>13</sup> Dyskusje na temat ekspozycji muzealnych zaczęły się w 2. poł. XIX wieku. Próby zmiany ekspozycji podjęli niemieccy muzealnicy, przede wszystkim Wilhelm von Bode, później Hugo von Tschudi – A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modern Museums 1880-1940*, Verlag der Kunst, Dresden 2001. Na temat ekspozycji w muzeach artystycznych: C. Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Heaven, Yale University Press, London 2009; A.M. Staniszewski, *The power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, London 1998. W polskiej literaturze zagadnienie to nie jest jeszcze wystarczająco reprezentowane.
- <sup>14</sup> Określenie to nawiązuje do książki Germaina Bazin, *Le Temps des Musées*, Desoer, Liège 1967, opisującej wzrastające znaczenie muzeów w Europie Zachodniej w XIX wieku.
- <sup>15</sup> D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Editions Gellimard, Paris 1997.
- <sup>16</sup> Rozpoczął się on wraz z ukształtowaniem historii sztuki, która tę przestrzeń definiowała, zob. F. Haskell, *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Cornell University Press, New York 1976.
- <sup>17</sup> To oczywiście duże uproszczenie, na temat zmiany paradygmatu sztuki w kontekście kolekcjonerstwa zob. T.F. de Rosset, *Czy kolekcja sztuki musi być artystyczna?*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, nr 43, s. 41-54; tenże, *Kolekcja artystyczna – geneza, rozkwit, kryzys*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2014, nr 45, s. 253-285.
- <sup>18</sup> *You can be a Museum, or you can be modern, but you can't be both*, cyt. za: J.B. Hightower, *Foreword*, w: *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family*, I. Gordon (ed.), MoMA, New York 1970, s. 8.
- <sup>19</sup> Na temat konstruktywistycznych muzeów Rosji Radzieckiej zob. m.in. A. Turowski, *Muzea Kultury Artystycznej*, „Artium Questiones” 1983, nr 2, s. 89-103; tenże, *Muzeum – instytucja awangardy* (1992), w: tenże, *Awangardowe marginesy*, IK, Warszawa 1998, s. 153-166; tenże, *The Contemporary Museum is a Laboratory of Knowledge: The Origins of the Museum of Contemporary Art in Russia*, w: *From Museum Critique to the Critical Museum*, K. Murawska-Muthesius, P. Piotrowski (ed.), Routledge, London, New York 2015, s. 37-52.
- <sup>20</sup> J.P. Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Ashgate, Aldershot 2000; tenże, *The Museums of Contemporary Art: Notion and Development*, Ashgate, Farnham 2011. Ciekawym zagadnieniem jest również związek sztuki nowoczesnej i publicznych zbiorów z polityką amerykańską w czasie II wojny światowej, zob. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna* (1983), E. Mikina (przeł.), wyd. 4, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.
- <sup>21</sup> Na temat związków etnografii i sztuki oraz ich wpływu na muzea etnograficzne zob. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą: dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, E. Dzurak et al. (przeł.), Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- <sup>22</sup> *Museographie: Architecture et Amenagement des Musees d'art. Conference Internationale d'Etudes. Madrid 1934*, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1935, Vol. 2, s. 425-426. Opracowany w czasie konferencji zbiór najważniejszych zasad i dobrych praktyk w zakresie gromadzenia i właściwej konserwacji okazów, w pełnym świetle prezentował wieloaspektowy charakter tej instytucji.
- <sup>23</sup> W istocie siedzibę Musée de l'Homme w Paryżu wzniesiono w miejscu rozebranego w 1935 r. gmachu muzeum Trocadéro. Przy okazji warto zwrócić uwagę na ewolucję określenia „muzeum etnograficzne”, obecnie coraz częściej używana jest nazwa „muzeum kultur świata”.



<sup>24</sup>J. Clifford, *Kłopoty z kulturą...*, s. 160.

<sup>25</sup>Tematyka ta nie jest jeszcze dobrze opracowana. Jednym z ciekawszych artykułów z tej dziedziny jest tekst Diany Błońskiej poświęcony Muzeum Narodowemu w Krakowie – D. Błońska, *W obliczu kataklizmu. Zabezpieczenie zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie przed pierwszą i drugą wojną światową*, „Dzieje Najnowsze” 2017, R. XLIX, nr 1, s. 27-53; zob. także A. Bertinet, *Évacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940*, w: *Modèles et modalités de la transmission culturelle*, J.-P. Garric (dir.), seria Création, „Arts et Patrimoines” 2019, no 2, s. 9-40.

<sup>26</sup>*No one can deny that museums have powers which are of the utmost importance in any war of ideologies* – T. Low, *What Is a Museum? (1942)*, w: *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, G. Anderson (ed.), AltaMira Press, Lanham 2004, s. 30.

<sup>27</sup>Jego poprzednikiem było utworzone w 1926 r. przy Ligii Narodów Międzynarodowe Biuro Muzeów, zob. D. Folga-Januszewska, *Kongresy muzeów i muzealników*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 36-40. Początkowo w obradach ICOM uczestniczyły: Australia, Belgia, Brazylia, Kanada, Czechosłowacja, Dania, Francja, Niemcy, Nowa Zelandia, Norwegia, Szwecja, Szwajcaria, Zjednoczone Królestwo, Stany Zjednoczone, a swoje wsparcie dla idei wyraziły: Argentyna, Chile, Chiny, Egipt, Finlandia, Grecja, Haiti, Indie, Nikaragua, Peru, Filipiny, Południowa Afryka i Turcja. Inicjatorem powstania ICOM był Chauncey Jerome Hamlin, przewodniczący rady Science Museum w Buffalo. Na temat dziejów ICOM zob. S.A. Baghli, P. Boylan, Y. Herreman, *History of ICOM (1946-1996)*, International Council of Museums, Paris 1998, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/History\\_of\\_ICOM\\_1946-1996\\_-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/History_of_ICOM_1946-1996_-2.pdf) [dostęp: 20.04.2020].

<sup>28</sup>Jego początki wiąże się z pierwszymi odkryciami geograficznymi, następnie kolonizacją, a jednym z efektów jest tworzenie muzeów. Trzeci etap globalizacji nastąpił po 1945 r. i miał wymiar ekonomiczny, polityczny i kulturowy.

<sup>29</sup>Oczywiście jest to daleko idące uproszczenie, które służyć ma wyłącznie podkreśleniu skali zachodzących procesów. Nowa technologia stanowi istotne wyzwanie dla współczesnej rzeczowości, w tym również dla muzeów. Zagadnienie to jest przedmiotem dosyć licznych dyskusji, z tego względu nie zostało rozwinięte w niniejszym artykule, zob. R. Kluszczyński, *Nowe media w przestrzeniach muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Muzeum Śląskie, Katowice 2006, s. 59-66; L. Tallon, K. Walker, *Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and Other Media*, AltaMira Press, Lanham 2008; R.I.F. Vaz, P.O. Fernandes, A.C.R. Veiga, *Interactive Technologies in Museums: How Digital Installations and Media Are Enhancing the Visitors' Experience*, w: *Handbook of Research on Technological Developments for Cultural Heritage and eTourism Applications*, J.M.F. Rodrigues, C.M.Q. Ramos, P.J.S. Cardoso, C. Henriques (ed.), IGI Global, Hershey 2018, s. 30-53.

<sup>30</sup>W 1953 r. na kongresie ICOM po raz pierwszy przedstawiono sytuację muzealnictwa w Indiach, w związku z dekolonizacją Afryki w kolejnych latach poruszano tematykę konserwacji obiektów muzealnych w krajach tropikalnych (1962) i tamtejszego muzealnictwa (1965).

<sup>31</sup>Zagadnienie to odnosi się przede wszystkim do zabytków architektury, zob. K. Schatt-Babińska, *Europocentryczne i dalekowschodnie spojrzenie na wartość autentyczności zabytku – dokument z Nara jako próba pogodzenia odmiennych poglądów*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2016, nr 10, s. 28-40.

<sup>32</sup>Dyskutowane problemy dotyczyły m.in. kwestii reprezentacji narodowych, zatwierdzanych przez władze państwowe i statusu członków ICOM, z których część nie posiadała prawa do głosowania. Przyznanie prawa wyborczego wszystkim członkom ICOM oraz nowelizacja statutu stanowiły istotny krok do dalszych zmian w polityce ICOM, P. Boylan, Y. Herreman, *History of ICOM...*, s. 25-26.

<sup>33</sup>Inicjatorem „nowej muzeologii” był Hugues de Varine, natomiast autorem koncepcji „ecomuseum” Georges Henri Rivière, jeden z uczestników wyprawy Dakar – Dżibuti. Obie zostały zaprezentowane w czasie konferencji we Francji w 1971 r.

<sup>34</sup>V. McCalla, C. Gray, *Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change*, „Museum Management and Curatorship” 2013, Vol. 29, No. 1, s. 2. Tekst częściowo dostępny na stronie, <https://evmuseography.wordpress.com/2015/01/24/new-museology-concepts/>

<sup>35</sup>Zagadnieniu temu poświęca swój tekst m.in. Peter Vergo, zob. P. Vergo, *Milczący obiekt*, A. Łyda (przeł.), w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005, s. 313-334. Tekst ten ukazał się w książce *The New museology*, P. Vergo (red.), Reaktion Books, London 1989.

<sup>36</sup>A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, w: *Muzeum sztuki. Antologia...*, s. 339. Na marginesie warto wspomnieć o postulatach wysuwanych przez środowisko muzealnictwa środkowoeuropejskich, szczególnie czeskich, którzy zwracali uwagę na społeczny wymiar instytucji. Ciekawym przykładem tego rodzaju działań może być łódzkie „muzeum otwarte”, zob. R. Stanisławski, *Muzeum Sztuki w Łodzi – „muzeum otwarte” (1971)*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), MS, Łódź 2015, s. 474-476; tenże, *Muzeum dla społeczeństwa (1974)*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi...*, *ibidem*, s. 479-481.

<sup>37</sup>W 1970 r. w jednej z cieszących się „złą opinią” dzielnic Montrealu (Centre-Sud) utworzono organizację zrzeszającą mieszkańców Les Habitations communautaires du Centre-Sud de Montréal, której celem było podniesienie jakości życia i troska o bezpieczeństwo jej mieszkańców. Nazwa działającego w ramach sąsiedzkiej aktywności muzeum podkreśla pozytywne przesłanie instytucji. Jak wyjaśnia jeden z mieszkańców: *we're treated like the third world [tiers monde] but we have our pride (are members of the fier monde)! / traktuje się nas jak trzeci świat [tiers monde], jednak mamy swoją dumę [fierté]*, cyt. za: R. Binette, *The Concept of Ecomuseum Collection*, w: *Ecomuseums and cultural landscapes. State of the art. And future prospects*, R. Riva et al. (ed.), Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2017, s. 72.

<sup>38</sup>R. Binette, *The Concept of Ecomuseum...*, s. 74-77.

<sup>39</sup>Zaangażowanie lokalnej społeczności pozwala na nowo odczytać historię miejsc i ludzi, uwzględniając dzieje rdzennych mieszkańców, europejskich kolonizatorów, niewolników z Afryki, emigrantów zarobkowych z Azji i Europy na przełomie XIX i XX w. oraz ludzi przybyłych po II wojnie światowej.

<sup>40</sup>Termin „muzealizacja” odnosi się do rosnącej liczby muzeów w Europie Zachodniej, polityki historycznej (Kulturkampf), a także kultury pamięci i przeszłości, która szczególną popularnością cieszy się od lat 80. XX w., por. A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, London 2010, s. 25-35. W tym kontekście chodzi jednak o reinterpretację przestrzeni w taki sposób, aby odczytać wartości, których jest nośnikiem, wykorzystując metody stosowane m.in. przez muzea.

<sup>41</sup>Y. Mattos et al., *Serra de Ouro Preto: Multiple Landscape Designed by Nature, Culture, and Heritage*, w: *Ecomuseums and cultural landscapes...*, s. 89-94.

<sup>42</sup>N. Simon, *Muzeum partycypacyjne*, w: *Laboratorium muzeum. Społeczność*, A. Banaś, A. Janus (red.), Muzeum Warszawy, Warszawa 2015, s. 23.

<sup>43</sup>A. Knapke, *W Muzeum wszystko wolno, czyli pięć zmysłów partycypacji*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 142-143.

<sup>44</sup>Przeddefiniowanie profilu muzeum powinno następować na bazie potencjału, jaki posiada instytucja (m.in. zbiory, budynek, pracownicy muzeum), jej odbiorcy (m.in. zaangażowanie, wiedza, różnorodne doświadczenie i perspektywy) oraz przestrzeń, w której funkcjonują (m.in. historia, dziedzictwo kulturowe, natura), zob. N. Simon, *Participatory museum*, <http://www.participatorymuseum.org>.

<sup>45</sup>Na temat ruchu AWC i postawionych przez artystów postulatów, zob. M. Elligott, *From the Archives: Faith Ringgold, the Art Workers Coalition, and the Fight for Inclusion at The Museum of Modern Art*, Inside/out, a MoMA/MoMA PS1 blog, [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2016/07/29/from-the-](https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/07/29/from-the-)

- archives-faith-ringgold-the-art-workers-coalition-and-the-fight-for-inclusion-at-the-museum-of-modern-art/, [dostęp: 10.05.2020]. W wielu przypadkach działania artystyczne kontestujące muzeum wykorzystywały jego własne narzędzia i schematy, zob. J. Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Thames & Hudson, New York 2001.
- <sup>46</sup> Zagadnienie to poruszył Piotr Piotrowski w kontekście Muzeum Narodowego w Warszawie, zob. P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Rebis, Poznań 2011.
- <sup>47</sup> Znacznie rzadziej podejmowano refleksję nad kolekcjonerstwem sztuki, ograniczając się do poszerzania struktury o dodatkowe działy – fotografię, nowe media, design. Do najciekawszych koncepcji archiwizacji działań artystycznych należały węgierski Artpool, ob. Artpool Art Research Center w Budapeszcie oraz niezrealizowana koncepcja Muzeum Sztuki Aktualnej Jerzego Ludwińskiego, zob. *Artpool: the experimental art archive of East-Central Europe; history of an active archive for producing, networking, curating and researching art since 1970*, G. Galántai, J. Klaniczay (ed.), Artpool, Budapest 2013; J. Ludwiński, *Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna)* (1966), w: tenże, *Epoka błękitu*, J. Hanusek (oprac.), Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 89-97; tenże, *Centrum Badań Artystycznych* (1971), tamże, s. 146-150.
- <sup>48</sup> Zagadnienia dotyczące współczesnych wyzwań muzeum sztuki dobrze ilustrują teksty publikowane m.in. w książkach: *Muzeum Sztuki. Antologia* (2006) oraz *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao* (2006). Na temat praktyk kuratorskich w kontekście polskiego muzealnictwa zob. *Zawód: kurator*, A. Czaban, M. Kosińska (red.), Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.
- <sup>49</sup> Jak zwraca uwagę brytyjska krytyk i historyk sztuki Claire Bishop: *Idea, zgodnie z którą artyści mogą pomóc nam dostrzec zarys projektu przemyslenia na nowo świata, jest z pewnością jedną z przyczyn, dla których sztuka współczesna, niezależnie od jej bliskich implikacji z rynkiem, w dalszym ciągu wzbudza takie namiętności i zainteresowanie / The idea that artists might help us glimpse the contours of a project for rethinking our world is surely one of the reasons why contemporary art, despite its near total imbrication in the market, continues to rouse such passionate interest and concern – C. Bishop, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Book, London 2014, s. 23.*
- <sup>50</sup> Koncepcja „małych historii” pojawiła się co najmniej już w 1. poł. XX w. w muzeach regionalnych i miejskich, a do ich popularności przyczyniły się m.in. tzw. muzea narracyjne, m.in. Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie (1993).
- <sup>51</sup> Przykładem takiego spojrzenia jest m.in. wystawa „Rzeczy Warszawskie” w Muzeum Warszawy (2017), zob. *Muzeum rzeczy. Rozmowa z Magdaleną Wróblewską*, rozmawia Adam Mazur, „Szum”, <https://magazynszum.pl/muzeum-rzeczy-rozmowa-z-magdalena-wroblewska/> [dostęp: 11.05.2020].
- <sup>52</sup> W skład kolekcji wchodziły obiekty przywiezione z wypraw Jamesa Cooka, ale trzonem są zbiory pozyskiwane w czasie misji ewangelizacyjnych oraz wypraw handlowych w szwedzkich koloniach w Afryce, Azji i Ameryce Północnej.
- <sup>53</sup> M. Biörnstad, *Swedish museums: a brief history*, „Museum International” 1988, nr 4, s. 192.
- <sup>54</sup> J. Sandahl, *The Interpretation of Cultural Policy, By and For Museums: a museum as an embodiment of cultural policies?*, „Museum International” 2006, nr 232, s. 30; Szwedzka kolekcja, podobnie jak zbiory Musée de l’Homme obejmuje wyłącznie przedmioty kultur pozaeuropejskich. Celem Muzeum Kultury Świata stało się zatem włączenie gromadzonego dziedzictwa w przestrzeń społeczną nie poprzez jego asymilację, ale aktywny dialog. Autorką programu i dyrektorem w latach 2001-2006 była Jette Sandahl, kierująca obecnie pracami komisji ds. definicji Muzeum ICOM.
- <sup>55</sup> Lud Haisla, który w 1992 r. zwrócił się z prośbą o zwrot totemu, wykonał na potrzeby szwedzkiej kolekcji jego replikę. Na temat muzeów etnograficznych w XX w. i zwrotu obiektów muzealnych zob. M. Bouquet, *Museums. A Visual Anthropology*, Berg, London, New York 2012.
- <sup>56</sup> Muzeum Etnograficzne, zakładka Projekty badawcze, <https://etnomuzeum.eu/projekty-badawcze/lista> [dostęp: 10.05.2020].
- <sup>57</sup> ICOM Code of Ethics for Natural History Museums, ust. 1. pkt 1.D, ust. 2., pkt 1. D, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode\\_ethics\\_en.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode_ethics_en.pdf), polskie tłumaczenie za: L. Meijer-van Mensch, P. van Mensch, *Etyka odpowiedzialności, radykalna transparentność i moralna sprawczość muzeum*, D. Żukowski (przeł.), w: *Laboratorium muzeum. Tożsamość*, A. Banaś, W. Chodacz, A. Janus (red.), Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2018, s. 25, 26. Tekst nie dotyczy bezpośrednio muzeów martyrologicznych, których celem jest upamiętnienie ofiar zbrodni, co jest jednoznaczne z poszanowaniem ich szczątków.
- <sup>58</sup> R. Poliquin, *The matter and meaning of museum taxidermy*, „Museum and society” 2008, nr 6(2), s. 123-134. Refleksja nad rolą zwierzęcia na ekspozycji muzealnej obejmuje nie tylko okazy taksydermiczne, ale wszystkie eksponaty pochodzenia zwierzęcego, lub – w przypadku muzeów sztuki – wykorzystania zwierząt w praktykach artystycznych.
- <sup>59</sup> *Muzeum-forum, muzeum otwarte. Ileż to napisano o tych równie mglistych, co hojnych formułach? Otwarte jak rana, której grozi infekcja? Jak miasto, które okupuje wojsko?* – J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, J.M. Kłoczowski (przeł.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 31. Książka została napisana w akcie protestu wobec podpisania umowy między dyrekcją Luwru i emirem Abu Dhabi o udostępnieniu dzieł z kolekcji na potrzeby tamtejszego muzeum.
- <sup>60</sup> Zob. A. Zięba, *Rijksmuseum w Amsterdamie. Historyzm a (anty) multimedialność*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 249-276.
- <sup>61</sup> Przykładem może być budząca żywe emocje u widzów „Historia Daniela” prezentowana na wystawie Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, *historia jednego chłopca, fikcyjna ale oparta na rozległych badaniach [sic!] / the story of one boy, fictional but based on extensive research* – L. Bedford, *The art of museum exhibitions: how story and imagination create aesthetic experiences*, Routledge, Walnut Creek 2014, s. 57, 60.
- <sup>62</sup> Każde muzeum, oprócz problemów „uniwersalnych” boryka się z „własnymi” trudnościami, wynikającymi z jego profilu działalności, miejsca, czasu i ludzi, którzy je współtworzą. Nie sposób wymienić ich wszystkich, większość ma jednak podłoże w specyfice kraju, w którym przyszło mu funkcjonować, por. J. Sandahl, *Polityka milczenia? Muzea jako autoportrety i zwierciadła społeczeństw*, w: *Laboratorium muzeum. Społeczność...*, s. 39-40.

### dr Aldona Tołysz

Doktor nauk o sztuce, absolwentka kierunku Ochrona Dóbr Kultury w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK, stypendystka MKiDN i m.st. Warszawy, członek zespołu realizującego projekt *Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.* oraz Rady Naukowej serii wydawniczej PIW i NIMOZ „Pomniki Muzealnictwa Polskiego”; e-mail: [aldona.tolysz@gmail.com](mailto:aldona.tolysz@gmail.com)

**Word count:** 7939; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 62

**Received:** 05.2020; **Reviewed:** 05.2020; **Accepted:** 05.2020; **Published:** 06.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2477

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Tołysz A. MUZEUM W PROCESIE. WYBRANE TENDENCJE W MUZEALNICTWIE XX WIEKU. Muz., 2020(61): 96-105

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 75–79  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2020  
data recenzji – 05.2020  
data akceptacji – 05.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.1605

# RÓŻNORODNOŚĆ MUZEÓW W ŚWIETLE DEFINICJI Z KIOTO

## MUSEUM DIVERSITY THROUGH THE LENS OF THE KYOTO DEFINITION

**François Mairesse**

Université Sorbonne-Nouvelle, Paris

**Abstract:** The author analyses the logic underlying the ICOM museum definition process and the sense of continuity among the different definitions, since its creation in 1946. The new definition proposed in Kyoto in 2019 (during the ICOM General Conference, 1–7 September) created a risk of breaking within this continuity and the

museum community. The definition process is here put in parallel with the notion of mission statement, associated with strategic management, and the value system linked to a resolutely activist vision of the museum, integrating such topics as gender, postcolonialism, sustainable development or human rights.

**Keywords:** museum definition, museology, new museology, postcolonial studies, ICOM, ICOFOM.

Proces wypracowania nowej definicji muzeum po raz ósmy w historii Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) zapoczątkowany został w 2016 r. podczas Konferencji Generalnej w Mediolanie<sup>1</sup>. W tym celu powołano stały komitet wyznaczony przez Przewodniczącą ICOM Suay Aksoy, noszący nazwę Komitetu ds. Definicji, Perspektyw i Potencjału Muzeów (MDPP). Początkowo składał się z siedmiorga, a następnie dziewięciorga członków, a kierowała nim Dunka Jette Sandahl. Zadaniem komitetu miało być przeprowadzenie globalnych badań trendów w rozwoju muzeów i zaproponowanie Zarządowi ICOM kilku definicji odzwierciedlających te zmiany; po wyborze najważniejszych Zarząd miał zdecydować, które z nich poddane zostaną pod głosowanie w 2019 r., na Konferencji Generalnej ICOM w Kioto w dniach 1–7 września. Międzynarodowy Komitet Muzealnictwa (ICOFOM), który początkowo nie był zaangażowany w omawiane prace, postanowił zorganizować światowe konsultacje w tej sprawie – przeprowadzane w czasie kolejnych konferencji, z których pierwsza odbyła się w Paryżu w czerwcu 2017 roku. Właśnie

w związku z tymi okolicznościami Zarząd ICOM postanowił, bym jako przewodniczący ICOFOM uzupełnił gremium komitetu MDPP; do naszego składu dołączył jeszcze Alberto Garlandini, wiceprzewodniczący ICOM. ICOFOM zorganizował następnie dziesięć konferencji (m.in. w Paryżu, Pekinie, Rio de Janeiro, Buenos Aires czy Quebecu), a także opublikował trzy raporty na temat definicji muzeum<sup>2</sup>.

Nie zamierzam wspominać tutaj powodów, które doprowadziły do mojej rezygnacji z uczestniczenia w działaniach tej grupy. Stało się dla mnie jasne, iż żadna z pięciu propozycji nie będzie zgodna z kryteriami, które uważam za niezbędne w formułowaniu definicji muzeum. Po ich przyjęciu oraz opublikowaniu w internecie pojawiły się pierwsze reakcje, oscylujące między zadziwieniem a oburzeniem. W bardzo krótkim czasie trzy komitety – ICOM Europe, ICOM France i ICOFOM – postanowiły wystosować list otwarty do przewodniczącej ICOM o przełożenie głosowania i kontynuację dyskusji w celu wypracowania łatwiejszej do zaakceptowania propozycji. List, podpisany przez 27 komitetów narodowych



oraz 7 międzynarodowych, został wysłany do Suay Aksoy w sierpniu 2019 roku.

Tym samym Konferencja w Kioto rozpoczęła się w atmosferze wielkich napięć, a „to”, czyli sprawa nowej definicji muzeum stała się zasadniczym tematem rozmów kulturalowych. Na tamtym etapie bardzo trudno było przewidzieć wyniki głosowania zaplanowanego na 7 września, gdyż większość komitetów ma taką samą liczbę głosów – głosy Barbadosu oraz Luksemburga ważą dokładnie tyle samo, co Francji i Niemiec (z których pochodzi niemal 25% członków ICOM). Orędownicy nowej definicji, którzy spotykali się z dużym entuzjazmem, prezentowali przygotowaną propozycję jako jedyne rozwiązanie mogące sprostać wyzwaniom XXI w., zarzucając jej przeciwnikom niedemokratyczność czy konserwatyzm. Nadszedł dzień 7 września oraz pora Nadzwyczajnego Zgromadzenia Ogólnego ICOM, które odbyło się w niezwykłym chaosie, przynosząc skutki dokładnie odwrotne do zaplanowanych – przewidziane na godzinę, trwało w efekcie cztery, kończąc się przegłosowaniem (przy 70,4% poparcia) wniosku o odłożenie głosowania nad definicją.

### Ciągłość definicji ICOM

Definicja muzeum przyjęta przez ICOM w 1946 r., która miała zostać wpisana do statutu, wielokrotnie podlegała zmianom (w latach: 1951, 1961, 1974, 1989, 1995, 2001, 2007). Pewne momenty na przestrzeni tej historii z pewnością miały charakter bardziej decydujący niż inne. Jedno z takich przełomowych wydarzeń wynikało z kryzysu, do jakiego doszło w ICOM w 1971 roku. Pod wieloma względami problem sprowadzał się do takich samych kwestii jak te, o których dyskutujemy dziś, a które wówczas nakazywały niektórym członkom domagać się nowej definicji. Hugues de Varine, który był w tym okresie dyrektorem naszej organizacji, wspomina jak to wyglądało: *Kiedy trzeba się było przygotować do 9. Konferencji Ogólnej, która miała się odbyć w Paryżu i Grenoble, Zarząd postanowił wybrać temat „Muzeum w służbie człowieka dzisiaj i w przyszłości” i zaprosić postaci ze świata polityki – dwóch ministrów francuskich, ministrów z Niemiec i ZSRR, byłego ministra z Dahomeju (dzisiejszego Beninu), Stanisława Adotevi, a także projektanta nowego muzeum narodowego w Meksyku, Mario Vazqueza. Po paryskim inauguracyjnym wystąpieniu francuskiego ministra kultury, Jacquesa Duhamela, który ze sporą swobodą potraktował normy zwyczajowo przyjęte w jego własnym ministerstwie, ciąg dalszy nastąpił w Dijon w wykonaniu ministra środowiska, Roberta Poujade'a – ten ogłosił nowe pojęcie ekomuzeów na określenie muzeów związanych z przyrodą oraz środowiskiem naturalnym; uczestnicy sesji w Grenoble wysłuchali z kolei, między innymi, Mario Vazqueza, wzywającego muzea, aby były przede wszystkim dla ludzi, i aby uwolniły się od ograniczeń narzuconych przez tradycję europejską, po czym wystąpił Stanisław Adotevi, który domagał się deuropeizacji kultury oraz muzeów w Afryce. Ów ciąg niestandardowych punktów widzenia zachęcił grupę młodych uczestników konferencji z wielu krajów – zwłaszcza z Europy oraz Ameryki Północnej i Południowej – by zacząć domagać się, niekiedy dość zajadle, modernizacji muzeum, jego misji oraz jego praktyk, a także modernizacji ICOM – struktur organizacji i statusu członków. Większość, która pozostawała przywiązana do*

*tradycji, reagowała żywo, zatem między starożytnikami a nowożytnikami dochodziło do gorących dysput, które ostatecznie pomogły rozstrzygnąć ustępujący przewodniczący Arthur van Schendel i nowy, Jan Jelinek<sup>3</sup>.*

W latach 70. XX w. młode pokolenie kuratorów wzywało do zmiany, uznając, iż muzeum musi się dostosować do społeczeństwa. Niewątpliwie członkowie ICOM doświadczali w Kioto w pewnym sensie podobnych napięć, mimo że od tamtego momentu nasza organizacja przeżyła wiele zmian. Varine wspomina jednak, iż sama definicja – wypracowywana przez trzy kolejne lata po pierwszych sygnałach potrzeby modyfikacji – została przyjęta przy szerokim konsensusie (podobnie jak wszystkie inne definicje ICOM).

Znany definicję z 1974 r. – niewiele się zmieniła od tamtej pory. W 2007 r., w procesie kolejnej modyfikacji, dodano w zasadzie do niej tylko pojęcia materialnego i niematerialnego dziedzictwa ludzkości. Ponadto usunięto element, który ma chyba znaczenie bardziej fundamentalne niż sobie wówczas wyobrażano – sławną listę instytucji uznawanych przez ICOM za muzea, obejmującą dziewięć szczegółowo opisanych kategorii. To właśnie przede wszystkim ta lista umożliwiała komitetom narodowym uznawanie, które instytucje mogą zostać ich członkiem, które nie mieszczą się w ramach ogólnych, a także, którego członkostwo wymaga dalszej dyskusji.

Obecna definicja oddaje ciągłość z wszystkimi wcześniej przyjmowanymi przez naszych poprzedników, związanych zawodowo z ICOM; tę zasadę ciągłości z poprzednimi pokoleniami łatwo dostrzec, jeśli kursywą zaznaczymy terminy wykorzystywane w poprzednich definicjach (odpowiednia data w nawiasie):

*Muzeum jest stałą (1951), niedochodową (1974) instytucją (1961) działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju (1974), dostępną publicznie (1946). Muzeum nabywa (1974), konserwuje (1951), prowadzi badania (1951), informuje (1974) i wystawia (1951) materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i środowiska (1974) w celu edukacji (1961), nauki (1961) i przyjemności (1961).*

Definicja z 2007 r. wynika zatem z nawarstwiających się pozostałości po tych różnych momentach ewolucji, wszystkie dyskusje profesjonalistów na temat istoty muzeum, łącząc w sposób harmonijny, z szacunkiem dla minionych pokoleń specjalistów. Z kolei definicja z Kioto radykalnie różni się od swoich poprzedniczek. Jeśli chcielibyśmy zastosować do niej tę samą technikę w porównaniu z definicją z 2007 r., uzyskujemy następujący efekt:

*Muzea są wielogłosowymi przestrzeniami demokratycznej integracji służącymi krytycznemu dialogowi na temat przeszłości [ang. *pasts*; l. mn.] i przyszłości [ang. *futures*; l. mn.]. Rozumiejąc i właściwie rozpoznając konflikty i wyzwania współczesności, przechowują artefakty jako instytucje *zaufania publicznego* (in trust for society, 1974), strzegą pamięci na rzecz przyszłych pokoleń i gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do *dziedzictwa* (2007).*

*Muzea nie działają dla zysku (1974). Mają charakter partycypacyjny i transparentny, pracują na rzecz czynnego partnerstwa z różnymi społecznościami w celu kolekcjonowania, przechowania, *badania* (1951), interpretowania, *wystawiania* (1951) i zachęcania do zrozumienia świata, mając na celu wkład w (budowanie) ludzkiej godności i sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety.*

Przegląd terminów wcześniej użytych przez ICOM pokazuje – mówiąc ogólnie – pragnienie radykalnej zmiany, gdyż z poprzednich definicji wywodzi się zaledwie pięć na niemal sto pojęć. Emilie Girard z ICOM France przeanalizowała omawianą definicję z Kioto pod kątem tego, w jakim procencie odzwierciedla ona 269 propozycji przedstawionych przez komitety krajowe i międzynarodowe, na przestrzeni 2019 r., w odpowiedzi na wezwanie ICOM.

Muzea są wielogłosowymi (0,4%) przestrzeniami (23,8%) demokratycznej (5,2%) integracji (ang. *inclusive* – 9,3%) służącymi krytycznemu dialogowi (7,4%) na temat przeszłości [ang. *pasts*; l. mn. – 0,4%, l. p. – 13,4%] i przyszłości (ang. *futures*; l. mn. – 0,4%, l. p. – 30%). Rozumiejąc i właściwie rozpoznając konflikty (0,4%) i wyzwania (3%) współczesności (13,4%), przechowują artefakty (4,8%) [i okazy, ang. *specimens* – 1,1%] jako instytucje zaufania publicznego (31,6%), strzegą (6%) pamięci (14,1%) na rzecz przyszłych pokoleń i gwarantują wszystkim ludziom (17,1%) równe prawa (1,9%) i równy dostęp (11,5%) do dziedzictwa (46%).

Muzea nie działają dla zysku (23%). Mają charakter partycypacyjny (8,2%) i transparentny (5,2%), pracują na rzecz czynnego partnerstwa z różnymi społecznościami (13,8%) w celu kolekcjonowania (12,3%), przechowania (26%), badania (37,2%), interpretowania (7,4%), wystawiania (34,9%) i zachęcania do rozumienia (8,2%) świata, mając na celu wkład w (budowanie) ludzkiej godności (1,9%) i sprawiedliwości społecznej (0,7%), powszechnej równości (4,5%) i dobrostanu planety (0,4%)<sup>4</sup>.

Niektóre terminy ogólne (*publiczny, społeczeństwo, przechowanie, badanie, wystawianie*) pojawiły się licznie w składanych propozycjach, gdy tymczasem duża liczba innych – zwłaszcza te najbardziej kontrowersyjne, m.in. *wielogłosowy, sprawiedliwość społeczna* – w niewielkim procencie przedłożonych przez członków propozycji.

## Definicja a misja

Znany powody, dla których propozycja przedstawiona w Kioto została odrzucona (bądź jej przyjęcie odłożono w czasie). Omawiano je szeroko na spotkaniu zorganizowanym przez komitet ICOM France 10 marca 2020 r., w którym uczestniczyli przedstawiciele ponad 40 krajowych i międzynarodowych komitetów zajmujących się tymi kwestiami<sup>5</sup>. Propozycja z Kioto jest nie tyle definicją, co deklaracją wartości – użyte w niej pojęcia są często mgliste i nieprecyzyjne, z leksykograficznego punktu widzenia nie odpowiadają naszemu odczuciu definicji. Jest za długa – nie sposób jej zapamiętać i ma niezwykle złożoną strukturę. Przyjęcie tej definicji mogłoby pociągnąć poważne konsekwencje prawne, zwłaszcza przy jej zastosowaniu w ustawodawstwie krajowym czy międzynarodowym (przyjęte w 2015 r. przez UNESCO *Zalecenia dotyczące ochrony i promowania muzeów i kolekcji, ich różnorodności oraz roli w społeczeństwie*). Gdyby ją potraktować dosłownie, doprowadziłaby do wykluczenia większości obecnych członków ICOM, ponieważ chyba żadne muzeum (nie wyłączając Luwru) nie wypełnia określonych przez nią kryteriów.

Poniżej skupię się bardziej szczegółowo na dwóch elementach dotyczących pochodzenia nowej definicji muzeum – jej formy oraz źródeł inspiracji.

Jeśli leksykograficznie koncepcja z Kioto nie przypomina definicji, jeśli w gruncie rzeczy nie odzwierciedla propozycji

złożonych przez członków ICOM ani też definicji poprzednich, to gdzie szukać jej źródła? Kilkakrotnie już wspominaliśmy, że przedstawioną koncepcję trudno interpretować jako definicję, odbierana jest raczej jako „misja” czy „deklaracja wartości”. Sformułowanie jednej bądź różnych misji organizacji to element analizy jej całościowej strategii, stanowiący ważny krok w tym procesie (a łączy się z nim określenie wartości). Ma za zadanie w krótkich słowach określić charakter firmy oraz wartości i cele, jakie jej liderzy i sama organizacja chcą wyznaczyć sobie, i jakie chcą dzielić ze swoimi interesariuszami. Przedstawia się ją w formie swoistej „mapy drogowej”, czyli krótkiego wyszczególnienia głównych planowanych do osiągnięcia celów<sup>6</sup>. Niemniej strategiczny charakter takiego podejścia zdecydowanie różni się od definicji. W formułowaniu misji nie ma zatem konieczności opisywania, czym organizacja faktycznie się zajmuje, jest raczej wskazanie celu, jaki kieruje jej działaniem. Na przykład misja radia i telewizji BBC brzmi następująco: *Działać w interesie publicznym, służyć wszystkim grupom widzów poprzez dostarczanie bezstronnych, wysokiej jakości wyróżniających się treści oraz usług mających zapewnić informację, edukację oraz rozrywkę*<sup>7</sup>.

To zdanie byłoby wielce nietrafną definicją BBC, gdyż nawet nie wspomina o telewizji czy radiu, mediach stanowiących główną działalność nadawcy. Taka sama zasada odnosi się do muzeów. Niech za przykład posłuży nam misja Muzeum Kultury Światowej w Göteborgu, która została tak oto sformułowana: *Celem Muzeum Kultury Światowej jest służyć jako forum dialogów i rozważań, gdzie można wysłuchać wielu różnych głosów oraz gdzie omawia się tematy kontrowersyjne i sporne – jako miejsce, gdzie każdy może się czuć jak u siebie i może przekraczać granice*<sup>8</sup>.

Tutaj również nie ma mowy o zbiorach, ich badaniu czy eksponowaniu, ale o dialogu, wielogłosowości i kontrowersjach. Zasady te chętnie przejmują Peter i Léontine van Mensch, którzy przedstawili je w wydanej w 2015 r. książce<sup>9</sup>; autorzy podkreślają, że o ile göteborgskie muzeum nadal, tak jak każde inne, pracuje ze swoimi zbiorami i je wystawia, o tyle jego misja odstaje od tej logiki poprzez manifestowanie społecznego zaangażowania. Uderza wręcz bliskie podobieństwo między tym sformułowaniem misji a definicją muzeum z Kioto, zwłaszcza gdy ma się w pamięci fakt, że Jette Sandahl była swego czasu – przed wypracowaniem misji w latach 2012–2013 – dyrektorką tego muzeum.

Misja wiąże się z konkretną organizacją, która ją wymyśliła – jest niepowtarzalna, bowiem powstaje w powiązaniu z wartościami tej organizacji oraz jej interesariuszami. Z tego właśnie powodu zasadniczo różni się od definicji, gdyż ta – przeciwnie – stara się znaleźć wspólny mianownik dla wszystkich organizacji, jakie pragnie opisać. Jeśli zestawimy definicję z Kioto z misją muzeum w Göteborgu, nie sposób nie dostrzec ich podobieństwa – w obu wypadkach mamy do czynienia z określeniem misji. Jako definicja propozycja przedstawiona w Kioto może mogłaby objąć wiele muzeów podobnych do Muzeum Kultury Światowej, ale czy zmieściłyby się w niej dziesiątki tysięcy innych muzeów na świecie?

## Różnorodność muzeów

W tym punkcie rozważań może warto przyrzeć się, które komitety poparły głosowanie nad propozycją nowej definicji muzeum w czasie Nadzwyczajnego Zgromadzenia Ogólnego,

a które się jej sprzeciwiły. Ci, którzy byli za odłożeniem głosowania, to (wg kolejności zabierania głosu): Francja, Austria, Kanada, ICOM Europa, Międzynarodowy Komitet ds. Edukacji i Działań Kulturalnych (CECA), Komitet ds. Muzeów Regionalnych (ICR), Międzynarodowy Komitet ds. Muzeologii (ICOFOM), Belgia, ICOM LAC (Regionalne Porozumienie Krajów Ameryki Łacińskiej i Karaibów), Argentyna, Niemcy, Brazylia, Włochy, Iran oraz Izrael. Za przyjęciem definicji opowiedzieli się: Australia, Holandia, Międzynarodowy Komitet ds. Zarządzania Muzeum (INTERCOM), USA i Dania. Powinniśmy przeanalizować listę tych krajów w połączeniu z profesjonalnym zainteresowaniem reprezentowanym przez członków MDPP.

Można od razu zauważyć, że kraje afrykańskie i azjatyckie zachowały dużą wstrzeźliwość w trakcie dyskusji, podczas której doszło do starcia dwóch odmiennych wizji muzeum – wizji świata zachodniego. Przewodnicząca MDPP Jette Sandahl stworzyła Muzeum Kobiet w Danii, następnie pracowała w Muzeum Narodowym Nowej Zelandii Te Papa Tongarewa w Wellington, po czym została dyrektorką Muzeum Kultury Światowej w Göteborgu. Wszyscy wybrani członkowie stałego komitetu byli związani z kulturą anglosaską i głęboko zaangażowani w aktywności na polu swoich konkretnych zainteresowań. Richard West założył Narodowe Muzeum Indian Amerykańskich w Waszyngtonie; David Fleming, były dyrektor Muzeum Liverpoolu, skupia się szczególnie na kwestii obrony praw człowieka; Margaret Anderson, australijska feministka, kierowała Muzeum Imigracji... Należy wyraźnie podkreślić szczególnie wysoki profesjonalizm członków komitetu zaangażowanych w refleksję na temat muzeum, a także ich głębokie oddanie wartościom, które w dzisiejszym muzealnictwie jawią się jako tematy niezwykle ważne – m.in. gender, postkolonializm czy dekolonizacja, dialog wewnątrz-społecznościowy, demokracja, zrównoważony rozwój. Niemniej, czy taki dobór członków komitetu jest reprezentatywny dla całego świata muzeów?

Należy się zastanowić, gdzie tkwią powody promowania przez nową definicję muzeów konkretnych wartości. Zapewne mogą one mieć swoje źródło w społecznych korzeniach instytucji muzeum, które – jak zaobserwował ICOM w trakcie prowadzonych dyskusji – są szeroko na świecie preferowane<sup>10</sup>. W ciągu ostatnich kilku lat tendencja ta wyraźnie się nasiliła w obrębie świata kultury anglosaskiej, ale też i w krajach Ameryki Łacińskiej. Nie jest niczym nowym. Odnaleźć ją można już w tle debat na Konferencji Generalnej ICOM w 1971 roku. Niemniej wzmocniło ją bardziej krytyczne spojrzenie na instytucję muzeum zarysowane pod koniec lat 80. XX w. „nowej (brytyjskiej) muzeologii”<sup>11</sup>, w której muzeum postrzegane jest z punktu widzenia jego roli politycznej, w świetle myśli Foucaulta i teorii francuskiej. Ten sposób odczytywania, bliski kulturoznawstwu, zdecydowanie stosujący wielokulturowe podejście, znalazł się następnie pod wpływem gender studies i postkolonializmu. Idąc tym tropem, kwestionuje się klasyczne muzeum za jego zbyt uniwersalistyczne podejście, które jest także zachodnie i imperialistyczne, męskie i białe, zaniedbujące mniejszości. Tę zasadę odnajdziemy w raporcie przedstawionym przez MDPP w 2019 r. wspominającym o potrzebie tego typu zmian: *Muzea to instytucje*

*ukształtowane na skrzyżowaniu odważnych poszukiwań wiedzy i nowych naukowych paradygmatów ze skrajną przemocą, wykorzystywaną przez potęgę europejskie do kolonizacji obu Ameryk, do uczynienia z ludności Afryki niewolników oraz do religijnych prześladowań i wysiedleń na terenie Europy*<sup>12</sup>.

Z muzeologicznego punktu widzenia, takie postrzeganie działalności instytucji muzeum jest niewątpliwie stymulujące i proponuje nowe perspektywy kwestionowania pojęcia muzeum na całym świecie. Jeśli jednak podane jest jako jedyne możliwe, pokazuje także swoje ograniczenia, w cieniu pozostawiając wszystkie inne punkty widzenia (co dziwne, autorzy pomijają perspektywę ekonomiczną systemu muzealnego). To nowe przekonanie głosi, że muzeum musi być wielokulturowe i działające wszechstronnie, nawet więcej – powinno bardzo aktywnie zajmować się problemami społecznymi (w obszarach od praw człowieka po zmiany klimatu), bo w przeciwnym razie nie będzie muzeum. O ile nie ma wątpliwości, że takie instytucje powinny odgrywać ważną rolę, a czasami są dla zwiedzających bardziej atrakcyjne niż inne, czy oznacza to, iż winniśmy ograniczyć różnorodność muzeum z powodu tego jednego składnika? Czy wszystkie muzea, w tym Luwr oraz Muzeum Narodowe w Warszawie, winny zajmować się przede wszystkim kwestiami praw człowieka i globalnego ocieplenia? Czy w takim razie zasada gromadzenia zbiorów praktycznie już nie powinna stanowić jednego z ważnych elementów składowych muzeów? Paradoksalnie, przy takim spojrzeniu pragnienie inkluzywności – przeznaczenia dla wszystkich – postulowane przez nową definicję, zdaje się bardzo istotnie wykluczać wszelkie inne perspektywy.

Konkludując – jeśli definicja muzeum ICOM ma przede wszystkim format klasyczny, to głównie dlatego, że w ten sposób pasuje do tekstów prawnych. Statut to nie plan strategiczny. Definicja statutowa ma na celu zdefiniować wszystkich członków organizacji, którzy czasami mają różne wizje instytucji muzeum oraz reprezentują w odniesieniu do niej inne wartości, po to właśnie, aby zdefiniować, kto może zostać członkiem ICOM, a nie, by nakreślić cele Rady czy każdego muzeum oddzielnie. Jest również powiązana z pewną liczbą tekstów prawnych – definicję muzeum ICOM odnajdujemy w różnych ustawodawstwach krajowych<sup>13</sup>, ale przede wszystkim w ramach UNESCO, które w 2015 r. przyjęło zalecenia – tekst o znaczeniu fundamentalnym dla wielu państw członkowskich, w których nie istnieją akty prawne dotyczące muzeów. Można więc powiedzieć, że definicja ta nie jest już jedynie własnością ICOM, ale także wielu różnych podmiotów, których dotyczy.

Zgodnie ze swymi właściwościami definicja muzeum winna wyszczególnić cechy charakterystyczne, które dzisiaj łączą członków ICOM i będą ich łączyć w przyszłości. Międzynarodowa Rada Muzeów niewątpliwie potrzebuje deklaracji wartości i być może również sformułowania misji – refleksji strategicznej na temat miejsca muzeów w świecie – ale jest to zupełnie inna kategoria działań, które można realizować równoległe z pracą nad definicją, nie pozwalając jednak na wzajemne szkodliwe ingerencje jednego procesu w drugi. Jeśli tego nie zdołamy uniknąć, grozi nam, zamiast umocnienia, poważne ryzyko rozłamów w strukturach ICOM bądź wręcz ich rozpadu.

**Streszczenie:** Autor analizuje logikę kierującą w historii Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) procesem formułowania definicji muzeum. Poprzez porównywanie kolejnych sformułowań udowadnia ciągłość między różnymi definicjami tego pojęcia powstałymi od 1946 r., czyli od utworzenia ICOM. Nowa definicja zaproponowana podczas Konferencji Generalnej ICOM w Kioto w dniach 1–7 września 2019 r. grozi

zerwaniem tej ciągłości oraz rozbiem społeczności związanej z muzealnictwem. Dyskutowana w Kioto definicja zestawiona jest w artykule z pojęciem misji, kojarzonej i łączonej z zarządzaniem strategicznym oraz z systemem wartości wyrastających z wizji muzeum jako instytucji zdecydowanie bardziej aktywnej społecznie, skupiającej tematy takie jak gender, postkolonializm, zrównoważony rozwój czy prawa człowieka.

**Słowa kluczowe:** definicja muzeum, muzeologia, nowa muzeologia, postkolonializm, Międzynarodowa Rada Muzeów (ICOM), Międzynarodowy Komitet Muzealnictwa (ICOFOM).

### Przypisy

- <sup>1</sup> Miałem już kilkakrotnie okazję pisać na temat definicji muzeum ICOM. Wstępne (i krótsze) wersje tego artykułu po francusku, w: *La bataille de Kyoto, "La lettre de l'OCIM" I-II 2020*, 187, s. 57-60; *Définitions et missions du musée*, Proceedings of the ICOM committees day of March 10, 2020, Paris, ICOM France (w przygotowaniu).
- <sup>2</sup> *Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle. Matériaux pour une discussion*, F. Mairesse (red.), ICOFOM, Paris 2017; *Defining Museums of the 21<sup>st</sup> century: plural experiences*, B. Brulon Soares, K. Brown, O. Nazor (red.), ICOFOM, Paris 2018; Y.S.Chung, A. Leshchenko, B. Brulon Soares, *Defining the Museum of the 21<sup>st</sup> Century. Evolving Multiculturalism in Museums in the United States*, ICOFOM/ICOM, Paris 2019.
- <sup>3</sup> Osobista rozmowa z autorem, styczeń 2020 r. oraz nieopublikowany artykuł z 2020 roku.
- <sup>4</sup> Por. stronę internetową ICOM France, <https://www.icom-musees.fr/index.php/actualites/proposition-de-la-nouvelle-definition-du-musee>
- <sup>5</sup> Liczne dokumenty dotyczące tego spotkania dostępne na stronie, <https://www.icom-musees.fr/actualites/les-musees-aujourd'hui-et-demain-definitions-missions-deontologies>
- <sup>6</sup> F. Mairesse, *Gestion de projets culturels. Conception, mise en oeuvre, direction*, Armand Colin, Paris 2016, s. 26-31.
- <sup>7</sup> <https://mission-statement.com/bbc/>
- <sup>8</sup> Por. <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/about-the-museum/>
- <sup>9</sup> P. & L. van Mensch, *New Trends in Museology II*, Museum of Recent History, Celje 2015, s. 15.
- <sup>10</sup> K. Brown, F. Mairesse, *The Definition of the Museum through Its Social Role*, w: „Curator: The Museum Journal” 61, 04.07.2018, s. 525-539.
- <sup>11</sup> *The New Museology*, P. Vergo (red.), Reaktion books, London 1989.
- <sup>12</sup> Raporty MDPP z grudnia 2018 r. na, [https://icom-museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018\\_EN-2.pdf](https://icom-museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_EN-2.pdf)
- <sup>13</sup> M. Rivet, *La définition du musée: que nous disent les droits nationaux*, w: F. Mairesse, *Définir le musée...*, s. 53-123.

### prof. François Mairesse

Wykładowca muzeologii oraz ekonomii kultury, szef katedry UNESCO ds. studiów różnorodności muzeum oraz jej ewolucji na Université Sorbonne-Nouvelle w Paryżu (Université Paris 3), wykładowca muzeologii na École du Louvre; (2013–2019) przewodniczący ICOFOM, wcześniej dyrektor belgijskiego Musée Royal de Mariemont; autor licznych artykułów oraz książek z dziedziny muzeologii, mediacji kulturowej oraz ekonomii kultury.

**Word count:** 3568; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 13

**Received:** 04.2020; **Reviewed:** 05.2020; **Accepted:** 05.2020; **Published:** 05.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.1605

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Mairesse F. RÓŻNORODNOŚĆ MUZEÓW W ŚWIETLE DEFINICJI Z KIOTO. *Muz.* 2020(61): 75–79

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>



Muz., 2020(61): 164-171  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2020  
data recenzji – 07.2020  
data akceptacji – 07.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3469

# POLITYCZNOŚĆ NOWEJ DEFINICJI MUZEUM ICOM, CZYLI MANEWROWANIE TRANSATLANTYKIEM WŚRÓD GÓR LODOWYCH

## POLITICAL UNDERTONE OF THE NEW ICOM MUSEUM DEFINITION, OR MANOEUVERING A TRANSATLANTIC AMONG ICEBERGS

**Magdalena Lorenc**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Motto

*Róbże sam co uważasz (tu palcami kręci), albo i nie uważasz (i palcami kręci), bo już głowa twoja w tym (znów palcami kręci), żeby cię co Złego nie spotkało, albo i spotkało (i znów kręci).*

Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Instytut Literacki, Paryż 1953

**Abstract:** The museum definition is of systemic importance for ICOM, since it demarcates the area of activity of this international non-governmental organization grouping museum curators. The answer to the question whether the new museum definition presented at the ICOM General Conference in Kyoto on 1–7 September 2019 reveals a political undertone is sought. The majority of the attendees did not support the put-forth proposal, opting to postpone the vote on its acceptance. What I mean by the ‘political undertone of the new museum definition’ is that the *definiens* takes into

account the fact that museums are institutions tangled up in exerting power and applying symbolic violence. According to the Kyoto definition museums are identified with critical museums, treated as space for public debate directed at the future. This vision did not convince the majority, since it excluded many institutions until now regarded to be museums from the museum category. As such, the Kyoto definition turned out not to be a definition, but a political manifesto of a group of museum curators. Additionally, not being coherent, it proved useless for phrasing legislative acts.

**Keywords:** museum definition, new museum definition, Kyoto museum definition, museum’s political character, critical museum, ICOM.

## Wstęp

Rzecz to niełatwa, gdy w sprawach fundamentalnych ocze-kiwana jest przyzwoitość. Tylko co znaczą te słowa, gdy cho-dzi o wysiłki Międzynarodowej Rady Muzeów (*International Council of Museums* – ICOM) związane z opracowaniem no-wej definicji muzeum?

Definicja muzeum ma dla ICOM znaczenie systemowe, gdyż wyznacza obszar działania tej międzynarodowej orga-nizacji skupiającej muzealników. Zrozumiałe jest również, że na przestrzeni dziesięcioleci od powołania ICOM w 1946 r. zmieniał się zakres pojęcia „muzeum” i konieczne było ak-tualizowanie istniejących rozwiązań. Prace ICOM nad de-finicją muzeum winny jednak stanowić wzór postępowania legislacyjnego, aby ich efekty mogły być – tym chętniej – implementowane na grunt prawa wewnętrznego zain-teresowanych państw. Oznacza to, że poza konsultacjami i konsensusem, transparentnymi i demokratycznymi proce-durami, wreszcie pluralizmem, dochowana zostanie staran-ność na poziomie redakcyjnym. Jest to szczególnie ważne, gdy próbuje się istniejącemu pojęciu (i to fundamentalne-mu) nadać nowe znaczenie. Tymczasem propozycja no-wej definicji muzeum przedstawiona 1–7 września 2019 r. w Kioto, w czasie trwania Konferencji Generalnej ICOM, tych wymogów nie spełniła...

Podstawowe pytanie dotyczy polityczności nowej definicji muzeum, w tym powodów decyzji uczestników Konferencji Generalnej ICOM o odłożeniu głosowania i potrzebie dal-szych prac nad nią. Politykę rozumiem tu, w duchu Michela Foucaulta, jako działanie wiedzy-władzy. W takim ujęciu, cała sfera instytucji jest polityczna, a przez to wymagająca perspektywy politologicznej. Tymczasem dla części muze-alników polityka wciąż stanowi antytezę neutralności moż-liwej – ich zdaniem – a wręcz koniecznej w przypadku in-stitucji kultury.

Wiara w obiektywizm i metanarracje to spuścizna oświe-cenia i pozytywizmu, wobec której większość współczesnych badaczy humanistyczno-społecznych sytuuje się krytycznie. Wynika to z przekonania, że nie istnieją obiektywne dane i bezstronny obserwator. Dotyczy to również funkcjonowa-nia: muzeów, ICOM, jego komitetów narodowych, jak rów-nież wszystkich osób pracujących w muzeach, w organach nimi zarządzających oraz je badających. „Neutralne muzeum” to konstrukt teoretyczny, a nie opis rzeczywistości. Jest to następstwem z jednej strony – uzależnienia od zarząd-ców i donatorów w zakresie organizacyjno-finansowym, z drugiej zaś – realizowania przez tę instytucję funkcji wład-czych, obejmujących dyscyplinowanie i konstruowanie pod-miotów, za Tonym Bennettem – patronów, ekspertów i zwie-dzających<sup>1</sup>.

Niezgoda na polityczne uwikłanie muzeum stanowi po-łknięcie pejoratywnego rozumienia polityki. Jest to podej-ście wywiedzione z realistycznego paradygmatu myślenia o polityce, którego antecedencją upatruje się w spuściznie Tukidydesa, Machiavellego i Hobbesa. Dobrym suwerenem był ten, który po zdobyciu władzy zdołał ją utrzymać, nie-zależnie od użytych metod i środków. Kategoria „dobry” utożsamiana więc była ze „skuteczny”, a nie „moralny”. Argument teleologiczny (choć dotyczyło to sytuacji wyjąt-kowych) znosił kryterium etyczności lub też czynił je nieade-kwatnym w ocenie polityki. Nieetyczność polityki stanowiła

też fundament pozytywizmu prawniczego, jako jednego z nurtów w filozofii prawa w wiekach XIX i XX, zgodnie z którym nie zachodził związek walidacyjny, a zatem prawo stanowione przez suwerena nie musiało być zgodne z war-tościami i normami moralnymi<sup>2</sup>.

Gdy w latach 80. XX w. zaczęto mówić o „zwrocie etycz-nym” w naukach społeczno-humanistycznych, a pod ich koniec o „politycznym” (lub „etyczno-politycznym”), etyka i polityka ustąpiły miejsca „etyczności” i „polityczności”. Nie chodziło już o tradycyjne ujęcie etyki jako subdyscypliny me-tafizyki oraz o nieetyczną politykę jako zinstytucjonalizowa-ną walkę o władzę i jej utrzymanie. Etyczność stała się wa-runkiem, a nie przeciwieństwem polityczności. Znalazło to wyraz w teorii i działaniu nastawionym na ochronę praw marginalizowanych mniejszości. Aktywizm będący immar-nentną częścią zwrotu etyczno-politycznego oznaczał za-tem badanie wszelkich przejawów dyskryminacji i przemo-cy. Zdaniem zwolenników tzw. humanistyki zaangażowanej, prawdę i obiektywizm należało zastąpić sprawiedliwością<sup>3</sup>.

Zmiany sposobu myślenia o polityce w kategoriach ak-sjologicznych nie ominęły również muzeum i muzeologii. Istotną rolę odegrała tutaj antologia pt. *The New Museology*, pod redakcją Petera Vergo z 1989 roku<sup>4</sup>. Stanowiła ona po-łkłosie debat toczonych od końca lat 70. XX w., głównie na gruncie anglosaskim, na temat kontekstu społecznego funk-cjonowania muzeów. Z opublikowanych tekstów wyróżnił się projekt „nowej muzeologii” rozumianej – w opozycji do „sta-rej” – jako nauka o muzeum będącym konstruktem histo-rycznym, zdeterminowanym czasem i miejscem istnienia. Refleksja teoretyczna przenikała się tu z praktyką muzeów, z których część (najwcześniej muzea etnograficzne) zaczęła krytycznie patrzeć na swoją historię i przyznawać, że są one miejscem tyleż kontemplacji, co interpretacji. Zachodzące zmiany czyniły zasadnym poszukiwania nowej definicji muzeum jako instytucji uwikłanej we władzę i ideologię. Egzemplifikacją tak rozumianej polityczności była propozy-cja nowej definicji muzeum z Kioto.

## Stare definicje i nowe postulaty

Problem definicji muzeum zajmuje ICOM od chwili konfe-rencji założycielskiej, która odbyła się w paryskim Luwrze w dniach od 16 do 20 listopada 1946 roku. Powołaną wó-wczas międzynarodową organizację pozarządową afiliowano przy Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* – UNESCO) oraz przy Radzie Społecznej i Gospodarczej ONZ (*Economic and Social Council* – ECOSOC). ICOM powstało celem wspierania działalności muzeów, w tym: wyznaczania standardów terminologii, systematyki oraz etyki muzealnej<sup>5</sup>. Efekty prac organizacji w formie za-leceń miały być następnie popularyzowane przez komitety narodowe, jak choćby istniejący od 1948 r. Polski Komitet Narodowy (PKN) ICOM z siedzibą w Warszawie<sup>6</sup>. Nie dziwi zatem, że definicja muzeum ma dla ICOM znaczenie fun-damentalne.

Na przestrzeni lat gremium skupiające obecnie człon-ków ze 138 państw, kilkakrotnie podejmowało próby zde-finiiowania instytucji „muzeum”<sup>7</sup>. Do 2019 r. przyjmowane rozwiązania utrzymane były w duchu „klasycznej” definicji Georges’a Henriego Rivière’a, zgodnie z którą muzeum to

trwała instytucja niedochodowa otwarta dla publiczności, która gromadzi, bada, chroni i udostępnia zbiory oraz edukuje i bawi z ich wykorzystaniem. Między 1946 a 2007 r. wprowadzane przez ICOM zmiany definicji muzeum dotyczyły głównie jej zakresu. Poza muzeami *sensu stricto*, za muzea uznano również: wiewiary, planetaria, centra nauki, rezerwaty itd. Wedle zapisów z 5 września 1989 r., przyjętych w Hadze i zmieniających statut, to w gestii Zarządu ICOM (po zasięgnięciu opinii Komitetu Doradczego) pozostawiono decyzję, co jest lub nie jest muzeum (poza jednostkami organizacyjnymi za muzea wcześniej uznanymi)<sup>8</sup>. Równocześnie do statutu wprowadzono konieczność *rozważenia cech charakterystycznych dla muzeów* jako warunku uznania danej instytucji za muzeum. Upraszczając, od tego czasu *muzeum jest to, co za muzeum uzna ICOM* (por. art. 2. ust. 1. lit. b vi). Tego rodzaju zapisy stanowiły trawestację instytucjonalnej definicji sztuki George'a Dickiego, zgodnie z którą sztuka – w uproszczeniu – jest to, co za sztukę uzna *artworld* (w znaczeniu jakie „światowi sztuki” nadał Arthur Danto)<sup>9</sup>.

Mimo że dokumenty ICOM nie mają dla państw członkowskich mocy wiążącej, to jednak autorytet organizacji sprawia, że formułowane w jej ramach zalecenia oddziałują na środowisko muzealników. Przykładem jest stosowanie definicji muzeum ICOM z 1989 r. (ze zmianami wprowadzonymi na sesjach Zgromadzenia Ogólnego ICOM z 7 lipca 1995 r. w Stavanger oraz 6 lipca 2001 r. w Barcelonie) w pracach utworzonej w 2002 r. Europejskiej Grupy do spraw Statystyk Muzealnych (*European Group on Museum Statistics* – EGMUS). W pierwszej szerszej publikacji EGMUS z grudnia 2004 r. zestawiono ze sobą definicje muzeum stosowane w 23 państwach europejskich, z których część – w tym Polska – przyjęła zapisy ICOM jako podstawę własnych regulacji prawnych dotyczących muzeów<sup>10</sup>. W opracowaniu tym zwrócono jednak uwagę na różnice w interpretacji podstawowych pojęć. Problem ten pokazuje słabość definicji ICOM, którą można tłumaczyć różnicami kulturowymi (w tym odmienną kulturą prawną poszczególnych państw). Instytucja muzeum ma jednak europejską proveniencję i można by oczekiwać, że wśród państw tego regionu możliwe będzie wypracowanie standardów definicyjnych jej dotyczących. Jeżeli więc państwa europejskie nie zdołały przyjąć rozwiązań powszechnie przez nie akceptowanych i rozumianych, tym trudniejsze wydaje się osiągnięcie porozumienia z przedstawicielami państw o innych tradycjach kulturowych, dla których muzeum jest instytucją obcą. Nie istnieje zatem definicja muzeum wypracowana przez ICOM i przyjęta w jego dokumentach statutowych, która następnie byłaby powszechnie implementowana na grunt prawa państw członkowskich tej organizacji, nawet na terenie Europy. Przyjęte rozwiązania definicyjne wskazują jedynie pożądany kierunek i pozostawiają swobodę decyzji w gestii zainteresowanych podmiotów.

Charakter zbioru zaleceń ma również *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, uchwalony w 2004 roku. Pod pojęciem „muzeum” rozumie się w nim<sup>11</sup>:

*Trwale istniejącą instytucję, nie nastawioną na osiągnięcie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowiska.*

Równocześnie w tym dokumencie zwraca się uwagę, że definicja muzeum sformułowana została *tylko na pewien okres, aby umożliwić stosowanie Kodeksu*<sup>12</sup>.

Obecnie ICOM posługuje się definicją muzeum zamieszczoną w *Statucie* tej organizacji przyjętym przez 22. Zgromadzenie Ogólne w Wiedniu 24 sierpnia 2007 roku. Zapisana definicja traktuje muzeum jako<sup>13</sup>:

*Niekomercyjną, stałą instytucję służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która nabywa, konserwuje, bada, informuje oraz pokazuje materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i natury dla celów edukacyjnych, naukowych oraz dla przyjemności.*

Przytoczone definicje – bardzo do siebie podobne – nie uwzględniają różnicowania samych muzeów oraz wyzwał stojących przed tym rodzajem instytucji w XXI wieku. Celem adaptacji do zmian członkowie ICOM, po mediolańskiej Konferencji Generalnej w 2016 r., powołali nowy Stały Komitet, którego celem była aktualizacja dotychczasowej, uznanej za anachroniczną definicji statutowej. Zadanie to powierzono utworzonemu w 2017 r. Komitetowi do spraw Definicji Muzeum, Perspektyw i Możliwości (*Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials* – MDPP, 2017–2019). Jette Sandhal – przewodnicząca MDPP – argumentując potrzebę wypracowania nowej definicji muzeum, zwróciła uwagę przede wszystkim na konieczność uwzględnienia zmian, które zaszły w ostatnich latach. Muzeum i społeczeństwo to nie dwa odrębne światy. Potrzebne stało się zatem stworzenie definicji nieograniczonej do sformułowania, że muzeum jest otwarte dla publiczności, uczy i bawi, ale że jego rolą jest wchodzenie w interakcje i ujawnianie konfliktów. Jej zdaniem nowa definicja nie może też nie uwzględniać następstw epoki antropocenu i traktować ludzkości w oderwaniu od środowiska naturalnego, globalnego ocieplenia i zmian klimatycznych<sup>14</sup>. Stanowisko to znalazło wyraz w zaleceniach MDPP dla Zarządu ICOM, przyjętych 9 grudnia 2018 roku. Wskazano w nich, że nowa definicja winna<sup>15</sup>:

- jasno wskazywać cele i wartości muzeów, wynikające z etycznych, politycznych, społecznych i kulturalnych wyzwań XXI w.;
- uwzględniać (mimo możliwych różnic terminologicznych) dotychczasowe cele muzeum obejmujące równoczesne: gromadzenie, konserwowanie, dokumentowanie, badanie, wystawianie oraz inne sposoby prezentowania posiadanych zbiorów;
- dostrzegać problemy środowiska naturalnego oraz postulować zrównoważony rozwój;
- szanować pluralizm poglądów i wartości oraz tradycje w jakich funkcjonują współczesne muzea;
- pochylać się nad świadectwami przeszłych i obecnych nierówności społecznych oraz asymetrii podziału władzy i bogactw na poziomie krajowym, regionalnym i lokalnym;
- łączyć ekspercką rolę muzeów ze współpracą, zaangażowaniem i odpowiedzialnością w relacjach z otoczeniem społecznym;
- traktować muzea jako znaczące miejsca spotkań oraz otwartą i różnicowaną platformę nauki i wymiany informacji;
- wyrażać odpowiedzialność i przejrzystość muzeów w pozyskiwaniu i wykorzystywaniu zasobów materialnych, finansowych, społecznych oraz wiedzy.

## Definicja muzeum z Kioto

W styczniu 2019 r. ICOM zaprosił swoich członków, komitety narodowe i inne zainteresowane strony do przedstawienia własnych stanowisk dotyczących nowej definicji muzeum. Miała ona spełniać postulaty z grudnia 2018 roku. Efektem współpracy było przedłożenie przez Zarząd ICOM na 139. sesji w Paryżu odbywającej się w dniach 21–22 lipca 2019 r. propozycji, zgodnie z którą<sup>16</sup>:

*Muzea są to demokratyczne, integrujące i polifoniczne przestrzenie krytycznego dialogu na temat przeszłości i przyszłości. Identyfikując i rozumiejąc konflikty i wyzwania współczesności, przechowują [one – M.L.] artefakty i okazy [w duchu – M.L.] zaufania społecznego, chronią różnorodne wspomnienia dla przyszłych pokoleń oraz gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie są dla zysku. Są partycypacyjne i transparentne oraz współpracują z różnymi społecznościami, aby gromadzić, chronić, badać, interpretować, prezentować i zwiększać zrozumienie świata, w poszanowaniu godności człowieka oraz w dążeniu do sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety.*

Definiowanie to operacja językowa polegająca na wprowadzeniu do języka nowego wyrażenia i sposobu jego rozumienia lub też nowego rozumienia dla już istniejącego wyrażenia. Celem ICOM było podanie nowego znaczenia dla istniejącego pojęcia „muzeum”. Ponieważ definicja wpisana być miała do dokumentów statutowych organizacji, należy założyć, że powinna ona spełniać wymagania związane ze sposobem redakcji aktów prawa. Tymczasem definicja z Kioto jest szeroka i niekoherentna, a użyte w niej sformułowania są wieloznaczne. Jako obarczona tymi wadami, nie mogłaby być ona implementowana na gruncie prawa wewnętrznego państw zainteresowanych ewentualnym jej wprowadzeniem, nawet jeżeli została przyjęta przez ICOM. Podstawowe pytanie, jakie wiąże się z propozycją z Kioto sprowadza się zatem do tego, czy można ją w ogóle nazwać definicją?

Definicje różnią się między sobą. O tym, czy dana definicja jest poprawna, decyduje rodzaj. Niezależnie od rodzaju definicje zbudowane są z *definiendum*, czyli tego, co jest definiowane, *definiensu*, czyli zbioru atrybutów tego, co jest definiowane i *copuli*, będącej łącznikiem między jednym i drugim. *Muzea to definiendum, są to to copula, a demokratyczne, integrujące i polifoniczne przestrzenie krytycznego dialogu na temat przeszłości i przyszłości... to definiens*. Z konstrukcji propozycji z Kioto można wnosić, że ambicją ICOM było wyznaczenie zakresu nazwy „muzeum” przez podanie zespołu cech stanowiących jej treść charakterystyczną, co – za Kazimierzem Ajdukiewiczem – oznacza taki zbiór cech, że każdy jej desygnat posiada każdą z tych cech i tylko desygnaty tej nazwy posiadają każdą cechę z tego zbioru<sup>17</sup>. Dla porównania, różni się ona zakresem cech podanych w opracowaniach słownikowych i encyklopedycznych, ograniczonych do treści niezbędnych (konstytutywnych) i określonych mianem „minimum definicyjnego”.

Propozycja definicji muzeum z Kioto dowodzi, że jest ono nazwą, wobec której nie udało się wskazać nazwy, która ma to samo znaczenie. W takiej sytuacji podjęto próbę stworzenia definicji poprzez podanie nazwy nadrzędnej

i/lub podrzędnej wobec nazwy „muzeum”. W pierwszym przypadku mowa o warunku koniecznym, w drugim – o wystarczającym. Jeżeli oba warunki zostaną spełnione i zakres nazwy definiowanej będzie równy zakresowi nazwy, z użyciem której się definiuje, wówczas definicja jest adekwatna<sup>18</sup>. To nie ten przypadek, gdyż nie udało się stworzyć definicji normalnej (pełnej). W definicji z Kioto muzeum jest podrzędne względem *przestrzeni...*, czyli zakres *definiendum* jest węższy niż zakres nazwy, za pomocą której ją definiowano. Można zatem przyjąć, że autorzy definicji podjęli próbę definiowania przez warunek konieczny celem stworzenia definicji częściowej. Również i ta próba okazała się nieudana, gdyż... *demokratyczne, integrujące i polifoniczne przestrzenie krytycznego dialogu na temat przeszłości i przyszłości...* trudno uznać za warunek konieczny z uwagi na wieloznaczność i enigmatyczność użytych pojęć.

Biorąc za kryterium sposób definiowania, propozycja z Kioto nie jest również definicją ani wyraźną, ani kontekstową. W pierwszym przypadku *definiendum* winno zawierać tylko wyrażenie definiowane, w drugim zaś – jeszcze inne wyrażenia, ale tylko o określonych wcześniej znaczeniach<sup>19</sup>. Tymczasem sposób redakcji *definiensu* w nowej definicji muzeum nie zawiera tylko wyrażenia definiowanego, a *demokratyczne, integrujące i polifoniczne* nie wiadomo co znaczy, gdy mowa o przestrzeni. Ta niejasność użytych wyrażen może być powodem sporów interpretacyjnych. Wada taka jest niedopuszczalna zarówno redakcji definicji w aktach prawnych, jak i tekstach informacyjnych. Nie jest to również definicja w uwikłaniu – inaczej – definicja przez postulaty, gdyż trudno dopatrzeć się w niej aksjomatów definiujących znaczenia pierwotne użytych terminów.

Definicje dzieli się również ze względu na cel, czyli odpowiadając na pytania: po co się definiuje? Odpowiedzi sprowadzić można do: podania znaczenia definiowanego wyrażenia, uczynienia jasnym znaczenia definiowanego wyrażenia, wprowadzenia do słownika nowego wyrażenia, ukształtowania postawy użytkownika języka wobec przedmiotu, do którego odnosi definiowane wyrażenie<sup>20</sup>. Definicja muzeum z Kioto nie jest definicją realną, czyli charakterystyką cech specyficznych wspólnych przedmiotom składającym się na zakres tego terminu. Podobny problem dotyczy np. definicji pojęcia „naród”, w przypadku której – jak zauważył Stefan Nowak – *zakres terminu przy powszechnie przyjętym jego znaczeniu jest bądź na tyle wewnętrznym niejednorodnym, bądź na tyle nieróżniącym się od pewnych zjawisk nie należących do tego zakresu, że zbudowanie adekwatnej charakterystyki, która by wszystkim elementom tego zakresu i tylko im przypisywała posiadanie pewnych własności, nie jest możliwe*<sup>21</sup>. Propozycja z Kioto najbliższa jest zatem chęci ukształtowania nowej postawy wobec muzeum, alternatywnej wobec istniejącej. Ta nowa postawa tożsama jest – według autorów definicji – z postawą „krytyczną”. Kryterium teleologiczne wiąże się tu z emocjonalną stylizacją, a przede wszystkim akcentowaniem aksjologicznego wymiaru „muzeum”.

Definicja z Kioto wydaje się aspirować do definicji nominalnej, określającej znaczenie językowe nazwy „muzeum”. Definicje nominalne dzielą się na dwie klasy: sprawozdawcze (analityczne) i projektujące (syntetyczne). O ile – za Nowakiem – definicja sprawozdawcza jest opisem pewnego obyczaju językowego w określonym środowisku, o tyle definicja projektująca jest zaleceniem pewnego znaczenia



terminu<sup>22</sup>. Propozycję ICOM można traktować co najwyżej jako definicję projektującą, która miała zalecać pewne znaczenie terminu „muzeum”, a nie opisywać faktyczny obyczaj językowy. Należy w tym miejscu wspomnieć, na co zwrócił uwagę Nowak, że jakkolwiek definicje sprawozdawcza i projektująca mogą być pod względem gramatycznym identyczne („termin A znaczy to a to”), to sens tej drugiej sprowadza się do: „proponuję używać terminu A w takim to a takim znaczeniu”<sup>23</sup>. Dzięki temu można ją również uznać za aspirującą do bycia definicją regulującą, czyli podklasą definicji nominalnej projektującej. Tego rodzaju definicja jest użyteczna, gdy istniejące uznaje się za wymagające zmiany, co zostało wyartykułowane przez MDPP w formie postulatów definicyjnych w grudniu 2018 roku.

Sądzę jednak, że nowej definicji muzeum ICOM z Kioto najbliższej do definicji konstrukcyjnej (arbitralnej). Jest to *definicja projektująca, która ustalając znaczenie wyrażenia na przyszłość nie liczy się ze znaczeniem, które wyrażenie to miało dotychczas lub definicja, która wprowadza nowe wyrażenie do języka*<sup>24</sup>. Problem w tym, że w myśl definicji z Kioto muzeami nie byłaby większość obecnie istniejących i tak nazwanych jednostek organizacyjnych. Propozycja ta nie jest zatem definicją, ale deklaracją programową wyrażającą stanowisko grupy decydentów w ramach ICOM w sprawie wizji muzeum.

## Manifest polityczny

Konferencja Generalna ICOM, która odbyła się w dniach 1–7 września 2019 r. w Kioto w Japonii, w głosowaniu przeprowadzonym ostatniego dnia zjazdu większością 70,41% głosów, zdecydowała się przełożyć głosowanie nad nową definicją muzeum. Argumenty przeciwników przyjęcia przedstawionej definicji dotyczyły jej bezużyteczności przy ewentualnej próbie implementacji na grunt prawa wewnętrznego poszczególnych państw. Powodem krytyki była niejasność użytych sformułowań, a zatem brak staranności redakcyjnej. W trakcie rozmów zwracano również uwagę na konieczność rozszerzenia gremium partycypującego w konsultacjach, a przede wszystkim w podejmowaniu decyzji, celem zapewnienia możliwe szerokiej reprezentacji wszystkich zainteresowanych stron<sup>25</sup>.

Obok słusznych zarzutów dotyczących błędów redakcyjnych i braku pluralizmu w pracach nad nową definicją, podstawowe wątpliwości wiązały się z politycznym zaangażowaniem muzeum *jako przestrzeni krytycznego dialogu*. W założeniach był to projekt dotyczący przyszłości, a nie konstatający rzeczywistość, np. we fragmencie, w którym mowa jest, że *muzea współpracują z różnymi społecznościami... w dążeniu do sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety*. Pluralizm, sprawiedliwość, egalitaryzm, równość i dobro planety stały się wartościami wyznaczającymi horyzont nowej misji muzeum. Stanowiło to próbę realizacji postulatu MDPP z 2018 r., zgodnie z którym nowa definicja muzeum winna *jasno wskazywać cele i wartości muzeów, wynikające z etycznych, politycznych, społecznych i kulturalnych wyzwań XXI wieku*.

Orientacja światopoglądowa leżąca u podstaw tych postulatów miała swoje źródła w przemianach obyczajowych związanych z ruchem kontestacyjnym 1968 r., w emancypacji mniejszości (kulturowych, seksualnych) oraz w myśli

postkolonialnej i feministycznej. Dzięki nim możliwa stała się identyfikacja mechanizmów wykluczenia, celem zaś walka o sprawiedliwość w obronie dyskryminowanych. Kształtująca się nowa aksjologia nie ominęła muzeów, z których część w swojej ofercie edukacyjnej zaczęła uwzględniać krytyki subwersywne<sup>26</sup>. Jednym z przeciwników tego rodzaju praktyk muzealnych był Jean Clair, wieloletni dyrektor Muzeum Picassa w Paryżu, który w profetycznym eseju pod znamienym tytułem *Kryzys muzeów* napisał *o nowej publiczności i aktywnych mniejszościach*, na użytek których muzea organizują *głupawe rytuały*<sup>27</sup>. Równoległe do sporów o wizję, misję i praktykę obecnych i przyszłych muzeów, zaczęto szacować ich wartość według kryterium „wartości publicznej” (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Mark Moore)<sup>28</sup>.

Niezależnie jednak od tego, czy muzea angażowały się w bieżącą politykę czy też nie, istniał konsensus co do roli, jaką pełnią w zakresie gromadzenia, ochrony i udostępniania zbiorów publiczności. Definicje muzeum były zatem inkluzywne, co znaczy, że starano się w nich uwzględnić instytucje muzealne możliwie szeroko rozumiane. Tymczasem propozycja z Kioto takiego waloru nie miała, wymagając od wszystkich muzeów (tj. instytucji i jej pracowników) refleksji krytycznej niezależnie od ich zróżnicowania. Ponieważ jednak środowisko muzealników było (i jest) podzielone w kwestii misji muzeum, należało najpierw wypracować zgodę w szerszym aniżeli MDPP gronie.

Punktem wyjścia dla nowej definicji muzeum winny być – jak się zdaje – ustalenia przedstawicieli nauk społeczno-humanistycznych drugiej połowy XX w., że każda instytucja (w tym instytucja kultury) jest polityczna i stosuje przemoc. Nie chodzi tu jednak o przemoc fizyczną, lecz symboliczną – w rozumieniu Pierre’a Bourdieu polegającą na narzucaniu przez klasę uprzywilejowaną treści kulturowych legitymizujących ich władzę i czyniących z dominacji-podporządkowania relację naturalną<sup>29</sup>.

Szczególne znaczenie ma w tym względzie dorobek Foucaulta, którego zasługą było odkrycie „mikrofizyki władzy”, polegającej na wzajemnym, jawnym i ukrytym, oddziaływaniu wiedzy i władzy. Władza w jego rozumieniu była polimorficzna i relacyjna, a zatem daleka od ujęć „klasycznych”, zawężających ją do instytucji *stricte* politycznych. Działanie wiedzy-władzy rozciągało się według Foucaulta na wszelkie po stronie neutralne ideologicznie dyskursy, jak choćby psychiatryczny, seksualny czy penitencjarny<sup>30</sup>. Analogiczne wnioski wyciągnięto, gdy chodzi o dyskursy muzealne<sup>31</sup>. Dopiero wnikliwa analiza pozwoliła ujawnić obecne w nich mechanizmy wykluczenia Innego oraz sposoby konstruowania i reprodukcji istniejącego porządku. Jako pierwsze takiej krytyce poddano muzea etnograficzne, w których przez lata dominował paternalistyczny sposób przedstawiania innych kultur przez Europejczyków. W efekcie zastosowania archeo-genealogii, muzeum jako instytucja okazało się nie być neutralne, lecz polityczne, a zatem uwikłane w reprodukcję istniejącego systemu lub krytykujące *status quo* (muzeum krytyczne)<sup>32</sup>.

Propozycja z Kioto dotyczyła wyłącznie „muzeum krytycznego”, a nie całego spektrum muzealnej rzeczywistości. Problemem okazało się również zorientowanie misji muzeum głównie na przyszłość, w sytuacji, gdy poza muzeami sztuki współczesnej lub nowoczesnej, zdecydowana większość tych instytucji skoncentrowana jest na przeszłości.

Równocześnie pominięto słowa „instytucja” i „zbiór”, ugruntowane w dotychczasowych definicjach muzeum, zastępując je enigmatycznymi: „przestrzenia”, „artefaktami” i „obiektami”. Co równie istotne, nie uwzględniono w niej ludzi odpowiedzialnych za realizację celów statutowych muzeum, a jedynie potencjalnych adresatów muzealnego przekazu.

W styczniu 2020 r. Zarząd ICOM powołał nowy Stały Komitet (MDPP2), cedując nań dalsze prace nad stworzeniem „alternatywnej” (jak się ją nazywa w opozycji do definicji statutowej z 2007 r.) definicji, odzwierciedlającej rolę muzeum w XXI wieku. Zgodnie z oczekiwaniami ma ona rozpocząć się od słów *Muzeum to...*, a następnie możliwe ogólnie określać aspekty normatywne, legislacyjne i etyczne funkcjonowania tej instytucji. Zgodnie z przyjętym harmonogramem prac, ambicją Zarządu ICOM jest przeprowadzenie głosowania nad nową definicją w 75. rocznicę utworzenia organizacji, przypadającą w czerwcu 2021 roku.

\*\*\*

„Transatlantyk” to – za *Słownikiem Języka Polskiego* – duży statek pasażerski odbywający regularne rejsy przez Ocean Atlantycki [*sic!*] – gdyż nie o wszystkie oceany tu chodziło, ale o zapewnienie łączności morskiej między Europą i Ameryką]. Najbardziej znanym przykładem takiej jednostki pływającej był oczywiście „RMS Titanic”, który zatonął w swoim pierwszym rejsie pasażerskim w wyniku zderzenia z górą lodową. Jak to się jednak ma do wysiłków ICOM nad stworzeniem nowej definicji muzeum? Pozornie – nijak, poza niepowodzeniem w obu przypadkach. Historie „Titanica” i definicji muzeum ICOM z Kioto mają jednak i inne analogie. Obie zawierają idealistyczne motywacje, błędy konstrukcyjne i obie niewolne są od oszustw. Gdy mowa o transatlantyku oraz iluzję siły jednostki wyposażonej w aż cztery kominy, z których ostatni był atrapą. Kwestia liczby kominów miała bowiem znaczenie prestiżowo-komercyjne i nie przekładała się na realną moc transatlantyku. W przypadku propozycji

ICOM z Kioto, nie przedstawiono nowej definicji muzeum, ale manifest polityczny muzeum jako uczestnika debaty publicznej realizującego misję humanistyki zaangażowanej. Jej przyjęcie oznaczałoby sprofanowanie – wciąż wpływowej wśród muzealników – tradycji myślenia o muzeum w duchu Rivière’a, a przede wszystkim wykluczenie wielu jednostek organizacyjnych, które muzeami były i są nazywane. W przeciwieństwie do pasażerów „Titanica”, głosujący w Kioto w 2019 r. uczestnicy Konferencji Generalnej ICOM w zdecydowanej większości odrzucili przedstawioną im ofertę. Jedni zasadnie uznali, że nie spełnia wymagań stawianych przed definicjami zamieszczanymi w aktach prawnych. Inni nie identyfikowali się z formacją światopoglądową autorów przedstawionej propozycji. Jeszcze inni domagali się faktycznej debaty, a nie wyłącznie deklaratoryjnych zapewnień o pluralizmie i demokratyzacji procesu decyzyjnego oraz chęci budowania szerokiego konsensusu. Wszystko to sprawiło, że głosowanie nad nową definicją muzeum odroczone w czasie.

Witold Gombrowicz, w 27 lat po katastrofie „Titanica”, udał się w rejs innym transatlantykiem – „MS Chrobrym”. Czternaście lat później ukazała się jego powieść pt. *Transatlantyk*. W opracowaniach poświęconych tej publikacji uwagę zwraca napięcie między indywidualnym doświadczeniem a wartościami głoszonymi przez ogół. Rzecz w tym, że mimo patosu towarzyszącego tym drugim, u ich podstawy leżą nierzadko partykularne interesy. Nie sposób nie dostrzec i w tym przypadku analogii, gdy deklaracje o uniwersalizmie pewnych wartości nie znajdują szerokiej akceptacji, czego egzemplifikacją była nowa definicja muzeum ICOM. Napięcia między tym co jest, a co – zdaniem niektórych – być powinno i które metaforycznie w podtytule tego artykułu nazwałam *manewrowaniem transatlantykiem wśród gór lodowych*, doprowadziły do impasu, który nie wydaje się możliwy do przełamania w najbliższej przyszłości poprzez wypracowanie i przyjęcie definicji muzeum zbliżonej do propozycji z Kioto.

**Streszczenie:** Definicja muzeum ma dla ICOM znaczenie systemowe, gdyż wyznacza obszar działania tej międzynarodowej organizacji pozarządowej skupiającej muzealników. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie o polityczność nowej definicji muzeum, przedstawionej na Konferencji Generalnej ICOM odbywającej się w Kioto w dniach 1–7 września 2019 roku. Zdecydowana większość zgromadzonych nie poparła wówczas tej propozycji, opowiadając się za przełożeniem głosowania w sprawie jej przyjęcia. Przez „polityczność nowej definicji muzeum” rozumiem

uwzględnienie w *definiensie*, że muzeum to instytucja uwikłana we władzę i stosująca przemoc symboliczną. Zgodnie z propozycją z Kioto muzeum utożsamiane jest z muzeum krytycznym, traktowanym jako przestrzeń debaty publicznej zorientowanej na przyszłość. Ta wizja nie przekonała większości, gdyż wykluczyła z kategorii muzeum wiele instytucji dotychczas za muzea uznawanych. Jako taka okazała się nie być definicją, lecz manifestem politycznym części środowiska muzealników. Ponadto była ona niekoherentna, a przez to bezużyteczna na potrzeby redakcji aktów prawnych.

**Słowa kluczowe:** definicja muzeum, nowa definicja muzeum, definicja muzeum z Kioto, polityczność muzeum, muzeum krytyczne, ICOM.

## Przypisy

- <sup>1</sup> T. Bennett, *The Birth of Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995, p. 11.
- <sup>2</sup> Szerzej na temat krytyki tego podejścia m.in.: R. Dworkin, *Imperium prawa*, Wolters Kluwer, Warszawa 2006 i G. Radbruch, *Zarys filozofii prawa*, Księgarnia Powszechna, Warszawa-Kraków 1938.
- <sup>3</sup> Szerzej na ten temat: P. Forecki, M. Lorenc, *Polityczność konfliktów pamięci*, w: *Kultura polityczna w poszukiwaniu nowego paradygmatu. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Tadeuszowi Wallasowi*, A. Stelmach, M. Lorenc, M. Łukaszewski (red.), Wydawnictwo UAM, Poznań 2018, s. 257-261.
- <sup>4</sup> *The New Museology*, P. Vergo (ed.), Reaktion, London 1989.
- <sup>5</sup> A. Barbasiewicz, *Czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks ICOM? Uwagi o prawnych aspektach etyki muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 196.
- <sup>6</sup> Obecna nazwa – Komitet Narodowy ICOM POLSKA.
- <sup>7</sup> Na stronie ICOM prezentowana jest ewolucja zapisów statutowych. W obecnym numerze „Muzealnictwa” przegląd tych definicji przedstawiony został w tekście Doroty Folgi-Januszewskiej w tłum. na język polski autorki artykułu.
- <sup>8</sup> Statut ICOM ze zmianami wprowadzonymi 5 września 1989 r. w Hadze, art. 2. lit. b vii.
- <sup>9</sup> G. Dickie, *Aesthetics. An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971, p. 101; A. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 1964, no 61 (19), p. 571-584.
- <sup>10</sup> *A Guide to European Museum Statistics*, M. Hagedorn-Saupe, A. Ermert (ed.), European Group on Museum Statistics, Institut für Museumskunde, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, grudzień 2004, p. 11, [https://www.egmus.eu/fileadmin/statistics/Dokumente/A\\_guide\\_to-European\\_Museum\\_Statistics.pdf](https://www.egmus.eu/fileadmin/statistics/Dokumente/A_guide_to-European_Museum_Statistics.pdf) [dostęp: 22.04.2020].
- <sup>11</sup> *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, tłum. za: <http://nbip.pl/muzeumpulaski/i/?i=32966> [dostęp: 16.04.2020].
- <sup>12</sup> *Ibidem*.
- <sup>13</sup> <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [dostęp: 10.04.2020]; tłum. wł.  
Wersja org.: *A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment*. Por. tłum. – D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 36 [wersja elektroniczna na [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)].
- <sup>14</sup> Wywiad z Jette Sandhal, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [dostęp: 10.10.2019]; tłum. wł.
- <sup>15</sup> *Report and recommendations adopted by the ICOM-EB*, 19 grudnia 2018, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018\\_EN-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_EN-2.pdf) [dostęp: 11.10.2019]; tłum. wł.
- <sup>16</sup> <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [dostęp: 10.10.2019]; tłum. wł.  
Wersja org.: *Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing*. Por. tłum.: D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia ...*, s. 31.
- <sup>17</sup> K. Ajdukiewicz, *Logika pragmatyczna*, PWN, Warszawa 1975, s. 50-51.
- <sup>18</sup> K. Trzęsicki, *Logika. Nauka i sztuka*, Białystok 2006, s. 387 [wersja elektroniczna bez podania wydawnictwa].
- <sup>19</sup> *Ibidem*, s. 389.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, s. 392.
- <sup>21</sup> S. Nowak, *Metodologia badań społecznych*, PWN, Warszawa 2006, s. 135.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, s. 133-134.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, s. 134.
- <sup>24</sup> K. Trzęsicki, *Logika. Nauka...*, s. 395.
- <sup>25</sup> Podobna krytyka dotyczyła w przeszłości chociażby UNESCO, m.in. na okoliczność tworzenia Listy Światowego Dziedzictwa Kultury, ale również polityki kadrowej; szerzej na ten temat – M. Lorenc, *Polska – UNESCO do 1989*, w: *Polska w instytucjach międzynarodowych w latach 1918-2018*, E. Haliżak, T. Łoś-Nowak, A. Potyrała, J. Starzyk-Sulejewska (red.), Wydawnictwo Narodowego Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 375-404.
- <sup>26</sup> Szerzej na ten temat pisali m.in. Rosalind Krauss, Mike Bal, Thomas Seligman, a z polskich autorów Andrzej Szczerski.
- <sup>27</sup> J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, J.M. Kłoczkowski (przeł.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 29.
- <sup>28</sup> M. Moore, *Creating Public Value. Strategic Management in Government*, Harvard University Press, Cambridge 1995. Jeżeli chodzi o szacowania wartości muzeum według kryterium „wartości publicznej” – vide: *Museum and Public Value. Creating Sustainable Futures*, C.A. Scott (ed.), Ashgate, Farnham 2013.
- <sup>29</sup> H. Foster, *Preface*, w: *Vision and Virtuality*, H. Foster (ed.), Bay Press, Seattle 1988, s. IX.
- <sup>30</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski (przeł.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010; *idem, Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, H. Kęszycza (przeł.), PIW, Warszawa 1987; *idem, Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, T. Komendant (przeł.), Biblioteka Aletheia, Warszawa 2006.
- <sup>31</sup> Por. S. Johnson-Cunningham, *Beyond Gallery Walls and Performance Halls. Five Essential Steps Museums and Other Cultural Institutions Must Take to Center People Communities, and Cultivate Effective Societal Change*, „Museums & Social Issues. A Journal of Reflective Discours” 2018, v. 13, no 1, p. 2-7 [wersja elektroniczna].
- <sup>32</sup> Jednym ze zwolenników koncepcji „muzeum krytycznego” na gruncie polskim był Piotr Piotrowski, który nieudanej próbie realizacji autorskiego projektu takiego muzeum poświęcił publikację – P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

## Bibliografia

- A *Guide to European Museum Statistics*, M. Hagedorn-Saupe, A. Ermert (ed.), European Group on Museum Statistics, Institut für Museumskunde, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2004, [https://www.egmus.eu/fileadmin/statistics/Dokumente/A\\_guide\\_to-European\\_Museum\\_Statistics.pdf](https://www.egmus.eu/fileadmin/statistics/Dokumente/A_guide_to-European_Museum_Statistics.pdf)
- Ajdukiewicz K., *Logika pragmatyczna*, PWN, Warszawa 1975.
- Barbasiewicz A., *Czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks ICOM? Uwagi o prawnych aspektach etyki muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53.
- Bennett T., *The Birth of Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995.
- Clair J., *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, J.M. Kłoczkowski (przeł.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Danto A., *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 1964, no 61(19).
- Dickie G., *Aesthetics. An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971.
- Dworkin R., *Imperium prawa*, Wolters Kluwer, Warszawa 2006.
- Folga-Januszewska D., *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61 [wersja elektroniczna, [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)].
- Forecki P., Lorenc M., *Polityczność konfliktów pamięci, w: Kultura polityczna w poszukiwaniu nowego paradygmatu. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Tadeuszowi Wallasowi*, A. Stelmach, M. Lorenc, M. Łukaszewski (red.), Wydawnictwo UAM, Poznań 2018.
- Foster H., *Preface*, in: *Vision and Virtuality*, H. Foster (ed.), Bay Press, Seattle 1988.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, H. Kęszycka (przeł.), PIW, Warszawa 1987.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, T. Komendant (przeł.), Biblioteka Aletheia, Warszawa 2006.
- Foucault M., *Historia seksualności*, B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski (przeł.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Johnson-Cunningham S., *Beyond Gallery Walls and Performance Halls. Five Essential Steps Museums and Other Cultural Institutions Must Take to Center People Communities, and Cultivate Effective Societal Change*, „Museums & Social Issues. A Journal of Reflective Discours” 2018, v. 13, no 1 [wersja elektroniczna].
- Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, <http://nbip.pl/muzeumpulaski/i/?i=32966>
- Lorenc M., *Polska – UNESCO do 1989, w: Polska w instytucjach międzynarodowych w latach 1918-2018*, E. Halizak, T. Łoś-Nowak, A. Potyrała, J. Starzyk-Sulejewska (red.), Wydawnictwo Narodowego Centrum Kultury, Warszawa 2019.
- Moore M., *Creating Public Value. Strategic Management in Government*, Harvard University Press, Cambridge 1995.
- Museum and Public Value. Creating Sustainable Futures*, C.A. Scott (ed.), Ashgate, Farnham 2013.
- Nowak S., *Metodologia badań społecznych*, PWN, Warszawa 2006.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Report and recommendations adopted by the ICOM-EB*, 19 grudnia 2018, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018\\_EN-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_EN-2.pdf)
- The New Museology*, P. Vergo (ed.), Reaktion, London 1989.
- Trzęsicki K., *Logika. Nauka i sztuka*, Białystok 2006 [wersja elektroniczna bez podania wydawnictwa].
- Wywiad z Jette Sandhal, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>  
<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

## dr Magdalena Lorenc

Doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o polityce, adiunkt na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM w Poznaniu, absolwentka studium muzealniczego w IHS UW; wiceprezes Polskiego Towarzystwa Nauk Politycznych O/Poznań; członkini Wydziałowej Grupy Badań nad Pamięcią Zbiorową; redaktorka tematyczna w „Public Policy and Economic Development”, członkini Rady Programowej „Refleksji” oraz recenzentka współpracująca z „Przeglądem Zachodnim”; aktualne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problemu polityczności muzeum jako instytucji publicznej; e-mail: [magdalena.lorenc@amu.edu.pl](mailto:magdalena.lorenc@amu.edu.pl)

**Word count:** 5 669; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 32

**Received:** 07.2020; **Reviewed:** 07.2020; **Accepted:** 07.2020; **Published:** 08.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3469

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Lorenc M.; POLITYCZNOŚĆ NOWEJ DEFINICJI MUZEUM ICOM, CZYLI MANEWROWANIE TRANSATLANTYKIEM WŚRÓD GÓR LODOWYCH. *Muz.*, 2020(61): 164-171

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>





„Zbroje renesansowe” – fragment ekspozycji stałej Muzeum Wojska Polskiego, fot. A. Uriasz, ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

‘Renaissance Armours’, fragment of the permanent display at the Polish Army Museum, photo A. Uriasz, from the collection of the Polish Army Museum in Warsaw



**MUZEA I KOLEKCJE**  
museums and collections



# OBECNY STAN MUZEALNICTWA WOJSKOWEGO NA SŁOWACJI

## CURRENT STATE OF MILITARY MUSEOLOGY IN SLOVAKIA

**Pavol Šteiner**

Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Słowacja

**Abstract:** The area of the Slovak Republic has served over history as a ‘melting pot’ of civilizations and migrations. Thus during numerous conflicts and wars it turned into a stage of military operations. It is remarkable that a relatively small surface of the country gave so much space to numerous armies. Those campaigns have left many traces, represented by battlefields, monuments and also movable items, militaria. However, since Slovakia is a relatively young republic, several problems are

present with respect to building military museology on the national level. In the past, Slovakia’s military museology was presented mostly in museums in other countries. The fall of the Communist regime enabled to transform the existing military museums into serious institution to present and research into the national military history. Currently, the process of the development of military museology in our country can neither be considered as completed nor as satisfactory.

**Keywords:** Slovakia, military museology, militaria collectors, military history, museums.

### Wprowadzenie historyczne

Nie ma wątpliwości, że – czy nam się to podoba, czy nie – konflikty wojskowe stanowią zasadniczą część historii każdego kraju. Wojny mają wpływ na jego dalszy rozwój polityczny, społeczny, techniczny bądź kulturowy. Zostawiają również wiele śladów, jak np.: broń, wyposażenie, fortyfikacje, groby. Stają się zatem częścią narodowego dziedzictwa kulturowego, często przechowywanego nie tylko na wolnym powietrzu, ale także we wnętrzach muzealnych. Atrakcyjność militariów w sposób naturalny powoduje, że ich wystawy to jedne z najczęściej odwiedzanych prezentacji w instytucjach kultury. Muzea wojskowe zatem stają się

często swoistymi „gablotami wystawienniczymi” narodowego muzealnictwa<sup>1</sup>.

Teren współczesnej Republiki Słowackiej bywał w historii miejscem ogromnej liczby konfliktów. Mimo stosunkowo niewielkiej powierzchni liczącej 49 000 km<sup>2</sup>, dzięki swemu położeniu na północnym skrawku Basenu Karpackiego, obszar dzisiejszej Słowacji niemal nieustannie stanowił pole bitewne. Nawet jeśli pominąć archeologicznie udokumentowane konflikty z prehistorii oraz okresu wczesnohistorycznego, to i tak pozostanie jeszcze wiele wojennych wydarzeń i okresów. Wchodząc w skład średniowiecznego Królestwa Węgier, terytorium dzisiejszej Słowacji było miejscem inwazji



rozlicznych obcych armii – polskich, czeskich, austriackich, Cesarstwa Niemieckiego, mongolskich – ale również miejscem konfliktów o charakterze wojny domowej między wojskami Królestwa Węgier oraz klanami szlachty. Chyba najbardziej specyficzny okres nastąpił w XVI i XVII w., kiedy to do wojen o różnym nasileniu między Imperium Osmańskim i cesarskimi wojskami Królestwa Węgier dołączyło pięć powstań węgierskiej – czy lepiej powiedzieć – siedmiogrodzkiej szlachty przeciwko imperium Habsburgów. Po niezwykle pokojowym wieku XVIII oraz okresie wojen napoleońskich, które dotknęły obszar dzisiejszej Słowacji tylko marginalnie, nastąpiły potężne kampanie ruchów z lat 1848 i 1849 (cesarskie wojska Austrii, węgierskie oddziały rewolucji, słowaccy ochotnicy, a nawet rosyjskie wojska carskie). W wyniku wielkiego konfliktu, jakim była wojna prusko-austriacka z 1866 r., ucierpiał tylko zachodni skrawek kraju<sup>2</sup>.

W czasie I wojny światowej walki na terytorium Słowacji toczyły się jedynie w jej północno-wschodniej części w czasie pierwszej rosyjskiej ofensywy zimą 1914/1915 roku. Po upadku Austro-Węgier i utworzeniu Czechosłowacji doszło do kilku lokalnych utarczek między czechosłowackimi legionistami i armią Węgier, a następnie – już na prawie całym terytorium kraju – z węgierską Armią Czerwoną (1919)<sup>3</sup>.

Kolejny konflikt, a *de facto* niewypowiedziana wojna, jaką nowo utworzona armia Słowacji toczyła przeciw węgierskiej inwazji w marcu 1939 r., otrzymał przydomek „małej wojny”. Interesujący fragment historii armii słowackiej stanowi zaangażowanie Słowacji w niemiecką agresję na Polskę we wrześniu 1939 r. oraz przeciwko ZSRR w latach 1941–1944. Potem przyszła jesień 1944 r., kiedy wybuchło Słowackie Powstanie Narodowe (SPN), na którego czele stanęła słowacka armia, po czym nastąpiły walki powstańcze w górach środkowej Słowacji<sup>4</sup>.

Długotrwały proces zdobywania przez Słowację niepodległości rozpoczął się we wrześniu 1944 r. i zakończył dopiero w pierwszych dniach maja roku 1945. Zastanawiający jest fakt, że niewielki kraj przez tak długi okres stanowił scenę operacji wojskowych. Jednak w przeważającej części góryste terytorium Słowacji nie pozwalało w pełni na przemieszczanie się dużych sił zmotoryzowanych i właśnie dlatego tylko płaska południowo-zachodnia część kraju służyła jako arena strategicznych działań<sup>5</sup>.

Nawet lata po zakończeniu II wojny światowej, mimo że był to okresem zimnej wojny, stanowią dobry temat dla muzealnictwa wojskowego, a w przypadku Słowacji i Czech – zwłaszcza inwazja wojsk Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 roku<sup>6</sup>.

## Rozwój słowackiego muzealnictwa wojskowego

Pomimo tak licznych faktów historycznych ewolucja muzealnictwa wojskowego na Słowacji była często hamowana, przede wszystkim z powodów politycznych. Podstawowym czynnikiem utrudniającym rozwój w tej sferze był brak niepodległego albo przynajmniej autonomicznego państwa Słowaków.

Uformowanie się narodowego muzealnictwa na terytorium dzisiejszej Słowacji – podobnie jak w większości krajów europejskich – nastąpiło w 2. poł. XIX wieku. Jednak życie kulturalne Słowaków w Austro-Węgrzech podlegało ścisłym ograniczeniom ze względu na asymilacyjne wysiłki władz węgierskich. Ale nawet w tych niesprzyjających

okolicznościach słowaccy aktywiści muzealni zdolali w 1907 r. utworzyć Słowackie Muzeum Narodowe. Na ten właśnie okres przypada również powstawanie specjalistycznych muzeów wojskowych<sup>7</sup>.

Pierwszym na świecie, które zaczęło gromadzić obiekty militarne (również z terenu Słowacji), było wiedeńskie Muzeum Historii Wojskowości (Heeresgeschichtliches Museum). Jako instytucja centralna nie dopuszczała do utworzenia innych, oddzielnych muzeów wojskowości na terenie cesarstwa, mimo prób podejmowanych w tym zakresie przez Królestwo Węgier.

Po 1918 r. w Pradze, w nowo powstałej Czechosłowacji, utworzono muzeum wojskowości. Jego zbiory dotyczyły głównie historii zagranicznych ruchów oporu i tradycji oddziałów legionistów. Zaledwie ok. 10% kolekcji miało bezpośredni lub pośredni związek ze Słowacją! W 1939 r., kiedy powstała niepodległa Republika Słowacka okresu wojny, doszło do pierwszych prób utworzenia własnego narodowego muzeum wojskowego. Te starania napotykały jednak na liczne problemy, zwłaszcza finansowe oraz – co ciekawe – na brak zainteresowania ze strony pracowników Ministerstwa Obrony Narodowej. Dopiero w maju 1941 r., kiedy administratorem muzeum został Ľudovít Vykysalý, możemy mówić o poważnym podejściu do zadania oraz powolnym postępie w tworzeniu muzeum wojskowości. Wprawdzie nigdy nie uzyskało własnego budynku, odnotowało jednak na swoim koncie kilka sukcesów, m.in. nabycie kolekcji po generale Milanie Rastislavie Štefániku z Pragi, otwarcie wystawy broni myśliwskiej oraz sprzętu ze wschodniego frontu. Nawet Związek Słowackich Muzeów (ZSM) docenił wysiłki Vykysalý'ego, przyjmując jego muzeum w marcu 1943 r. w poczet członków zwyczajnych ZSM. W miarę zbliżania się końca wojny i linii frontu, muzeum było zmuszone ewakuować swoje zbiory. Według ostatnich znanych źródeł zostały one zlokalizowane w wojskowym obiekcie w Motešicach, skąd zniknęły bez śladu<sup>8</sup>.

Po wojnie i odnowieniu państwowości Czechosłowacji muzealnictwo wojskowe wróciło na przedwojenne tory. Oznacza to, że przywrócono istnienie centralnego muzeum wojskowego w Pradze, a Słowacja ponownie znalazła się bez tego typu instytucji<sup>9</sup>.

## Muzeum Słowackiego Powstania Narodowego

W latach 50. XX w. wreszcie rozpoczęła się nowa epoka muzealnictwa wojskowego na Słowacji. Miało to związek z powołaniem dwóch instytucji, które istnieją do dziś w nieco lepszych niż wcześniej warunkach.

Przedmiotem niezwykle zainteresowania w pierwszych latach powojennych stało się Słowackie Powstanie Narodowe (słow. Slovenské Národné Povstanie), skierowane przeciw III Rzeszy, trwające od 29 sierpnia do 28 października 1944 r. – jako jedno z najważniejszych wydarzeń we współczesnej historii kraju. Członkowie słowackich elit politycznych – w większość byli organizatorzy powstania – rozpoczęli przygotowanie projektu Pomnika Słowackiego Powstania Narodowego już w grudniu 1945 roku. Kiedy jednak w lutym 1948 r. nastąpił komunistyczny zamach stanu, większość z nich stopniowo została albo zmuszona do wyjazdu albo uwięziona – niektórzy nawet straceni. Dlatego zarzucono realizację zarówno projektu pomnika, jak i muzeum,





1. Muzeum Słowackiego Powstania Narodowego w Bańskiej Bystrzycy

1. Museum of Slovak National Uprising in Banská Bystrica, main building

a SPN otrzymało nową interpretację, zgodną z wymaganiami systemu. W 1948 r. w mieście Bańska Bystrzyca (Banská Bystrica), która w 1944 r. znajdowała się w epicentrum powstania, powstał Instytut SPN. Co ciekawe, w 1951 r. Instytut przeniesiono do Bratysławy i formalnie rozwiązano przez włączenie do Instytutu Historii Komunistycznej Partii Słowacji. Dopiero w 1954 r., przy okazji 10. rocznicy powstania oraz dzięki niewielkiej zmianie głównej linii politycznej Czechosłowacji, możliwe było powołanie do życia Muzeum Słowackiego Powstania Narodowego. W dalszej kolejności muzeum zostało przeniesione do Bańskiej Bystrzycy, gdzie mogło otworzyć swoją pierwszą wystawę stałą.

W pierwszych latach istnienia Muzeum SPN nie prowadziło żadnej działalności naukowej i do 1957 r. działało jedynie jako przestrzeń wystawiennicza. Późniejszy rozwój uczynił z niego jedno z ważniejszych muzeów Słowacji. W 1969 r. muzeum przeniosło się do nowo wybudowanego nowoczesnego budynku, w którym mieści się do dziś<sup>10</sup>.

Ostatnia wielka przemiana, jakiej wymagało Muzeum SPN, była potrzebna wkrótce po upadku komunizmu w 1989 roku. Priorytetowym zadaniem było wówczas odbudowanie ekspozycji i usunięcie z niej wszelkich ideologicznych przekłamań<sup>11</sup>.

Obecnie Muzeum SPN, podlegające ministrowi kultury, udostępnia zwiedzającym swoje ekspozycje w kilku oddziałach. Najważniejszy z nich, w Bańskiej Bystrzycy, składa się z prezentowanej we wnętrzach ekspozycji obiektów ruchomych oraz wystawy ciężkiego sprzętu wojskowego – pojazdów opancerzonych, artylerii i jednego samolotu – zorganizowanej na wolnym powietrzu. Ta główna ekspozycja ukazuje nie tylko powstanie 1944 r., ale również cały polityczny i militarny ruch oporu w czasie obu wojen światowych. Trzy inne oddziały muzeum to pomniki upamiętniające ofiary zbrodni hitlerowskich w miejscach kaźni – miejscach przerażających masakr, do których doszło w 1944 i 1945 r., są to: Nemecká, Kalište

i Tokajík. Muzeum SPN jest również odpowiedzialne za słowacką wystawę narodową w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu<sup>12</sup>.

Oprócz tych ważnych działań ekspozycyjnych Muzeum SPN funkcjonuje i pracuje jako instytucja naukowa – jest w posiadaniu bogatych archiwów i służy jako ośrodek cyfryzacji zasobów dla licznych muzeów lokalnych<sup>13</sup>.

Wśród największych projektów muzealnych wspomnijmy choćby rekonstrukcję sprawnego do dziś, opancerzonego pociągu powstańczego „Štefánik”, z dwoma oryginalnymi wagonami, który eksponowany jest jednak jako muzealium statyczne na wystawie plenerowej w Bańskiej Bystrzycy<sup>14</sup>.

## Muzeum Historii Wojskowości Svidník

Kolejne muzeum wojskowe usytuowane jest na stosunkowo rozległym obszarze, obejmującym tak zwaną Dolinę Śmierci, między miastem Svidník i Przełęczą Dukielską. Jesienią i zimą 1944 r. było to miejsce krwawych walk między Niemcami a wojskiem radzieckim i czechosłowackim. Pierwsza część ekspozycji muzeum – czechosłowacki cmentarz wojskowy wraz z pomnikiem – został wytyczony na Przełęczy Dukielskiej w 1949 roku. Następnie w 1959 r. lokalne władze zaczęły tworzyć muzeum plenerowe wzdłuż drogi do miasta Svidník. Pod koniec lat 60. XX w., kiedy to wielu represjonowanych uczestników walk II wojny światowej wróciło do życia publicznego i politycznego (zwłaszcza generał Ludvík Svoboda, były dowódca armii czechosłowackiej, a następnie prezydent kraju), w Svidníku stworzono kolejną, tym razem umieszczoną w budynku, ekspozycję muzealną.

Dukielskie muzeum (plenerowe i pod dachem), założone w 1965 r., zostało udostępnione publiczności w roku 1969. Wzniesiono tutaj, podobnie zresztą jak w Bańskiej Bystrzycy, przeznaczony na jego potrzeby nowoczesny budynek.



2. Odrestaurowany pociąg opancerzony „Štefánik” na czasowej wystawie w Muzeum Transportu w Bratisławie (2014)

2. Restored armoured train 'Štefánik' on temporal display at Transportation Museum in Bratislava in 2014

Ponieważ oba muzea opowiadają o tych samych wydarzeniach historycznych, również ekspozycja w Svidniku po 1989 r. musiała zostać poddana odpowiednim zmianom. W 1994 r., wraz z utworzeniem Instytutu Historii Wojskowości, muzeum w Svidniku zostało wcielone w strukturę dukielskiej placówki, w której pozostaje do dziś<sup>15</sup>.

Oficjalna nazwa instytucji to Muzeum Historii Wojskowości – Oddział Muzeum Svidnik (Múzejné oddelenie Vojenského historického múzea vo Svidniku), podległe Ministerstwu Obrony. Wystawa w budynku dokumentuje przebieg zaciętych walk, które toczyły się na północnym-wschodzie Słowacji podczas I i II wojny światowej. Można na niej zobaczyć autentyczne fotografie z walk, pamiątki osobiste, różne rodzaje broni oraz przedmioty znalezione na polach bitwy o Przełęcz Dukielską. Ekspozycja plenerowa prezentuje ciężkie pojazdy wojskowe i artylerię. W zakres działań muzeum wchodzi również opieka nad kilkoma obiektami plenerowymi w tzw. Dolinie Śmierci, głównie czołgami T-34-85<sup>16</sup>.

### Muzeum Historii Wojskowości Piešťany

Trzecie, najnowsze i ostatnie z oficjalnie działających muzeów wojskowych podległych organizacyjnie władzom państwowym, to Muzeum Historii Wojskowości – Oddział Muzeum w Pieszczanach (Vojenské historické múzeum Piešťany). Pomysł na jego powstanie zrodził się wkrótce po podziale Czechosłowacji i utworzeniu w 1993 r. niezależnej Republiki Słowackiej. W trakcie podziału majątku należącego wcześniej do federacyjnej Czechosłowacji, nowy minister obrony Słowacji zgłosił roszczenia do mających związek ze Słowacją obiektów ze zbiorów federalnego Muzeum Historii

Wojskowości w Pradze. W celu zgromadzenia odzyskanych z Pragi (a także wielu innych pozyskanych) obiektów konieczne było stworzenie nowego muzeum. W związku z tym 1 maja 1994 r. utworzono Instytut Historii Wojskowości, który ma swoje oddziały w miastach Svidník i Trenčín.

Oddział Trenčín, od czasu swego powstania, miał za zadanie gromadzić wojskowe wyposażenie z okresu powojennego i późniejszego. Niestety, głównym problemem przez kolejne lata był brak przestrzeni przeznaczonych do przechowywania i eksponowania tych obiektów. Ponieważ Trenčín stanowił tradycyjny ośrodek armii słowackiej, dawało to wiele możliwości, by stworzyć ciekawą kolekcję dotyczącą powojennej techniki wojskowej. Muzeum kilkakrotnie zmieniło miejsce eksponowania zbiorów. Mieściło się w różnych obiektach wojskowych w miastach: Trenčín, Nové Mesto i Váhom, i przez wiele lat nie dysponowało własną przestrzenią wystawienniczą.

Rozwiązanie tego poważnego problemu pojawiło się w 2001 r., kiedy to zamknięto i przekształcono w lotnisko cywilne byłą bazę lotniczą Piešťany. Ministerstwo Obrony postanowiło zachować w tej lokalizacji kilka hangarów i przeniosło tam zgromadzone w Trenčinie zbiory. Nowe muzeum zostało otwarte dla publiczności we wrześniu 2004 roku<sup>17</sup>.

W odróżnieniu od oddziału w Svidniku, ten w Pieszczanach zajmuje się głównie sprzętem wojskowym okresu powojennego, w tym pojazdami opancerzonymi i lekkimi oraz lotnictwem. Obiekty wystawione zostały w trzech byłych hangarach lotniczych, również plenerowo. W muzeum znajduje się także bogata kolekcja drobnych obiektów dokumentujących wojskową przeszłość Słowacji i Słowaków, niemniej brakuje w nim odpowiednich przestrzeni do ich eksponowania<sup>18</sup>.



## Inne muzea i zbiory

Oprócz muzeów wojskowych, podległych centralnym urządzeniom państwowym, na Słowacji istnieją także inne instytucje zajmujące się gromadzeniem obiektów i przedstawianiem historii wojskowości.

Systematyczne opracowywanie i prezentowanie militariów to zadanie spoczywające w głównej mierze na barkach lokalnych muzeów zakładanych przez samorządy. Ponieważ mają one obowiązek dokumentować przyrodę, sztukę oraz dzieje swoich regionów, historia wojskowości stanowi jedynie niewielki fragment ich aktywności. W związku z tym, że militaria w zasadzie mogą wchodzić w skład kolekcji historycznych w dużych muzeach państwowych, ich przedstawianie w muzeach regionalnych ogranicza się jedynie do pojedynczych wystaw, nawiązujących do konkretnych, lokalnych wydarzeń związanych z wojskiem.

Istnieją jednak interesujące wyjątki od tej niepisanej zasady. Za ciekawy przykład jednego z nich niech posłuży tzw. Dom Chwały Oręża we wsi Kalná nad Hronom. Znajduje się on w miejscu ciężkich walk toczonych w grudniu 1944 r. i marcu 1945 r. – tam też istnieje dostępna dla publiczności niewielka wystawa militariów z czasów II wojny światowej. Placówka ta powstała w latach 70. XX w. jako obowiązkowe

w czasach komunizmu, typowe dla ówczesnego systemu, miejsce prezentacji historii. Po 1989 r. wystawa została zamknięta ze względu na swoją ideologiczną wymowę. W 2012 r. gwałtowny wzrost zainteresowania publiczności historią wojskowości spowodował, że wystawę otwarto ponownie, pokazując eksponaty z kolekcji prywatnych oraz ze zbiorów lokalnego Muzeum Tekov w Leviciach (Tekovské Múzeum v Leviciach)<sup>19</sup>.

Jak już zostało wspomniane, po 2000 r. na Słowacji zaobserwowano znaczący wzrost publicznego zainteresowania dziejami wojskowości, zwłaszcza historią II wojny światowej. Widać było wyraźnie, że społeczeństwo potrzebuje odmiany w podejściu do masowych i obowiązkowych obchodów rocznicy wyzwolenia oraz Słowackiego Powstania Narodowego, tak typowych dla poprzedniego systemu. Zaczęto świadomie szukać rzetelnych informacji, literatury oraz wszelkich zapisów tamtej epoki. Jednym z przejawów zainteresowania niezakłamaną historią kraju, w tym także dziejami wojskowości, była rosnąca liczba osób oraz stowarzyszeń w różnoraki sposób gromadzących i popularyzujących militaria.

Proces ten trwa do dziś – kolekcjonerzy preferują udostępnianie swoich zbiorów przy użyciu prywatnych instytucji, które nazywają „muzeami”. Z czysto naukowego punktu



3. Wystawa w budynku Muzeum Historii Wojskowości w Svidniku

3. Indoor exhibition at the Museum of Military History Svidník



4. Plenerowa wystawa ciężkiego sprzętu wojskowego w Svidniku

4. Outdoor exhibition of heavy military equipment in Svidník



5. Ekspozycja w halach Muzeum Historii Wojskowości w Piešťanach

5. Indoor exhibition at the Museum of Military History Piešťany



6. Plenerowa wystawa sprzętu lotniczego w Piešťanach

6. Outdoor exhibition of air-force equipment in Piešťany





7. Dom Chwały Oręża we wsi Kalná nad Hronom

7. 'House of Battle Glory' in Kalná nad Hronom



8. Nielegalna kolekcja militariów

8. Illegal militaria collection





9. Rekonstrukcja historyczna podczas Dni Czołgów w Laugaricio (Trenčianske Stankovce, 2019)

9. Reenactment event. Tank days Laugaricio at Trenčianske Stankovce in 2019

(Wszystkie fot. – P. Šteiner)

widzenia nie można zaakceptować takiego podejścia, gdyż owe „muzea” nie zapewniają specjalistycznej opieki nad obiektami – nie ma w nich również dokumentacji czy kustoszy. Niektóre z tych zbiorów mają nawet swe źródło w nielegalnych wykopalskach prowadzonych przy użyciu detektora metalu, czego słowackie ustawodawstwo zakazuje! Bardzo niepokoi wsparcie, jakiego tego typu kolekcjonerom udziela Instytut Historii Wojskowości (co najmniej w dwóch udokumentowanych przypadkach, o jednym z których głośno było w mediach publicznych)<sup>20</sup>.

Kolejna grupa entuzjastów gromadzi się w klubach wojskowo-historycznych. Ich celem jest przedstawienie publiczności życia oraz walk żołnierzy różnych epok i różnych armii. I chyba ten rodzaj przedstawiania historii wojskowości cieszy się największą popularnością, ponieważ niektóre z organizowanych wydarzeń rekonstrukcyjnych potrafią zgromadzić ponad 15 000 widzów<sup>21</sup>.

\*\*\*

W porównaniu z krajami sąsiednimi Słowacja nadal nie ma odpowiednio reprezentatywnego narodowego muzeum wojska. Tego faktu nie usprawiedliwia wieloletnia niemożność założenia takiej instytucji. Absurdem jest, że Słowacy muszą udawać się do Wiednia, Pragi czy Budapesztu, by zobaczyć ważne muzealia ze swej bogatej narodowej historii wojskowości.

Obecna struktura oraz oferta Muzeum Historii Wojskowości nie dają dostatecznie dużych możliwości, by mogło ono działać jako prawdziwa narodowa instytucja kultury tego rodzaju. Zajmuje się ono jedynie dziejami XX w., jak gdyby w słowackiej historii wojskowości nie istniały inne okresy warte

pokazania. Tematyka prezentowana w jego dwóch oddziałach ani nie ukazuje całości problematyki, ani też nie obejmuje swym zasięgiem terytorium całego kraju. Wystawa w Piešťanach skupia się jedynie na powojennej technice, z kolei muzeum w Svidníku terytorialnie ogranicza się do małego obszaru północno-wschodniego skrawka Słowacji.

Kolejny ważki problem to metoda prezentacji. O ile muzeum w Svidníku dzięki swojej ponad pięćdziesięcioletniej tradycji jest całkiem dobrze wyposażone i oferuje usługi na przyzwoitym poziomie, o tyle oddział Piešťany nie stanowi instytucji, którą można by nazwać nowoczesnym muzeum. Wiele obiektów, w tym czołgi, samoloty lub helikoptery nadal stoją na wolnym powietrzu, narażone na działanie warunków atmosferycznych. Dwa z trzech hangarów ekspozycyjnych wykonane są z blachy, przez co latem zwiedzanie ich staje się wręcz nieznośne. Muzeum ma tylko niewielki parking dla gości i wejście do niego jest możliwe tylko trzykrotnie w ciągu dnia (od czerwca do września) albo dwukrotnie (od października do maja)!

Muzeum w mieście Banská Bystrica ma swoje wyraźne umocowanie historyczne, ale nie jest w stanie zrekompenzować niedoskonałości Muzeum Historii Wojskowości. Niemniej jego sposób pracy może stanowić doskonały przykład, jak realizować współczesne muzealnictwo wojskowe na Słowacji.

Można by spytać, jak to możliwe, że dwa duże i specjalistyczne muzea wojskowe w jednym kraju tak bardzo się od siebie różnią? Zasadnicze wyjaśnienie tej kwestii jest bardzo proste. O ile Ministerstwo Kultury, założyciel Muzeum SPN, stanowi naturalne źródło muzealniczej metodyki, o tyle Ministerstwo Obrony wykazuje bardzo niewielkie

zainteresowanie zakładaniem swoich muzeów. Nawet Instytut Historii Wojskowości, który jest bezpośrednio odpowiedzialny za muzea w Piešťanach i Svidníku, robi zdecydowanie za mało, by utrzymać je na dobrym poziomie.

Przedstawiono już kilka propozycji, które miałyby pomóc rozwiązać te problemy. Jedną z nich byłoby przekazanie całości kompetencji związanych z muzealnictwem wojskowym Ministerstwu Kultury. W idealnym scenariuszu powstałoby wtedy centralne muzeum wojskowe. Pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia zrodził się pomysł, by wystawy muzeum wojska, wówczas mieszczącego się w Trenčinie, przenieść do miasta Komárno na południowej Słowacji. Ta sławna twierdza mogłaby się naprawdę nadawać do takich celów, ale wymagałaby przedtem kosztownej restauracji i modernizacji, by móc służyć do tego typu działalności muzealno-wystawienniczej.

Brak narodowego muzeum wojska na Słowacji to przyczyna ogromnych luk w prezentowaniu historii wojskowości w różnych okresach i regionach tego kraju. Na przykład historia południowo-wschodniej Słowacji, gdzie rozgrywała się niemal każda wojna, prawie w ogóle nie ma odzwierciedlenia w wystawach. Nawet gdyby przyznać, że historia wojskowości XX w. jest stosunkowo dobrze udokumentowana, to nadal pozostają jeszcze inne, ważne okresy historyczne. Nie można przecież oczekiwać, że tym problemem zajmą się dzieła historyczne

czy archeologiczne Słowackiego Muzeum Narodowego. Ilustracją może być kolejny przykład zaniechań w tej sferze – jedyna stała wystawa dotycząca wojen przeciw Turkom w XVI i XVII w. znajduje się w Słowackim Muzeum Górnicztwa w mieście Banská Štiavnica.

Częścią słowackiej sieci muzeów mogłyby stać się cenne prywatne zbiory o tematyce militarnej. Niemniej taki proces wymaga kilku ważnych kroków: należy przekonać właścicieli, by przekształcili swoje zbiory w pełnowartościowe muzea z wszelkimi ich atrybutami. Konieczne byłoby zalegalizowanie wielu obiektów w świetle „niejasnego” procesu ich nabycia, niepewnej proveniencji. Należałoby też wprowadzić nad nimi ekspercki nadzór.

Wszystkie te propozycje, oprócz zmian organizacyjnych, wymagają także istotnej zmiany pokoleniowej. Musimy wykształcić jak najwięcej młodych muzeologów specjalizujących się w muzealnictwie wojskowym. Z radością mogę poinformować, że w naszej Katedrze Muzeologii na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Konstantyna Filozofa w Nitrze wykształciliśmy kilkoro studentów zainteresowanych właśnie tym działem muzealnictwa.

\*Powyższy artykuł powstał w wyniku prac badawczych w ramach projektu APVV-17-0199 *Kulturowy produkt muzeum regionalnego w kontekście obiektywnych potrzeb społecznych – życie jako całość w latach 1939–1945*.

**Streszczenie:** W przeszłości obszar Republiki Słowackiej pełnił rolę tygła cywilizacyjnego i migracyjnego. Dlatego w czasie licznych konfliktów i wojen stawał się sceną operacji militarnych. Owe kampanie pozostawiły liczne ślady w postaci pól bitew, pomników, a także przedmiotów ruchomych – militariów. Jednak ponieważ Republika Słowacka jest państwem stosunkowo młodym, budowanie muzealnictwa wojskowego na poziomie ogólnonarodowym rodzi

kilka problemów. Na przestrzeni dziejów słowackie muzealnictwo wojskowe było przeważnie obecne w muzeach innych krajów. Upadek komunizmu umożliwił przekształcenie istniejących muzeów wojskowych w prestiżowe instytucje mające przedstawiać narodową historię wojskowości i jej badanie. Obecnie procesu rozwoju muzealnictwa wojskowego w naszym kraju nie można uznać ani za zakończony, ani za zadowalający.

**Słowa kluczowe:** Słowacja, muzealnictwo wojskowe, kolekcjonerzy militariów, historia wojskowości, muzea.

### Przypisy

<sup>1</sup> Uwaga od autora – w większości monografie i opracowania wykorzystane jako materiały źródłowe do tego artykułu są napisane w jęz. słowackim i mogą się okazać niedostępne oraz trudne do tłumaczenia. Można jednak przypuszczać, że polski czytelnik zrozumie słowacki tekst. Publikacje z ostatnich kilkunastu lat są zwykle opatrzone również angielskim streszczeniem.

<sup>2</sup> Por. V. Segeš, *Vojenské dejiny Slovenska a Slovákov*, Ottovo nakladateľstvo, Bratislava 2015.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 208-244.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 278-413.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 414-445; por.: P. Šteiner, *Babylon armád 1. Boje medzi Iplom a Hronom, zima 1944-1945*, Magnet Press, Bratislava 2018; P. Šteiner, *Babylon armád 2. Boje medzi Hronom a Váhom, február-apríl 1945*, Magnet Press, Bratislava 2019; V. Koppan, *Boje 25. gardového streleckého zboru na prístupoch do Bratislavy v dňoch 31. marca až 2. apríla 1945*, w: „Studia Historica Nitriensia” 2017, nr 21/1, s. 198-209.

<sup>6</sup> V. Segeš: *Vojenské dejiny ...*, s. 446-483.

<sup>7</sup> Š. Mruškovič, J. Darulová, Š. Kollár, *Múzejníctvo, muzeológia a kultúrne dedičstvo*, UMB, Banská Bystrica 2005, s. 60-62.

<sup>8</sup> P. Turza, *Vývoj slovenského múzejníctva v rokoch 1939-1945*, w: „Vojenská história” 2001, nr 5/3, s. 92-104.

<sup>9</sup> *Idem*, *História a vývoj dokumentovania vojenstva na Slovensku*, w: „Múzejná dokumentácia a prezentácia dejín Slovenska”, Slovenské národné múzeum, Bratislava 2000, s. 61-64.

<sup>10</sup> M. Dobříková, *Vznik a vývoj Múzea SNP v Banskej Bystrici v rokoch 1955-1985*, w: „Zborník múzea SNP” 1985, nr 10, s. 259-270.

<sup>11</sup> S. Eliašová, M. Palárik, D. Prelovská, P. Šteiner, *Komentované pramene k dejinám slovenského múzejníctva v 20. storočí*, UKF, Nitra 2015, s. 224, 225.

<sup>12</sup> [www.muzeumsnp.sk/expozicie/](http://www.muzeumsnp.sk/expozicie/) [dostęp: 31.01.2020].

<sup>13</sup> [www.muzeumsnp.sk/digitalizacia/projekt-digitalne-muzeum/](http://www.muzeumsnp.sk/digitalizacia/projekt-digitalne-muzeum/) [dostęp: 31.01.2020].

- <sup>14</sup>Odrestaurowany opancerzony pociąg „Štefánik” wystawiony w Bańskiej Bystrzycy jest niekiedy mylony z inną repliką opancerzonego pociągu, znajdującą się w Zwoleniu. Ten ostatni powstał w latach 80. XX w. na potrzeby filmu i widnieje w nim kilka błędnie odtworzonych elementów, np. wieżyczka czołgu T-34-85 w miejscu oryginalnej wieżyczki czołgu LT vz. 35.
- <sup>15</sup>J. Rodák, *Z histórie vzniku prírodného múzea na Dukle a pomoc armády pri jeho zveľaďovaní*, w: „Vojenská história” 2004, nr 8/1, s. 92-94; V. Hospodár, *Zbierkové fondy v múzejnom oddelení Svidník Vojenského historického múzea v Piešťanoch*, w: „Vojenská história” 2006, nr 10/2, s. 100-103.
- <sup>16</sup>[www.vhu.sk/the-museum-branch-of-mmh-svidnik/](http://www.vhu.sk/the-museum-branch-of-mmh-svidnik/) [dostęp: 31.01.2020].
- <sup>17</sup>M. Čipka, *Odhodlanie už nestačí*, w: „Obrana” 1999, nr 7/4, s. 4.; M. Čipka, *Vážme si minulosť*, w: „Obrana” 2004, nr 12/1, s. 22-23.
- <sup>18</sup>[www.vhu.sk/the-museum-branch-of-mmh-piestany/](http://www.vhu.sk/the-museum-branch-of-mmh-piestany/) [dostęp: 31.01.2020].
- <sup>19</sup>P. Šteiner, *Babylon armád 2...*, s. 114, 115.
- <sup>20</sup>[www.domov.sme.sk/c/20874394/techniku-zo-zakladne-v-dolnej-krupej-ziada-ministerstvo-vratit.html](http://www.domov.sme.sk/c/20874394/techniku-zo-zakladne-v-dolnej-krupej-ziada-ministerstvo-vratit.html) [dostęp: 31.01.2020].
- <sup>21</sup>P. Šteiner, *Babylon armád 2...*, s. 118-121.

## Bibliografia

- Čipka M., *Odhodlanie už nestačí*, w: „Obrana” 1999, nr 7/4.
- Čipka M., *Vážme si minulosť*, w: „Obrana” 2004, nr 12/1.
- Dobřířková M., *Vznik a vývoj Múzea SNP v Banskej Bystrici v rokoch 1955–1985*, w: „Zborník múzea SNP” 1985, nr 10.
- Elišová S., Palárik M., Prelovská D., Šteiner P., *Komentované pramene k dejinám slovenského múzejníctva v 20. storočí*, UKF, Nitra 2015.
- Hospodár V., *Zbierkové fondy v múzejnom oddelení Svidník Vojenského historického múzea v Piešťanoch*, w: „Vojenská história” 2006, nr 10/2.
- Koppán V., *Boje 25. gardového streleckého zboru na prístupoch do Bratislavy v dňoch 31. marca až 2. apríla 1945*, w: „Studia Historica Nitriensia” 2017, nr 21/1.
- Mruškovič Š., Darulová J., Kollár Š., *Múzejníctvo, muzeológia a kultúrne dedičstvo*, UMB, Banská Bystrica 2005.
- Rodák J., *Z histórie vzniku prírodného múzea na Dukle a pomoc armády pri jeho zveľaďovaní*, w: „Vojenská história” 2004, nr 8/1.
- Segeš V., *Vojenské dejiny Slovenska a Slovákov*, Ottovo nakladateľstvo, Bratislava 2015.
- Šteiner P., *Babylon armád 1. Boje medzi Ipľom a Hronom, zima 1944–1945*, Magnet Press, Bratislava 2018.
- Šteiner P., *Babylon armád 2. Boje medzi Hronom a Váhom, február-apríl 1945*, Magnet Press, Bratislava 2019.
- Turza P., *História a vývoj dokumentovania vojenstva na Slovensku*, w: „Múzejná dokumentácia a prezentácia dejín Slovenska”, Slovenské národné múzeum, Bratislava 2000.
- [www.muzeumsnp.sk](http://www.muzeumsnp.sk) [dostęp: 31.01.2020].
- [www.vhu.sk](http://www.vhu.sk) [dostęp: 31.01.2020].
- [www.domov.sme.sk](http://www.domov.sme.sk) [dostęp: 31.01.2020].

---

## doc. dr Pavol Šteiner

Studiował archeologię, historię oraz muzeologię na Uniwersytecie Konstantyna Filozofa w Nitrze (Słowacja); pracował przez kilka lat w muzeum w miejscowości Nowe Zamki (Nové Zámky), po powrocie na uniwersytet uzyskał stopień doktora, pracował jako wykładowca w Katedrze Muzeologii; główne obszary naukowego zainteresowania obejmują kulturę materialną wczesnej epoki brązu na terenie Kotliny Panońskiej oraz historię wojskowości na pld.-zach. Słowacji, szczególnie walki z okresu 1944–1945 – te także odmienne pola badań łączy zainteresowanie muzealnym oraz monumentalnym przedstawieniem tych tematów; e-mail: psteiner@ukf.sk

---

**Word count:** 4125; **Tables:** –; **Figures:** 9; **References:** 21

**Received:** 03.2020; **Reviewed:** 04.2020; **Accepted:** 04.2020; **Published:** 05.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.1511

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Šteiner P.; OBECNY STAN MUZEALNICTWA WOJSKOWEGO NA SŁOWACJI. Muz., 2020(61): 66-74

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>



Muz., 2020(61): 2-9  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2019  
data recenzji – 01.2020  
data akceptacji – 01.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.8479

# MECENAT MINISTERSTWA POCZT I TELEGRAFÓW NAD MUZEUM POCZTY I TELEKOMUNIKACJI W WARSZAWIE W LATACH 1921–1939

PATRONAGE OF THE MINISTRY OF POSTS  
AND TELEGRAPHS OVER THE MUSEUM OF POST  
AND TELECOMMUNICATIONS IN WARSAW  
IN 1921–1939

**Tomasz Suma**

Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

---

**Abstract:** In 1921, at the instigation and with the contribution of the Ministry of Posts and Telegraphs, a post museum was founded in Warsaw. It was until 1950 that the Ministry continued to serve as the Museum's sponsor supporting it. The establishment of the Museum under the auspices of the Ministry, being an organ of the central state administration, provided the institution with numerous benefits and essentially enabled its activity. The initiative was actually priceless; had it not been for the post department support, it would have been most likely impossible to establish the Museum in the first years following the end of WW I and Poland regaining independence. Throughout the 1920s and 30s, the Ministry

organized social actions of collecting historical objects for the Museum, providing it with financing and factual backup, legal guidance, care for proper museum space, for the selection of appropriate museological staff, and last but not least, for the promotion of the Museum and its collections; at the same time, the Ministry made frequent donations to its subordinate institution.

The activity of the Ministry of Posts and Telegraphs, as well as the personal commitment of its ministers to the establishment, and later to the maintaining of the Museum on the cultural map of Poland's capital, significantly contributed to the effective operation of the only Museum of Post and Telecommunications in Poland.

**Keywords:** Museum of Post and Telecommunications, Ministry of Posts and Telegraphs, patronage, mail, collection, donation, museum history.

---

Ministerstwo Poczty i Telegrafów II Rzeczypospolitej utworzone zostało Dekretem Naczelnika Państwa, Józefa Piłsudskiego, z dnia 5 lutego 1919 r. o utworzeniu Ministerstwa Poczty i Telegrafów<sup>1</sup>. W kompetencjach resortu znajdowały się sprawy poczty, telegrafu i telefonu. Pierwsze ministerstwo funkcjonowało w latach 1919–1923 w bardzo trudnych warunkach organizacyjnych – przede wszystkim brakowało wykwalifikowanej kadry administracyjnej i zawodowej, którą dotychczas stanowili pracownicy państw zaborczych. Po 1918 r. większość z nich opuściła swoje stanowiska, a na ich objęcie trudno było znaleźć osoby kompetentne. Znaczącym problemem przez pierwsze lata II Rzeczypospolitej były również odmienne przepisy pocztowe państw zaborczych, które teraz, w nowych warunkach, należało scalić i dostosować do zaistniałych realiów. Ministerstwo Poczty i Telegrafów nieustannie borykało się z problemami niedofinansowania swojej działalności mimo zasadności istnienia odrębnego resortu zajmującego się sprawami pocztowo-telegraficznymi. W efekcie, ze względu na oszczędności w budżecie państwa, zostało ono zlikwidowane ustawą z dnia 5 grudnia 1923 roku<sup>2</sup>.

Sprawy pocztowe podporządkowano Ministerstwu Przemysłu i Handlu, w ramach którego utworzono Generalną Dyrekcję Poczty i Telegrafów<sup>3</sup>, zaś pół roku później weszła w życie nowa ustawa pocztowo-telegraficzna zastępująca dotychczasową z 1919 roku<sup>4</sup>. Funkcjonowanie resortu pocztowego w ramach innego ministerstwa oraz brak niezależnej deputacji poczty na szczeblu ministerialnym miały wiele negatywnych skutków, z których najważniejszym było zahamowanie rozwoju sieci pocztowej na terenie kraju. Ostatecznie w 1927 r. podjęto decyzję o reaktywowaniu poprzedniego porządku i ponownie wydzielono odrębne Ministerstwo Poczty i Telegrafów, jednocześnie likwidując Generalną Dyrekcję Poczty i Telegrafów<sup>5</sup>. Nowym Ministrem Poczty i Telegrafów został Bogusław Miedziński (1891–1972), którego w 1929 r. zastąpił Ignacy Boerner (1875–1933). Po śmierci Boernera funkcję Ministra Poczty i Telekomunikacji sprawował w latach 1933–1939 Emil Kaliński (1890–1973). Szczególnie dwaj ostatni ministrowie przyczynili się do rozwoju Muzeum Poczty i Telekomunikacji, otaczając placówkę szczególną opieką i udzielając niebagatelnej pomocy.

Założone w 1921 r. w stolicy – podczas pierwszej krajowej wystawy filatelistycznej – muzeum pocztowe powstało z inspiracji Stowarzyszenia Filatelistów Polskich w Warszawie, a także z inicjatywy i przy zaangażowaniu Ministerstwa Poczty i Telegrafów, które powołało muzeum pod swoimi auspicjami i aż do roku 1950 roztaczało nad nim opiekę, udzielając wielorakiego wsparcia. To właśnie dzięki temu ministerstwu rozpoczęła się w 1919 r., trwająca wiele następnych lat, społeczna akcja zbierania zabytków z przeszłości polskiej poczty, telegrafu i telekomunikacji na potrzeby przyszłego muzeum. Zbiórka była ważnym wydarzeniem poprzedzającym inicjatywę utworzenia polskiego muzeum pocztowego i stała się impulsem determinującym dalsze działania. Odezwa Ministra Poczty i Telegrafów z lutego 1919 r. skierowana do pracowników poczty i społeczeństwa zapowiadała utworzenie w przyszłości muzeum pocztowego i ogłaszała ogólnopolską akcję zbierania artefaktów związanych z historią polskiej poczty. Odniosła ona zamierzony skutek i przez następne lata napływały z całej Polski na adres ministerstwa różnorodne dary tematycznie związane z charakterem podjętej inicjatywy.

O sukcesie pierwszej odezwy ministerialnej oraz podobnych, wydawanych w następnych latach, po raz pierwszy pisano w sprawozdaniu ministerstwa z czynności za okres od 1920 do 1921 r., w którym podkreślono, iż ministerstwo wystosowało w okresie sprawozdawczym *szereg odezw do pracowników pocztowych, telegraficznych i telefonicznych z wezwaniem do nadsyłania wszelkiego rodzaju przedmiotów mających związek z pocztownictwem*<sup>6</sup>.

Rozwój kolekcji muzealnej w latach 1921–1939 był imponujący. Na zakończenie pierwszego roku działalności muzeum (1921) liczba eksponatów wynosiła zaledwie 114 jednostek inwentarzowych, zaś w 1939 r. – ponad 22 000, nie licząc kolekcji znaczków pocztowych. Tak liczne dary przekazywane do Ministerstwa Poczty i Telegrafów w pierwszych latach od ogłoszenia koncepcji powołania muzeum dawały realne szanse na stworzenie wyjątkowej na ziemiach polskich instytucji muzealnej.

Głównym celem muzeum pocztowego – jak to podkreślano we wspomnianej wyżej odezwie ministerialnej z 1919 r. – było gromadzenie wszelkich eksponatów i wzorów przedmiotów oraz aparatów pocztowych, telegraficznych i telefonicznych zarówno dawnych, jak i współczesnych, które przedstawiają wartość historyczną lub naukową. Zbiór stanowiły zarówno zabytki kultury materialnej, malarstwo i grafika o tematyce pocztowej, fotografie, jak i polskie znaczki pocztowe, dokumenty związane z działalnością pocztową przedstawiające wartość historyczną, pocztowe: mundury, pojazdy, pocztówki i kartki, mapy, czasopisma (także filatelistyczne) oraz wszelka literatura o tej tematyce. Organizacyjnie przez wiele lat muzeum pocztowe było placówką resortową podległą Ministerstwu Poczty i Telegrafów. Działało w ramach jego schematu organizacji wewnętrznej, czego odzwierciedleniem była choćby pierwsza oficjalna nazwa muzeum – Stanowisko do spraw Muzeum Pocztowo-Telegraficznego w Ministerstwie Poczty i Telegrafów w Wydziale Materiałów Pocztowych Departamentu Gospodarczego Ministerstwa Poczty i Telegrafów (w skrócie nazywane muzeum pocztowym). Funkcjonowanie muzeum w ramach jednostki administracji państwowej uniemożliwiała jednak udostępnianie zbiorów publiczności. W pierwotnym założeniu organizatorów zasadniczym zadaniem nowo powstałego muzeum było stworzenie zaplecza naukowo-dydaktycznego dla pracowników pocztowych oraz warsztatu dla przyszłych pocztowców w celu poznawania historycznych i współczesnych dziejów poczty i telekomunikacji. Potrzeba wyodrębnienia się muzeum ze struktur ministerstwa pojawiła się dopiero w późniejszym okresie. Od 1930 r., po usamodzielnieniu się jednostki i nadaniu jej statusu placówki muzealnej, zmieniono nazwę na Muzeum Pocztowo-Telegraficzne w Warszawie, zaś w 1932 r. ponowna reorganizacja ukształtowała ostateczną nazwę na Muzeum Poczty i Telekomunikacji, używaną do dzisiaj.

Utworzenie muzeum pod auspicjami Ministerstwa Poczty i Telegrafów – centralnego organu administracji państwowej – dawało wiele korzyści i stwarzało sprzyjające warunki funkcjonowania, było też możliwe dzięki otwartości administracji pocztowej oraz zatrudnieniu pierwszego zespołu muzealnego w samym resorcie, bowiem ten zespół rekrutował się z pracowników Ministerstwa Poczty i Telegrafów. Nie ulega również wątpliwości, że bez wsparcia ministerstwa prawdopodobnie w ogóle niemożliwe byłoby powołanie muzeum



1. Ekspozycja stała szyldów pocztowych w Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie, 1928 r.

1. Permanent display of post office signboards at the Museum of Post and Telecommunications, 1928

w pierwszych latach po zakończeniu I wojny światowej i odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Nie do przecenienia są wysiłki i chęć utworzenia muzeum właśnie w ministerstwie, nieocenionym fakt włączenia go w struktury organizacyjne resortu. Te inicjatywy i działania umożliwiły w zasadzie bezkosztowe stworzenie podwalin muzeum w lokalach, za które nowa instytucja nie musiała płacić. Miało to ogromne znaczenie dla tworzenia możliwości rozwojowych muzeum w następnych latach.

Od 1921 r. Ministerstwo Poczt i Telegrafów czyniło wiele starań w kierunku zaopatrzenia muzeum w niezbędny sprzęt i wyposażenie, jak: szafy, gabloty, meble, papier kancelaryjny, tektura i inne potrzebne do funkcjonowania przedmioty. Na miarę swoich możliwości gospodarczych starało się także finansować podstawowe działania muzeum. Przez długi czas nie było jednak większych szans na utworzenie odrębnego funduszu ministerialnego dla muzeum, zaś jego koszty wpisane były w ogólny preliminarz budżetowy Wydziału Gospodarczego. Przyznawane więc dotacje na działalność muzeum uzależnione były w pełni od ogólnej kondycji finansowej resortu poczt i telegrafów oraz jego możliwości rozdysponowania środkami budżetowymi. W 1921 r. muzeum otrzymało niewielki budżet w wysokości 2000 zł rocznie na podstawową działalność organizacyjną i zakup niezbędnego wyposażenia muzealnego – szaf i gablot<sup>7</sup>, powiększony następnie w roku 1925 do kwoty 25 000 zł rocznie. Zwiększenie dofinansowania działalności muzealnej umożliwiło zakup niezbędnego wyposażenia oraz brakujących urządzeń<sup>8</sup>.

Przyznany budżet nie był początkowo wystarczający w stosunku do zwiększających się potrzeb muzeum oraz liczby gromadzonych eksponatów. Nie było również perspektyw na jego zwiększenie do poziomu zadowalającego. W związku z zaistniałą sytuacją ministerstwo również i tę kwestię starało się obejść w możliwy do zaakceptowania sposób. Z inicjatywy ministra Bogusława Miedzińskiego muzeum zaczęło otrzymywać z ministerstwa znaczki pocztowe w liczbie 10 000 sztuk każdej emisji będącej w obiegu oraz wszelkie inne znaczki wycofywane z obiegu. Miały one służyć do bezgotówkowego pokrywania kosztów wymiany na eksponaty muzealne oraz opłacania wydatków związanych z nabywaniem od osób prywatnych do zbiorów rozmaitych



2. Ekspozycja stała filatelistyki i historii poczty w Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie, 1928 r.

2. Permanent display of stamp collecting and history of post at the Museum of Post of Telecommunications in Warsaw, 1928

kolekcji i przedmiotów o wartości historycznej. Pomysł przyjął się skutecznie funkcjonował aż do wybuchu II wojny światowej. W drodze wymiany za znaczki pocztowe zakupiono w dwudziestoleciu międzywojennym wiele cennych obiektów muzealnych oraz duże kolekcje filatelistyczne i historyczne, jak choćby od Alfonsa Bogdana Piaskowskiego w 1925 r. (większą część zbioru kolekcjoner przekazał muzeum bezpłatnie) zbiór odbitek z oryginalnej matrycy pierwszego polskiego znaczka od Włodzimierza Polańskiego w 1926 r. czy kolekcję Arkadiusza Pachosińskiego w 1937 roku. W 1932 r. Ministerstwo Poczt i Telegrafów zorganizowało pierwszą publiczną sprzedaż znaczków dla filatelistów, które pochodziły z zasobów muzeum systematycznie przekazywanych właśnie przez ministerstwo. Z biegiem czasu coraz częściej kolekcjonerzy domagali się, aby Ministerstwo Poczt i Telegrafów umożliwiło im nabywanie znaczków pocztowych wycofanych z obiegu, a znajdujących się w zapasach Muzeum Poczty i Telekomunikacji. Sprzedaż takich znaczków odbywała się w latach 1932–1939 w Poczcie Głównej w Warszawie, w specjalnie do tego celu utworzonym dziale filatelistycznym.

W ramach mecenatu Ministerstwa Poczt i Telegrafów nad przedwojennym muzeum pocztowym podejmowano działania w kierunku zapewnienia muzeum odpowiedniej przestrzeni lokalowej. Ideą i dążeniem muzealników było uzyskanie komfortowego lokum na siedzibę Muzeum Poczty i Telekomunikacji, adekwatnego do działalności placówki, zapewniającego bezpieczeństwo zbiorów i umożliwiającego aktywność wystawienniczą. Bez wsparcia resortowego bardzo trudne byłoby zrealizowanie takiego przedsięwzięcia. Pamiętać należy, iż – póki muzeum stanowiło część struktury administracyjnej ministerstwa – niemożliwe było przeznaczenie dla placówki odrębnego miejsca na jej działalność. Niemniej przez lata dążono do urzeczywistnienia pierwotnego założenia, czyli udostępniania zbiorów publiczności, co wiązać się musiało z zapewnieniem odpowiedniej przestrzeni nie tylko do ich gromadzenia, ale także eksponowania. Rezultaty starań były widoczne dopiero po latach. Pierwsza siedziba muzeum była niewielka i mieściła się w gmachu Poczty Głównej i jednocześnie Ministerstwa Poczt i Telegrafów w Warszawie przy placu Napoleona 8.



Na potrzeby muzeum przeznaczono antresolę jednego pomieszczenia administracyjnego, zamienioną niebawem na dwa niezbyt obszerne wnętrza w Głównej Składnicy Materiałów Pocztowych. Sześć lat później (w styczniu 1927 r.) Muzeum Poczty i Telekomunikacji, decyzją ministra, zostało przeniesione do nowej siedziby w budynku przy ul. Wierzbowej 11 w Warszawie, gdzie otrzymało ośmiopokojowy lokal o powierzchni 300 m<sup>2</sup> z przeznaczeniem na magazynowanie i zabezpieczenie zbiorów muzealnych<sup>9</sup>. Ponownie muzeum zmieniło siedzibę w kwietniu 1932 roku. Wówczas zbiory przeniesiono do nowego gmachu Urzędu Telekomunikacyjnego i Telegraficznego przy zbiegu ulic: Nowogrodzkiej 45, Poznańskiej 29–33, św. Barbary 2 – nowoczesnego i jednego z największych budynków użyteczności publicznej przedwojennej Warszawy. Ministerstwo Poczt i Telegrafów wynajęło do dyspozycji muzeum kilka sal na piątym i szóstym piętrze budynku, o łącznej powierzchni 622,79 m<sup>2</sup>. Była to największa siedziba Muzeum Poczty i Telekomunikacji przed wojną, działała w niej do 1951 roku. Swoboda przestrzeni muzealnych pozwoliła wówczas na zorganizowanie odpowiednich magazynów do przechowywania eksponatów, wyodrębnienie biblioteki wraz z miejscem na czytelnię, oddzielenie pomieszczeń muzealnych od administracyjnych, a także stworzenie przestrzeni wystawowych i urządzenie stałych wystaw prezentujących zbiory. Dotychczas bowiem muzeum nie posiadało odpowiednich sal wystawowych, co nie znaczy, że nie prowadziło żadnej działalności wystawienniczej.

Inną formą wsparcia muzeum przez Ministerstwo Poczt i Telegrafów była promocja – począwszy od roku 1921

muzeum było oficjalnym reprezentantem ministerstwa na krajowych i międzynarodowych wystawach filatelistycznych. Przygotowywało na nie obiekty, które następnie prezentowano jako „eksponat Ministerstwa Poczt i Telegrafów”. Dość wspomnieć wystawy w Genewie (1922), Paryżu (1925, 1937), Warszawie (1928, 1930, 1938), Antwerpii (1930), Toruniu (1933), Wiedniu (1933), Katowicach (1934) czy Pradze (1938). W ten sposób placówkę reklamowano oraz prezentowano systematycznie rozrastające się kolekcje. Muzeum pocztowe miało bowiem nie tylko propagować historię polskiej poczty od jej założenia w 1558 r. do czasów współczesnych, ale także reprezentować Polskę na międzynarodowych wystawach filatelistycznych. W przyszłości miało ono łączyć w sobie funkcje ośrodka studiów i badań historycznych, miejsca gromadzenia pamiątek z przeszłości poczty oraz technologii związanych z jej funkcjonowaniem, a także z działalnością popularyzatorską i wystawienniczą.

Przełomowym momentem w początkowych dziejach muzeum pocztowego była „Międzynarodowa Wystawa Znaczków Poczтовых” w Genewie (3–12 września 1922 r.), na której Złotym Medalem Wystawy<sup>10</sup> został nagrodzony eksponat przygotowany dla Ministerstwa Poczt i Telegrafów przez dwuosobowy zespół pracowników muzeum. Była to pierwsza międzynarodowa ekspozycja filatelistyczna z udziałem Polski. Młode i będące w fazie organizacyjnej muzeum zostało nie tylko zauważone i docenione, ale przede wszystkim pokazało, że obiekty w nim gromadzone stanowią niepoślednią wartość historyczną i przedstawiają filatelistyczny walor najwyższej klasy. Nagroda, jaką otrzymał eksponat



3. Pierwszy plakat reklamowy Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie z roku 1928

3. The first advertising poster of the Museum of Post and Telecommunications in Warsaw, 1928



4. Zbiory Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie prezentowane na „Powszechnej Wystawie Krajowej” w Poznaniu (16.05–30.09.1929)

4. Collection of the Museum of Post and Telecommunications in Warsaw presented at the 'National Universal Exhibition' in Poznań (16 May – 30 September 1929)



5. Minister Poczty i Telegrafów Emil Kaliński z żoną i synem w Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie wystawę „Dzieje Legionów Polskich” w dniu 25 listopada 1933 r.

5. Minister of Posts and Telegraphs Emil Kaliński, together with his wife and son, visiting the Museum of Post and Telecommunications in Warsaw and its display 'History of Polish Legions' on 25 November 1933

muzealny, dała możliwość młodej placówce rozpoczęcia starań w kierunku jej usamodzielnienia się w przyszłości. Proces ten – jak pokazały wydarzenia kolejnych lat – nie był ani łatwy, ani prosty i stał się możliwy do zrealizowania dopiero w latach 30. XX wieku.

Tymczasem przyznany przez ministerstwo nowy lokal Muzeum Poczty i Telekomunikacji w gmachu Urzędu Telekomunikacyjnego umożliwił zorganizowanie okazałych wystaw zbiorów zarówno pocztowych, jak i telekomunikacyjnych. Wygląd i sposób urządzenia stałych ekspozycji w przedwojennym muzeum znany dziś z relacji prasowych oraz kilku zachowanych fotografii wewnątrz muzealnych.

Zdjęcia zostały opublikowane w ówczesnej prasie branżowej i jednym wydawnictwie zwartym<sup>11</sup>. Ekspozycje prezentowały: dokumenty pocztowe, walory filatelistyczne, grafikę i malarstwo o tematyce pocztowej, mundury urzędników, utensylia związane z historią poczty oraz sprzęt telegraficzny, telefoniczny i radiowy. Szczególne zaś miejsce wydzielono na wystawę poczty Legionów Polskich, która była ówczesną wizytówką tak muzeum, jak i ministerstwa<sup>12</sup>. Zorganizowanie stałej wystawy było ważnym wydarzeniem w działalności Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie i stało się możliwe dzięki osobistemu zaangażowaniu w projekt ówczesnego Ministra Poczty i Telegrafów Emila Kalińskiego (1890–1973)<sup>13</sup>. Wystawa była również odzwierciedleniem wpływu na muzeum donacje znaczków, dokumentów i pamiątek po Legionach Polskich oraz służbie łączności legionowej w czasie I wojny światowej.

Zauważyć należy jeszcze jeden pozytywny aspekt działalności muzeum pod patronatem ministerstwa. Dawało ono

niepisaną ręką powódź pomysłu oraz wiarygodność samej placówce. Zaufanie społeczne do instytucji najwyższego szczebla pozwoliło na powszechne i spontaniczne gromadzenie eksponatów nie tylko od osób prywatnych, ale również od licznych instytucji i urzędów takich jak ministerstwa: Skarbu, Poczty i Telegrafów, Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Komunikacji, a także innych, jak: Mennica Państwowa, Polska Wytwórnia Papierów Wartościowych, Bank Polski, centrale związkowe, redakcje czasopism ogólnopolskich i branżowych, zakłady przemysłowe produkujące sprzęt telefoniczny, telegraficzny i radiowy.

Kolekcja Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie – jak już opisano wcześniej – tworzona była z darów osób prywatnych oraz instytucji publicznych i administracyjnych przy wsparciu Ministerstwa Poczty i Telegrafów. Z zespołu przedmiotów przekazanych do muzeum w okresie międzywojennym wyłania się obraz zbioru o charakterze XVIII-wiecznego gabinetu osobliwości, gromadzącego przedmioty poznawczo ciekawe i zgodne z charakterem oraz nazwą placówki, nie zawsze zaś wartościowe pod względem historycznym i dokumentacyjnym. Zakres gromadzenia eksponatów był w tym czasie szeroki, przyjmowano wszystko bez selekcji. Wśród darów były więc: mundury pocztowców i kartki pocztowe, szable paradne, fotografie budynków pocztowych, zbiory znaczków stemplowanych w znacznej liczbie zdublowanych, dawne i współczesne dokumenty pocztowe, współczesne aparaty telefoniczne i radiostacje wojskowe z okresu I wojny światowej, makiety instalacji telegraficznych i słupy graniczne. Jednak akcje zbierania eksponatów oraz przyjmowanie donacji wydawały się wówczas



doskonałym rozwiązaniem z racji tego, iż muzeum nigdy nie posiadało wystarczającego budżetu na własną działalność a ten, który był przyznawany, zależał całkowicie od kondycji finansowej ministerstwa. Były to w zasadzie – poza nielicznymi wyjątkami – jedyne, niewymagające nakładów finansowych, formy gromadzenia zabytków w muzeum. Przedmioty zbierano z myślą o udostępnianiu ich publicznie, początkowo nie było żadnej wzmianki czy choćby sugestii o prowadzeniu badań naukowych. Dodajmy, że kolekcja muzealna nigdy przed wojną nie została ubezpieczona.

Działalność opiekuńcza i merytoryczna Ministerstwa Poczty i Telegrafów nie ograniczała się tylko do zapewnienia muzeum pocztowemu niezbędnego wyposażenia lokalowego i materiałowego oraz opisanych wyżej działań. Ministerstwo było też jednym z ważniejszych darczyńców muzeum, przekazując możliwie jak najliczniejsze materiały i eksponaty nadające się do tworzonej kolekcji. Do muzeum trafiło wówczas wiele rzadkich obiektów, w tym dawna biblioteka Generalnej Dyrekcji Poczty i Telegrafów. Spośród licznych donacji wymienić warto choćby kilka:

- 1923 – minister Ignacy Boerner przekazał 23 kartki widokowe o tematyce pocztowej, fotografie dokumentów poczty z 1863 r. oraz materiały o różnej treści (drukowane,



6. Fragment ekspozycji stałej Działu Historycznego Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie, 1934 r.

6. Fragment of permanent display of the Historical Department of the Museum of Post and Telecommunications in Warsaw, 1934

(Wszystkie fot. – autor nieznan, zbiory własne Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu)

literaturę i pojedyncze dokumenty) do historii poczty jugosłowiańskiej;

- 1923 – Wydział I Ministerstwa Poczty i Telegrafów (MPiT) przekazał pierwsze polskie znaczki, datowniki i pocztówki oraz dwie mapy;
- 1924 – minister Władysław Stęśłowicz podarował cenny album pamiątkowy;
- 1925 – IV Wydział Generalnej Dyrekcji Poczty i Telegrafów w Warszawie przekazał pocztowy aparat telefoniczny;
- 1927 – IV Wydział MPiT przekazał 249 prac konkursowych na znaczki pocztowe oraz materiały archiwalne;
- 1928 – podarowano dokumentację Transatlantyckiej Radiocentrali Telegraficznej w Boernerowie;
- 1929 – Wydział Komunikacyjny MPiT podarował obszerny zbiór fotografii;
- 1931 – Główna Składnica Materiałów Poczty MPiT przekazała akta i księgi rachunkowe poczty miejskiej w Warszawie;
- 1933 – Dział Zaopatrzenia Technicznego MPiT przekazał materiał filatelistyczny poczty Legionów Polskich;
- 1934 – Biuro Wojskowe MPiT przekazał dokumenty pocztowe z lat 1821–1848.

Prócz znaczących, spektakularnych obiektów historycznych przekazywano także pojedyncze przedmioty z najbliższego otoczenia; po prostu rzeczy drobne, przypadkowo gromadzone przez osoby prywatne albo będące jeszcze na wyposażeniu placówek pocztowych i resortowych jednostek administracyjnych. Nie tworzyły one w początkowym okresie funkcjonowania muzeum trwałych i świadomych kolekcji<sup>14</sup>. Niemniej warszawskie Muzeum Poczty i Telekomunikacji było jedyną tego typu placówką w Polsce, zaś zgromadzona w nim kolekcja stanowiła unikatowy zbiór historyczny, filatelistyczny i kultury materialnej, który z czasem pozwolił muzeum zaistnieć na kulturalnej mapie Warszawy i kraju, szczególnie na przełomie lat 20. i 30. oraz w latach 30. XX w., kiedy zbiory stały się dostępne dla publiczności<sup>15</sup>.

Innym przejawem dbałości Ministerstwa Poczty i Telegrafów o muzeum pocztowe było otoczenie go opieką prawną i merytoryczną. Na wniosek ministra powołano w 1926 r. Radę Muzealną – organ doradczy i opiniodawczy, złożony z fachowców z dziedziny filatelistyki i historii poczty. Rada posiadała bardzo szerokie kompetencje – zajmowała się sprzedażą znaczków, wymianą i pozyskiwaniem obiektów muzealnych, ustalaniem cen i warunków nabytków do muzeum, decydowała o włączeniu do kolekcji muzealnych donacji i przekazanych przedmiotów, podejmowała decyzje dotyczące konserwacji zbiorów, ich katalogowania i udostępniania, a także utrzymywania kontaktów krajowych i międzynarodowych w dziedzinie muzealniczej. W kompetencjach Rady Muzealnej leżały więc wszystkie sfery działalności muzeum, jej decyzje zatwierdzał minister poczt.

Wiosną 1929 r., z inicjatywy ministra Bogusława Miedzińskiego, powstała przy muzeum Komisja Filatelistyczna mająca pomagać w weryfikacji donacji. Napływające do muzeum, przyjmowane bez selekcji, liczne darowizny eksponatów o różnej wartości spowodowały zgromadzenie w pomieszczeniach muzealnych ogromnej liczby artefaktów zdublowanych, a czasem nawet bezwartościowych. Od 1929 r. powołana komisja miała weryfikować nabytki eksponatów i kwalifikować do zbiorów tylko te, które faktycznie wzbogaciłyby kolekcję muzealną.

Podsumowując działania Ministerstwa Poczty i Telegrafów

w zakresie muzeum pocztowego, warto podkreślić znaczący wkład resortu, a nawet osobiste zaangażowanie ministrów w działalność i rozwój muzeum. Podejmowane przez wiele lat czynności i kroki ministerstwa znacząco przyczyniły się

do sprawnego działania jedyne w Polsce Muzeum Poczty i Telekomunikacji. Dynamiczny rozwój muzeum przerwał wybuch II wojny światowej.

**Streszczenie:** W 1921 r. w Warszawie zostało powołane, z inicjatywy i przy zaangażowaniu Ministerstwa Poczty i Telegrafów, muzeum pocztowe. Ministerstwo aż do roku 1950 rozciągało nad muzeum opiekę i udzielało mu wsparcia. Utworzenie muzeum pod auspicjami ministerstwa – centralnego organu administracji państwowej – dawało placówce wiele korzyści i umożliwiało działalność. Była to inicjatywa bezcenna – bez tego resortowego wsparcia prawdopodobnie niemożliwe byłoby w ogóle utworzenie muzeum w pierwszych latach po zakończeniu działań I wojny światowej i odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Wynikiem zabiegów podejmowanych przez ministerstwo

w dwudziestolecu międzywojennym było organizowanie społecznych akcji zbiórki przedmiotów zabytkowych do muzeum, udzielanie mu wsparcia finansowego i merytorycznego, opieka prawna, dbanie o właściwą przestrzeń muzealną, dobór odpowiedniej kadry muzealników, wreszcie promocja muzeum i jego zbiorów oraz liczne donacje poczynione na rzecz podległej placówki.

Działania Ministerstwa Poczty i Telegrafów, a także osobiste zaangażowanie ministrów w zakresie powołania, a później utrzymania na mapie kulturalnej stolicy i kraju muzeum pocztowego, znacząco przyczyniły się do sprawnego działania jedyne w Polsce Muzeum Poczty i Telekomunikacji.

**Słowa kluczowe:** Muzeum Poczty i Telekomunikacji, Ministerstwo Poczty i Telegrafów, mecenat, poczta, kolekcja, donacje, dzieje muzeum.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Dekret o utworzeniu Ministerstwa Poczty i Telegrafów (Dz.U. z 1919 r. nr 13. poz. 142.).
- <sup>2</sup> Ustawa z dnia 5 grudnia 1923 r. w przedmiocie zniesienia Ministerstwa Poczty i Telegrafów (Dz.U. z 1923 r. nr 131. poz. 1061.).
- <sup>3</sup> Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 18 stycznia 1924 r. w przedmiocie ustanowienia Generalnej Dyrekcji Poczty i Telegrafów (Dz.U. z 1924 r. nr 9. poz. 85.).
- <sup>4</sup> Ustawa z dnia 3 czerwca 1924 r. o poczcie, telegrafii i telefonii (Dz.U. z 1924 r. nr 58. poz. 584.). Ustawa została wydana 3 czerwca 1924 r., weszła w życie 9 lipca 1924 r., została uchylona 15 marca 1955 r.
- <sup>5</sup> Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 19 stycznia 1927 r. w sprawie ustanowienia urzędu Ministra Poczty i Telegrafów (Dz.U. z 1927 r. nr 5. poz. 26.).
- <sup>6</sup> *Sprawozdanie Ministerstwa Poczty i Telegrafów z czynności w okresie od 1 lipca 1920 do 30 kwietnia 1921*, w: Dodatek do „Dziennika Urzędowego Ministerstwa Poczty i Telegrafów” 1921, nr 23, s. 15-16.
- <sup>7</sup> A.B. Piaszkowski, *Polskie Muzeum Poczto-we*, w: „Kurier Filatelistyczny” 1928, nr 55, s. 60; W. Rajchel, *60 lat Muzeum Poczty*, w: „Filatelista” 1981, nr 23(620), s. 592; B. Rejnowski, *Muzeum Poczty i Telekomunikacji. Jubileusz 75-lecia*, w: „Filatelista”, 1996, nr 5(883), s. 162.
- <sup>8</sup> *Przeniesienie Muzeum Poczto-Telegraficznego w Warszawie*, „Ilustrowany Przegląd Filatelistyczny” 1927, nr 1-2, s. 14.
- <sup>9</sup> *Przeniesienie Muzeum Poczto-Telegraficznego... ibidem*; Antoni Łaskiewicz podaje, że Muzeum przy ul. Wierzbowej zajmowało powierzchnię 371,65 m<sup>2</sup>, por.: A. Łaskiewicz, *Wystawa Poczty Legionowej w Muzeum Poczto-Telegraficznym*, „Ilustrowane Wiadomości Filatelistyczne” 1934, nr 28, s. 5.
- <sup>10</sup> „Nowy Filatelista” 1922, nr 1, s. 3-4; *Międzynarodowa Wystawa Znaczków w Genewie*, „Filatelista Polski” 1922, nr 7-9, s. 95.
- <sup>11</sup> „Przegląd Teletechniczny” 1933, z. 11, s. 394; „Przegląd Poczto-Telegraficzny” 1933, z. 12, s. 185; *XX Dwa-dzieścia lat poczty i telekomunikacji w Polsce Niepodległej*, Warszawa 1939, s. 20-21, 172-173.
- <sup>12</sup> W. Polański, *Zbiory Muzeum Poczty i Telekomunikacji dotyczące poczty polowej i służby łączności Legionów Polskich*, w: „Przegląd Poczto-Telegraficzny” 1933, z. 12, s. 186-190; A. Łaskiewicz, *Wystawa Poczty Legionowej...*, s. 5-6. Ekspozycja składała się z czterech części. Pierwsza obejmowała literaturę dotyczącą Legionów oraz legionowej służby łączności. W drugiej przedstawiono fotografie, rozkazy, instrukcje i inne dokumenty historyczne. Trzecia prezentowała znaczki pocztowe o tematyce legionowej przekazane przez darczyńców w latach 1920-1934, zaś czwarta – sprzęt łącznościowy Legionów, której ozdobą była kompletna polowa stacja telefoniczna. Szczegółową listę eksponatów składających się na ekspozycję podaje W. Polański, „Przegląd Poczto-Telegraficzny” 1933, z. 12, s. 186-190. Szerzej na temat wystawy poczty legionowej zob. T. Suma, *Wystawa dziejów poczty Legionów Polskich w przedwojennym Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie*, „Niepodległość i Pamięć” 2020, nr 1(69), s. 237-246.
- <sup>13</sup> Emil Kaliński w przeszłości był m.in. legionistą, co nie pozostało bez wpływu na podjęcie inicjatywy utworzenia w muzeum Pracowni Legionów Polskich. W szereg Legionów Polskich wstąpił w 1914 r., pełnił funkcję zastępcy szefa łączności w Komendzie Głównej Legionów. Równocześnie był referentem telefonicznym w Dowództwie I Brygady. Po kryzysie przysięgowym (9 i 11.07.1917) pracował zawodowo w Łodzi. W latach 1919-1921 był szefem łączności Frontu Litewsko-Białoruskiego, zaś w Bitwie Warszawskiej (13-25.08.1920) pełnił funkcję szefa służby łączności sztabu Naczelnego Wodza.
- <sup>14</sup> Podejście do uzupełniania kolekcji muzealnej zmieniło się dopiero po 1956 r., kiedy duży nacisk położono na rozwój działu telekomunikacyjnego. W 1961 r. minister łączności wydał w tym celu Zarządzenie wewnętrzne Nr 26./W (Dziennik Łączności z 1961 r. nr 20. poz. 145.), w którym nakazał placówkom pocztowym i administracyjnym poczty dokonanie przeglądu nieużywanego sprzętu i przekazanie go jako eksponatów do Muzeum Poczty i Telekomunikacji.
- <sup>15</sup> Pierwsze otwarcie stałej ekspozycji muzeum dla publiczności nastąpiło 25 marca 1928 r. Zarządzeniem Ministra Poczty i Telegrafów Nr 2062./XI z dnia 19 marca 1928 r. (Dziennik Urzędowy Ministerstwa Poczty i Telegrafów z dn. 31 marca 1928 r. nr 7., s. 105-106).



**dr Tomasz Suma**

Historyk, absolwent Instytutu Historii UW, doktor nauk humanistycznych; adiunkt w Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu; w badaniach naukowych koncentruje się na dziejach poczty polskiej i jej pracowników, historii polskiego kolekcjonerstwa prywatnego i publicznego, proveniencji zbiorów muzealnych oraz dziejach ekslibrisu i grafiki polskiej; autor książek i artykułów z zakresu historii społecznej XIX w., dziejów polskiej poczty, ekslibrisoznawstwa, symboliki w sztuce i zabytków kultury materialnej; twórca strony internetowej [www.ekslibrispolski.pl](http://www.ekslibrispolski.pl); e-mail: [tomasz.suma@muzeum.wroclaw.pl](mailto:tomasz.suma@muzeum.wroclaw.pl)

---

**Word count:** 3 368; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 15

**Received:** 07.2019; **Reviewed:** 01.2020; **Accepted:** 01.2020; **Published:** 02.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.8479

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Suma T.; MECENAT MINISTERSTWA POCZT I TELEGRAFÓW NAD MUZEUM POCZTY I TELEKOMUNIKACJI W WARSZAWIE W LATACH 1921–1939. *Muz.*, 2020(61): 2-9

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2020(61): 80-89  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2020  
data recenzji – 04.2020  
data akceptacji – 05.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.2085

# KSIĄŻĘ STANISŁAW PONIATOWSKI – KONESER ORAZ KOLEKCJONER DZIEŁ SZTUKI STAROŻYTNEJ I WŁOSKIEJ

PRINCE STANISŁAW PONIATOWSKI: EXPERT ON  
AND COLLECTOR OF ANCIENT AND ITALIAN ART

**Agnieszka Bender**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

**Abstract:** The current state of research into the patronage and collecting activities of Prince Stanisław Poniatowski (1754–1833) in Italy with which he was connected for almost 40 years of his life is outlined. Over the period, the Prince made 3 long trips there which preceded 30 years of living in Italy on a permanent basis, first in Rome, and then in Florence where he was buried.

Despite his many accomplishments and extraordinary personal history, the Prince has not taken as prominent a position either in academic research or in the collective memory of Poles as his junior cousin Prince Józef who drowned in the Elster River giving his life for the homeland. Although no monograph has as yet been published on Stanisław Poniatowski, he is not entirely forgotten. However, the major studies dedicated to him were published a relatively long time ago. The most extensive, i.e. the book *I Poniatowski a Roma* (Firenze 1972), speaking

of the history of Prince Stanisław and the Poniatowski family, was written by the Italian writer and columnist Andrea Busiri Vici and has never been translated into Polish. As the current state of research shows, very few Polish art historians have taken any in depth interest in the Prince's activity. Apart from the mentions scattered in different studies, there are merely four articles dealing with some selected aspects of the Prince's patronage and collecting activity (by Janina Michałkowa, Elżbieta Budzińska, Tadeusz Jaroszewski, Dominika Wronikowska). Historically the most complete study dedicated to Prince Stanisław is to be found in Jerzy Michalski's paper from 50 years ago published in the *Polish Biographical Dictionary*.

The to-date Polish and foreign publications in history, history of art and archaeology do not exhaust many issues related to the person, activity, and the collecting passion of Prince Stanisław.

**Keywords:** Prince Stanisław Poniatowski, Italy, collector, patron, engraved gems, Rome, Florence.



1. Portret Stanisława Poniatowskiego wg Angeliki Kauffmann, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1635

1. Portrait of Stanislaus Poniatowski after Angelica Kauffmann, Royal Castle in Warsaw – Museum, ACNO ZKW/1635

Niniejszy artykuł ma na celu zarysowanie aktualnego stanu badań na temat działalności mecenasowskiej i kolekcjonerskiej księcia Stanisława Poniatowskiego w jego drugiej ojczyźnie – Italii, z którą związał blisko czterdzieści lat swego życia. Na lata te złożyły się jego trzy długie podróże, które poprzedziły trzydziestoletni pobyt stały, w czasie którego książę mieszkał najpierw w Rzymie, a potem we Florencji, gdzie został pochowany zgodnie ze swoją ostatnią wolą w okazałym, wzniesionym przez synów, grobowcu w kaplicy Najświętszego Sakramentu przy kościele św. Marka<sup>1</sup>.

Opowieść biograficzna autorstwa Mariana Brandysa pod nieco prowokującym tytułem *Nieznany książę Poniatowski*, która ukazała się ponad pół wieku temu, jak się wydaje, nadal – mimo kilku wydań<sup>2</sup> – nie przyczyniła się nadmiernie do spopularyzowania niezwykle barwnej postaci bratanka królewskiego Stanisława Poniatowskiego, podobnie jak przetłumaczone i wydane naście lat później jego *Pamiętniki synowca*, opracowane przez Jerzego Łojka<sup>3</sup>. Książę Stanisław mimo wielu zalet charakteru, licznych dokonań i nieprawdopodobnych wręcz kolei losu, nie zajął ani w badaniach naukowych, ani w zbiorowej pamięci Polaków tak wysokiej pozycji, jak jego młodszy kuzyn – książę Józef, który zginął tragicznie w nurtach Elstery, oddając życie za ojczyznę.

Stanisław Poniatowski był synem Kazimierza, starszego brata króla Stanisława Augusta i Apolonii z Ustrzyckich<sup>4</sup>. Urodził się w 1754 r. w Warszawie, a zmarł we Florencji w roku 1833. W literaturze polskiej zdarza się nadal, iż jest mylony z ojcem króla, również Stanisławem. W polskich opracowaniach dotyczących historii kolekcjonerstwa czy historii relacji polsko-włoskich, podobnie jak i w przewodnikach po Wiecznym Mieście i Florencji, właściwie bywał niemal całkowicie pomijany. W przewodniku po stolicy Włoch nota na jego temat pojawiła się po raz pierwszy... w 2009 r.,

w tekście autorstwa Adama Broża<sup>5</sup>. A w Rzymie przecież i jego okolicach – oraz we Florencji i w jej pobliżu – znaleźć wciąż można wiele miejsc związanych z tą ważną historyczną postacią. W ostatnich kilkunastu latach daje się zauważyć pewien wzrost zainteresowania badaczy włoskich i polskich tym, raczej niezapamiętanym i bez wątplenia nietuzinkowym, a przecież ulubionym bratankiem ostatniego króla. Pojawiło się kilka publikacji profesjonalnych historyków oraz, co ciekawe, pasjonatów-amatorów i dziennikarzy, którzy – rzecz znamienita – są Włochami lub mieszkającymi w Italii Polakami<sup>6</sup>, próbujących przybliżyć sylwetkę bajecznie zamożnego, dość ekscentrycznego księcia. Dodać warto, że powstała również sztuka teatralna pióra Alberto Macchiego – włoskiego reżysera, autora wielu tekstów, który po kilkuletniej kwerendzie napisał w 1999 r. *un Atto Unico Teatrale, pt. Stanislaw Poniatowski*<sup>7</sup>. Należy podkreślić, że w XXI w. słynną kolekcją gemm Poniatowskiego zainteresowało się kilku młodych archeologów. Wśród nich jest przede wszystkim Claudia Wagner związana z uniwersytetem w Oksfordzie, gdzie w archiwum Beazley prowadzi projekt, którego celem jest zebranie wszelkich możliwych informacji na temat książęcego zbioru. Badaczka opublikowała już kilka tekstów na ten temat<sup>8</sup>. Drugim archeologiem, który zajął się problematyką gemm księcia, jest Paweł Gołyźniak z Krakowa, autor nowych ustaleń dotyczących kilku obiektów dawniej należących do kolekcji Poniatowskiego<sup>9</sup>. W sumie jednak stwierdzić można, że postać księcia – mecenasa sztuki i znakomitego kolekcjonera – w ostatnich latach chyba bardziej pobudza wyobraźnię przedstawicieli środowisk włoskich niż polskich i innych. Intryguje Włochów historia bratanka królewskiego, który po sprzedaży licznych, wielkich majątków w Polsce, pobyt w Italii wypełniał zakupami starannie wybranych majątków ziemskich, nieruchomości oraz ruchomości, w tym również wielu najwyższej klasy dzieł sztuki. Zbiory te, dzisiaj niestety rozproszone, znajdują się w kolekcjach najbardziej prestiżowych światowych muzeów.

Nie można oczywiście powiedzieć, że książę Stanisław jest postacią całkowicie zapomnianą. Nie doczekał się on jednak historycznej monografii, a najważniejsze prace naukowe poświęcone księciu powstały dość dawno. Najobszerniejsza pozycja książkowa szeroko ukazująca losy księcia Stanisława i rodziny Poniatowskich wyszła spod pióra włoskiego uznanego architekta i historyka sztuki, Andrea Busiri Viciego – wydana pół wieku temu, nigdy nie została przetłumaczona na język polski<sup>10</sup>. Ten sam autor kilka lat później opublikował ważny artykuł na temat rzymskiego kolekcjonerstwa Stanisława<sup>11</sup>. Jak wynika z aktualnego stanu badań, niewielu polskich historyków sztuki w pogłębiony sposób zainteresowało się działalnością księcia. Poza rozszanymi, pomieszczonymi w różnych opracowaniach wzmiankami, jak się wydaje, istnieją zaledwie cztery artykuły, które z punktu widzenia wspomnianej dyscypliny naukowej omawiają tematy związane z wybranymi wąskimi aspektami działalności mecenasowskiej i kolekcjonerskiej księcia. Są to: Janiny Michałkowej o rzymskim portrecie Poniatowskiego<sup>12</sup>, Elżbiety Budzińskiej o drugiej podróży bratanka króla do Włoch<sup>13</sup>, Tadeusza Jaroszewskiego o pałacu księcia „Ustronie” w Warszawie<sup>14</sup> i Dominiki Wronikowskiej o rzymskiej „Villa Poniatowski”<sup>15</sup>. Historycznie najpełniejszym niewątpliwie opracowaniem dotyczącym księcia Stanisława pozostaje nadal artykuł autorstwa Jerzego Michalskiego zamieszczony w *Polskim słowniku biograficznym*, liczący też już niemal pięćdziesiąt lat<sup>16</sup>.



Stanisław Poniatowski uchodził za jednego z najzamożniejszych swego czasu właścicieli dóbr ziemskich w Europie, posiadał liczne majątki na Litwie, Żmudzi, Ukrainie i Mazowszu i około pół miliona poddanych chłopów<sup>17</sup>. *Jego oblige miały lepszy kurs na giełdzie amsterdamskiej aniżeli weksle wielu głów koronowanych*<sup>18</sup>. Znakomitą kondycję materialną zawdzięczał z jednej strony przychylności króla, który go obdarzał rozległymi majątkami ziemskimi, z drugiej zaś: własnym talentem, wykształceniu, rozległym zainteresowaniem, ogromnej pracowitości i umiejętnościom pomnażania posiadanych dóbr, czy to początkowo w Rzeczypospolitej, czy później w Italii<sup>19</sup>. Mógł zatem książę, już jako młody człowiek, pozwolić sobie bez najmniejszego problemu na ogromne wydatki związane z nabywaniem wyjątkowych nieruchomości oraz z pasjami kolekcjonerskimi i bibliofilskimi. Warto nadmienić, że był przy tym wszystkim bardzo oszczędny, a roztropność w operacjach finansowych miał ponoć odziedziczyć po matce<sup>20</sup>.

Książę Stanisław odebrał nie tylko świetne wykształcenie, charakteryzowało go także niebywałe obycie w świecie. Był poliglota, posługiwał się biegle obok języka ojczystego również francuskim, włoskim i angielskim<sup>21</sup>. Odwiedził wiele krajów, poznał dwory cesarskie i królewskie, gdyż od wczesnych lat król wysyłał go z misjami dyplomatycznymi. Od młodości obracał się w kręgach monarchów i arystokracji jako przedstawiciel Stanisława Augusta<sup>22</sup>. Ostatni polski król bardzo cenił bratanka, w którym pokładał wielkie nadzieje polityczne i którego starał się kreować jako swego następcę<sup>23</sup>. Z inicjatywy stryja Stanisław, w wieku siedmiu lat, posłany został do szkoły prowadzonej w Warszawie przez zakonników włoskich, ojców teatynów<sup>24</sup>. Kilkuletni pobyt w tejże szkole miał niewątpliwie dla przyszłości księcia niezwykle istotne znaczenie, gdyż w wieku dziecięcym zaszczerpione w nim zostało zainteresowanie kulturą Italii, które rozwinęło się z czasem – jak pisze Marian Brandys – w jej *żarliwe umiłowanie*<sup>25</sup>. Jak już na wstępie zaznaczono, zanim na stałe Stanisław Poniatowski osiadł we Włoszech odbył trzy długie podróże, podczas których z pasją poznawał różne zakątki Półwyspu Apenińskiego<sup>26</sup>.

Pierwszy wyjazd księcia do Włoch, w wieku 21 lat, miał miejsce na przełomie 1774 i 1775 r., poprzedzony był wcześniejszym rocznym pobytem w Paryżu i Tuluzie. Do Rzymu wychowanek teatynów dotarł, podróżując przez południową Francję i Szwajcarię. Ta, trwająca kilka miesięcy, wizyta w Italii skwitowana została po latach przez księcia w jego *Pamiętnikach synowca* zaledwie jednym zdaniem i to z błędnie podaną datą<sup>27</sup>. Obecnie zatem o tej wyprawie prawie nic nie wiemy. Marian Brandys sugeruje, że to już wówczas Stanisław *odczuwa po raz pierwszy przedziwny smak wędrówek po składach antykwarskich*<sup>28</sup>. Nie potwierdza jednak tej tezy żadnymi źródłami. Podobną konstatację czyni Busiri Vici i też nie rozwija tego wątku<sup>29</sup>. Elżbieta Budzińska we wspomnianym wyżej artykule, który przygotowała, bazując na będących nadal w rękopisie *Mémoires* księcia z drugiej podróży do Włoch, twierdzi, że często znajdują się w nich wspomnienia i porównania do pierwszej wyprawy. Autorka poprzestała jednak niestety tylko na tej konstatacji i nie podała żadnego przykładu<sup>30</sup>. Może zatem czekające na tłumaczenie i opracowanie *Mémoires* wyjawiać jeszcze nowe, istotne informacje na temat kilkumiesięcznego pobytu księcia w Wiecznym Mieście.

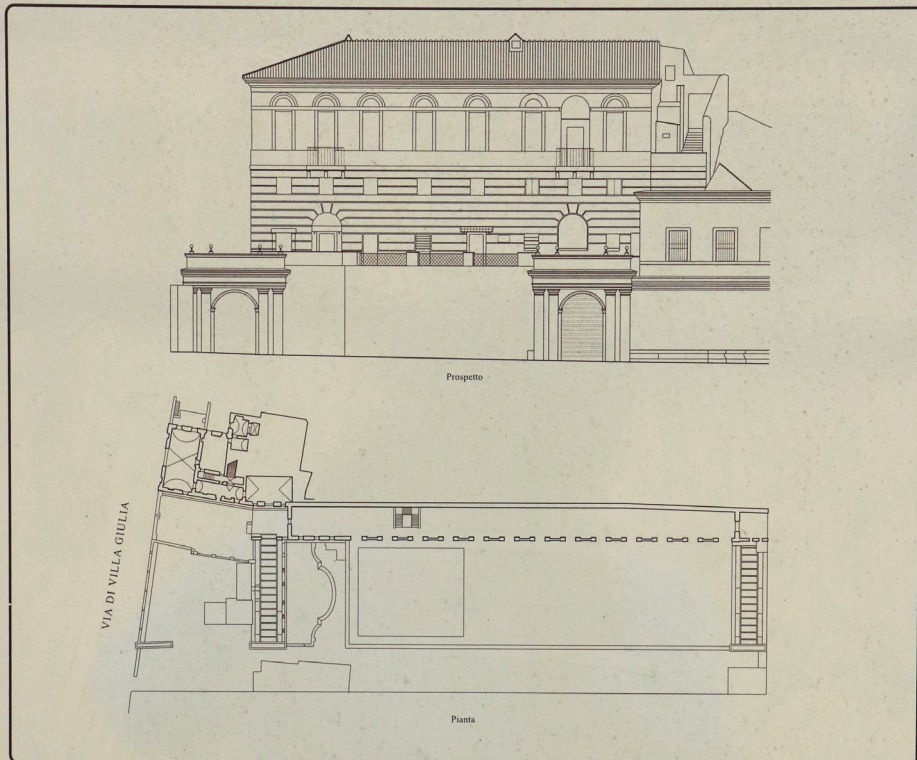
Przy obecnym stanie badań trudno z większą precyzją wskazać czas, kiedy u księcia Stanisława pojawiły się pierwsze przejawy zainteresowania sztuką oraz pięknymi i zabytkowymi przedmiotami. A. Busiri Vici twierdzi, że na kolekcjonerskie inklinacje księcia największy wpływ mieli król Stanisław August oraz ojciec Kazimierz Poniatowski<sup>31</sup>. Nadmienić należy, że młody książę Stanisław był członkiem działającego od 1778 r. Towarzystwa Fizycznego i gromadził, jak to było wówczas w modzie, okazy przyrodnicze, w tym minerały<sup>32</sup>. W czasie trzymiesięcznej podróży, którą odbył do Niemiec latem 1784 r., książę wykazywał duże zainteresowanie sztuką i pogłębiał jej znajomość. W Berlinie i Lipsku odwiedzał pracownie malarzy i rzeźbiarzy oraz wytwórnię porcelany, prowadził dyskusje na temat sztuki starożytnej i podziwiał rzeźby w Sans-Souci<sup>33</sup>. W Lipsku dokonał u antykwariuszy sporych zakupów, świadczących o wyrafinowanym i wyrobionym już guście oraz... sporych możliwościach finansowych trzydziestolatka. Nabył bowiem m.in. *obraz wielki van Dycka, pięknego Rembrandta (...), cenny rysunek Reynolds'a*<sup>34</sup>. Podczas zwiedzania muzeum monachijskiego w towarzystwie filologa Mateusza Nielubowicza-Tukalskiego, Stanisław Poniatowski nie dość, że odkrył *złotą wałę, ofiarowaną w XVII w. przez Smoleńsk zwycięskiemu królowi Zygmuntowi III*, to jeszcze sprawnie przeprowadził, zakończoną sukcesem, akcję rewindykacyjną, doprowadzając do oddania zabytku królowi polskiemu<sup>35</sup>. Dodać należy, że w czasie tej podróży książę prócz tego, iż wykazywał żywe zainteresowanie sztuką dawną, zamawiał także dzieła u współczesnych mu artystów<sup>36</sup>.

Druga podróż księcia Stanisława do Italii jest znacznie lepiej znana i udokumentowana dzięki zachowanym, wspomnianym wyżej, *Mémoires* oraz ich częściowym opracowaniom<sup>37</sup>. Wiadomo, że tym razem królewski bratankę jechał do Włoch dla podratowania zdrowia po długiej chorobie, za namową rodziny i przyjaciół. Nieobciążona żadnymi misjami dyplomatycznymi wyprawa trwała niemal rok – odbywała się między 30 kwietnia 1785 a 13 lutego 1786 roku. Księciu towarzyszyło kilka osób, w tym nieznaną z nazwiska antykwariusz, którego Stanisław nazywa *mon Antiquaire*. W Rzymie Poniatowski przebywał około sześciu tygodni, pozostały czas wypełniła mu podróż po niemal całym kraju. Odwiedził bardzo wiele miejsc, m.in.: Wenecję, Vicencję, Bergamo, Mediolan, Certosę, Bolonię, Loreto, Weronę, Florencję, Neapol, Casertę, Kalabrię i Sycylię. Chociaż zawsze interesował się przede wszystkim sprawami ekonomii, handlu i przemysłu, poznawał jednak chętnie bardzo liczne zabytki, szczególną uwagę poświęcając kulturze starożytnej. Wiele czasu spędził w Pompejach i Herkulanum, do których to miejsc wielokrotnie powracał. Drugi wyjazd do Włoch miał niewątpliwie ogromne znaczenie dla ugruntowania zainteresowań i pogłębienia pasji księcia sztuką antyku. Napisał po kolejnej wizycie w muzeum w Portici: *To co u nas jest tylko rzemiosłem, u starożytnych było sztuką. (...) Wszystko, co robili starożytni wydaje się nie tylko użyteczne, ale piękne i solidne. To byli Anglicy swoich czasów*<sup>38</sup>. Stanisław Poniatowski dokonywał w czasie całej podróży licznych zakupów; skrzętnie odnotowywał nabytki, czasem dodawał zdawkowy komentarz. W Livorno książę kupił od konsula angielskiego m.in. *bardzo ładną głowę Leonarda da Vinci*<sup>39</sup>. Niestety nie wiadomo nic więcej na temat tego dzieła, nawet jaką techniką było wykonane. Książę bez wątpienia stawał się wówczas entuzjastą malarstwa



Comune di Roma

## VILLA PONIATOWSKI



Agli inizi del 1800 Stanislao Poniatowski, nipote dell'ultimo re di Polonia, incarica Giuseppe Valadier di trasformare in villa la costruzione cinquecentesca situata vicino a Villa Giulia in Via dell'Arco Oscuro. Raffigurata nelle incisioni dei Venturini (1683) e del Vasi (1757) la costruzione è menzionata già nel 1581 dal Montaigne come Villa Cesi.

Dopo l'intervento del Valadier la villa si presentava affacciata con il suo ingresso principale su Via Flaminia, innalzandosi su una terrazza cui si accedeva tramite una cordinata, tuttora esistente, affiancata da vasche e fontane alimentate da un braccio dell'Acquedotto Vergine. L'ampio giardino, formato da terrazze a gradoni e ornato da sculture antiche, era chiuso in alto, verso il monte, da un pergolato detto "loggia delle delizie". Di particolare raffinatezza la decorazione degli ambienti di rappresentanza della villa che i restauri hanno restituito all'originario aspetto, come quella della Sala dell'Ercole Farnese al pianterreno o quella della Sala delle Colonne doriche al primo piano.

Diverse vicende hanno modificato via via la villa e il parco; danneggiato durante gli scontri tra Garibaldi e i francesi nel 1849, il complesso fu trasformato negli anni dopo l'unità d'Italia dal nuovo proprietario Riganti che edificò una conceria su due piani nell'area del giardino.

Villa Poniatowski è stata acquistata dallo Stato nel 1989 al termine di un lungo iter di esproprio per accogliere l'ampliamento del vicino Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia e realizzare così il "Polo museale etrusco" di Roma.

Dal 1997 il complesso è oggetto di sistematici interventi di restauro architettonico e di lavori per l'adeguamento degli spazi in funzione museale. I nuovi allestimenti prevedono l'esposizione delle antichità provenienti dal Latium vetus e dall'Umbria, ora al Museo di Villa Giulia, oltre ad un'ampia area destinata ad esposizioni temporanee.

Importanti scoperte sono avvenute nel corso dei lavori, tra le quali si segnalano il primo impianto cinquecentesco della Villa con i resti delle due fontane collocate sul prospetto occidentale, i numerosi arredi di vasche e fontane che ornavano il giardino all'italiana del Valadier e i cicli pittorici e decorativi nella Sala dell'Ercole, in quella Indiana e ancora nella Sala Egizia con il colonnato in prospettiva.

At the beginning of the XIXth century, Stanislaw Poniatowski, nephew of the last king of Poland, appointed Giuseppe Valadier to transform the XVIIth century edifice, located by Villa Giulia, on Dell' Arco Oscuro Street, in a villa. Represented in engravings by Venturini (1683) and Vasi (1757), the construction had already been mentioned by Montaigne, in 1581 with the name of Villa Cesi.

After the intervention of Valadier, the Villa overlooked, with its main entrance, Flaminia Street, with a terrace at its top, accessible through a graded ramp, still existing, with basins and fountains alongside, fed by a branch of the Aqueduct Vergine. Composed of tier terraces decorated with ancient sculptures, the extended courtyard was closed, at the top, towards the mountain, by a pergola, called "loggia of the delights". Particularly refined is the decoration of the guest-rooms of the Villa which, after the restoration works, came back to their original aspect, as is the decoration of the Ercole Farnese Room, on the ground floor, or the Doric Columns Room, on the first floor.

Diverse vicissitudes have gradually modified the Villa and the park; damaged during the fights between Garibaldi and the French troops, in the years following the unity of Italy, the complex was transformed by its new owner, Riganti, who had a two floor-lannery edified in the courtyard area.

Poniatowski Villa was acquired by the Government in 1989, at the end of a long iter of expropriation, to extend the close-by National Etruscan Museum of Villa Giulia and, realize the "Etruscan Museum Complex" of Rome.

Since 1997, the Complex has undergone several interventions for architectonic restoration and, works of adaptation of the spaces, to suit the exigencies of the museum. The new mountings include the exhibition of antiquities from the Latium vetus and from Umbria, now at the Museum of Villa Giulia, together with an extended area dedicated to temporary exhibitions.

During the course of the works, important discoveries have taken place, among which, worth of note are: the first XVIIth century structure of the Villa, with remains of the two fountains located on the western façade, the numerous fittings of basins and fountains, which decorated the Italian style courtyard of Valadier and, the pictorial and decorative cycles in the Ercole, the Indian, and the Egyptian Room, with the colonnade in perspective.

2. Plan Villa Poniatowski w Rzymie

2. Villa Poniatowski in Rome, layout





3 i 4. Villa Poniatowski, elewacja od strony ulicy di Villa Giulia

3 and 4. Villa Poniatowski, elevation from the side of di Villa Giulia Street

włoskiego późnego renesansu, co nie przeszkadzało mu odwiedzać wielu współczesnych malarzy, rzeźbiarzy i rytowników. W Neapolu m.in. spotkał się ze słynną malarką Angeliką Kauffman, która w przyszłości namaluje jego portret. W czasie rzymskiego pobytu młody pasjonat starożytności zaliczył też, odnotowaną przez ówczesnych, wpadkę, gdy zakupił dla króla urnę z prochami – jak go poinformowano – Scypiona Afrykańskiego, które wkrótce okazały się... popiołami ofiarnych cieląt<sup>40</sup>. W dyktowanych pod koniec życia pamiętnikach książę – przede wszystkim człowiek bardzo praktyczny i bystry obserwator – skonstatował: *odbyłem podróż do Włoch, do Kalabrii i na Sycylię, gdzie stwierdziłem czym mógłby być, a czym nie jest ten piękny kraj*<sup>41</sup>.

Trzeci wyjazd do Italii, głównie do Rzymu, książę Stanisław podjął po rozstaniu z polityką i złożeniu godności cywilnych i wojskowych. Do Wiecznego Miasta przybył w końcu 1791 r. i opuścił je dopiero w kwietniu roku 1795. Najpełniej czas ten przedstawił Andrea Busiri Vici<sup>42</sup>. Książę w pamiętniku stwierdził: *Był to pobyt ogromnie przyjemny z racji wielkiej liczby obecnych tam światłych i utalentowanych ludzi, którzy w wyniku europejskich zaburzeń znaleźli się w Rzymie*<sup>43</sup>. Odnowił wówczas przyjaźń z wybitnym archeologiem i numizmatykiem, autorem wielotomowej historii sztuki, Janem Baptistą Seroux d'Agincourtem<sup>44</sup>, z którym odwiedzał rzymskich antykwariuszy<sup>45</sup>. W 1792 r. został honorowym członkiem Akademii św. Łukasza<sup>46</sup>. W pamiętnikach książę bardzo lapidarnie wspominał o jego nowym istotnym przedsięwzięciu, jakim była budowa domu w Rzymie<sup>47</sup>. Wiadomo, że w 1794 r. w jego imieniu słynny architekt Giuseppe Valadier kupił kamienicę przy via della Croce, którą rozbudował i przekształcił w okazałą rezydencję<sup>48</sup>. W międzyczasie Poniatowski odbył podróże, m.in. do: Neapolu, Monte Cassino i Caserty. Wówczas od neapolitańskiej pary królewskiej otrzymał

wspaniałe wazy etruskie, które wzbogaciły jego kolekcję<sup>49</sup>.

Nie jest znana dokładna data rozpoczęcia przez Stanisława Poniatowskiego pobytu stałego w Rzymie. Opierając się na dotychczasowych ustaleniach, wskazuje się ogólnie pierwsze lata XIX w., ok. 1805 roku<sup>50</sup>. Enigmatyczna jest więc nadal tylko data przybycia około trzydziestoletniego księcia do Italii, zaś jego późniejsze losy, zwłaszcza rzymskie, zostały szczegółowo poznane i opracowane przede wszystkim przez Andreę Busiri Vicię<sup>51</sup>. W Wiecznym Mieście Poniatowski przebywał do 1824 roku. Oprócz wspomnianego pałacu przy via della Croce w 1800 r. książę stał się także właścicielem pałacyku za Porta del Popolo i za murami Rzymu, otoczonego rozległą posiadłością, która zajmowała obszar między via Flaminia a wzgórzem Parioli<sup>52</sup>. Przebudowę malowniczo położonej nieruchomości ponownie zlecił Giuseppe Valadierowi. „Villa Poniatowski” – bo taką nazwę wówczas uzyskała i tak nazywa się do dziś – odrestaurowana w latach 1997–2003, mieści obecnie część zbiorów muzeum etruskiego. Książę zakupił też, głównie od Kamery Apostolskiej, inne wielkiej urody nieruchomości i majątki ziemskie, m.in. pałac w Capodimonte nad jeziorem Bolsena<sup>53</sup>, wielohektarowy majątek nad jeziorem Albano w pobliżu Castel Gandolfo, posiadłość „Tor Carbone” przy Appia Antica na przedmieściach Rzymu, majątek „Tenuta Della Colonna” w pobliżu Bomarzo oraz piękną posiadłość w San Felice Circeo<sup>54</sup>. Szybko powiększające się kolekcje oraz bogaty księgozbiór Poniatowski umieścił przede wszystkim w rzymskim pałacu przy via della Croce oraz w „Villa Poniatowski”. Jak zauważył Busiri Vici d'Arcevia, kolekcjonerstwo księcia Stanisława w tym czasie ewoluowało – od zbiorów etnograficznych w kierunku archeologicznych i od malarstwa w kierunku grafiki<sup>55</sup>. Wielka pasja do antyku zaowocowała bogatymi zbiorami: starożytnych rzeźb, waz i gemm, medali i monet, których wykaz



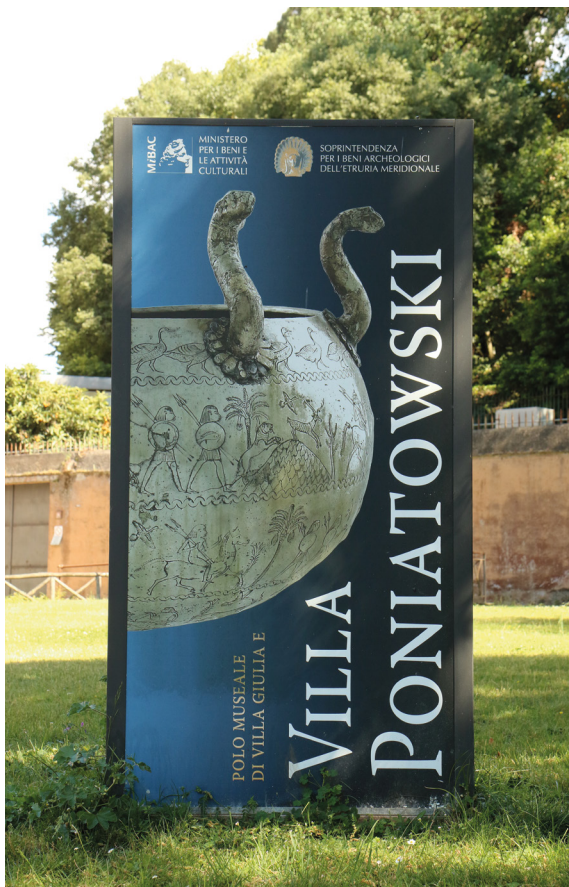
5. Villa Poniatowski, fragment elewacji

5. Villa Poniatowski, elevation fragment



7. Widok z portu na Palazzo Poniatowski, pierwszy z lewej

7. Palazzo Poniatowski as seen from the harbour, first from the left



6. Villa Poniatowski, informacja o zbiorach muzeum sztuki etruskiej

6. Villa Poniatowski, information on the Etruscan art collection



8. Palazzo Poniatowski, widok od strony Piazza della Rocca – stan obecny po zniszczeniach i przebudowach, obecnie w pałacu znajduje się kilka mieszkań prywatnych

8. Palazzo Poniatowski as seen from the side of Piazza della Rocca – current state after destructions and remodelling, with several private flats inside



9. Palazzo Poniatowski, przejście do ogrodu z widokiem na jezioro Bolsena

9. Palazzo Poniatowski, passage to the garden with the view of Lake Bolsena





10 i 11. Palazzo Poniatowski, widok z pałacowego ogrodu na jezioro Bolsena

10 and 11. Palazzo Poniatowski, view of Lake Bolsena from the palace garden

(Fot. 1 – A. Ring, L. Sandzewicz; 2-6 – Ł. Paprotny; 7, 11 – W. Cichosz; 8-10 – A. Bender)

i losy próbował, przynajmniej w części, odtworzyć wspomniany włoski badacz. Udało mu się ustalić m.in., że należąca do zbiorów księcia marmurowa rzeźba *Kory*, obecnie eksponowana jest w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu<sup>56</sup>. Nadal pełna zawiłości wydaje się historia najbardziej swego czasu znanej, obecnie rozproszonej, kolekcji gemm, która liczyła około 3000 obiektów. Część z nich miała być pochodzenia starożytnego, część zaś była imitacjami, wykonanymi na zlecenie księcia przez najlepszych ówczesnych gliptyków<sup>57</sup>. Imponująco wyglądać musiał także zbiór malarstwa i rysunków należących do księcia Poniatowskiego, chociaż dzisiaj nie jest łatwo ustalić, na ile podawane w testamencie i różnych opisach prace były oryginałami. Busiri Vici d'Arcevia wymienia liczne dzieła najbardziej znanych malarzy, m.in. 4 obrazy Giotta, które należały do księcia, a znalazły się później w renomowanych kolekcjach: w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku *Boże Narodzenie*, w Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie *Prezentacja w Świątyni*, w londyńskiej National Gallery *Zesłanie Ducha Świętego*, we Florencji w „Villa I Tatti” kolekcja Berenson<sup>58</sup> oraz słynny *Koncert* Caravaggia, obecnie przechowywany w zbiorach nowojorskiego Metropolitan Museum of Art<sup>59</sup>. Włoski badacz wymienia także odnotowane w listach aukcyjnych sprzedaży liczne prace Włochów, takich jak: *Sofonisba Anguisola, Belotto, Bronzino, Cagnacci, Cigoli, Cima da Conegliano, Del Sarto, Dolci, Domenichino, Fra Bartolomeo, Garofalo, Guardi, Locatelli, Luini, Masaccio, Maldura, Perugino, Pordenone, Raffaello, Reni, Rosa, Rosalba, Rotari, Simone da Pesaro, Tiepolo, Veronese, Zuccarelli*<sup>60</sup>. Dzieł Flamandów, Holendrów i Francuzów było trochę mniej, ale też odnotowuje znakomite nazwiska takich twórców, jak m.in.: Cranach, Jan Brueghel, Ostade, Poussin, Ruysdael, Rubens, Teniers, Van Loo.

Florencja stała się ostatnim miejscem zamieszkania księcia. Najpierw, w 1823 r., w Rovezzano pod Florencją Stanisław Poniatowski nabył starą willę „Palagio dei Pini”. Później, w 1825 r., już w stolicy Toskanii kupił „Palazzo

Capponi” przy obecnej via Cavour 18, do której przeniósł całą swoją kolekcję i gdzie mieszkał do końca życia. W latach dwudziestych książe stał się właścicielem także „Palazzo Guadagni”, zwanego później „Palazzo Guadagni Poniatowski”, przy dzisiejszym Piazzale della Porta al Prato. W pobliżu, w Livorno, Poniatowski kupił dwie wille: „Villa Letizia” i „Villa Monterotondo” oraz koło Sieny nabył stare opactwo San Lorenzo w Coltibuono<sup>61</sup>.

Jerzy Łojek podkreślił, że *intensywne kolekcjonerstwo z ostatniego okresu życia [księcia Stanisława] dowodzi, że był estetą i wielbicielem rzeczy pięknych. Nigdy jednak nie uważał ich za ważniejsze od spraw politycznych i ekonomicznych*<sup>62</sup>. Pasja kolekcjonerska i imponujące osiągnięcia w tym zakresie, a czasem i spektakularne potknięcia, były dla niego istotnym uzupełnieniem życiowych aktywności oraz niewątpliwie odskocznią od gorzkich klęsk własnych i Polski, o której z oddali, zanurzony wprawdzie w codzienność włoską, zawsze do końca życia pamiętał<sup>63</sup>. W spisanych pod koniec życia pamiętnikach, w latach 1830–1831 książe stwierdził: *Mając swobodę wyboru swej kariery należy jednak zawsze pamiętać o tym, co jest się winnym sobie samemu, rodzinie i krajowi, któremu zawdzięcza się swoją egzystencję*<sup>64</sup>.

Reasumując, stwierdzić należy, że wymienione polskie i obce publikacje z zakresu historii i historii sztuki oraz archeologii nie wyczerpują spektrum problemów badawczych związanych z postacią księcia Stanisława Poniatowskiego. Trochę dziwi fakt, że tak liczne inicjatywy architektoniczne księcia oraz jego niezwykle szeroko zakrojona działalność na polu mecenatu i kolekcjonerstwa – najpierw w Polsce, potem w Italii – nie doczekały się wciąż większego zainteresowania, zwłaszcza ze strony polskiego środowiska historyków sztuki<sup>65</sup>. Dotychczasowe publikacje i częściowo tylko wykorzystane materiały źródłowe oraz zachowane obiekty stanowić mogą bazę do dalszych pogłębionych poszukiwań, badań i ustaleń naukowych, które zapewne mogłyby przyczynić się do lepszego poznania nadal tajemniczych losów ruchomości i nieruchomości królewskiego bratanka.

**Streszczenie:** Artykuł ma na celu zarysowanie aktualnego stanu badań na temat działalności mecenasowskiej i kolekcjonerskiej księcia Stanisława Poniatowskiego (1754–1833) w Italii, z którą związał blisko 40 lat życia. Na ten czas złożyły się 3 długie podróże księcia, które poprzedziły 30-letni pobyt stały, podczas którego mieszkał najpierw w Rzymie, a potem we Florencji, gdzie został pochowany.

Książę, mimo licznych dokonań i niezwyklej kolei losu, nie zajął ani w badaniach naukowych, ani w zbiorowej pamięci Polaków, tak wysokiej pozycji jak jego młodszy kuzyn – książę Józef, który zginął w nurtach Elstery, oddając życie za ojczyznę. Stanisław Poniatowski nie doczekał się historycznej monografii, nie jest jednak postacią całkowicie zapomnianą. Najważniejsze poświęcone mu prace naukowe powstały dosyć dawno. Najobszerniejsza, książka pt. *I Poniatowski a Roma* (Firenze 1972), ukazująca losy księcia Stanisława i rodziny Poniatowskich, wyszła spod pióra włoskiego pisarza

– publicysty Andrei Busiri Vicięgo. Nigdy nie została przetłumaczona na język polski. Jak wynika z aktualnego stanu badań, niewielu polskich historyków sztuki w pogłębiony sposób zainteresowało się działalnością księcia. Poza rozrzuconymi w różnych opracowaniach wzmiankami istnieją zaledwie 4 artykuły, które omawiają wybrane aspekty działalności mecenasowskiej i kolekcjonerskiej księcia (Janiny Michałkowej, Elżbiety Budzińskiej, Tadeusza Jaroszewskiego, Dominiki Wronikowskiej). Historycznie najpełniejszym opracowaniem dotyczącym księcia Stanisława pozostaje nadal, liczący niemal 50 lat, artykuł Jerzego Michalskiego zamieszczony w *Polskim słowniku biograficznym*.

Dotychczas powstałe polskie i obce publikacje z zakresu historii i historii sztuki oraz archeologii nie wyczerpują wielu problemów badawczych dotyczących samej postaci, działalności, a także pasji kolekcjonerskiej księcia Stanisława Poniatowskiego.

**Słowa kluczowe:** książę Stanisław Poniatowski, Włochy, kolekcjoner, mecenas, gemmy, Rzym, Florencja.

## Przypisy

- 1 J. Michalski, *Stanisław Poniatowski h. Ciołek*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXVII, Kraków 1982, s. 481-487, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-poniatowski-h-ciolek> [dostęp: 25.07.2019]; L. Bernardini, *Polacchi a Firenze. Polacy we Florencji. Poles In Florence*, Firenze 2005, s. 134-135 – autor podaje, że grobowiec synowie zamówili najpierw u Lorenza Bartoliniego, zrealizował go jednak Ignazio Villa. Zgodnie z życzeniem księcia, który był zdecydowanym przeciwnikiem gospodarki pańszczyźnianej, jego wymowa i inskrypcja przypominają o zasługach Stanisława Poniatowskiego w czynszowaniu chłopów.
- 2 M. Brandys, *Nieznanzy książę Poniatowski*, Warszawa 1960; szóste wydanie książki ukazało się w 2009 roku.
- 3 S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca Stanisława Augusta*, J. Łojek (przeł.), Warszawa 1979.
- 4 D. Juszcak, *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, Warszawa 2018, s. 87-90. W Muzeum Narodowym w Warszawie przechowywany jest obraz Marcello Bacciarellego *Apolonia z Ustrzyckich Poniatowska z synem Stanisławem jako Flora z Amorem*; Stanisław sportretowany został na nim jako dziecko w wieku ok. 2-3 lat.
- 5 A. Broż, *Rzym po polsku*, Warszawa 2009.
- 6 D. Wronikowska, *Villa Poniatowski – nieznanzy zabytek polski w Wiecznym Mieście?*, w: *Twórcy i dzieła. Studia z dziejów kultury artystycznej*, M. Kitowska-Lysiak i in. (red.), Lublin 2007, s. 123-129; R. Di Stefano, *Il Principe Stanislaw Poniatowski a Capodimonte e il palazzo costruito „per dispetto”*, Arcidosso 2018. Należy wymienić też dwa artykuły: A. Rola-Bruni, *Pałac księcia Poniatowskiego nad jeziorem Bolsena we Włoszech*, „Nasz Świat” 2017, nr 23/10, <https://naszswiat.it/historia/palac-ksiecia-stanislaw-poniatowskiego-nad-jeziorem-bolsena-we-wloszech/> [dostęp: 25.07.2019]; *Eadem*, *Rzymski karnawał księcia Stanisława Poniatowskiego*, „Nasz Świat” 2018, nr 18/01, <https://naszswiat.it/historia/rzymski-karnawal-ksiecia-stanislaw-poniatowskiego/> [dostęp: 25.07.2019].
- 7 <https://albertomacchiteatrostorico.blogspot.com/2011/07/stanislaw-poniatowski-testo-teatrale.html> [dostęp: 25.07.2019].
- 8 C. Wagner, *Explaining the fable and history taken from the classics: Prince Poniatowski's Neoclassical gem collection*, w: *Excalibur: essays on antiquity and the history of collecting in honour of Arthur MacGregor*, Oxford 2013, s. 145-150, <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/poniatowski/default.htm> [dostęp: 25.07.2019].
- 9 P. Gołyźniak, *The impact of the Poniatowski gems on later gem engraving*, w: *Studies in Ancient Art and Civilisation*, J. Bodzek (red.), t. 20, Kraków 2016, s. 173-189; *Idem*, *A Rediscovered Poniatowski Gem in the National Museum in Krakow*, w: „Jewellery Studies. The Journal of The Society of Jewellery Historians” 2018, nr 1, s. 3-11, [https://www.academia.edu/9775595/A\\_Rediscovered\\_Poniatowski\\_Gem\\_in\\_the\\_National\\_Museum\\_in\\_Krakow](https://www.academia.edu/9775595/A_Rediscovered_Poniatowski_Gem_in_the_National_Museum_in_Krakow) [dostęp: 25.07.2019].
- 10 A. Busiri Vici, *I Poniatowski a Roma*, Firenze 1972.
- 11 A. Busiri Vici d'Arcevia, *Il collezionismo romano di Stanisław Poniatowski*, w: *Polonia-Italia: relazioni artistiche dal medioevo al XVIII secolo: atti del convegno tenutosi a Roma, 21-22 maggio 1975*, Wrocław 1979, s. 185-218 – w pierwszych zdaniach tekstu, nie ukrywając pewnej gorczy, autor nadmieniał, że jego dziesięcioletni trud, który włożył w pogłębione badania naukowe i napisanie książki o Poniatowskich, nie przyniosły oczekiwanych przez niego rezultatów i zwiększonego zainteresowania historią bratanka królewskiego, księcia Stanisława, oraz związkami artystyczno-kulturalnymi między Italią i Polską w czasach oświecenia.
- 12 J. Michałkowa, *Rzymski portret Stanisława Poniatowskiego*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, R. 22, nr 3, s. 296-298.
- 13 E. Budzińska, „Pamiętnik polityczny i podróży nieznanego autora” czyli druga podróż do Włoch księcia Stanisława Poniatowskiego, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, R. 39, nr 3, s. 287-295.
- 14 T. Jaroszewski, *Siedziba ks. Stanisława Poniatowskiego zwana „Ustronie” w Warszawie*, w: „Materiały. Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” 1984, t. III, s. 51-77; *Idem*, *Il Principe Stanislao Poniatowski e la sua dimora detta „Ustronie” a Varsavia*, w: *Cultura e nazione In Italia e In Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*, V. Branca, S. Graciotti (oprac.), Firenze 1986, s. 47-59.
- 15 D. Wronikowska, *Villa Poniatowski...*
- 16 J. Michalski, *Stanisław Poniatowski...*

- <sup>17</sup> S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 53.
- <sup>18</sup> K. Chłędowski, *Rokoko we Włoszech*, Wrocław 1997, s. 284.
- <sup>19</sup> J. Michalski, *Stanisław Poniatowski...*
- <sup>20</sup> M. Brandys, *Nieznany książę...*, wyd. V, Warszawa 1973, s. 14.
- <sup>21</sup> A. Busiri Vici d'Arcevia, *Il collezionismo romano...*, s. 186.
- <sup>22</sup> M. Brandys, *Nieznany książę...*, s. 17 i następane. Pierwszą, niemal roczną zagraniczną podróż jako piętnastoletni pułkownik odbył Stanisław do Wiednia, do stryja – księcia generała austriackiego Andrzeja, osobistego przyjaciela cesarza Józefa II, któremu w trakcie manewrów armii austriackiej młodzieńki książę został przedstawiony. Wkrótce potem przedstawiono go także królowi Prus Fryderykowi II. Jako szesnastolatek wysłany został do Paryża, z którego zimą 1771 r. udał się do Londynu, skąd wybrał się na kilkumiesięczny konny objazd całej Anglii. Ostatnią część swego pobytu, osiem miesięcy, spędził na intensywnych studiach w Cambridge i wiosną 1773 r. wrócił do kraju. W trzecią podróż król wysłał dziewiętnastolatka do Paryża, gdzie młody książę przedstawiony został Ludwikowi XV i jego rodzinie. Poznał wówczas także delfinową Francji Marię Antoninę.
- <sup>23</sup> S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 6; J. Michalski, *Stanisław Poniatowski...*. Autor podaje, że król w liście z 15.01.1774 r. pisał do pani M.T. Geoffrin: *ce jeune homme m'étonne souvent par sa sagesse autant qu'il me plait par son amabilité*; M. Brandys, *ibidem*, s. 17-18.
- <sup>24</sup> M. Brandys, *ibidem*, s. 14-15. Zakładem teatynów, w którym było wówczas kilkunastu włoskich zakonników, kierował ojciec Antoni Maria Portaluppi; J. Michalski, *ibidem*.
- <sup>25</sup> M. Brandys, *ibidem*, s. 15.
- <sup>26</sup> M. Brandys, *ibidem, passim*; J. Michalski, *Stanisław Poniatowski...*, *passim*; M. Wrześniak, *Florencja-muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Kraków 2013, s. 30-31.
- <sup>27</sup> S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 53; J. Michalski, *ibidem*; <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-poniatowski-h-ciolek> [dostęp: 25.07.2019]. Książę podaje w pamiętnikach datę pierwszego pobytu w Rzymie jako zimę z 1775 na 1776 r.; twierdzi, że wiosną 1776 r. powrócił do Warszawy. Nadmienienia, że w Tuluzie, wkrótce przed swoją podróżą do Włoch, dowiedział się o śmierci Ludwika XV. Król Francji zmarł 10 maja 1774 roku. A. Busiri Vici jako datę powrotu z Rzymu do Warszawy wskazuje 1776 r., ale w przypisie 12 (s. 125) odwołuje się do informacji podanych przez Giovana Francesco Cracasa, w gazecie „Cracas”, mówiących o powrocie księcia do Polski w sierpniu 1775 roku. J. Michalski podaje już jako daty pierwszej podróży Stanisława Poniatowskiego do Włoch lata 1774-1775.
- <sup>28</sup> M. Brandys, *Nieznany książę...*, s. 28.
- <sup>29</sup> A. Busiri Vici, *I Poniatowski...*, s. 144.
- <sup>30</sup> E. Budzińska, *Pamiętnik polityczny...*, s. 288. Pamiętniki dotąd tylko fragmentarycznie opracowane pt. *Mémoires de politique et de voyage d'un auteur inconnu* przechowuje Archiwum Główne Akt Dawnych, spisane zostały w języku francuskim, znajdują się w Zbiorach Popielów, sygn. 427, liczą ponad 400 stron.
- <sup>31</sup> A. Busiri Vici, *I Poniatowski...*, s. 313.
- <sup>32</sup> J. Michalski, *Stanisław Poniatowski...*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-poniatowski-h-ciolek> [dostęp: 25.07.2019].
- <sup>33</sup> M. Brandys, *Nieznany książę...*, s. 70, 72, 75.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, s. 80-81.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, s. 88.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, s. 87. Wiadomo, że w drodze powrotnej do Polski, w Trenczyńskich Cieplicach, zamówił u drezdeńskiego malarza Krafta dwa obrazy.
- <sup>37</sup> A. Busiri Vici, *I Poniatowski...*, s. 144-153; E. Budzińska, *Pamiętnik polityczny...*, *passim*.
- <sup>38</sup> E. Budzińska, *ibidem*, s. 295.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, s. 293.
- <sup>40</sup> M. Brandys, *Nieznany książę...*, s. 99.
- <sup>41</sup> S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 72.
- <sup>42</sup> A. Busiri Vici, *I Poniatowski...*, s. 154-188.
- <sup>43</sup> S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 85-86 – niestety notatki księcia Stanisława dotyczące tych ponad trzech lat spędzonych w Italii nie podają żadnych informacji na temat jego działalności kolekcjonerskiej i mecenasowskiej.
- <sup>44</sup> E. Budzińska, *Pamiętnik polityczny...*, s. 292 – autorka wspomina, że Seroux d'Agincourt zapisał księciu Poniatowskiemu całą swoją bibliotekę.
- <sup>45</sup> M. Brandys, *Nieznany książę...*, s. 141.
- <sup>46</sup> A. Busiri Vici d'Arcevia, *Il collezionismo romano...*, s. 186, 188.
- <sup>47</sup> S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 87.
- <sup>48</sup> J. Michalski, *Stanisław Poniatowski...*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-poniatowski-h-ciolek> [dostęp: 25.07.2019]; D. Wronikowska, *Villa Poniatowski...*, s. 125.
- <sup>49</sup> M. Brandys, *Nieznany książę...*, s. 144.
- <sup>50</sup> A. Busiri Vici d'Arcevia, *Il collezionismo romano...*, s. 191; S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 28; J. Michalski, *Stanisław Poniatowski...*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-poniatowski-h-ciolek> [dostęp: 25.07.2019]; D. Juszcak, *Marcello Bacciarelli...*, s. 146.
- <sup>51</sup> A. Busiri Vici, *I Poniatowski...*, s. 250-410; A. Busiri Vici d'Arcevia, *ibidem*, 185-218.
- <sup>52</sup> D. Wronikowska, *Villa Poniatowski...*, s. 125-128.
- <sup>53</sup> R. Di Stefano, *Il Principe Stanislaw...*, *passim*.
- <sup>54</sup> *Ibidem*, s. 26-27.
- <sup>55</sup> A. Busiri Vici d'Arcevia, *Il collezionismo romano...*, s. 186.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, s. 195-197.
- <sup>57</sup> A. Busiri Vici d'Arcevia, *ibidem*, s. 197-204; R. Di Stefano, *Il Principe Stanislaw...*, s. 16-17. Po śmierci Stanisława Poniatowskiego, gdy kolekcja została wystawiona na aukcję, okazało się, że część gemm pochodzi z XIX wieku. Padły ostre oskarżenia w kierunku kolekcjonera, które właściwie do dzisiaj się utrzymały. Ostatni z badaczy, który najpełniej chyba prześledził losy kolekcji księcia – A. Busiri Vici d'Arcevia, nie zajął wyraźnego i jednoznacznego stanowiska w tej sprawie. Po blisko 200 latach od sprzedaży kolekcji, przy obecnym stanie badań, wydaje się w pełni zasadne powtórne zbadanie całej niejasnej historii.



Zadania tego podjęło się ostatnio kilku młodych archeologów, wśród których wymienić należy przede wszystkim wspomnianą wyżej Claudię Wagner (patrz przypis 8). W artykule tym autorka stawia pytanie, czy książę padł ofiarą oszustów, czy sam spowodował całą tę zagmatwaną historię. W tekście nie pada jednak odpowiedź. Na stronie Uniwersytetu w Oksfordzie C. Wagner informuje, że prace nad losami kolekcji nadal kontynuuje, <http://lacmaonfire.blogspot.com/2009/07/bernie-madoff-of-gem-collectors.html>, <http://tomswope.blogspot.com/2012/05/lost-poniatowski-gem.html>, [https://en.wikipedia.org/wiki/Engraved\\_gem](https://en.wikipedia.org/wiki/Engraved_gem); <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsnr.2019.0016> [dostęp: 25.07.2019]. Paweł Gołyźniak (patrz przypis 9) widzi z kolei wiele walorów w fakcie zamówienia przez księcia znacznej części kolekcji u ówczesnych gliptyków. Uważa ponadto, że tego rodzaju postępowanie księcia, czyli łączenie dawnej kolekcji z nową, nie było w XIX w. odosobnione. Twierdzi także, iż wynikać mogło ono z jego wielkiego umiłowania i podziwu dla kultury antycznej, a nie z chęci wprowadzania kogoś w błąd.

<sup>58</sup>A. Busiri Vici d'Arcevia, *Il collezionismo romano...*, s. 209-214 – autor podkreśla jak absurdalnie tanio synowie księcia sprzedali te najwyższej klasy dzieła sztuki.

<sup>59</sup>*Ibidem*, s. 207-208.

<sup>60</sup>*Ibidem*, s. 214.

<sup>61</sup>A. Busiri Vici, *I Poniatowski...*, s. 411-434; L. Bernardini, *Polacchi a Firenze...*, s. 68, 134-135; R. Di Stefano, *Il Principe Stanisław...*, s. 47-48.

<sup>62</sup>S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca...*, s. 7.

<sup>63</sup>S. Poniatowski, *ibidem*, s. 27-28. Jerzy Łojek w dalszej części wstępu do *Pamiętników synowca...*, stwierdza, że po osiedleniu się we Włoszech *aż do zgonu żył z dala od spraw krajowych, chociaż są dowody, iż wieloma wydarzeniami na terenie Polski żywo się interesował* (s. 28). Trochę chyba mało zatem konsekwentnie w stosunku do powyżej zacytowanej opinii i również zbyt ostro formułując zarzuty, twierdzi, iż *Nie należy się zatem dziwić, że [książę Józef Poniatowski] pozostał w pamięci Narodu, podczas gdy starszy synowiec króla, w dziedzinie politycznej znacznie bardziej utalentowany, lecz dotknięty ciężkim schorzeniem moralnym: niedorozwojem poczucia obowiązków patriotycznych – stawał się coraz bardziej „nieznanym księciem Poniatowskim”*. W zacytowanym stwierdzeniu część prawdy niewątpliwie się znajduje, jednak i sama postawa księcia wobec tragicznych wydarzeń, których był uczestnikiem, a na które wobec potęgi państw dokonujących rozbiorów nie mógł mieć właściwie żadnego wpływu oraz fakt, że w zbiorowej pamięci ten bratanek królewski bardzo słabo funkcjonuje, są bez wątpienia tematami złożonymi, wymagającymi dalszych szeroko zakrojonych i pogłębionych studiów oraz analiz naukowych.

<sup>64</sup>S. Poniatowski, *ibidem*, s. 47.

<sup>65</sup>Na temat inicjatyw księcia Stanisława Poniatowskiego związanych ze sztuką i architekturą w Rzeczypospolitej powstał jeden artykuł, w dwóch wersjach językowych, po polsku i po włosku (T. Jaroszewskiego, patrz przypis 14), zaś trzy inne zostały napisane na temat jego analogicznych działań w Italii (D. Wronikowska, J. Michałkowa, E. Budzińska, patrz przypisy 6, 12, 13).

---

#### dr hab., prof. KUL Agnieszka Bender

Historyk sztuki, dyplomata; (od 2006) profesor KUL, (od 2009) profesor UKSW; (2012–2016) prodziekan na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, (2019–2020) zatrudniona w Instytucie Kulturoznawstwa UKSW; (od 2020) pracuje w Instytucie Nauk o Sztuce KUL; (2016–2018) dyrektor Instytutu Polskiego w Rzymie; zajmuje się sztuką nowożytną, rzemiosłem artystycznym, relacjami artystycznymi polsko-francuskimi i polsko-włoskimi; autorka, współautorka i redaktorka blisko stu publikacji naukowych; e-mail: [agbender@kul.pl](mailto:agbender@kul.pl)

---

**Word count:** 5248; **Tables:** –; **Figures:** 11; **References:** 65

**Received:** 03.2020; **Reviewed:** 04.2020; **Accepted:** 05.2020; **Published:** 06.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2085



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

This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Bender A.; KSIĄŻĘ STANISŁAW PONIATOWSKI – KONESER ORAZ KOLEKCJONER DZIEŁ SZTUKI STAROŻYTNEJ I WŁOSKIEJ. *Muz.*, 2020(61): 80-89

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 127-136  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2020  
data recenzji – 05.2020  
data akceptacji – 05.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.2640

# UPRZEJMIE PROSZĘ NIE KONTYNUOWAĆ PRAC PRZY MUZEUM. DROGA STANISŁAWA SANKOWSKIEGO DO UTWORZENIA MUZEUM W RADOMSKU

*I AM THEREFORE ASKING YOU TO STOP  
WORKING ON THE MUSEUM. STANISŁAW  
SANKOWSKI'S WAY TO ESTABLISHING  
A MUSEUM IN RADOMSKO*

**Tomasz Andrzej Nowak**

Muzeum Regionalne im. Stanisława Sankowskiego w Radomsku

**Abstract:** In 2020, we are celebrating 50 years of the Stanisław Sankowski Museum in Radomsko, officially established on 1 July 1970. However, it was already from 1946 that Stanisław Sankowski, a history teacher, had been collecting documents and exhibits related to the region among the students of the First Secondary School in Radomsko. He appealed for them to be collected in the school newsletter and in 1958 in the 'Gazeta Radomszczańska' paper. The appeal was successful, and the collections started to grow. At that point there was no mention of a seat for the Museum, so initially, as approved by the school Headmaster, the Museum was housed in the school building. It seemed that it would find a home there for longer, particularly as the

school was given a new building. When it turned out there was no separate room available for the exhibition, the school hall was adapted for the Museum exhibits. This, however, was not to the liking of the school authorities; the Deputy Headmaster, who, interestingly, happened to be a historian himself, forbid the works to be continued. For some time the Museum's activity was suspended, yet finally S. Sankowski decided to move the collected exhibits to his own flat. Excursions, even from around the country, were invited to visit it. Meanwhile, S. Sankowski continuously tried to be allocated some facility where the Museum could be housed. The efforts were accelerated by the mention of the Radomsko Museum in a private flat in a programme

on Radio Free Europe. Soon afterwards, the home for the Museum was found: initially, they were 3 rooms in the building of the town authorities, later the whole ground floor, while in the mid-1970s it was allocated almost the whole building of the former 1859 Town Hall. The Museum had enjoyed first successes even before the formal establishment;

these were undoubtedly the finds that brought archaeologists to Radomsko and their subsequent discoveries. What needs to be appreciated, though, is first and foremost the educational effort of S. Sankowski and his promoting activities. Many years later, in 2008, the Radomsko Regional Museum was named after its instigator and creator.

**Keywords:** Stanisław Sankowski, Radomsko, regional museology, Silniczka, archaeological objects, Józef Simmler's painting *Susanna at Her Bath*.

Myśl o założeniu muzeum w Radomsku pojawiła się jeszcze przed II wojną światową, ale wtedy były to tylko apele. Zresztą okres międzywojenny to nie był dobry czas dla muzealnictwa regionalnego<sup>1</sup>. Zamierzenia w czyn zaczął wprowadzać tuż po wojnie Stanisław Sankowski (1909–1993). Urodził się w Brzeżanach na Podolu, skąd rodzina przeniósł się do Radomska w czasie I wojny światowej. Tu skończył szkołę średnią i z miastem związał się na stałe, zakładając rodzinę i podejmując pracę zawodową jako nauczyciel historii<sup>2</sup>. Przez kilkadziesiąt lat badał historię Radomska, doprowadził również do powstania muzeum, które od 2008 r. nosi jego imię, a w 2020 r. obchodzi swoje półwiecze.

Muzeum działa od 50 lat, ale nim zostało powołane Stanisław Sankowski czynił o nie starania przez 25 lat. Już samo to uzmysławia, jak cenną pracę wykonał. Niniejszy artykuł ma pokazać, jak wyglądała droga do obranego celu, z jakimi problemami się borykał, na jakie wyrzeczenia musiał się godzić, kto rzucał kłody pod nogi, a kto pomagał i dzielił pasję. Geneza wielu muzeów regionalnych jest bardzo podobna – nauczyciel i uczniowie zbierający eksponaty, szkoła jako pierwsza siedziba i w końcu starania o własne lokum<sup>3</sup>. Tak właśnie było w przypadku Radomska, choć na pewno cechą wyróżniającą jest udostępnienie przez S. Sankowskiego własnego mieszkania do celów wystawienniczych.

Po latach założyciel mówił: *Chciałem żeby to miasto miało swoje muzeum. Trochę wiedziałem o jego historii i wydawało mi się, że jest tego warte. Miałem też wyniki swoich badań i chciałem wszystko opracować. Każdego dnia coś przybywało. Sporo przynosili uczniowie*<sup>4</sup>. Tak zwyczajnie, po prostu uważał, że miasto powinno mieć swoje muzeum. Domyślał się można, że kierował się też inną prostą zasadą leżącą u podstaw wielu inicjatyw – jeśli nie ja, to kto? Los wskazał na niego, więc działał, szukał współpracowników, namawiał do poświęceń rodzinę. Jego inicjatywa musiała jednak czekać na odpowiedni moment. Taki dla małych regionalnych muzeów nadszedł dopiero w latach 60. i 70. XX wieku<sup>5</sup>. Wtedy *ludzka pasja przybrała realne kształty* – jak to ujął dziennikarz P. Goszczyński<sup>6</sup>.

Podstawą źródłową artykułu jest dokumentacja, jaką prowadzili Stanisław Sankowski i jego żona Irena, która w pewnym momencie zaczęła notować, kto pomaga jej mężowi w pracach z zabytkami, prowadziła listę gości, kronikę (dalej: Kronika) i księgę pamiątkową. Do tego dochodzą inwentarze muzealiów oraz artykuły prasowe. Materiały te uzupełnia nieliczna korespondencja urzędowa (kilka pism S. Sankowskiego i odpowiedzi na nie). Dziś dokumenty znajdują się w zbiorach muzeum<sup>7</sup>. Pierwsza korzystała z nich Beata Frankowska, wnuczka założyciela<sup>8</sup>, jednak wymienione

archiwalia można poddać jeszcze głębszej analizie i uzupełnić o dodatkowe źródła (prasa, relacje ustne).

## Regionalista z Radomska

W latach 30. XX w. radomszczański magistrat zlecił S. Sankowskiemu, wówczas studentowi Uniwersytetu Jagiellońskiego, uporządkowanie miejskiego archiwum. Tam odnalazł wiele dokumentów, w tym przywileje królewskie dla miasta. Na temat pracy magisterskiej wybrał więc historię Radomska. Ze względów finansowych przerwał studia, magisterium zrobił dopiero po wojnie. Czas okupacji spędził w niemieckiej niewoli. Po 1945 r. należał do PTTK, łódzkiego oddziału Polskiego Towarzystwa Historycznego, działał w sekcji historycznej Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Radomsku, historię zajmował się także w ZBOWiD<sup>9</sup>. Na zlecenie Miejskiej Rady Narodowej (MRN) napisał kronikę Radomska, poza tym opisał dzieje miejscowego klasztoru i straży ogniowej. W 1957 r. przygotował do druku, napisaną przed wojną, pracę magisterską. Nie zgodził się na ingerencję cenzury, więc książkę opublikowano dopiero po jego śmierci. Do dziś jest ona jedynym monograficznym ujęciem dziejów Radomska. W 2016 r. ukazała się drukiem pierwsza część zbioru jego prac historycznych<sup>10</sup>.

W lutym 1945 r., od razu po powrocie z obozu jenieckiego, zgłosił władzom chęć podjęcia pracy. Najpierw skierowano go do pracy w radiowęźle Polskiego Radia, ale szybko zaczął tworzyć zręby miejscowego szkolnictwa średniego. Uczył historii i języka angielskiego w kilku szkołach równocześnie. Jeszcze w 1945 r. założył Koło Historyczne przy I Liceum Ogólnokształcącym, a do lekcji historii włączał tematy regionalne<sup>11</sup>.

## Pierwsze kroki

W szkolnym piśmie „Nasz Świat” S. Sankowski ogłosił 1 grudnia 1946 r. *Apel historyka*, w którym nawoływał do uszanowania pamiątek rodzinnych i lokalnych. Ponowił go w lokalnej gazecie w 1958 roku. Prosił, by przekazywać mu informacje i dokumenty o regionie<sup>12</sup>. Do akcji gromadzenia zabytków podszedł bardzo profesjonalnie. Apelowo o szeroki zakres zainteresowania przeszłością, nie ograniczał się tylko do historii, ale również doceniał zabytki archeologiczne i sferę etnograficzną. Pokazywał mieszkańcom okolicy na co powinni zwracać uwagę w swoich miejscowościach, gdzie „czai się” historia. Przekonywał, że wspólnym wysiłkiem można napisać historię powiatu radomszczańskiego.

*Apel historyka* w sprawie gromadzenia zabytków – ponawiany później przy każdej okazji, np. podczas Dni Radomska w 1960 r.



– przyniósł oczekiwany efekt. Uczniowie z I LO zaczęli profesorowi Sankowskiemu przynosić dokumenty, monety, fotografie, broń białą, dawne lampy, wagi itp. Tak pozyskiwane zbiory trzymano w szafie w jednej z klas szkolnych. Po trzech latach akcji prowadzonej w latach 1958–1960 zbiór przedstawiał się już naprawdę imponująco, można było pokusić się o wystawę<sup>13</sup>.

W grudniu 1960 r. zbiory po raz pierwszy pokazano publiczności. Na terenie szkoły zorganizowano wystawę pt. „Nasz wkład w obchody 1000-lecia Państwa Polskiego: Radomsko dawniej a dzisiaj”. Ekspонатów było już na tyle dużo, że podzielono je na działy: archeologiczny (m.in. znaleziska z kultury łuzycyckiej, moneta rzymska z II w.), paleograficzny (zdjęcia najstarszych pergaminów), sfragistyczny (pieczęcie Radomska od 1762 r. do okupacji niemieckiej włącznie), fotografie odtwarzające wygląd dawnego Radomska. Niedługo potem urządzono następną wystawę pt. „Zaczątek Muzeum Powiatu Radomszczańskiego”, którą jednocześnie uczczono 100. rocznicę powstania styczniowego. Cały czas trwała współpraca na linii nauczyciel – uczniowie. Spotkania odbywały się w mieszkaniu Sankowskich, gdzie zajmowano się m.in. czyszczeniem i konserwowaniem zbiorów. W następnych latach przybywało obiektów – ktoś do ich przechowywania przekazał starą szafę, prawdopodobnie apteczną – nadal przynosili je uczniowie, inne pozyskiwał sam nauczyciel. S. Sankowski i jego uczniowie prowadzili swoisty nadzór archeologiczny przy wykopach ziemnych. Uczulano robotników na potencjalne znaleziska i to przynosiło efekty<sup>14</sup>.

Zaczątek muzeum już był, nie było natomiast warunków do przechowywania zbiorów. Muzeum musiało mieć swoją siedzibę. 13 listopada 1963 r. S. Sankowski pisał do władz miejskich i powiatowych pismo z prośbą o lokal dla muzeum. Na odpowiedź musiał czekać 5 lat. W tym czasie muzeum nadal mieściło się w szkole. Wydawało się, że wraz z przeniesieniem liceum w roku szkolnym 1964/1965 do nowego budynku, znajdzie się w nim też jakieś pomieszczenie dla muzeum. Tak się nie stało. Wobec tego zaplanowano, że na korytarzu 2. piętra ustawione będą szafy tak, by tworzyły namiastkę muzealnej sali (3x4 m). W środku eksponowano by zbiory i ustawiono stół, będący warsztatem pracy młodych historyków. Na tyłach szaf miały wisieć obrazy o treści historycznej oraz tablica ogłoszeń Koła Historyków. Tym pomysłem sprzeciwił się nauczyciel historii, zastępca dyrektora szkoły, Władysław Stec. Stańono na tym, że dyrektor szkoły Jan Słowiński zgodził się jedynie na ustawienie szaf w jednej z klas. Ale nie były one należycie zabezpieczone, wobec tego szybko doszło do kradzieży kilku srebrnych eksponatów. W. Stec jednak nie odpuścił. Odręcznie napisał 9 grudnia 1965 r.: *Kolego Sankowski. Uprzejmie proszę nie kontynuować prac przy „muzeum”, gdyż tam i w takiej postaci nie może się ono znajdować! Narąza się kolega na niepotrzebną pracę*<sup>15</sup>. Trudno dziś stwierdzić, co kierowało W. Stecem, że przyjął tak nieprzejednaną postawę. Ówczesna uczennica stwierdziła w rozmowie ze mną, że być może chodziło o to, że Sankowski za często mówił prawdę o historii, a zastępca dyrektora nie chciał na siebie i szkołę ściągać potencjalnych kłopotów. Domyślać się można, że sprawa rozgrywała się na linii wicedyrektor – nauczyciel i nie była podnoszona np. na radzie pedagogicznej. Stąd odręcznie napisane polecenie. Choć nie można wykluczyć, że kiedyś uda się trafić na materiały, które wyjaśnią tę kwestię. Niedługo potem zbiory przeniesiono do mieszkania Sankowskich przy ul. Sienkiewicza 4.

## „Osobiste dziecko” w domu

Nie mając miejsca na umieszczenie zgromadzonych zbiorów, Sankowski ponawia starania u władz o siedzibę dla muzeum. Można wnioskować, że lobbował za tym przy każdej okazji, rozmawiał prywatnie z decydentami. Latem 1966 r. usłyszał, że mogłoby się ono znaleźć się w budującym się domu kultury, a on sam miałby zostać jego kustoszem. To *ładny punkt i lokal, jest nadzieja, że nasze osobiste dziecko – jak nazywamy muzeum – ujrzy nie tylko światło dzienne, ale i usamodzielnia się* – napisała w Kronice I. Sankowska. Potem mówiono jeszcze o lokalu po zwalniających się siedzibach biblioteki, sądu, straży pożarnej<sup>16</sup>. Jednak były to na razie jedynie spekulacje, żadna oficjalna decyzja nie zapadła.

Gdy zbiory znajdowały się w liceum, można było je uznać za muzeum szkolne, w końcu współtworzyli je uczniowie. Ten argument upadł wraz z przeniesieniem zbiorów do prywatnego mieszkania – wówczas mogło być traktowane jak muzeum prywatne. Wobec tego postanowiono sformalizować jego status. 5 września 1966 r. w mieszkaniu Sankowskich odbyło się zebranie Komitetu Przyjaciół Muzeum, którego powołanie miało ułatwić powstanie muzeum. Akces do komitetu zadeklarowali miejscowi działacze partyjni. Wśród lokalnych decydentów przychylny sprawie muzeum był Jerzy Bałaziński. Komitet ostatecznie prawdopodobnie nie powstał formalnie, a przynajmniej brak jest dowodów na jego działalność. Niedługo potem uczyniono kolejny krok. 27 września 1966 r. na zebraniu sekretarzy Gminnej Rady Narodowej i działaczy kultury, w obecności władz miejskich i powiatowych, młodzież I LO wraz ze swoim opiekunem uroczyście, ale symbolicznie, przekazała zgromadzone zbiory mieszkańcom Radomska. 19 grudnia wystosowano pismo do Powiatowej Rady Narodowej (PRN), w którym nawiązywano do idei powstania muzeum i podjętego trudu z okazji 1000-lecia Państwa Polskiego. Załączono też inwentarz ponad 1000 eksponatów zgromadzonych w ciągu 20-letniej pracy S. Sankowskiego i jego kolejnych uczniów. Po tym akcie muzeum stało się własnością społeczności miasta. Ze wsparciem pospieszył prof. Konrad Jażdżewski, dyrektor Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, obiecując przekazanie eksponatów do muzeum, ale pod warunkiem, że będzie ono dysponowało przynajmniej 4 salami (już w 1962 r. popierał starania w sprawie muzeum)<sup>17</sup>.

Działania z końca 1966 r. wywołały pewien efekt, ale jeszcze nie taki, jakiego oczekiwano. W styczniu 1967 r. władze powiatu przekazały 2208 zł na pokrycie prac konserwatorskich. Były to pierwsze pieniądze, jakie S. Sankowski otrzymał na funkcjonowanie muzeum. Niedługo potem okazało się, że lokalu nie będzie. *Staś nie zraża się przeciwnościami, które go raczej dopingują. Postanowił jeden nasz pokój wyłącznie oddać na zaczątek muzeum, usuwając z niego wszystkie inne przedmioty* – napisała w Kronice I. Sankowska. Było to poważne poświęcenie, gdyż Sankowscy tworzyli liczną rodzinę – mieli 5 synów.

Szybko jednak okazało się, że ten pokój to za mało i muzealia znajdowały miejsce także w innych pomieszczeniach (do dyspozycji były 3 gabloty). Część eksponatów wisiła na ścianach. Pod jedną z nich łóżko na noc rozkładał syn Stanisław. Relacjonuje dziś, że rodzice przestrzegali go, by odsunął je od ściany, bo nie wiadomo czy jakaś szabla w nocy nie spadnie mu na głowę. W 1983 r. Sankowski wspominał, że nie było

S.p.	Data	Nazwa ekspozycji	Nazwisko Imię	Adres	Uwagi
1.	6.12.1966	moneta	Michałewicz Bohdan		moneta niemiecka
2.	4	Okularka z kryształem niem.	Krysztalaki	ul. Sł. Puckotaw	
3.		okularka			
4.	16.12.66	Sten - broń z 1939 r.	Krysztalaki	ul. Sł. Puckotaw	Broń loty broń
5.	18.12.66	Monety	Kawczak Maria (pł.)	ul. Fabianiego	2 srebrne polskie monety
6.	20	Bawlerko			
7	21	Taca alpagowa	Senk		
8	22.12.66	Monety	Żyżnińska Barbara	ul. X "C"	1 kóp. z 1841 r.
9		"	Ewa Polska	ul. X "A"	{ 5 złp. z 1900 (srebrna moneta); 2 złp. z 1900
10	22.12.1966	2 monety rumuńskie i angielskie	Strzembor Jerry	ul. X "B"	{ 1 srebrna ośrodek (małozłoty)
11	24.12.1966	Moneta sasko 1830 r.	Chudziński Zbigniew	Przejawca 38	niemiecki srebrny o oku Jutem i krosi saski
12		Parus drobne monety	Wojcik Grzegorz	ul. X "B"	{ 10 złp. 1921; 5 złp. 1921; 500 Mark 1923; 2000 Mark
13		"	Wojcik Henryk	"	{ 1923; 15 złp. 1925; 10 złp. 1915; 5 złp. 1917; 2-1928; 1 złp. 1948; 5 złp. 1936; 1 złp. 1939;
14	(24.12)	2 monety i okularka	Wojcik Sofia	ul. X "B"	{ 10 złp. 1921 (srebrny); 10 złp. 1921; okularka 4 złp. 1921 (srebrny) z Jankowskim 1921;
15	26.12.66	moneta	Sieniat Maria	Dobrypczy (ul. X "C)	moneta polska z XII ok?

1. Strona z Ewidencji młodzieży pracującej na rzecz muzeum

1. Page with the Register of youth working for the Museum

S.p.	Data	Nazwisko Imię	Adres	Zawód	Przebieg choroby podległej	Uwagi
492	18.01.67	Kubacki Stanisław	Łódź Fabryczna 4	III		
493	"	Stypień Maria	ul. wa Skarbowostwa	VII		
494	"	Mironik Tadeusz	ul. - Św. Rocha 32	VII		
495	"	Dulhankiewicz Krystyna	Łódź Leśniana 3	VII		
496	"	Broka Janusz	ul. - N. Reimundowa	VII		
497	"	Michalski Krzysztof	ul. - Czerwona 5	IV		
498	"	Grudka Grażyna	Łódź Nowy Świat 22	III		
499	"	Czech Jacek	ul. - Jaracon 65	III		
500	"	Wojcik Stanisław	ul. - ul. Praca 3	nauczycielka	Wojcik Stanisław	Pracownik Biuletynu z historii muzeum
501	"	Kopyłowski Zdzisław	Brańcówce	nauczycielka		
502	"	Witkiewicz Augustyna	Łódź ul. Janowska 5	nauczycielka		
503	"	Otubek Krzysztof	ul. - Ligowa 27	V		
504	"	Janusz Krzysztof	ul. - Fabryczna 96	V		
505	"	Gołuski Zenon	Sęgot Jagiello 3.	IX		
506	"	Celińska Joanna	Łódź Bogoziemska 18	X		
507	"	Rybnicki Jan	ul. - Klonowca	VII		
508	"	Kosińska Beata	ul. - Rawalska 1905 18	31.4M. 1971		
509	"	Josińska Grażyna	ul. - Wroblewostwa 28	59 ul. 26.1.0. 21.11.		
510	"	Stratnowska Jadwiga	Łódź ul. Młotowska 28	nauczycielka		
511	"	Bartosiak Barbara	Łódź ul. Leśniana 2002	RS- 7 Ch. 21.10		

2. Fragment Ewidencji osób zwiedzających muzeum

2. Fragment of the visitors' Register

łatwo w takich warunkach mieszkać, ale tak z żoną zdecydowali, więc znosili wszystkie uciążliwości<sup>18</sup>.

Decyzja o oddaniu na potrzeby muzeum jednego pokoju, a potem kolejnego, to prawdziwa cezura w dziejach muzeum. Prywatne mieszkanie rodziny Sankowskich było nie tylko miejscem przechowywania zbiorów, ale stało się namiastką muzeum. Zgromadzone przedmioty były tam opracowywane, konserwowane i ekspozowane. W działalność muzeum zaangażowana była cała rodzina, Stanisław oprowadzał zwiedzających, Irena prowadziła dokumentację, synowie pomagali w przygotowaniu ekspozycji (gabloty, podpisy, fotografie). Wszystkie koszty związane z działalnością muzeum pokrywali właściciele mieszkania. Wciąż też pomagała

młodzież. Od sierpnia 1966 r. do maja 1967 r. w te prace włączyło się blisko 100 uczniów. Prowadzono szczegółową ewidencję osób i czynności przez nie wykonane<sup>19</sup>.

Zwiedzający z całego kraju swoje wizyty upamiętniali wpisami do księgi pamiątkowej. Wśród nich byli m.in. przedwojenny burmistrz Radomska Lucjan Kwaśniewski czy prof. Bohdan Baranowski, który napisał: *Jestem zachwycony doborem eksponatów*. Irena Sankowska prowadziła ewidencję zwiedzających, zapisywała ich nazwiska, zawód i adres zamieszkania, datę wizyty i czasami dodatkowe informacje. Do księgi pamiątkowej od 8 września 1966 r. do 8 października 1968 r. wpisało się łącznie 1045 osób (500. osobę uhonorowano biuletynem z krótką historią



Radomska)<sup>20</sup>. Muzeum zaczęło stawać się źródłem wiedzy, studenci wykorzystywali zbiory do pisania prac magisterskich. S. Sankowski wysłał całą dokumentację muzeum na konkurs PTTK „Przez X wieków Polski”, za którą otrzymano nagrodę w kwocie 100 tys. zł przeznaczoną dla sztabu powiatowego<sup>21</sup>.

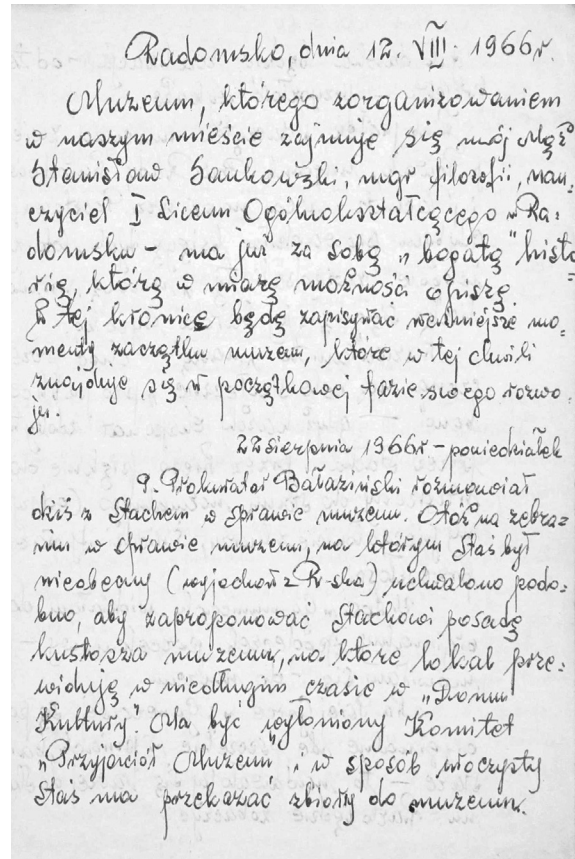
## Muzeum idzie do ratusza

Praca Sankowskiego i jego uczniów była zauważana przez media lokalne i regionalne, a nawet Polską Agencję Prasową. Temat kłopotów lokalnych muzeum w końcu trafił do Radia Wolna Europa<sup>22</sup>. Podczas audycji ubolewano, że tak pożyteczna placówka nie ma swojego lokum. To zapewne przyspieszyło decyzję władz, by muzeum znalazło własny kąć. Skończyło się dobrze, ale znając ówczesne realia, nietrudno sobie wyobrazić, że mogło być zupełnie odwrotnie. Audycja w radiu, którego słuchanie było zabronione w kraju, mogła być pretekstem do definitywnego zakończenia działalności muzeum. Na szczęście tak się nie stało. 20 lipca 1968 r. odpisano na pismo Sankowskiego z 1963 roku. Poinformowano, że na potrzeby muzeum zostaną oddane dwa pomieszczenia w siedzibie Miejskiej Rady Narodowej (dawny ratusz z połowy XIX w.), zaś jego samego upoważniono do wszelkich czynności koniecznych do zorganizowania muzeum. Patronat nad muzeum objęło Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Radomszczańskiej<sup>23</sup>.

Muzeum już na stałe zagościło w dawnym ratuszu z 1859 roku. Do 1975 r. przejęło prawie cały budynek. Wreszcie nie tylko miało własną siedzibę, ale w dodatku miejsce to było naznaczone historią. Na dziedzińcu znajduje się budynek aresztu wybudowanego prawie w tym samym czasie co ratusz. W 1943 r. odbito z niego członków AK, a w 1946 r. – żołnierzy Konspiracyjnego Wojska Polskiego. Po latach okazało się, że jest to też miejsce kaźni i potajemnego pochówku członków podziemia antykomunistycznego.

24 października 1968 r. zaczęto przewozić do nowej siedziby eksponaty (m.in. wozem konnym), co trwało do końca miesiąca. Obiekty ustawiano przy świecach, bo uczniowie miejscowego technikum nie skończyli jeszcze naprawiać elektryki. Staś zdejmując ze ścian bagnety, kordy, szable i miecze z pewnym żalem – wyrażającym przywiązanie do tych pieczołowicie zbieranych z młodzieżą przedmiotów – czytamy w Kronice. Stanisław Sankowski w tym czasie pracował bardzo intensywnie, dzień zaczynał o godz. 4–5 rano i kończył o 22. Przygotowywał wystawę na rocznicę wyzwolenia miasta spod okupacji niemieckiej. Wystawa miała inaugurować muzeum w nowym miejscu<sup>24</sup>.

Skromne otwarcie miało miejsce 18 stycznia 1969 r. o godz. 18, uczestniczyli w nim postowie i przedstawiciele miejscowych władz, m.in. wspomniany wyżej, wspierający starania o powstanie muzeum Jerzy Bałaziński z PRN – łącznie ok. 40 osób. Dziękowano założycielowi, a ten słowa wdzięczności kierował w stronę swoich uczniów. Po przecięciu wstęgi zebranych zaproszono do zwiedzania muzeum. Oprowdzał oczywiście Stanisław Sankowski. W pierwszej sali znajdowała się wystawa „II wojna światowa i jej skutki”, opowiadająca o udziale mieszkańców powiatu w walce z okupantem. Zaprezentowano też fotografie zniszczonego Radomska we wrześniu 1939 roku. W kolejnej sali pokazywano „bigos muzealny” – zegary, lampy, samowary, moździerze, żelazka, posągi, wazon, obiekty archeologiczne itp. W tym dniu założono też Kronikę Muzeum (dziś w Archiwum



3. Fragment Kroniki muzeum

3. Fragment of the Museum's chronicle



4. Stanisław Sankowski omawia eksponat w domowym muzeum

4. Stanisław Sankowski discussing an exhibit in his home museum





5. Stanisław Sankowski przy biurku w domowym muzeum

5. Stanisław Sankowski at the desk in his home museum



6. Jeden z pokoi w domowym muzeum

6. One of the rooms in the home museum



7. Stanisław Sankowski podczas oprowadzania po wystawie

7. Stanisław Sankowski taking visitors round the exhibition

Historycznym MRR, pod sygn. 1159), którą rozpoczęto od dokładnego opisu uroczystości otwarcia. Po wpisaniu się do książki pamiątkowej uroczystość została zakończona<sup>25</sup>.

Niedługo potem została przygotowana wystawa z eksponatów pozyskanych w czasie badań archeologicznych w Silnicze oraz ekspozycja pt. „Martyrologia i walka zbrojna narodu polskiego z okupantem hitlerowskim na terenie pow. radomszczańskiego”. O muzeum pisały gazety, przybywało chętnych do zwiedzania, obowiązywała zasada, że każdy kto chciałby je zobaczyć, powinien skontaktować się wcześniej telefonicznie ze S. Sankowskim. Był on społecznym opiekunem i kierownikiem, nie przewidziano jeszcze wtedy etatu dla pracownika. Nowo powstałe muzeum gościło uczniów miejscowych szkół, tylko w styczniu 1969 r., aby je zwiedzić, przybyły 4 klasy, w kolejnych miesiącach oprócz uczniów zbiory oglądali też nauczyciele z województwa łódzkiego, archeolodzy, konserwatorzy zabytków, delegacja radzieckich oficerów, którzy walczyli w 1945 r. w okolicach Radomska (3 maja 1969), członkowie redakcji Polskiego Radia w Warszawie (maj 1970)<sup>26</sup>.

Do sfinalizowania starań o powołanie muzeum w Radomsku potrzebne były jeszcze akty prawne. Oficjalnie muzeum zostało zatwierdzone 1 lipca 1970 roku. Swoim działaniem obejmowało powiaty radomszczański i pajęczański. Początkowo były tylko dwa działy: Archeologii i Historii oraz Etnografii i Historii Sztuki. Później rozdzielono je na 4 główne dziedziny. Opiekę merytoryczną nad muzeum sprawowało Muzeum Sztuki w Łodzi.

Wbrew swoim oczekiwaniom i wcześniejszym deklaracjom S. Sankowski nie został kierownikiem muzeum. Zaproponowano mu jedynie pół etatu historyka. Tej propozycji nie przyjął, wymawiając się obowiązkami szkolnymi – był już na emeryturze, ale w szkole pracował na pół etatu. Kierownikiem muzeum została od 16 sierpnia 1970 r. etnografka Janina Kucharska-Pawłowska, pracowała do 1978 roku<sup>27</sup>.

Na tym etapie historii muzeum kończą się bezpośrednie związki z nim Stanisława Sankowskiego. Od momentu *Apelu historyka* z 1946 r. do 1970 r. upłynęło blisko ćwierć wieku. Zaczynał działać, mając tylko pomysł. Nie był jakimś ważnym decydentem, który postanowił założyć w mieście muzeum. Był jedynie nauczycielem, który w dodatku nie szedł z prądem zmian, jakie nastąpiły po wojnie. Bez umocowania w aparacie partyjnym było mu niezmiernie trudno osiągnąć cel. Mimo niepowodzeń nie poddawał się. Zdołał skupiać wokół siebie i swojej idei stworzenia muzeum kolejne pokolenia uczniów, których zarażał swoją pasją historyka regionalisty. Przez pryzmat zgromadzonych eksponatów pokazywał uczniom i oglądającym zbiory historię ich miasta i okolicy. Dowodził tym, że historia jest wszędzie, w każdym domu, każdej rodzinie. To stare sprzęty, monety, banknoty, ubrania, dokumenty, zdjęcia. Pierwszym ważnym efektem działalności S. Sankowskiego była edukacja historyczna poza murami szkoły – do dziś słyszy się w muzeum od zwiedzających, że byli jego uczniami. Drugim było zainteresowanie

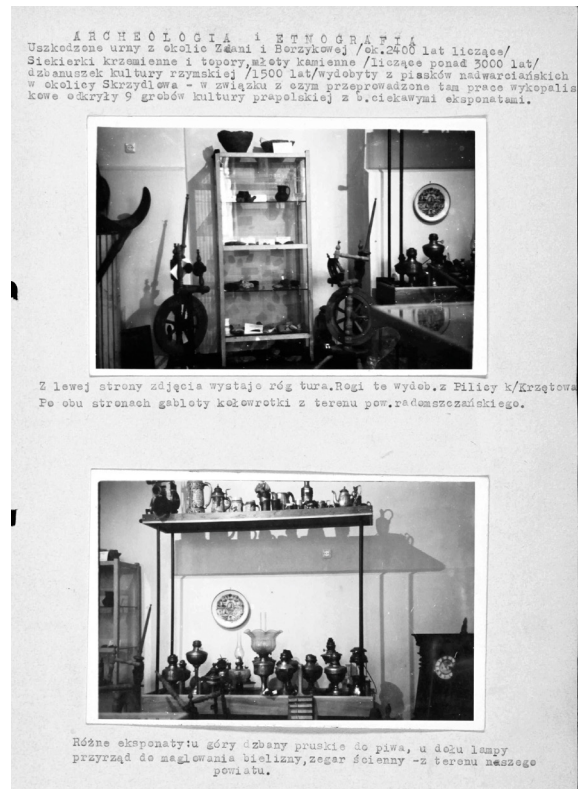
archeologów powiatem radomszczańskim. W końcu, najbardziej widocznym efektem jego pasji było samo muzeum. Z perspektywy lat można stwierdzić, że gromadzenie i pozyskiwanie zabytków było najprostszym zadaniem, trudniejsze okazało się zdobycie siedziby i nakłanianie decydentów do podjęcia formalnych decyzji. S. Sankowski swoją pracą dołączył do grona twórców muzealnictwa regionalnego, działających na tym polu od przełomu wieków XIX i XX<sup>28</sup>. Każda epoka ma swoje uwarunkowania, najpierw były to realia zaborów, pół wieku później ograniczenia wynikające z przynależności do państw tzw. bloku wschodniego.

Lata 1970 i 1971 upływały w muzeum na opracowywaniu i przejmowaniu kolejnych zbiorów od Stanisława Sankowskiego. Były to materiały archeologiczne, kilkadziesiąt monet, stare lampy, zegary, broń, części odzieży używanej w tym regionie. Nie wszystkie eksponaty pasowały do profilu nowego muzeum, znaczącą większość uznano jednak za wartościowe i apelowano do społeczeństwa o dalsze przekazywanie cennych obiektów. W 1970 r. muzeum posiadało ok. 1000 muzealiów, w 1972 r. – 1520, a w 1985 r. – 9500<sup>29</sup>. Za najciekawsze w kolekcji wciąż można uznać eksponaty pozyskane w początkowym okresie tworzenia muzeum – to hełm i miecz z XI w. znalezione przez uczennicę Jadwigę Smarzyńską w Silniczce<sup>30</sup>. Przez przypadek, w domu zmarłego działacza komunistycznego w Dąbrowie Zielonej, odkryto obraz Józefa Simmlera *Zuzanna w kąpielu*. Władze powiatowe odkupiły go od wdowy i przekazały do muzeum<sup>31</sup>. W latach 1976–2004 muzeum dysponowało kolekcją *Poczet królów i książąt polskich* z pałacu w Kruszynie. Do czasu oddania jej spadkobiercom książąt Lubomirskich była zbiorem bardzo często wypożyczanym do muzeów w całym kraju.

## Jakie ma być muzeum?

Już w marcu 1969 r. ówczesny nauczyciel historii, a później profesor zwyczajny, Andrzej Zakrzewski wyrażał się w gazecie z uznaniem o powstaniu muzeum. Jednocześnie zwracał uwagę, że już teraz, na początku jego drogi, należy pomyśleć o kierunku, w jakim powinno ono zdążać. Autor listu pisał, że może to być muzeum pokazujące wszystko po trochu, taki *prapolski groch z kapustą*. Sam jednak sugerował położenie nacisku na meblarskie tradycje Radomska<sup>32</sup>. Niedługo potem pojawiły się kolejne głosy. Tematyką muzeów regionalnych zajęła się w 1970 r. Rada Naukowa Województwa Łódzkiego. W swoim wystąpieniu wojewódzki konserwator zabytków, Mieczysław Pracuta, wskazał potrzebę założenia kilku muzeów w województwie. Wymienił także Radomsko. Wtórował mu prof. Bohdan Baranowski, który jednak postulował tworzenie muzeów nowego typu, związanych z rozwojem kultury materialnej danego regionu. Według Baranowskiego w Radomsku powinno mieścić się muzeum meblarstwa, ewentualnie takie, w którym dział meblarstwa odgrywałby najważniejszą rolę. Jednocześnie takie muzea branżowe byłyby ośrodkami badań nad poszczególnymi zagadnieniami<sup>33</sup>.

Tak się nie stało, muzeum nie wypracowało sobie głównej dziedziny, która zdominowałaby typ gromadzonych i ekspozycyjnych zbiorów. Na pewno w latach 70. i 80. za taką można uznać archeologię. Ze względów finansowych nie udało się zrealizować planów wyspecjalizowania muzeum w kolekcji kobiecego portretu. Poza sferę projektów nie wyszło też przejście na siedzibę oddziału muzeum pałacu książąt Lubomirskich



ARCHEOLOGIA I ETNOGRAFIA  
Uszkodzone urny z okolicy Żłami i Borzykowej / ok. 2400 lat liczące /  
Siekierki krzemienne i topory, szelki kamienne / liczące ponad 3000 lat /  
dłabanuszek kultury rzymskiej / 1500 lat / wydobyty z piasków nadwarciadek  
w okolicy Skrzydlowa - w związku z czym przeprowadzone tam prace wykopaliskowe odkryły 9 grobów kultury prapolskiej z b. ciekawymi eksponatami.

Z lewej strony zdjęcia wystaje róg tura. Regi te wydob. z Pilej k/Krzętbowa  
Po obu stronach gabloty kołowrotki z terenu pow. radomszczańskiego.

Różne eksponaty: tu góry szlony pruskie do piwa, u dołu lampy  
przyrząd do maglowania bielizny, zegar solenny - z terenu naszego  
powiatu.

8. Fragment ekspozycji przygotowanej ze zbiorów przekazanych przez S. Sankowskiego w nowej siedzibie muzeum, w gablocie urny, krzemienne toporki, gliniane naczynia znalezione w okolicach Radomska

8. Fragment of the display prepared with the collections donated by S. Sankowski at the new Museum's seat; display cabinets featuring urns, flint hatchets, clay vessels found near Radomsko



9. Fragment ekspozycji etnograficznej, ubiór i narzędzia gospodarcze

9. Fragment of ethnographic display: clothes and household utensils

(Fot. 1-7 – Archiwum Muzeum Regionalnego im. S. Sankowskiego w Radomsku, sygn. 1159; wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości Muzeum Regionalnego im. S. Sankowskiego w Radomsku)

w Kruszynie. Pracę merytoryczną utrudniały braki kadrowe. Po odejściu z pracy pierwszej kierowniczką nie było w muzeum etnografa (ten pojawił się dopiero kilka lat temu), przez ponad dekadę brakowało historyka sztuki. Ten sam problem dotyczył

także historyka, czyli dziedziny dominującej w muzeum regionalnym<sup>34</sup>. W latach PRL-u muzeum musiało, podobnie jak wiele innych instytucji, spełniać rolę propagandową. W doborze wystaw należało uwzględniać tematykę komunistyczną, sztukę radziecką itp. Z kolei w historii podkreślano zasługi Armii Ludowej. To się zmieniło po przełomie 1989 roku. Wówczas na pierwszy plan wysunięto tematykę katyńską, partyzantki antykomunistycznej, dziejów „Solidarności”. Potem muzeum skierowało swoją działalność w kierunku szerzenia kultury

w lokalnym środowisku, stając się „domem kultury bis” – jak to ujmowano swego czasu w Radomsku.

Muzeum Regionalne im. S. Sankowskiego w Radomsku jest dziś klasycznym wielodziałowym muzeum regionalnym, zajmującym się w różnych aspektach Radomskiem i regionem radomszczańskim z uwzględnieniem historii i współczesności<sup>35</sup>, a także sztuką i przyrodą. Pełni też rolę swegoistego archiwum<sup>36</sup>, taką jaką widział jego inicjator i twórca Stanisław Sankowski i na co wskazywał w *Apelu historyka*.

**Streszczenie:** W 2020 r. przypada 50-lecie Muzeum im. Stanisława Sankowskiego w Radomsku, które zostało oficjalnie powołane 1 lipca 1970 roku. Jednak już od 1946 r. Stanisław Sankowski, nauczyciel historii, prowadził wśród uczniów I LO w Radomsku akcję zbierania związanych z regionem dokumentów i eksponatów. Apelowo o nie na łamach szkolnej gazetki, a następnie w 1958 r. w „Gazecie Radomszczańskiej”. Apel odniósł skutek, zbiorów zaczęło przybywać. Wówczas nie było mowy o lokalu dla muzeum, więc początkowo, za zgodą dyrekcji szkoły, muzeum znalazło siedzibę w liceum. Wydawało się, że tam zagości na dłużej, tym bardziej że szkoła dostała nowy budynek. Gdy okazało się, że samodzielną sali dla zbiorów nie będzie, zaczęto zagospodarowywać na potrzeby muzeum szkolny korytarz. Nie podobało się to władzom szkoły, wicedyrektor – co ciekawe, historyk – zabronił kontynuowania prac. Przez jakiś czas działalność muzeum była zawieszona. W końcu

S. Sankowski postanowił przenieść zgromadzone zbiory do własnego mieszkania. Do tak stworzonego muzeum zaczęto zapraszać wycieczki, także z terenu całego kraju. S. Sankowski cały czas starał się u władz o uzyskanie lokalu na siedzibę muzeum. Sprawę przyspieszyła audycja Radia Wolna Europa, w której wspomniano o radomszczańskim muzeum w prywatnym mieszkaniu. Niedługo potem lokum dla muzeum się znalazło – początkowo były to 3 sale w siedzibie władz miasta, potem parter, a w połowie lat 70. XX w. prawie cały budynek dawnego ratusza z 1859 roku. Pierwsze sukcesy muzeum odnosiło jeszcze przed formalnym powstaniem – niewątpliwie były nimi znaleziska, które ściągnęły w okolice Radomska archeologów i ich kolejne odkrycia. Jednak przede wszystkim należy docenić trud edukacyjny S. Sankowskiego i jego działania popularyzatorskie. Po latach, w 2008 r., Muzeum Regionalnemu w Radomsku nadano imię jego inicjatora i twórcy.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Sankowski, Radomsko, muzealnictwo regionalne, Silniczka, obiekty archeologiczne, obraz Józefa Simmlera *Zuzanna w kąpieli*.

### Przypisy

- W. Kołodziejcki, *O potrzebie powstania muzeum w naszym powiecie*, „Gazeta Radomska” 1931, nr 22, s. 2-3; J. Jaworski, *Szanujmy zabytki kultury ludowej*, „Niwa Czerwonokrzyńska” 1935, nr 5, s. 13; F. Midura, *Rozwój muzealnictwa w okresie czterdziestolecia PRL*, „Muzealnictwo” 1986, t. 30, s. 3.
- T.A. Nowak, *Sankowski Stanisław*, w: *Radomszczański Słownik Biograficzny*, t. I, G. Mieczyski (red.), Radomsko 2017, s. 164-165.
- T.M. Cieślak, *Znaczenie muzeów regionalnych w krzewieniu historii i kultury regionalnej na przykładzie Muzeum Regionalnego w Bobolicach*, „Przegląd Geologiczny” 2019, vol. 67, nr 8, s. 685.
- R. Perczak, *Długosz z Radomska*, „Dziennik Łódzki” 1983, nr 272, s. 4 (wyd. AB).
- F. Midura, *Rozwój muzealnictwa...*, s. 6.
- P. Goszczyński, *Ludzka pasja przybiera realne kształty*, „Głos Robotniczy” 1968, nr 257.
- Muzeum Regionalne im. S. Sankowskiego w Radomsku (dalej MRR), Archiwum Historyczne (dalej AH), sygn. 1159.
- B. Frankowska, *Historia utworzenia muzeum regionalnego w Radomsku*, Radomsko 2008, s. 7.
- Z. Konicki, *Patriota radomszczański*, „Dziennik Łódzki” 1967, nr 3 (wyd. AB); T.A. Nowak, *Sankowski Stanisław...*, s. 164-165.
- S. Sankowski, *Z dziejów miasta Radomska (do 1939 roku)*, Radomsko 1995; idem, *Prace historyczne*, T.A. Nowak (przyg. do druku), t. I, Radomsko 2016.
- H. Szubert, *Radomszczański nauczyciel-społecznik, regionalista*, „Głos Robotniczy” 1970, nr 275, s. 6; B. Frankowska, *Historia utworzenia...*, s. 7.
- MRR, AH, sygn. 1159, *Apel historyka*, „Nasz Świat. Czasopismo Uczniowskie II Państwowego Gimnazjum i Liceum w Radomsku” 1946, nr 1; S. Sankowski, *Apel historyka*, „Gazeta Radomszczańska” 1958, nr 40, s. 6; B. Frankowska, *ibidem*, s. 9, 11.
- Dni naszych ambicji*, „Gazeta Radomszczańska” 1960, nr 26, s. 1.
- B. Frankowska, *Historia utworzenia...*, s. 12, 18, 27-28.
- ibidem*, s. 18-20, 37-40.
- MRR, AH, sygn. 1159, Irena Sankowska [niepodpisana], *Kronika muzeum miasta Radomska od dnia 12 sierpnia 1966 r. (dalej Kronika)*; Z. Konicki, *Patriota radomszczański...; Eksponaty pilnie poszukiwane*, „Gazeta Radomszczańska” 1967, nr 26, s. 1.
- MRR, AH, sygn. 1159, *Kronika; Eksponaty pilnie...*, s. 1; Z. Konicki, *Patriota radomszczański...*; B. Frankowska, *Historia utworzenia...*, s. 40-43.
- R. Perczak, *Długosz z Radomska...*, s. 4.
- MRR, AH, sygn. 1159, *Kronika; Księga inwentarzowa zaczątków Muzeum Radomska i powiatu założonego przez mgr. Stanisława Sankowskiego wraz z młodzieżą I Lic. O. w Radomsku, wrzesień 1966, Zaczątek Muzeum Miasta Radomska*; B. Frankowska, *Historia utworzenia...*, s. 40-43, 51, 56-60, 66-72.
- MRR, AH, sygn. 1159, *Ewidencja osób zwiedzających zaczątek muzeum miasta Radomska i powiatu, wypowiedzi zwiedzających muzeum w jego początkowej*



- fazie 8.IX.1966-7.XII.1968 – Książka pamiątkowa zaczątku muzeum miasta Radomska i powiatu; Kronika; *Muzeum w... mieszkaniu*, „Panorama Dziennika Łódzkiego” 1966, nr 139 (wyd. AB).
- <sup>21</sup> „Biuletyn Informacyjny PTTK” 1967, nr 99-101, s. 11.
- <sup>22</sup> B. Frankowska, *Historia utworzenia...*, s. 61-65.
- <sup>23</sup> MRR, AH, sygn. 1159, Pisma PRN z 20 i 25 lipca 1968 r., P. Goszczyński, *Ludzka pasja...*
- <sup>24</sup> MRR, AH, sygn. 1159, Kronika; B. Frankowska, *Historia utworzenia...*, s. 43-45.
- <sup>25</sup> MRR, AH, sygn. 1159, *ibidem*.
- <sup>26</sup> *ibidem*.
- <sup>27</sup> MRR, Archiwum Zakładowe (dalej AZ), sygn. 1/7, s. 1, 7, 9, sygn. 1/8, s. 12.
- <sup>28</sup> A. Tołysz, *Projekt: muzeum. Koncepcja polskich instytucji pamięci na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz (red.), Warszawa 2018, s. 46-59.
- <sup>29</sup> MRR, AZ, sygn. 1/7, s. 10-11, 39, 72, sygn. 1/9, s. 50; AH, sygn. 1159, Protokoły zdawczo-odbiorcze mgr Stanisława Sankowskiego; *Muzeum na kolejnym etapie*, „Gazeta Radomszczańska” 1971, nr 3, s. 2; R. Perczak, *Długosz z Radomska...*, s. 4.
- <sup>30</sup> *Broń sprzed tysiąca lat*, „Głos Robotniczy” 1968, nr 284; H. Szubert, *Miecz z końca X stulecia*, „Głos Robotniczy” 1969, nr 129, nr 149; *Silniczka wielką nadzieją archeologów*, „Głos Robotniczy” 1970, nr 126.
- <sup>31</sup> M. Jagoszewski, „Zuzanna w kąpiel” *odnaleziona w wiejskiej chacie*, „Dziennik Łódzki” 1967, nr 178, s. 6 (wyd. AB); Dalsze losy „Zuzanny w kąpiel”, „Dziennik Łódzki” 1968, nr 7/8 (wyd. AB); *Cenny dar dla muzeum*, „Gazeta Radomszczańska” 1967, nr 44, s. 1.
- <sup>32</sup> *Muzeum...i co dalej?*, „Gazeta Radomszczańska” 1969, nr 9, s. 3.
- <sup>33</sup> Z. Szprokoff, *Przyszłość muzeów regionalnych*, „Głos Robotniczy” 1970, nr 173.
- <sup>34</sup> J. Kisson-Jaszczyński, *Skarbiec w ratuszu*, „Tygodnik Piotrkowski” 1985, nr 44, s. 4.
- <sup>35</sup> D. Kasprzyk, *Muzeum regionalne w zmieniającej się Europie – potencjał i oczekiwania*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2016, nr 8, s. 37-38.
- <sup>36</sup> M.F. Woźniak, *Muzeum-pamięć-miejsce pamięci*, w: *Muzeum a pamięć...*, s. 23.

## Bibliografia

### Źródła

Muzeum Regionalne im. S. Sankowskiego w Radomsku, Archiwum Historyczne, sygn. 1159; Archiwum Zakładowe, sygn. 1/7. „Dziennik Łódzki” 1968, nr 7/8. „Gazeta Radomszczańska” 1958, nr 40; 1960, nr 26; 1967, nr 26, 44, 48; 1970, nr 27; 1971, nr 3. „Głos Robotniczy” 1968, nr 284; 1969, nr 129, 149; 1970, nr 126, 142, 275.

### Opracowania

Cielecki R., *Tajemniczy obraz*, „Gazeta Radomszczańska” 1970, nr 27.

Cieślak T. M., *Znaczenie muzeów regionalnych w krzewieniu historii i kultury regionalnej na przykładzie Muzeum Regionalnego w Bobolicach*, „Przegląd Geologiczny” 2019, vol. 67, nr 8.

Frankowska B., *Historia utworzenia muzeum regionalnego w Radomsku*, Radomsko 2008.

Goszczyński P., *Ludzka pasja przybiera realne kształty*, „Głos Robotniczy” 1968, nr 257.

Jagoszewski M., „Zuzanna w kąpiel” *odnaleziona w wiejskiej chacie*, „Dziennik Łódzki” 1967, nr 178.

Jaworski J., *Szanujmy zabytki kultury ludowej*, „Niwa Czerwonokrzyska” 1935, nr 5.

Kasprzyk D., *Muzeum regionalne w zmieniającej się Europie – potencjał i oczekiwania*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2016, nr 8.

Kisson-Jaszczyński J., *Skarbiec w ratuszu*, „Tygodnik Piotrkowski” 1985, nr 44.

Kołodziejki W., *O potrzebie powstania muzeum w naszym powiecie*, „Gazeta Radomszczańska” 1931, nr 22.

Konicki Z., *Patriota radomszczański*, „Dziennik Łódzki” 1967, nr 3.

Midura F., *Rozwój muzealnictwa w okresie czterdziestolecia PRL*, „Muzealnictwo” 1986, t. 30.

Nowak T.A., *Sankowski Stanisław*, w: *Radomszczański Słownik Biograficzny*, t. I, Grzegorz Mieczysławski (red.), Radomsko 2017.

Perczak R., *Długosz z Radomska*, „Dziennik Łódzki” 1983, nr 272.

Sankowski S., *Apel historyka*, „Nasz Świat. Czasopismo Uczniowskie II Państwowego Gimnazjum i Liceum w Radomsku”, 1946, nr 1.

Sankowski S., *Apel historyka*, „Gazeta Radomszczańska” 1958, nr 40.

Sankowski S., *Prace historyczne*, T.A. Nowak (przyg. do druku), t. I, Radomsko 2016.

Szprokoff Z., *Przyszłość muzeów regionalnych*, „Głos Robotniczy” 1970, nr 173.

Szubert H., *Miecz z końca X stulecia*, „Głos Robotniczy” 1969, nr 129.

Szubert H., *Radomszczański nauczyciel-społecznik, regionalista*, „Głos Robotniczy” 1970, nr 275.

Tołysz A., *Projekt: muzeum. Koncepcja polskich instytucji pamięci na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz (red.), Warszawa 2018.

Woźniak M.F., *Muzeum-pamięć-miejsce pamięci*, w: *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz (red.), Warszawa 2018.

Zakrzewski A., *Muzeum... i co dalej?*, „Gazeta Radomszczańska” 1969, nr 9.

---

**dr Tomasz Andrzej Nowak**

Historyk; (od 2009) pracuje w Muzeum Regionalnym im. S. Sankowskiego w Radomsku, (2014–2016) p.o. dyrektora/dyrektor tego muzeum; (od 2007) przewodniczący Polskiego Towarzystwa Historycznego, oddział w Radomsku, członek: (od 2016) Wieluńskiego Towarzystwa Naukowego, (w zarządzie od 2012) Częstochowskiego Towarzystwa Naukowego; redaktor „Zeszytów Radomszczańskich” i „Biuletynu Muzeum Regionalnego im. S. Sankowskiego w Radomsku”; e-mail: kraszew66@wp.pl

---

**Word count:** 5315; **Tables:** –; **Figures:** 9; **References:** 36

**Received:** 04.2020; **Reviewed:** 05.2020; **Accepted:** 05.2020; **Published:** 06.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2640

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Nowak T.A. *UPRZEJMIĘ PROSZĘ NIE KONTYNUOWAĆ PRAC PRZY MUZEUM. DROGA STANISŁAWA SANKOWSKIEGO DO UTWORZENIA MUZEUM W RADOMSKU*. *Muz.*, 2020(61): 127-136

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 224-232  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2020  
data recenzji – 08.2020  
data akceptacji – 08.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3836

# NOWE MUZEUM ŚLĄSKIE W KATOWICACH – ZATRACONA IDEA, ROZMYTA MISJA

## THE NEW SILESIA MUSEUM IN KATOWICE: DISSIPATED IDEA, BLURRED MISSION

**Marcin Wądołowski**

Akademia Ignatianum w Krakowie

**Abstract:** A critical assessment of the contemporary state of the new Silesian Museum in Katowice has been presented. In the Author's view, the institution has currently reached an organizational crisis resulting from the process of losing its genuine idea rooted in its new seat and from the gradual blurring of the concept of its new mission.

The reflections presented in the paper are based on data analysis: the official documents produced by the Silesian Museum in Katowice, media materials which comment on its activity, as well as on the participant observation from the perspective of an insider: of the Silesian community and of an institution's academic affiliate.

The ambitious and modern vision of the new Silesian Museum basing on the rehabilitation of the post-industrial area of the former 'Katowice' Coal Mine constitutes a chance to enjoy the 'second life' by the post-mining sites. The Katowice institution undertook the *mission of creating space for the dialogue with the past and accomplishments*

*of the present in order to better know Silesia, Poland, and Europe.* Regrettably, inept actions of the decision-makers, chaos related to the position of the Museum's Director, failed attempts to merge the Museum with the Upper Silesian Museum in Bytom, lack of understanding for the supranational, universal message related to the region's history, have led to losing the genuine idea and blurring of the selected mission. The crisis that the Silesian Museum has been suffering is politically underpinned, and results from the use of museum institutions instrumentally by the authorities in order to fulfill their short-term goals.

The decision makers of the Silesian Museum will in the near future have to choose between two operating formulas: they can either follow the conservative way, implying stagnation and becoming a closed 'shrine-like museum', or aspire to be a venue for the Silesian dialogue, turning into an open 'museum-forum'.

**Keywords:** Silesian Museum, Katowice, idea of a museum, museum mission, critical museum, 'shrine-like museum', 'museum-forum'.





1. Nowe Muzeum Śląskie – zrewitalizowane poprzemysłowe tereny po Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice”

1. New Silesian Museum, revitalized post-industrial site of the ‘Katowice’ Coal Mine

## Wprowadzenie

Przemysłowa część Górnego Śląska to obecnie obszar wielu kontrastów – miejsce dynamicznie zmieniających się przestrzeni. Muzea jako instytucje zakorzenione w lokalnej sieci znaczeń, oddziaływań i wpływów stanowią konstrukt społeczny, który narażony jest na instrumentalne wykorzystywanie przez wszystkich aktorów lokalnej sceny politycznej. Muzeum Śląskie w Katowicach to przykład instytucji, na którą na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat wpływ miało wiele procesów, które odbiły swe piętno na jej charakterze. Oblicze katowickiej placówki wynikało zawsze z kontekstu historyczno-kulturowego jej funkcjonowania, a ten w ostatnich latach ulegał istotnym przewartościowaniom.

Muzeum jako nośnik idei stanowi osobliwy fenomen kulturowy, który bywa rozmaicie wykorzystywany w działaniach o charakterze publicznym. Każde muzeum posiada własną specyfikę, niemniej jednak wszystkie placówki muzealne odwołują się do wspólnego sensu, który pozwala daną instytucję postrzegać jako „muzeum”<sup>1</sup>. Charakterystyczną cechą muzeów jest ich zakorzenienie wśród określonej społeczności, do której odwołuje się ich funkcjonowanie. Relacja danej społeczności i jej muzeum ma charakter wzajemnej interakcji, w której nici powiązań dostosowują się do bieżącej sytuacji. Instytucje muzealne wytwarzają i przekazują określone wartości, które kreowane są poprzez przechowywane i aktualnie prezentowane dobra wraz ze schematami ich ekspozycji. Powyższe procesy podlegają stałej aktualizacji – muzea nieuchronnie stają się tym samym członkami dziejowej „sztafety” pokoleń.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest analiza aktualnej sytuacji Muzeum Śląskiego w Katowicach. Zgodnie z prezentowaną tezą, placówka ta jest obecnie w kryzysie

organizacyjnym związanym z kilkuletnim procesem zatracania pierwotnej idei wyrosłej wokół nowej siedziby oraz stopniowego rozmycia koncepcji nowej misji. Nieudolność kolejnych decydentów, łamanie zapisów *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów* oraz coraz silniejsze upolitycznienie działań wokół śląskiej placówki doprowadziły do sytuacji, w której zszargany został wizerunek i dobre imię największej i najważniejszej instytucji muzealnej województwa śląskiego.

## Materiały i metody

W zbadaniu procesu stopniowego zatracania idei nowego Muzeum Śląskiego użyto dwóch metod badawczych: *desk research* – analizy danych zastanych, a także obserwacji uczestniczącej – autor rozważa problem z perspektywy *insidera* społeczności śląskiej oraz zewnętrznego współpracownika naukowego placówki. Zakorzenie badacza w klimacie kulturowym regionu oraz codzienne doświadczanie rzeczywistości społecznej, w której funkcjonuje instytucja, ułatwiają zrozumienie wielu zawiłych śląskich problemów. Osoba spoza województwa śląskiego, bez znajomości lokalnych realiów, przy ocenie zastanych danych, naraża się na błąd fragmentarycznego potraktowania rozważanych kwestii, bez znajomości klucza interpretacyjnego umożliwiającego wyciągnięcie konstruktywnych wniosków<sup>2</sup>.

Materiałem badawczym – obok oficjalnych dokumentów udostępnianych przez Muzeum Śląskie – są rozmaite źródła doniesień medialnych (telewizja, radio, prasa) oraz doświadczenia autora, który od 2014 r. zajmuje się tematyką funkcjonowania placówki i współpracował z nią przy pracach nad historyczną monografią opisującą jej dzieje.

W odróżnieniu od dotychczasowych, faktograficznych opracowań niniejszy tekst ma charakter krytyczny

– opierając się na zebranych materiałach, negatywnie ocenia kierunki zmian następujących wokół Muzeum Śląskiego w Katowicach.

## Nowe Muzeum Śląskie – nowe wyzwania

Celem artykułu nie jest zagłębianie się w ponad 90-letnią historię istnienia i nieistnienia katowickiej instytucji. Wywody na ten temat autor zaprezentował w pokonferencyjnej publikacji pt. *Muzeum. Formy i środki prezentacji IV. Historia w muzeum 2*, wydanej w 2019 r. przez Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy we współpracy z NIMOZ<sup>3</sup>. Aby płynnie przejść do teraźniejszości i skupić się na aktualnych problemach, przypomnijmy, iż dzieje katowickiej placówki podzielić można na cztery zasadnicze etapy:

1. Międzywojenne Muzeum Śląskie, kształtowane i funkcjonujące w latach 1924–1939 (zniszczone w czasie II wojny światowej);
2. Powojenny okres surogatów, obejmujący czas fizycznego nieistnienia placówki w latach 1945–1984;
3. Pestytucja i działalność w nowej rzeczywistości polityczno-ustrojowej w latach 1984–2004;
4. Nowe Muzeum Śląskie, kształtowane od 2004 r. w nowej siedzibie na terenie dawnej kopalni „Katowice”.

Punktem wyjścia dla niniejszych analiz jest początek ostatniego etapu funkcjonowania muzeum. 30 grudnia 2004 r. podpisano akt notarialny, na mocy którego Muzeum Śląskie wymieniło się działkami z Katowickim Holdingem Węglowym, w wyniku czego otrzymało tereny o powierzchni ok. 13,8 ha położone w ścisłym centrum Katowic, na terenie dawnej kopalni „Katowice” wraz z ponad 20 obiektami poprzemysłowymi. W skład kompleksu wchodziły między innymi: wieża wyciągowa szybu „Warszawa II”, zespół budynków

szybu „Bartosz”, budynek łaźni „Gwarek”, budynki stolarni i warsztatu elektrycznego, łaźnia pracowników dozoru, budynek magazynu odzieżowego oraz wieża ciśnień. Nowa lokalizacja dawała podstawy pod stworzenie koncepcji nowego Muzeum Śląskiego<sup>4</sup>.

Kopalnia Węgla Kamiennego „Katowice” była zakładem górniczym funkcjonującym pod różnymi nazwami nieprzerwanie od 1823 r. aż do likwidacji w 1999 roku. Pomysł zbudowania na jej terenach nowego gmachu Muzeum Śląskiego stanowił dla dawnej kopalni szansę na „drugie życie” – nowego ducha tego miejsca. Ulokowanie placówki muzealnej w przestrzeni pokopalnianej było okazją do pochylenia się nad wielopokoleniową tradycją górniczą całego regionu. Świadoma kreacja terenów pogórnich, konsultowana z ciągle żyjącymi pracownikami dawnego zakładu – świadkami historii – dawała szansę na zachowanie przynajmniej części spuścizny kulturowej, która przez blisko dwa stulecia wyznaczała rytm życia społeczności śląskiej. Leszek Jodliński, były dyrektor Muzeum Śląskiego, w znacznej mierze odpowiedzialny za budowę nowego gmachu, podkreślał, iż – *Powiązanie idei Muzeum Śląskiego z dawną kopalnią opiera się na zasadzie kreatywnego dialogu – nie jest to tylko i wyłącznie pogórnicy skansen, a raczej żywa przestrzeń, nawiązująca do szerszej koncepcji urbanistycznej, gdzie „stare” spotyka się z „nowym”, tworząc przy tym nieznaną dotąd jakość*<sup>5</sup>.

Postindustrialny charakter nowej siedziby rzutował na treść misji muzeum, sformułowanej jako – *Zobowiązane dziedzictwem regionu, dynamiką jego dziejów, wielokulturowością i wiodącą rolą przemysłu, przy jednoczesnym uznaniu jego dorobku intelektualnego i artystycznego, Muzeum Śląskie podejmuje się misji kreowania przestrzeni dla dialogu z przeszłością i dokonaniem współczesności w celu*



2. Nowe Muzeum Śląskie – tereny czekające na rewitalizację

2. New Silesian Museum, site prior to the rehabilitation





3. Wejście na wystawę stałą pt. „Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów”

3. Entry to the permanent exhibition titled 'The Light of History. Upper Silesia Over the Ages'

głębszego poznawania Śląska, Polski i Europy<sup>6</sup>.

W wyłonionej w wyniku międzynarodowego konkursu – którego wyniki ogłoszono 15 czerwca 2007 r. – koncepcji architektonicznej przyszłego gmachu zdecydowano się na ulokowanie większości przestrzeni muzeum pod powierzchnią ziemi<sup>7</sup>. Był to świadomy wybór decydentów, którzy w ten sposób symbolicznie starali się nawiązywać do dziedzictwa górniczego. Zwycięski projekt opracowany został przez austriacką pracownię architektoniczną Riegler Riewe Architekten z Grazu. Wybór podziemnej konstrukcji wiązał się jednak z wieloma utrudnieniami technologicznymi, pociągającymi za sobą większe koszty budowy, a także późniejsze wyższe koszty eksploatacji. Z perspektywy czasu ten krok uznać można za błąd – liczne niedociągnięcia budowlane stały się obecnie przedmiotem wielomilionowych roszczeń Muzeum Śląskiego względem wykonawcy i do dziś pozostają nierozstrzygniętym problemem instytucji. Wśród zgłoszonych projektów konkursowych były również propozycje zakładające wybudowanie większości budynków muzealnych na powierzchni ziemi, jednak w ostatecznym rozrachunku nie zdecydowano się na nie. Przykładem takiej koncepcji był projekt krakowskiej pracowni architektonicznej Artur Jasiński i Wspólnicy Biuro Architektoniczne sp. z o.o., który w konkursie zdobył III nagrodę.

5 lipca 2011 r. oficjalnie rozpoczęto budowę nowej siedziby. W czerwcu 2013 r. generalny wykonawca robót – polsko-hispańskie konsorcjum firm Budimex SA z Warszawy i Ferrovial Agroman SA z Madrytu, zgłosiły obiekt do odbiorów technicznych, zaś w styczniu 2014 r. nastąpiło jego przejście do użytkowania przez Muzeum Śląskie. Rozpoczęto wówczas proces przenoszenia zbiorów i wyposażania wnętrz. Oficjalne otwarcie nowej siedziby dla zwiedzających dokonano się 26 czerwca 2015 roku.

## Proces zatracenia idei i rozmycia misji

Sprawa budowy nowego Muzeum Śląskiego w Katowicach od początku wzbudzała spore emocje wśród społeczeństwa śląskiego. Klimat wokół inwestycji pokazał, iż dzisiejszych Ślązaków zaliczyć można do grona „gorących” wspólnot. Określenie to nawiązuje do teorii Claude’a Lévi-Straussa, który dzieli społeczeństwa na „zimne” oraz „gorące”. Według jej założeń społeczeństwa uznawane za „zimne” zacierają skutki czynników historycznych, broniąc tym samym równowagi i ciągłości. W opozycji do nich, społeczności określane jako „gorące” odważnie interpretują własną historię, dążąc do swego rozwoju, nie bojąc się przy tym zmian<sup>8</sup>.

Proces stopniowego psucia atmosfery wokół placówki zapoczątkowany został przy okazji tworzenia stałej wystawy historii Górnego Śląska, która w ostatecznym kształcie przyjęła tytuł „Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów”. Liberalny klimat społeczny i poszukiwania własnej tożsamości, które kształtowały społeczeństwo śląskie w początkach XXI w. uwzględniły w debatach głosy alternatywne (tłamszone przez lata komunizmu) względem narracji dominujących. Fikcja monokulturalizmu pamięci regionalnej – będąca rezultatem polityki historycznej PRL-u uznającej za wartościowe jedynie propolskie elementy skomplikowanej historii Górnego Śląska – miała zostać tym samym zakwestionowana w przestrzeni muzeum.

Historyk Marek Czapliński wyróżnia cztery podstawowe kultury pamięci występujące wśród Ślązaków:

1. Pamięć „wypędzonych”, która odnosi się przede wszystkim do społeczności śląskich Niemców, którzy musieli opuścić tereny Śląska bezpośrednio po II wojnie światowej;
2. Pamięć „polskich Ślązaków”, która dotyczy rdzennych



mieszkańców, identyfikujących się z tożsamością i tradycją polską;

3. Pamięć imigrantów, którzy napłynęli na teren Śląska po II wojnie światowej;
4. Pamięć „śląskich Ślązaków”, która dotyczy rdzennych mieszkańców, identyfikujących się przede wszystkim z tożsamością lokalną i regionalną<sup>9</sup>.

Poszczególne pamięci kulturowe społeczności śląskiej – dzięki realizacji historycznej wystawy stałej w ramach nowego Muzeum Śląskiego – mogły się ze sobą zetrzeć w ramach dyskursu ekspozycji muzealnej. Oficjalna narracja historyczna, narzucana przez wizję powszechnej edukacji szkolnej, zyskiwała tym samym okazję do weryfikacji w odniesieniu do narracji opowiadającej o heterogeniczności społeczeństwa śląskiego – weryfikacji niełatwej, ale jakże cennej z punktu widzenia prawdy historycznej. Co ciekawe, w pierwotnych założeniach strukturalnych nie planowano tworzenia wystawy historycznej. Decydenci z początków XXI w. przewidywali, że osobna ekspozycja historii regionu znajdzie swoje miejsce w późniejszych fazach rozbudowy muzeum<sup>10</sup>. W 2008 r., z inicjatywy ówczesnego nowego dyrektora, Leszka Jodlińskiego, wpisano wystawę historii Górnego Śląska w program funkcjonalny placówki oraz rozpoczęto działania organizacyjne wokół realizacji tego zamierzenia.

W grudniu 2010 r., po zakończeniu wielu działań formalno-organizacyjnych, Muzeum Śląskie rozpoczęło konsultacje z ekspertami z zakresu problemów historii Śląska oraz teoretykami ekspozycji muzealnych. Wśród tego grona znaleźli się: prof. Barbara Bazieli, prof. Ewa Chojecka, prof. Sylwester Czopek, dr hab. Adam Dziurok, prof. Ryszard Kaczmarek, dr hab. Irma Kozina, dr Łucja Marek, prof. Jerzy Myszor, dr hab. Maria Popczyk, Sebastian Rosenbaum, prof. Barbara Szczyпка-Gwiazda, prof. Zygmunt Woźniczka i prof. Jan Wrabec. Temat przyszłej ekspozycji konsultowano również z muzealnikiem z innych polskich ośrodków, w tym m.in. z Muzeum Chopina w Warszawie, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku czy Muzeum Żydów Polskich POLIN w Warszawie, wymieniając się uwagami i doświadczeniami. W wyniku długotrwałego procesu konsultacji wypracowano koncepcję wytycznych do przyszłej ekspozycji i w czerwcu 2012 r. ogłoszono międzynarodowy konkurs na opracowanie scenariusza wystawy. Ekspozycja miała się koncentrować głównie na okresie pomiędzy rokiem 1790 a 1989, zaś jej naczelną oś narracji stanowił proces industrializacji regionu. Zgodnie z zapisem regulaminowym konkursu – *Wystawa historii Górnego Śląska w swoim zamyśle będzie nawiązywać do ekspozycji powstających współcześnie, traktowanych jako wiodące, nowatorskie w Polsce, Europie i na świecie. Będzie zatem interaktywna, korzystająca możliwie obficie z nowoczesnych metod przekazu, multimedialna, bogato wyposażona w materiał dźwiękowy oraz filmowy. W swoich założeniach opowie dzieje regionu koncentrujące się wokół kluczowych momentów historii Górnego Śląska, wybierając się na własną tożsamość duchową, artystyczną i społeczną, w pewnym stopniu językową (fragmenty wystawy będą opisywane w mowie śląskiej, zgodnie z zasadami chronienia przez muzeum także niematerialnego dziedzictwa kulturowego), gdzie pojawienie się przemysłu wpłynęło na kształtowanie się historii tego regionu*<sup>11</sup>.

Konkurs rozstrzygnięto w październiku 2012 r. – I nagrodę otrzymała koncepcja pt. *Światło ze Śląska*, zaproponowana

przez firmę AdVenture z Katowic. W międzyczasie jednak projektem przyszłej wystawy zainteresowali się politycy, zarzucający wytycznym do niej wydźwięk antypolski i proniemiecki. Ówczesny marszałek województwa śląskiego, Adam Matusiewicz (pełniący urząd z ramienia Platformy Obywatelskiej), po zapoznaniu się z zaproponowanymi sugestiami do przyszłej wystawy na łamach prasy komentował – *Dotarł do mnie dokument, który zawierał sugestie dla organizatorów wystawy stałej historii Górnego Śląska. Po jego przeczytaniu – pierwszy raz, jak tu pracuję od półtora roku, w ogóle jak sprawuję jakąkolwiek funkcję publiczną – zostałem wyprowadzony z równowagi, wpadłem w szwabską pasję. Ten materiał był skrajnie proniemiecki, tak go odebrałem. Przyznaję, że w związku z tym byłem bardzo bliski stosownych decyzji kadrowych*<sup>12</sup>.

Sprawie wystawy stałej dotyczącej historii Górnego Śląska w powstającym wówczas nowym Muzeum Śląskim poświęcono jeden z odcinków programu *Jan Pospieszalski: Bliżej*, nadawany 17 stycznia 2013 r. na ogólnopolskiej antenie TVP Info. W programie skonfrontowano ze sobą stanowiska: Leszka Jodlińskiego (ówczesnego dyrektora Muzeum Śląskiego), dr. Jerzego Gorzelika (ówczesnego członka zarządu województwa śląskiego), Michała Wójcika (ówczesnego radnego sejmiku województwa śląskiego z ramienia Prawa i Sprawiedliwości), Piotra Semki (ówczesnego redaktora tygodnika „Do Rzeczy”) i dr. Andrzeja Krzystyniaka (występującego jako historyk i pełnomocnik marszałka Adama Matusiewicza). Debata miała chaotyczny charakter, prowadzący program nie potrafił w sposób klarowny i merytoryczny zaprezentować sedna problemu. Wysuwane argumenty miały najczęściej charakter populistyczny (m.in. Michał Wójcik przywoływał, abstrakcyjny wobec kwestii wystawy, polityczny problem działalności Ruchu Autonomii Śląska, zaś dr Andrzej Krzystyniak nie potrafił odróżnić koncepcji wytycznych do przyszłej wystawy od realnych elementów tworzących ją w przyszłości). Przekaz programu jednoznacznie zaszkodził wizerunkowi powstającej instytucji.

W zaistniały spór zaangażowały się również inne media, które zaogniły atmosferę, co uniemożliwiło sprawną realizację projektu. W wyniku postępującego konfliktu z posadą dyrektora muzeum pożegnał się Leszek Jodliński.

Liczne zawirowania organizacyjne zaistniały wokół kształtu wystawy historii Górnego Śląska opóźniły realizację inwestycji, a także doprowadziły do modyfikacji jej ostatecznego kształtu. Historia Śląska widziana przez pryzmat ponadnarodowej industrializacji regionu nie znalazła należytego zrozumienia wśród decydentów politycznych i musiała zostać zweryfikowana. Mimo trudności, prace nad przyszłą ekspozycją trwały nadal. Umowę na wykonanie projektu wystawy stałej dotyczącej historii Górnego Śląska z firmą AdVenture podpisano w sierpniu 2013 r., zaś prace projektowe trwały do czerwca roku 2014. Następnie przystąpiono do realizacji wystawy, którą w ostatecznym kształcie zaprezentowano na otwarciu nowego Muzeum Śląskiego 26 czerwca 2015 roku.

Wystawa „Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów”, będąca największą ekspozycją w nowym Muzeum Śląskim w Katowicach, to efekt pracy dużego sztabu ludzi. Jej koncepcja zmieniała się, ulegała licznym modyfikacjom, które poszczególne środowiska rozmaicie oceniały. Liczne kontrowersje, które towarzyszyły jej powstaniu, odzwierciedlają



4. Fragment wystawy stałej historii Górnego Śląska

4. Fragment of the permanent exhibition on the history of Upper Silesia

(Wszystkie fot. – M. Wądołowski)

aktualne problemy tożsamościowe społeczności śląskiej. Dzieje wystawy ukazały, iż rywalizacja śląskich kultur pamięci jest aktualnym problemem, żywym wśród dzisiejszych mieszkańców regionu. Muzeum Śląskie jako instytucja publiczna, o narzuconej odpowiedzialności społecznej, jest aktywnym uczestnikiem tej rywalizacji.

Kolejną sprawą, przez którą narosło wokół Muzeum Śląskiego w Katowicach wiele napięć i kontrowersji, była stale powracająca kwestia planów połączenia placówki z Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Stanowiło to następną z odsłon wieloletnich trudnych wzajemnych relacji tych instytucji. Oba muzea prowadzone są przez samorząd województwa śląskiego, dlatego też w 2010 r. pojawiła się idea, aby połączyć je w jeden organizm, co miało usprawnić zarządzanie i wzmocnić pozycję śląskiego muzealnictwa na arenie ogólnopolskiej. Wydział Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Śląskiego, celem lepszego rozeznania możliwości połączenia, poprosił o ekspertyzę dr hab. Irmę Kozinę oraz dr hab. Dorotę Folgę-Januszewską.

Obie zamówione opinie były przychylne zamiarom połączenia. Zgodnie z analizą dr hab. Irmę Koziny datowaną na 31 sierpnia 2011 r., za scaleniem instytucji przemawiały argumenty, które odwoływały się do względów administracyjno-ekonomicznych, przesłanek historycznych, kwestii merytorycznej pracy muzealnej oraz rangi i prestiżu głównej instytucji muzealnej województwa śląskiego. Zdaniem autorki najlepszym rozwiązaniem byłoby profilowanie bytomskiej placówki jako oddziału Muzeum Śląskiego na „Muzeum Migracji i Zmian Biocenozy”, które dałoby szansę miastu Bytom na rewitalizację społeczno-kulturową<sup>13</sup>. W ekspertyzie dr hab. Doroty Folgi-Januszewskiej z 30 września 2011 r. autorka wyraziła opinię, iż pomysł połączenia

pozwoли zwiększyć efektywność społecznej działalności obu muzeów, a także na wielu polach usprawni działalność muzealną – poprawi sytuację finansową, zwiększy możliwości organizacyjne wystaw stałych i czasowych, a także polepszy opiekę nad zbiorami<sup>14</sup>.

Wobec uzyskania pozytywnych opinii eksperckich władze samorządowe województwa śląskiego podjęły działania zmierzające ku połączeniu placówek. Kwestia potencjalnego scalenia wywoływała jednak sprzeciw pracowników Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, którzy obawiali się utraty własnej podmiotowości. Została także silnie upolityczniona, w związku z tym nastąpiły rotacje na stanowiskach dyrektorów obu placówek. Od sierpnia 2013 r. oba muzea zarządzane były przez tę samą osobę, wybieraną z nominacji marszałka województwa śląskiego, bez procedury konkursowej, co stanowiło złamanie zasad *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów*. Dokonano w ten sposób unii personalnej obu placówek, bez ich formalnego połączenia. Osobą piastującą oba stanowiska dyrektorskie był najpierw Dominik Abłamowicz, zaś po jego odwołaniu w czerwcu 2014 r., rolę tę przejęła Alicja Knast.

W lutym 2016 r. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego poinformowało, iż negatywnie odnosi się do pomysłu scalenia obu placówek. Wobec ministerialnego sprzeciwu, 21 marca 2016 r. Sejmik Województwa Śląskiego Uchwałą nr V/20/11/2016 uchylił wcześniejszą decyzję dotyczącą zamiarów połączenia<sup>15</sup>. Jednocześnie ponownie rozdzielono oba stanowiska dyrektorskie – Alicja Knast pozostała dyrektorem Muzeum Śląskiego w Katowicach, zaś 6 kwietnia 2016 r. funkcję dyrektora Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu objął Leszek Jodliński, który w latach 2008–2013 zajmował stanowisko dyrektora Muzeum Śląskiego

w Katowicach.

Nie był to jednak koniec zawirowań, związanych z obsadą stanowiska dyrektora Muzeum Śląskiego. W styczniu 2020 r. zarząd województwa śląskiego odwołał Alicję Knast z pełnionej roli. Jej miejsce zajął pełniący obowiązki dyrektora Marcin Gwoździwicz, nieposiadający żadnego doświadczenia w pracy muzealnej – stanowiło to kolejne jawne złamanie zasad „dobrych praktyk” zarządzania muzeami zapisanych w *Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów*<sup>16</sup>. Wojewódzki Sąd Administracyjny w Gliwicach w czerwcu 2020 r. stwierdził nieważność tej decyzji zarządu województwa śląskiego, jednak kolejne instancje i dalsza degrengolada etyczna związana z tą sprawą pozostają kwestią otwartą.

W obecnej sytuacji Muzeum Śląskie postrzegane jest jako narzędzie propagandowe lokalnej władzy (kierownictwo powierzono zaufanym osobom władzy, zaś przestrzeń konferencyjna muzeum służy do organizacji spotkań polityczno-propagandowych obozu rządzącego). Z placówki odchodzą kolejni fachowcy, zaś ich miejsce zajmują osoby niegwarantujące odpowiedniej jakości pracy muzealnej. Stanowiska w placówce obsadzone są z nadania politycznego, co prowadzi do zanizania standardów merytorycznych i etycznych oraz upadku autorytetu instytucji.

Na przełomie lipca i sierpnia 2020 r. wybuchła głośna medialna sprawa wokół ekspozycji, w przestrzeni Muzeum Śląskiego, dziedzictwa po śląskim reżyserze Kazimierzu Kutzu. Od śmierci twórcy w grudniu 2018 r. placówka nieudolnie przygotowywała się do ekspozycji jego spuścizny. Iwona Świętochowska, wdowa po artyście, skomentowała spotkanie z dyrekcją instytucji słowami – *Bareja przy tym odpada. To było żenujące...*, dając wyraźny sygnał, iż współpraca z placówką nie przebiegała w odpowiednim kierunku<sup>17</sup>. Muzeum wprawdzie nadal deklaruje otwartość *na upamiętnienie wybitnego reżysera*<sup>18</sup>, jednak nie sposób nie zauważyć, iż jest to działanie pozorowane. Autor niniejszego tekstu, na znak protestu wobec postępującego rozkładu najważniejszego muzeum województwa śląskiego, również postanowił zerwać wszelką współpracę naukową z placówką.

## Co dalej?

Losy Muzeum Śląskiego w Katowicach odzwierciedlają specyfikę i dramatyzm sytuacji całego Górnego Śląska i jego mieszkańców. Społeczne zakorzenienie naczelnego śląskiej instytucji muzealnej splata jej funkcjonowanie z całą siecią

znaczeń obecnych wśród śląskiej społeczności, co nadaje placówce stale aktualizowanej żywotności i wyznacza ramy jej bieżącej działalności<sup>19</sup>. Nowe Muzeum Śląskie w Katowicach, podobnie jak wszystkie dzisiejsze instytucje muzealne, staje przed zadaniem znalezienia równowagi między polityką a rzetelną działalnością placówki muzealnej. Pamiętać należy, iż każda władza kiedyś może ulec zmianie, w związku z czym należy być przygotowanym na kolejne muzealne rewolucje w Katowicach.

Problem, przed którym stoi dzisiaj katowicka placówka, polega na wyborze drogi dalszego rozwoju. Z jednej strony przyjąć ona może formę „muzeum świątyni”<sup>20</sup>. Wybór takiej koncepcji wiązałby się z gloryfikacją subiektywnie przyjętej kultury pamięci. To z kolei pociągałoby za sobą prezentowanie jedynej słusznej i podniosłej wizji dziejów Śląska, która nie pozostawiałaby miejsca na indywidualne interpretacje u odbiorców<sup>21</sup>.

Drugim możliwym scenariuszem jest przyjęcie koncepcji „muzeum forum”, czy też – jak określa to Piotr Piotrowski – „muzeum krytycznego”. Przy takim założeniu muzeum traktowane jest jako instytucja – *podejmująca ważne, a często także kontrowersyjne problemy, jakimi żyje dana społeczność, dotyczące zarówno jego historii, jak i współczesności. Muzeum krytyczne to instytucja pracująca na rzecz demokracji opartej na sporze, ale także instytucja autokrytyczna, rewidująca własną tradycję, mierząca się z własnym autorytetem oraz ukształtowanym przez siebie kanonem historycznoartystycznym*<sup>22</sup>.

Stając się „muzeum forum”, Muzeum Śląskie pełniłoby rolę ważnej instytucji opiniotwórczej śląskiego środowiska. Byłoby jednocześnie przestrzenią, która prezentowałaby różne wizje i sposoby myślenia o Śląsku, co skłaniałoby zwiedzających ku własnej refleksji na temat regionu. Promowałoby tym samym wolność myślenia, która *wymaga nie tylko braku ograniczeń prawnych – warunkiem jeszcze ważniejszym jest dostęp do konkurencyjnych myśli*<sup>23</sup>.

Niestety, jak pokazała rzeczywistość ostatnich kilku lat, ostateczny klimat współczesnego Muzeum Śląskiego zależy od decyzji polityków, którzy nie zważają na standardy etyczne muzealników i jakość pracy muzealnej, a jedynie na własny interes polityczny. Tym samym na naszych oczach dokonano się zatracenie idei nowoczesnego muzeum dbającego o regionalne dziedzictwo przemysłowe, a także rozmycie misji muzealnej, która podporządkowana została doraźnym decyzjom władzy. W obecnej sytuacji społeczno-politycznej kryzys działalności instytucji będzie postępował.

**Streszczenie:** W artykule zaprezentowano krytyczną ocenę współczesnej kondycji nowego Muzeum Śląskiego w Katowicach. Zdaniem autora placówka ta jest obecnie w kryzysie organizacyjnym, związanym z kilkuletnim procesem zatracania pierwotnej idei wyrosłej wokół nowej siedziby oraz stopniowego rozmycia koncepcji nowej misji.

Refleksje zaprezentowane w artykule oparte zostały na analizie danych – na oficjalnych dokumentach wytworzonych przez Muzeum Śląskie w Katowicach oraz materiałach medialnych komentujących działalność placówki, a także obserwacji uczestniczącej, prowadzonej z perspektywy *insidera* społeczności śląskiej i współpracownika naukowego instytucji.

Ambitna i nowoczesna wizja nowego Muzeum Śląskiego, bazująca na rewitalizacji przemysłowych terenów po Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice”, stanowi szansę na „drugie życie” terenów pokopalnianych. Katowicka placówka muzealna podjęła się *misji kreowania przestrzeni dla dialogu z przeszłością i dokonaniem współczesności w celu głębszego poznawania Śląska, Polski i Europy*. Niestety, nieudolne działania decydentów politycznych, zawirowania na stanowisku dyrektora muzeum, nieudane próby połączenia z bytowskim Muzeum Górnośląskim, brak zrozumienia dla ponadnarodowego, uniwersalnego przekazu historycznego dotyczącego dziejów regionu, doprowadziły do zatracenia



pierwotnej idei i rozmycia obranej misji. Kryzys, w jakim znalazło się obecnie Muzeum Śląskie, ma podłoże polityczne i wynika z wykorzystywania instytucji muzealnej do instrumentalnych doraźnych działań władzy.

**Słowa kluczowe:** Muzeum Śląskie, Katowice, idea muzealna, misja muzeum, muzeum krytyczne, „muzeum świątynia”, „muzeum forum”.

### Przypisy

- <sup>1</sup> W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, PWN, Warszawa 1980, s. 113.
- <sup>2</sup> Z. Bednarowska, *Desk research – wykorzystanie potencjału danych zastanych w prowadzeniu badań marketingowych i społecznych*, „Marketing i rynek” 2015, nr 7, s. 18-22.
- <sup>3</sup> M. Wądołowski, *Historia w muzeum jako element dziejów instytucji muzealnej – casus Muzeum Śląskiego w Katowicach*, w: *Muzeum. Formy i środki prezentacji IV. Historia w muzeum 2*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2019, s. 57-68.
- <sup>4</sup> L. Szaraniec, *Muzeum Śląskie 2006-2012*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 120-123.
- <sup>5</sup> L. Jodliński, *Nowe Muzeum Śląskie. Architektura, rewitalizacja terenów postindustrialnych, program wystawienniczy, w: Sztuka i przemysł. Paradygmat innowacji – dziedzictwo kulturowe na obszarach przemysłowych Niemiec i Polski*, I. Kozina (red.), Muzeum Śląskie, Katowice 2013, s. 36-40.
- <sup>6</sup> D. Piękoś, *Misja Muzeum Śląskiego*, <https://bip.muzeumslaskie.pl/misja-muzeum-slaskiego> [dostęp: 11.08.2020].
- <sup>7</sup> L. Szaraniec, *Nowy gmach Muzeum Śląskiego w Katowicach*, „Muzealnictwo” 2007, nr 48, s. 158-166.
- <sup>8</sup> C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, A. Zajączkowski (tłum.), Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 351-352.
- <sup>9</sup> M. Czaplinski, *Pamięć historyczna a tożsamość Śląska*, w: *Dynamika Śląskiej tożsamości*, J. Janeczek, M. S. Szczepański (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 56-66.
- <sup>10</sup> Informacja na podstawie nieautoryzowanego wywiadu z Lechem Szarańcem, przeprowadzonego przez autora 1 października 2014 r. w Katowicach.
- <sup>11</sup> *Regulamin konkursu na scenariusz wystawy stałej historii Górnego Śląska w nowej siedzibie Muzeum Śląskiego w Katowicach*, [http://bip.muzeumslaskie.pl/zalacznik\\_496.html](http://bip.muzeumslaskie.pl/zalacznik_496.html) [dostęp: 10.01.2017].
- <sup>12</sup> A. Matusiewicz, *Marszałek Śląski Matusiewicz o Muzeum Śląskim: Skandaliczny scenariusz*, <https://dziennikzachodni.pl/marszalek-slaski-matusiewicz-o-muzeum-slaskim-skandaliczny-scenariusz/ar/629739> [dostęp: 03.08.2012].
- <sup>13</sup> I. Kozina, *Sporządzenie opinii na temat zasadności połączenia Muzeum Śląskiego z Muzeum Górnośląskim w celu stworzenia instytucji muzealnej pn. „Muzeum Śląskie” ze specjalistycznymi oddziałami*, 2011, s. 3-18 – materiały sporządzone na zlecenie i udostępnione przez Wydział Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Śląskiego.
- <sup>14</sup> D. Folga-Januszewska, *Opinia o zasadności połączenia Muzeum Śląskiego w Katowicach z Muzeum Górnośląskim w Bytomiu w celu stworzenia instytucji muzealnej pn. „Muzeum Śląskie”*, 2011, s. 2-27 – materiały sporządzone na zlecenie i udostępnione przez Wydział Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Śląskiego.
- <sup>15</sup> Uchwała nr V/20/11/2016 Sejmiku Województwa Śląskiego z dnia 21 marca 2016 r. w sprawie uchylecia uchwały nr IV/49/5/2014 Sejmiku Województwa Śląskiego z dnia 7 kwietnia 2014 r. w sprawie podania do publicznej wiadomości informacji o zamiarze i przyczynach połączenia Muzeum Śląskiego w Katowicach i Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.
- <sup>16</sup> W punkcie 1.12. *Kodeksu ICOM dla Muzeów*, dotyczącym powoływania dyrektora, zapisano – *Stanowisko dyrektora lub kierownika muzeum ma znaczenie kluczowe i dlatego gdy przystępuje się do jego obsadzenia, organy zarządzające powinny brać pod uwagę wiedzę i uzdolnienia wymagane przy efektywnym jego obsadzeniu. Do takich kwalifikacji zaliczać należy odpowiednie uzdolnienia intelektualne i wiedzę zawodową, a nadto przestrzeganie w wysokim stopniu standardów etycznego zachowania się.*
- <sup>17</sup> J. Krzyk, P. Jedlecki, *Nie ma miejsca dla Kazimierza Kutza w Muzeum Śląskim. „Może zabiorę go też z cmentarza”*, „Gazeta Wyborcza” 31 lipca 2020, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,26171025,nie-ma-miejsc-dla-kutza-w-katowicach-moze-zabioro-go-tez-z.html?disableRedirects=true> [dostęp: 11.08.2020].
- <sup>18</sup> <https://muzeumslaskie.pl/pl/aktualnosci/muzeum-slaskie-otwarte-upamietnienie-wybitnego-rezysera> [dostęp: 26.08.2020].
- <sup>19</sup> M. Wądołowski, *Nowe Muzeum Śląskie – tradycja a współczesność*, w: *Nowe, lepsze – co ciekawego w historii*, M. Lisak, E. Klimczak (red.), Fundacja Biznesu i Nauki, Kielce 2017, s. 108-122.
- <sup>20</sup> K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, s. 114.
- <sup>21</sup> J. Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge 2002, s. 44.
- <sup>22</sup> P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 9.
- <sup>23</sup> A. Bloom, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, T. Bieroń (tłum.), Poznań 1997, s. 296.

### dr Marcin Wądołowski

Doktor nauk o kulturze i religii, historyk, socjolog, muzeolog; laureat Nagrody im. Jana i Wojciecha Wawrzynków przyznanej za pracę pt. *Muzeum Śląskie w Katowicach – między tradycją, współczesnością i przyszłością*; (2018) stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie zarządzania kulturą i wspierania kadr kultury, a także stypendysta Herder-Institut w Marburgu; zainteresowania badawcze to: historia i kultura Śląska, muzealnictwo, regionalistyka; e-mail: marcin.wadolowski1988@gmail.com

---

**Word count:** 3 782; **Tables:** –; **Figures:** 4; **References:** 23

**Received:** 08.2020; **Reviewed:** 08.2020; **Accepted:** 08.2020; **Published:** 09.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3836

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Wądołowski M.; NOWE MUZEUM ŚLĄSKIE W KATOWICACH – ZATRACONA IDEA, ROZMYTA MISJA. Muz., 2020(61): 224-232

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

# EKSPONOWANIE WYSPIAŃSKIEGO

## EXPOSING WYSPIAŃSKI

**Bartosz Haduch**

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

**Abstract:** The purpose of the paper is to show the designer's perspective on the story and a broader context of the creation of a monograph exhibition dedicated to the oeuvre of Stanisław Wyspiański at the National Museum in Cracow. Composed of two parts: 'Wyspiański' and 'Wyspiański. Unknown', the Exhibition held between 28 November 2017 and 5 May 2019 was the largest to-date presentation of the works of the versatile artist, while from the point of view of its arrangement, it served as an attempt at finding adequate contemporary expression means to show the multiple and varied character of

his oeuvre. A wide range of inspirations are presented: beginning with carefully selected motifs derived from Wyspiański's art, up to indirect echoing of the activity of some selected artists, mainly affiliated with minimal art. That temporary implementation is thus not analyzed merely in the local context, but also a broader, global one, taking into account carefully selected pieces of world art and architecture, while the paper itself can be regarded as a completion and perpetuation of the no longer existing Exhibition.

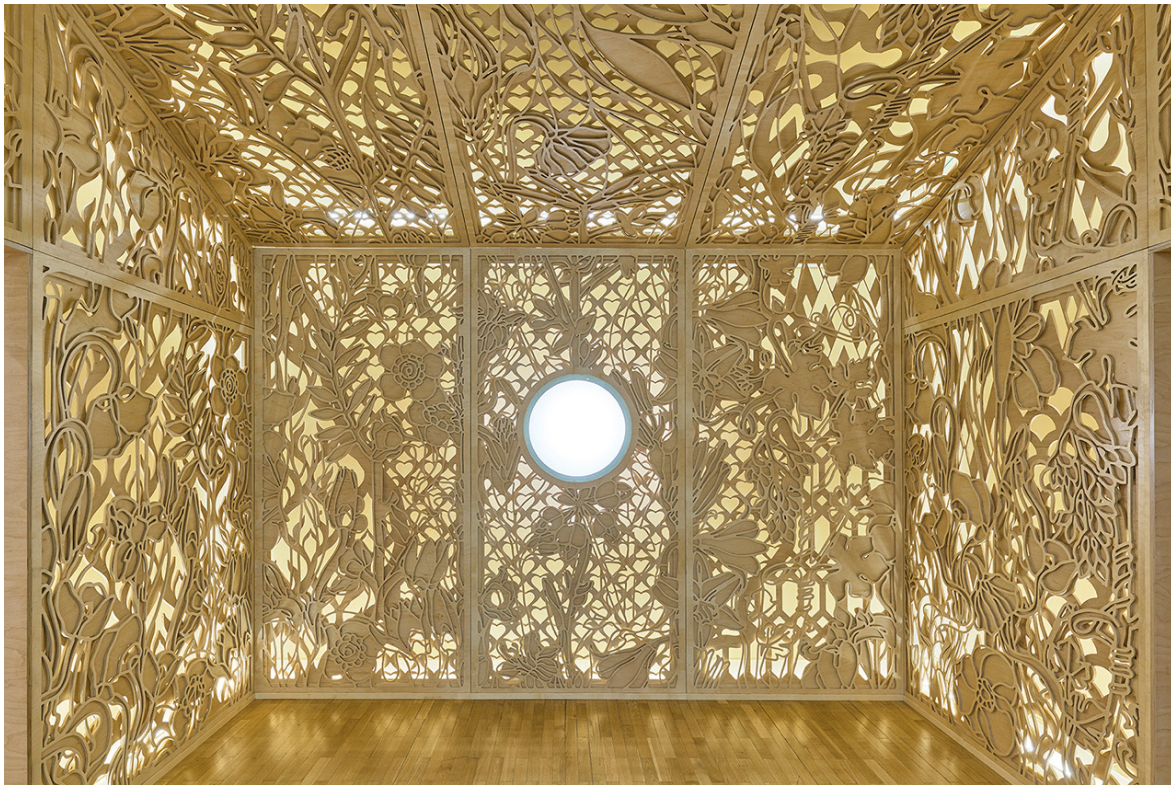
**Keywords:** Stanisław Wyspiański, National Museum in Cracow, display, architecture, art.

### Wstęp

W 1901 r. Stanisław Wyspiański ofiarował Muzeum Narodowemu w Krakowie trzy monumentalne pastele przedstawiające projekty witraży do katedry wawelskiej. Wydarzenie to można uznać za symboliczny początek kolekcji jego dzieł w tej instytucji, ale również inaugurację ciekawej historii dotyczącej różnych miejsc i sposobów ich ekspozycji. Po śmierci w 1907 r., zgodnie z ostatnią wolą artysty, muzeum wzbogaciło się o liczne prace wykonane w ostatnich latach jego życia w domu i pracowni w Węgrzcach. Kolejne dzieła sztuki autorstwa Wyspiańskiego trafiły do muzeum w 1920 r. wraz z kolekcją Feliksa „Mangghi” Jasińskiego. W 1932 r. Rada Miasta Krakowa podjęła decyzję o ustanowieniu Galerii im. Stanisława Wyspiańskiego w ramach Muzeum Narodowego. W latach 70. XX w. zapadła z kolei decyzja o utworzeniu osobnego oddziału MNK poświęconego twórczości artysty. Między 1983 a 2002 r. oddział miał siedzibę w budynku przy ul. Kanoniczej 9<sup>1</sup>.

W pierwszych latach nowego milenium, z myślą o ekspozycji prac Wyspiańskiego, powstała koncepcja rozbudowy Gmachu Głównego krakowskiego muzeum – jej autorem był dr inż. arch. Romuald Loegler – lecz nie doszło do jej realizacji<sup>2</sup>. Później, w latach 2004–2012, znaczną część kolekcji zgromadzonej przez MNK można było oglądać w Kamienicy Szołayskich przy Placu Szczepańskim, jednak kameralne, niskie sale utrudniały percepcję wielkoformatowych dzieł sztuki. Po 2012 r. większość prac przeniesiono do magazynów i tylko nieliczne prezentowane były w ramach Galerii Sztuki Polskiej XX wieku Muzeum Narodowego w Krakowie. Imponująca wystawa dorobku artysty miała jeszcze miejsce na przełomie lat 2007 i 2008 na parterze Gmachu Głównego, ale prezentowała ona zaledwie ułamek zbiorów MNK. W tym samym czasie na Placu Wszystkich Świętych ukończono budowę Pawilonu Wyspiańskiego, w którym zrealizowano trzy witraże zaprojektowane przez Wyspiańskiego na potrzeby katedry wawelskiej – stały się one załącznikiem kolekcji jego





1. Przedsionek ekspozycji

1. Exhibition's Vestibule

dzieł w krakowskim Muzeum Narodowym<sup>3</sup>. Na kolejną przekrojową prezentację prac tego twórcy trzeba było czekać dokładnie dziesięć lat.

### Wyspiański – znany i nieznany

28 listopada 2017 r., w 110. rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego, w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie zainaugurowano długo wyczekiwaną wystawę monograficzną tego wybitnego i wszechstronnego twórcy<sup>4</sup>. Otwarta nieco ponad rok później – 15 stycznia 2019 r., w 150. rocznicę urodzin artysty – ekspozycja „Wyspiański. Nieznany”<sup>5</sup> stanowiła uzupełnienie wcześniejszej prezentacji. Zwieńczeniem trylogii wystaw był kameralny pokaz „Wyspiański. Posłowie” (17.05–06.10.2019), bazujący w dużej mierze na pracach artysty ze zbiorów prywatnych<sup>6</sup>. Wszystkie te komplementarne, tworzące spójną całość ekspozycje zostały zaprojektowane przez pracownię NArchitektURA w składzie: Bartosz Haduch, Łukasz Marjański, Michał Haduch, we współpracy i przy ogromnym zaangażowaniu merytorycznym kuratorek: Magdaleny Laskowskiej, Danuty Godyń oraz Łucji Skoczeń-Rąpały<sup>7</sup>. Miały być swoistym preludium do powstania nowego Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Ogłoszono na jego projekt międzynarodowy konkurs, rozstrzygnięty w 2019 r., który wygrała pracownia Heinle, Wischer und Partner<sup>8</sup>. Wystawa monograficzna Wyspiańskiego zajęła większość 2. piętra głównej siedziby Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie na powierzchni 2360 m<sup>2</sup> zaprezentowano

łącznie ponad 1000 dzieł sztuki. Był to najobszerniejszy dotychczas pokaz prac artysty, a jednocześnie największa ekspozycja w historii krakowskiego muzeum, rekordowa również pod względem frekwencji – odwiedziło ją ponad 350 000 osób<sup>9</sup>. W lutym 2020 r. realizacja ta zdobyła I nagrodę w ogólnopolskim konkursie „Wnętrze Roku SAW” organizowanym przez Stowarzyszenie Architektów Wnętrz, w kategorii wnętrza publiczne za lata 2015–2019; była także przedmiotem licznych publikacji w kraju i za granicą.

Projekt aranżacji w założeniu autorów miał być próbą zachowania równowagi pomiędzy neutralnym tłem dla ekspozycji a unikatową scenografią podkreślającą geniusz artysty. Zróżnicowany charakter każdej z siedmiu sal: „U mnie w domu” – początek i zakończenie, „Polybarwności kościoła oo. Franciszkanów. Dekoracja malarska”, „Polybarwności kościoła oo. Franciszkanów. Witraże”, „Historie i pamiętki”, „Teatr narodu”, „Nie Paryż, tylko Kraków” i „Ars – Apollo”, zamieniona później na bibliotekę w ramach wystawy „Wyspiański. Nieznany” – odpowiadał chronologicznej i tematycznej narracji ekspozycji, podążając za koncepcją „stopniowania wrażeń” – niczym w scenariuszu filmowym czy sztuce teatralnej. Kameralne przestrzenie opowiadające o życiu domowym artysty kontrastowały z przestronnymi salami przeznaczonymi na ekspozycję sztuki sakralnej. Zamiast dosłownych cytatów z twórczości Wyspiańskiego, zaproponowano jej współczesną interpretację uzyskiwaną za pomocą zaawansowanych technologii (projektowych i wykonawczych) oraz nowoczesnych materiałów. Najlepszym przykładem takiego działania był „przedsionek” ekspozycji



obudowany w całości perforowanymi panelami ze sklejki. Wzory wycięte cyfrowo w modułowych elementach oparto na szkicach artysty, jednak ich nagromadzenie i zmnożenie w formie trójwarstwowej struktury mogło przywołać na myśl także sztukę współczesną. W szerszym kontekście aktualnych tendencji projektowych i artystycznych to dowód ponadczasowości wizji Wyspiańskiego. Pomieszczenie wprowadzające widzów w przestrzeń wystawy było również

próbą przeniesienia jego niezrealizowanych koncepcji w skalę architektury, ale mogło być także postrzegane jako autonomiczne dzieło sztuki – uzupełniono je zresztą, niczym jeden z eksponatów, tabliczką ze szczegółowym opisem autorskim).

Kolejne sale utrzymano w stonowanej stylistyce białych pudełek (*white cube*), każda z nich wyróżniała się jednak odmiennymi sposobami aranżacji, dostosowanymi do specyfiki



2. Sala „Polybarwności kościoła oo. Franciszkanów. Witraże”

2. Room: 'Polycolours of the Franciscan Church. Stained-Glass Windows'



3. Sala „Polybarwności kościoła oo. Franciszkanów. Dekoracja malarska”

3. Room: 'Polycolours of the Franciscan Church. Painterly Decoration'

poszczególnych części ekspozycji. W większości przestrzeni wystawowych zaproponowano usunięcie zbędnych ścian działowych, dążąc do przywrócenia wnętrzu budynku pierwotnego układu zbliżonego do planów z pierwszej połowy ubiegłego wieku<sup>10</sup>. Zwieńczenie wybranymi dziełami sztuki licznych osi widokowych przecinających amfiladową sekwencję pomieszczeń podkreślało imponującą skalę ekspozycji, wskazując jednocześnie kierunek zwiedzania. Począwszy od pierwszej sali – „U mnie w domu” – zadbano o spójny, minimalistyczny charakter wszystkich części wystawy.

## Polybarwności

Aspektem, któremu poświęcono wiele uwagi w czasie projektowania były zróżnicowane sposoby percepcji prac Wyspiańskiego. Główne założenie opierało się na dążeniu, by widz mógł oglądać większość dzieł sztuki w taki sam sposób, jak niegdyś tworzący je artysta. Stąd decyzja o umieszczeniu na wolno stojących postumentach projektów witraży dla kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie (1897–1904) w jednej z początkowych sal wystawy. Ta kompozycja siedmiu ułożonych poziomo dzieł sztuki umożliwiała chodzenie pomiędzy nimi i dostrzeżenie takich detali, jak odręczne zapiski Wyspiańskiego czy numeracja wykonawcza poszczególnych kwater witrażowych, a nawet podział pojedynczych szkiców. Całość mogła być również oglądana z podwyższonej platformy umieszczonej na końcu sali.

W kolejnej z dwóch przestrzeni o wspólnej nazwie „Polybarwności kościoła oo. Franciszkanów” ukazano nie tylko końcowy efekt pracy Wyspiańskiego, ale też cały proces twórczy. W gablotach na parterze i antresoli można było oglądać przeprochy, które dzięki pośredniemu oświetleniu ukazywały misterną kompozycję poprzekłuwanych ręcznie kalek. Na głównej ścianie tej sali znajdowała się również monumentalna mozaika złożona z kilkudziesięciu szkiców polichromii do kościoła Franciszkanów, którą można było podziwiać z dwóch różnych poziomów. W ramach tego imponującego „kolażu” o łącznych wymiarach 15,0 × 5,0 m historyczne obrazy tworzyły zaskakująco współczesną kompozycję, kojarzącą się nieco z dziełami Andy’ego Warhola, które często bazowały na multiplikacji wielu mniejszych obrazów.

## „Katedry”

W dalszych salach pojawiły się kolejne charakterystyczne elementy wystawy – tzw. katedry. Były to trzy wolno stojące prostokątne przeznaczone do ekspozycji prac wielkoformatowych, które Wyspiański wykonał na potrzeby kościołów w Krakowie i we Lwowie. Niestety, większość z nich nie doczekała się realizacji w miejscach swego przeznaczenia, w związku z czym podjęto próbę zaprojektowania współczesnych przestrzeni dla tych konkretnych prac. Te trzy „katedry” miały być autorską interpretacją idei *sacrum* w architekturze, a jednocześnie unikatowymi przykładami wnętrz przeznaczonych wyłącznie do ekspozycji pojedynczych dzieł sztuki.

Pierwsza „katedra” w sali „Historia i pamiątki” stanowiła oprawę dla projektów kwater do okna zachodniego w kościele Mariackim w Krakowie (1891) autorstwa Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Wydzielona, zwężająca się ku wnętrzu czerwona przestrzeń sprzyjała skupieniu oraz kontemplacji misternej kompozycji. Zastosowany tu



4. „Katedra” z projektami kwater do okna zachodniego w kościele Mariackim w Krakowie w sali „Historia i pamiątki”

4. ‘The Cathedral’ with the designs for the panels of the western window of St Mary’s Church in Cracow in the ‘History and Mementoes’ Room



5. „Katedra” z projektem witrażu *Polonia* do katedry lwowskiej w sali „Teatr narodu”

5. ‘The Cathedral’ with the design of the *Polonia* stained-glass window in the ‘Theatre of the Nation’ Room

schemat „wciągnięcia” widza do wnętrza monochromatycznej rzeźbiarskiej formy za pomocą jej opływowych kształtów mógł się kojarzyć z pracami współczesnego artysty – Anisha Kapoora. Na zewnątrz monolitycznej bryły eksponowane były przerysy Wyspiańskiego z krakowskiego kościoła św. Krzyża, a na otaczających ścianach jego twórczość została zestawiona z pracami Jana Matejki.

Dwie pozostałe „katedry” znajdowały się w największej sali zatytułowanej „Teatr narodu”. W pierwszej z nich eksponowany był projekt witrażu *Polonia* (1893–1894). Płótno o wysokości ponad 7 m ułożono na niskim postumencie, natomiast w nachylonej pod odpowiednim kątem płaszczyźnie





6. „Katedra” z projektami witraży do katedry wawelskiej w sali „Teatr narodu”

6. 'The Cathedral' with the designs for the stained-glass windows of the Wawel Cathedral in the 'Theatre of the Nation' Room

lustrzanej widoczne było jego odbicie. Zastosowanie iluzji optycznej w tym wnętrzu kreowało ciekawe relacje między obrazem odbitym a rzeczywistym, było też świadomym nawiązaniem do eksperymentów sztuki *op art*.

Tuż obok znajdowała się ostatnia „katedra”, w której eksponowano trzy projekty witraży do prezbiterium katedry na Wawelu (1900) – te same, które dały początek kolekcji prac Wyspiańskiego w MNK. Rzut tego wnętrza oparto na okręgu, a sufit wieńczył okulus iluminowany delikatnym, rozproszonym światłem. Przy aranżacji tego miejsca pierwotną inspiracją był rzymski Panteon, dopiero później okazało się, że w pierwszym projekcie Muzeum Narodowego z lat 30. XX w. witraże Wyspiańskiego miały być eksponowane w rotundzie o podobnej formie i lokalizacji. Ta koincydencja nadała tej sali również wymiar kontekstualny. Co więcej, podczas jednorazowej akcji artystycznej wykonanej w przestrzeni wystawy przez zespół wokalny prowadzony przez Mariusza Laudańskiego, okrągłe wnętrze ostatniej „katedry” ujawniło swój potencjał akustyczny, działając podobnie do pudła rezonansowego.

Co ciekawe, kolorystyka wszystkich opisywanych „katedr” bazowała na uśrednieniu barw kościołów w Krakowie i we Lwowie, dla których te konkretne dzieła przygotował Wyspiański. W projekcie wykorzystano ponadto ornamentykę zaczerpniętą z ich wnętrza.

## Cytaty

W sali „Teatr narodu” znajdowała się również przestrzeń kontemplacyjna, zaakcentowana jedynym oknem w obrębie wystawy. Wąska pionowa szczelina wieńczyła oś kompozycyjną między „katedrami”, w pobliżu makiety *Akropolis* (1907) oraz podłużnej ławy, która służyła również jako podwyższona platforma widokowa. W tym miejscu widza otaczały projekcje fragmentów dramatów Wyspiańskiego – *Wyzwolenia* (1902) i *Wesela* (1901). Ten niematerialny sposób ekspozycji zwracał uwagę na ulotność słowa, ale też ponadczasowość przekazu tych dzieł. W tej samej sali znajdowały się także inne cytaty z twórczości literackiej Wyspiańskiego, tym razem wyklejone na ścianach, z użyciem często wykorzystywanej przez artystę antyki. W większości z nich zastosowano korektę optyczną – wysokość czcionki zwiększała się stopniowo wraz z wysokością pomieszczenia, jednak z poziomu widza rozmiar poszczególnych wersów wydawał się jednokowy. W projekcie graficznym urzeczywistniono też jedną z niezrealizowanych koncepcji Wyspiańskiego. Pod koniec życia planował on stworzyć nową czcionkę stanowiącą syntezę charakterystycznych krojów pisma współczesnych mu twórców. Motyw ten pojawił się częściowo w tekstach na ścianach wystawy.

## Kraków i Paryż

W następnej sali – „Nie Paryż, tylko Kraków” – zestawione zostały dzieła artysty powstałe na przełomie XIX i XX w. podczas jego pobytu nad Sekwaną oraz w rodzinnym mieście. Wyróżnikiem tej przestrzeni była wolno stojąca ściana nadwieszona ponad poziomem posadzki. Służyła ona do ekspozycji wyłącznie dwóch obrazów – *Poranku nad zamkiem* (1894) po jednej stronie i *Motywu zimowego* (1905) po drugiej.

Podłużna sala zatytułowana „Ars – Apollo” ukazywała z kolei bogaty dorobek Wyspiańskiego w zakresie wzornictwa i meblarstwa. Większość z artefaktów prezentowana była w niej na pogrupowanych tematycznie postumentach w centralnej części pomieszczenia. Na największej ścianie wyeksponowano tkaniny – kotary, kilimy i makaty z Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie. Ich ujednolicone podstawy pomalowane zostały na bordowo (kolor ten zaczerpnięto z istniejącego wnętrza przy ul. Radziwiłłowskiej), a całość tej geometrycznej kompozycji można też było podziwiać z przeciwległej antresoli.

Ostatnim eksponatem pokazywanym na pierwszej wystawie była oryginalna sztaluga Stanisława Wyspiańskiego wystawiona w osobnej wnęce tuż przy wyjściu. Ściany tego pomieszczenia pomalowano na niebiesko, co stanowiło nawiązanie do „błękitnej pracowni” artysty przy ul. Krowoderskiej.

Projekt aranżacji pierwszej wystawy powstawał prawie rok (od listopada 2016 r.), a w jego efekcie znacznej przebudowie uległo całe ostatnie piętro Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Krakowie. Na potrzeby eksponatów zaprojektowano nowe gabloty, postumenty, ramy, a nawet niestandardowe podstawki na opisy poszczególnych dzieł sztuki. Stylistyka tych elementów inspirowana była pracami rzeźbiarskimi artysty nurtu *minimal art* – Donalda Judda. Całość uzupełniło precyzyjnie dobrane oświetlenie – pośrednie i bezpośrednie. Przyciemnione światło w większości sal podyktowane było surowymi wytycznymi konserwatorskimi, ale sprzyjało też wykreowaniu atmosfery podobnej do niektórych instalacji przestrzennych czy też wnętrz zaprojektowanych przez amerykańskiego twórcę – Jamesa Turrella.

## Biblioteka

Pierwsze dyskusje dotyczące nowej odsłony wystawy, zbudowanej tym razem wokół spuścizny literackiej Wyspiańskiego, rozpoczęły się na początku 2018 roku. Powstały trzy różne koncepcje, z czego do realizacji została wybrana najbardziej spektakularna wizja dwupoziomowej biblioteki. Nowej, otwartej 15 stycznia 2019 r. ekspozycji nadano tytuł „Wyspiański. Nieznany”. Biblioteka obejmująca liczący blisko 600 pozycji księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego została zlokalizowana w ostatniej sali, nazwanej we wcześniejszej wersji aranżacji „Ars – Apollo”. Jej ukształtowanie miało genezę w opisywanej wcześniej idei tzw. katedr. Bibliotekę w ramach wystawy „Wyspiański. Nieznany” również ukryto w białym podłużnym prostopadłościście, ale zarówno formalnie, jak i kolorystycznie można ją uznać za najbardziej widowiskową interpretację „katedr” z poprzedniej ekspozycji. W jej tworzeniu pomocne było bogate kompendium referencji i nawiązań do wybranych przykładów zaczerpniętych z historii architektury i sztuki, natomiast jej skomplikowana realizacja okazała się możliwa dzięki wykorzystaniu zaawansowanych technik projektowych i wykonawczych. Wśród formalnych i materiałowych inspiracji dla tej przestrzeni znalazły się arcydzieła renesansowe, barokowe czy neoklasycystyczne, ale również bardziej współczesne realizacje – m.in. Biblioteka Miejska w Sztokholmie wybudowana w latach 1924–1927 wg projektu Gunnara Asplunda.

Płynne linie ścian nowej księżnicy Wyspiańskiego miały stanowić przestrzenne przedłużenie zawieszonych na

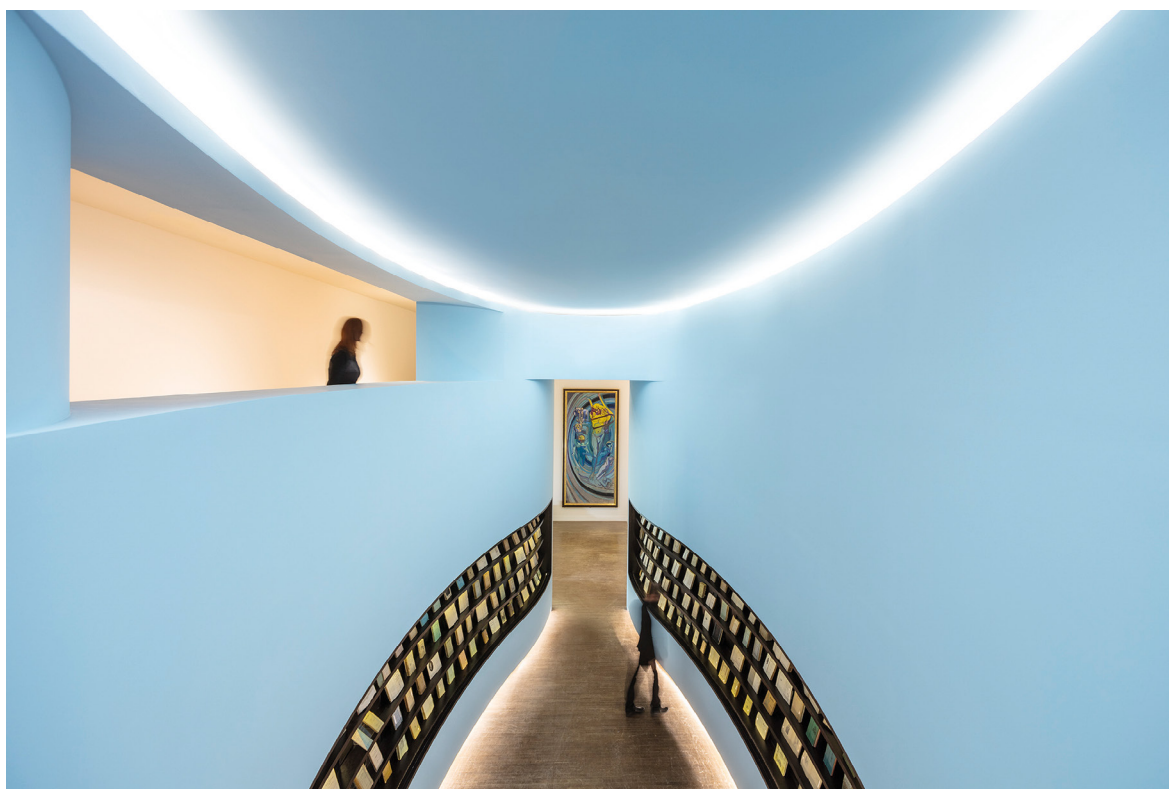
głównej osi widokowej pastelu *Apollo*. (*System Kopernika*) – projektu witraża do Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie z 1904 roku. Elipsoidalne orbity kreślone przez Wyspiańskiego wokół postaci Boga-Słońce zdawały się płynnie przechodzić w formy powyginanych półek na książki. Zastosowane w dwóch połączonych wnętrzach kolory: niebieski i żółty również nawiązywały do projektu słynnego witraża wieńczącego całość kompozycji, podkreślając uniwersalną symbolikę związaną z barwami nieba i słońca. Ważna była względna monochromatyczność wnętrz, której genezy można się doszukiwać w historycznych przykładach książnic Konwentu Pałacu w Mafrze<sup>11</sup> czy też Trinity College w Dublinie<sup>12</sup>. Co istotne, kolor niebieski zastosowany w owalnej części ekspozycji z księgozbiorem Wyspiańskiego był w rozmaitych tonacjach od wieków wykorzystywany w bibliotekach ze względu na rzekomą ochronę przed insektami. W bezpośrednim sąsiedztwie książek użyto go m.in. w Bibliotece Watykańskiej<sup>13</sup> oraz nieco mniejszych, lecz równie ciekawych, placówkach w Bad Schussenried<sup>14</sup> czy Pradze<sup>15</sup>.

Obłe formy w „bibliotece Wyspiańskiego”, mimo skomplikowanych krzywizn, cechowały się symetrią i osiowością istotnymi również w projekcie poprzedniej wystawy. Niebieską salę oparto na rzucie elipsy, żółta miała zaś nieco bardziej złożony kształt, bazujący na wycinkach kilku okręgów o różnych średnicach. Płynne formy obu wnętrz mogły kojarzyć się z naturalnymi krajobrazami, pierwotnymi schronieniami ludzkimi, ale też z wybranymi dziełami architektury

historycznej i współczesnej. Wśród inspiracji projektantów znalazły się m.in. biblioteki w St. Gallen<sup>16</sup> i Wiedniu<sup>17</sup>. Płynne ukształtowanie wnętrz biblioteki Wyspiańskiego może też przywodzić na myśl najnowsze kierunki w architekturze współczesnej – od biomorfizmu i mimetyzmu, aż po *folding*<sup>18</sup>.

We wnętrzach „biblioteki Wyspiańskiego” można się również doszukiwać interpretacji „bibliotek idealnych” opisywanych przez Jorge’a Luisa Borgesa (nieco uwspółcześniona i „upłynniona” interpretacja wizji z opowiadania *Biblioteka Babel*<sup>19</sup>) czy Umberto Eco (rozwinęta później w powieści *Imię róży*). Opisana w 1941 r. przez argentyńskiego pisarza przestrzeń bazuje na sześciokątnych formach, a powtarzalne pomieszczenia i ściany z półkami są tu przedstawione jako alegoria wszechświata. W dwóch częściach „biblioteki Wyspiańskiego” ostre kąty zostały zastąpione przez płynne, łagodne linie, wizja Borgesa została więc zreinterpretowana i przedstawiona niejako w „kolejnym stadium ewolucji”.

W aranżacji tej części wystawy ważne też były aspekty związane z widocznością dzieł sztuki z różnych perspektyw. „Organiczne” wnętrza „biblioteki Wyspiańskiego” ukryte zostało w prostopadłościennym bloku poprzecinanym od zewnątrz różnymi gablotami i pojedynczymi oknami umożliwiającymi wgląd do wnętrza z różnych poziomów. Te precyzyjnie rozplanowane perforacje służyły też kadrowaniu wybranych obrazów i książek. Na parterze w ten sposób wyróżniono dwie prace – *Portret Marii Pareńskiej* (późniejszej *Raczyńskiej*) z 1902 r. oraz *Zaczytana* z 1893 roku.



7. Sala niebieska w ramach wystawy „Wyspiański. Nieznany”

7. A blue room as part of the 'Wyspiański. Unknown' Exhibition





8. Sala żółta „biblioteki Wyspiańskiego”

8. A yellow room of 'Wyspiański's Library'



9. Wydzielone pomieszczenie z raptularzem Wyspiańskiego

9. A separate interior with Wyspiański's diary

(Fot. 1-6, 9 – J. Certowicz; 7, 8 – B. Cygan)

W centralnym punkcie antresoli znalazło się z kolei kameralne, wyciemnione i pomalowane na bordowo pomieszczenie służące ekspozycji wyłącznie jednego artefaktu – raptularza z 1905 roku. Ten ostatni pamiątek Wyspiańskiego, ułożony we wnętrzu podwójnej szklanej gabloty, mógł sprawiać wrażenie „lewitacji” ponad poziomem posadzki.

Przestrzenie otaczające bibliotekę potraktowano w bardziej syntetyczny sposób, kontynuując minimalistyczną konwencję poprzedniej części wystawy i dostosowując je do neutralnego schematu ekspozycji *white cube*. Na białych ścianach główną rolę pełniły obrazy i pastele wypożyczone z innych muzeów lub z kolekcji prywatnych. Część z nich pokazywana była na wystawie „Wyspiański. Nieznany” po raz pierwszy, w tym pastel *Macierzyństwo* (1904), sprzedany na aukcji 14 grudnia 2017 r. za rekordową wówczas kwotę 4,36 mln zł.

Opisywaną wizję „biblioteki Wyspiańskiego” można uznać za połączenie historycznych kanonów bibliotecznych (nie tylko architektonicznych, lecz także teoretycznych) ze współczesną estetyką. Ta wyjątkowa realizacja była próbą zwieńczenia monograficznej wystawy artysty w niezapomniany, acz adekwatny sposób. Była również staraniem ubrania konkretnych słów w odpowiednią przestrzeń – i *vice versa*.

\*\*\*

Projekt komplementarnych wystaw „Wyspiański” oraz „Wyspiański. Nieznany” był próbą wykreowania scenariusza przestrzeni, w którym role drugoplanowe – aranżacji, oświetlenia czy etalażu – pomagały w pełni zaistnieć roli głównej, a mianowicie multidyscyplinarnej twórczości genialnego artysty. Powstała architektura, która pozostając w cieniu dorobku Stanisława Wyspiańskiego, była jednak widoczna, stymulując dialog między dziełami sztuki i ich

otoczeniem a widzami. Efekt finalny przypominał nieco utopijne i niestety tylko tymczasowe „miasto Wyspiańskiego”, z alejami, placami, tunelami i budynkami o różnej skali, których oknami – na przeszłość, ale też w pewnym sensie teraźniejszość i przyszłość – były obrazy, grafiki i pastele, ich wnętrza zdobiły książki, meble, tkaniny i kostiumy, a nazwy ulic zastąpiono cytatami z ponadczasowych poematów. Mieszkańcem tego miasta był wyjątkowy artysta, którego twórczość wciąż czeka na odpowiednie i tym razem stałe „miejsce zameldowania” w Krakowie.

Prezentowany artykuł jest subiektywną próbą ukazania – z perspektywy projektanta – historii i kontekstu powstania wystawy monograficznej twórczości Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Takie kompleksowe autorskie eksplikacje są wszak dość rzadko spotykaną częścią aranżacji ekspozycji czy też związanych z nimi publikacji. Ujawnienie inspiracji, motywacji i założeń architekta wydaje się w tym przypadku zasadne i może rzucić nowe światło na dość powszechnie znany w kręgach „okołoartystycznych” projekt, omawiany do tej pory głównie w kontekście muzealnictwa, wystawiennictwa, konserwacji czy historii sztuki. Przedstawione informacje pozwalają na wgląd w nieznaną szerszemu gronu odbiorców tej wystawy kulisy projektu oraz realizacji, mają na celu również objaśnienie kontekstualnego i konceptualnego doboru konkretnych środków ekspozycyjnych. Artykuł jest także próbą udokumentowania, uzupełnienia i utrwalenia nieistniejącej już realizacji, której ambicją była subtelna i adekwatna integracja sztuki z architekturą. Zasygnalizowane wątki mogą stanowić inspirację lub punkt odniesienia dla projektantów przyszłych wystaw dotyczących sztuki Stanisława Wyspiańskiego – na przykład w planowanym w Krakowie muzeum poświęconym jego życiu i dziełom.

**Streszczenie:** Celem artykułu jest ukazanie – z perspektywy projektanta – historii i szerszego kontekstu powstania wystawy monograficznej twórczości Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Ekspozycja złożona z dwóch głównych części: „Wyspiański” oraz „Wyspiański. Nieznany”, trwająca między 28.11.2017 a 05.05.2019 r., była największą dotychczasową prezentacją prac tego wszechstronnego artysty, a od strony aranżacyjnej była próbą znalezienia współczesnych środków wyrazu, adekwatnych do ukazania wielości i różnorodności jego twórczości. Artykuł prezentuje szerokie spektrum inspiracji – począwszy od

starannie wyselekcjonowanych wątków zaczerpniętych ze sztuki Wyspiańskiego, aż po pośrednie nawiązania do działań wybranych artystów, głównie związanych z nurtem *minimal art*. Ta tymczasowa realizacja jest zatem analizowana nie tylko w kontekście lokalnym, ale też szerszym – globalnym, z uwzględnieniem precyzyjnie dobranych dzieł sztuki i architektury światowej. Prezentowany materiał może stać się punktem wyjścia dla dalszych opracowań dotyczących kształtowania przestrzeni ekspozycyjnych, a sam artykuł może być traktowany jako uzupełnienie i utrwalenie nieistniejącej już wystawy.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, ekspozycja, architektura, sztuka.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Przy tej samej ulicy znajdowała się niegdyś pracownia rzeźbiarska ojca artysty, Franciszka, a rodzina Wyspiańskich mieszkała w tym miejscu ponad 11 lat.
- <sup>2</sup> *Rozbudowa Nowego Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie*, P. Kraus (red.), Fundacja Twórców Architektury, RAM, Kraków 2004.
- <sup>3</sup> Realizacja powstała z inicjatywy Andrzeja Wajdy, a za projekt architektoniczny odpowiedzialna była pracownia Ingarden & Ewý.
- <sup>4</sup> W artykule wykorzystano fragmenty opisu autorskiego pierwszej wystawy – „Wyspiański” (28.11.2017–05.05.2019) – opublikowanego w ramach: B. Haduch, *Dialog sztuki i przestrzeni*, w: *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, MNK, Kraków 2017, s. 439-441.
- <sup>5</sup> Wystawa „Wyspiański. Nieznany” trwała od 15.01.2019 do 05.05.2019.
- <sup>6</sup> W tym przypadku aranżacja nie uległa większym zmianom – dodano tylko kolor grafitowy na ścianach i suficie jednej z ostatnich sal.
- <sup>7</sup> Magdalena Laskowska była odpowiedzialna za wszystkie części wystawy: „Wyspiański”, „Wyspiański. Nieznany” oraz „Wyspiański. Posłowie”, Danuta Godyń

- pracowała przy pierwszej odsłonie – „Wyspiański”, a Lucja Skoczeń-Rapała przy ostatniej – „Wyspiański. Poślowie”.
- <sup>8</sup> Zwycięska koncepcja, podobnie jak większość nagrodzonych prac, prezentowała jedynie zarys przestrzeni wystawowych w neutralnym układzie typu *white cube*. Szczegółowe rozwiązania dotyczące aranżacji ekspozycji miały być przedmiotem odrębnego konkursu.
- <sup>9</sup> W materiałach udostępnionych 7 marca 2020 r. na portalach społecznościowych MNK podano łączną liczbę zwiedzających wszystkie wystawy Stanisława Wyspiańskiego w Gmachu Głównym – 372 564 widzów.
- <sup>10</sup> Budowa Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Krakowie rozpoczęła się w 1934 r., a aktualny stan obiektu został zdefiniowany po wielu modyfikacjach planistycznych dopiero w 1989 roku. W czasie II wojny światowej budynek (ukończony wówczas w około 60%) został przebudowany na potrzeby kasyna dla niemieckich żołnierzy. Autorami pierwotnego projektu byli: Czesław Boratyński, Edward Kreisler oraz Bolesław Schmidt, a powstał on na podstawie pracy konkursowej, która zwyciężyła w ogólnopolskim konkursie z 1933 r. (jej autorami byli: Bolesław Szmidt, Juliusz Dumnicki i Janusz Juraszyński).
- <sup>11</sup> Biblioteka Konwentu Pałacu w Mafrze założona w 1717 r., ukończona w roku 1771 na podstawie projektu Manuela Caetano de Sousa.
- <sup>12</sup> Biblioteka Trinity College w Dublinie założona w 1592 r.; budowa tzw. Starej Biblioteki trwała między rokiem 1712 a 1730. Podłużna sala (Long Room) została ukończona w 1732 r. wg planów Thomasa Burgha.
- <sup>13</sup> Biblioteka Watykańska założona około 1450 r., wybudowana w latach 1587-1588 wg projektu Domenica Fontany.
- <sup>14</sup> Biblioteka klasztoru Schussenried założona w 1183 r., sala główna z czytelnią wybudowana w latach 1754-1762 wg planów Dominikusa Zimmermanna.
- <sup>15</sup> Biblioteka klasztorna na Strahowie założona w 1143 r., Sala Teologiczna wybudowana w latach 1671-1679 wg projektu Giovanniego Domenica Orsiego, Sala Filozoficzna (z niebieskimi półkami) wybudowana w latach 1783-1797 wg projektu Ignácego Jana Pallardiego.
- <sup>16</sup> Biblioteka Opactwa Sankt Gallen założona w 612 r., w ramach Klasztoru Benedyktynów od 747 r., w ramach królewskiego opactwa do roku 1805. Obecna forma biblioteki powstała w latach 1758-1767 wg planów Petera Thumb'a.
- <sup>17</sup> Austriacka Biblioteka Narodowa z siedzibą w pałacu Hofburg w Wiedniu założona w 1575 roku.
- <sup>18</sup> Nurt tzw. *foldingu* w architekturze powstał w połowie lat 90. XX w., a jego przedstawicielami są m.in. Peter Eisenman, Greg Lynn czy Frank Gehry.
- <sup>19</sup> J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, (1941), w: *Fikcje*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

## Bibliografia

- Borges J.L., *Biblioteka Babel*, (1941), w: *Fikcje*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Gaweł Ł., *Stanisław Wyspiański*. Na chęciach mi nie braknie..., MNK, Kraków 2017.
- Gaweł Ł., Laskowska M., *Wyspiański. Nieznany*, MNK, Kraków 2019.
- Godyń D., Laskowska M., *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, MNK, Kraków 2017.
- Kipnis J., Eisenman P., Lynn G., *Folding in architecture*, Academy Editions, London 1995.
- Laskowska M., Skoczeń-Rapała Ł., *Wyspiański. Poślowie*, MNK, Kraków 2019.
- Listri M., *The World's Most Beautiful Libraries*, Taschen, Köln 2018.
- Noever P., Busse B., *Anish Kapoor. Shooting into the corner*, MAK & Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.
- Romanowska M., *Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Kamienicy Szolajskich*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2005.
- Rozbudowa Nowego Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie*, P. Kraus (red.) Fundacja Twórców Architektury, RAM, Kraków 2004.
- Sinnreich U., *James Turrell. Geometry of light*, Kulturbetriebe Unna & Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.
- Śliwińska M., *Wyspiański*. Dopóki życia starczy, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017.
- Temkin A., *Judd*, Museum of Modern Art, New York 2020.
- Weinhart M., Hollein M., *Op Art*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007.

## dr inż. arch. Bartosz Haduch

Architekt, nauczyciel akademicki, publicysta; po studiach i praktyce zawodowej w Holandii, Hiszpanii i Austrii rozpoczął działalność projektową w Krakowie; (od 2007) prowadzi grupę NArchitekTURA, łączącą działania z zakresu urbanistyki, architektury, projektowania krajobrazu, designu i grafiki; laureat międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów architektonicznych, autor licznych publikacji popularno-naukowych oraz monografii; e-mail: info@narchitektura.pl

**Word count:** 3 967; **Tables:** –; **Figures:** 9; **References:** 19

**Received:** 06.2020; **Reviewed:** 07.2020; **Accepted:** 07.2020; **Published:** 08.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3443

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Haduch B.; EKSPONOWANIE WYSPIAŃSKIEGO. *Muz.*, 2020(61): 154-163

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>



# DIALOG Z UBIOREM – DIALOG Z IKONOLOGIĄ. O PROCESIE TWORZENIA WYSTAWY

## DIALOGUING WITH OUTFIT – DIALOGUING WITH ICONOLOGY. ON THE PROCESS OF EXHIBITION CREATION

**Piotr Szaradowski**

School of Form Uniwersytetu SWPS

**Abstract:** The process of an exhibition being created in a space difficult to arrange, i.e. within the former Pszczyna Castle Stable, is discussed. In its concept, the display bonded the collection of the Castle Museum in Pszczyna in a dialogue with the study collection of the Fashion Museum. The Author analyses the manner in which the use of Erwin Panofsky's iconology allowed to create a cohesive narrative composed of 25 minor stories of clothing, fashion, their

mutual relation, and reference to the surrounding objects. This, in turn, leads to the deliberation on clothing itself and its aspects that can be investigated through different research means, in some cases concentrating on its material properties, in others, on the cultural ones. Therefore, the conclusions reached are of a general character, allowing to be used in a preparation of similar exhibitions also in other spaces.

**Keywords:** Erwin Panofsky, iconology, exhibition creation, Castle Museum in Pszczyna, Fashion Museum collection, outfit, fashion, dialogue.

Sposobów na prezentację mody w muzeach jest wiele<sup>1</sup>. O wyborze konkretnego mogą decydować różne czynniki subiektywne – pomysł kuratora, estetyczne wyczucie scenografa lub obiektywne – wysokość budżetu czy dostępność obiektów itd. Sama przestrzeń wystawy także jest czynnikiem, który może zdeterminować jej kształt. Muzealne i galeryjne pomieszczenia przyzwyczyły nas do swojej regularności pozwalającej na opowiadanie poszczególnych „rozdziałów” wystawy bez większych problemów. Kiedy jednak taki sprawdzony i czytelny układ nie jest możliwy, trzeba szukać innych dróg. Ograniczenia w tej sferze mogą przynieść

nieoczekiwane i bardzo satysfakcjonujące efekty. Tak się zdarzyło w przypadku dawnej końskiej stajni, która miała być sceną dla wystawy ubiorów.

### Od rozmów do dialogu

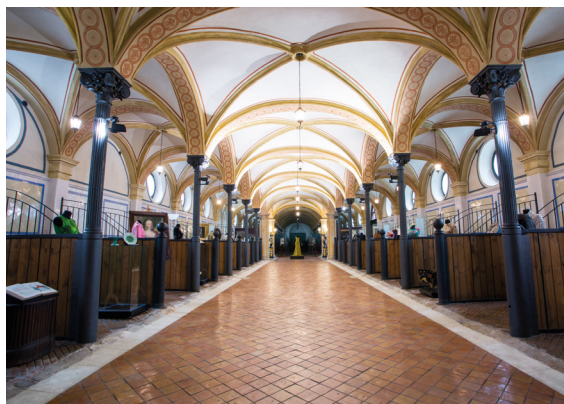
W 2017 r. Muzeum Zamkowe w Pszczynie znajdujące się w południowej części Polski, kilkadziesiąt kilometrów od granicy z Czechami, nawiązało ze mną kontakt w sprawie możliwości zorganizowania wystawy ubiorów z kolekcji Muzealne Mody, którą się opiekuję. Jest to zbiór o charakterze studyjno-

-badawczym, na który składa się ok. 500 obiektów, z czego niemal połowę stanowią ubiory. Najstarsze z nich pochodzą z początku wieku XIX, najmłodsze zaś z mijającej dekady. Niemal wszystkie są produkcji francuskiej, a ich zdecydowana większość pochodzi z renomowanych paryskich domów mody<sup>2</sup>. W ramach kolekcji można wyróżnić kilka tematycznych podzbiorów, co daje wiele możliwości ekspozycyjnych<sup>3</sup>.

Żeby ustalić szczegółowy kształt i ostateczny temat zaproponowanej przez Muzeum Zamkowe w Pszczynie wystawy – wstępnie określony został tylko termin i budżet – konieczne było poznanie przestrzeni, w której ubiory miałyby być prezentowane. Muzeum w Pszczynie to zespół pałacowo-parkowy, w którym w latach 1870–1876 dokonano przebudowy zamku wg projektu Aleksandra Hipolita Destailleura. Dzięki niemu dwupiętrowa budowla założona na planie podkowy otrzymała kostium architektury francuskiej XVII w., który zachował się do dziś. Ale to nie imponujące wnętrza zamku miały gościć wystawę. Jako miejsce jej prezentacji zaproponowano księżęce stajnie, oddalone o kilkadziesiąt metrów od zamku. Obecnie istniejący kompleks Stajni Księżęcych został wzniesiony w 2. poł. XIX w., za czasów ostatnich właścicieli zamku Hochbergów, wg projektu architekta Oliviera Pavelta<sup>4</sup>. Kompleks obejmował wozownię, stajnię z siodlarnią, ujeżdżalnię, a później także garaże. W ostatnim dziesięcioleciu stajnie wyremontowano i przekazano do użytkowania muzeum zamkowemu. Wystawa miała zająć przestrzeń w części stajennej, w której wciąż istnieją boksy dla koni. Do dyspozycji były 24 boksy rozmieszczone symetrycznie po dwóch stronach korytarza prowadzącego przez całe pomieszczenie. Mogła także rozszerzyć się na przestrzeń przy wjazdowych bramach dzielących całą stajnię na dwie równe części (druga część stajni mieści wystawę poświęconą łowiectwu).

Miejsce, choć prezentuje się imponująco, jest pod względem ekspozycyjnym bardzo trudne. Ciąg identycznych boksów dla koni jest monotony, a same boksy o kształcie wydłużonego prostokąta, przez swą głębość, mało przyjazne dla ekspozycji. Także malownicze sklepienie, będące atutem pomieszczenia, ostatecznie może stać się elementem odciągającym uwagę od samych obiektów. Od początku rozmów o kształcie ekspozycji nierealne było więc opowiadanie historii poprzez prezentowanie grup manekinów skupionych wokół jednego zagadnienia. Przestrzeń podzielona na małe boksy zdecydowanie na to nie pozwalała. Trzeba było wymyślić inny sposób. Jedyne, co się samo narzucało, to ustawienie jednego, dwóch manekinów w każdym z boksów i ewentualne dodanie do nich jakiegoś drobnego przedmiotu. A zatem zamiast 4–6 zagadnień, które wystawa mogłaby poruszyć, trzeba było opowiedzieć 12 lub 24 minihistorie. Pomysły na takie opowiadania pojawiały się dość szybko, ale problemem było to, co zrobić, żeby układały się one w jedną, spójną ekspozycję. Co zrobić, by widzowie mogli ją odczytać i zrozumieć jako całość?

Z rozmów z p. Dominiką Sulińską, kuratorką Muzeum Zamkowego w Pszczynie, wyłonił się plan, by kolekcja ubiorów, którą się opiekują „weszła w dialog” z kolekcją Muzeum Zamkowego w Pszczynie<sup>5</sup>. Wśród pierwszych pomysłów pojawił się taki, by pokazać w jednym ciągu boksów ubiory, a po przeciwnej stronie obiekty ze zbioru zamkowego. Ale tak naprawdę byłaby to konfrontacja, nie dialog. Ustaliliśmy zatem, że w każdym z 24 boksów zaprezentujemy minidialog obiektów z obu kolekcji. W tym momencie także nasze



1. Widok ogólny na wystawę

1. Overall view of the Exhibition

– kuratorów wystawy – rozmowy przekształciły się w realny dialog. Prace nad ekspozycją znacznie przyspieszyły, choć nie pokonałszy jeszcze wszystkich trudności. Problemem było między innymi to, że każdy z nas znał dobrze tylko jedną, „swoją” kolekcję. Odbiliśmy zatem wzajemne wizyty studyjne w Poznaniu i Pszczynie. Zaletą zbioru zamkowego okazała się jego ogromna różnorodność, bowiem znajdują się w nim malarstwo, grafika, meble, naczynia, trofea myśliwskie, a nawet kilka ubiorów. To gwarantowało wizualną atrakcyjność wystawy, ponieważ w każdym boksie miał być prezentowany ubiór z kolekcji Muzealne Mody i obiekt z kolekcji zamkowej. Czasem łataliśmy zasadę i w kilku boksach pokazywaliśmy więcej niż dwa obiekty.

Po wzajemnych wizytach i przestaniu wielu maili nasz dialog przyniósł oczekiwany efekt. Udało się wykreować nie tylko 24 minidialogi, ale przede wszystkim uporządkować je w taki sposób, że całość ułożyła się w logiczną i spójną opowieść. Otwarcie wystawy pt. „Dialogi w wyobraźni. Wystawa strojów i obiektów z kolekcji Muzealne Mody i Muzeum Zamkowego w Pszczynie” nastąpiło w rok od pierwszych rozmów, w czerwcu 2018 roku<sup>6</sup>.

## W poszukiwaniu głębszego znaczenia

Jak zostało wyżej powiedziane, razem z kuratorką z Muzeum Zamkowego w Pszczynie, p. Dominiką Sulińską, ustaliliśmy, że każdy z boksów zawierać będzie jeden minidialog pomiędzy obiektami pochodzącymi z obydwu kolekcji. Pomysłów na konkretne dialogi mieliśmy wiele – miały one rozmaity charakter, dotyczyły różnych cech przedmiotów, dotyczyły różnych wartości. Żeby powstała z nich spójna wystawa, potrzebowaliśmy czegoś, co sklei wszystkie elementy w jedną całość, co pozwoli zobaczyć w tych 24 boksach koherentny przekaz. Z pomocą przyszedł Erwin Panofsky (1892–1968), a konkretnie opracowana przez niego metoda badawcza, czyli ikonologia. Według Panofsky’ego najpierw następuje opis preikonograficzny, do stworzenia którego wystarczy *doświadczenie praktyczne, znajomość rzeczy i zdarzeń*. Następnie mamy analizę ikonograficzną, która pomaga zinterpretować treści *wtórne lub umowne, składające się na świat obrazów, opowieści i alegorii* dzięki znajomości źródeł literackich, określonych tematów i pojęć. Na końcu pojawia

KOLOR					MATERIAŁ/EFEKT				FORMA		FORMA	
niebieski	czerwony	zielony	różowy	czerni & biel	przejrzystość	faktura	koronka	metal	skóra	geometria	geometria	geometria historia
ostatni koncept	kultura Japonii	kultura Japonii	kultura Chin	świat roślin	świat roślin	świat zwierząt	świat zwierząt	historia / pleć	historia / pleć	historia / geometria	historia / geometria	
KONCEPT			INSPIRACJE				FORMA			FORMA		

Schemat 1. Układ ogólny wystawy

Diagram 1. Exhibition's overall layout

się interpretacja ikonologiczna odnosząca się do wartości symbolicznych<sup>7</sup>.

Oczywiście my nie zamierzaliśmy analizować sztuki ani trzymać się dosłownie każdego z tych punktów. Nie to miało być tematem wystawy. Co szczególnie do nas trafiało, to narastanie treści, nawarstwianie i pogłębianie się znaczeń – od zwyczajnych obserwacji, poprzez odwołania do kultury, aż do znaczeń ukrytych, czyli tego, co na powierzchni nie jest widoczne. Wykorzystując więc logikę rozumowania Panofsky'ego, bardzo szybko uporządkowaliśmy nasze dialogi, a wystawa zyskała sensowną i logiczną strukturę.

Jedną z cech, którą postrzegamy jako pierwszą, niezależnie od rodzaju przedmiotu, jest jego kolor. I od tego właśnie, od sekcji poświęconej kolorowi, zaczynała się wystawa – od zestawienia ze sobą różnych przedmiotów, które łączy ten sam kolor. W sekcji „kolor” zostały pokazane i omówione kolory: niebieski, czerwony, zielony, różowy oraz kontrast – zestawienie czerni i bieli. O ile trzy pierwsze nie budzą większych emocji, inaczej jest już z kolorem różowym<sup>8</sup>. Odmienne oblicza różu prezentowały: suknia na osiemnastowiecznym portrecie, żakiet z 1988 r. (Chloé) i pułdo na kapelusze Schiaparelli w szokującym różu. Ciekawy dialog udało się uzyskać w duecie czerni i bieli, które kojarzą się ze starymi zdjęciami czy filmami. Albumy z fotografiami mieszkańców Zamku w Pszczynie sprzed wieku tworzyły „zestaw” z kombinezonem *haute couture* Teda Lapidusa uszytym z krepki zadrukowanej w czarno-białe zdjęcia – fotosty z filmów (m.in. *Królowa Krystyna* z Gretą Garbo, 1933). W ten sposób, za pomocą czerni i bieli, „wyciszyliśmy” kolor i przeszliśmy do kolejnej sekcji dotyczącej surowców/materiałów i ich fizycznego wyglądu. Tutaj pokazaliśmy efekt przezroczystości, zarówno w szkle, jak i w sukni *haute couture* Pierre'a Balmaina uszytej z wielu warstw krepki.

Porównaliśmy także koronkową suknię Maggy Rouff z lat 50. z „koronkowym” efektem rzeźbionej drewnianej ramy. Pokazaliśmy skórę zastosowaną do gorsetu Gianfranco Ferré (sztuczna) i do parawanu z końca XVII w., a także metal użyty w torebce Emmanuelle Khanh, suknie Paco Rabanne'a oraz XVIII-wiecznej kołczudze z kolekcji Muzeum Zamkowego. Wszystkie te zestawienia miały zgaszony kolor, tak by nie odciągać uwagi od wspomnianych efektów czy materiałów/surowców.

Kolejnym działem były podstawowe figury geometryczne: kwadraty, koła, trójkąty. By je uwydatnić, wybraliśmy biel sukni (Edwarda Molyneux oraz Angelo Tarlazziego) i biel zamkowej porcelany.

W ten sposób dotarliśmy do ostatniego, 12. boks po lewej stronie. Można zauważyć, że wszystkie dialogi prezentowane po tej stronie skupiały się na formalnych cechach, na powierzchni. Nie interpretowaliśmy niczego, raczej pokazaliśmy jak działa kolor, forma, materiał/surowiec. W 12. boksie eksponowana była suknia z 1971 r. zadrukowana w mocny, kolorowy wzór oparty na kołach oraz koła rowerów widoczne na obrazie polskiego malarza Leona Dożyckiego. Dynamika form i kolorów – we wzorze sukni widoczne są wpływy symultanicznych obrazów Soni Delaunay – dały złudzenie ruchu; taki efekt można uzyskać, umiejętnie posługując się formą i kolorem. Takim właśnie rodzajem podsumowania skończyliśmy lewą, „formalną” stronę wystawy, odpowiadającą pierwszej warstwie w analizie Panofsky'ego.

Na środku stajni, w korytarzu pomiędzy boksami, umieszczona została suknia Christophe'a Josse'a, *haute couture* z 2012 r., flankowana przez dwa gerydony z początku XX wieku. Te trzy elementy w złotym kolorze stanowiły optyczne zamknięcie wystawy, ale też punkt oparcia dla wzroku wchodzących na nią osób – budowały perspektywę i jednocześnie



wpisywały się idealnie w symetrię pomieszczenia stajni i kolorystykę dekoracyjnego sklepienia. Tematem tego dialogu była draperia, którą można rozpatrywać zarówno w sposób formalny, jako układ linii i fałdów, jak i patrząc na nią poprzez odniesienia do kultury starożytnych Greków i Rzymian. Stąd pomysł, aby to zestawienie umieścić pośrodku – jest łącznikiem pomiędzy lewą, „formalną” stroną i dialogami po prawej stronie, które miały już wyraźnie odnosić się do historii i do kultury, a tym samym stanowić drugą i trzecią warstwę z metodologii E. Panofsky’ego.

Prawa strona wystawy, którą widzowie zwiedzali, idąc w odwrotnym kierunku – od środka pomieszczenia do wyjścia – zaczynała się od tematu geometrii, ale rozumianej nie w taki formalny sposób, jak w boksach znajdujących się naprzeciw. Chodziło raczej o rysunek sylwetki, o odniesienia do historii mody, o powtórzenia podobnych sylwetek w kolejnych dekadach, np. rękaw w barani udziec (biedermeier, koniec XIX w. oraz lata 80. XX w.). Kolejne dialogi pokazywały podobne formy ubiorów, które jednak miały różne znaczenia, w zależności od funkcji ubioru i jego „ptci”, np. liberia zamkowych służących z początku XX w. weszła w dialog z luksusowym żakietem Stéphane’a Rollanda z połowy lat 90. XX stulecia. Ich formy (kroje) były bardzo do siebie zbliżone, lecz znaczenia odmienne. Podobnie jak zaboty noszone przez mężczyzn w XVIII w. i przez kobiety (zestaw *haute couture* Emanuela Ungaro, 1988). W czterech kolejnych boksach wprowadziliśmy dialogi wokół natury jako źródła inspiracji dla kultury (*nota bene* znajdowały się one naprzeciwko boksów podejmujących temat używanych surowców/

materiałów). W przypadku tematyki fauny i flory zastosowaliśmy taki porządek, że najpierw pokazaliśmy dosłowne wykorzystanie futra czy kwiatów, a następnie suknie z tkanin zadrukowanych we wzór naśladujący cętki dzikiego kota czy rośliny. Dialog w kolejnym boksie dotyczył inspiracji kulturą chińską w modzie – suknia domu mody Christian Dior z końca lat 70. zestawiona była z porcelaną i meblem z Muzeum Zamkowego w Pszczynie.

Ostatnie trzy boksy odpowiadały trzeciej warstwie metody Panofsky’ego, ikonologii, gdzie sens jest już głębiej ukryty. Kiedy jeszcze pracowaliśmy nad wystawą, przed jej otwarciem, zastanawialiśmy się czy bardziej „abstrakcyjne” dialogi, opierające się między innymi na naszej wiedzy i wycuciu estetyki, będą czytelne dla zwiedzających. Tutaj warto dodać, że każdy dialog był oznaczony przewodnim hasłem (np. kolor, forma itd.) oraz krótkim tekstem (ok. 300 znaków). Mimo takiej pomocy pozostawało ryzyko, że widzowie nie odczytają naszych zamiarów. Postanowiliśmy jednak zaryzykować i wybraliśmy do tych trzech boksów trzy ubiory japońskich projektantów z kolekcji Muzealne Mody: płaszcz Koji’ego Tatsuno, tunikę *pleats please* Isseya Miyakego oraz „małą czarną” Yohji’ego Yamamoto. Pierwszy, płaszcz Tatsuno (ok. 1992/1993) postawiony był obok lekkiej samurajskiej zbroi *dō-maru* (ok. 1820–1840). Obydwa obiekty reprezentowały japońskie myślenie o designie (a nie „prostą” inspirację, jak to było w poprzednim boksie), oparte na surowości, użytkowości i formalnym pięknie.

Następnie abstrakcyjny niemal kształt tuniki Miyakego wchodził w dialog z anonimowymi rysunkami japońskich

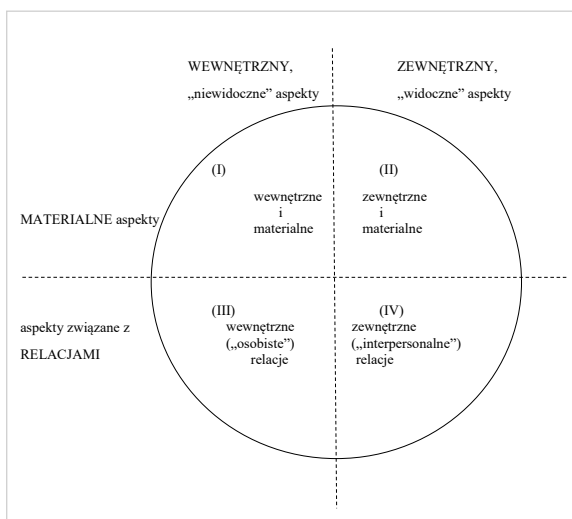


2. Centralny punkt wystawy – dialog na temat draperii  
2. Exhibition's central point: dialoguing on drapery



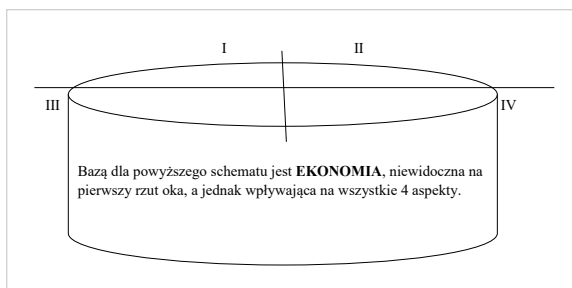
3. Dialog na temat kultury Japonii  
3. Dialoguing on Japan's culture

(Wszystkie fot. M. Cyran,  
dzięki uprzejmości Muzeum Zamkowego w Pszczynie)



Schemat 2.

Diagram 2.



Schemat 3.

Diagram 3.

artystów przełomu XIX i XX w., które – choć przedstawiały postaci – poprzez kształty linii wydawały się równie abstrakcyjne. Ostatni, 25. dialog (24 boksy + jeden dialog z tematem draperii na środku stajni) był najbardziej konceptualny i jednocześnie stanowił rodzaj podsumowania wystawy. Współtworzyła go prosta suknia Yamamoto z kolekcji wiosna/lato 2000, której tematem był sam proces twórcy. Stąd też na czarnej sukni można było zobaczyć białą nić fastrygi. W tym samym boksie znajdował się zestaw do szycia z końca XIX w. – uznaliśmy, że to znakomicie komentuje proces twórczy wystawy. W tekście dostępnym na wystawie podkreśliśmy, że zaprezentowane dialogi są subiektywne, że jest to kuratorski wybór, jeden z wielu możliwych. Dlatego też znaleźliśmy w przestrzeni wystawy miejsce (w połowie długości stajni, na wysokości gerydonów), w którym pokazaliśmy inne obiekty z kolekcji Muzeum Zamkowego. Zwiedzający mogli zatem stworzyć swoje „dialogi w wyobraźni”, różne od tych zaproponowanych przez twórców ekspozycji.

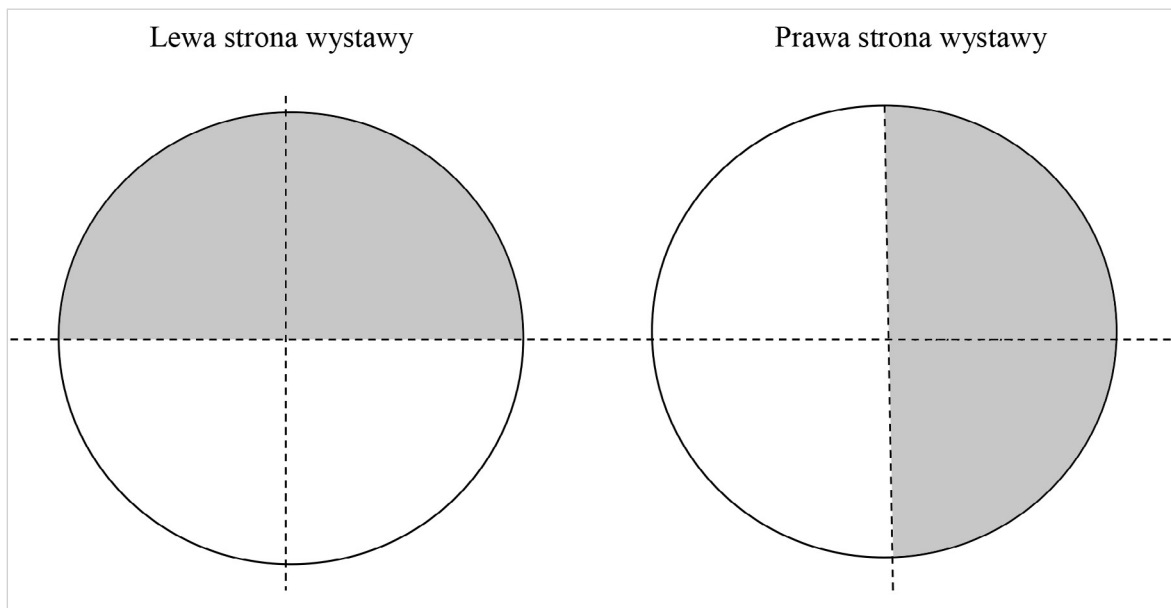
## Różne oblicza ubiorów

Kiedy myślimy o ubiorze, najczęściej pojęcie to kojarzymy z kategorią mody, ale to nie jedyna możliwość rozumienia go, o czym można się łatwo przekonać, patrząc na zmiany

zachodzące w ostatnich latach w metodach badania i eksponowania ubiorów. Podążają one między innymi w kierunku zwiększania zainteresowania samym ubiorem i jego materialnością; ubiorem dającym się interpretować także w pozamodowych kontekstach<sup>9</sup>. Na takim właśnie bardziej autonomicznym rozumieniu ubioru, oparł się łączący go z różnego rodzaju przedmiotami, oparł się wystawę w Stajniach Książęcych. Jasne jest, że ubiór jako element rzemiosła artystycznego może być i jest zwykle pokazywany w otoczeniu innych przedmiotów reprezentujących ten sam czy podobny styl. Nam jednak chodziło o bardziej swobodne połączenia, pozwalające patrzeć na ubiór z różnych perspektyw. Opracowując poszczególne dialogi, sięgaliśmy do już znanych i pojawiających się wcześniej wystaw, które inspirowały nas do własnych rozwiązań. Na przykład sam kolor różowy pojawił się na wystawie w Museum of Fine Arts w Bostonie w 2013 roku<sup>10</sup>. Zagadnienie „surowca”, jakim są pióra, poruszała wystawa „Birds of Paradise” w Fashion Museum Antwerp (antweperskie MoMu)<sup>11</sup>. Uchwycenie formalnych podobieństw we wzornictwie tkanin i w malarstwie podsunęła ekspozycja „Cubism and Fashion” z nowojorskiego Metropolitan Museum of Art (MET)<sup>12</sup> oraz sama twórczość artystek, które nie unikały projektowania ubiorów, jak Sonia Delaunay<sup>13</sup> czy Sara Lipska<sup>14</sup>. Draperia zaś sama w sobie była jednym z kluczowych zagadnień poruszanych na ekspozycji w MET zatytułowanej „Goddess. The Classical Mode”<sup>15</sup>. Powtarzanie się podobnych sylwetek w różnych okresach czy odniesienia do płci również wielokrotnie pojawiały się w muzeach<sup>16</sup>. Podobnie jak wskazywanie natury jako inspiracji<sup>17</sup>, omawianie kultury danego kraju<sup>18</sup> oraz interpretowanie twórczości projektanta w kontekście kraju jego pochodzenia<sup>19</sup>. Zachęty do najbardziej konceptualnych zestawień dostarczyły nam wystawy łączące sztukę z ubiorem z Wolfburga<sup>20</sup> czy Wiednia<sup>21</sup>. Tak naprawdę jednak największą inspiracją i źródłem pomysłów były same kolekcje, które ze sobą zestawiliśmy. I to one ostatecznie nadały całości niepowtarzalny charakter.

Żeby jednak nie pogubić się w tej liczbie możliwości i perspektyw, pracując przy naszej wystawie, stworzyłem schemat, który pozwolił na lepsze zobrazowanie pomysłów, jakie wykorzystaliśmy, oraz ułatwił komunikowanie naszych wyobrażeń innym osobom.

Badając ubiór, możemy wyróżnić jego zasadnicze aspekty – materialny (dość oczywisty) oraz niematerialny, związany z relacjami, w jakie wchodzi ubiór z noszącą go osobą, oraz jak jest postrzegany przez innych, z zewnątrz. A zatem kolejne aspekty dotyczą tego, co zewnętrzne i wewnętrzne – w kontekście relacji i materialności. Daje to łącznie cztery ćwiartki schematycznego koła. Granica między nimi nie zawsze jest ostra i wyraźna. Nie możemy przecież fizycznie poprzecinać ubrania i przyporządkować poszczególnych części do każdej z ćwiartek. One wszystkie tworzą jeden, ten sam ubiór, a zatem te aspekty przenikają się wzajemnie. Podobnie jest z metodologią, której używamy, by badać ubiór i modę. Metody badawcze także się przenikają i tym samym nie ma jednego, najlepszego sposobu badania ubiorów. Dobór narzędzi badawczych zależy od tego, na którym z aspektów, nad którą z ćwiartek schematu, chcemy się zastanowić. Możemy się skupić głównie na technologii (I), badaniach stylistycznych (II), psychologii (III) czy socjologii (IV). Dlatego badania mody, ubiorów wymagają znajomości



Schemat 4.

Diagram 4.

(Wszystkie schematy – opracowanie P. Szaradowski)

różnych aspektów związanych z ubiorem, wymagają multidyscyplinarności.

Choć wydaje się, że taki układ czterech ćwiartek, czterech aspektów ubioru, satysfakcjonująco opisuje to, w jaki sposób patrzymy na modę i ubiór, to jednak wyraźnie brakuje tutaj jeszcze jednego elementu, który także w rzeczywistości nie zawsze jest widoczny. To aspekt ekonomiczny. Zapomina się o nim dość często, zwłaszcza w badaniach nad stylem, a przecież on nigdy *de facto* nie znika. Mało tego – stanowi rodzaj bazy dla wszystkiego, co związane z ubiorem. A zatem schemat ten nie powinien mieć formy koła, ale walca.

## Konkluzja

Jak łatwo się domyślić, każdy ze wspomnianych wyżej aspektów mógłby być (i bywa) przedmiotem wystaw muzealnych. Te aspekty oczywiście można ze sobą łączyć, pokazując w ten sposób więcej zależności, więcej przykładów tego, jak ubiór funkcjonuje w naszym życiu, naszej kulturze. Na wystawie w Muzeum Zamkowym w Pszczynie odnosiliśmy się do trzech z czterech ćwiartek, przede wszystkim zaś do jednej (II), co pokazuje powyższy, uproszczony schemat.

Generalnie podział przebiegał dość jasno – boksy znajdujące się po lewej stronie stajni podejmowały dialogi w zakresie zagadnień materialnych (I i II ćwiartka), natomiast w boksach po prawej stronie dominowały aspekty zewnętrzne (II i IV ćwiartka). Jak widać jedyną nieeksplorowaną przez nas była ćwiartka III, odnosząca się do relacji ubioru z osobą

go noszącą. Wynikało to przede wszystkim z faktu, że w kolekcji Muzealne Mody jest bardzo mało ubiorów, które można powiązać z konkretnymi osobami i tym samym trudnym jest lepsze poznanie tego aspektu<sup>22</sup>. Zrezygnowaliśmy zatem z niego i skoncentrowaliśmy się głównie na tym, co zewnętrzne. Nie zagłębialiśmy się również w aspekty ekonomiczne, pozostawiając je w domyśle i tym samym niewidocznymi dla zwiedzających wystawę.

Oczywiście rzeczywistość częściej wymyka się schematom, niż się im poddaje, ale mimo wszystko potrzebujemy niekiedy osadzenia wystawy właśnie w teorii, w schemacie. Przede wszystkim, by łatwiej i czytelniej o niej opowiedzieć. Wynika z tego jeszcze inna interesująca refleksja – to zachęta, by myśleć o ubiorze jak o integralnej całości, o tym, że ubiór zawsze ma potencjał w każdym ze swoich aspektów i to od nas – muzealników, kuratorów – zależy, czy ten potencjał zdecydujemy się wykorzystać i pokazać. Sama wystawa „Dialogi w wyobraźni” pokazała także, że warto łączyć różne spojrzenia, integrować je. Ma to również duży walor edukacyjny, pozwala zobaczyć nie tylko modę, ale właśnie sam ubiór, rzecz, którą ktoś projektuje, tworzy, a później nosi. Rzecz, która jest godna uwagi.

\*\*\*

Muzeum Zamkowe w Pszczynie otrzymało za tę wystawę wyróżnienie w konkursie o Nagrodę Marszałka Województwa Śląskiego za Wydarzenie Muzealne Roku 2018, w kategorii Wystawy<sup>23</sup>.

**Streszczenie:** Artykuł przedstawia proces powstawania wystawy w trudnej do aranżacji przestrzeni Stajni Książęcych w Pszczynie. Ekspozycja w swoim zamierzeniu

łączyła w dialogu kolekcję Muzeum Zamkowego w Pszczynie ze studyjną kolekcją ubiorów Muzealne Mody. Autor analizuje, w jaki sposób wykorzystanie ikonologii Erwina





**Word count:** 3 302; **Tables:** –; **Figures:** 7; **References:** 23

**Received:** 03.2020; **Reviewed:** 04.2020; **Accepted:** 04.2020; **Published:** 05.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.1509

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Szaradowski P.; DIALOG Z UBIOREM – DIALOG Z IKONOLOGIĄ. O PROCESIE TWORZENIA WYSTAWY. Muz., 2020(61): 58-65

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 192-200  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2020  
data recenzji – 07.2020  
data akceptacji – 08.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3639

# HISTORIA FOTOGRAFII NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH TECHNIK FOTOGRAFICZNYCH. FOTOGRAFIA JAKO OBIEKT

HISTORY OF PHOTOGRAPHY ON THE EXAMPLE  
OF SELECTED PHOTOGRAPHIC TECHNIQUES.  
A PHOTOGRAPH AS AN OBJECT

**Anna Wolska**

Warszawska Szkoła Filmowa, Wydział Sztuki Mediów ASP w Warszawie

---

**Abstract:** In the first part of the paper, the focus is on historical and technical aspects of the invention of photography, beginning with the first research works conducted by J.N. Niépce up to the patenting of daguerreotype in 1839 by L. Daguerre. In the further section of the paper emphasis is put on the fast spread of photography; short profiles of the first Polish photographers who contributed to promoting photography: J. Giwartowski, K. Beyer, W. Rzewuski, and M. Strasz, are given. Furthermore, the early-19<sup>th</sup>-century discourse between the artistic and photographic circles is briefly discussed, with some comments by e.g. E. Delacroix, P. Delaroche, Ch. Baudelaire, L. Daguerre quoted. Subsequently, the early displays of photographs in exhibitions and museums are described, e.g. during the 1851 First World Exhibition in London and at the South Kensington

Museum in 1858. What follows this is a presentation of selected photographic techniques, shown against the events related to given inventions, e.g.: daguerreotype, salt print, techniques based on the collodion process, compounds of dichromates and chromates, calotype, cyanotype. Further, source reference is given to describe potential threats related to the degradation, damage, and a possible repair of images recorded in photographs.

Another section of the paper is dedicated to presenting artistic movements in photography which formed in the late 19<sup>th</sup> century. The final part speaks of the questions related to e.g. storage humidity and temperature, display of photographic objects that are in museum collections, and pH of materials and frames; the author also reflects on the need to digitize collections.

**Keywords:** daguerreotype, calotype, albumen, ambrotype, collodion, storage and display conditions.

---



To, że możliwe jest wywołanie powidoku za pomocą związków chemicznych wiadano już wcześniej, nie znano jednak sposobu nadania tym obrazom trwałości oraz nie umiano znaleźć ich praktycznego zastosowania. Pierwszym, który zwrócił uwagę na właściwości i reakcje chemiczne soli srebra pod wpływem światła był w początkach XVIII w. Heinrich Schulz. Kolejną ważną postacią był Joseph Nicéphore Niépce, który próbował wykorzystać znajomość i zasadę działania *camery obscury*, eksperymentując z technikami graficznymi opartymi na bitumie syryjskim. Poszukiwania doprowadziły go do wynalezienia heliografiury. W tej technice powstało najstarsze zachowane zdjęcie wykonane w 1826 r. – widok z pracowni w Le Gras. Oryginał autorstwa Niépce’go przypomina zamazany, ziarnisty powidok, ale swoim wynalazkiem Niépce skutecznie zainteresował wpływową publiczność – członków angielskiej rodziny królewskiej oraz Royal Society. Prace nabrały rozpędu, gdy swoje wysiłki połączył z Louistem Daguerre’em. Po nagłej śmierci Niépce’go Daguerre kontynuował badania nad praktyczną możliwością zastosowania fotografii do chwywania obrazów. Ogłoszeniu wynalazku dagerotypii w 1839 r. nadano duży rozgłos. Daguerre uzyskał wsparcie zarówno rządu francuskiego, jak i monarchii. Opatentowany wynalazek dagerotypii został wykupiony osobiście przez króla Filipa, a następnie podarowany narodowi francuskiemu oraz innym narodom świata z wyłączeniem Anglii. Rok później József Petzval zastosował pierwszy jasny obiektyw, co pozwoliło uzyskiwać jasne kontrastowe obrazy naświetlane w krótszym czasie. Fotografia przestała być ciekawostką, stała się narzędziem, które na dobre zadomowiło się w świadomości społecznej.

Informacje o nowym wynalazku rozprzestrzeniły się po Europie w zawrotnym tempie. Dla przykładu, pierwszy artykuł w prasie polskiej pojawił się zaraz po publicznym ogłoszeniu patentów w „Magazynie Powszechnym”<sup>1</sup>, a pierwszy pokaz dagerotypów w Polsce odbył się 13 października 1839 r. w Warszawie. W Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności zaprezentowano wówczas w sumie pięć dagerotypów, z których dwa były wykonane przez profesora Jędrzeja Radwańskiego i prezentowały widoki dawnej Warszawy<sup>2</sup>. O wydarzeniu tym w swojej *Historii Fotografii Polskiej* Aleksander Maciesza napisał następująco – *Dzień 13 października 1839 roku był pamiętny dla mieszkańców Warszawy. Otrzymali bowiem możliwość obejrzenia wytworów cudownego wynalazku, o którym pisano we wszystkich prawie pismach, a którym chlubiła się Francja. (...) Towarzystwo Dobroczynności wystawiło na widok publiczny po raz pierwszy w Polsce dagerotyp, nadesłany z Paryża, przedstawiający kościół Notre Dame. (...) W kilka dni później nadesłano dagerotyp z widokiem Berlina, a J. Radwański przysłał swój pierwszy dagerotyp, przedstawiający kościół Wzytek przy Krakowskim Przedmieściu*<sup>3</sup>.

Była to pierwsza znana i udokumentowana prezentacja dagerotypów w Polsce, wkrótce powstały również pionierskie zakłady fotograficzne, m.in. Józefa Giwartowskiego i Karola Beyera. Wielki orędownik i popularyzator fotografii Maksymilian Strasz, opublikował chwilę później w dodatku do „Gazety Codziennej” – na podstawie broszur Daguerre’a oraz informacji i nowinek w „Wiadomościach Handlowych i Przemysłowych” – *opis szczegółowy wyrabiania dagerotypów*, zaś w 1857 r. wydał pierwszy podręcznik do fotografii zatytułowany *Fotografia, czyli zbiór środków używanych do*

*zdejmowania obrazów za pomocą światła, na papierze lub na szkle*<sup>4</sup>.

Fotografia w swoich początkach dla osób nieznaną tajemnicą chemii była technicznie dość zawiła, przez co nie widzieliśmy początkowo dla niej szerszego zastosowania. Rozwojowi fotografii towarzyszył również dyskurs natury filozoficzno-estetycznej. Paul Delaroche na widok jednego ze zdjęć autorstwa Daguerre’a miał wykrzyknąć *dzisiaj umarło malarstwo*<sup>5</sup>. Daguerre uważał, że sztuka nie potrafiła naśladować precyzji i detalu, jakie uzyskiwano przy dagerotypiach.

Francuski poeta i krytyk, Charles Baudelaire, porównywał fotografię do diabelskiego narzędzia<sup>6</sup>. Joseph Nicéphore Niépce zwracał uwagę na automatyzm fotografii i oderwanie jej od subiektywnych uwarunkowań autora<sup>7</sup>, zaś czołowy reprezentant sztuki akademickiej, Eugène Delacroix uważał, że proces związany z powstawaniem zdjęć – mechaniczność, prostota, powszechność dostępu dla osób niewykształconych – przekreśla zasady sztuki i kompozycji – *Ułomność fotografii pisał, wynika paradoksalnie z jej nadmiernej perfekcji. Dzięki tej perfekcji i dokładności (...) oślepia i zafałszowuje obraz, zagraża szczęśliwej niemocy oka dostrzegania najdrobniejszych szczegółów*<sup>8</sup>.

Fotografia jako obiekt wystawienniczy zaistniała również szybko. Pierwsze prezentacje dagerotypów miały miejsce zaraz po jej wynalezieniu, ale profesjonalne i przełomowe wydarzenia zaistniały dopiero kilka lat później. Inauguracyjnym była Pierwsza Wystawa Światowa w Londynie w 1851 r., na której obok sprzętu i obiektywów swoje prace zaprezentowali również fotografowie. Drugim była ekspozycja fotograficzna zaprezentowana w 1858 r. w górnej części Muzeum South Kensington w Londynie, podczas której obiekty wystawiły równocześnie Londyńskie Towarzystwo oraz Francuskie Stowarzyszenie Fotograficzne.

W wydarzeniu tym udział wzięli najwybitniejsi ówczesni fotografowie, m.in.: Henry Fox Talbot, Roger Fenton czy Gustave Le Gray<sup>9</sup>. Był to akt nobilitujący dla środowisk fotograficznych i wskazywał na otwartość na nowe medium i zainteresowanie nim ze strony dykcji oraz środowiska muzealników. Zdarzenie to postawiło również przed muzealnikami i autorami zdjęć nowy problem dotyczący sposobu ekspozycji fotografii. Na zachowanym zdjęciu prezentującym ekspozycję – wykonanym przez Charlesa Thurstona Thompsona – widzimy ciasno wypełnione pomieszczenie ze zdjęciami oprawionym w jasne *passe-partout*. Inne prace ekspozowane na stolikach można było oglądać za pomocą specjalnych szkieł – stereoskopów. Jeden z krytyków opisując to wydarzenie sformułował zdanie – *Altogether, whether for light and shade, breadth and dignity, atmosphere and detail, this Exhibition is an advance on the efforts of last year. The artists go on boldly, and are not afraid to be chemists; the chemists gain courage, and long to be artists / Patrząc na całość tej wystawy – czy to pod kątem światła i cienia, rozmachu i powagi, atmosfery i szczegółów – stanowi ona postęp w stosunku do ubiegłego roku. Artyści kroczą przed siebie śmiało, bez obaw stając się chemikami, którzy nabierają odwagi i odczuwają silne pragnienie, by zostać artystami* (Athenaeum, 20 lutego 1858)<sup>10</sup>.

Wspomniana powyżej technika dagerotypii polegała na wywołaniu obrazu bezpośrednio na wypolerowanej płytce umieszczonej wewnątrz aparatu. Posrebrzoną stroną płytki – czy to



1. Marek Noniewicz, bez tytułu – odbitka negatywowa stykowa na papierze solnym, odbitka współczesna / praca własna

1. Marek Noniewicz, untitled; negative contact print on salt paper, contemporary print / artist's own work

metodą galwaniczną, czy metodą platerowania – uczulano parami jodu, dzięki czemu na powierzchni powstawał jodek srebra. Obraz po naświetleniu (dagerotyp) wywoływano w oparach rtęci – czynność ta wymagała czasem kilkunastu minut, stąd atelier i zakłady fotograficzne były wyposażone w specjalne krzesła z podpórkami pod głowę. Z czasem technika została dopracowana przez zastosowanie mieszaniny jodu z bromem. Dagerotypy utrwalano w roztworach chlorku sodu lub tiosiarcznanu sodu, stosowano także tonowanie chlorkiem złota, co podnosiło kontrast fotografii, nadawało szlachetności wyglądu i zabezpieczało powłokę. Powierzchnię lakierowano werniksem i kolorowano przy pomocy pigmentów. Oprócz dagerotypów wykonywanych standardowo na płytkach, trafiały się również dagerotypy wykonywane na papierze. Papier zanurzano najpierw w roztworze chlorku amonu, a następnie w rozcieńczonym roztworze azotanu srebra. Wilgotny wciąż papier poddawano działaniu par siarkowodoru, zanurzano w kąpeli srebrowej i ponownie poddawano zabiegowi siarkowania<sup>11</sup>.

Dagerotypy są bardzo wrażliwe na warunki środowiska i sposób ich przechowywania. Z tego też powodu ich struktura, oprócz samej płytki, zbudowana była ze szczelnie zamkniętej oprawy przykrytej szkłem. Degradacja obrazu następowała najczęściej od jego brzegu. Może to wynikać z nieszczelności oprawy, pęknięcia szkła lub braku szklanego zabezpieczenia. Według Zenona Harasyma nie jest możliwym mechaniczne odrestaurowanie dagerotypów według jednego uniwersalnego sposobu postępowania. Można na przykład, po rozebraniu dagerotypu, umyć szklaną szybę, co czasem daje już dobre efekty lub w sposób chemiczny wyczyścić dagerotyp metodą proponowaną przez Missouri Historical Society w roztworze wody destylowanej, tiomocznika, kwasu fosforowego<sup>12</sup>.

Innym materiałem, który w fotografii wszedł bardzo szybko do powszechnego użycia, był papier, który ze względu na swoją dostępność i taniość produkcji, a także wytrzymałość podłoża, z czasem wyparł zdjęcia wykonywane na podłożach szklanych czy metalowych. Pierwszych prób dokonał angielski wynalazca Fox Talbot, który, używając azotanu srebra i soli kuchennej, odkrył, że papier pokryty takim roztworem ciemnieje na słońcu, po zasłonięciu fragmentu np. liściem,

w miejscu obiektu pozostają białe plamy. Efekty te określił mianem rysunku fotogenicznego<sup>13</sup>. Stąd był tylko krok do kalotypii (zamiennie używano nazwy talbotypia od nazwiska odkrywcy), w której papier w istocie zaczął pełnić rolę matrycy-negatywu. Technika wynaleziona przez Talbota miała wielką przewagę nad metodą Daguerre'a, z jednego negatywu można było bowiem otrzymać niezliczoną liczbę stykowych kopii pozytywowych. Choć technika ta nie zdobyła szerszej popularności, to jednak samo myślenie w kategorii procesu „od negatywu do pozytywu” stało się podstawą przyszłego rozwoju fotografii.

W Polsce autorami pierwszych kalotypów byli m.in. Maksymilian Strasz i Karol Beyer, ich próby były jednak nieudane i dalszych prac nad rozpowszechnieniem tej techniki zaprzestano. Pierwsze odbitki wykonywane z kalotypów bezpośrednio na papierach solnych nie dawały początkowo zadawalających efektów, starano się więc ulepszyć technikę. W kolejnych latach zaczęto używać papierów powlekanych roztworem albuminy, którą wynalazł Louis Désiré Blanquart-Evrard. Papiery albuminowe przed nałożeniem emulsji światłoczułej nasączano i suszono w roztworze białka kurzego i chlorku sodu. Możliwość użycia albuminy testowano również na innych materiałach, takich jak chociażby szkło. Papiery albuminowe weszły do użycia w 2. poł. XIX w. i stały się niezmiernie popularne, stąd właściwie możemy mieć pewność, że, oglądając archiwalne zbiory muzealne z fotografiami z przełomu epok, mamy do czynienia z fotografiami wykonanymi przeważnie w tej technice. Stosowanie albuminy okazało się techniką dość trwałą być może dlatego, że prawie wszystkie odbitki albuminowe były tonowane złotem. Zabieg tonowania nie tylko nadawał szlachetny, ciepły odcień odbitkom, ale przede wszystkim usuwał nadmiar chlorku srebra, który mógł pozostać na powierzchni po wywołaniu zdjęcia oraz zabezpieczał ją przed dalszym wchodzeniem w reakcje chemiczne. Technika albuminy wyparła dagerotypię i techniki kolodionowe. Pozwalała na bardziej precyzyjne oddanie szczegółów, a przede wszystkim na powtarzalność efektów.

Zenon Harasym – w wypadku potrzeby konserwacji chemicznej m.in. papierów albuminowych – zaleca preparat Kodak Film Cleaner oraz przemywanie denaturowanym alkoholem<sup>14</sup>. W wypadku innych zmian, takich jak plamy i odbarwienia obrazu w fotografiach wykonanych w technice albuminy wynikających z procesów chemicznych, autor proponuje zastosować kąpiel w roztworze składającym się z: potasu (3 g), siarcznanu miedzi (6 g) i wody destylowanej (100 ml).

Bardzo popularną techniką 2. poł. XIX w. był mokry kolodion – Wet Plate. Wynalezienie jej przypisuje się Frederickowi Scottowi Archerowi (1851) oraz wspomnianemu wcześniej Gustawowi Le Gray'owi. Pozyskiwane w tej technice szklane kolodionowe klisze wykorzystywano do powielania stykowego zdjęć, np. w technice albuminy. Roztwory kolodionowe używano również w pochodnych technikach – ambrotypii, ferrotypii i pannotypii. Kolodiony oparte były najczęściej na jodku lub bromku srebra. Po wywołaniu szklanej płyty pokrytej roztworem kolodionu powstawał negatyw, który można było kopiować jako obraz pozytywowy. Ambrotypia to nic innego jak „efekt” pozytywowy w technice mokrego kolodionu uzyskiwany przez pokrycie drugiej strony szyby – tła, warstwą lakieru (mógł być na bazie asfaltu, przyklejania czarnego papieru, lub płótna).

Kolodiony i ambrotypy ze względu na proces powstawania i użyte materiały mogły ulegać różnym uszkodzeniom – Juliusz Garztecki w artykule *Metoda kolodionowa w fotografii i konserwacja negatywów kolodionowych* zwraca uwagę, że technika ta była procesem technicznie dość zawikłanym i częściowo nieprzewidywalnym. Cały proces był procesem „mokrym”, to wszystko powodowało, że technika ta miała mnóstwo wad i swoich ograniczeń dotyczących warsztatu, który trzeba było właściwie ciągle mieć przy sobie.

Przy ewentualnej restauracji chemicznej zdjęć wykonanych tą techniką trzeba wziąć pod uwagę, że skład emulsji kolodionowej nie był zawsze ten sam. Wynikało to z samodzielnego pozyskiwania półproduktów, np. destylacji spirytusu, jak również jakości i dostępności odczynników<sup>15</sup>. Zenon Harasym podaje możliwości naprawienia i restauracji fotografii opartych na kolodionie, oczywiście jest to zależne od stopnia i rodzaju uszkodzenia (mechaniczne, chemiczne)<sup>16</sup>. W wypadku uszkodzeń mechanicznych naprawa jest często niemożliwa, ale w wypadku nalotów, śniedzi i częściowego zaniku obrazu sposobem na jego przywrócenie mogą być np. kąpiele w rozworze wody destylowanej i tiomocznika.

W Polsce fotografem pracującym w technice kolodionu był m.in. Walery Rzewuski, obok Ignacego Kriegera i Awita Szuberta, ówczesnie jeden z najbardziej cenionych fotografów krakowskich.

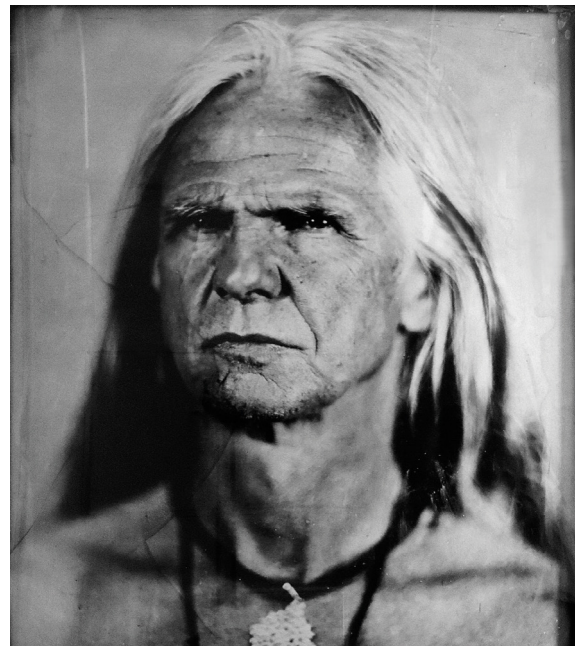
Kolejną techniką, która wyparła mokry kolodion, sprawiając, że fotografia stała się przystępną i mobilną, otwierając nowe możliwości jej rozwoju, była technika suchej płyty wynaleziona przez Richarda Leach Maddoxa w 1871 roku. W przeciwieństwie do kolodionu technika ta pozwalała na wcześniejsze przygotowanie materiałów, które trzeba było załadować w odpowiednim momencie do kasety aparatu, by następnie w studiu móc spokojnie je opracować.

Podstawą suchej płyty była emulsja bromo-żelatynowa. Po naświetleniu i wywołaniu otrzymywano szklany negatyw, który kopiowano stykowo na – wprowadzonych w końcu XIX w. – papierach barytowych pokrytych warstwą żelatyny. Papiery te występowały w wariantach z bromkiem srebra (papiery bromosrebrowe) lub chlorkiem srebra (papiery chlorosrebrowe). Technika suchej płyty zaczęła zanikać pod koniec lat 20. XX w., gdy zaczęto zamiast szklanego podłoża stosować negatywy nitrocelulozowe. Początkowo chciano zastąpić podłoże szklane negatywem papierowym, jednak w 1887 r. William Walker wspólnie z Georgem Eastmanem opatentowali błonę celulozową, a rok później wprowadzili do masowej produkcji pierwszy aparat (skonstruowany przez Franka A. Brownella) oparty na tym nośniku pod nazwą Kodak 1. Slogan reklamowy promujący nowy produkt brzmiał: *You Press the Button, We Do the Rest / Ty naciskasz przycisk, my robimy resztę*<sup>17</sup>.

Polska również dotrzymywała kroku nowym tendencjom, warto wspomnieć, że w 1888 r. na rogu ulic Konopackiej i Stalowej w Warszawie swój zakład produkujący papiery fotograficzne otworzył Piotr Lebiedziński<sup>18</sup>. Pierwsze papiery Lebiedzińskiego były przeznaczone do fotografii dziennej, emulsję stanowiła na nich żelatyna z chlorkiem srebra. Od 1907 r. zakład Lebiedzińskiego wypuścił również papiery do kopiowania w świetle sztucznym.

Papiery srebrne stały się dominującymi od lat 20. XX w. do końca tego stulecia, kiedy to odbitki srebrne wraz z rozwojem fotografii cyfrowej powoli zostały wyparte przez wydruki atramentowe na papierach barytowych.

Podobnie jak w wypadku papierów albuminowych przy papierach srebrnych stosowano tonowanie, a przy zastosowaniu papierów chlorosrebrowych było to wręcz konieczne. W kąpielach utrwalających używano, jako podstawowego składnika, tiosiarczanu sodu. Czasem – by uzyskać określony odcień odbitki – stosowano tonowanie za pomocą roztworów chlorku złota, siarczku sodu, selenosiarczku sodu lub wielosiarczku amonu. Kładziono również werniksy zabezpieczające powierzchnię a jednocześnie podnoszące kontrast, nadające połysk lub specjalną fakturę. Mogły się one składać z żelatyny, kolodiu (roztworu nitrocelulozy, eteru etylowego i acetonu lub etanolu), gumy arabskiej, dekstryny. Czasem były to werniksy organiczne na bazie żywicy i wosku<sup>19</sup>. Wraz z rozwojem techniki gama papierów srebrnych poszerzyła się; w zależności od potrzeb stosowano papier żelatynowo-srebrny na podłożu barytowym, papier na podłożu polietylenowym (plastik), papier zmiennogradacyjny, papier stałogradacyjny, papier błyszczący, matowy, perłowy, satynowy czy papier *double-weight* (papier fotograficzny o podwyższonej gramaturze).



2. Łukasz Gietka, bez tytułu – ambrotypia, odbitka współczesna / praca własna

2. Łukasz Gietka, untitled; ambrotype, contemporary print / artist's own

Papiery barytowe z emulsją na bazie żelatyny ulegają również degradacji obrazu. Przyjmuje ona najczęściej formę przebarwień lub plam i zaczyna się od brzegów (blaknięcie, zażółcenie, utrata kontrastu). Inne rodzaje degradacji podłoża to: kruchość, skurcz, pęknięcie. Wiele z tych zmian jest nieodwracalnych i wynika ze starzenia się materiałów organicznych lub złych warunków środowiskowych (warunków przechowywania, ekspozycji) działania pleśni, grzybów, temperatury wpływu światła (promieniowania elektromagnetycznego). Innym rodzajem degradacji są zmiany wynikające z reakcji chemicznych, które mogą wskazywać na niedostateczne utrwalenie fotografii lub inne procesy chemiczne toczące się wskutek reakcji zdjęcia z oprawą (zakwaszeniem papieru, podłoża, ramy). Podłoże papierowe to także





3. Marek Noniewicz, z serii *Ptak nocy* – odbitka albuminowa montaż pozytywowo, odbitka współczesna / praca własna

3. Marek Noniewicz, from the *Night Bird* series; albumen positive editing print, contemporary print / artist's own work

świetna pożywka dla bakterii i insektów, a jego zniszczenie będzie się przekładało na utratę obrazu fotograficznego.

Jedną z technik określanych jako manipulacyjna lub artystyczna jest guma dwuchromianowa. Jej główny rozwój przypadł na koniec XIX w., gdy część środowiska fotograficznego zmieniła swoje podejście do fotografii, szukając w niej możliwości do artystycznej wypowiedzi. Za wynalazcę tej techniki uważa się Alphonse'a Louisa Poitevina, który w trakcie prac nad techniką pigmentową eksperymentował z zastąpieniem żelatyny gumą arabską. W okresie tym w sztukach plastycznych i designie pojawiły się nurty głoszące potrzebę odnowy sztuki. W tej atmosferze kształtowały się pierwsze stowarzyszenia i ruchy artystyczne związane z fotografią: Wiener Kamera-Club (1891), The Linked Ring w Londynie (1892), Photo-Club de Paris (1894), Photo-Secession w Nowym Jorku (1902). Jedną z najważniejszych ówczesnie galerii, w której prezentowano najnowsze osiągnięcia, była the Little Galleries of the Photo-Secession w Nowym Jorku, znana również pod nazwą „291”<sup>20</sup>. Działalność tych pierwszych stowarzyszeń była o tyle istotna, że ich członkowie wywarli ogromny wpływ nie tylko na opinię publiczną, lecz także wiele prestiżowych instytucji muzealnych i galerii otworzyło wówczas swoje przestrzenie dla fotografii, m.in.: Royal Academy w Berlinie, Hamburg Kunsthalle, galerie Albright, Carnegie i Corcoran w Stanach Zjednoczonych. Do działań popularyzatorskich dołączyli również krytycy, m.in. amerykański poeta Sadakichi Hartmann, pisujący swoje recenzje do wydawanej przez Alfreda Stiglitz „Camera Notes”. Stiglitz, organizując w 1902 r. wystawę „Pictorial Photography, Arranged by The Photo-Secession” w The National Arts Club, ogłosił, że synonim piktorialności fotografii jest przejawem *najwyższej formy nowoczesności*<sup>21</sup>.

W Polsce guma dwuchromianowa stała się popularna dzięki wystawie wiedeńskiego Camera-Club we Lwowie. Na możliwości tej techniki zwrócili uwagę dwaj młodzi lwowscy fotografowie – Józef Świtkowski oraz Henryk Mikolasch, doprowadzając w krótkim czasie tę technikę do poziomu mistrzowskiego. Dobrym przykładem poziomu zaawansowania technicznego Mikolascha w niej jest trój kolorowa guma

tytułowana „Niebieska Flaska” z 1914 r. przechowywana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Polskim odpowiednikiem określenia piktorializm stał się termin „fotografia malownicza” użyty przez Jana Bułhaka, który fascynując się i inspirując ideami przedstawiciela młodopolskiej awangardy Ferdynanda Ruszczyca, wprowadził jego idee do fotografii.

Piktorializm nie ograniczył się wyłącznie do techniki gumy dwuchromianowej, fotografowie często wykorzystywali samą optykę miękko rysując obiektywy, by uzyskać miękkość i malarskość linii. Stosowali również, na wzór malarski, syntetyczną kompozycję wyciszczoną z dokumentalnej narracji. Piktorializm w Polsce poszedł swoją odrębną ścieżką poszukiwań i nigdy nie utracił całkowicie swojego fotograficznego charakteru. Przedwojenne idee piktorializmu można odnaleźć nie tylko w okresie powojennym, ale do dzisiaj jego echa rozbrzmiewają w kręgach fotografii artystycznej. Do piktorialistów możemy zaliczyć pierwszych orędowników tego nurtu w Polsce: Jana Bułhaka, Antoniego Węclawskiego, Tadeusza Wańskiego, Stanisława Sheybala czy Witolda Dederko.

Guma dwuchromianowa umożliwia nakładanie emulsji pędzlem, także modyfikowanie pracy na każdym jej etapie, usuwanie niechcianych fragmentów, zmianę kontrastu. Dzięki warstwom obraz może być kolorowy lub utrzymany w jednej tonacji, przez nakładanie warstw można utrzymać jego naturalistyczność lub przeciwnie, stworzyć całkowitą abstrakcję lub pracę symboliczną.

Od strony chemicznej – w przeciwieństwie do większości technik – guma dwuchromianowa nie wykorzystuje efektu uczulenia na światło soli srebra czy żelaza, ale oparta jest na właściwościach soli chromu. Prace wykonane w technice gumy są dość dobrze zachowane, struktura gumy, użyte pigmenty są bardziej odporne na czynniki zewnętrzne niż te, oparte na związkach srebra. W wypadku gum wielowarstwowych istnieje możliwość różnego kurczenia się poszczególnych warstw, stąd bardzo ważne są warunki środowiskowe, w których przechowujemy gumy.

Do grupy technik, które wykorzystują światłoczułość związków dwuchromianów oraz chromianów metali alkalicznych, zaliczamy również technikę pigmentową. Zasada jej działania jest analogiczna do techniki gumy – *w miejscach naświetlonych, emulsja zostaje usieciowana i tam pozostaje zawieszona pigmentu w koloidzie, a pozostałe miejsca zostają wypłukane w procesie wymywania (wywoływania) w wodzie*<sup>22</sup>. Warstwa światłoczuła jest dość gruba, po wywołaniu obrazu i wymyciu niezgarbowanej żelatyny powstaje relief przypominający druk wypukły w cieniach, wklęsły w światłach. Jako pigmentu używano sproszkowanego węgla lub sadzy. Pierwsze badania nad tą techniką prowadził Alphonse Louis Poitevin, ale dopiero Joseph Wilson Swan opracował w 1864 r. sposób przenoszenia pigmentodruku na nowe podłoże. Niewiele później papiery pigmentowe weszły do masowej produkcji np. papiery Fressona czy Auto-Pastell.

Według Zenona Harasyma techniki pigmentowe zazwyczaj są dobrze zachowane przede wszystkim ze względu na trwałość pigmentów, które nie wchodzi wraz z upływem czasu w reakcje chemiczne pod wpływem światła<sup>23</sup>.

Techniką opartą na światłoczułości soli żelazowych redukujących sole srebra po naświetleniu do srebra metalicznego jest kalotypia. Jest to również technika manipulacyjna, często mylona z brązem Van Dycka ze względu na tonację zdjęć. Opracował ją i opatentował w 1839 r. William Walker



4. Jan Bułhak, *Widok Wilna*, okres międzywojenny – odbitka historyczna / praca z prywatnej kolekcji Ryszarda Karczmarskiego

4. Jan Bułhak, *View of Vilnius*, interwar period; historical print / private collection of Ryszard Karczmarski

(Fot. 1, 3 – M. Noniewicz – za zgodą autora; 2 – Ł. Gietka – za zgodą autora; 4 – za zgodą Ryszarda Karczmarskiego)

James Nicol. Brązowy odcień odbitek po tonowaniu np. w roztworze platyny łatwo można zmienić na czarny, zwiększając przy tym trwałość i odporność chemiczną fotografii. Sporządzenie papieru światłoczułego w technice kalotypii jest bardzo zbliżone do przygotowania papieru w cyjanotypii. Papier powlemano roztworem światłoczułym i suszono, następnie kopiowano stykowo.

Techniką zbliżoną do kalotypii jest wspomniany wcześniej brąz Van Dycka. Technika ta została wstępnie opracowana jeszcze przez Johna Herschela w 1842 r., jednak dopiero w 1889 r. W.W.J. Nicol, pracując nad kalotypią i różnymi pochodnymi technikami, opatentował pierwszy, mający zastosowanie praktyczne, proces oparty na solach żelaza i srebra. Publikacja prasowa wyjaśniająca chemiczny proces i związane z tym techniczne zagadnienia została opublikowana w amerykańskim miesięczniku „Photo-Beacon” w październiku w 1895 r. przez Arndta i Troosta. Brąz Van Dycka bazuje na związkach cytrynianu amonowo-żelazowego oraz azotanu srebra<sup>24</sup>. Naświetlone odbitki wywoływane są w kąpeli wodnej, a następnie utrwalane przy pomocy roztworu tiosiarczanu sodu. Powstałe w ten sposób zdjęcia charakteryzują się bardzo wysoką trwałością, miękkimi przejściami tonalnymi, a przede wszystkim piękną, brązową kolorystyką kojarzącą się z brązami, jakie można znaleźć w malarskiej twórczości Van Dycka, stąd przyjęta zwyczajowa nazwa dla tej techniki.

W przypadku cyjanotypii substancją światłoczułą jest sól żelazawa (np. cytrynian żelazowo-amonowy), która po

naświetleniu staje się solą żelazową. Obraz składa się z tzw. błękitu Turnbulla lub błękitu pruskiego, w zależności czy do sporządzenia roztworu światłoczułego użyjemy żelazicyjanku potasu, czy żelazo cyjanku potasu. Poprzez tonowanie odcień odbitki można w dużym stopniu zmieniać z niebieskiego na inny np. na sepię, czerń czy fiolet. Opracowanie tej techniki przypisuje się również Johnowi Herschelowi, który przedstawił swoje wyniki badań w 1842 r. Królewskiemu Towarzystwu Naukowemu w Londynie.

Według Zenona Harasyima cechą charakterystyczną dla cyjanotypii jest głębokie osadzenie związków w strukturze papieru<sup>25</sup>. Fotografie w technice cyjanotypii są dość trwałe, ale z biegiem czasu obraz ulega degradacji i blaknięciu. Łatwym sposobem na odrestaurowanie cyjanotypii jest kąpiel w 2% roztworze kwasu solnego<sup>26</sup>.

\*\*\*

Myszę, że ze względu na specyfikę fotografii warto wspomnieć kilka słów na temat przechowywania i ekspozycji materiałów fotograficznych. Od czasu pojawienia się fotografii pod koniec lat 30. XIX w. badano wiele różnych procesów i materiałów fotograficznych, odkryto wówczas, że fotografie nie są do końca obiektami trwałymi, zmieniają się w czasie i wykazują – w miarę upływu lat – pewne cechy degradacji obrazu. Każdy materiał fotograficzny, negatywy szklane czy nitrocelulozowe, inaczej reaguje na szkodliwe czynniki. Nasze otoczenie ze względów cywilizacyjnych jest

środowiskiem pełnym związków nieobojętnych dla fotografii i materiałów światłoczułych. Juliusz Garztecki w swoim artykule za szczególnie niebezpieczne uważa: tlenki siarki, tlenki azotu, siarkowodor, amoniak gazowy, nadtlarki. Obecność tych związków chemicznych w środowisku, w którym przechowujemy materiały fotograficzne i zdjęcia, może prowadzić do degradacji obrazów lub materiałów zdjęciowych – odbielenia się obrazu srebrowego (blaknięcia negatywu), powstawania żółtych, przechodzących w ciemnobrązowe, plam na emulsji, charakterystycznego blaknięcia posuwającego się od brzegów ku środkowi obrazu<sup>27</sup>. Autor zwraca również uwagę na to, aby w pomieszczeniach muzealnych, w których przechowywane są fotografie, nie znajdowały się przedmioty i obiekty wykonane z kauczuku lub gumy, które w swoim składzie zawierają dużo związków wolnej siarki<sup>28</sup>.

Dla klisz opartych na kolodionie, klisz nitrocelulozowych, materiałów pozytywowych i negatywowych optymalnym środowiskiem wg Garzteckiego jest stała niska wilgotność i stała niska temperatura<sup>29</sup>. Potwierdzenie opinii Juliusza Garzteckiego dotyczące przechowywania negatywów możemy znaleźć również w innych artykułach, np. w programie *The Conserve-O-Grams*, w którym zalecają, by oprócz tego przechowywać kolekcje w chłodnym środowisku o kontrolowanej wilgotności, używać paroszczelnych opakowań przy ogrzewaniu materiałów na potrzebę wystawy czy ekspozycji, lub przenośnych chłodni do przewozu kolekcji pomiędzy placówkami muzealnymi, jeśli np. zdjęcia muszą być wyniesione na zewnątrz budynku<sup>30</sup>.

Wytłumaczenie powodu, dla którego należy utrzymywać materiały fotograficzne w niskiej temperaturze możemy przeczytać w artykule udostępnionym przez Museums Galleries Scotland – (...) *utrzymanie chłodnego i względnie suchego środowiska jest niezbędne do długoterminowego przechowywania zdjęć. Jednym z głównych powodów jest fakt, że szybkość zanikania materiału fotograficznego gwałtownie przyspiesza, gdy wzrasta wilgotność względna. Zanikanie jest zwykle najbardziej zauważalne w przypadku utraty szczegółów światła (...) inne rodzaje degradacji materiału fotograficznego są związane zarówno ze wzrostem wilgotności względnej jak i temperatury (...) Należy jednak zwrócić uwagę, że zbyt niska wilgotność względna, panująca w bezpośrednim otoczeniu fotografii, może powodować kruchość niektórych podłoży. Na przykład placówki muzealne jak: Art Institute of Chicago oraz Kolekcja fotografii w Museum of Modern Art w Nowym Jorku są przechowywane w kontrolowanym środowisku w temperaturze 60° F (15,6°C) i stałej wilgotności względnej 40%*<sup>31</sup>.

Wracając do zagadnienia temperatury, warto wziąć pod uwagę, że w latach 1889–1939 stosowano powszechnie jako główny materiał do produkcji filmów i negatywów azotan celulozy. Materiał ten jest niestabilny i niebezpieczny (...) w miarę starzenia się i degradacji wydziela szkodliwe gazy (...) z wiekiem maleje również temperatura samozapłonu, może ona spaść do 48°C<sup>32</sup>.

Fotografie należy chronić więc nie tylko przed wysoką temperaturą i jej wahaniami, skokami lub dużą wilgotnością pomieszczeń magazynowych. Należy zwracać uwagę na wszelkie możliwe zanieczyszczenia chemiczne, mikrobiologiczne, promieniowanie UV. Te wszystkie czynniki mogą prowadzić nie tylko do degradacji samego obrazu, ale również

rozwoju pleśni na podłożach, które mogą być pożywką dla mikroorganizmów. *Obecność mikroorganizmów na którymkolwiek z obiektów przechowywanym w przestrzeni magazynowej może doprowadzić do szybkiej zagłady znaczącej ilości materiałów archiwalnych. Na uszkodzenia tego typu szczególnie wrażliwe są obiekty fotograficzne wykonane w technikach wykorzystujących żelatynę, która jest znakomitą pożywką dla mikroorganizmów. Infekcja mikroorganizmiczna samoistnie nie wygaśnie, a jej skutki (np. wydzielane przez grzyby mykotoksyny) są szkodliwe także dla człowieka*<sup>33</sup>.

Zupełnie odrębnym zagadnieniem w muzealnictwie jest samo przechowywanie negatywów i fotografii, które często są kupowane do zbiorów w oryginalnych oprawkach lub opakowaniu. Nierzadko tekturowe teczki i pudła, w których przechowywano zdjęcia, wykonywano z kwaśnego papieru lub o nieznanym PH. Na opakowaniach tych znajdują się również bardzo często oryginalne nadruki wykonane farbami o nieznanym składzie chemicznym. Istnieje więc zawsze niebezpieczeństwo generowania szkodliwych związków, które mogą wchodzić w reakcje z innymi składowanymi obiektami fotograficznymi. Po wyjęciu zdjęcia z oryginalnego opakowania, oczyszczeniu i ewentualnej konserwacji, fotografie powinny być przechowywane w opakowaniach przeznaczonych dla fotografii, które przeszły i mają potwierdzony atest PAT. Określa on możliwą interakcję chemiczną między obiektem a opakowaniem. Opakowania do przechowywania obiektów fotograficznych powinny być zawsze najwyższej jakości o obojętnym PH. *Materiały bezpieczne dla archiwalnych fotografii, w tym rodzaje odpowiednich opakowań ochronnych, określa norma ISO: 18902:2013*<sup>34</sup>. O potrzebie stosowania wysokiej jakości materiałów do przechowywania zbiorów fotograficznych pisze również Juliusz Garztecki, który twierdzi, że papiery do celów muzealnych powinny być badane ph-metrem. Autor uważa również, że w wypadku fotografii absolutnie powinny być wykluczone z użycia papiery kredowane, pakowe, pergaminowe czy woskowane. Zawarte w nich związki mogą mieć wpływ przy dłuższym przechowywaniu na trwałość obrazu srebrowego. To samo dotyczy opakowań plastikowych (celofan, poliwinyl, polietylen i in.), w których przechowywane są często negatywy – *Folie takie, choć pozornie obojętne i stabilne chemicznie, zawierają resztki katalizatorów nieobojętnych dla trwałości przechowywanych negatywów*<sup>35</sup>. Według autora odczyn kwaśny papierów powoduje wychwytywanie z atmosfery tlenków siarki, które w połączeniu z wilgocią mogą tworzyć kwas siarkowy, zabójczy i destrukcyjny dla emulsji fotograficznych. Podobnie szkodliwe są zawarte w papierach związki alkaliczne czy sole metali<sup>36</sup>.

Powodem, dla którego należy przenieść fotografie z opakowania oryginalnego do specjalnie przygotowanego, w którym będzie przechowywana kolekcja, są również kleje używane do klejenia kopert czy pudeł. Od XIX w. introligatory używali głównie klejów organicznych, które z czasem stawały się pożywką dla mikroorganizmów i pleśni. By podnieść ich trwałość, dodawano czasem substancji, takich jak: formalina, kreozyt, fenol czy ałun. Związki te są nieobojętne dla materiałów srebrowych, mogą wpływać na destrukcję obrazu, stąd istnieje zawsze duże ryzyko przechowywania zdjęć w opakowaniach oryginalnych. Fotografie powinny być przechowywane również w meblach wykonanych np. ze stali nierdzewnej, które posiadają właściwą konstrukcję



zapewniającą wentylację i swobodny przepływ powietrza oraz zapewniającą stabilne przechowywanie ciężkich obiektów (np. negatywów szklanych).

Oprócz działań konserwatorskich i archiwizacyjnych współcześnie przed placówkami muzealnymi, w których przechowywane są fotografie, stoi potrzeba zabezpieczenia zbiorów. Chęć udostępnienia szerszej publiczności obiektów wiąże się zawsze z określonym ryzykiem, stąd idea, by na wystawach pojawiały się kopie szczególnie cennych prac. Aktualnie, dzięki możliwościom digitalizacji cyfrowej, istnieje wiele sposobów, które w zależności od potrzeb i wymagań ekspozycyjnych pozwalają na różne rozwiązania – od drukowania cyfrowych fotokopii uprzednio zdigitalizowanych zdjęć na papierach barytowych, wykonywania cyfrowych negatywów i naświetlanych odbitek na papierach archiwalnych, wykonywania fotokopii w technikach oryginalnych dla danej

epoki, na podstawie wcześniej uzyskanego cyfrowo negatywu. O potrzebie digitalizacji można przeczytać na stronie Muzeum Historii Fotografii w Krakowie – *procesy digitalizacyjne to istotna część ochrony dziedzictwa kulturowego, ale także ważny krok na drodze do udostępnienia szerokiej publiczności zbiorów, które w innym wypadku nie opuszczają muzealnych magazynów. Jest to szczególnie istotne w wypadku obiektów fotograficznych ze względu na ich „podwójną nietrwałość” – z jednej strony delikatny papier lub szklane płyty, z drugiej – chemia i wciąż przebiegające procesy fotochemiczne. Fotografie tak wrażliwe na światło i warunki atmosferyczne wręcz stworzone są po to, aby szczerze zamknąć je w ciemnych magazynach – dzięki digitalizacji mamy szansę na zapoznanie się z tym „powszechnym” a jednak wciąż mało dostępnym medium<sup>37</sup>.*

**Streszczenie:** W pierwszej części artykułu autorka skupia się na historycznych i technicznych aspektach wynalezienia fotografii od momentu pierwszych prac badawczych prowadzonych przez J.N. Niépce'go, po opatentowanie dagerotypii w 1839 r. przez L. Daguerre'a. W dalszej części wskazuje na szybkie rozpowszechnienie się fotografii; krótko opisuje sylwetki pierwszych polskich fotografów, którzy zasłużyli się w rozpowszechnieniu fotografii – J. Giwartowskiego, K. Beyera, W. Rzewuskiego i M. Strasza. Dalej zwraca uwagę na dyskurs toczący się na pocz. XIX w. pomiędzy środowiskami: artystycznym i fotografów, przytacza wypowiedzi m.in.: E. Delacroix, P. Delaroche'a, Ch. Baudelaire'a, L. Daguerre'a. Następnie opisuje początki związane z ekspozycją fotografii na wystawach i w muzeach, m.in. w trakcie Pierwszej Wystawy Światowej w Londynie w 1851 r. oraz w Muzeum South Kensington w roku 1858. W dalszej

części następuje prezentacja – na tle wydarzeń związanych z danymi wynalazkami – wybranych technik fotograficznych, m.in.: dagerotypii, papierów solnych, technik opartych na kolodionie, związkach dwuchromianów oraz chromianów, kalotypii, cyjanotypii. Następnie czytamy – odnoszący się do źródeł – opis możliwych zagrożeń związanych z degradacją, uszkodzeniami i ewentualną naprawą obrazów utrwalonych na fotografiach.

Kolejna część artykułu poświęcona jest przedstawieniu ruchów artystycznych w sferze fotografii, jakie miały miejsce pod koniec XIX wieku. Artykuł zamyka przedstawienie zagadnień dotyczących m.in. wilgotności i temperatury przechowywania oraz ekspozycji obiektów fotograficznych znajdujących się w zbiorach muzealnych, kwestii związanych ze środowiskiem PH materiałów i oprow oraz refleksja na temat potrzeby digitalizacji zbiorów.

**Słowa kluczowe:** dagerotypia, kalotypia, albumina, ambrotypia, kolodion, warunki przechowywania i ekspozowania.

### Przypisy

- <sup>1</sup> „Magazyn Powszechny” 1839, nr 6, s. 44-47.
- <sup>2</sup> W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839-1863)*, t. I, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 1994.
- <sup>3</sup> A. Maciesza, *Historia Fotografii Polskiej w latach 1839-1889*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1972, s. 26.
- <sup>4</sup> A. Maciesza, *Pierwsze polskie wydawnictwa z dziedziny fotografii*, „Nowości fotograficzne” 1939, nr 1.
- <sup>5</sup> Z. Harasym, *Stare Fotografie, poradnik kolekcjonera*, Arkady 2012, s. 24.
- <sup>6</sup> C. Baudelaire, *O sztuce, szkice krytyczne*, Wrocław 1961, s. 87.
- <sup>7</sup> S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, seria *Studia Ethnologica*, Świat Literacki, IS PAN, Warszawa 2004.
- <sup>8</sup> E. Delacroix, *Dzienniki*, t. 2, J. Guze, J. Hartwig (tłum.), seria *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, J. Starzyński (red.), t. XIV, Instytut Sztuki PAN, Wrocław 1968, s. 363.
- <sup>9</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/1858-exhibition-of-the-photographic-society-of-london/> [dostęp: 10.06.2020].
- <sup>10</sup> <https://thedissertationramble.wordpress.com/2014/01/20/1858-exhibition-of-the-photographic-society-of-london> [dostęp: 10.06.2020].
- <sup>11</sup> Z. Harasym, *Stare Fotografie...*, s. 29.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, s. 246-247.
- <sup>13</sup> <https://www.mhs.ox.ac.uk/features/ephotos/pdypes.htm> [dostęp: 15.06.2020].
- <sup>14</sup> Z. Harasym, *Stare Fotografie...*, s. 251.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, s. 27.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, s. 246.
- <sup>17</sup> [https://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd\\_kodk.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm) [dostęp: 17.06.2020].
- <sup>18</sup> M. Iliński, *Materiały i procesy fotograficzne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 15.
- <sup>19</sup> M. Gołąb, *Srebrne techniki fotograficzne*, „Ochrona Zabytków” 1982, nr 35/1-2 (136-137), s. 50-51.

- <sup>20</sup> [http://www.all-art.org/history658\\_photography7-2.html](http://www.all-art.org/history658_photography7-2.html) [dostęp: 18.06.2020].
- <sup>21</sup> *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, L. Warren (ed.), V. I-III, Taylor & Francis Group, 2006, s. 1262.
- <sup>22</sup> M.E. Gausz, *Techniki Specjalne w Fotografii*, cz. I, *Techniki Szlachetne*, Toruń 2015, s. 4, <https://docplayer.pl/12408449-Techniki-specjalne-w-fotografii.html> [dostęp: 19.06.2020].
- <sup>23</sup> Z. Harasym, *Stare Fotografie...*, s. 67.
- <sup>24</sup> <http://sandykingphotography.com/resources/technical-writing/vandyke> [dostęp: 23.06.2020].
- <sup>25</sup> Z. Harasym, *Stare Fotografie...*, s. 61.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, s. 63.
- <sup>27</sup> J. Garztecki, *Metoda kolodionowa w fotografii i konserwacja negatywów kolodionowych*, „Ochrona Zabytków” 1971, nr 24/1 (92), s. 30.
- <sup>28</sup> *Ibidem*.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, s. 28.
- <sup>30</sup> <https://www.nps.gov/museum/publications/conservoogram/14-10.pdf> [dostęp: 23.06.2020].
- <sup>31</sup> *The Permanence and Care of Color Photographs*, [http://www.wilhelm-research.com/pdf/HW\\_Book\\_16\\_of\\_20\\_HiRes\\_v1c.pdf](http://www.wilhelm-research.com/pdf/HW_Book_16_of_20_HiRes_v1c.pdf) [dostęp: 24.06.2020].
- <sup>32</sup> <https://326gtd123dbk1xdkdm489u1q-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2017/01/Museums-Galleries-Scotland-Caring-for-photographic-collections-in-museums-March-2009.pdf> [dostęp: 24.06.2020].
- <sup>33</sup> <http://konserwacja fotografii.pl/archiwalne-materialy-fotograficzne> [dostęp: 24.06.2020].
- <sup>34</sup> <http://konserwacja fotografii.pl/atest-pat-photographic-activity-test/> [dostęp: 24.06.2020].
- <sup>35</sup> J. Garztecki, *Metoda kolodionowa...*, s. 29.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, s. 29.
- <sup>37</sup> <https://mhf.krakow.pl/?action=study&param=studyCurrent&id=21> [dostęp: 24.06.2020].

---

#### dr Anna Wolska

Wykładowca Warszawskiej Szkoły Filmowej oraz Wydziału Sztuki Mediów ASP; od prawie dwudziestu lat zajmuje się zawodowo promocją kultury; (w latach 2006–2019) związana z Okręgiem Warszawskim ZPAF jako kurator warszawskiej galerii fotografii „Galerii Obok ZPAF”; (2010) laureatka Nagrody Specjalnej Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za szczególny wkład w promocję polskiej fotografii; e-mail: annawolska.art@gmail.com

---

**Word count:** 5 385; **Tables:** –; **Figures:** 4; **References:** 37

**Received:** 07.2020; **Reviewed:** 07.2020; **Accepted:** 08.2020; **Published:** 08.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3639

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Wolska A.; HISTORIA FOTOGRAFII NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH TECHNIK FOTOGRAFICZNYCH. FOTOGRAFIA JAKO OBIEKT. Muz., 2020(61): 192-200

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 145-153  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2020  
data recenzji – 07.2020  
data akceptacji – 07.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3323

# ZAWÓD „MUZEALNIK”. O ZMIANACH PRAWNYCH W KONTEKŚCIE EROZJI ROLI MUZEALNIKÓW

PROFESSION OF A ‘MUSEUM CURATOR’.  
ON LEGAL CHANGES IN THE CONTEXT  
OF THE EROSION OF THE ROLE PLAYED  
BY MUSEUM CURATORS

**Agnieszka Murawska**

Muzeum Narodowe w Poznaniu

współpraca:

**Jarosław M. Fraś**

Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka w Wieliczce

**Ewa Frąckowiak**

Gabinet Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie

**Andrzej Rybicki**

Muzeum Fotografii w Krakowie

---

**Abstract:** Changes in the legislation related to museum curators and museology, introduced with small steps in harmony with the Overton Window concept, are discussed; they are leading away from the letter and spirit of the Act on Museums of 21 Nov 1996 and the traditions of Polish museology based on creating collections of museum objects and working on them in various manners. Regulations and legal opinions on the museum curator profession are presented, pointing to the fact that the initially cohesive definitions and provisions are becoming blurred, to the extent of losing their initial sense, and threatening the

identity of this professional group, as well as the identity of museums as heritage-preserving organizations. Furthermore, attempts to extend the concept of museum curator to encompass also the institution’s executives or the entire museum staff undertaken in order to depreciate this professional group and deprive it of the impact on the institution’s management have been signalled. A tendency has been observed to deprive the employees fulfilling the museum’s basic activity, museum curators included, of the influence on shaping state policies with respect to museology, this clearly illustrated by the composition of



the Council for Museums and National Memorial Sites. Provisions of the labour legislation as regards professions of public trust museum curators aspire to join have been quoted. Mention has also been made of certain activities they have undertaken to prevent the process of de-professionalising the profession of a museum curator in the museum-related legislation, and to subsequently reverse it. The 2016 Bill on Museum Collections and on Museums prepared by the National Section for Museums and

Institutions for the Preservation of Historical Monuments of the Solidarity Trade Union has been presented. The main demands of the Bill have been pointed to: the consolidation of the status of museum collections as the main purpose of the museum's *raison d'être*, the status of a museum curator as a profession of public trust, and the shift in museum management from technocratic (New Public Management) to modern, aiming to serve the national heritage and people in harmony with the principles of the New Public Service.

**Keywords:** museum curator, profession of public trust, museum objects, museum-related legislation, museum goals, museum management.

## Wprowadzenie

Od lat trwa napięcie między grupami interesów wpływającymi na przepisy o zawodzie muzealnika i jego rolę w muzeach. Przy czym nikłą siłą oddziaływania na proces zachodzących zmian mają sami zainteresowani – muzealnicy w rozumieniu takim, jak określa ich Ustawa o muzeach. Złożyły się na to różne przyczyny, przy czym niebagatelną rolę odgrywają dwie: odmienne rozumienie terminu „muzealnik” w prawie polskim (węższe, choć od 2015 r. rozszerzone, wcześniej odpowiadające rygorom definicji opartych na prawie muzealnym i prawie pracy) od panującego w części środowiska przekonania, że muzealnikiem – gdy się kiedyś nim zostało – to się nim być nie przestaje, choć tego zawodu się nie wykonuje. Umacnia się pogląd, że muzealnikiem się staje, gdy obejmuje się stanowisko dyrektora/kierownika muzeum<sup>1</sup>. To *novum*, gdyż do lat 90. XX w. dyrektor muzeum winien był legitymować się bądź doświadczeniem pracy na stanowiskach przeznaczonych dla muzealników, bądź doświadczeniem uniwersyteckim związanym z gromadzonymi w muzeum zbiorami. Z muzealnikami współpracował, akceptując ich podmiotową rolę w muzeach, do czego prawo muzealne stwarzało odpowiednie ramy<sup>2</sup>. Wraz z dążnością do przeobrażenia celów muzeów i dokonania zmiany wektorów działania – z holistycznie rozumianych wewnętrznych i zewnętrznych, głównie na te ostatnie, związane z publicznością – próbuje się także w imieniu muzealników redefiniować kwalifikacje, kompetencje, zakres zadań zawodowych oraz miejsce zawodu muzealnika w strukturze zawodów muzealnych nie dostrzegając, że od dyrektora/kierownika muzeum nie wymaga się obecnie wiedzy i doświadczenia muzealnika<sup>3</sup>.

Przedmiotem rozważań są pojęcia i przepisy z zakresu prawa muzealnego i prawa pracy, w tym zasady definiowania i kategoryzowania zawodów oraz projekty zmian. Przywoływane będą pojęcia: zawód, zadania zawodowe, stanowisko pracy i muzealnik<sup>4</sup>.

W świetle definicji socjologicznej<sup>5</sup> zawód to zbiór zadań (czynności) powstałych w wyniku społecznego podziału pracy, wykonywanych stale i wymagających odpowiednich kwalifikacji. Usystematyzowany zbiór zadań winien być wewnętrznie spójny. Z jego wykonywaniem nierozzerwalnie związane jest profesjonalne realizowanie zadań, o których mówimy zawodowe, w przeciwieństwie do czynności amatorskich, niedających gwarancji jakości wykonania. Zawód to wyznacznik położenia społecznego w aspekcie materialnym, władzy oraz prestiżu; kształtuje osobowość, wartości

i styl życia. Szczególne znaczenie mają profesje i zawody zaufania publicznego, do czego pretendują muzealnicy. Wymagania wobec nich są określone ustawowo w odniesieniu do kwalifikacji i norm etycznych – co jest wyjątkowe. Za wymaganiami i odpowiedzialnością nie podąża wycena pracy. Jednocześnie silne są dążenia do dalszego tzw. rozszerzania zadań zawodowych muzealnika, co już czyni je różnicznymi z wymaganymi dotąd kwalifikacjami i całokształtem dotychczasowych zadań zawodowych, oddalając od spójności z Międzynarodową Klasyfikacją Zawodów ISCO-08-COM (kod 2621 w grupie 26: specjaliści prawa, społeczni i kultury [Curators & Archivists])<sup>6</sup>.

## Podstawy prawne

Podstawy prawne zawodu muzealnika ujęte są w:

- Ustawie o muzeach oraz rozporządzeniach do niej,
- Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej i rozporządzeniach do niej,
- przepisach Prawa pracy<sup>7</sup>.

Obowiązująca Ustawa o muzeach<sup>8</sup> (z późn. zm.) to najważniejszy akt prawny o wielokrotnie zmienianym brzmieniu. W pierwotnej jej wersji czytamy – *pracownicy zatrudnieni na stanowiskach związanych z działalnością podstawową muzeów tworzą zawodową grupę muzealników, do której wchodzi asystenci, adiunkci, kustosze i kustosze dyplomowani, oraz że powinni oni posiadać kwalifikacje muzealnicze* (art. 32.1.-2.). Ustawa delegowała na ministra wydanie rozporządzenia określającego wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania stanowisk w muzeach (art. 32.4.). Art. 34. zawiera zasady etyczne wiążące wykonujących ten zawód – *muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, jak kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum*. Przepis definiuje muzealnika jako pracownika pozostającego w stosunku pracy, stanowiąc fundament etycznego wymiaru służby i oddania wobec zbiorów i poprzez nie służby społeczeństwu, jego dziedzictwu i tożsamości<sup>9</sup>. Wspomniane rozporządzenia wykonawcze<sup>10</sup> dotyczące awansu muzealników

ustalały nazwy i liczbę stanowisk pracy (kustosz dyplomowany – od 1999 r., starszy kustosz, kustosz, adiunkt, starszy asystent, asystent; liczba między 6 a 4). Określały rodzaj i sposób stwierdzania kwalifikacji, w tym: wykształcenie (wyższe, w jednej z dziedzin prezentowanych w zbiorach muzeum lub związane z działalnością podstawową muzeów; początkowo magisterskie, od 1998 r. – licencjackie, na wyższe stanowiska muzealnictwa studia podyplomowe lub/i określonego rodzaju doktorat – od 1998 r.), a także rodzaj dorobku zawodowego (naukowy, zawodowy), staż pracy w muzealnictwie (przynajmniej 3-letni od 2008 r.; 2-letni dla adiunkta od 2012 r.) w instytucjach i na stanowiskach związanych z kulturą oraz ochroną zabytków lub naukowych (od 2012 r.) oraz na poszczególnych stanowiskach (0–10 lat, przy czym najdłuższy na stanowisko kustosa dyplomowanego w l. 2008–2012), tryb stwierdzania i opiniowania kwalifikacji (decyzja dyrektora, stwierdzenia komisji – od 1999 r., a od 2012 r. stwierdzenia ministra na podstawie opinii komisji, przedłożenie opinii dyrektora – od 2004 r., a od 2012 r. informacji o stażu i wykształceniu, tryb odwoławczy). W 2008 r. umożliwiono zaliczenie zatrudnienia w urzędach administracji na stanowiskach związanych z działalnością kulturalną, jednocześnie stawiając najwyższe wymagania stażowe, a od 2012 r. dopuszczono staż pracy na stanowiskach związanych z działalnością kulturalną lub naukową oraz ochroną kultury w urzędach lub jednostkach zajmujących się upowszechnianiem lub ochroną kultury, znacząco obniżając rolę doświadczenia zawodowego możliwego do uzyskania tylko w muzeach. Oznaczało to dopuszczenie „szeroką ławą” do wyższych stanowisk muzealników osób o nikłym doświadczeniu pracy muzealnej mimo zobowiązania ustawowego, aby wydając rozporządzenie mieć *na celu zapewnienie profesjonalnego wykonywania zadań*. Jednocześnie akt pierwszy raz wyszczególnił rodzaje dorobku zawodowego. Został uchylony przez tzw. ustawę o deregulacji zawodów z 05.08.2015 roku<sup>11</sup>.

Opierając się na art. 31. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dn. 25.10.1991 r.<sup>12</sup>, 31.03.1992 r. wydano Rozporządzenie w sprawie zasad wynagradzania pracowników instytucji kultury. Zawarto w nim tabele stawek wynagrodzenia zasadniczego (od–do), stanowisk (funkcji) uprawniających do dodatku funkcyjnego i zaszerogowań stanowisk pracy<sup>13</sup>. Jasno określono wartość długoletniego zawodowego doświadczenia, także dyrektorów muzeów. Kolejne, z 1999 r.<sup>14</sup> ustalało tabele stawek i zaszerogowań stanowisk pracy, lecz wśród pracowników działalności podstawowej nie grupowało już dyrektorów, tylko muzealników, konserwatorów i renowatorów. Dalsze, z 19.06.2008 r.<sup>15</sup> zawierało też tabelę stawek i kategorii zaszerogowania od I–XXI<sup>16</sup>. Uchyliła je Ustawa z dn. 31.08.2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej<sup>17</sup> zawierająca jedynie zasady wynagradzania i delegującą wydanie rozporządzenia m. in. z wykazem stanowisk, warunkami i sposobem wynagradzania, w tym minimalnym wynagrodzeniem na stanowiskach (dotąd były tzw. widełki). W rozporządzeniu z dn. 03.10.2012 r.<sup>18</sup> zrealizowano delegację ustawową zmieniając jej sens: zamiast ustalić minimalne wynagrodzenie na każdym ze stanowisk, określono jedynie, że *minimalne wynagrodzenie zasadnicze pracowników zatrudnionych w pełnym miesięcznym wymiarze czasu pracy na poszczególnych stanowiskach pracy wynosi 1050 zł*<sup>19</sup>.

Rozporządzenie uchyliła Ustawa z dnia piątego sierpnia 2015 r. o zmianie ustaw regulujących warunki dostępu do wykonywania niektórych zawodów, czyli tzw. ustawa deregulacyjna<sup>20</sup> a kolejne nie odnoszą się w ogóle do sprawy najważniejszej – wynagrodzenia zasadniczego, określając dodatki za pracę<sup>21</sup>.

## Zmiany w Ustawie o muzeach

Ustawa z dn. 29.06.2007 r. o zmianie ustawy o muzeach<sup>22</sup> nie wniosła nic nowego w odniesieniu do pracowników muzeów, lecz w art. 32.4. zawarto sformułowanie powtórzone później w rozporządzeniu o wymaganiach kwalifikacyjnych mówiące, że minister ma określić wymagania na stanowiska związane z działalnością podstawową muzeów, *mając na celu zapewnienie profesjonalnego wykonywania zadań*. Trzy lata później wprowadzono znaczne zmiany na mocy Ustawy z dn. 05.08.2015 r. o zmianie ustaw regulujących warunki dostępu do wykonywania niektórych zawodów<sup>23</sup> zmieniając Ustawę o muzeach i Ustawę o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz uchylając ich akty wykonawcze. W art. 5. ustawy z dn. 05.08.2015 r. znalazł się zmieniony art. 32.1. Ustawy o muzeach w następującym brzmieniu – *pracownicy zatrudnieni w muzeach na stanowiskach, na których realizuje się zadania związane z: 1) gromadzeniem i naukowym opracowywaniem zbiorów, 2) urządzaniem wystaw i udostępnianiem zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych, 3) organizowaniem badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych, 4) prowadzeniem działalności edukacyjnej, artystycznej, upowszechniającej kulturę lub wydawniczej – tworzą zawodową grupę muzealników. 2. Pracowników, którzy tworzą zawodową grupę muzealników, zatrudnia się na stanowiskach kustosa dyplomowanego, kustosa, adiunkta i asystenta*. W następnych artykułach zamieszczono treść odpowiadającą uchylonemu rozporządzeniu w sprawie wymagań kwalifikacyjnych z 2012 roku. Określono elementy dorobku zawodowego, obniżając zasadniczo wymagany staż pracy. Kustosz dyplomowany może więc legitymować się jedynie 3-letnim stażem pracy (było 10-letnim), a kustosz 2-letnim (porównawczo – starszy konserwator 6-letnim). Muzealnicy doświadczani niestabilnością przepisów nie rozumieli przyczyny poddania ich zawodu deregulacji<sup>24</sup>. Przedstawiany cel ustawy stanowiło ułatwienie dostępu do zawodów regulowanych i obniżenie wartości usług świadczonych przez profesjonalistów. Muzealnik był i jest zawodem regulowanym, lecz dostępu do niego nie strzegły specjalne wymogi, nawet konieczność złożenia egzaminu „na wejściu” do zawodu. Jest zawodem niebywale nisko opłacanym, i to prawie wyłącznie przez organy rządowe i samorządowe, dla których muzealia i ich opiekunowie – muzealnicy – są coraz niżej wycenianym kosztem. Jaki był cel i sens deregulacji? Może obniżenie roli stażu i dodanie prowadzenia działalności artystycznej, upowszechniającej kulturę lub wydawniczej pełniło rolę *Okna Overtona* – przygotowując środowisko na dalej idące przeobrażenia misji muzeów? Do czasu deregulacji zadania te nie były stawiane muzealnikom. Zmiana włączała do zakresu zawodu muzealnika inne obszary działalności zawodowych – wydawnicze, upowszechniające kulturę i artystyczne, tym samym uznając je za działalność podstawową w muzeach, w miejsce ich popierania, jak we wcześniejszej wersji ustawy. Dalekosiężne skutki zmiany niepokoją, gdyż

otwierają drzwi zasadniczej przebudowie istoty muzealnych instytucji publicznych w kierunku wsparcia *procesu domokulturyzacji muzeów i bycia centrum zaciekawienia i rozrywki*, w którym zbiory są garbem<sup>25</sup>, oraz deprofesjonalizacji zawodu wprowadzając swoisty „wszystkoizm” (każdy pracujący w muzeum jest ekspertem muzealnictwa? każdy „robiący” w kulturze może być muzealnikiem?)<sup>26</sup>, a także utraty tożsamości zawodowej muzealników<sup>27</sup>. Zasygnalizowane zjawiska pozostające w bezpośrednim związku z brakiem uregulowań ustawowych dotyczących zasad wynagradzania<sup>28</sup>, połączonych z awansem zawodowym, dają szerokie pole do nadużyć i prowadzą do pauperyzacji tej niewielkiej społeczności, która – przynajmniej dotychczas – jest odpowiedzialna za nieodnawialny majątek materialny o wymiarze symbolicznym i tożsamościowym dla narodu i państwa. Deregulacja miała i dobrą stronę – wymagania wobec stanowisk merytorycznych w muzeach i dorobek zawodowy przeniosła z poziomu rozporządzenia do ustawy.

Przeciw deprofesjonalizacji zawodu protestowali muzealnicy, a parlamentarzyści skierowali do ministra, w trakcie trwania obrad senackiej Komisji Kultury i Środków Przekazu, interpelację poselską<sup>29</sup> oraz oświadczenie senatorskie<sup>30</sup>. Prof. M. Omilanowska, minister KiDN odpowiedziała, że za prace odpowiada Ministerstwo Sprawiedliwości, a staraniem jej resortu do projektu wprowadzono przepisy o minimalnych kwalifikacjach osób zajmujących kluczowe stanowiska, jak kustosz dyplomowany, młodszy dokumentalista, renowator i przewodnik. Ostatnią próbą powstrzymania zmian była poprawka zgłoszona przez senator prof. Jadwigę Rotnicką<sup>31</sup> dotycząca usunięcia rozszerzenia zadań zawodowych muzealnika.

Wcześniej wypowiedział się w uchwałach I Kongres Muzealników Polskich (I KMP – Łódź, 23-25.04.2015 r.). Treść uchwał nie odzwierciedliła zasadniczych zmian, jakie proponowano w ich projektach: aby każdy pracujący i współpracujący z muzeum był muzealnikiem oraz, że *należy opracować i wprowadzić przepisy prawne, które delegują w większym stopniu na dyrektora muzeum prawa do pozbywania się w określonych przypadkach muzealiów*<sup>32</sup>. Nie odniesiono się do istotnej kwestii, czy dyrektor muzeum jest muzealnikiem, czy też nie jest w trakcie kierowania instytucją muzealną – zarówno w sytuacji, gdy był nim wcześniej, oraz gdy wcześniej tego zawodu nie wykonywał. Brak zgody na powstały w Zespole Uchwał I KMP projekt uchwały o muzealniku oparty na tradycji zawodu, doprowadził do podjęcia przez Komitet Programowy KMP nagłej decyzji o scaleniu trzech projektów uchwał. Ostatecznie w uchwale nr 1 zapisano, że muzealnicy to grupa zawodowa zaufania publicznego, oraz że władze i organizatorzy muzeów są zobowiązani do zapewnienia ich godnego wynagradzania nie niższego niż średnia płaca krajowa. Muzealnik w świetle uchwały nr 3 pozostał jako ten, który jest zatrudniany na stanowiskach od asystenta do kustosa dyplomowanego, przy czym proponowano przywrócić stanowisko starszego asystenta i starszego kustosa, a awans zawodowy powiązać z awansem finansowym. Postulowano także powrót do stażu według zasad obowiązujących do 2008 roku. Zarówno uchwały I KMP, jak i uczestnicy Kongresu nie wypowiedzieli się za poszerzeniem zadań muzealnika o działalność artystyczną, upowszechniającą lub wydawniczą w muzeach.

## Muzealnicy a Rada do Spraw Muzeów

Rada do Spraw Muzeów (dalej Rada), w której głos muzealników winien być słyszalny, zastąpiła od 1997 r. swą poprzedniczkę istniejącą z mocy z Ustawy o ochronie dóbr kultury z dnia 15 lutego 1962 roku. Nadano jej charakter organu opiniodawczo-doradczego. Rozporządzenie z dn. 26.08.1997 r. doprecyzowało jej skład, sposób powoływania i kompetencje, w tym opiniowanie składników projektu budżetu ministerstwa. Radę tworzyli muzealnicy: 10 wskazanych przez ministra, 11 wybranych na zjeździe muzeów rejestrowanych, na który każde muzeum miało delegować przedstawiciela. Ustawa z dn. 29.06.2007 r. o zmianie ustawy o muzeach<sup>33</sup> przyniosła pewne zmiany – skład Rady określono już w ustawie. W akcie wykonawczym<sup>34</sup> umieszczono uściślenia – że kandydaci do Rady mają być wybierani w dwustopniowych wyborach, w których każde muzeum rejestrowane deleguje przedstawiciela na zjazd muzeów rejestrowanych, wybranego na zebraniu muzealników zatrudnionych w muzeum, a zjazd wybiera ze swego grona 11 kandydatów na członków Rady. Aktualne rozporządzenie<sup>35</sup>, zmniejszając uprawnienia Rady, rozszerza krąg wyborców, nie odnosząc się do wcześniej uprawnionych do tego muzealników. Służy temu ezopowa, nierealna do zastosowania w praktyce fraza dotycząca kręgu wyborców<sup>36</sup>. Otwiera pole do uwzględnienia kadry zarządzającej, która nie należy do zawodowej grupy muzealników, a która prawie wyłącznie tworzy skład obecnej i poprzednich Rad, wcześniej – wbrew przepisom, obecnie – w zgodzie z ramami prawnymi.

## Muzealnicy a ciała kolegialne w muzeach

Na mocy Ustawy o muzeach z dn. 21 listopada 1996 r.<sup>37</sup>, znane z ustawy z 1962 r.,  rady muzealne działające w muzeach o specjalnym znaczeniu, a złożone z kierowników komórek naukowych i specjalistów z dziedzin związanych z działalnością naukową i oświatową, przestały istnieć. W ich miejsce przewidziano możliwość istnienia kolegiów doradczych powstałych z inicjatywy dyrektora lub co najmniej ½ zatrudnionych muzealników, a działanie, skład i organizację kolegiów określał ma art. 12. statutu muzeum. Powyższe uprawnienie jest aktualne, lecz brak ustawowego obowiązku istnienia i zasad działania kolegiów – przy braku archiwizowania przebiegu kolegiów oraz ustalenia trybu opiniowania spraw wniesionych – czyni ich rolę często iluzoryczną. Choć o powołanie kolegium mogą dalej wnioskować tylko muzealnicy, to w skład kolegiów wchodzi już nie tylko muzealnicy.

## Zawód muzealnika a przepisy dotyczące zawodoznawstwa

### Propozycja NSZZ „Solidarność” i Ogólnopolskiego Komitetu Protestacyjnego Dziady Kultury

Regulująca nazewnictwo i opisy zawodów Klasyfikacja Zawodów i Specjalności (KZiS)<sup>38</sup> oparta na Międzynarodowej Klasyfikacji Zawodów i Specjalności ISCO-08, określa zawód muzealnika według zadań zawodowych, a do czasu włączenia do tychże zadań działalności artystycznej,



upowszechniającej kulturę i wydawniczej, przepisy ustawowe i KZiS odpowiadały ściśle zadaniom zawodowym w klasyfikacji międzynarodowej przypisanym swemu odpowiednikowi – terminowi *Museum curator*, natomiast definicja zawodu była precyzyjnie określona zgodnie z metodyką przyjętą w tworzeniu klasyfikacji<sup>39</sup>. O tożsamości terminów wypowiedziało się Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej – *zawód „Museum curator” w polskiej klasyfikacji odpowiada pozycji 262102 Muzealnik*<sup>40</sup>, wskazując, że tłumaczenie jest oparte na propozycji profesjonalnego tłumacza i odrzucając tym samym możliwość tłumaczenia określenia *Museum professionals* jako *muzealnik*. Analogicznie, w opinii M. Gruzy, *zgodnie z zasadami klasyfikowania zawodów nie ma możliwości uwzględnienia w jednej kategorii muzealnik wszystkich* [lub wybranych – przyp. aut.] *zawodów występujących w muzeach. Wszyscy pracownicy muzeów, których zadania nie wiążą się bezpośrednio z zadaniami wykonywanymi przez muzealników, powinni być klasyfikowani zgodnie ze swoimi obowiązkami jako „redaktorzy”, „konserwatorzy”, czy „artyści”*. W konkluzji ekspert stwierdził... *objęcie kategorii „muzealnik”, szerokiego wachlarza zawodów, takich jak na przykład redaktor, organizator produkcji wydawniczej, kulturoznawca czy artysta jest niedopuszczalne w świetle przyjętej w naukach zawodoznawczych metodyki różnicowania zawodów*. A określenie *Museum professionals* występujące w *Kodeksie etyki ICOM dla muzeów*, w sposób prawidłowy oddaje termin *specjaliści muzealnictwa*.

NSZZ „Solidarność” oraz Ogólnopolski Komitet Protestacyjny Dziady Kultury NSZZ „Solidarność” przygotowały w 2016 r. propozycję zmian Ustawy o muzeach<sup>41</sup>. W wielu punktach i uzasadnieniach dotyczących celów i istoty muzeów, muzealiów, sposobu zarządzania muzeami propozycja ta jest zbieżna z tezami zawartymi w pracy K. Zalańskiej, *Muzea publiczne. Studium administracyjno-prawne*<sup>42</sup>. Koncentruje się wokół opieki jaką sprawuje muzeum nad posiadanymi zbiorami muzealnymi, będąc także swoistą odpowiedzią muzealników na wskazujący nieprawidłowości raport NIK z 2008 roku<sup>43</sup>.

Rekomendacją główną była zmiana nazwy i dookreślenie wprost jej charakteru prawnego<sup>44</sup>. Nowa nazwa – Ustawa o zbiorach muzealnych i o muzeach – wzmocnia *differentia specifica* instytucji muzeum. Postulat ma oparcie w art. 5. Konstytucji RP<sup>45</sup> i jej Preambule<sup>46</sup>, wskazujących wprost na ochronę dziedzictwa narodowego będącego częścią wspólnego dobra narodu i państwa, jako na jedno z zasadniczych zadań państwa i obywateli. Cel zmiany to trwałe umocowanie muzeów publicznych jako wyspecjalizowanych instytucji administracji służącej ochronie zbiorów muzealnych i wypytywającym z tej ochrony zadaniom: dokumentacji, konserwacji, badaniom naukowym nad muzealiami i ich publikowaniu, udostępnianiu zbiorów, upublicznianiu, wreszcie działalności edukacyjnej i upowszechniającej oraz społecznej związanej z gromadzonymi zbiorami<sup>47</sup>. Zbiory są wartością nadrzędną, im służy organizacja w postaci muzeum, a działalność kulturalna i gospodarcza w muzeach jest uzupełniająca. Muzeum to organizacja oparta na wiedzy i powiększająca jej zasób; jako taka winna być zarządzana merytokratycznie, włączając w proces decyzyjny szeroki krąg pracowników. Zbiory muzealne jako nieodnawialny majątek materialny

i symboliczny powinny być traktowane jako wspólne dobro, którego podmiot zarządzający jest *de facto* depozytariuszem. Depozytariusz winien zarządzać nimi w ten sposób, by powierzone zbiory znajdowały się pod właściwą opieką sprawowaną przez muzealników. Ta grupa zawodowa pełniąca służebną rolę wobec dziedzictwa, dawniej posiadająca status państwowej służby muzealnej, może właściwie wykonywać swe funkcje tylko posiadając odpowiednie na danym stanowisku kwalifikacje (wykształcenie w dziedzinie związanej z gromadzonymi w muzeum zbiorami: muzealnictwo i pokrewne), kompetencje (badawcze, etyczne) i umiejętności (pracy z muzealiami i ludźmi – publicznością oraz otoczeniem społecznym). Propozycje zmian odnoszące się do muzealników odwołują się do treści ustawy w wersji pierwotnej z 1996 roku<sup>48</sup>. Przyjmuje się możliwość utworzenia specjalizacji zawodu (muzealnik – specjalność edukacja muzealna; muzealnik – specjalność inwentaryzator zbiorów, muzealnik systemowy – na wzór bibliotekarza systemowego), zwracając jednak uwagę, że zdecydowana większość muzeów to placówki niewielkie, gdzie nie ma potrzeby specjalizacji, a muzealnik winien być osobą o wszechstronnych umiejętnościach (zob. opis zawodu wg KZiS). Wymagany staż pracy powinien być wydłużony ze względu na stopień komplikacji zadań zawodowych i nabywanie kompetencji podczas pracy z muzealiami (sprawa ocen autentyczności muzealiów, wiedzy o zbiorze, proveniencji, wykorzystaniu w działalności edukacyjnej) i osobami (goście muzealni, uczestnicy wydarzeń, darczyńcy, oferenci). Należy przywrócić stanowiska starszego asystenta i starszego kustosa i wprowadzić starszego kustosa dyplomowanego. Realizowanie działalności artystycznej, upowszechniającej kulturę i wydawniczej należy usunąć z zadań muzealnika, także ze względu na niespójność z wcześniej ukazanymi zasadami tworzenia przepisów prawa pracy i standardami Polskiej i Europejskiej Ramy Kwalifikacji<sup>49</sup>. Zauważalna jest potrzeba wysoko wykwalifikowanych dyrektorów /kierowników muzeów. Uregulowań ustawowych w tej sprawie brakuje najbardziej, stąd postulat wprowadzenia wykazu stanowisk w muzeach i jasnych zasad wynagradzania, w tym przynajmniej minimalnego wynagrodzenia zasadniczego na poszczególnych stanowiskach, jak w rozporządzeniach wykonawczych obowiązujących do 2012 roku. Ustawa powinna także zawierać nakaz łączenia awansu zawodowego z finansowym, rozwiązanie kwestii braku podmiotowości muzealników w instytucjach muzealnych oraz realny, obwarowany właściwymi przepisami dostęp do Rady ds. Muzeów.

\*\*\*

Podsumowując, środowisko muzealników oczekuje realnych zmian w prawie nawiązujących do tradycji polskiego muzealnictwa<sup>50</sup>, dotyczących zasad funkcjonowania muzeów odpowiadających rosnącym wymaganiom wobec przedstawicieli zawodu muzealnika. Oczekuje przywrócenia większego znaczenia temu zawodowi, który ma ewidentne cechy zawodu zaufania publicznego, oczekuje także zmiany zarządzania muzeami z technokratycznego (New Public Management) – odwołującego się do neoliberalnego „ukąszenia” opierającego się tylko na ekonomii – na zarządzanie nowoczesne, otaczające równą troską powierzone narodowe dobra kultury i natury

oraz ich opiekunów, podnoszące standardy warunków pracy i przechowywania, konserwowania, opracowania i udostępniania obiektów, dzieł i artefaktów wszystkim

zainteresowanym wraz z aktualną o nich wiedzą, zgodnie z New Public Service<sup>51</sup>.

**Streszczenie:** W artykule przedstawiono wprowadzane małymi krokami, metodą „okien Overtona”, zmiany w prawie dotyczącym muzealników i muzealnictwa, odchodzące od litery i ducha Ustawy o muzeach z dn. 21.11.1996 r. i tradycji muzealnictwa polskiego opartego na tworzeniu kolekcji muzealiów i wielorakiej pracy nad nimi. Omówiono przepisy i opinie prawne dotyczące zawodu muzealnika, wskazując, jak pierwotnie spójne definicje i unormowania stają się niejasne, aż do utraty początkowego sensu, tworząc zagrożenie dla tożsamości tej grupy zawodowej i tożsamości muzeów jako organizacji ochrony dziedzictwa. Zasygnalizowano próby rozszerzenia pojęcia „muzealnik” na kadre zarządzającą lub wszystkich pracowników muzeum, podejmowane w celu obniżenia znaczenia tej grupy zawodowej i odebrania jej wpływu na funkcjonowanie instytucji. Zauważono tendencję do wypierania pracowników działalności podstawowej muzeów, w tym muzealników, z wpływu na kształtowanie polityki państwa w zakresie muzealnictwa, czego

przykładem jest skład Rady do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej. Przytoczono przepisy z zakresu prawa pracy, z uwzględnieniem kategorii zawodów zaufania publicznego, do której pretendują muzealnicy. Zasygnalizowano niektóre działania muzealników mające na celu zapobieżenie, a następnie odwrócenie procesu deprofesjonalizacji zawodu muzealnika w prawie muzeów. Przedstawiono projekt Ustawy o zbiorach muzealnych i o muzeach z 2016 r., przygotowany przez Krajową Sekcję Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków NSZZ „Solidarność”. Zasygnalizowano postulaty projektu: wzmocnienie statusu zbiorów muzealnych jako podstawowego celu istnienia muzeów, statusu zawodu muzealnika jako zawodu specjalisty obdarzonego zaufaniem publicznym oraz zmianę zarządzania muzeami z technokratycznego (New Public Management) na nowoczesne, skierowane ku służbie narodowemu dziedzictwu i ludziom, w zgodzie z zasadami New Public Service.

**Słowa kluczowe:** muzealnik, zawód zaufania publicznego, muzealia, prawo muzeów, cele muzeów, zarządzanie muzeami.

## Przypisy

<sup>1</sup> Egzemplifikacją tego drugiego jest skład władz organizacji mającej według statutu bronić interesów tej grupy – Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Władze tworzą w większości osoby nienależące zarówno w momencie wyboru, jak i dziś, do grupy zawodowej muzealników. Są one dyrektorami muzeów, bywa – pracownikami zatrudnionymi na innych stanowiskach niż od asystenta do kustosa dyplomowanego – a prezentowana przez nie perspektywa jest trudna do pogodzenia z interesami zawodowymi i materialnymi szeregowych członków – muzealników. A przecież, aby mieć prawo wyrażania opinii w imieniu grupy, najpierw trzeba do niej należeć, zob. L. Jaczynowski, *Vox populi, vox Dei*, w: „Rocznik Naukowy Wydział Zarządzania w Ciechanowie” 2011, nr 1-4 (V), *Prawo i Zarządzanie*, s. 79: *Prawo do głosu. Nie każdy może brać udział w każdym głosowaniu. Przede wszystkim trzeba być członkiem danej grupy społecznej.*

<sup>2</sup> Zob. dawne regulaminy rad/kolegiów kustoszów; z obecnych np. Regulamin Kolegium Kustoszów ZKW2014.pdf.

<sup>3</sup> <https://psz.praca.gov.pl/rynek-pracy/bazy-danych/klasifikacja-zawodow-i-specjalnosci/wyszukiwarka-opisow-zawodow> [dostęp: 17.06.2020].

<sup>4</sup> Prace dedykowane prawu muzeów nie poświęcają za wiele miejsca refleksji nad zawodem muzealnika. W publikacji P. Antoniak, *Ustawa o muzeach – komentarz*, Warszawa 2012, na s. 157-163 dokładnie omówiony został art. 34. Ustawy o muzeach wraz ze wskazaniem na *Kodeks etyki ICOM dla muzeów* jako obowiązujące jego rozszerzenie, co uważamy za zbyt daleką idącą interpretację, sprzeczną z literą ustawy. Więcej odnośnie do muzealników, w: K. Zalaśńska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, LexisNexis, Warszawa 2013, s. 192-194 (muzealnicy a pracownicy muzeum, przy czym autorka za muzealników nie uważa edukatorów), s. 237-243 (o odmiennym pojmowaniu terminu muzealnik w *Kodeksie* i Ustawie o muzeach, o normatywnym charakterze *Kodeksu* w prawie polskim, oraz o wyjątkowym statusie pracowników muzeów). O *Kodeksie Etyki ICOM* zob. P. Rybiński, *Kodeks etyki dla muzeów*, w: *Prawo muzeum*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, s. 239-256 oraz S. Waltoś, *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, Oficyna Wolters Kluwer Sp. z o.o., Kraków 2009, gdzie w słowniku na s. 31 określeniu muzealnik odpowiada termin museum professional. Na temat nieadekwatności pojęć uwagi w dalszej części artykułu. O pochodzeniu terminu muzealnik w prawie zob. A. Murawska, *Zawód: muzealnik. Spojrzenie okiem historyka*, w: „Museion Poloniae Maioris” 2015, T. II, s. 74 przyp. 20. O potocznych, słownikowych, ustawowych i zawodowych definicjach zawodu muzealnik i tłumaczenie kategorii museum professionals, autodefiniowaniu się muzealników oraz samoświadomości i wartościach łączących tę grupę zawodową zob. A. Nadolska-Styczyńska, *Być muzealnikiem: pytanie o tożsamość zawodową?*, w: „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu” 2011, nr 2, s. 48-64. W odniesieniu do *Kodeksu* autorka zauważa, że jest coraz lepiej znany i coraz szerzej wprowadzany w Polsce, lecz co do zasad działalności zawodowych zawiera postulaty – co, jak należy rozumieć – oznacza, że zdaniem autorki, nie ma charakteru obligatoryjnego (s. 56). Podobnie A. Barbasiewicz, *Czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks etyki ICOM?*, „Muzealnictwo”, 2012, nr 53, s. 196-200. Sięgając do publikacji *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki t.1-2* W. Szafrąński (red.), Poznań 2007 (t. 1) i Poznań 2008 (t. 2) oraz ciągu dalszego serii: *Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego*, W. Szafrąński i K. Zalaśńska (red.), Poznań 2009, nie znajdziemy w nich zagadnień związanych z profesjami mającymi w zadaniach zawodowych pieczęć nad zabytkami i dziedzictwem niematerialnym. W pracy *Prawo muzeów*, J. Włodarski i K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, znajdziemy szkic J.A. Chrościckiego, *Rady muzealne. Uwagi na temat ich podstaw prawnych, funkcjonowania i znaczenia społecznego*, s. 31-34 traktujący jednak o fachowcach i przedstawicielach innych placówek muzealnych. Stricte muzeologiczne prace także nie posiadają pogłębionej refleksji nad zawodem muzealnika – pomija te zagadnienia zarówno *Raport. Strategia rozwoju muzealnictwa. Założenia Programowe*, NIMOZ, Warszawa 2012 (z wyjątkiem opowiadzenia się po stronie uznania stanowiska kustosa dyplomowanego

- za tytuł zawodowy, s. 131-132); M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, Kraków 2012; D. Folga-Januszewska, *Muzeum: Fenomeny i problemy*, Universitas, Warszawa 2015, czy *Ekonomia muzeum*, D. Folga-Januszewska, B. Gutowski (red.), Universitas, Kraków 2011 (tu z wyjątkiem glosy dotyczącej etyki w artykule K. Zeidlera *Muzeum i komercja. Prawo, etyka, misja, rynek*, s. 128-129).
- <sup>5</sup> B. Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003, s. 291; tu z powołaniem na K.M. Słomczyński, H. Domański, *Zróżnicowanie społeczno-zawodowe*, w: *Socjologia w Polsce*, Z. Krawczyk, K.Z. Sowa (red.), Rzeszów 1998, s. 125; oraz B. Szacka, *ibidem*, s. 143-144; O. Łodyga, *Zawód jako kategoria badań socjologicznych*, w: „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria Pedagogika” 1999-2001, T. 8-9-10, s. 165-171.
- <sup>6</sup> Szerzej na temat zawodoznawstwa zob. *Podstawowe pojęcia zawodoznawstwa*, K.M. Czarnecki (red.), Oficyna Wydawnicza Humanitas, Sosnowiec 2008, zwłaszcza s. 59-68 (klasyfikacje zawodów i specjalności); *Klucz powiązań między klasyfikacją zawodów i specjalności z 7 sierpnia 2014 r.* – tekst jednolity (Dz.U. z 2018 r. poz. 227.) a międzynarodowym standardem klasyfikacji zawodów ISCO-08, <https://stat.gov.pl/Klasyfikacje/doc/kzs/pdf/Klucz%20KZIS%202014%20z%20p%C3%B3%B3C5%BCn.zm%20-%20ISCO-08.pdf> [dostęp 5.07.2020]; Państwowy Fundusz Rehabilitacyjny Osób Niepełnosprawnych Karty Zawodu, Karta Zawodu 4045 Muzealniki, ss. 11, pdf [dostęp: 05.07.2020], [https://www.pfron.org.pl/fileadmin/files/m/4045\\_Muzealniki.pdf?utm\\_campaign=pfron&utm\\_source=df&utm\\_medium=download](https://www.pfron.org.pl/fileadmin/files/m/4045_Muzealniki.pdf?utm_campaign=pfron&utm_source=df&utm_medium=download).
- <sup>7</sup> Zasadniczo autorka odwołuje się do Dziennika Ustaw za pośrednictwem Internetowego Systemu Aktów Prawnych, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/search.xsp>
- <sup>8</sup> Dz.U. z 2019 r. poz. 917. W prace nad Ustawą o muzeach byli zaangażowani przedstawiciele NSZZ „Solidarność”: Mirosław Borusiewicz i Tadeusz Jeziorowski.
- <sup>9</sup> Ustawodawca nie dostrzegł, iż w związku z zadaniami konserwatorów i prerogatywami dyrektorów związanymi z muzealiami, a także ze względu na możliwość zainicjowania przez tych ostatnich procesu sprzedaży zbiorów powierzonych ich pieczy, przepis ten powinien dotyczyć także tych grup zawodowych. O etyce konserwatorów K. Zeidler, *Muzeum i komercja ...*, s. 128 przyp. 21. Niestety aspekt różnicujący muzealników i innych pracowników muzeów bywa pomijany, zniekształcając relacje i odmienne wymagania prawne, etyczne i zawodowe. Wątpić należy, czy w przypadku zawodu nauczyciela używano by wymiennie określenia pracownik szkoły, czy wobec pielęgniarki – pracownica szpitala; zob. przykładowo A. Jagielska, W. Szafranski, M. Skąpski, *Eksperti i ekspertyzy na rynku sztuki*, w: *Wokół problematyki ...*, T. 1, Poznań 2007, s. 29-37, gdzie pojęcia pracownik muzeum i muzealnik są w ten sposób stosowane.
- <sup>10</sup> Dz.U. z 26.06.1998 r. nr 122. poz. 804.; Dz.U. z 09.03.1999 r. nr 26. poz. 233.; Dz.U. z 13.12.2004 r. nr 272. poz. 2695. ; Dz.U. z 29.06.2007 r. nr 136. poz. 956.; Dz.U. z 13.05.2008 r. nr 91. poz. 568.; Dz.U. z 07.08.2012 r. poz. 937.
- <sup>11</sup> Dz.U. z 2015 r. poz. 1505.
- <sup>12</sup> Dz.U. z 1991 r. nr 114. poz. 493.
- <sup>13</sup> Np. dyrektor – starszy kustosz był uprawniony do kategorii XVI-XVIII, kustosz XII-XIV, asystent muzealny i konserwatorski VI-IX, główny księgowy XIV-XVI, radca prawny XIII-XIV, starszy księgowy IX-XI.
- <sup>14</sup> Dz.U. z 1999 r. nr 45. poz. 446.
- <sup>15</sup> Dz.U. z 2008 r. nr 122. poz. 785.
- <sup>16</sup> Np. starszy kustosz kategoria XVIII-XXI, kustosz XV-XVI, konserwator, główny specjalista, radca prawny XIV-XVI, asystent muzealny i konserwatorski IX-XI.
- <sup>17</sup> Dz.U. z 2011 r. nr 207. poz. 1230.
- <sup>18</sup> Dz.U. z 2012 r. poz. 1105.
- <sup>19</sup> Z perspektywy czasu wyraźnie uwidacznia się destrukcyjne znaczenie uregulowania w odniesieniu do uposażeń pracowników, zwłaszcza tych, których wartość pracy nie jest prosta w ocenie kwantytatywnej, a można na jej zaniżonej wycenie zaoszczędzić. Obecnie, po latach zaniechań waloryzacji i awansów, zarządzający powołują się na niską wycenę rynkową pracy muzealników zapominając, że tej wyceny dokonali sami, przez lata powołując się na etos zawodu i siłę wyższą – brak środków.
- <sup>20</sup> Dz.U. z 2015 r. poz. 1505.
- <sup>21</sup> Dz.U. z 2015 r. poz. 1798.
- <sup>22</sup> Dz.U. z 2007 r. nr 136. poz. 956.
- <sup>23</sup> Dz.U. z 2015 r. poz. 1505.
- <sup>24</sup> Uzasadnienie: regulacja dostępu do zawodów przyczynia się do ograniczenia liczby osób je wykonujących. Oznacza to, że podaż usług nie odpowiada zapotrzebowaniu zgłaszanemu na rynku, co oznacza wyższe ceny. OSR, III transza, s.1. Na s. 30 liczba osób dotkniętych deregulacją: 737 mężczyzn i 1488 kobiet – dane za 2011 r.
- <sup>25</sup> Szerzej: K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, *passim*, zwłaszcza s. 63-64, 67, 72 i 157; M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, Kraków 2012, s. 153, 178-180.
- <sup>26</sup> O kadry eksperckiej H. Collins, *Czy wszyscy jesteście ekspertami?*, PWN, Warszawa 2018, zwłaszcza s. 80-87, 107-118, 148-157.
- <sup>27</sup> *Muzeum jest tyle warte, ile zbiór i intelekt ludzi, którzy w nim „robią”*, w: A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Wyd. Nauk. UMK, Toruń 2011, s. 410. M. Borusiewicz przytacza słowa Alberta E. Parry’ego, byłego dyrektora Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej zwracającego uwagę, że kuratorzy w takim [tzn. dużym muzeum – od aut.] przypominają często profesorów uniwersyteckich, za: M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, Kraków 2012, s.139.
- <sup>28</sup> Wcześniej określone w rozporządzeniu z 23.04.1999 r. i nast.; na mocy ustawy z dn. 31.08.2011 r. (Dz.U. z 2011 r. nr 207. poz. 1230.) zostały przeniesione do ustawy z dn. 25.10.1991 r.
- <sup>29</sup> Interpelacja posła M. Stuligrosza z 19.02.2015 r. (nr 31077).
- <sup>30</sup> Oświadczenie senator J. Rotnickiej (nr 7101), odpowiedź ministra KiDN, M. Omilanowskiej z 16.04.2015 r. (nr 7101o). W oświadczeniu dano wyraz zaniepokojeniu – *jeszcze szersze pojmowanie zawodu muzealnika pojawia się w dyskursie o muzeach i jest promowane zwłaszcza przez kadry zarządzającą muzeami. Wydaje się, że u podłoża koncepcji rozszerzenia pojęcia zawodu muzealnika może leżeć chęć rozciągnięcia w przyszłości tego pojęcia także na kadry zarządzającą w muzeach – dyrektorów, którzy w świetle dzisiejszej wykładni obowiązującego prawa muzealnikami nie są.*
- <sup>31</sup> 05.08.2015 r., poprawka nr 20, głosowanie nr 77. Na 84 głosujących 37 za, 42 przeciw, 5 się wstrzymało. Tzw. rozszerzenie uznaje się za sprzeczne z pretendowaniem zawodu muzealnika do zawodów zaufania publicznego; por.: *Zawody zaufania publicznego, zawody regulowane oraz wolne zawody. Geneza, funkcjonowanie i aktualne problemy*, Kancelaria Senatu, Warszawa 2013.
- <sup>32</sup> W trakcie I KMP i wkrótce po nim ukazały się listy otwarte (w tym w imieniu Stowarzyszenia Historyków Sztuki) oraz artykuły prasowe wyrażające sprzeciw wobec szerszej możliwości sprzedaży zbiorów muzealnych.
- <sup>33</sup> Dz.U. z 2007 r. nr 136. poz. 956.



<sup>34</sup> Dz.U. z 2008 r. nr 86. poz. 530.

<sup>35</sup> Dz.U. z 2017 r. poz. 494.

<sup>36</sup> *Ibidem*, par. 3.1. – *Każde muzeum rejestrowane deleguje jednego przedstawiciela na zjazd muzeów rejestrowanych, wybranego na zwołanym przez dyrektora muzeum zebraniu wszystkich pracowników tego muzeum spełniających wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania stanowisk, o których mowa w art. 32 a ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach*. Nieważny jest wykonywany zawód, lecz określone, teoretyczne kwalifikacje.

<sup>37</sup> Dz.U. z 1997 r. nr 5., poz. 24.

<sup>38</sup> Rozporządzenie z 07.08.2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności; obwieszczenie z 25.01.2018 r. (Dz.U. z 2018 r. nr 227.).

<sup>39</sup> M. Gruza, *Analiza sposobu zdefiniowania zawodu „Muzealnik” w świetle wiedzy zawodoznawczej*, Warszawa, 20.04 2015 r., mps w archiwum Oddziału Wielkopolskiego Stowarzyszenia Muzealników Polskich, s. 1-3. Ekspertyza przygotowana na I KMP; w materiałach pokongresowych brak informacji o złożeniu ekspertyzy, jak i o głosach niezależnych różniących się zasadniczo od niektórych propozycji organizatorów Kongresu, a wyartykułowanych w debacie odbytej już po przegłosowaniu uchwał, których nie można było modyfikować, a jedynie przyjąć w całości lub odrzucić.

<sup>40</sup> Pismo DRP-II-40413.21.2015. EZD z 19.03.2015 r., ss. 3 podpisane przez Beatę Czajkę, dyrektora Departamentu Rynku Pracy MPiPS, wręczone podczas obrad I KMP, dokument w archiwum Oddziału Wielkopolskiego Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Na s. 4 – *Przy okazji wyjaśnienia kwestii związanych z metodyką klasyfikowania, należy zwrócić uwagę na fakt, iż w grupie 2 „Specjaliści” nie mogą być sklasyfikowani ani jako „Kierownik Muzeum” (134910), ani też jako „Pracownik galerii muzeum” (3433020) chociaż wykonują prace z zakresu działalności muzealnej*.

<sup>41</sup> Szerzej – A. Murawska, *Wprowadzenie do uzasadnień do projektu nowelizacji Ustawy o zbiorach muzealnych i o muzeach*, „Museum Poloniae Maioris” 2017, T. IV, s. 251-252; *Uzasadnienia do projektu nowelizacji Ustawy o zbiorach muzealnych i o muzeach. Dokument*, A. Murawska, J. Fraś, A. Rybicki (oprac.), „Museum Poloniae Maioris”, *ibidem*, s. 253-264.

<sup>42</sup> K. Zalańska, *Muzea publiczne...*, zwłaszcza s. 15 (konsensualność w działaniu administracji), s. 18 (muzeum jako strażnik dziedzictwa, muzeum jako twórca dziedzictwa, muzeum jako instytucja naukowa), s. 60-69 (oparcie misji muzeum na Konstytucji RP), s. 80 (muzeum – opiekun majątku narodowego), s. 95 (cele muzeum), s. 202 (uspołecznienie funkcji muzeum), s. 271 (charakter działalności kulturalnej prowadzonej przez muzeum).

<sup>43</sup> Najwyższa Izba Kontroli, *Informacja o wynikach kontroli i udostępniania zasobów muzealnych w Polsce*, Warszawa maj 2009, <https://www.nik.gov.pl/plik/id,85,vp,85.pdf>

<sup>44</sup> Ustawa ta powinna mieć jasno wyartykułowany charakter nadrzędny jako *lex specialis* wobec Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.

<sup>45</sup> *Rzeczpospolita Polska... strzeże dziedzictwa narodowego...*

<sup>46</sup> *My – Naród Polski – wszyscy obywatele Rzeczypospolitej... zobowiązani, by przekazać przyszłym pokoleniom wszystko, co cenne z ponad tysiącletniego dorobku...* Na to samo uzasadnienie istnienia muzealnictwa zwraca uwagę K. Zalańska, por. K. Zalańska, *Pojęcie muzealników w prawie ochrony dziedzictwa kultury*, w: *Prawo muzeów...*, s. 22.

<sup>47</sup> Powstawanie tzw. muzeów narracyjnych nie jest zagrożeniem, gdyż każde z nich deklaruje chęć tworzenia kolekcji. Podobnie było w przypadku dawnych projektów muzealnych. Za zagrożenie uznaje się natomiast zmianę paradygmatu muzeum w kierunku zaproponowanym podczas Konferencji Generalnej ICOM w Kioto w 2019 r., zob. J. Wasilewska, *Spór o nową definicję muzeum na konferencji generalnej ICOM w Kioto*, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (ZWAM) 06.12.2019, s. 175-180; D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, w tym numerze „Muzealnictwa”, 2020, nr 61, s. 27-45, zob. [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com).

<sup>48</sup> Proponuje się 7 stanowisk, przy zachowaniu wymogu znaczącego wzrostu wymiaru stażu pracy.

<sup>49</sup> Muzealnicy to nie wszyscy pracujący w muzeum, tak jak w szpitalu nie pracują szpitalnicy, ale lekarze, pielęgniarki, diagnostki itp. reprezentujący zawody medyczne oraz pracownicy zawodów niemedyceńskich, np. rzecznik prasowy czy specjalista ds. marketingu, a w szkole nie pracują szkolnicy, tylko nauczyciele, pedagodzy, bibliotekarze. Określenie zawodów nie tworzy się od nazw złożonych organizacji będących miejscami pracy, a taką tendencję w muzealnictwie obserwujemy.

<sup>50</sup> Autorka przygotowuje osobny artykuł o prawnych aspektach zawodu muzealnika w ujęciu historycznym.

<sup>51</sup> O konieczności zmiany paradygmatu zarządzania muzeum szerzej zob. K. Zalańska, *Muzea w zarządzaniu publicznym*, referat odczytany podczas sesji inauguracyjnej konferencji pt. *Muzea i Samorząd Terytorialny* odbytej w dn. 05.12.2014 r. w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

---

### Agnieszka Murawska

Historyk, muzealnik; absolwentka UAM w Poznaniu i Podyplomowego Studium Muzealnictwa UMK w Toruniu; kustosz Gabinetu Numizmatycznego MNP; autorka wystaw i publikacji związanych z numizmatyką i historią muzealnictwa oraz edukacją muzealną; członek Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego i Rady Krajowej Sekcji Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków NSZZ „Solidarność”, prezes SMP Oddział Wielkopolski; e-mail: [murawska@mpn.art.pl](mailto:murawska@mpn.art.pl)

### Jarosław M. Fraś

Archeolog, muzealnik; absolwent UJ w Krakowie; kierownik Działu Archeologicznego w Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka w Wieliczce; autor wystaw i publikacji z zakresu archeologii, archeologii doświadczalnej oraz rekonstrukcji historycznych; sekretarz Rady Krajowej Sekcji Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków NSZZ „Solidarność”, członek SMP, prezes Stowarzyszenia Archeologów Terenowych „STATER”; e-mail: [j.fras@muzeum.wieliczka.pl](mailto:j.fras@muzeum.wieliczka.pl)

### Ewa Frąckowiak

Historyk sztuki, muzealnik; absolwentka IHS UAM w Poznaniu; kustosz, (od 1987) pracuje w Gabinetcie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie; zajmuje się badaniami środowisk artystycznych funkcjonujących w XIX i XX w.; autorka i współautorka ponad 20 katalogów wystaw, w tym pierwszych polskich monografii artystów takich jak: Max Klinger, Max Liebermann i in.; członek SHS Oddział Mazowiecki; e-mail: [efrackowiak@mnw.art.pl](mailto:efrackowiak@mnw.art.pl)

**Andrzej Rybicki**

Archeolog, muzealnik; absolwent UJ i Podyplomowego Studium Muzealniczego UJ w Krakowie; starszy kustosz Muzeum Fotografii w Krakowie; autor wystaw i publikacji poświęconych fotografii i historii; przewodniczący Rady Krajowej Sekcji Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków NSZZ „Solidarność”; wiceprzewodniczący Krajowego Sekretariatu Kultury i Środków Przekazu NSZZ „Solidarność”; sekretarz Instytutu Katyńskiego w Polsce; e-mail: andrzej.rybicki@mhf.krakow.pl

---

**Word count:** 6 257; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 51

**Received:** 06.2020; **Reviewed:** 07.2020; **Accepted:** 07.2020; **Published:** 07.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3323

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Murawska A., Fraś J.M., Frąckowiak E., Rybicki A.; ZAWÓD „MUZEALNIK”. O ZMIANACH PRAWNYCH W KONTEKŚCIE EROZJI ROLI MUZEALNIKÓW. *Muz.*, 2020(61): 145-153

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 172-180  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2020  
data recenzji – 07.2020  
data akceptacji – 07.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3470

# KOLEKCJA SYBERYJSKA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE W ŚWIETLE BADAŃ TERENOWYCH I ANTROPOLOGICZNEJ REINTERPRETACJI

THE SIBERIAN COLLECTION OF THE  
ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN CRACOW  
IN THE LIGHT OF FIELDWORK AND  
ANTHROPOLOGICAL REINTERPRETATIONS

**Magdalena Zych**

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Uniwersytet Jagielloński

**Abstract:** The paper presents the results of the academic museum Project called *Anthropological reinterpretation of the Siberian collections from the Ethnographic Museum in Cracow that came from Polish 19<sup>th</sup>-century explorers of Siberia* financed by the National Programme for the Development of Humanities (2016–2019). Four major topics of investigation among the collections' source communities have been presented: Benedykt Dybowski's collection from Kamchatka, Konstanty Podhorski's collection from Chukotka, Nenets' clothing donated by Izidor Sobański, and

two cult figurines which reached the Cracow Museum from Jan Żurkowski. The presentation reveals the assumptions of the in-field museology: the method combining the anthropological perspective with museology elements. Furthermore, the digital repository [www.etnomuzeum.eu/syberia](http://www.etnomuzeum.eu/syberia) is discussed; it is the one that makes the collections and research results available online. The paper may prove of interest to professionals curating collections, culture researchers, historians, cultural anthropologists, art historian, conservation services, museology theoreticians.

**Keywords:** collection, Siberia, ethnographic museum, research, museology.



W polskich zbiorach etnograficznych kolekcja syberyjska Muzeum Etnograficznego w Krakowie (MEK) należy do jednego z najcenniejszych zasobów<sup>1</sup>. Tworzące ją przedmioty trafiły do krakowskich zbiorów na przełomie XIX i XX w. za pośrednictwem Polaków, którzy powrócili z Syberii. Przebywali tam jako zesłańcy po powstaniu styczniowym, ale też jako poszukiwacze przygód czy naukowcy, administratorzy, handlowcy, bywało, że role te przenikały się. Przekazując dary do funkcjonujących wówczas w Krakowie instytucji – m.in. Muzeum Techniczno-Przemysłowego doktora Adriana Baranieckiego, Polskiej Akademii Umiejętności, Muzeum Narodowego, a od 1911 r. także Muzeum Etnograficznego – darczyńcy chcieli przyczynić się do rozwoju polskich instytucji muzealnych, co z dzisiejszej perspektywy jest niezwykle cennym gestem. W kolekcji syberyjskiej MEK znajdują się zbiory Benedykta Dybrowskiego, Izidora Sobańskiego, Konstantego Podhorskiego, Cecylii Chrzanowskiej, Marii Kulczykowskiej, Jana Żurakowskiego, Kazimierza Machniewicza, a także innych.

Syberyjska strefa kontaktu zaowocowała między innymi materialną dokumentacją życia lokalnej ludności. Podczas pobytu na Syberii Polacy kontaktowali się z rdzennymi mieszkańcami: Nieńcami, Selkupami, Ewenami, Ewenkami, Koriakami, Czukczami, Aleutami i innymi – jak przedstawiciele tych grup sami dziś o sobie mówią – rdzennymi narodami Północy. W zbiorze 350 obiektów znajdziemy m.in. narzędzia, modele łodzi, odzież, przedmioty kultowe i rytualne. Znajdują się wśród nich unikaty na światową skalę, czego przykładem jest nieniecki strój ślubny czy aleucki bęben z Wysp Komandorskich. Niektóre obiekty tej kolekcji stały się elementami kształtującymi imaginariusium kultury polskiej w zakresie mitologii Sybiru – rozpoznamy je w roli rekwizytów w cyklu syberyjskim Jacka Malczewskiego.

Kolekcja syberyjska MEK została po raz pierwszy opracowana przez Jerzego Czajkowskiego w 1954 roku. Opis eksponatów i okruczy danych z dawnej dokumentacji muzealnej stały się ważnymi punktami odniesienia. Kolekcję tę uzupełniano poprzez przekazy realizowane w kolejnych powojennych dekadach, aż do końca XX wieku. Ostatnie przekazanie przedmiotów syberyjskich z Muzeum Narodowego w Krakowie przeprowadziła ówczesna dyrektor Muzeum Etnograficznego, Maria Zachorowska, jednak nadal w zasobach MNK znajdują się obiekty historycznie należące do tego etnograficznego zbioru.

## Antropologiczna reinterpretacja

W 2016 r. Muzeum Etnograficzne w Krakowie pozyskało grant Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki na realizację pogłębionych badań nad kolekcją syberyjską<sup>2</sup>. Przedsięwzięciem kierowała dr hab. Grażyna Kubica-Heller, a zespół tworzyli Andrzej Dybaczak, Jacek Kukuczka i Magdalena Zych. Naukowy projekt muzealny polegał na przeprowadzeniu prac dwutorowo: jako badań archiwalnych oraz etnograficznych badań terenowych w miejscach, skąd wybrane obiekty trafiły do kolekcji. Szeroki repertuar podjętych działań, a więc kwerendy, wizyty studyjne w różnych ośrodkach i podejmowanie ekspertów, etnograficzne wielostanowiskowe badania terenowe wzbogacone o rejestrację audiowizualną, konsultacje konserwatorskie i materiałoznawcze<sup>3</sup> – te kroki budowały wiedzę na temat kolekcji.

Szczególnie owocna okazała się praca terenowa angażująca lokalne społeczności w precyzyjnie wybranych lokalizacjach, ustalonych na podstawie analiz syberyjskiego zbioru. Istotną trudnością był fakt, że kolekcja, wywodząc się z różnych lokalizacji, kierowała naszą uwagę w odległe kulturowo od siebie rejony. Podjęliśmy decyzję o skoncentrowaniu się na obszarach umiejscowionych na: Syberii Zachodniej w rejonie rzeki Taz, nad Morzem Barentsa i północno-wschodnich krańcach Federacji Rosyjskiej, na Kamczatce i Czukotce. Łączyliśmy penetracje terenowe z badaniem podobnych kolekcji etnograficznych w zbiorach muzeów rosyjskich, a także w kolekcji stworzonej przez Marię Czaplicką dla Pitt Rivers Museum w Oksfordzie. Należy podkreślić, iż skala przedsięwzięcia i jego strona logistyczna stanowiły ogromne wyzwanie, jednak dzięki otwartości specjalistów z licznych muzeów projekt przebiegał zgrabnie z założeniami.

Przedsięwzięcie zrealizowane przez zespół oparte zostało na kilku założeniach. Kolekcja stanowiła główną oś badań. Celem prac było pozyskanie wiedzy o przedmiotach i relacjach, jakie za ich pośrednictwem powstały, uwzględniając lokalną perspektywę społeczności źródłowych. Uzyskanie tego rodzaju wiedzy nie byłoby możliwe bez ścisłej współpracy z wieloma uczestniczkami i członkami ekip badawczych. Zależało nam, by powiadomić naszych ekspertów, że w Krakowie jest tego rodzaju zbiór przedmiotów. Rozwijając wiedzę o kolekcji, inicjując nowe relacje wokół tego zbioru, zakładaliśmy, iż nie będzie on rozbudowywany w tradycyjnym sensie, czyli nie będziemy pozyskiwać przedmiotów, by kolekcję uzupełniać. Jednak zdarzało się, że uczestnicy prac badawczych chcieli z ważnych powodów przekazać pojedyncze przedmioty do zbiorów MEK i te zostały przyjęte. To, co było istotne, koncentrowało się na poznaniu zróżnicowanych perspektyw funkcjonowania elementów kolekcji – pojedynczych przedmiotów, a niekiedy całych zespołów, zarówno w przeszłości, jak i obecnie. Pytaliśmy o to, jakie znaczenie dla społeczności źródłowych wobec kolekcji ma krakowski zbiór? Na czym polega obecność elementów tego dziedzictwa w zasobie polskiej kultury? Między innymi na te pytania poszukiwaliśmy odpowiedzi podczas kolejnych etapów pracy terenowo-archiwalnej.

Prowadzone w ramach projektu prace badawcze pozwoliły uzyskać pogłębioną wiedzę na temat wybranych elementów kolekcji, sprawiły, że tworzące ów zbiór przedmioty odsoniły swe przeszłe i współczesne konteksty, pozwalając tym samym na otwarcie zupełnie nowych możliwości interpretacyjnych.

Ważnym osiągnięciem projektu jest wdrożenie nowej praktyki łączącej: antropologię kulturową, etnologię, metody etnograficzne z wieloma nurtami muzeologii. W efekcie rysują się ramy nowej ścieżki rozpatrywania relacji muzeum z otoczeniem poprzez pryzmat kolekcji, którą nazywamy muzeologią terenową. Podjęta reinterpretacja kolekcji oparta na partycypacyjnym aspekcie pracy w terenie, poszukiwanie żywych kontekstów dla obiektów historycznych niosących nadal istotne znaczenia w danej kulturze – wszystko to pozwala wiązać nadzieje z rozwojem nowej drogi włączania zbiorów muzealnych w obieg współczesności. Warty podkreślenia jest fakt, że po raz pierwszy w historii polskiego muzealnictwa i antropologii kulturowej podjęto się interpretacji kontaktów między polskimi zesłańcami i podróżnikami a rdzenną ludnością syberyjskich obszarów Rosji, która



1. Renifery wokół osady Anavgaj, Kamczatka

1. Reindeer around the Anavgay settlement, Kamchatka



2. Pasterz reniferów, okolice osady Anavgaj, Kamczatka

2. Reindeer herders, vicinity of the Anavgay settlement, Kamchatka

uwzględniłaby ich materialny kontekst wyrażony kolekcją syberyjską z MEK. Położenie przez nas akcentu na strefę kontaktu rozumianą jako przestrzeń muzeum (proponycja teoretyczna Jamesa Clifforda z 1997 r.<sup>4</sup>), ale rozszerzoną przez muzeum w źródłowe dla kolekcji lokalizacje, pozwoliło badać powiązania obecne w kulturze i odsłaniać ich znaczenia. Cztery główne obszary tematyczne badań ukazują na czym relacje te polegają.

### **Próba pomyślna przesiedlenia renów z Kamczatki<sup>5</sup>**

Przedmioty z Kamczatki w zbiorach MEK to wspaniała kolekcja modeli łodzi, odzież eweńska i koriacka, to unikalne aleuckie kamleje (rodzaj płaszczy przeciwdeszczowych) wykonane ze skór rybich, liczne narzędzia, a także przedmioty należące do aleuckiego szamana: bęben i szal. Większość obiektów to unikaty z Wysp Aleuckich, w sumie 135 przedmiotów pozyskanych dzięki kolekcjonerskiej pasji Benedykta Dybowskiego (1833–1930), uczonego o ogromnym dorobku w zakresie nauk przyrodniczych, profesora Uniwersytetu Lwowskiego zaangażowanego w działalność społeczną<sup>6</sup>. Jednym ze śladów tej postawy jest przekazanie do zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego w 1884 r. kolekcji etnograficznej obiektów z Kamczatki. Zbiór w 1911 r. trafił do powstającego Muzeum Etnograficznego i dał początek

całej kolekcji syberyjskiej. Dybowski materiał ten prezentował na wystawach organizowanych we Lwowie, Warszawie i w Krakowie.

Benedykt Dybowski wyjechał na Kamczatkę w 1879 r. na czteroletni kontrakt lekarski, towarzyszył mu Jan Kalinowski<sup>7</sup>. Wcześniej Dybowski odbył wyrok zesłania w Kraju Zabajkalskim, który zasądzono w zamian za karę śmierci, jaką wymierzono uczonemu za czynny udział w powstaniu. W czasie pobytu na Kamczatce zrealizował m.in. przedsięwzięcie polegające na przesiedleniu reniferów z Kamczatki na jedną z Wysp Aleuckich na Morzu Beringa. Celem była poprawa sytuacji społeczności lokalnej, której członkowie dzięki hodowli reniferów mogli poprawić swoje warunki życia. W czasach kolonialnej eksploatacji ta troska o rdzennych mieszkańców robi wrażenie, dodajmy, że społeczna wrażliwość Dybowskiego obecna była na co dzień w jego lekarskiej praktyce, co do dziś jest pamiętane, na przykład w kamczadalskiej osadzie Milkowo, gdzie założył leprozorium.

Rzecz jasna, by zrealizować swój cel, Dybowski potrzebował lokalnego partnera, którym stał się Ewen – Gawryło Czulewoj (tak Dybowski podpisał jedną z fotografii przedstawiającą eweńskiego pasterza), od którego uczyli renifery kupił i dzięki któremu mógł przeprowadzić całą operację. Do kolekcji trafiła odzież samego Gawryły (widoczna na fotografii), a także odzież jego żony i córki, trafił jego maut (rodzaj laso służącego do zaganiań reniferów, uszkodzony, jak spostrzegli biorący udział w badaniach współcześni pasterze, jako że nie pozbywano się sprawnych narzędzi). Rozpytywanie się Andrzeja Dybczaka w kamczackich osadach o Gawryłę Czulewoja przyniosło rezultat. Fotografia wykonana przez Dybowskiego przedstawiająca Gawryłę została rozpoznana. Widziano ją w albumie rodzinnym Adukanova, jak się okazało, krewnego Gawryły, który brał udział w II wojnie światowej, walcząc w szeregach Armii Czerwonej na nadwiślańskim przyczółku baranowsko-sandomierskim, za co został uhonorowany medalami i o czym świadczą lokalne archiwa kamczackie. Gawryło nie nazywał się Czulewoj, pochodził ze znanego pasterskiego rodu, który przyjął później miano Adukanov. Czulewoj w eweńskim języku znaczy nieprzychylnie wypowiedzianą frazę w rodzaju *zejdź mi z oczu*, co wyjawiały zakłopotane mieszkanki Anavgai. To pokazuje, że relacje między eweńskim pasterzem a polskim uczonym nie należały do najłatwiejszych. Badania etnograficzne przeprowadzone wiosną 2018 r. w eweńskich osadach, oraz kilkutygodniowy pobyt w górach z pasterzami reniferów, zaowocowały także wiedzą na temat współczesnych kontekstów życia pasterzy reniferów na Kamczatce.

Kamczackie kontakty nawiązane w czasie badań terenowych spowodowały, że w maju 2018 r. Muzeum Etnograficzne odwiedziła Lidia Innokientiewna Cziczulina wraz ze swoim kilkunastoosobowym zespołem z Pietropawłowska. Ich wizyta w studyjnym magazynie pozwoliła zapoznać się z zebranymi przez Dybowskiego koriackimi elementami dawnych ubiorów, ważnym źródłem wiedzy o przeszłości dla współczesnych Koriaczek.

### **Dziewczyna z północnego kraju**

Jak to się stało, że do Krakowa trafił nieniecki kobiecej strój ślubny? Przywiózł go Izydor Sobański (1835–1906) i wraz



3. Wizyta w magazynie studyjnym Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Lidia Innokientievna Czichulina wraz z zespołem z Pietropawłowska Kamczackiego

3. Visit to the study collection storage of the Ethnographic Museum in Cracow, Lidia Innokientievna Chichulina together with an ensemble from Petropavlovsk-Kamchatsky

z męskim strojem (jego własnym?) oraz uprzężą na renifery stanowią komplet. Nie wiemy kim była jego właścicielka, ale wiemy, kim był darczyńca. To zesłaniec, który powrócił do Galicji po wielu latach pobytu w Guberni Tobolskiej. Izydor Sobański był synem Aleksandra Udalryka Sobańskiego, który wykazał się w walkach toczonych w czasie powstania listopadowego na Podolu. Izydor podążył w ślady ojca. Zaangażował się w pomoc powstańcom styczniowym, dlatego dostał wyrok zesłania – jak przekazał Michał Sobański, współczesny krewny darczyńcy.

Najbardziej tajemniczym elementem całego zestawu przekazanego przez Izydora Sobańskiego jest kapor (rodzaj futrzanego kaptura, w tym przypadku z futra rosomaka, psa i renifera) z miedzianymi obręczami.

Rozpoczynając pracę nad tym fragmentem kolekcji, nie było nawet wiadomo, że opisane wyżej przedmioty stanowią komplet, ani tym bardziej, że ich część jest strojem ślubnym. Kapor na dawnej muzealnej plakietce nosił miano „czapki samojezdkiej” (Nierców nazywano wówczas Samojedami). Rozwikłanie zagadki wymagało splotu pewnych okoliczności, konsultacji z dr. Jurijem Kwaszninem, specjalistą od kultury nienieckiej z Tobolska, który po wizycie w krakowskim magazynie studyjnym wskazał na pewien trop – litografię XIX-wiecznego artysty Władymira Swierczkowa prezentującą scenę nienieckich zaślubin, a następnie udostępnił kontakt do muzeum w Narian Mar, które natrafiło na podobny kapor u jednej z mieszanek w osadzie Oma nad Morzem Barentsa. Nadesłane do Krakowa zdjęcie przedstawiało

kobietę w identycznym futrzanym nakryciu głowy. Nie pozostało nic innego, jak wyruszyć do Nienieckiego Okręgu Autonomicznego i spotkać się z właścicielką kaporu widocznego na fotografii wykonanej w 2004 roku. Liczne konsultacje na miejscu pozwoliły Andrzejowi Dybczakowi i Jackowi Kukuczce ustalić, że mamy w Krakowie rzadki przykład przedmiotu ogromnej wagi dla nienieckiej tożsamości kulturowej, a także dla niegdysiejszej właścicielki kaporu. Według mieszanek Nienieckiego Okręgu Autonomicznego ślubny zestaw należał do nienieckiej żony Izydora Sobańskiego. Ich zdaniem żadna kobieta nie sprzedawała tego rodzaju przedmiotów komukolwiek. Ani kiedyś, ani obecnie. Dziedziczone w żeńskiej linii stroje tego rodzaju już wyszły z użycia, a kapor ze zdjęcia kilka lat temu spłonął w wyniku pożaru domu jego właścicielki. Jak się okazało, ten rodzaj odzieży rytualnej przynależał też do szamańskiego kontekstu kobiecych praktyk duchowych, które były przez cały XX w. zakazane w Związku Radzieckim, zatem przedmioty z nimi związane miały małe szanse na to, by przetrwać. Ta niezwykła historia jest zaprezentowana w cyfrowym repozytorium, w którym Andrzej Dybczak opisał i zaprezentował za pomocą filmów i nagrań przebieg zarysowanego wyżej śledztwa.

### Złoto Alaski, złoto Czukotki

Konstanty Podhorski (1859–1907) trafił na Czukotkę w interesach. Pochodził z Mikołajówki w Guberni Kijowskiej, ale sprzedał majątek i wybrał życie pełne przygód z dala





4. Kapor, część kobiecego stroju ślubnego Nieńców, dar Izydora Sobańskiego, kolekcja Muzeum Etnograficznego w Krakowie

4. Element of a Nenets female wedding outfit, Izidor Sobański's donation, collection of the Ethnographic Museum in Cracow

od rodzinnych stron<sup>8</sup>. W 1906 r. podarował Muzeum Narodowemu prawie 80 obiektów użytkowej sztuki czukockiej, które w większości w 1964 r. trafiły do zbiorów MEK. Kolekcja wskazuje na wagę walorów dekoracyjnych przedmiotów, które kolekcjoner brał pod uwagę przy tworzeniu zbioru. W Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie znajduje się setka figurek z kła morsa ze zbiorów Podhorskiego. Jego barwna biografia zawiera poszukiwanie złota na Alasce i Czukotce, pełnienie funkcji gubernatora Półwyspu Czukockiego, a formalnie zarządcy amerykańskiej The Northeast Siberia Company podległej carowi, wreszcie tragiczną śmierć (został zastrzelony w Goldfield w Nevadzie przez zazdrosnego męża swej wybranki). Podhorski w pozostawionych wspomnieniach daje obraz kolonialnego wyzysku, w którym bierze aktywny udział. Nakreślony jego piórem obraz Czukotki skłonił nasz zespół do wykonania badań w Uelen, miejscowości na czukockim wybrzeżu graniczącym ze Stanami Zjednoczonymi<sup>9</sup>. Do dziś miejscowi trudnią się tam połowem wielorybów i tworzą sztukę z kła morsa, wywodzącą się wprost ze źródła jakim były niewielkie amulety, którym przypisywano magiczne właściwości<sup>10</sup>.

Mieszkający w miejscowościach na wybrzeżu Czukotki Eskimosi Jupik mają krewnych na wybrzeżu Alaski, ale geopolityka sprawiła, że od dawna nie są z nimi w kontakcie. W trakcie prac terenowych na Czukotce ważny okazał się wątek przenikania życia codziennego z praktykami duchowymi związanymi z morzem i relacjami z przyrodą. Rozmówcy wiele razy podkreślali, jak ważna jest równowaga w czerpaniu z powoli odtwarzających się zasobów naturalnych. W czasach Podhorskiego uważano podobnie, ale lokalna perspektywa, ani kiedyś, ani obecnie nie była brana pod uwagę.



5. Mieszkanki Omy, Nieniecki Okręg Autonomiczny

5. Female residents of Oma, Nenets Autonomous Okrug



6. Mieszkańcy Uelen na Czukotce dzielą upolowanego wieloryba szarego

6. Residents of Uelen in Chukotka divide the grey whale they have hunted

Fotografie i opisy autorstwa Konstantego Podhorskiego stały się punktem wyjścia dla opowieści o czukockich realiach tamtego czasu, materiał ten opracowany przez Andrzeja Dybczaka dostępny jest na łamach cyfrowego repozytorium.

## Las duchów

Dwie figurki, których karty inwentarzowe jako pierwsze wysunęły się z szuflady katalogu, stały się inspiracją dla podjęcia pogłębionych badań nad kolekcją. Zagadkowy charakter tych przedmiotów opisanych jako „lalki” na muzealnym dokumencie sprawił, że chcieliśmy przeprowadzić badania, które rozpoznają czym te przedmioty w rzeczywistości są. Dziwne drewniane istoty odziane w kolorowe ubrania i wytarte futerka nie wyglądały na lalki, jak głosił opis obiektów na kartach. Okazały się być, podarowanymi do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, figurkami kultowymi, prawdopodobnie pochodzącymi od Selkupów z okolic rzeki Taz. Dar Jana Żurakowskiego – taka informacja zawarta została na pierwszej karcie muzealnej tych przedmiotów. Figurki sprawiły największą trudność w przedzieraniu się przez braki informacji. Podjęcie badań terenowych na ich temat umożliwiły kwerendy w rosyjskich zbiorach etnograficznych i materiał przywieziony w 1915 r. do Oksfordu przez Marię Czaplicką. To długa opowieść, w której jedną z ról odgrywa wątek przemocy o podłożu kolonialnym. To, że przedmioty były pozyskiwane do kolekcji etnograficznych imperialnych instytucji muzealnych pod presją, zabierane, wykradane, że za powstającymi kolekcjami stoją dramatyczne losy ludzi

ogłoconych z materialnych elementów swojej kultury, jest faktem<sup>11</sup> w antropologii dobrze rozpoznany<sup>12</sup>. Ale czy taka praktyka była udziałem Jana Żurakowskiego? Wydaje się, że jednak nie.

Wizerunki figurek zostały zabrane do osad nad rzeką Taz, do Ratty i w jej okolice. W tamtym rejonie niektórzy Selkupowie żyją w lesie ze stadami reniferów. Cała historia badań opisana została przez ich autora, Andrzeja Dybczaka. Prezentacja w cyfrowym repozytorium tej opowieści jest także wzbogacona o filmy, jak na przykład rozmowę z Pawłem Kuboljewem, starszym mieszkańcem Ratty, który postanowił pomóc rozpoznać te przedmioty i opowiedział o ich własnościach. Rola lasu, przenikanie się spraw życia codziennego z szamańskimi praktykami, wszystko to odśladniało się w drodze badań terenowych. Gdyby pozostać przy interpretacji Selkupów, figurki te nigdy nie stały się muzealnym przedmiotem, gdyż szamańskie figurki na zawsze przynależą do szamana. Czy tego rodzaju lokalna ontologia ma prawo zaistnieć we współczesnym, muzealnym kontekście? To jedno z najciekawszych pytań, które nasunęły nam prowadzone badania.

## Cyfrowe repozytorium

Cała kolekcja syberyjska została udostępniona w postaci cyfrowej bazy danych na stronie internetowej krakowskiego Muzeum Etnograficznego [www.etnomuzeum.eu/syberia](http://www.etnomuzeum.eu/syberia). Jej prezentacja jest wzmocniona licznymi multimedialnymi elementami powstałymi na bazie źródłowych materiałów





7. Witalij Bojakin, okolice Ratty, Jamalsko-Nieniecki Okręg Autonomiczny

7. Vitaliy Boyakin, vicinity of Ratta, Yamalo-Nenets Autonomous Okrug

(Fot. 1, 2, 5-7 – A. Dybczak; 3, 4 – M. Wąsik)

z badań terenowych – rejestracji audio i wideo. Znajdziemy tam informacje o poszczególnych przedmiotach kolekcji. Każdemu z nich towarzyszą dane zaczerpnięte z kart inwentarzowych, dokumentacja wizualna, a w wielu wypadkach także treści wzbogacone materiałami z ostatnio prowadzonych badań. By łatwiej poruszać się w tym materiale, można posłużyć się wyszukiwarką. Repozytorium cyfrowe jest stale rozwijane, gdyż wartość materiałów terenowych wymaga, by zaprezentować cały ich zasób<sup>13</sup>.

Kilka szczególnie interesujących eksponatów opatrzonych jest szerokim kontekstem filmowym z badań terenowych. Tę część znajdziemy pod zakładką „Głosy z terenu”. Na filmach widzimy współczesne realia, w jakich żyją mieszkańcy tamtych stron, materiał ten rzuca światło także na interpretację przedmiotów z kolekcji. Dobrym przykładem jest piłka czukocka, powszechny, aczkolwiek zagadkowy, obiekt pochodzący z kolekcji Konstantego Podhorskiego. W prezentacji zobaczymy i usłyszymy głosy kilku różnych użytkowników tego rodzaju piłki, dowiemy się jak zabawy i gry powiązane są z czukocką mitologią i duchową praktyką, jakie związki odśladania piłki między człowiekiem a przyrodą. Z kolei w przypadku opowieści o aleuckim bębnie z kolekcji Benedykta Dybowskiego zobaczymy konteksty współczesnego używania bębnów, szerszą opowieść o tym, jaką rolę odgrywa jego dźwięk i określona praktyka i jak ważne są wspólne spotkania, w czasie których pieśni czukockiego wybrzeża spajają lokalną wspólnotę w Uelen.

Miejscem repozytorium, które najpełniej oddaje

eksperymentalny charakter wiedzy powstałej na styku muzealnych zasobów oraz praktyk etnograficznych i antropologicznych, jest część, w której znajdziemy dłuższe opowieści o tym, jak wyglądała wędrowka po zagadkach zawartych w tej kolekcji. Przytoczone wyżej cztery obszary badań – a więc kolekcja z Kamczatki Benedykta Dybowskiego, nieniecki strój ślubny z daru Izzydora Sobańskiego, czukocka kolekcja Konstantego Podhorskiego oraz dwie selkupskie figurki kultowe – prezentują najpełniej opowieść o pracy z kolekcją. Oddają to, co pojawiło się w czasie wędrowki jej śladami, biegnącej jednocześnie w przeszłość i w jej współczesność. Ta perspektywa kreśli horyzont oddziaływania dawnych zbiorów etnograficznych, ich głęboko antropologiczny charakter, który pozwala traktować je jako narzędzie tworzenia i odkrywania relacji międzyludzkich.

## Miejsce wspólne

Kolekcja syberyjska MEK stanowi wyzwanie jako obszar pracy z dziedzictwem kultury polskiej. Antropologiczna reinterpretacja zbiorów etnograficznych umożliwia doświetlenie ich znaczenia jako ożywiających i tworzących relacje, ukazujących jak wiele może łączyć ludzi zaangażowanych w obieg tej kolekcji: mieszkańców miejsc skąd pochodzą zbiory, darczyńców, opiekunów zbiorów, współczesną publiczność. Dzięki ponawianej pracy interpretacyjnej możemy zaprezentować rodzaje tych połączeń. Wiele muzeów etnograficznych współczesnej doby podejmuje się pracy



reinterpretacyjnej kolekcji tworzących ich fundament, często na warsztat brane są kolonialne uwarunkowania i historyczne konteksty. W tych praktykach doceniany jest bezpośredni kontakt z ludźmi, których kolekcja dotyczy, jej elementy były na ogół związane z ich tożsamością, nim przedmioty te zaczęły być w muzealnej rzeczywistości. Opisana wyżej praca ze zbiorami syberyjskimi MEK wpisuje się w praktyki skierowane na włączanie tego rodzaju perspektywy w opowieść o kolekcji.

\*\*\*

Podsumowując doświadczenie płynące z realizacji badań nad kolekcją syberyjską, warto podkreślić, że tego rodzaju

zanurzenie się w rzeczywistości, do której kluczem są przedmioty z kolekcji, pozwala dokumentować współczesny nam czas i odsłania to, co łączy ludzi żyjących w różnych miejscach. Odnajdywanie obrazów i głosów z przeszłości przez współczesnych mieszkańców Syberii wywodzących się ze społeczności źródłowych wobec kolekcji, a którzy poprzez naszą współpracę mieli z nią styczność, jest ważnym aspektem oddziaływania dziedzictwa. Nasze kontakty pokazały, że dla wielu z nich stanowi ono żywą wartość. Połączenia międzyludzkie, które ujawnia nieoczywista nić kolekcji sprawiają, że muzeum etnograficzne staje się miejscem wspólnym w najszerszym rozumieniu tego słowa.

**Streszczenie:** Artykuł prezentuje rezultaty muzealnego projektu naukowego pt. *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku*, zrealizowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (2016–2019). Przedstawione zostały cztery główne tematy badań przeprowadzonych w społecznościach źródłowych wobec kolekcji: zbiór z Kamczatki Benedykta Dybowskiego, z Czukotki Konstantego Podhorskiego, nieniecka odzież przekazana

przez Izydora Sobańskiego oraz dwie figurki kultowe, które trafiły do Krakowa z rąk Jana Żurakowskiego. Prezentacja przybliży założenia muzeologii terenowej – metody łączącej antropologiczną perspektywę z elementami z obszaru muzeologii. Tekst zawiera omówienie repozytorium cyfrowego [www.etnomuzeum.eu/syberia](http://www.etnomuzeum.eu/syberia), które udostępnia kolekcję i wyniki badań *online*. Artykuł może zainteresować profesjonalistów sprawujących pieczę nad zbiorami, badaczy kultury, historyków, antropologów kulturowych, historyków sztuki, służby konserwatorskie, teoretyków muzealnictwa.

**Słowa kluczowe:** kolekcja, Syberia, muzeum etnograficzne, badania, muzeologia.

### Przypisy

- <sup>1</sup> A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń 2011, s. 141-156.
- <sup>2</sup> Projekt *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku* znalazł się w gronie 18 nagrodzonych w kategorii „Innowacyjne projekty badawcze, które proponują oryginalne rozwiązanie ważnych i aktualnych problemów polskiej kultury” w ramach konkursu „Rozwój” Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.
- <sup>3</sup> Przykładem jest badanie parki aleuckiej z kolekcji Benedykta Dybowskiego polegające na analizie metagenomicznej i ocenie bioróżnorodności mikroflory wraz z rekomendacjami konserwatorskimi autorstwa dr. hab. Tomasza Lecha.
- <sup>4</sup> Pojęcie zastosowane przez Jamesa Clifforda za Mary Louis Pratt, krytycznie omówione przez Robina Boasta w tekście *Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*, „Museum Anthropology” 2011, 34 (1) [dostęp: 17.03.2020].
- <sup>5</sup> Fragment tytułu ogłoszonej drukiem rozprawy Benedykta Dybowskiego, *Próba pomysłna przesiedlenia renów z Kamczatki na wyspę Behringa morza Kamczackiego*, „Pamiętnik Fizjograficzny” 1915, t. XXV.
- <sup>6</sup> G. Brzęk, *Benedykt Dybowski. Życie i dzieło*, Warszawa-Wrocław 1994.
- <sup>7</sup> *Polski Słownik Biograficzny*, t. 11, Wrocław 1964-1965, s. 456-457.
- <sup>8</sup> G. Kubica-Heller, *Polskie spojrzenie kolonialne? Książę Podhorski po obu stronach Cieśniny Beringa*; mps w archiwum projektu (MEK); T. Epsztajn, *Z piórem i paletą. Zainteresowania intelektualne i artystyczne ziemiaństwa polskiego na Ukrainie w II połowie XIX wieku*, Warszawa 2005.
- <sup>9</sup> O bogatych kontekstach przepływów kulturowych tego pogranicza np. w: *Crossroads of Continents. Cultures of Siberia and Alaska*, W. William (ed.), Fitzhugh and Aron Crowell, Washington 1988.
- <sup>10</sup> M. Bronhstein, I. Karakhan, J. Shirokov, *Bone carvig in Uelen. The folk art of Chukchi Peninsula*, Anadyr-Moskwa 2002.
- <sup>11</sup> Zob. więcej na temat tego kontekstu kolekcji syberyjskiej w Pitt Rivers Museum w Oksfordzie – G. Kubica, *Maria Czaplicka: Płeć, Szamanizm, Rasa. Biografia Antropologiczna*, Kraków 2015.
- <sup>12</sup> Zob. *Ishi in three Centuries*, K. Kroeber, C. Kroeber (ed.), Nebraska-London 2003; T. Kroeber, *Ishi człowiek dwóch światów*, J. Mroczkowska (przeł.), Kraków 1978.
- <sup>13</sup> Rezultaty badań będą zaprezentowane w postaci wystawy czasowej „Syberia. Głosy z Północy” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, otwarcie zaplanowano na jesień 2020 roku.

### Magdalena Zych

Kustoska Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie – (od 2009) m.in. koordynuje projekty badawcze i tworzy wystawy, w projekcie MEK (2016–2020) o kolekcji syberyjskiej odpowiada za wątek muzeologiczny w ramach realizacji autorskiego programu muzeologii terenowej, inicjuje i prowadzi projekty w zakresie antropologii kulturowej

i muzealnictwa; kierowała pracami zespołów badawczych: „dzieło-działka” (2009–2012), „Wesela 21” (2009–2015); (2016–2019) uczestniczyła w pracach konsorcjum TRACES, współautorka wystawy „Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady”; e-mail: zych@etnomuzeum.eu

---

**Word count:** 3 815; **Tables:** –; **Figures:** 7; **References:** 13

**Received:** 07.2020; **Reviewed:** 07.2020; **Accepted:** 07.2020; **Published:** 08.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3470

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Zych M.; KOLEKCJA SYBERYJSKA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE W ŚWIETLE BADAŃ TERENOWYCH I ANTROPOLOGICZNEJ REINTERPRETACJI. *Muz.*, 2020(61): 172-180

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>







Fragment pasa doszywanego do dolnej krawędzi futra (kuklanka) z Kamchatki, z kolekcji Benedykta Dybowskiego zgromadzonej w latach 1879–1883, nr inw. 30524/MEK, fot. M. Wąsik, ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Fragment of a belt sewn onto the bottom hem of a fur coat (kuklanka) from Kamchatka, Benedykt Dybowski Collection amassed in 1879–1883, Cat. No. 30524/MEK, photo M. Wąsik, from the collection of the Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Cracow



# BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

provenance research of exhibits





Muz., 2020(61): 208-218  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2020  
data recenzji – 08.2020  
data akceptacji – 08.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3644

# PRAKTYKI KURATORSKIE WOBEC „DÓBR PRZEMIESZCZONYCH” W PROJEKTACH MUZEALNYCH PO 1989 ROKU. DWIE WYSTAWY W MUZEUM IM. XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO W WARSZAWIE

CURATORSHIP PRAXISES TOWARDS ‘DISPLACED  
ASSETS’ IN POST-1989 MUSEUM PROJECTS.  
TWO EXHIBITIONS AT WARSAW’S XAWERY  
DUNIKOWSKI MUSEUM

**Ewa Toniak**

Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie

---

**Abstract:** Two exhibitions at the Xawery Dunikowski Museum  
of Sculpture at the Królikarnia Palace, branch of the National

Museum in Warsaw: the ‘Inventorying’ Display-Research  
Project, which was a kind of a public inventory of the sculpture



collection (2012) and the Exhibition 'The Estate. Sculptures from the collection of the Von Rose family and films and photographs from the archive of Zofia Chomętowska' (2015) are case studies serving the Author to analyse curatorship practices with respect to the collections whose major part is composed of 'displaced assets', first of all from the so-called 'Regained Territories'. In the words of the Chief Curator at the Królikarnia Museum since 2011 and the Exhibitions' Curator Agnieszka Tarasiuk: *it is a troublesome collection testifying to a difficult heritage and not yielding to conservation.*

The paper's methodological basis is the museum exhibits' provenance research conducted by R. Olkowski, L.M. Kamińska, and M. Romanowska-Zadrożna, while its context

is found in the programme assumptions of the *Strategy for the Operations and Development of the National Museum in Warsaw 2010–2020* worked out by the former National Museum's Director Piotr Piotrowski. One of its priorities is to clarify the origins of the collections of unknown provenance, and settling accounts with their former owners. Furthermore, the question related to constructing museum's genealogy and the memory of history of the period immediately following WWII in the new socio-political situation in Poland after 1989 is posed. The position for dealing with collections' provenance research introduced by P. Piotrowski was liquidated following the Director's dismissal in 2012. The paper forms part of a bigger whole.

**Keywords:** 'displaced assets', provenance research of museum exhibits, Xawery Dunikowski Museum of Sculpture at the Królikarnia Palace in Warsaw, National Museum in Warsaw, Regained Territories, Museum of Warmia and Masuria in Olsztyn, Dylewo/Döhlau.

Praktyki kuratorskie wobec „dóbr przemieszczonych” zgromadzonych w polskich muzeach nie były dotąd przedmiotem zainteresowania historyków sztuki. Być może dlatego, że same muzea niechętnie podejmują temat *zbiorów kłopotliwych*<sup>1</sup>, których depozytariuszami zostały w okresie tużpowojennym. Do polskich kolekcji muzealnych trafiło wówczas wiele *zabytków ruchomych, które utraciły swych właścicieli – zarządców muzeów i kolekcjonerów niemieckich, polskich właścicieli majątków ziemskich, a także zabytków muzealnych i prywatnych polskich kolekcji oraz tych o nieznanym pochodzeniu, rozproszonych na skutek działań wojennych*<sup>2</sup>.

W latach 1945–1952 Muzeum Narodowe w Warszawie stało się największą składnicą muzealną w Polsce, porównywalną tylko ze składnicą krakowską na Wawelu<sup>3</sup>. *Nie jest tajemnicą – pisze Roman Olkowski – że w wyniku II wojny światowej oraz prowadzonej po wojnie tzw. akcji rewindykacyjnej do Muzeum napłynęły zabytki z innych kolekcji muzealnych i prywatnych lub o nierozpoznanym pochodzeniu. (...) zabytki znalezione w składnicach poniemieckich, należące wcześniej do wrocławskich zbiorów muzealnych oraz prywatnych innych kolekcji z miejscowości Dolnego Śląska, ale również mienie wywiezione z Warszawy po powstaniu warszawskim (...), zabytki skonfiskowane w procesach sądowych i politycznych (...) pochodzące z tzw. mienia podworskiego, (...), kolekcje instytucji nieistniejących, np. Państwowych Zbiorów Sztuki czy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*<sup>4</sup>.

W latach 2000–2012 w warszawskim Muzeum Narodowym przeprowadzono gruntowne badania proveniencyjne, czego konsekwencją było zwracanie obiektów prawowitym właścicielom, czy ich spadkobiercom<sup>5</sup>. Badania te jako priorytet w praktyce muzealnej postulował Piotr Piotrowski, dyrektor MNW w latach 2010–2011, w przygotowanym projekcie *Strategia Działalności i Rozwoju Muzeum Narodowego w Warszawie 2010–2020*<sup>6</sup>. W moich rozważaniach na temat praktyk kuratorskich wobec „dóbr przemieszczonych” w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego (dalej także Muzeum w Królikarni), oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie, rok 2011 to data graniczna.

Od 2011 r. na stanowisko głównej kuratorki Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego została mianowana

Agnieszka Tarasiuk, menadżerka kultury i artystka. Wystawy przez nią organizowane wprowadzają do dyskursu muzealnego *dzieła świadczące o trudnym dziedzictwie*<sup>7</sup>. Problem *kłopotliwych zbiorów* został w ten sposób przesunięty na obrzeża instytucji, do jednego z oddziałów MNW. Warunki brzegowe tej transakcji są przedmiotem mojej refleksji.

W 2012 r. Muzeum w Królikarni zorganizowało wystawę pod tytułem „Skontrum”<sup>8</sup>. W ponadrocznym projekcie rutynowy spis z natury przekształcono w performans z udziałem widzów i artystów. Kuratorka wybrała z kolekcji rzeźb 264 prace (11% zbioru), tyle *ile wytrzymają stropy pałacu*<sup>9</sup>, w tym obiekty o problematycznej genealogii. Trzy lata później pokazała rzeźbiarskie pozostałości dawnej pruskiej kolekcji, które trafiły do zbiorów w czasie powojennych zwózek i ponownie, po wykopaliskach archeologicznych na początku lat 2000, zainspirowały Tarasiuk do zorganizowania wystawy „Majątek. Rzeźby z kolekcji rodziny von Rose oraz filmy i fotografie z archiwum Zofii Chomętowskiej”<sup>10</sup>.

Obie wystawy wydają mi się bardzo istotne z punktu widzenia polityki historycznej instytucji, która zaprasza do publicznej dyskusji na temat własnej genealogii o ściśle wytyczonych granicach.

Na tym etapie badań zajmuje mnie metanarracja, jaką uruchamia Muzeum Narodowe w Warszawie na temat genezy własnej kolekcji, wykorzystując medium wystawy, nie zaś stan badań proveniencyjnych w 2020 roku.

Przyjęte wobec „dóbr przemieszczonych” strategie kuratorskie Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego postrzegam – za teoretykiem kultury Pierre'em Bourdieu – jako symboliczną walkę o zdobycie dystyngowanych znaków instytucji muzeum, po kryzysie związanym z odwołaniem Piotra Piotrowskiego ze stanowiska dyrektora Muzeum Narodowego w 2011 roku. Wystawy widzę z jednej strony jako kontynuację idei „muzeum krytycznego”, które było celem programu byłego dyrektora, z drugiej – jako praktyki petryfikujące muzealne *status-quo* największej instytucji muzealnej w Polsce po 2011 roku.

## Odsłona I – Skontrum

Największa kolekcja rzeźb w kraju mieszcząca się w Królikarni – palladiańskim pałacu z końca XVIII w.<sup>11</sup>



1. Wystawa „Skontrum” – Sala nr 5, rzeźba drewniana, fragment ekspozycji

1. Exhibition 'Inventorying', Room 5, wooden sculpture, display fragment

– liczy niewiele ponad 3000 obiektów<sup>12</sup>. W porównaniu z ok. 830 000 dzieł zgromadzonych w warszawskim Muzeum Narodowym<sup>13</sup> wydaje się skromnym podzbiorem. Przed wojną zbiory rzeźby było to zaledwie 650 obiektów i fragmentów architektonicznych<sup>14</sup>.

Agnieszka Tarasiuk po przyjeździe do Królikarni nie kryła zaskoczenia – *Na początku przerażało mnie to, jak ta ogromna kolekcja jest nieogarnięta i merytorycznie, i fizycznie, z obiektami rozproszonymi po różnych magazynach, także poza Warszawą. Moje pierwsze wrażenie było takie, że jest bardzo źle i trzeba tę kolekcję ratować*<sup>15</sup>. Badania Joanny Turowicz nad zbiorem rzeźby nowoczesnej w Królikarni potwierdziły to rozpoznanie – *Obiekty pozostały w stanie rozproszenia – rozsiane m.in. po galeriach malarstwa w gmachu MNW, w Muzeum Łazienki Królewskie i w przeróżnych magazynach. Ten podzbiór Muzeum Rzeźby, składający się z 1412 dzieł, nigdy nie został dokładnie skatalogowany*<sup>16</sup>. Turowicz zwraca także uwagę na *brak rzetelnie opracowanego katalogu zbioru i błędy w systemie komputerowym muzealnym MONA, które często nie zawierają pełnych danych, np. dotyczących pochodzenia obiektów*<sup>17</sup>.

Ratunkiem dla kolekcji miał być trwający ponad rok projekt wystawienniczo-badawczy „Skontrum”, czyli inwentaryzacja *dokonywana publicznie – z udziałem widzów, krytyków sztuki i artystów*<sup>18</sup>. Na ekspozycji sale zaaranżowano jak magazyn muzealny, grupując obiekty według technik i gabarytów. Wybrane prace – przede wszystkim reprezentatywne dla całej kolekcji rzeźby figuralne – umieszczono na specjalnie przygotowanych podestach i regałach.

Kilkadziesiąt drewnianych krucyfików pochodzących z wojennych zwózek z Dolnego Śląska, jak w magazynie muzealnym, umocowano na metalowej siatce. Zgodnie z praktyką przechowywania zbiorów, rzeźb na wystawie nie podpisano. *Porządkujący i kamuflujący wiele trudnych kwestii ekspozycyjny tad*<sup>19</sup> – jak napisała w recenzji wystawy Maria Poprzęcka – został z wystawy wyrugowany. Widzowie mogli poznać różnorodność technik, od gipsowych bozzett, po wypalaną glinę i brązowe odlewy, różnorodność konwencji rzeźbiarskich, typów przedstawień, np. modernistyczne – gipsowy odlew *Głowy Lotnika* Edwarda Wittiga, piaskową *Głową Murzyna* Olgi Niewskiej, wczesny brązowy *Portret Polki* Xawerego Dunikowskiego i marmurowe popiersie nieznanego kardynała z 2. poł. XVI wieku.

Zachęcano publiczność, dla której przygotowano spisy prac, by na własną rękę odnajdywała na wystawie *wątki polityczne, estetyczne, egzystencjalne czy wręcz metafizyczne*<sup>20</sup>. Muzealna rutyna, w której obiekty są: *liczone, opisywane, poddawane zabiegom konserwatorskim, transportowane i magazynowane [a] wokół ich pochodzenia toczą się detektywistyczne śledztwa*<sup>21</sup> pozostała za zamkniętymi drzwiami. Zainteresowanych szczegółowymi informacjami na temat wystawianych rzeźb zapraszano do kontaktu z pracownikami muzeum, jak można przypuszczać – w godzinach pracy instytucji<sup>22</sup>.

Wskazówką, jak na własnych warunkach zwiedzać wystawę, mogła być instalacja Mikołaja Grosperre’a pt. *Typologie*, czyli 16 drewnianych kaset wypełnionych zdjęciami rzeźb sfotografowanych w magazynie. Gabłota pt. *Interesujące*



pary sąsiadowała z inną, dokumentującą *Rzeźby pozbawione głów*. Metodologiczny żart Grosppierre'a dawał jednak nikłe szanse odnalezienia wątków metafizycznych czy politycznych, nie mówiąc już o prowadzeniu detektywistycznego śledztwa na temat proveniencji.

Niepokojący nadmiar prac *bez podpisów, autorów, tytułów, technik*<sup>23</sup>, bez informacji o pochodzeniu, uniemożliwia jakkolwiek konceptualizację ekspozycji.

Jak pisze Clementine Déliss, *wystawy ograniczają zarówno kuratora, jak i publiczność do przestrzennego środowiska, w którym forma konceptualizacji wizualnej staje się nadrzędną wobec interpretacji*<sup>24</sup>.

W Królikarni kilkaset rzeźb rozlokowanych we wnętrzu niewielkiego pałacu sprawiało przytłaczające wrażenie, szczególnie w Sali nr 1, w której zgromadzono ich aż 117, głównie popiersi i portretów. Wystawa zaaranżowana jak *ekspresyjna metainstalacja*<sup>25</sup> ograniczała system odniesień tylko do tego, co naoczne. Jak każda wystawa i „Skontrum” była projektem kuratorskim, ustrukturyzowaną kompozycją, wydestylowanym łańcem, który zamiast odsłaniać, kamuflował wiele trudnych kwestii, jak pochodzenie prac. Sama koncepcja spisu z natury uchyla pytanie o jednostkowe historie obiektów.

Muzeum proponowało widzom rodzaj gry terenowej bez gratyfikacji za dobrze wykonaną pracę, czyli zabawę w skontrum. Porównanie stanu faktycznego – 264 obiekty – z zapisami w księgach inwentarzowych, o co mogli prosić najbardziej zdeterminowani widzowie, z założenia było obietnicą daną na wyrost. Nie jest prawdą, że każdy może zajrzeć do inwentarzy.

*Ekspresyjna metanarracja*, cokolwiek to znaczy, odwoływała się raczej do emocji. To chyba miała na myśli – nie żmudną procedurę muzealną – Maria Poprzęcka, pisząc o *szaleństwie w muzeum*<sup>26</sup>, przywołując tym samym oświeceniową definicję „szaleństwa” jako *defektu w rozumowaniu*<sup>27</sup>. Defektu, rozwijam ten wątek, bo wystawę-symulację magazynu muzeum, metodycznego uporządkowania tego co materialne, wymyśliła kobieta<sup>28</sup>. Wystawienie tego co ukryte w podziemiach podkopywało racjonalną strukturę budynku Królikarni, opartą na *złotym podziale*<sup>29</sup>. Podkopało też ideę muzeum jako autorytetu, dysponenta narzędzi badawczych i producenta wiedzy. Wieloaspektowa prezentacja zbioru, pracy toczącej się w biurach i pracowniach pokazywała życie muzeum „od kuchni”. Parafrazując słowa Marty Leśniakowskiej, możemy powiedzieć, że w topografii muzeum kuchnia to przestrzeń *synonimiczna i wymienna z postacią kobiety*<sup>30</sup>. Jak zauważa badaczka – *W nowożytnej kulturze Zachodu jako przestrzeń architektoniczna była wydzielonym obszarem rządzonej własną wewnętrzną hierarchią „cywilizacji” kucharek, podkuchennych, pomywaczek i służących*. [wyznaczała] *linię demarkacyjną między reprezentacją i jej zapleczem gospodarczym*<sup>31</sup>.

## Odsłona II – Ogarnianie

Muzea coraz częściej otwierają przed widzami magazyny, wizyty studyjne w dotąd niedostępnych przestrzeniach stają się bardziej popularne. Instytucja czerpie z nich podwójną korzyść. Przygotowuje potencjalnych odbiorców sztuki, ale też – odsłaniając własne praktyki gromadzenia, opisu, atrybucji i konserwacji – buduje wizerunek muzeum jako sprawnie zarządzanej maszyny eksperckiej<sup>32</sup>. Maszyna

w Królikarni działała sprawnie, mimo że siedemdziesiąt lat po wojnie kolekcja rzeźb nadal pozostawała *nieogarnięta i merytorycznie, i fizycznie*<sup>33</sup>.

Widzowie błądzący po wystawie z kartkami A4 przerabiali swój własny rytuał inicjacji, odgrywając raz po raz traumę pierwszego spotkania kuratorki z kolekcją. Poznawali szok, jaki przeżyła na widok przepelnionych magazynów Muzeum Rzeźby w Królikarni, w których czekały na inwentaryzację *dziesiątki piętrzących się figur, ciasno napierających na siebie ciał, głów, biustów, rąk, nóg, torsów*<sup>34</sup>.

Że widzów nie potraktowano serio, demaskował tekst publikacji wprawiający w ruch infantylny obraz, jak z bajki. Ze spisem wystawionych prac w dłoniach, mieli oni przedzierać się przez *gąszcz marmurowych czy gipsowych ciał*<sup>35</sup>, *tajemniczy tłum posągów*<sup>36</sup> (...), *ciężb zaklętych postaci* (...), *ludzi skamieniałych od wzroku bazylijska, widoku złotego cielca czy zaklęcia czarownicy*<sup>37</sup>. W najpoczytniejszym internetowym „dwutygodniku” Maria Poprzęcka, opisując wystawę, dorzucała erotyczny dreszcz i kapkę grozy: *siłacza-monstrum, rzeźbę Grzegorza Klamana i naddatek nagich kobiet, które się prężą, wdzięczą lub wstydzą*<sup>38</sup>.

Co zatem dało ogarnianie kolekcji – trawstując słowa Agnieszki Tarasiuk – pasożytującej na zabytkowych murach Królikarni *jak huba*? Przez analogię – jak 800 000 obiektów w magazynach Muzeum Narodowego pasożytowało na modernistycznym gmachu głównym?

I dlaczego historyczka sztuki – Maria Poprzęcka – w artystycznej replice magazynu z jego rygorystyczną kratownicą regałów, rzeźb sklasyfikowanych wg muzealnego klucza wielkości i materiału zobaczyła coś, czego zobaczyć nie mogła – *Marmur, gips, drewno, brąz, beton – wszystko zwalone bez tadu i składu, na kupie*<sup>39</sup>.

## Odsłona III – Kolekcja

Zdaniem Joanny Turowicz, *umiarkowanie nowoczesna*<sup>40</sup>. Ocena zbioru rzeźby nowoczesnej odpowiadała charakterowi wystawy, w której dominowały prace artystów dwudziestolecia międzywojennego (nie licząc kilkadziesiątu drewnianych krucyfików w Sali nr 5, pochodzących z powojennych rewindykacji)<sup>41</sup>, a więc z okresu pierwszych zakupów do Muzeum Narodowego w Warszawie otwartego w 1936 roku. Napierające na siebie nosy, ciała i biusty wyszły spod ręki nie najgorszych artystów, poczynając od Henryka Kuny, Olgi Niewskiej, Ludomira Sleńdzińskiego, Katarzyny Kobro czy Mistrza Dunikowskiego. Podobnie silną reprezentację miała rzeźba XIX-wieczna gromadzona przez Muzeum Sztuk Pięknych: od Cypriana Godebskiego, po Meuniera i Carpeaux. Nie wspominając o świetnych kopiach biustów antycznych. Nawet najbardziej wyrafinowane detektywistyczne śledztwo nie mogło doprowadzić do eksponatów pochodzących z dynamicznych lat tużpowojennych. Jeśli więc, jak pisze Izabela Jabłońska, obecne zbiory Muzeum Narodowego są *w przewrotnym sensie wiernym świadectwem czasów, w jakich (...) powstały (...) [kiedy] imperatywem chwili było udzielenie schronienia dziełom sztuki wydobywanym z powojennego chaosu i ich zabezpieczenie*<sup>42</sup>, w niewielkim zakresie dotyczy to Królikarni.

Na wystawie „Skontrum” trudno odnaleźć prace nikłej wartości estetycznej, co zdaniem cytowanej autorki definiuje niejednorodne zbiory muzeum<sup>43</sup>. Jeśli organizowało





2. Wystawa „Skontrum” – Sala nr 1, pośrodku ceramiczne rzeźby Miki Mickun (1886–1971): *Kobieta z jabłkiem* (aktorka Z. Smoleńska?) z 1926 r. i *Kobieta siedząca na cokole* z 1939 r.

2. Exhibition ‘Inventorying’, Room 1, ceramic sculptures by Miki Mickun (1886–1971): *Woman with an Apple* (actress Z. Smoleńska?, 1926) and *Woman Sitting on a Pedestal* (1939)

je szaleństwo, to bardzo świadomie zaaranżowane. *Zakłętę w kamień postaci raczej trudno zwałić na kupę*<sup>44</sup>. W tym, co figuratywne, trudno dopatrzeć się bezformia.

Metafora hałdy być może odsyłała do wypartej, kłopotliwej przeszłości kolekcji, pośpiesznych powojennych zwózek, rewindykacji i depozytów. Także do – słowami kuratorki – merytorycznego i fizycznego *nieogarnięcia* zbioru. Wrażenie, zwłaszcza w Sali nr 1, że *obiekty atakują widzów*<sup>45</sup> domagając się uwagi (czyli skontrum), przypominało o czekających na muzealny remanent 2736 rzeźbach, których nie uniosły stropy budynku.

#### Odsłona IV – Ogarnianie ogarniętego

W tekstach publikacji pt. *Skontrum w Muzeum Rzeźby* uprzywilejowano prace z dwudziestolecia międzywojennego, a więc z początków formowania się kolekcji. Nadobecność wizerunków Józefa Piłsudskiego wyjaśniał tekst Jarosława Trybusia o konkursie z 1936 r. na niezrealizowany pomnik Marszałka<sup>46</sup>. Nieznane ceramiczne rzeźby Miki Mickun opisała Ewa Ziemińska<sup>47</sup>. Wyłamująca się z antropologicznego wzorca głów Polek, flisaków i górników *Głowa Murzyna* Olgi Niewskiej, wraz z grupą rzeźb figurujących w inwentarzach jako *Ośmioro Murzynów*, z perspektywy postkolonialnej omówiła Aleksandra Janiszewska<sup>48</sup>. Autorka przeprowadziła również badania proveniencyjne rzeźb. Nawet marmurowe *Popiersie Eugénie Sophie Léopoldine Servais* Cypriana Godebskiego z 1865 r. trafiło do muzeum jako dar przyjaciela

artysty, Karola Smólskiego w 1933 roku<sup>49</sup>. Zamieszczone na końcu książki biogramy autorów tekstów zastąpiły katalog prac.

Wystawa pt. „Skontrum” była wyraźnym sygnałem odnowy Muzeum Rzeźby w Królikarni. Powierzenie zbiorów Agnieszce Tarasiuk ożywiło intelektualnie oddział Muzeum Narodowego. Park wokół pałacu jest dziś popularnym miejscem rekreacji, koncertów i wydarzeń kulturalnych, eksterytoriałną wystawą rzeźb, które po konserwacji trafiły do niego. Muzeum przyciągnęło stałą publiczność, a studyjne zwiedzanie magazynów od czasu „Skontrum” należy do stałych praktyk Królikarni.

Co dał – złożony z dwóch odsłon wystawy, publikacji i spotkań z publicznością – projekt *Skontrum w Muzeum Rzeźby*? Wydaje mi się, że na wystawę świadomie wybrano przede wszystkim dzieła o nieposzlakowanej przeszłości, uchylające pytania o proveniencję. Pytanie o status muzeum, instytucji magazynującej przeszłość według raz ustalonych kryteriów, zastąpiło pytanie o genezę zbioru. Symptomy kłopotliwego dziedzictwa, powojennego przemieszczenia, rozsiane są w tekstach publikacji *Skontrum w Muzeum Rzeźby*, o które raz po raz potyka się czytelnik: zaniedbania, degradacje, bolesne odczucia, muzeum jako czarna dziura, jak w szkicu Marii Poprzęckiej; akcje rewindykacyjne, powojenny chaos, podziurawione przez kule i nadpalone rzeźby, wplecione w opowieść o materialnej wartości dzieł sztuki, we *Wstępie* Agnieszki Tarasiuk. Wreszcie, pokawałkowana historia pałacu Królikarni, od początku istnienia przechodzącego z rąk



3. Wystawa „Majątek” – destrukty rzeźb z kolekcji rodziny von Rose z Dylewa, które trafiły do Muzeum im. X. Dunikowskiego po wykopaliskach prowadzonych na terenie majątku w latach 2001–2002

3. Exhibition 'The Estate', fragments of damaged sculptures from the collection of the Von Rose family from Dylewo which reached the Xawery Dunikowski Museum following the 2001–2002 excavations at the estate



4. Wystawa „Majątek” – na pierwszym planie marmurowy *Posąg młodzieńca* A. Wildta, w głębi brązowy *Posąg Zeusa* nieznanego autora – dziś w depozycie Muzeum Narodowego w Szczecinie

4. Exhibition 'The Estate', in the foreground the marble *Statue of a Youth* by A. Wildt; at the back bronze sculpture *Statue of Zeus* by an unknown artist, currently deposited at the National Museum in Szczecin

do rąk, nieoszczędzanego przez historię materialnego śladu przemieszczenia<sup>50</sup>.

## Odsłona V – Majątek

Problem „dóbr przemieszczonych” podejmowała zorganizowana w 2015 r. wystawa „Majątek. Rzeźby z kolekcji rodziny von Rose oraz filmy i fotografie z archiwum Zofii Chomętowskiej”. W Królikarni pokazano materialne pozostałości kolekcji rzeźb pochodzące z pałacu pruskiej rodziny von Rose z Dylewa (d. Döhlau) nieopodal Grunwaldu. Majątek, wraz ze spaloną przez Armię Czerwoną siedzibą rodu, po wojnie przejęło Państwo Gospodarstwo Rolne.

Rzeźby z kolekcji von Rose, w tym kilka prac Adolfa Wildta<sup>51</sup>, trafiły do Warszawy w 1950 r., w czasie zwózki kierowanej przez konserwatora muzeum Stanisława Jasiewicza. Jasiewicz wracał do Dylewa przynajmniej dwa razy. W czasie pierwszego transportu do Muzeum Narodowego przywiózł sarkofag z mauzoleum rodziny w kościele filialnym w Dylewie, mylnie uznany za wczesnochrześcijański, który później eksponowano w Galerii Sztuki Starożytnej MNW<sup>52</sup>. Dwie inne rzeźby Wildta pojechały do Muzeum Mazurskiego w Olsztynie<sup>53</sup>. Po drugiej wyprawie, jeszcze w 1950 r., kolekcja muzeum warszawskiego powiększyła się o brązowe kopie antycznych dzieł, figurę *Zeusa* i *Tańczącego Fauna*<sup>54</sup> oraz *Narcyza*. Po raz trzeci marmurowe i kamienne destrukty rzeźb von Rose przyjechały do warszawskiego muzeum po wykopaliskach archeologicznych na terenie dawnego pałacu, prowadzonych od 2001 r. przez prof. dr. hab. Tomasza Mikockiego z Uniwersytetu Warszawskiego<sup>55</sup>.

Trajektorię skomplikowanych przemieszczeń i relacje między tymczasowymi właścicielami obiektów zrekonstruowała Katarzyna Kucharska-Hornung. Decyzją Warmińsko-Mazurskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków pozostałości majątku von Rose zostały w 2002 r. przekazane w depozyt Muzeum Narodowemu w Warszawie na okres 2 i 10 lat. W 2014 r. Agnieszka Tarasiuk rozpoczęła starania o potwierdzenie statusu prawnego zabytków<sup>56</sup> i możliwości przejęcia ich na własność przez muzeum<sup>57</sup>. W 2015 r. Warmińsko-Mazurski Wojewódzki Konserwator Zabytków zdecydował o ich transporcie do Olsztyna. Brązowe odlewy

*Tańczącego Fauna* i *Narcyza* zostały w Warszawie. *Posąg Zeusa*, który przed wojną stał w parku, w 1995 r. trafił na Pomorze Zachodnie i w charakterze depozytu dołączył do wystawy kopii antycznych posągów z kolekcji Heinricha Dohrna, współzałożyciela Pommersches Museum, od 1945 Muzeum Miejskiego, w 1970 r. podniesionego do rangi Muzeum Narodowego w Szczecinie. Transport odłamków rzeźb przywiezionych do warszawskiego Muzeum Narodowego dał impuls do zorganizowania wystawy problematyzującej powojenną historię zbiorów i realną po 1989 r. prywatyzację znacjonalizowanych obiektów, w tym pałacu w Królikarni.

Na początku 2016 r. 40 skrzyń pruskich „niedobitków” odesłano do Muzeum w Olsztynie, które dwa lata później włączyło je do wystawy „Z niepamięci. Rzeźby Adolfa Wildta (1868–1931) z kolekcji Franza Rose z Dylewa”. Konferencja naukowa po wystawie podsumowała historię powojennych przemieszczeń.

W materiałach prasowych pominięto czternastoletni okres magazynowania pruskich zabytków w Warszawie i wystawę w Królikarni, a także wykopaliska stołecznych archeologów, dokumentację obiektów i pracę stołecznych konserwatorów. Ponad stuletnią historię Dylewa/Döhlau i pruskiego osadnictwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych zredukowano do *lokalnego epizodu*<sup>58</sup> w historii *regionu o wyjątkowym, wielokulturowym charakterze*<sup>59</sup>. Trauma powojennych migracji – wahadłowego ruchu przesiedleń i wysiedleń – została zredukowana do zaimka „to” (*wskrzeszenie pamięci o tym*)<sup>60</sup>, wycelowanego w neutralne *kiedys (uznane za obce)*<sup>61</sup>, które dziś symbolicznie kompensuje dawny *brak substancji europejskiej*<sup>62</sup> i cementuje przynależność do wielkiej europejskiej rodziny.

Resztki kulturowego dziedzictwa Prus Wschodnich – świadomie budowana kolekcja von Rose – w dyskursie muzeum olsztyńskiego staje się metonią podwójnego wydziedziczenia. Postrzegana jest jako dawna własność niemiecka, po wojnie wpisana do kategorii *przedmioty porzucone*<sup>63</sup>, rozdysponowana między dwie, a po 1989 r., trzy instytucje. I jako problematyczny zabytek, którego los zależał od decyzji władz wojewódzkich, oddelegowana na kurację do Muzeum





5. Wystawa „Majątek” – destrukty rzeźb, które trafiły do kolekcji Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego po wykopaliskach w Dylewie

5. Exhibition 'The Estate', damaged sculptures which reached the collection of the Xawery Dunikowski Museum after the excavations at Dylewo

(Fot. 1-2 – B. Górka; 3-5 – I. Omulecki; wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie)

Narodowego w Warszawie.

Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie włączyło, to co już raz było włączone, do opowieści o początkach instytucji powołanej w 1945 roku. Sukcesja kulturalna Prus Wschodnich zdeponowana w czterdziestu skrzyniach „odpadek”, wypierana w okresie PRL, została zinstrumentalizowana przez lokalną politykę historyczną.

Na wystawie w Królikarni podobnie stabuizowano traumę wydziedziczenia, wskrzeszając fantazmat Kresów – wschodnich ziem I Rzeczypospolitej i utraconych Prus Wschodnich<sup>64</sup>. Zdjęciom Dylewa sprzed katastrofy, obrabiana w okresie PRL, została zinstrumentalizowana przez lokalną politykę historyczną. Na wystawie w Królikarni podobnie stabuizowano traumę wydziedziczenia, wskrzeszając fantazmat Kresów – wschodnich ziem I Rzeczypospolitej i utraconych Prus Wschodnich<sup>64</sup>. Zdjęciom Dylewa sprzed katastrofy, obrabiana w okresie PRL, została zinstrumentalizowana przez lokalną politykę historyczną. Na kartach publikacji *Polesie* Józefa Obrębskiego, ekstrakt autora, poprzedzony pogadanką Jana Sowy o *antagonistycznej naturze relacji w obrębie społeczeństwa sarmackiego*<sup>65</sup>, sąsiaduje z rozdziałem *Kultura i imperializm* Edwarda Saida, o śladach brytyjskiej kultury imperialistycznej w *Mansfield Parku* Jane Austen<sup>66</sup>. Jak zauważa Sowa, *nie mieliśmy co prawda [podkr. E.T.] kolonii w Azji, Afryce czy Ameryce, relacje o charakterze kolonialnym były jednak obecne w dawnym społeczeństwie polskim*<sup>67</sup>, szczególnie na Ukrainie – zmitologizowanych po wojnie Kresach. Kulturę Polski szlacheckiej *zbudowano na wyzysku i upodleniu unurzanych w błocie chłopów pańszczyźnianych*<sup>68</sup>. W tym upodleniu brali udział przodkowie Zofii Chomętowskiej i Krasińskich, przedwojennych właścicieli znacjonalizowanej po wojnie Królikarni, których potomkowie od 1989 r. starają się odzyskać majątek. Dworska

służba, potomkowie skolonizowanych chłopów, była prawie niedostrzegalna na zdjęciach i w filmach dokumentujących życie przedwojennego ziemiaństwa.

Wykopaliska archeologiczne w Dylewie pomogły odtworzyć tużpowojenną trajektorię wielkiego przemieszczania, granic, ludzi i materii. Historyczna anamneza muzeum wyrugowała z pamięci przestrzeń geograficzną, bliższą niż zamek w Nieświeżu – obszar postprzesiedleńczy, który Kinga Siewior proponuje nazwać Kresami Zachodnimi<sup>69</sup>. Omawiając utwory literackie pokolenia postprzesiedleńczego, pisze – *Korzystam (...) z terminów „kresy zachodnie” / „zachodniokresowość” przede wszystkim po to, aby zasygnalizować mimowolne uwikłanie tej literatury w dominujący dyskurs tożsamościowo-pamięciowy, jaki bez wątpienia ustanawia tzw. kresowa nostalgia*<sup>70</sup>. Nie jako resentyment i element *imagination narodowego, ile po prostu jako realna „mała ojczyzna”*<sup>71</sup>.

Postkolonializm jako rama metodologiczna wystawy pełni rolę *dyskursu magicznie naprawiającego krzywdy historii*<sup>72</sup>. Ahistoryczna perspektywa usuwa z pola widzenia także postzależnościowy charakter Warmii jako regionu państwa zależnego od sowieckiego hegemonu.

Przedwojenni służący pozbawieni podmiotowości mają swoje awatary w dzisiejszym Dylewie. Dzieci, które pamiętały o gruzowisku w szopie i anonimowi dorośli, którym za pracę przy wykopie płacono kawałkami postumentów i balustrad.

Dlatego nie jestem pewna, czy wystawę „Majątek. Rzeźby z kolekcji rodziny von Rose oraz filmy i fotografie z archiwum Zofii Chomętowskiej” można nazwać spotkaniem Muzeum z Realnym, wypartym początkiem powojennej kolekcji, rozrastającej się w latach 40. i 50. XX w. dzięki zwózkom *setek tysięcy (...) dzieł sztuki z ziem zachodnich*<sup>73</sup>.

W Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego nie prowadzi się systematycznych badań proveniencji. Przyczyną jest brak środków, zbyt duża częstotliwość wystaw, ale na pewno nie brak kompetencji, co potwierdzają badania Janiszewskiej i Kucharskiej-Hornung. Polityka historyczna warszawskiego Muzeum Narodowego nie uwzględnia kłopotliwego zbioru *dóbr przemieszczonych*.

Zaledwie trzytysięczny zbiór Królikarni, którego statystykę poprawiają resztki czegoś, co kiedyś było rzeźbą, wymaga systematycznej pracy nad kolekcją, nie tylko przy okazji wystaw. Założenia *muzeum krytycznego* wydają się bliskie kuratorce Muzeum Rzeźby. Rozpoznawanie zbiorów, o które upominał się Piotr Piotrowski, odbywa się powoli, w rytmie wystaw, bez daty zakończenia.

Mam nadzieję, że ten program minimum nie uchyli pytania o status polskich kolekcji, których ponad jedną trzecią stanowią „obiekty osierocone”<sup>74</sup>.

\*Artykuł stanowi fragment (planowanej) większej całości.

**Streszczenie:** Autorka, na przykładzie dwóch wystaw w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie: projektu wystawienniczo-badawczego „Skontrum”, który stanowił rodzaj publicznej inwentaryzacji kolekcji rzeźby (2012) i ekspozycji „Majątek. Rzeźby z kolekcji rodziny von Rose

oraz filmy i fotografie z archiwum Zofii Chomętowskiej” (2015) jako *case study*, analizuje praktyki kuratorskie muzeum wobec zbiorów, których znaczną część stanowią „dobra przemieszczone”, przede wszystkim z tzw. Ziemi Odzyskanych. Słowami głównej kuratorki Muzeum w Królikarni od 2011 r. i kuratorki wystaw – Agnieszki Tarasiuk – *jest to zbiór kłopotliwy, świadczący*



o trudnym dziedzictwie i nie poddający się konserwacji.

Podstawą metodologiczną artykułu są badania proveniencyjne muzealiów prowadzone przez R. Olkowskiego, L.M. Kamińską i M. Romanowską-Zadrozna, a kontekstem założenia programowe *Strategii Działalności i Rozwoju Muzeum Narodowego w Warszawie 2010–2020*, przygotowane przez byłego dyrektora MNW Piotra Piotrowskiego. Jednym z jego priorytetów było wyjaśnienie pochodzenia

zbiorów o nieznannej proveniencji i rozliczenie się z ich dawnymi właścicielami. Tekst stawia pytanie o konstruowanie genealogii muzeum i pamięci tużpowojennej historii w nowej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce po 1989 roku. Utworzone przez P. Piotrowskiego stanowisko ds. badania proveniencji zbiorów zostało po dymisji dyrektora w 2012 r. zlikwidowane.

Artykuł stanowi fragment większej całości.

**Słowa kluczowe:** „dobra przemieszczone”, badania proveniencji muzealiów, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Ziemie Odzyskane, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Dylewo/Döhlau.

## Przypisy

- A. Tarasiuk, *Majątek Królikarnia*, w: *Majątek. Zbiór tekstów*, J. Sowa (red.); K. Pijarski, *Esej wizualny*, M. Wyrwas-Wiśniewska, K. Wolański (przekł.), Warszawa 2015, s. 8.
- L.M. Kamińska, *Powojenne składnice dóbr przemieszczanych w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 74; M. Romanowska-Zadrozna, *Badania proveniencyjne w Polsce\** (część 1.), „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 136-148. Odrębną podkategorią „dóbr przemieszczonych” jest tzw. mienie podworskie, pochodzące z nacjonalizacji majątków ziemskich w latach 1944–1948. Zbiór ten liczy ok. 80 000 obiektów, rozproszonych po polskich muzeach, por. L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44-56. Na temat konieczności prowadzenia badań proveniencyjnych – R. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 26-34. Także: Z. Bandurska, D. Kacprzak, P. Kosiewski, M. Romanowska-Zadrozna, B. Steinborn, M. Tarnowska, *Badania proveniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 14-26. Szczegółowe opracowania tematu „dóbr przemieszczonych” – *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2004; *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2005; *Własność a dobra kultury*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2006.
- L.M. Kamińska, *Powojenne składnice...*, s. 152.
- R. Olkowski, *O badaniu proveniencji...*, s. 28. Podobnie o charakterze zbiorów muzeum pisze Izabela Jabłońska – *Olbrzymia część przechowywanych w muzeum obiektów to dary oraz dzieła uzyskane w wyniku tzw. akcji rewindykacyjnej czy depozyty policyjne. Znaczna część prac, również tych najwybitniejszych, prezentowanych na ekspozycji stałej, to depozyty prywatne, które teoretycznie w każdej chwili mogą zostać wycofane*. Proveniencja determinuje zatem charakter zbiorów i duży udział prac niskiej jakości artystycznej, za: *Eadem, Muzeum a rynek sztuki*, w: *Skontrum w Muzeum Rzeźby*, Warszawa 2015, s. 112.
- L.M. Kamińska, *Powojenne składnice...*, s. 153.
- P. Piotrowski, *Strategia Działalności i Rozwoju Muzeum Narodowego w Warszawie 2010-2020* opracowana w 2010 r., w tym samym roku odrzucona przez Radę Powierniczą MNW. Pierwszy zarys projektu został przedstawiony Radzie w 2008 roku. Jak pisze Roman Olkowski – w latach 1995-2012 zastępca głównego inwentaryzatora MNW, w 2010 r. powołany przez P. Piotrowskiego na stanowisko ds. badania proveniencji zbiorów – do jego zadań należało *możliwie szybkie wyjaśnienie pochodzenia zbiorów o nieznannej proveniencji i rozliczenie się z dawnymi właścicielami*, por. – R. Olkowski, *O badaniu proveniencji...*, s. 31. Ten punkt *Strategii* był powodem zwolnienia Piotra Piotrowskiego z funkcji dyrektora MNW, *ibidem*, przyp. 45, s. 36.
- A. Tarasiuk, *Majątek Królikarnia...*, s. 8. Problem „dóbr przemieszczonych” podejmuje też wcześniejsza o rok wystawa pt. „Dama z pieskiem i matką”, 17 lipca–15 października 2011, której kuratorką była A. Tarasiuk. Wśród obiektów pochodzących z różnych działów MNW, widzowie mogli zobaczyć zniszczone i niekonserwowane meble, m.in. komplet 5 foteli z 3. ćw. XVIII w. Zbliżonym projektem, sygnalizującym zmiany w ekspozycjach stałych muzeum, była wystawa „Kolekcja w Królikarni”, 21 października 2012–3 czerwca 2013, *zapowiedź nowego wizerunku kilku galerii stałych w gmachu Głównym MNW*. Więcej informacji: [www.krolikarnia.mnw.art.pl/wystawy/minione.html](http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/wystawy/minione.html) [dostęp: 22.06.2020]. W tekście zajmują mnie tylko „obiekty przemieszczone” w zbiorach Muzeum Rzeźby lub będące, jak pozostałości kolekcji von Rose, w depozycie.
- „Skontrum”, 12 grudnia 2011–15 maja 2012, kuratorzy: A. Tarasiuk, A. Janiszewska, M. Suchora; „Skontrum. Ewolucje”, 18 maja–4 grudnia 2012, kuratorzy: A. Tarasiuk, A. Janiszewska, M. Suchora, artyści: P. Althamer, A. Baumgart, O. Brzeski, K. Truth-Czaplicki, Z. Janin, A. Kalinowska, P. Kurka, T. Mróz, K. Smoleński, I. Tarasewicz.
- A. Tarasiuk, *Odstona I: Skontrum 4.12.2011–15.04.2012*, w: *Skontrum...*, s. 31.
- „Majątek. Rzeźby z kolekcji rodziny von Rose oraz filmy i fotografie z archiwum Zofii Chomętowskiej”, współpraca Fundacja Archeologia Fotografii, 18 marca–17 maja 2015.
- Pałac zaprojektował Dominik Merlini dla Carla Alessandra Tomatisa, anteprenera teatru królewskiego, oficjalnego organizatora balów maskowych, zarządcy domu hazardowego w Warszawie i męża tancerki Cateriny Gattai, wieloletniej kurtyzany Stanisława Augusta. W 1778 r. na terenie tzw. Królikarni zbudował pałac i założył park, które były własnością kolejno: Michała Hieronima Radziwiłła, rodziny znanych kolekcjonerów Pusłowskich, a od 1889 r. Marty Krasieńskiej z domu Pusłowskiej. Zniszczony w 1939 r. i w czasie Powstania Warszawskiego, znacjonalizowany w 1945 r. i odbudowany, od 1948 r. mieści kolekcję rzeźb Xawerego Dunikowskiego. W 2001 r. do budynku przewieziono zbiory rzeźby nowoczesnej, przechowywane dotąd w gmachu głównym. Więcej – I. Piotrowski, *Królikarnia jako miejsce dostępne dla publiczności. Długie trwanie wzorca*, w: *Skontrum...*, s. 14-29.
- Zbiór rzeźby w Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego to 2986 obiektów, w tym ok. 500 rzeźb, [www.krolikarnia.mnw.art.pl/kolekcje/kolekcja-xawerego-dunikowskiego/](http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/kolekcje/kolekcja-xawerego-dunikowskiego/) [dostęp: 20.03.2020]; Ł. Pisarzewski, *Kolekcje rzeźby dawnej, 1190 obiektów, podzielonych na kategorie „oryginalne” (powstałe od XVI w. do pocz. XX) i „nieoryginalne”, czyli odlewy lub repliki dzieł wykonane od XVIII do XX w.*, [www.krolikarnia.mnw.art.pl/kolekcje/kolekcja-rzezby-dawnej/](http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/kolekcje/kolekcja-rzezby-dawnej/) [dostęp: 20.03.2020]; Rzeźby Współczesnej 1417 prac. Nie uwzględniam depozytów w innych zbiorach muzealnych i 281 rzeźb bezpowrotnie utraconych

w czasie II wojny. Joanna Turowicz podaje inną statystykę, obejmującą obiekty własnościowe i w depozycie – *Kolekcja Rzeźby Dawnej liczy 1523 obiektów, Rzeźby Współczesnej – 1412, za – J. Turowicz, Rzeźba współczesna w Muzeum Narodowym w Warszawie. Diagnoza Kolekcji i rokowania na przyszłość*, w: *Skontrum...*, przyp. 1, s. 102.

<sup>13</sup> <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/> [dostęp: 28.06.20].

<sup>14</sup> S. Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1938, T. I, s. 62.

<sup>15</sup> *Genius Loci, O pracy nad kolekcją rzeźby w Królikarni z Agnieszką Tarasiuk rozmawia Joanna Turowicz*, w: „Kwartalnik Rzeźby. Orońsko” 2013, nr 3-4, s. 42.

<sup>16</sup> J. Turowicz, *Rzeźba współczesna...*, s. 165.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> A. Tarasiuk, *Wstęp*, w: *Skontrum...*, s. 6. Wystawę poprzedził oczywiście spis z natury. Zgromadzenie 264 rzeźb, porozrzucanych po różnych instytucjach, było wysiłkiem tytanicznym. To olbrzymia zasługa kuratorki.

<sup>19</sup> M. Poprzęcka, *Na oko: Skontrum*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2974-na-oko-skontrum.html>. [dostęp: 04.07.20].

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>21</sup> *Eadem, Odsłona I: SKONTRUM. 4.12.2011–15.04.2012*, s. 31.

<sup>22</sup> *Zainteresowanych szczegółowymi danymi na temat autorów, dat powstania czy materiałów ekspozycyjnych prac zapraszamy do Muzeum Rzeźby w Królikarni, gdzie są dostępne dokładne listy obiektów prezentowanych na wystawie SKONTRUM*, za: A. Tarasiuk, *Wprowadzenie*, w: *Skontrum...*, s. 10.

<sup>23</sup> M. Poprzęcka, *Na oko...*

<sup>24</sup> M. Deliss, *Swobodne spadanie – stopklatka. Afryka, wystawy, artyści*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), Kraków 2005, s. 389.

<sup>25</sup> A. Tarasiuk, *Wprowadzenie...*, s. 8.

<sup>26</sup> M. Poprzęcka, *Szaleństwo w muzeum*, w: *Skontrum...*, s. 124-131.

<sup>27</sup> K. Czaczo, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2016, s. 26.

<sup>28</sup> Szaleństwo od XIX w., a więc i od początków muzeum, jest w literaturze i sztuce konwencjonalnym znakiem kobiety, *ibidem*.

<sup>29</sup> Chyba nie trzeba w tym miejscu tłumaczyć założeń architektury palladiańskiej, zakładając, że czytelnicy dobrze ją znają.

<sup>30</sup> M. Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schuette-Lihotzky i „polityka kuchenna” (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty” 2004, nr 1-2, s. 189-202.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 190.

<sup>32</sup> Por.: Tendencję do łączenia funkcji ekspozycyjnej i magazynu reprezentuje nowy typ budynku t.j. Schaulager wzniesiony na obrzeżach Bazylei w 2003 r. wg proj. pracowni Herzog&de Meuron, <https://www.schaulager.org/> [dostęp: 04.06.20]; N. Reeves, *Visible storage, visible labour?* w: *Museum Storage and Meaning Tales from the Crypt*, M. Brusius, K. Singh (ed.), series: *Routledge Research in Museum Studies*, Routledge 2017.

<sup>33</sup> *Genius Loci...* s. 42.

<sup>34</sup> M. Poprzęcka, *Na oko...* Ekstatyczna enumeracja jako *modi* opisu wystawy wyszła spod pióra ceniowej historyczki sztuki.

<sup>35</sup> A. Tarasiuk, *Wprowadzenie*, w: *Skontrum...*, s. 11.

<sup>36</sup> Jak deklaruje kuratorka: *Nie mówimy o cechach stylowych rzeźb, o sytuacji politycznej w czasie ich powstania, ani o losach ich twórców, nie wspominamy nawet nazwisk portretowanych osób, ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>38</sup> M. Poprzęcka, *Na oko...*

<sup>39</sup> M. Poprzęcka, *Na oko...* Ekstatyczna enumeracja jako *modi* opisu wystawy wyszła spod pióra historyczki sztuki.

<sup>40</sup> J. Turowicz, *Rzeźba współczesna...*, s. 165; Turowicz pisze – *można zauważyć, jak bardzo Kolekcja mentalnie zakorzeniona jest w przedwojennym systemie wartości. Około połowy dzieł należących do zbioru powstało przed II wojną światową, ibidem*.

<sup>41</sup> O nieadekwatności tej kategorii wobec wszystkich dóbr przemieszczonych, por.: L.M. Karecka, *Akcja rewindykacyjna w latach 1945-1950: spór o terminologię czy o istotę rzeczy*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 55/3/4, 404-409. Przyjmuję zapis powszechnie stosowany w taksonomii muzealnej.

<sup>42</sup> I. Jabłońska, *Muzeum a rynek sztuki*, w: *Skontrum...*, s. 113.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Przypadkowość doboru prac podważa wypowiedź kuratorki – *Konstruując wystawę SKONTRUM, specjalnie ustawiłam razem wszystkie odlewy danej rzeźby, czy to Lenina Dunikowskiego, czy Marii Magdaleny, żeby zwrócić uwagę na problem kopii. Wypowiedź Agnieszki Tarasiuk w czasie debaty na temat konserwacji rzeźb Aliny Szapocznikow*, 2 grudnia 2011 r., za: *Wokół pnącej*, w: *Skontrum...*, s. 293.

<sup>45</sup> Trawestują zdanie El Lissitzky’ego, który w ten sposób określił tradycyjne wystawy, por.: Idem, *Demonstrationraume*, w: S. Sophie-Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Dresden 1967, s. 362.

<sup>46</sup> J. Trybuś, *Pomnik na rozdrożu*, w: *Skontrum...*, s. 226-242.

<sup>47</sup> E. Ziemińska, *Nowy kolor w rzeźbie. Mika Mickun*, w: *Skontrum...*, s. 212-225.

<sup>48</sup> A. Janiszewska, *Ośmioro Murzynów – inne oblicze kolekcji rzeźby Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Skontrum...*, s. 188-200.

<sup>49</sup> Pisze o tym A. Pierikos – Idem, *Zapomniane arcydzieło akademickiego portretu. Zapomniane ogniwo polsko-belgijskich relacji*, w: *Skontrum...*, s. 202-210.

<sup>50</sup> I. Piotrowski, *Królikarnia jako miejsce...*, s. 14-29.

<sup>51</sup> Franz von Rose, kolekcjoner i mecenas, zamówił u rzeźbiarza Adolfa Wildta ok. 40 prac; por. – T. Mikocki, *Rzeźby kolekcji von Rose w Döhlau I (Pierwsza wizyta w Dylewie)*, w: „Światowit” 2001, T. 3, s. 173.

<sup>52</sup> Sarkofag, prawdopodobnie falsyfikat, dziś znajduje się w parku Arkadia pod Nieborowem, za – K. Kucharska-Hornung, *Losy rzeźb z kolekcji rodziny von Rose, w: Majątek...*, s. 30. Wszystkie rzeźby odrestaurowano.

<sup>53</sup> Głowa Witeliusza i popiersie tzw. Broncubuste należą dziś do zbiorów Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, za: K. Kucharska-Hornung, *Losy rzeźb...*, s. 30.

<sup>54</sup> Jak ustalił T. Mikocki, rzeźba jest brązową kopią posągu z Domu Fauna w Pompejach, jednej z najbardziej znanych rzeźb antycznych odkrytej w 1830 r., dziś w galerii Museo Nazionale w Neapolu; por. – T. Mikocki, *Rzeźby kolekcji von Rose...*, s. 168. W artykule T. Mikocki wspomina (s. 169) – *Na temat ewentualnego zbioru antyków w Dylewie [w czasie pierwszej wizyty w 1999 r.] usiłowaliśmy wcześniej zasięgnąć języka u pracowników Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Olsztynie, ale poza krótką informacją, iż jest tam park i że były tam niegdyś rzeźby, niewiele więcej udało nam się usłyszeć; co więcej niestety nie udało nam się obejrzeć*

fotografii w dyspozycji Urzędu Konserwatorskiego (jak się później dowiedzieliśmy były tam także archiwalne fotografie przysłane do Olsztyna przez spadkobierców rodziny dawnych właścicieli Dylewa).

<sup>55</sup> *Posąg Zeusa* ma skomplikowaną historię. To nowożytny odlew rzeźby antycznej z V w n.e., który został odkryty w roku 1926 we wraku statku zatopionego ok. 100 p.n.e. u wybrzeży Eubei. Dziś w kolekcji Muzeum Narodowego w Atenach; por. – T. Mikocki, *Rzeźby kolekcji von Rose...*, s. 168. Na temat historii wykopalisk i destrukcji kolekcji von Rose, por. – T. Mikocki, *Rzeźby w kolekcji von Rose w Döhlau II, (Druga wizyta w Dylewie)*, w: „Światowit” 2003, T. 5, s. 58-69; P. Jaworski, M. Muszyńska, K. Paczyńska, *Sprawozdanie z badań wykopaliskowych przeprowadzonych w 2002 w Dylewie, gmina Grunwald, województwo warmińsko-mazurskie*, w: „Światowit” 2003, T. 5, s. 255-260. Jak pisze kuratorka wystawy zorganizowanej po wykopaliskach w Dylewie, Agnieszka Tarasiuk, do Muzeum Narodowego jako depozyt przekazano ponad 40 skrzyń ułamków brązu i marmuru, *Eadem, Majątek Królikarnia...*, s. 7.

<sup>56</sup> Pismo do Warmińsko-Mazurskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków z 24.03.2014. Dziękuję A. Tarasiuk za udostępnienie mi dokumentu.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Za: Konferencja naukowa *Z niepamięci. Rzeźby Adolfo Wildta (1868-1931) z kolekcji Franza Rose w Dylewie*, 25 października 2018 r., <https://muzeum.olsztyn.pl/5073,Konferencja-naukowa.html> [dostęp: 12.07.2020].

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> S. Żiżek, *Eastern Europe's Republic of Gilead*, „New Left Review” 1990, nr 183, s. 50-62, za: D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. R. Nyc (red.), Kraków 2011, s. 129.

<sup>63</sup> Ustawa z dn. 6 maja 1945 o majątkach opuszczonych i porzuconych, dział I. art. 2&1.

<sup>64</sup> Odpowiednio: T. Chrzanowski, *Wstęp – czyli jak sobie wyobrażam Kresy. Fragment książki Kresy, czyli obszary tęsknoty*, w: *Majątek...*, s. 155-171, i R. Żyt-niec, *Anioł stróż pamięci. O pamięci wschodniopruskich wypędzonych na przykładzie wiersza Agnes Miegel „Za Wielką Wydmą przeszłość”*, w: *Majątek*, s. 133-150.

<sup>65</sup> J[an] S[owa], w: *Majątek...*, s. 102.

<sup>66</sup> E. Said, *Jane Austen a imperium. Fragment książki „Kultura i imperializm”*, M. Wyrwa-Wiśniewska (tłum.), w: *Majątek...*, s. 97.

<sup>67</sup> J[an] S[owa], w: *Majątek...*, s. 66.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 67. W aplikacji do Nagrody Sybilli w 2015 r. dla Królikarni, za wystawę „Majątek”, aspekt kolonialnej ekspansji I Rzeczypospolitej, a także klasowej eksploatacji *unurzanych w błocie pariszczyznanych chłopów* został pominięty. A. Tarasiuk, wpisuje w kontekst wystawy uniwersalne doświadczenie Europy Środkowej w XX w., choć można zastanawiać się nad słowem „nieustannie”. Pisze – *Na przestrzeni XX wieku wojny, rewolucje, wywłaszczenia i reprivatyzacje, przesiedlenia i uciezki ludności, interwencje wojskowe, transformacje i urynkowienia nieustannie przekształcały społeczną, kulturową i gospodarczą tkankę Europy Środkowo-Wschodniej*, za: *Karta zgłoszeniowa XXXVI Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2015*. W uzasadnieniu A. Tarasiuk precyzuje problematykę wystawy, nie odnosi się jednak *stricte* do kolekcji Muzeum Narodowego – [wystawa] *W sposób bezpośredni dotyka niezwykle istotnych problemów polskiego muzealnictwa*:  
– *zniszczeń i strat wojennych*,  
– *opieki nad mieniem pomieckim*,  
– *centralizacji zbiorów w stolicy*,  
– *powojennej nacjonalizacji arystokratycznych majątków i wynikających z niej dzisiejszych konfliktów własnościowych*. A. Tarasiuk dziękuję w tym miejscu za udostępnienie mi aplikacji.

<sup>69</sup> K. Siewior, *Trajektoria pamięci „zachodniokresowej” po roku 1989*, w: „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 45.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny transfer...*, s. 132.

<sup>73</sup> A. Tarasiuk, *Majątek...*, s. 7.

<sup>74</sup> A. Rottermund szacuje, że w wyniku nacjonalizacji w latach 1944-1945, do polskich muzeów mogło trafić nawet 80 000 dzieł, por. – *Reprivatyzacja w oczach muzealnika*, w: *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 251.

## dr Ewa Toniak

Doktor nauk humanistycznych, historyczka sztuki i literatury; adiunkt na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie; interesuje się dyskursami pamięci i upamiętniania, autobiografizmem, współczesnymi narracjami o PRL-u; autorka książek: *Ołbrzymki. Kobiety i socrealizm* (2008, 2009), *Śmierć bohatera* (2015), *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży* (2015), *Wiesław Borowski. Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak* (2014); redaktorka naukowa wielu publikacji; e-mail: ewa.toniak@e-at.edu.pl

**Word count:** 6 058; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 74

**Received:** 07.2020; **Reviewed:** 08.2020; **Accepted:** 08.2020; **Published:** 08.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3644

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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



**Cite this article as:** Toniak E.; PRAKTYKI KURATORSKIE WOBEC „DÓBR PRZEMIESZCZONYCH” W PROJEKTACH MUZEALNYCH PO 1989 ROKU. DWIE WYSTAWY W MUZEUM IM. XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO W WARSZAWIE. *Muz.*, 2020(61): 208-218

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>







Atrium Placu Miejskiego w nowym Muzeum Dzieciństwa  
w Londynie, il. AoC Architects

The Town Square atrium in the new Museum of Childhood  
– render and credit AoC Architects



# EDUKACJA W MUZEACH

education in museums





# NOWA WIZJA MUZEUM DZIECIŃSTWA – ODDZIAŁU MUZEUM WIKTORII I ALBERTA W LONDYNIE

## REINVENTING THE V&A MUSEUM OF CHILDHOOD

**Helen Charman**

Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie

**Abstract:** In 2018 the Victoria and Albert Museum launched a capital project to transform the Museum of Childhood from a museum of the social and material history of childhood to a powerhouse of creativity for the young. This paper therefore takes the reinvention of the MoC as a case study to explore the process of change

and the key drivers for inculcating and realising the transformed museum. In particular, the process of co-design with and for young people is considered as a mechanism for change in creating future facing museums that speak to the needs of young people in a rapidly changing and complex world.

**Keywords:** museum, children, creativity, capital transformation, Museum of Childhood, the Victoria and Albert Museum.

Muzeum Dzieciństwa (V&A Museum of Childhood) w Bethnal Green we Wschodnim Londynie w 2022 r. będzie obchodzić 150. rocznicę swojego istnienia. Muzeum Wiktorii i Alberta, zmobilizowane tym jubileuszem, świadome, że dotychczasowa koncentracja Muzeum Dzieciństwa na kulturze materialnej oraz jego język ekspozycji – przybłakłe rzędy szklanych witryn z zabawkami, gramami, domkami dla lalek i pozostałym dziecięcym rynsztunkiem – dawno już się zestarzały (same w sobie stając się niemal eksponatem muzealnym), w 2018 r. wdrożyło projekt inwestycyjny *Plan na Przyszłość*, chcąc muzeum nijakie, pokryte warstwą kurzu, martwe, przekształcić w miejsce nakierowane na przyszłość, będące generatorem kreatywnej energii młodych ludzi. Muzeum Dzieciństwa

w strukturze Muzeum Wiktorii i Alberta jest częścią pionu Edukacji i Programów Ogólnokrajowych, a edukacja kreatywna leży u podstaw jego działalności i filozofii. Szerszym kontekstem dla przekształcenia Muzeum Dzieciństwa z instytucji prezentującej kulturę materialną okresu dzieciństwa w zorientowany na przyszłość katalizator kreatywności jest zmiana w postrzeganiu roli, jaką muzeum powinno odgrywać w czasach wielkich globalnych wyzwań. Extinction Rebellion, czwarta rewolucja przemysłowa – świat zmienia się naprawdę szybko. Międzynarodowe ciała, takie jak Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju czy Światowe Forum Ekonomiczne, zastanawiają się, jak powinna wyglądać edukacja dziś, by odpowiadała na niepewne jutro<sup>1</sup>. Do „znanych nieznanych”, które będą miały wielki wpływ na edukację,

możemy zaliczyć ograniczenie zasobów planetarnych<sup>2</sup>, któremu towarzyszą zmiany społeczno-demograficzne (np. w Wielkiej Brytanii szybko starzejąca się ludność czy odwrotnie proporcjonalny stosunek wieku do wynagrodzenia)<sup>3</sup>; niestabilną sytuację geopolityczną i związane z nią zmiany granic i swobod<sup>4</sup>; a także nieustanne przemiany gospodarcze, od gospodarki produkcyjnej do opartej na usługach i danych – wszystko to rodzi potrzebę takiego kształcenia, które da uczniom nowe umiejętności i kompetencje, przydatne w miejscu pracy<sup>5</sup>. I na koniec coś, co może okazać się największym wyzwaniem, zważywszy, że mówimy z pola kultury materialnej: świat cyfrowy ze swoją tektoniką technologicznego postępu, zarówno wyzwalający wolność, jak i stanowiący dla niej zagrożenie, pociągający za sobą głębokie dylematy etyczne<sup>6</sup>. Mając to wszystko na uwadze, musimy przemyśleć i zmodyfikować tradycyjne praktyki stosowane w edukacji muzealnej, aby edukacja przez kulturę materialną zachowała celowość i adekwatność, a muzea nadal mogły być miejscami i przestrzeniami umożliwiającymi autentyczne spotkanie z samym sobą, z innymi ludźmi i szerzej – ze światem, a także z przeszłością, współczesnością i możliwym jutrem. Studium przypadku, jakim jest transformacja Muzeum Dzieciństwa, przeprowadzi nas w tym artykule przez proces zmiany, a także przez główne czynniki i mechanizmy, które pozwoliły na jej wdrożenie. W momencie, gdy piszę te słowa, zespół Muzeum Dzieciństwa przygotowuje letni festiwal dla lokalnej społeczności, po którym nastąpi zamknięcie placówki na trwający dwa lata remont, z planem ponownego otwarcia w 2022 r. Pomimo przestarzałych ekspozycji (ewentualny atut dla dorosłych fanów festiwalu nostalgii), Muzeum Dzieciństwa w swej obecnej formie jest miejscem lubianym, zapewniającym bezpieczną i przyjazną przystań dla rodzin i młodych gości, aż do wczesnych nastolatków.

Dużym uznaniem cieszą się jego programy edukacyjne, działania na rzecz społeczności lokalnej czy kursy rozwoju zawodowego dla edukatorów, a także inicjatywy zewnętrzne, zwłaszcza współpraca ze szkołami przyszpitalnymi. Siła i wartości muzeum zakorzenione są w etosie społeczności i początkach instytucji, powołanej w 1872 r. jako zasób edukacyjny dla mieszkańców Bethnal Green. Od czasu otwarcia muzeum przeszło przez różne wcielenia, począwszy od pierwszego – jako Muzeum Bethnal Green, z kolekcją obejmującą m.in. żywność czy produkty zwierzęce z Wielkiej Wystawy, po przemianowanie go na Muzeum Dzieciństwa w 1974 r., za czasów sir Roya Stronga, dyrektora Muzeum Wiktorii i Alberta, który zapoczątkował zmiany ukierunkowane na materialną kulturę dziecięcą. Będąc Muzeum Dzieciństwa, instytucja utrzymywała przeświadczenie o swej relewantności dzięki darmowemu programowi wystaw czasowych adresowanych do dorosłych, który był popularny wśród odbiorców. Panowało jednak powszechne przekonanie, że nie pełni już wobec swojej publiczności, zwłaszcza młodej, istotnej funkcji, a także, że jej niemały potencjał projektowy i kreatywny pozostaje niewykorzystany. Ów potencjał jest motorem napędowym planowanej transformacji. Światowe Forum Ekonomiczne jako jedną z trzech zasadniczych kompetencji przyszłości wskazuje kreatywność. Mianowanie w 2017 r. dyrektorem Muzeum Wiktorii i Alberta Tristrama Hunta spowodowało erupcję wizji i ambitnych planów co do tego, czym Muzeum Dzieciństwa mogłoby się stać dla rozwoju kompetencji przyszłości

i obywatelskiego zaangażowania. Kiedy wiosną 2018 r. zaczęłam pracować w Muzeum Wiktorii i Alberta jako dyrektorka ds. Edukacji i Programów Ogólnokrajowych, za priorytetowe zadanie uznałam wypracowanie wizji i celu edukacji w sprzężeniu z podwójnym filarem muzeum, jaki stanowią Wyobraźnia i Pomysłowość. Zadanie to przerodziło się w proces przeformułowywania i wprowadzania zmian poprzez projektowanie. Współpracując z pełnym energią, kreatywnym zespołem edukacyjnym, oparliśmy naszą pracę na projektowaniu zorientowanym na człowieka jako podstawie behawioralnego podejścia do edukacji muzealnej. Tak, by zaspokajała ona potrzeby, była w stanie sprostać wyzwaniom dzisiejszego świata i korzystała z możliwości, jakie ów świat oferuje. Kierunek ten opiera się na czterech zasadach behawioralnych, formujących programy tak, by wzmocnić – jak to nazywamy – „edukację projektowaną” (*designerly learning*). Edukacja projektowana pokazuje, jak myślą i pracują projektanci, chcąc wprowadzać zmiany i robić rzeczy inaczej – w sposób, który ma znaczenie. Podejście to stało się podłożem nowej wizji Muzeum Dzieciństwa. Reguły edukacji projektowanej promują działania, które są:

- skoncentrowane na ludziach – ukształtowane przez potrzeby, zainteresowania i motywacje uczącego się, promujące empatię;
- zorientowane na zewnątrz – sięgające poza mury muzeum, aby zapewnić rzeczywisty związek z rzeczywistymi wyzwaniami;
- wielokrotne – nieustannie w fazie beta; edukacja jako pole testowe dla wypróbowywania rozwiązań i ich znaczenia;
- projektowe – tworzone przez multidyscyplinarne zespoły pracujące w „metodyce zwinnej”, by spożytkować wgląd w sprawy, specjalistyczną wiedzę i entuzjazm.

Postanowiliśmy zatem przekształcić muzeum dla młodych, wprowadzając myślenie projektowe (*design thinking*) jako trzon metody, która ma dać Muzeum Dzieciństwa nowy zastrzyk energii i przeformułować je w oparciu o kreatywne zasady Wyobraźni, Zabawy i Projektowania. W zestawie tym Wyobraźnia postrzegana jest jako katalizator kreatywności, której sercem jest ciekawość. Zabawa to podstawa do uczenia się, już od najmłodszych lat. Projektowanie zaś to sposób, w jaki kreujemy zmianę – to umiejętność zmieniania świata wokół nas i świata w ogóle. Pierwszym krokiem ku przemianie było stworzenie wizji nowego Muzeum Dzieciństwa. Jako pomoc wykorzystaliśmy kombinację myślenia projektowego i psychologii organizacji, stworzoną przez dwójkę konsultantów z House of Creativity (HoC), którzy wcześniej byli kierownikami w IDEO i zajmowali się zarządzaniem zmianą. IDEO to studio projektowe o światowej renomie, które kreuje zmianę poprzez projektowanie zorientowane na człowieka, skupiające się na jego potrzebach. HoC wraz z zespołami programowymi Muzeum Dzieciństwa przeszło przez obszary edukacji, tworzenia wystaw oraz doświadczenia użytkownika (zarówno cyfrowego, jak i zwiedzającego muzeum), pomagając na nowo ukształtować nam nasze podejście, aby było ono zbieżne z czterema zasadami edukacji projektowanej. Zastosowaliśmy model podwójnego diamentu IDEO – myślenia rozbieżnego i zbieżnego – i w ciągu sześciu miesięcy wyszliśmy z naszym myśleniem poza mury muzeum. Czyniąc to, odeszliśmy od kolekcji muzealnej jako punktu wyjścia, zamiast tego oparliśmy się na kontekstach zewnętrznych – od bardzo lokalnych



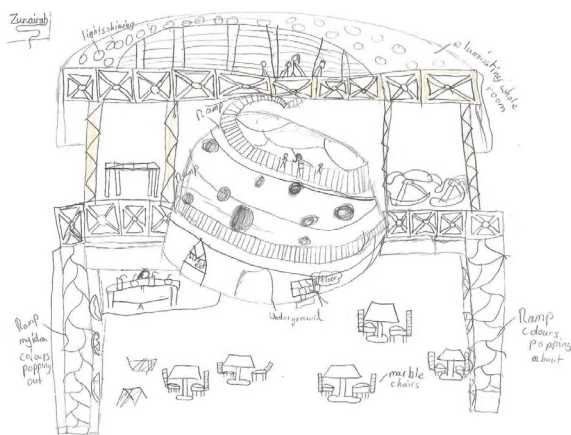
(priorytety gminy Tower Hamlets, w której mieści się muzeum czy polityka opieki publicznej wobec młodzieży i rodzin) po globalne (np. Cele Zrównoważonego Rozwoju ONZ). Przykładowe przedsięwzięcia z tego okresu to: „wielka burza mózgów”, w której uczestniczyło pięćdziesięcioro gości spoza muzeum, z różnych obszarów; dyskutowanie pojawiających się tematów i kierunków z panelem eksperckim obejmującym przedstawicieli nauk kognitywnych, wczesnej edukacji, specjalistów od zabaw, teatru interaktywnego, projektowania zorientowanego na człowieka, filozofii oraz edukacji obywatelskiej; partnerowanie Międzypartyjnej Grupie Parlamentarnej ds. Projektowania i Innowacji przy okrągłym stole, w którym wzięło udział czterdzieścioro uczestników. Pierwsza faza rozwoju treści zakończyła się sześciotygodniowym „sprintem”, w czasie którego multidyscyplinarne zespoły pracowały w zgodzie z zasadą, że nie wolno „utracić efektów pracy z okresu dłuższego niż tydzień” (oznaczało to cotygodniowe dzielenie się wynikami, przeprowadzanie testów i dalsze przeformułowywanie założeń), wykorzystując narzędzia takie jak: tworzenie scenografii, scenopisów czy projektowanie „charakterystycznych doświadczeń”. Wszystko to służyło opracowaniu nowych tematów galerii, ich zasadniczego przekazu oraz nowego języka ekspozycji i interpretacji, w którym obiekty będą podlegały szerokiej kontekstualizacji, a poprzez użycie towarzyszących im rekwiizytów – będą mogły silnie oddziaływać na wyobraźnię i pomysłowość naszych młodych widzów. Ten wizjonerski etap, opierający się na „myśleniu rozbieżnym”, ustanowił koncepcyjne podwaliny dla nowych wystaw stałych i programów kreatywnych. Na koncepcjach tych będą opierały się dalsze kroki, gdyż prace nad rozwojem treści toczą się też przy udziale projektantów wewnątrz – Agentów Zmiany. Jednym z głównych motorów zmiany Muzeum Dzieciństwa, a także jej przejawem, jest idea współprojektowania – i związany z tym projekt. Opisany powyżej proces służył stworzeniu nowej wizji i wskazaniu celu muzeum. Jest nim „wyposażenie przyszłych pokoleń w odwagę twórczą”. W przedsięwzięciu tym kluczowa jest kolekcja. Nowe Muzeum Dzieciństwa będzie włączało znaną na całym świecie kolekcję sztuki, designu i performansu Muzeum Wiktorii i Alberta, by inspirować swoją publiczność, wzmacniać i wyposażać w tak potrzebne w dzisiejszym świecie kompetencje kreatywne – i to w sposób, który będzie rezonował zarówno na poziomie lokalnym, jak i globalnym. Muzeum uruchomi swoje zasoby dla młodych ludzi i rodzin (a także wraz z nimi), by wspierać ich energię, uwolnić ich potencjał jako osób wprowadzających zmiany i znajdujących rozwiązania. Podejście oparte na współprojektowaniu pomoże się upewnić, że muzeum jest centrum responsywnym wobec społeczności lokalnej, odpowiadającym na potrzeby, zainteresowania i motywacje publiczności. Wspólne projektowanie od samego początku wyznaczało kierunek prowadzonej inwestycji. Przy opracowywaniu kluczowych elementów nowego muzeum studio architektoniczne De Matos Ryan (DMR) i projektanci wewnątrz (Agenci Zmiany) współpracowali z Forum Dziecięcym, złożonym z trzech klas z dwóch lokalnych szkół podstawowych, Bangabandhu i Globe (dzieci w wieku 8–14 lat) oraz kluczowej grupy trzecioklasistów ze szkoły średniej Morpeth. Proces współprojektowania przy opracowywaniu zasadniczego zamysłu architektonicznego obejmował trzy obszary:

- góra – dół (obieg pionowy) – współprojektowanie klatki

schodowej, która miałaby być wizualnym „magnesem” dla zwiedzających;

- w środku – na zewnątrz (krajobraz łączący muzeum z sąsiedztwem) – współprojektowanie otoczenia muzeum, budzącego zaufanie i zachęcającego do wizyty;
- w poprzek (obieg wewnętrzny) – współprojektowanie rozwiązań zachęcających gości do dłuższego pobytu w muzeum.

Wspólne projektowanie w pierwszym obszarze, góra – dół, przyniosło unikatowe rozwiązanie architektoniczne: kalejdoskopową klatkę schodową, spiralnie wznoszącą się od sali głównej – „placu miejskiego” – do najwyższego piętra. Idea tego projektu nawiązuje do spiralnej zjeżdżalni. W toku warsztatów współprojektowania architekci z DMR i kuratorzy z Muzeum Dzieciństwa odkrywali wraz z dziećmi optyczne zabawki ze zbiorów muzeum – od kalejdoskopów po zoetropy; dla wielu z nich był to pierwszy kontakt z urządzeniami optycznymi. Stworzone wówczas prototypy i finalny projekt pokazują – zarówno dosłownie, jak i metaforycznie – że muzeum zachęca odwiedzających, by inaczej spojrzeli na siebie, innych ludzi oraz świat; widać to wyraźnie w stworzonych modelach 3D oraz rysunkach, z których część zostanie wystawiona. Klatka schodowa – duży interaktywny obiekt – stanowi mocną architektoniczną wypowiedź. Gra efektem skali, jest odważna, zainspirowana kolekcją, uruchamia wyobraźnię, prowokuje do zabawy dzięki licznym punktom obserwacyjnym, które pozwalają zaglądać do galerii. Pracownia architektoniczna DMR wspomina, jak jedna z dziewczynek, Zunairah, w swoim szkicu *przedstawiła pomysł na to, jak sprawić, by przemieszczanie się po rampie było ekscytującym doświadczeniem, używając „wyskakujących” kolorów i niezwyklej posadzki w postaci odbijającego lustra. Opracowała koncepcję różnorodnych otworów/wizjerów w bębnie, zawierających rozmaite przedmioty rozmieszczone na całej długości schodów oraz „centrum dowodzenia”, które potrafiłoby zmienić nastrój oraz barwę przestrzeni obejmującej schody. Zaczęła analizować, jak połączyć zejście na dół do suterenu i przestrzeń kawiarni u podstawy schodów, opracowując marmurowe siedziska, tak by pasowały do podłogi. Idee te wpłynęły na finalne podejście do architektonicznej wizji klatki schodowej.*



1. Szkic Zunairah (lat 8), kalejdoskopowe schody

1. Zunairah's sketch for the kaleidoscope stair. Age 8

### 3.5.4 Cafe & Feature Stairs

During Stage 3, we have been working through Co-Design to further develop the brief and design ideas for the large magnet stair in the main Hall, taking into consideration accessibility issues, integrating the cafe and its catering requirements as well as evaluating visitor flow in the space.

From the design ideas generated there was a desire and ambition to make the space colourful, interactive, exciting and joyful. There was also an ambition to highlight, amplify and expose the beauty of the existing building and engage more actively with the rich collection of toys and objects in the museum.

Through this, the concept of the kaleidoscope is now in progress. We have explored the collection of optical toys in the museum and how these could be scaled up and enable the stair object to be interactive whilst reflecting the museum architecture in a new light. Like the concept of a kaleidoscope, it requires an end user to engage with it and become interactive and to come to life. By moving through the space and with the help of mirrors and optical devices, the object changes colour, reflects colours and objects in a curious, engaging and dynamic way. This movement is what makes the object vibrant, curious and magical. There will be intriguing and exciting spaces to explore within the central core of the object and these can be viewed from various sides and vantage points as visitors go up and down the stairs and ramp.



## 2. Wspólnie zaprojektowane prototypy schodów

### 2. Co-designed prototype models for the stair



## 3. Rada Muzeum Dzieciństwa, sesja wspólnego projektowania

### 3. MoC Assembly co-design session

Rozwijanie twórczej odwagi wymaga nauczenia się, że powtarzanie i niepowodzenie są nieodłącznymi elementami procesu projektowania, że nasze pomysły mają wartość i że można je wyrazić wizualnie czy werbalnie. Prezentacja przez uczniów ich prac podczas inspirowanej „metodyką zwinną” sesji pozwoliła im rozwinąć bazowe umiejętności: komunikację i wiarę w siebie. W modelu opracowanym przez prof. Kathy Hirsch-Pasek i dr Robertę Michnick Golinkoff – światowej sławy psycholożki specjalizujące się we wczesnym rozwoju człowieka – są to dwie z sześciu podstaw edukacji XXI w. W swojej książce *Becoming Brilliant: What*

*Science Tells Us About Raising Successful Children [Być wspinałym – co nauka mówi o wychowaniu szczęśliwych dzieci]* autorki wymieniają sześć umiejętności, które są kluczowe, aby młody człowiek z sukcesem wszedł w dorosłość:

- kreatywność,
- krytyczne myślenie,
- komunikacja,
- wiedza,
- współpraca,
- wiara w siebie.

Do tego zestawu dodajemy nasz własny, unikalny element,









5. Model nowego muzeum w Otwartej Pracowni

5. The new museum model in Open Studio

na *Przyszłość* – galerii Wyobraźni, Zabawy i Projektowania. W dobrze wyposażeniu oraz sposobie jego prezentacji pomagało Forum Dziecięce. Na przykład wielkoskalowe, odporne, łatwe do mycia wersje Darów Froebela z tekstem mają zachęcić gości do interakcji z zaprojektowanymi kształtami, rozbudzić nimi zainteresowanie już we wczesnych latach rozwoju, podkreślić ważną rolę zabawy. Użytkowanie Otwartej Pracowni jako przestrzeni testów sprawia, że możemy sądzić, iż gdy muzeum ponownie się otworzy, proponowane przez nas treści oraz nasze podejście będą współgrać z potrzebami, zainteresowaniami i motywacjami zwiedzających.

## Nowe galerie

W trzech nowych galeriach stałych Muzeum Dzieciństwa – galerii Wyobraźni, Zabawy i Projektowania – wyeksponowanych zostanie ponad dwa tysiące obiektów, wybranych z całej kolekcji Muzeum Wiktorii i Alberta. Publiczności da to możliwość kontaktu z obiektami innymi niż tylko kolekcja dzieciństwa, która w poprzedniej wizji muzeum, opartej na kulturze materialnej dzieciństwa, określała charakter tego miejsca. W nowym Muzeum Dzieciństwa obiekty ze zbiorów będą znaczące i będą oddziaływały inaczej; ich zadaniem będzie inspirowanie i zachęcanie zwiedzających do świeżego spojrzenia, nowego myślenia i – zgodnie z wizją muzeum – rozwijania ich twórczej odwagi. Język wystaw będzie opierał się na zabawie, interakcji, będzie prowokował do działania. Koncentracja na odbiorcach i ich potrzebach w środowisku galerii wyznaczyły kierunek dla opracowania nowych ram interpretacji. Współpracowaliśmy tu z naszą myślicielką

projektową, rezydentką Ellą Britton, tworząc zestaw person – zwiedzających nowe muzeum. Program rezydencji to jeden z obszarów działalności Muzeum Wiktorii i Alberta, który umiejscawia kreatywnych praktyków w sercu naszych działań. Zorientowana na człowieka praktyka projektowa Elli bardzo pomogła w przekształcaniu Muzeum Dzieciństwa tak, by nie tracić z oka publiczności. Ella nieustannie sprowadzała nas do naszych odbiorców – ich motywacji, zainteresowań i potrzeb. Uzmysłowiła nam potrzebę głębokiego zrozumienia naszej publiczności, jej badania i rozwoju (przy udziale publiczności). W oparciu o doświadczenia zespołu ds. treści, współpracującego z obecnymi gośćmi naszego muzeum, stworzyliśmy wraz z Ellą zestaw person. Każda persona reprezentuje określonego zwiedzającego wraz z trzonem jego motywacji, przekonań oraz potrzeb w odniesieniu do wizyty w muzeum. Publicznością nowego Muzeum Dzieciństwa będą dzieci, rodziny, młodzi ludzie; od niemowląt w górę. Persony zostały stworzone w odniesieniu do tego założenia i tak, by obejmowały szerokie spektrum indywidualnych postaci.

Obok pogłębionego podejścia do publiczności, ramy interpretacji oraz zestaw narzędzi zostały wypracowane na podstawie wizji nowego Muzeum Dzieciństwa jako miejsca, które buduje twórczą odwagę. W trakcie opracowywania nowej wizji twórczą odwagę zdefiniowaliśmy w pięciu zasadniczych komponentach:

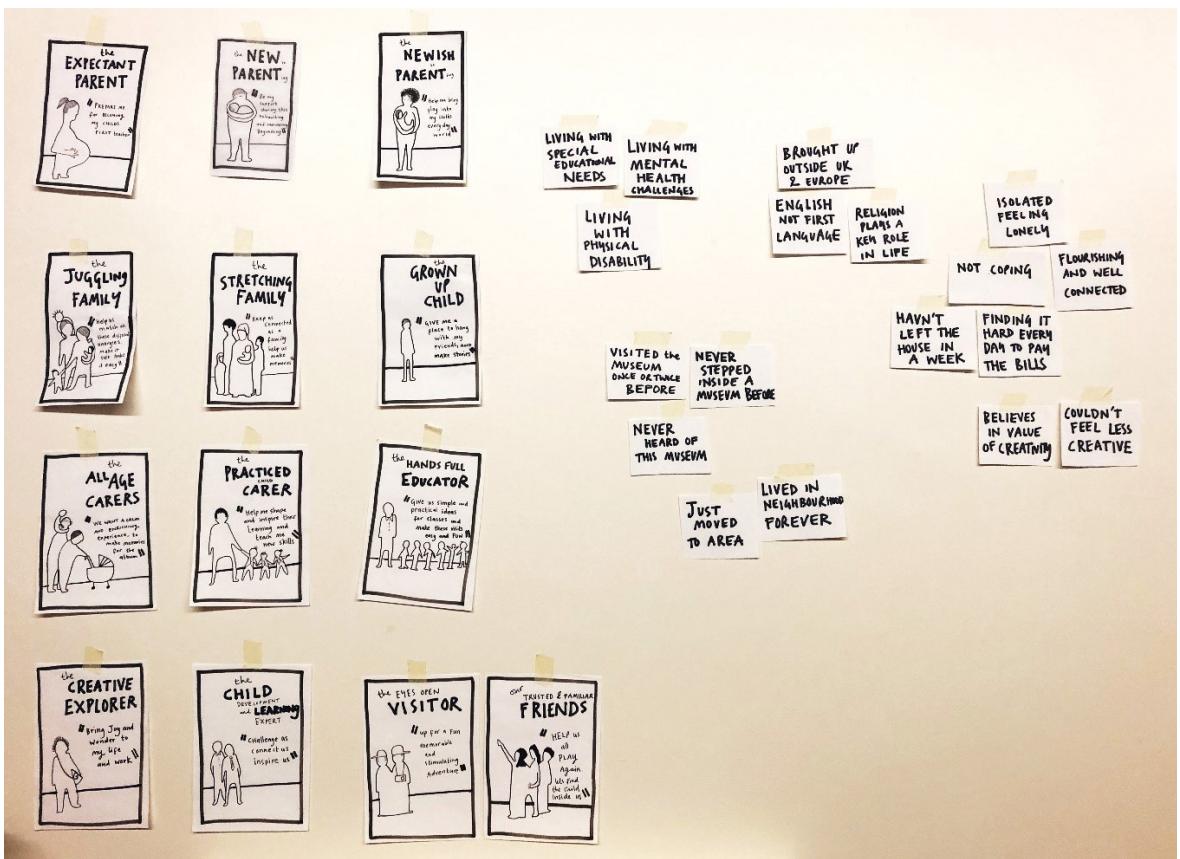
- ciekawość,
- współczucie,
- eksperymentowanie,
- wiara w siebie,
- otwarcie na niejednoznaczność.

Razem elementy te tworzą rodzaj „nastawienia”, które



6. Otwarta Pracownia od zewnątrz

6. Exterior of Open Studio



7. Persony publiczności Muzeum Dzieciństwa opracowane przez Ellę Britton (myślicielkę projektową – rezydentkę, 2018–2019)

7. MoC audience personas developed by Ella Britton 'Design Thinker in Residence' (2018–2019)





## Primary

Globe &  
Bangabandu

19 pupils  
6 sessions complete

**A Day in the life**  
**Look Touch Make-believe**  
**Objects Have rights**  
**A riot of colour**  
**Town square**

## Secondary

Morpeth

11 pupils  
3 sessions complete

**A Day in the life**  
**Look Touch Make-believe**  
**Telling Stories**

## Teachers

6 teachers  
3 sessions complete

**A Day in the life**  
**Objects have rights**  
**Gallery learning**

## Families

35 recruited participants  
3 sessions complete

**A Day in the life**  
**Look, Touch, Makebelieve**  
**A riot of colour**

Ongoing engagement with the core user groups

Co-design

### 8. Główne grupy użytkowników współprojektowania – podsumowanie

#### 8. Summary co-design core user groups

(Wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie)

każdemu pozwala poczuć się pewnie w relacji do swoich zdolności twórczych. Stanowią one podstawę dla ram interpretacyjnych nowych galerii i realizują się w dwóch zasadniczych założeniach. Pierwsze z nich to sposób ekspozycji przedmiotów, gdzie wykorzystanie rekwizytów i zachęcanie do aktywności ma rozwijać w zwiedzających wspomniane postawy. Drugie, to przesłanie wystaw – mają one promować i podkreślać wagę tego rodzaju postaw poprzez studia przypadków zaczerpnięte z różnych projektów kreatywnych, praktyk i historii, uzmysławiając zwiedzającym, jak duże mogą mieć dla nich znaczenie w dzisiejszym złożonym, szybko zmieniającym się świecie. W ten sposób wizja budowania twórczej odwagi jest zarówno środkiem, przez który rozwijamy nasze treści (np. jak ten rodzaj doświadczenia i jak te obiekty zachęcają do eksperymentowania?), jak i naszą treścią (np. studia przypadków pokazujące rolę współodczuwania w procesie projektowania).

W Galerii Wyobraźni zwiedzający wkroczą do świata ciekawostek, gdzie rzeczy nie zawsze są tym, czym mogą na pierwszy rzut oka się wydawać. W niezwykle wciągającej, teatralnej galerii młodzi ludzie będą odkrywać i eksplorować obiekty oraz instalacje ze zbiorów Muzeum Wiktorii i Alberta, które będą zapraszały do nieskrępowanej ciekawości wobec świata i będą otwierały wyobraźnię na alternatywne, przyszłe scenariusze – tak świata, jak i siebie samego. Pojawi się tam scena do występów, otoczona niezwykłymi, intrygującymi obiektami z kolekcji teatralnej i performatywnej. Będzie można udać się w podróż inspirowaną krajobrazami i postaciami

z obrazów oraz rekwizytami z niezwykłych muzealnych zbiorów rzeźby, metaloplastyki, ceramiki i szkła. Znajdzie się tam ulica stworzona w dziecięcej skali ze słynną na cały świat kolekcją domków dla lalek eksponowanych w taki sposób, że dzięki rekwizytom zwiedzający będą mieli z nimi bezpośrednią interakcję. Pojawią się tam także wciągające, performatywne instalacje. Galeria Zabawy będzie otwartą panoramą dynamicznych eksponatów, dotykowych replik oraz interaktywnych pokazów zbiorów Muzeum Wiktorii i Alberta, aby nasi młodzi goście czuli się zachęceni do zabawy i poznawania naszych historii i obiektów, a także by mogli przekonać się, że eksperymentowanie przez zabawę jest zasadniczym elementem procesu projektowania. Powstanie też specjalna przestrzeń dla najmłodszych – od niemowlaków po starsze maluchy, w której znajdą się obiekty i postumenty z rekwizytami, dostosowanymi do etapów rozwoju najmłodszej publiczności, m.in. alfabet stworzony na podstawie kolekcji, rozwijający umiejętność czytania i pisanie. Tak lubiana przez dzieciaki piaskownica pojawi się w innej formie – jako rzeka dotykowej, „doświadczanej” zabawy. Centralna przestrzeń będzie zapraszała starsze dzieci do otwartych zabaw konstrukcyjnych, znajdzie się też sekcja dla młodszych nastolatków, poświęcona projektowaniu gier.

Galeria Projektowania zaprasza gości do wejścia w skórę projektantów i poznania wyzwań związanych z projektowaniem na podstawie tematów zapożyczonych z galerii Wyobraźni, Zabawy i innych. Znajdzie się tam m.in. Dom Projektanta, zainspirowany ideą pracowni artystycznej i studia projektowego, gdzie będzie realizowany pierwszy



w muzeum program rezydencji artystycznych. Dom Projektanta, nawiązujący w designie do zabytkowych kotłów z Brompton – swego czasu będących częścią placówki Muzeum Wiktorii i Alberta w South Kensington – to przestrzeń, w której artyści oraz zwiedzający będą mogli wspólnie pracować i która pozwoli młodym ludziom zasmakować, jak wygląda życie kreatywnego praktyka. Wystawy będą prezentowały inspirujące projekty międzynarodowe, ukazując, jak bardzo kreatywność może zmieniać świat. Warsztaty na żywo i wizyty grupowe będą zachęcały publiczność do eksperymentowania i tworzenia własnych koncepcji projektów, na podstawie motywów z kolekcji, w odniesieniu do wyzwań otaczającego świata, angażując przy tym publiczność i zapraszając do wspólnego wytworzenia treści. Projektowanie to potężna siła, mogąca urzeczywistnić zmiany. Dlatego celem tej galerii jest wyposażenie młodych ludzi w umiejętność projektowania, by potrafiąc kreatywnie szukać rozwiązań, mogli kształtować przyszłość.

## Wnioski

Transformacja muzeum to zadanie twórcze i wymagające wyobraźni, a jednocześnie operacyjne, zanurzone w szczegółach polityki działania, konkretnych rozwiązań, budżetów, pozyskiwania środków, współpracy z interesariuszami, strategii komunikacji itd. Oprócz aspektów omówionych w niniejszym artykule należy też odnotować rozwój zespołu wraz z powołaniem nowego stanowiska – Dyrektora ds. Kreatywności i Kompetencji, który odpowiada za przeprowadzenie muzeum przez okres transformacji. Do jego zadań należy wypracowanie nowego planu biznesowego, nowego modelu programu wystawienniczego, opracowanie programu działalności na czas zamknięcia placówki, tak aby zapewnić utrzymanie publiczności muzeum, a dodatkowo jej rozwój, przeformułowanie polityki zbiorów Muzeum Dzieciństwa, aby połączyć ją z nową wizją i nową formułą muzeum, a także wiele innych. W przechodzeniu przez zmianę, wymagającym jednoczesnego zajmowania się

rozlicznymi sprawami, kluczem do pomyślnego zakończenia procesu jest wierne trzymanie się nowej wizji i misji. To one wskazują kierunek działań, nadają im szkielet, wyznaczają współrzędne. Dlatego tak ważne jest, by na początku tego rodzaju przedsięwzięcia poświęcić odpowiedni czas na wypracowanie wizji i misji, ponieważ to z nich wszystko wypływa i do nich wszystko wraca. Wdrażana transformacja Muzeum Dzieciństwa jest też płaszczyzną testowania nowych praktyk kuratorskich i edukacyjnych – przestrzenią do wypróbowywania rozwiązań pod takim kątem, by stały się one istotne w danym kontekście społecznym; by niepowtarzalne zasoby muzeum – materialne, fizyczne i intelektualne – miały swój udział w progresywnej, transformującej wizji Muzeum Dzieciństwa XXI w.

Przywołując zasady myślenia rozbieżnego, można by zadać pytanie, co ów impet zmiany oznacza dla muzealnictwa oraz praktyki muzealnej w szerszym kontekście? Muzea to miejsca, które poprzez kulturę materialną łączą przeszłość, teraźniejszość i przyszłość z nami samymi, z innymi ludźmi oraz szerszym światem w całej jego złożoności – nas, teraz i przyszłe pokolenia. W jaki sposób muzea mogłyby przeddefiniować swoją odpowiedzialność i aktualną rolę na wyzwanie jutra, szczególnie w kontekście trwającej pandemii i jej wpływu na rzeczywistość? Co oznaczają szerokie, wizjonerskie, kreatywne zmiany – od poziomu lokalnego po globalny? Czy przeddefiniowanie muzeum pociągnie za sobą powstanie nowych typów profesjonalistów, modyfikując dotychczasowe praktyki? Złożoność i niepewność szybko zmieniającego się świata tworzy nową agendę badań i kreuje konieczność, by muzea same się uczyły i zmieniały tak, aby lepiej odpowiadać na potrzeby, zainteresowania oraz motywacje zwiedzających, zarówno dzisiaj, jak i w przyszłości. Współprojektowanie jest z pewnością narzędziem, które w sposób krytyczny pozwala przyjrzeć się naszej relewantności, zasięgowi i renomie.

Redakcja merytoryczna artykułu – Ewa Chomiczka

**Streszczenie:** W 2018 r. Muzeum Wiktorii i Alberta rozpoczęło projekt inwestycyjny, mający na celu przekształcenie Muzeum Dzieciństwa w instytucji zajmującej się społecznością i materialną historią dzieciństwa w kuźnię kreatywności dla młodych ludzi. Studium przypadku, jakim jest tworzenie nowego Muzeum Dzieciństwa, służy tu analizie procesu

zmiany muzeum i jego głównych czynników napędowych. Szczególny nacisk został położony na proces wspólnego projektowania – dla młodych ludzi i z nimi, jako mechanizmu zmiany w stronę tworzenia muzeów nakierowanych na przyszłość oraz odpowiadających na potrzeby młodych w złożonym i szybko zmieniającym się świecie.

**Słowa kluczowe:** muzeum, dzieci, kreatywność, transformacja, Muzeum Dzieciństwa, Muzeum Wiktorii i Alberta.

## Przypisy

- <sup>1</sup> *21st Century Learning: Research, Innovation and Policy Directions from recent OECD analyses*, online: <http://www.oecd.org/site/educeri21st/40554299.pdf>; *The 10 Skills you need to thrive in the fourth industrial revolution*, online: <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-10-skills-you-need-to-thrive-in-the-fourth-industrial-revolution/>
- <sup>2</sup> *Report to the Committee on Climate Change (CCC)*, online: <https://www.theccc.org.uk/2019/05/02/phase-out-greenhouse-gas-emissions-by-2050-to-end-uk-contribution-to-global-warming/>
- <sup>3</sup> Oxford Institute of Population Ageing, [www.ageing.ox.ac.uk](http://www.ageing.ox.ac.uk)
- <sup>4</sup> T. Marshall, *Prisoners of Geography*, Elliott and Thompson, London 2015.
- <sup>5</sup> Edge Foundation, <http://www.edge.co.uk/about-us>
- <sup>6</sup> Y.N. Harari, *Sapiens: A Brief History of Humankind*, Vintage, London 2015.

**dr Helen Charman**

Doktor edukacji muzealnej z zakresu projektowania, specjalistka z zakresu edukacji kreatywnej i kulturowej, członkini Królewskiego Towarzystwa Wspierania Sztuki, (od 2018) dyrektorka ds. Edukacji i Programów Ogólnokrajowych w Muzeum Wiktorii i Alberta; nadzoruje inwestycyjny projekt transformacji Muzeum Dzieciństwa w Bethnal Green we Wschodnim Londynie (o wartości 13 milionów funtów), którego celem jest przekształcenie placówki w kuźnię kreatywności dla młodych ludzi i ich rodzin; (od 2000) członkini-założycielka zespołu edukacyjnego w Tate Modern; członkini: (2007–2016) zarządu Muzeum Designu w Londynie, zarządu Forest Hill Community School w Londynie, rady doradczej ogrodu botanicznego Chelsea Physic Garden; zajmuje się projektowaniem jako czynnikiem zmiany; e-mail: h.charman@vam.ac.uk

**Word count:** 4170; **Tables:** –; **Figures:** 8; **References:** 6

**Received:** 03.2020; **Reviewed:** 04.2020; **Accepted:** 05.2020; **Published:** 06.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2637

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

This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>



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

**Cite this article as:** Charman H.; NOWAWIZJAMUZEUMDZIECIŃSTWA–ODDZIAŁUMUZEUMWIKTORIIIALBERTA W LONDYNIE. *Muz.*, 2020(61): 117-126

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 10–20  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 12.2019  
data recenzji – 01.2020  
data akceptacji – 02.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.9514

# W POSZUKIWANIU MODELU WSPÓŁPRACY MUZEUM I SZKOŁY – PROGRAM *ZMIERZ SIĘ Z KULTURĄ* MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

IN SEARCH OF THE MUSEUM – SCHOOL  
COOPERATION MODEL: *FACE CULTURE*  
PROGRAMME OF THE NATIONAL MUSEUM  
IN CRACOW

**Agata Cabała**

Institut Pedagogiki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

**Anna Grzelak**

Muzeum Narodowe w Krakowie

---

**Abstract:** The paper is of investigative character for elaborating cooperation standards between museums and educational institutions. It aims at presenting and interpreting the results of the Museum's own research of the *Face Culture* Project implemented in 2017–2019 at the National Museum in Cracow. The analysis of the factors favouring and impeding cooperation of museum and school has become the basis for a wider generalization and shaping models of

museum and school learning in which the following elements have been distinguished: goals, subjects, objects, means, methods, conditions, and results. These elements have been presented from the perspective of both museum and school. The paper may prove of interest to school teachers and museum educators cooperating with schools, as well as to theoreticians of museology and of museum pedagogy, the latter developing as a subdiscipline of pedagogy.

**Keywords:** school, museum, museum educator, teacher, pupil, museum learning, cooperation, general education curriculum.

---



W wydanej w 1967 r. książce *Dziecko w muzeum* Tadeusz Gołaszewski, w powołaniu na wyniki badań dzieci w wieku przedszkolnym (3–6 lat) oraz uczniów szkoły podstawowej (7–13 lat) przeprowadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie (MNK), pisał: *Należy sobie jednakże równocześnie zdawać sprawę, iż jesteśmy dopiero na początku systematycznej, ścisłej współpracy muzeum ze szkołą, że pozostaje tu wiele do zrobienia*<sup>1</sup>. Przez ponad 50 lat od czasu napisania tych słów wydają się one wciąż aktualne, a działania wielu muzeów, w tym MNK, zmierzają do opracowania standardów ich współpracy z placówkami oświatowymi<sup>2</sup>. Wysiłki te podyktowane są w dużej mierze pragmatyką muzealną, polegającą na częstej pracy edukatorów muzealnych z nauczycielami i grupami szkolnymi<sup>3</sup>. Pisząc o standardach współpracy, mamy na myśli nie tylko wysoką jakość i wartość ofert lekcji muzealnych, kierowanych do szkół wszystkich szczebli kształcenia, ale również propozycje innych form współdziałania, nastawionych często na systematyczność, cykliczność, regularność, realne współdecydowanie strony oświatowej i muzealnej o przebiegu oraz zawartości merytorycznej i metodycznej spotkań edukacyjnych w muzeach, ale i edukatorów muzealnych w szkołach<sup>4</sup>.

W rozważaniach chcemy bardzo wyraźnie wyeksponować nasze stanowisko w kwestii zależności edukacyjnej między muzeami a szkołami. Są to dwa równorzędne podmioty edukacji. W żadnym wypadku nie można redukować roli muzeum do instytucji służącej realizacji założeń podstawy programowej kształcenia szkolnego, ale należy postrzegać je – zgodnie z zaleceniami opracowanymi w *Raporcie „Strategii Rozwoju Muzealnictwa”* – jako jednostkę samodzielną, wyspecjalizowaną, zdolną do podjęcia odpowiedzialności za istotny fragment działalności edukacyjnej<sup>5</sup>. W pełni zgadzamy się ze stanowiskiem Andrzeja Rottermunda, który zarysował dla muzeów bardzo wyjątkową rolę w procesie niwelowania dystansu cywilizacyjnego między Polską a społeczeństwami zachodnimi. Diagnozując, iż najtrudniejsze do wprowadzenia będą zmiany w systemie kulturowym stwierdził: *Muzea ze swoimi programami, potencjałem intelektualnym i wyjątkową przestrzenią, w procesie tym powinny odgrywać kluczową rolę*<sup>6</sup>. Nie powiedzie się to jednak, jeżeli nie wykształcimy w młodym pokoleniu **potrzeby korzystania z oferty muzealnej**, jeżeli nie uda się doprowadzić do sytuacji, kiedy przyproawdzone, najczęściej przez nauczyciela, „uwięziony” – posługując się określeniem Érica Triqueta<sup>7</sup> – w przymusie szkolnej wizyty w muzeum uczeń, sam nie będzie chciał wrócić do muzeum z ciekawości, potrzeby, własnego wyboru. Ośmielenie i ołnienie ucznia w kontakcie z muzeum wydają się tu kluczowe.

Celem artykułu jest prezentacja i interpretacja wyników badań własnych przeprowadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie. Analiza czynników sprzyjających współpracy muzeum i szkoły i ją utrudniających, stała się podstawą do szerszych uogólnień oraz opracowania modeli kształcenia muzealnego i szkolnego, których elementy: cele, podmioty, przedmioty, środki, metody, warunki i rezultaty uczyniono treścią analiz, zestawień, porównań ukazujących specyfikę i wspólne obszary działania muzeum i szkoły.

## Metody badań

Badania, będące podstawą analiz i uogólnień, przeprowadzono w latach 2017–2019 podczas realizacji projektu

*Zmierz się z kulturą MNK*, który zakładał możliwość przeprowadzenia przez nauczycieli autorskich projektów edukacyjnych, uwzględniających wykorzystanie zasobów i przestrzeni krakowskiego Muzeum Narodowego<sup>8</sup>.

Pomysł na badania zrodził się z kilkuletniej współpracy autorek artykułu. Spotykając się we wspólnych działaniach edukacyjnych podejmowanych w MNK i realizacji programu warszawskiego NCK *Bardzo Młoda Kultura 2016–2019* w województwie śląskim<sup>9</sup>, powoli kiełkował pomysł na badawcze opracowanie przynajmniej pewnego obszaru działań edukacyjnych podejmowanych w Muzeum Narodowym w Krakowie. W natłoku obowiązków, zadań, równoczesnej realizacji wielu projektów edukacyjnych w muzeach wciąż zbyt mało jest czasu na przyjrzenie się swojej pracy z innej, nieco szerszej perspektywy teoretyczno-badawczej, a jak się okazuje często właśnie takie metaanalizy pozwalają na propozycje nowych, innych, ciekawszych rozwiązań praktycznych.

Celem badania było ukazanie specyfiki kilkumiesięcznej, systematycznej współpracy nauczycieli i edukatorów muzealnych w realizacji programów edukacyjnych kierowanych do młodzieży szkolnej. Badaniami objętych zostało 8 nauczycieli – koordynatorów projektów ze strony szkół, 5 edukatorów muzealnych – koordynatorów projektów ze strony muzeum oraz 122 uczniów, którzy są autorami dokumentów intencjonalnie stworzonych na potrzeby badań. Z nauczycielami i edukatorami muzealnymi przeprowadzono wywiad częściowo skategoryzowany, natomiast uczniowie poproszeni zostali o wypowiedź pisemną nt. *Opisz swoje doświadczenia edukacyjne związane z udziałem w projekcie „Zmierz się z kulturą”*. Wśród młodzieży ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych i Słabowidzących w Krakowie przeprowadzono wywiad zbiorowy, w którym brało udział 25 osób. Wywiad w założeniach odwoływał się do opisu ich doświadczeń edukacyjnych związanych z udziałem w projekcie. Podstawę do analiz badawczych stanowiło również 12 udokumentowanych obserwacji uczestników całościowych zajęć w różnych oddziałach MNK, prowadzonych zarówno przez edukatorów, nauczycieli, jak i uczniów oprowadzających w Dniu Wolnej Sztuki po wystawach „Wyspiański”, „Wyspiański. Nieznany” oraz „Kraków 1900”.

Badani edukatorzy muzealni to osoby związane z MNK od co najmniej kilku lat, posiadający wykształcenie z zakresu historii sztuki, etnologii, polonistyki, archeologii. Wśród badanych nauczycieli (8 osób) dominowały osoby uczące języka polskiego (5 osób), poza tym z muzeum współpracowała jedna anglistka i jedna wychowawczyni w Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych i Słabowidzących w Krakowie; w gronie tym był tylko jeden mężczyzna, nauczyciel historii sztuki, wiedzy o kulturze oraz informatyki.

W niniejszym artykule, z oczywistych względów, omówiona zostanie tylko część wyników badań – takich, które pozwolą udzielić odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

1. Jakie czynniki sprzyjają efektywnej współpracy muzeów ze szkołami?
2. Jakie czynniki utrudniają efektywną współpracę muzeów ze szkołami?

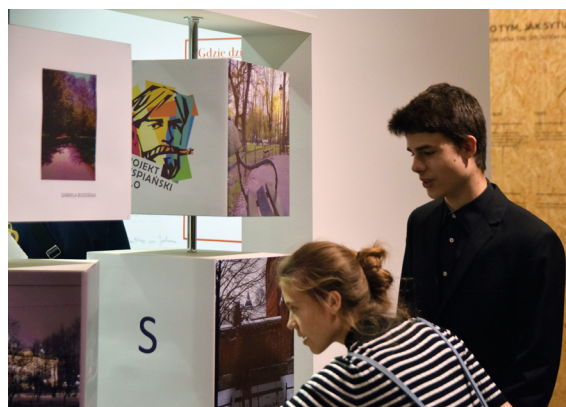
## Wyniki

Przed prezentacją wyników prac badawczych własnych przypomnijmy tylko, iż badano program edukacyjny powołany

do życia w dużym muzeum – muzeum narodowym. Projekt, którego założeniem była stała, roczna współpraca muzeum ze szkołą. Nie piszemy tu o incydentalnej wizycie uczniów w muzeum w ramach wycieczki szkolnej. Problemem nie jest tu więc zatelefonowanie do muzeum i zamówienie odpowiadającej nauczycielowi lekcji muzealnej będącej w ofercie muzeum, ale *de facto* współtworzenie z muzeum tej oferty przez nauczyciela dla uczniów. Stworzenie takiej możliwości współpracy może być uznane za jeden ze wskaźników zmian, o których pisała Dorota Folga-Januszewska, analizując sytuację muzealnictwa polskiego od końca lat 80. XX wieku. Wymieniając sześć istotnych zmian w muzealnictwie, w punkcie czwartym autorka pisze: *Być może najistotniejszą zmianą jest zauważenie przez liderów muzealnych instytucji, że dawna, jednokierunkowa (od personelu do odwiedzających) edukacja muzealna (opisana i praktykowana od początku istnienia muzeów) powinna być zastąpiona przez feedback – czynną formę przepływu nauk i doświadczeń między muzealnikami i odwiedzającymi muzea*<sup>10</sup>.

W odpowiedzi na pytanie o czynniki sprzyjające efektywnej współpracy muzeów ze szkołami uzyskano bardzo obszerny materiał badawczy. Analiza treści wywiadów oraz dokumentów intencjonalnie stworzonych przez uczniów doprowadziła autorki do następujących konkluzji. Warunkiem koniecznym udanej współpracy muzeów ze szkołami jest uznanie przez dwie strony wartości kultury jako kluczowej w samorozwoju edukatora muzealnego, nauczyciela oraz rozwoju ucznia. Wydaje się to oczywistym, ale też i pustym niejednokrotnie znaczeniowo stwierdzeniem. Przestaje być takim, jeżeli z płaszczyzny deklaratywnej wchodzimy w płaszczyznę działaniową, a tak stało się w przypadku badanego programu edukacyjnego. Trafnie wyraziła to jedna z badanych nauczycielek: *Jeśli kultura jest drogą do siebie samego, to jest w ogóle piękne w kulturze, że my ich [uczniów] najpierw wyprowadzamy na zewnątrz po to, żeby do siebie wrócili. Ale jak już wracają do siebie, to mają inną perspektywę, inną miarkę* (N1)<sup>11</sup>. Za uznaniem wartości kultury idzie bowiem uznanie wartości włączenia edukacji pozaszkolnej w system kształcenia szkolnego. Co ważne, wizyta w muzeum jest częścią zajęć szkolnych, a nie czasu wolnego uczniów. Niech za przykład efektów tych działań posłuży wypowiedź ucznia z VII LO w Krakowie: *Zajęcia prowadzone w ramach projektu właściwie nie do końca wniosły „coś” w moją edukację. Konkretniejsze byłoby stwierdzenie, że otworzyła w niej całkiem nowe drzwi. Wcześniej moja wiedza na temat sztuki oraz kultury kończyła się na własnych malunkach, które mama wieszala na lodówce kiedy miałem 7 lat. Po roku uczestniczenia w projekcie odwiedziłem muzeum więcej razy niż kiedykolwiek wcześniej* (U3).

Warunkiem sprzyjającym efektywnej współpracy muzeum i szkoły jest budowanie jej na bazie relacji, dialogu, partnerstwa nauczyciela i edukatora muzealnego. Właściwiej byłoby tu pisać o współdziałaniu nie muzeum i szkoły jako instytucji, a współpracy konkretnych osób: nauczycieli i edukatorów, bo tylko taka relacja ma najczęściej miejsce w praktyce szkolnej i ma szansę – jak wskazują wyniki badań – powodzenia edukacyjnego<sup>12</sup>. Partnerstwo w działaniach edukacyjnych jest tu definiowane jako dzielenie się swoją wiedzą, otwartość na propozycje z jednej i drugiej strony, dzielenie się efektami pracy, np. udostępnianiem – za zgodą na ich umieszczenie na stronie muzeum – tekstów pisanych na stronie internetowej szkoły



1. Wernisaż wystawy fotografii uczniów VII LO w Krakowie pt. „Mistyczne spojrzenie Plant – portret pejzażu” w MNK

1. Preview of the exhibition of photographs of students of the 7<sup>th</sup> Secondary School in Cracow titled ‘Mystical Look of the *Planty*: Landscape Portrait’ at the National Museum in Cracow

i odwrotnie – umieszczanie linków szkoły na stronie muzeum. Warto podkreślić, że propozycje ciekawych, wartościowych edukacyjnych działań pojawiają się z czasem jako efekt wspólnego poznawania się przebiegającego w działaniu: *I w momencie, kiedy w środku roku siadamy i nagle pojawia się pomysł: to może Dzień Wolnej Sztuki, my w to wchodzimy i już znamy siebie jako partnerów i tak pracujemy. Więc tak na dobrą sprawę, nieustająca rozmowa, nieustające konsultacje przy maksymalnym zaangażowaniu* (N1).

Szczególnymi formami partnerstwa są: prowadzenie zajęć przez nauczyciela w muzeum oraz wizyty edukatorów muzealnych w szkole. Warunkiem przystąpienia do programu była zgoda nauczyciela na samodzielne przeprowadzenie co najmniej 1, a maksymalnie 3 zajęć w przestrzeniach muzeum. Nauczyciele zyskali dzięki temu nie tylko wiedzę specjalistyczną, ekspercką, co podkreślali w wypowiedziach, ale również wiedzę bardzo praktyczną, zarezerwowaną *de facto* dla edukatorów muzealnych, o specyfice prowadzenia zajęć edukacyjnych w przestrzeni muzealnej: *Przestrzeń duża, ludzie dużo, trzeba się przekrzykiwać, tu jest zajęty obraz, czas goni. Jak się zwiędza samemu no to dajmy na to godzina 10 minut to zajmuje, a potem jak przychodzą te inne trudności, przychodzi grupa, to się wydłuża. W związku z tym to są czynniki, które trzeba, już teraz wiem, wziąć pod uwagę i zmienić* (N8).

Oprowadzanie po ekspozycji jest już pewnym efektem finalnym pracy nauczyciela z wystawą. Dzięki przepustkom pozwalającym na darmowe wizyty w muzeum może on odwiedzać wystawę tak wiele razy, ile uzna za konieczne do dobrego przygotowania się do pełnienia niecodziennej dla niego roli. Jedną z nauczycielek opisała sytuację, kiedy w ramach ćwiczeń i „wchodzenia” w nową rolę oprowadzała po Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie swoich rodziców. W trakcie zwiedzania wystawy do rodziców dołączyły inne osoby obecne w muzeum, a nauczycielka z dużą satysfakcją pełniła rolę nieformalnego przewodnika muzealnego. W niecodziennej sytuacji znaleźli się również edukatorzy muzealni, którzy przyjeżdżali do szkół i spotykali się z uczniami w ich środowisku społecznym. Wizyty te miały różną formułę i cele. W jednym przypadku było to przełamywanie „strachu”, pewnej obawy, i nauczycieli, i uczniów,



2. Uczniowie VII LO w Krakowie podczas Dnia Wolnej Sztuki 2018 w MNK

2. Students of the 7<sup>th</sup> Secondary School in Cracow during the 2018 Day of Free Art at the National Museum in Cracow

przed wykonaniem niestandardowego, jak na warunki kształcenia formalnego, działania edukacyjnego. Uczniowie I klasy liceum byli wolontariuszami podczas Dnia Wolnej Sztuki w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2018 r., na wystawie „Wyspiański”, cieszącej się bardzo dużym zainteresowaniem odbiorców. Było to ogromne wyzwanie dla tych młodych ludzi, 15-latków, niemających przecież doświadczenia w wystąpieniach publicznych. Edukator muzealny poprzez swoją wizytę w szkole, interakcje z uczniami, dostarczenie materiałów merytorycznych, opowieść o wybranych dziełach Wyspiańskiego, stworzył warunki do rozmowy, poznania się, nawiązania kontaktu, również osobistego. Z edukacyjnego punktu widzenia była to sytuacja idealna, łącząca aspekt merytoryczny (poznawczy) z emocjonalnym i społecznym<sup>13</sup>.

Efektem regularnych spotkań edukatora muzealnego z uczniami zarówno w szkole, jak i w muzeum było opracowanie gry terenowej *4xWyspiański* i jej realizacja na wystawie „Wyspiański. Nieznany” w kwietniu 2019 roku. Jako świetny przykład wymienić można również pomysł edukatora muzealnego na przeniesienie dyskusji z wystawy na teren szkoły. Nie chodzi tu tylko o warunki do dyskusji, bo te niejednokrotnie korzystniejsze są dla uczniów w sytuacji pozaszkolnej, czyli np. w muzeum, ale o przeniesienie rozmowy na temat treści wystawy, w tym wypadku ekspozycji „#dziedzictwo”, i usytuowanie jej w doświadczeniach dziedzictwa lokalnego. Edukator muzealna z MNK udała się do Bytomia i dyskutowała z młodzieżą licealną o kwestiach

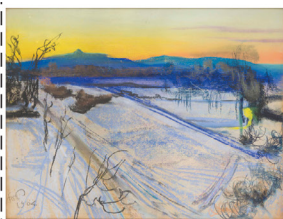
dziedzictwa Bytomia. Po tej rozmowie podzieliła się taką refleksją: *w tej dyskusji o dziedzictwie pojawia się młodzież z innego trochę klimatu, z innego dziedzictwa, z dziedzictwa niemieckiego, po dziedzictwo przemysłowe, zupełnie inne doświadczenie miasta, inne doświadczenie zabytku. To było bardzo ciekawe. Oni mają przepiękną szkołę, secesyjny, wspaniały budynek, więc to było dodatkowe doświadczenie (E2). Wizytujący w szkole edukatorzy podkreślali wartość spotkania, rozmowy, kontaktu z uczniami i nauczycielami w ich naturalnym środowisku. Efektem tych działań było dostosowywanie oferty edukacyjnej do realnych możliwości muzeum, ale i potrzeb szkoły. Jeżeli uwzględnimy te opisy działań nauczycieli i edukatorów muzealnych, to zarysowana przez jedną z badanych edukatorek rola muzeum jako miejsca pracy dla nauczyciela – naturalnego partnera w codziennej praktyce szkolnej – miejsca, gdzie można znaleźć bardzo dużo materiałów dydaktycznych, do którego może się zwrócić nauczyciel w przypadku trudności z analizą dzieł sztuki, nie jest oderwaną od rzeczywistości normatywną kategorią teoretyczną, a udokumentowanym faktem edukacyjnym.*

Muzeum i szkoła to instytucje edukacyjne, ale zgoła odmiennie. Jeżeli przyjmiemy, że podstawowym zadaniem szkoły jest kształcenie, to w muzeum to tylko jedna z funkcji. Badani edukatorzy muzealni mocno podkreślali odmienną rolę muzeum od szkoły i cenili, zresztą bardzo słusznie, mniejsze sformalizowanie działań podejmowanych w muzeum. Symptomatyczne były również wypowiedzi młodzieży





PROJEKT  
WYSPIAŃSKI  
VII LO



Podaj  
nazwę ulicy,  
z perspektywy  
której powstał  
przedstawiony  
widok

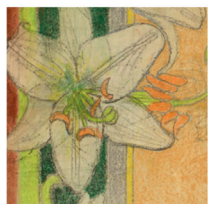
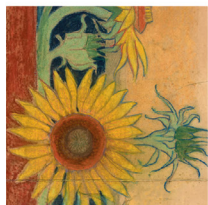
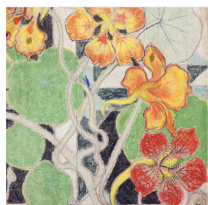
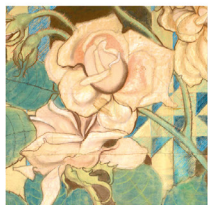
D

2. ....

**MNK**  
MUZEUM  
NARODOWE  
W KRAKOWIE

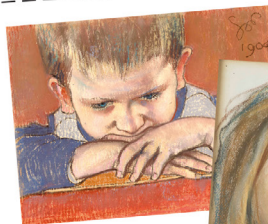
B

Rozpoznaj kwiaty  
malowane przez  
Wyspiańskiego



A

Podpisz portrety imionami dzieci  
Stanisława Wyspiańskiego



D

Podaj  
nazwę ulicy,  
z perspektywy  
której powstał  
przedstawiony  
widok

1. ....



C

Zaznacz na rysunku Wzgórza Wawelskiego  
5 punktów, w których różni się on od projektu  
„Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego



proj. graficzny  
Michał Zakrzewski



3. Karta gry terenowej 4xWyspiański przygotowana przez Agnieszkę Foręs, Filipa Skowrona, Michała Zakrzewskiego oraz uczniów II klasy VII LO w Krakowie

3. Card of the 4xWyspiański outdoor game prepared by Agnieszka Foręs, Filip Skowron, Michał Zakrzewski, and 2<sup>nd</sup>-grade students of the 7<sup>th</sup> Secondary School in Cracow

z Zespołu Szkół Zawodowych w Krakowie, której przedstawiciele podkreślali przyjazny klimat panujący w muzeum. Dominowały wypowiedzi w stylu: *Podobał mi się klimat, było luźno i przyjemnie* (U98). O ile szkołę postrzegamy jako przestrzeń z mocno zarysowanymi regułami nakazu i zakazu, o tyle, co ciekawe, w dwóch z sześciu realizowanych projektach duety nauczycielskie mocno podkreślały rolę łączących je więzi przyjacielskich i w tych właśnie więziach nauczyciele upatrywali źródła sukcesu całego przedsięwzięcia. Niemniej ważnym czynnikiem jest pasja w zawodzie nauczyciela i edukatora muzealnego. Jeżeli nauczyciel mający pasję z pasją opowiada o możliwości wizyty w muzeum, zapewnia sobie szansę na zainteresowanie ze strony uczniów. Podobnie postawa edukatora muzealnego oprowadzającego po wystawie może bardzo zachęcić, ale i zniechęcić do wizyt w muzeum: *Wybór przewodnika jest podstawowy, do tego stopnia, że uczniowie potrafili pisać sms, że „fajna pani” albo „kiepski pan”* (N5). Wśród badanych nauczycieli, ale i uczniów, dominowały bardzo pozytywne oceny pracy edukatorów muzealnych, nierzadko nawet entuzjastyczne: *Pani, która prowadziła jest moim zdaniem już po prostu wybitna i młodzież otwierała się chętnie, rozmawiała* (N3).

Udział w projekcie *Zmierz się z kulturą* był bezpłatny dla uczniów i nauczycieli. Fakt ten – mimo że dla wypowiadających się odbiorców nie najważniejszy – to jednak zawsze był mocno podkreślany z dużą wdzięcznością za powołanie do życia przez muzeum takiej inicjatywy edukacyjnej.

W wypowiedziach wszystkich zainteresowanych stron: edukatorów, nauczycieli oraz uczniów zdecydowanie mniej akcentowane były czynniki utrudniające współpracę muzeum ze szkołami. Utrudnienia, zarówno po stronie muzealnej, jak i szkolnej, w przeważającej mierze postrzegano w sferze organizacyjno-realizacyjnej, a nie merytorycznej projektu. Do czynników utrudniających współpracę po stronie muzeum zaliczyć można ogrom zadań nałożonych na edukatorów muzealnych, którzy są zmuszeni w tym samym czasie podejmować wiele różnych projektów edukacyjnych wymagających od nich dużego zaangażowania osobistego. Kolejnym utrudnieniem tej współpracy jest popularność niektórych wystaw i duża na nich frekwencja, szczególnie grup zorganizowanych, chcących przyjść do muzeum w czasie trwania lekcji. Zważywszy na fakt, iż w niektórych salach wystawowych może pomieścić się tylko jedna klasa, a zamawiający nauczyciel prosi o konkretnego, podawanego z nazwiska, edukatora muzealnego do poprowadzenia zajęć, sprawa staje się naprawdę trudnym wyzwaniem logistycznym. Wydawać by się mogło, iż przy projekcie trwającym rok planowanie jest łatwiejsze, działania można rozłożyć w czasie – i tak z pewnością niejednokrotnie było. W zależności jednak, czy w zajęciach uczestniczy tylko jedna klasa, czy też kilka klas przyjeżdżających do muzeum np. dwoma autobusami – jak to miało miejsce w przypadku uczniów z Bytomia – nie zawsze planowanie z wyprzedzeniem pozwala na dobre rozwiązania organizacyjne. Czasami też jest tak, jak w przypadku realizacji projektu w LO w Wieliczce, że grupa biorąca udział w projekcie była złożona z uczniów różnych klas, a nauczycielki musiały z dużym wyprzedzeniem czasowym rezerwować konkretne terminy wyjść, co dla pracy muzeum może być kłopotliwe. Trudności takie opisała jedna z edukatorek: *Nigdy nie jesteśmy do końca pewni, czy to, co sobie zaplanujemy w harmonogramie rzeczywiście się*

*odbędzie, bo nie mamy wpływu na niektóre rzeczy: na to, że jakieś dzieło, które nauczyciel na przykład chciał omówić, nie pójdzie do konserwacji, czy nie wyjedzie na jakąś inną wystawę, więc takie rzeczy nieprzewidziane* (E3).

Wydawać by się mogło, iż sprawy o których piszemy są drugorzędne i poniekąd drobiazgowo. Najważniejsza jest przecież merytoryczna strona projektu, z której wszyscy są bardzo zadowoleni, ale jak słusznie zauważyła jedna z nauczycielek: *Głodny, zmęczony uczeń nie będzie miał w ogóle chęci oglądania. Uczeń chce wiedzieć na przykład, że przyjeżdżamy i jest tam, nie wiem, godzina na posiłek, na toaletę i że potem idziemy na zajęcia* (N5). Organizowanie wizyty w muzeum w dbałości o możliwości psychofizyczne uczniów, zwłaszcza tych przyjeżdżających z odleglejszych stron, jest zauważane również przez edukatorów, którzy widzą potrzebę zapewnienia im miejsca do zjedzenia drugiego śniadania, odpoczynku, przekazania materiałów dydaktycznych, przestrzeni, w której klasa poczuje się dobrze także poza lekcją, w której bierze udział. Niestety zaspokojenie takich potrzeb to niejednokrotnie kwestia przyszłości, ponieważ wiąże się – na przykład w przypadku MNK – z koniecznością przebudowy i wygospodarowania takiej przestrzeni.

W planowaniu zajęć dla grup szkolnych warto pamiętać o powtarzających się w wypowiedziach licealistów IV LO w Bytomiu postulatach zapewnienia zwiedzającym uczniom czasu wolnego na swobodne zwiedzanie, by samodzielnie mogli rozejrzeć się po wystawie, aby w ciszy *napawać się sztuką* (U54), mieć poczucie *nagradzającego kontaktu*<sup>14</sup>, a nie odczuwać presję czasu. Prośbę tę powtórzyła również nauczycielka, koordynatorka projektu: *Jeśli wiemy, że mamy taką grupę projektową, to poświęćmy im więcej czasu, nawet jeśli oni chcą zostać tą godzinę dłużej, no to zastanówmy się, czy nie powinno być jeszcze pracownika, który, nie wiem, przegada coś z nauczycielem, jest dostępny, czy będzie z tymi uczniami* (N5). Wybrzmiewa tu postulat **spersonalizowania oferty edukacyjnej**<sup>15</sup>. W przypadku współpracy muzeum ze szkołami wydaje się to jeszcze trudniejszym wyzwaniem logistycznym niż w przypadku innych grup odbiorców muzealnych. Trudność wynika z organizacji pracy w szkole, kiedy to w tym samym czasie wielu nauczycieli, realizując zapisy podstawy programowej, może chcieć skorzystać z określonej wystawy: *Jeżeli mamy nauczyciela, który chce dokładanie, zgodnie ze swoim rozkładem, jak mówią o średniowieczu przyjść do Galerii Średnowiecznej, mówiąc o starożytności przyjść do Galerii Starożytnej, to muzeum ma swoją logikę, mechanikę działania i na przykład może się to okazać niemożliwe, bo na przykład ten oddział jest akurat zamknięty albo w tym oddziale akurat w tym czasie nie ma miejsca itd.* (E2).

Konieczność wpisywania wizyt muzealnych w zapisy podstawy programowej była zagadnieniem mocno komentowanym przez badanych nauczycieli. Zarówno od strony sprzyjającej, jak i utrudniającej realizację projektu. Oczywiście sprawą jest, iż nauczyciel, zgłaszając chęć rocznej współpracy z muzeum, musiał swoje propozycje działań, już na etapie planowania zajęć, wpisać w podstawę programową. Należy tu podkreślić – o czym często nie pamiętają sami nauczyciele – że oprócz zapisów *stricte* metodycznych związanych z koniecznością realizacji konkretnych celów i treści przedmiotowych (np. języka polskiego czy historii) podstawa programowa w swojej preambule odnosi się do kwestii wychowawczych i ogólnorozwojowych, których realizacja

w pełni możliwa staje się właśnie poprzez wizytę uczniów w muzeum. Informacja ta jest ważna nie tylko dla samych nauczycieli, którzy chcąc opuścić mury szkoły muszą wypełniać kartę wycieczki, udowadniając niejednokrotnie, które punkty podstawy dzięki temu wyjściu są realizowane, ale również dla edukatorów muzealnych, którzy coraz częściej w opisie oferty lekcji muzealnych odwołują się do realizacji zapisów podstawy programowej<sup>16</sup>.

Warunkiem koniecznym podjęcia rocznej współpracy muzeum ze szkołą jest wyrażenie zgody przez dyrektorów – zarówno muzeum, jak i szkoły – na podjęcie takiej współpracy, ale i przychylność grona nauczycielskiego oraz pracowników działów edukacyjnych muzeów na realizację takich działań.

## Dyskusja

Zaprezentowane czynniki sprzyjające i utrudniające współpracę muzeów ze szkołami mieszczą się w obrębie pragmatyki muzealnej. W dyskusji chcemy rozszerzyć nieco perspektywę spojrzenia i zastanowić się nad modelami kształcenia muzealnego i szkolnego, dla których szczegółowe analizy pragmatyczne są dobrym materiałem ilustrującym, ale i uwiarygadniającym w pewien sposób zaproponowane rozwiązania teoretyczne.

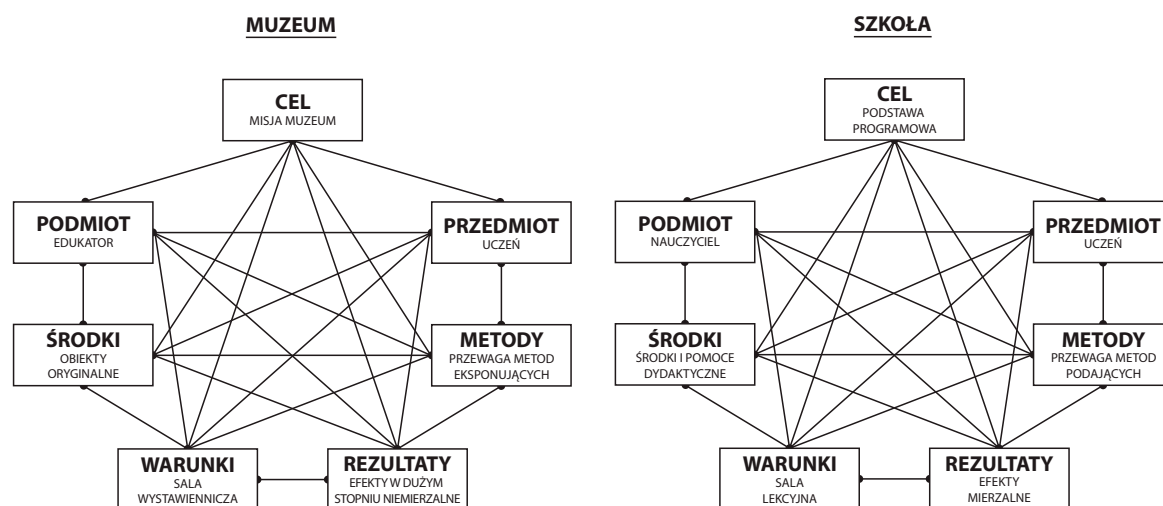
Czynniki sprzyjające współpracy muzeów ze szkołami i ją utrudniające mieszczą się w obszarze badań prakseologii, nauki o warunkach sprawności działań<sup>17</sup>, których założenia metodologiczne na grunt pedagogiki zaadaptował Wojciech Kojs, opracowując teorię działania dydaktycznego<sup>18</sup> – teorię kształcenia, która – jak się wydaje – może nie tylko wprowadzić pewien ład i porządek w analizie edukacji muzealnej w kontekście pracy szkoły, ale także wyznaczyć nowe obszary problemowe w opisach relacji edukacji formalnej i pozaszkolnej. Zagadnienia te na gruncie muzealnym podejmowane były między innymi przez Érica Triqueta, który w artykule *Relacja szkoła – muzeum*, omawiając różnice, jakie występują pomiędzy tymi instytucjami, ujmuje je w następujące obszary problemowe: efekty i cele, publiczność, czas, miejsce,

działanie, treści<sup>19</sup>. Wpisują się one zakresowo, nie zawsze pojęciowo, w propozycję modeli kształcenia muzealnego i szkolnego, zaprezentowaną na poniższych schematach.

Analiza treści poszczególnych elementów kształcenia w muzeum i szkole pozwala na wyznaczenie cech charakterystycznych i specyficznych dla funkcjonowania każdej z tych instytucji oraz obszarów wspólnych w działaniach edukacyjnych. Jeżeli, poruszając kwestię czynników sprzyjających, piszemy o uznaniu wartości kultury i wartości włączania edukacji pozaszkolnej w system kształcenia szkolnego, to wchodzimy w obszar **celów kształcenia**. Analiza celów działań muzeum i szkoły, przesłedzenie misji muzeów<sup>20</sup>, przegląd celów, jakie przyświecają pracy działów edukacyjnych w muzeach, interpretacja zawartości semantycznej podstawy programowej kształcenia ogólnego i celów lekcji różnych przedmiotów kształcenia, dają obraz z jednej strony wspólnego zakresu działań, z drugiej – odmienności leżące u podstaw funkcjonowania obu placówek. Może stanowić to merytoryczną podstawę do zbliżenia respektującego specyfikę pracy każdego z partnerów, bez tendencji do skularyzacji muzeów<sup>21</sup>.

Wyznaczenie elementów kształcenia pozwala nauczycielom i edukatorom – czyli w tym ujęciu **podmiotom kształcenia** – uświadomić sobie, że realizacja procesu edukacyjnego jest strukturalnie bardzo podobna w obu placówkach, co widać wyraźnie na przedstawionych schematach, a opisywane w wynikach badań różnice w warunkach pracy i wynikające stąd trudności natury planistyczno-organizacyjnej nie muszą być czynnikami uniemożliwiającymi współpracę. Poznawanie siebie nawzajem, specyfiki warunków pracy współpartnera, między innymi poprzez możliwość prowadzenia zajęć przez nauczyciela w muzeum czy też wizyty edukatorów muzealnych w szkołach, stwarzają sytuacje do pogłębienia wiedzy nauczyciela i edukatora o nowe dla nich obszary problemowe możliwe do wykorzystania we własnych środowiskach pracy i własnej praktyce edukacyjnej.

Jeden z obszarów wiedzy, który pogłębiany jest dzięki tym działaniom, dotyczy ucznia, czyli w naszym ujęciu **przedmiotu kształcenia**. Uczniowie jako odbiorcy oferty edukacyjnej



Schemat 1. Model kształcenia muzealnego; schemat 2. Model kształcenia szkolnego

Diagram 1. Model of museum learning; diagram 2. Model of school learning





4. Przedstawienie teatralne uczniów ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych i Słabowidzących w Krakowie

4. Theatre performance of the students of the Special Centre for Blind and Low Vision Children in Cracow

(Fot. 1 – S. Zakrzewski; 2 – M. Marczuk; 4 – M. Guzik)

ważni są zarówno dla muzeum, jak i dla szkoły. Jedna i druga placówka zabiegają o tego zbiorowego konsumenta dóbr kultury. Przy czym, co ważne, dla muzeum uczniowie są tylko jednym z typów odbiorców oferty edukacyjnej (najliczniejszym wprawdzie, jak pokazują wyniki badań), ale dla szkoły obecność uczniów jest warunkiem koniecznym jej istnienia i funkcjonowania. Systematyczna współpraca szkoły z muzeum może być jednym z czynników branych pod uwagę przy wyborze szkoły przez rodziców i dziecko. Dodajmy też, tylko sygnałnie, iż wiedza na temat uczniów, ich zdolności, predyspozycji, zachowań różna jest u nauczyciela i edukatora muzealnego. Wynika to nie tylko z częstotliwości kontaktu, warunków pracy, sposobu prowadzenia zajęć, ale też i stopnia sformalizowania procesu kształcenia szkolnego i muzealnego.

Pojęcie i rola **środków dydaktycznych** w edukacji muzealnej i edukacji szkolnej są diametralnie różne. Muzeum to miejsce wyjątkowe w dydaktyce szkolnej. Wartością muzeum jest obecność w nim, posługując się określeniem Mirosława Borusiewicza, *surowych materiałów badawczych*<sup>22</sup>, oryginałów, artefaktów, świadków przeszłości. O tym niezwykłym i wyjątkowym walorze muzeów pamiętać muszą zarówno pomysłodawcy, jak i odbiorcy oferty edukacyjnej. Podejmując ten wątek analizy, wchodzimy w trudny dla środowiska muzealnego teren debaty nad nadrzędnym celem, dla jakiego muzea były i są powołane<sup>23</sup>. Wydaje się, iż w opisach **warunków działań** bliższy jest nam ten opis, który przedstawia muzeum jako instytucję istniejącą w *oczach*

*i umysłach swojej publiczności, jej dedykowaną i zmieniającą się wraz z oczekiwaniami, technologią komunikacji, kulturowy gejzer o mobilnym programie, miejsce spotkań i wymiany doświadczeń, obszar edukacji ponadpokoleniowej, gdzie przyjemność i nauka mogą być tożsame. Społeczny i psychologiczny eksperyment, przeprowadzany ustawicznie, miejsce terapii i ołśnienia, neurotyczna komora doznań nieznanych z innych kontekstów*<sup>24</sup>. To bardzo atrakcyjnie zarysowana przez Dorotę Folgę-Januszewską wizja potencjału edukacyjnego muzeum dysponującego warunkami o takich walorach edukacyjnych, o jakich szkoła może tylko pomarzyć. Nawet jeżeli na razie warunki te pozostają niejednokrotnie tylko w sferze możliwości, a nie realnych rozwiązań. Sala lekcyjna i sala wystawiennicza to dwa różne światy. *Z punktu widzenia relacji szkoła – muzeum problemem staje się zdefiniowanie, jaki rodzaj pracy najbardziej nadaje się do realizacji w salach muzealnych (...), a jaki w klasie szkolnej*<sup>25</sup>, jak słusznie zauważa Tiquet w przywołanym artykule.

*Muzeum jest przestrzenią doznań i przeżyć, budzenia się szczególnych emocji, zdziwienia, niedowierzania, podziwu, emocji ważnych w procesie uczenia się, w szczególnych momentach doświadczenia edukacyjnego*<sup>26</sup>. Przywołujemy ten fragment wypowiedzi Renaty Pater dlatego, iż oddaje on bardzo trafnie takie postrzeganie przestrzeni muzeum, jakie jest wynikiem również naszych obserwacji i wyników badań. Muzeum jest przestrzenią, która sprzyja stosowaniu metody ekspozycyjnej nazywanej również metodą waloryzacyjną, uczenia się

przez przeżywanie, wyszczególnionej przez Wincentego Okonia w koncepcji wielostronnego kształcenia obok metod: podającej, poszukującej i metody praktycznej<sup>27</sup>. Warto w analizach kolejnego z elementów modeli **metod kształcenia** poszukać tych odniesień w literaturze muzealniczej, pedagogicznej, dydaktycznej, psychologicznej, które mówią o wymiarach poznawczym, emocjonalnym i społecznym zastosowania określonych metod kształcenia w muzeum i w szkole<sup>28</sup>.

**Rezultaty kształcenia** są elementem szczególnie skrupulatnie badanym w rzeczywistości szkolnej. Efekty wizyt muzealnych nie podlegają, na szczęście, takim rygorom kwalifikacyjnym. Trudno dziwić się jednak coraz częściej słyszanyemu nawoływaniu środowiska muzealnego i pedagogicznego o zintensyfikowanie badań nad jakością i efektywnością kształcenia w muzeum oraz efektami zastosowania edukacji muzealnej w systemie kształcenia formalnego<sup>29</sup>. Z drugiej strony trudno nie słyszeć głosu pedagogów pytających z troską: *W jaki sposób można uchwycić, skontrolować, poddać audytowi proces powstawania wewnętrznych*

*dyspozycji, owego rozbudzenia pragnień i namyśtu czy powstawania pokrewieństwa struktur sensu?*<sup>30</sup>. Nie ma żadnych testów, jak píše Krzysztof Maliszewski, *które można by prosto i masowo stosować i z których administracja szkolna i muzealna, byłaby zadowolona*<sup>31</sup>. W analizach rezultatów kształcenia muzealnego i szkolnego uczymy się o obiektem refleksji, a odbędzie się to z pożytkiem dla funkcjonowania i współpracy jednej i drugiej placówki edukacyjnej.

Éric Triquet za dwa kluczowe parametry warunkujące sukces we współpracy muzeum i szkoły uznał: zdolność muzeum do proponowania ofert, które mogą zainteresować szkołę, biorąc pod uwagę jej ograniczenia i zdolność szkoły do wejścia w świat rozpowszechniania wiedzy, która nie jest organizowana według reguł i logiki dystrybucji wiedzy szkolnej, oraz wyciąganie korzyści z takiej aktywności<sup>32</sup>. Mamy nadzieję, że przedstawiony artykuł wzbogacił te parametry o nową wiedzę, odślanając jednocześnie inne ważne obszary problemów w kształceniu muzealnym i szkolnym, i przybliżył do merytorycznie lepszej współpracy muzeum i szkoły.

**Streszczenie:** Artykuł ma charakter badawczy w obszarze opracowywania standardów współpracy muzeów z placówkami oświatowymi. Jego celem jest prezentacja i interpretacja wyników badań własnych projektu *Zmierz się z kulturą*, który realizowano w latach 2017–2019 w Muzeum Narodowym w Krakowie. Analiza czynników sprzyjających i utrudniających współpracę muzeum i szkoły stała się podstawą do szerszych uogólnień i opracowania modeli

kształcenia muzealnego i szkolnego, w których wyszczególniono następujące elementy: cele, podmioty, przedmioty, środki, metody, warunki i rezultaty. Elementy te zostały ukazane z perspektywy zarówno muzealnej, jak i szkolnej. Artykuł może zainteresować nauczycieli i edukatorów muzealnych współpracujących ze szkołami, a także teoretyków muzealnictwa i pedagogiki muzealnej jako rozwijającej się subdyscypliny pedagogiki.

**Słowa kluczowe:** szkoła, muzeum, edukator muzealny, nauczyciel, uczeń, edukacja muzealna, współpraca, podstawa programowa kształcenia ogólnego.

## Przypisy

<sup>1</sup> T. Gołaszewski, *Dziecko w muzeum: funkcja muzeum w wychowaniu estetycznym dziecka*, „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1967, s. 89.

<sup>2</sup> O. Gałuszek, *Po co szkole muzeum, po co muzeum szkoła. O edukacji muzealnej z perspektywy prowadzącego zajęcia*, w: *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelaż (red.), NIMOZ, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2012, s. 154; R. Pater, *W poszukiwaniu standardów edukacji muzealnej*, w: „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 134-135.

<sup>3</sup> *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1*, M. Szelaż (red.), Universitas, Kraków 2014, s. 77.

<sup>4</sup> Zob. np. praktyki dydaktyczne możliwe do aplikacji w warunkach kształcenia instytucjonalnego i pozaformalnego – G. Karwasz, J. Kruk, *Idee i realizacje dydaktyki interaktywnej – wystawy, muzea i centra nauki*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 202.

<sup>5</sup> *Raport „Strategia Rozwoju Muzealnictwa”. Założenia programowe*, NIMOZ, Warszawa 2012, s. 11.

<sup>6</sup> *Od muz do muzealizacji. Z Andrzejem Rottermundem rozmawia Dorota Folga-Januszewska*, w: *Muzea, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy*, P. Jaskanis (red.), Universitas, Kraków 2016, s. 103.

<sup>7</sup> É. Triquet, *Relacja szkoła – muzeum*, w: *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 342.

<sup>8</sup> Z opisami założeń programu i warunkami uczestnictwa można zapoznać się na stronie muzeum, <https://mnk.pl/arttykul/zmierz-sie-z-kultura-program-dla-szkol-ponadpodstawowych>

<sup>9</sup> <https://instytutkorfanego.pl/bmk-slaskie/>

<sup>10</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015, s. 9.

<sup>11</sup> Zastosowane skróty odnoszą się do: N – nauczyciel, E – edukator muzealny, U – uczeń.

<sup>12</sup> Zob. np. K. Olbrycht, J. Skutnik i inni, *Kadry dla kultury w edukacji i edukacji w kulturze*, Regionalny Ośrodek Kultury w Katowicach, Katowice 2012, [http://www.wpek.pl/pi/85765\\_1.pdf](http://www.wpek.pl/pi/85765_1.pdf)

<sup>13</sup> W 2019 r. uczniowie tej samej klasy oprowadzali w Dniu Wolnej Sztuki w Muzeum Narodowym w Krakowie po wystawie „Kraków 1900”. Na temat trzech wymienionych wymiarów uczenia się zob. K. Illeris, *Trzy wymiary uczenia się. Poznawcze, emocjonalne i społeczne ramy współczesnej teorii uczenia się*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2006.

<sup>14</sup> J. Mikułowski-Pomorski, za: O. Gałuszek, *Po co szkole muzeum...*, s. 149.

<sup>15</sup> Zob. D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny...*, s. 135-136.

<sup>16</sup> Zob. A. Cabała, K. Michalska, *Podstawa programowa kształcenia ogólnego w pracy animatora*, w: *Edukacja kulturowa. Obserwatorium*, Regionalny Instytut

Kultury w Katowicach, Katowice 2018, s. 51-58.

- <sup>17</sup> T. Kotarbiński, *Rodzaje zdań prakseologicznych i sposoby ich uzasadniania*, w: „Kultura i Społeczeństwo” 1960, t. IV, s. 3.
- <sup>18</sup> W. Kojs, *Działanie jako kategoria dydaktyczna*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice 1987.
- <sup>19</sup> É. Triquet, *Relacja szkoła – muzeum...*, s. 341-346.
- <sup>20</sup> Zob. K. Barańska, *Misja jako narzędzie przewyżczenia współczesnych aporii muzealnych*, w: *Ekonomia muzeum*, D. Folga-Januszewska, B. Gutowski (red.), Universitas, Warszawa 2010, s. 175-182.
- <sup>21</sup> Zob. É. Triquet, *Relacja szkoła – muzeum...*, s. 350.
- <sup>22</sup> M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, Kraków 2012, s. 125.
- <sup>23</sup> Zob. D. Folga-Januszewska, *Ekonomia muzeum – pojęcie szerokie*, w: *Ekonomia muzeum...*, s. 12-13.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, s. 12.
- <sup>25</sup> É. Triquet, *Relacja szkoła – muzeum...*, s. 344.
- <sup>26</sup> R. Pater, *W poszukiwaniu standardów...*, s. 137.
- <sup>27</sup> W. Okoń, *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 1996, s. 268-270; W.P. Zaczyński, *Uczenie się przez przeżywanie*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- <sup>28</sup> Zob. K. Illeris, *Trzy wymiary uczenia się...*
- <sup>29</sup> Zob. np. R. Pater, *Edukacja muzealna w Niemczech*, w: *Edukacja muzealna w Polsce...*, s. 208.
- <sup>30</sup> K. Maliszewski, *Ciemne iskry. Problem aktualizacji pedagogiki kultury*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2013, s. 234.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, s. 234.
- <sup>32</sup> É. Triquet, *Relacja szkoła – muzeum...*, s. 350.

## Bibliografia

- Barańska K., *Misja jako narzędzie przewyżczenia współczesnych aporii muzealnych*, w: *Ekonomia muzeum*, D. Folga-Januszewska, B. Gutowski (red.), Universitas, Warszawa 2010.
- Borusiewicz M., *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, Kraków 2012.
- Cabała A., Michalska K., *Podstawa programowa kształcenia ogólnego w pracy animatora*, w: *Edukacja kulturowa. Obserwatorium*, Regionalny Instytut Kultury w Katowicach, Katowice 2018.
- Folga-Januszewska D., *Ekonomia muzeum – pojęcie szerokie*, w: *Ekonomia muzeum*, D. Folga-Januszewska, B. Gutowski (red.), Universitas, Warszawa 2010.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015.
- Gałuszek O., *Po co szkole muzeum, po co muzeum szkoła. O edukacji muzealnej z perspektywy prowadzącego zajęcia*, w: *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szeląg (red.), NIMOZ, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2012.
- Gołaszewski T., *Dziecko w muzeum: funkcja muzeum w wychowaniu estetycznym dziecka*, „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1967.
- Illeris K., *Trzy wymiary uczenia się. Poznawcze, emocjonalne i społeczne ramy współczesnej teorii uczenia się*, A. Jurgiel, E. Kurantowicz et al. (tłum.), Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2006.
- Karwasz G., Kruk J., *Idee i realizacje dydaktyki interaktywnej – wystawy, muzea i centra nauki*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Kojs W., *Działanie jako kategoria dydaktyczna*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice 1987.
- Kotarbiński T., *Rodzaje zdań prakseologicznych i sposoby ich uzasadniania*, „Kultura i Społeczeństwo” 1960, t. IV.
- Maliszewski K., *Ciemne iskry. Problem aktualizacji pedagogiki kultury*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2013.
- Od muz do muzealizacji. Z Andrzejem Rottermundem rozmawia Dorota Folga-Januszewska*, w: *Muzea, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy*, P. Jaskanis (red.), Universitas, Kraków 2016.
- Okoń W., *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 1996.
- Olbrycht K., Skutnik J., Konieczna E., Sieroń-Galusek D., Dziadza B., *Kadry dla kultury w edukacji i edukacji w kulturze*, Regionalny Ośrodek Kultury w Katowicach, Katowice 2012, <https://nck.pl/badania/raporty/kadry-dla-kultury-w-edukacji-i-edukacji-w-kulturze>
- Pater R., *Edukacja muzealna w Niemczech*, w: *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szeląg (red.), NIMOZ, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2012.
- Pater R., *W poszukiwaniu standardów edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53.
- Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1*, M. Szeląg (red.) Universitas, Kraków 2014.
- Raport „Strategia Rozwoju Muzealnictwa”. Założenia programowe*, NIMOZ, Warszawa 2012.
- Triquet É., *Relacja szkoła – muzeum*, w: *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, J. Skutnik (tłum.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010.
- Zaczyński W.P., *Uczenie się przez przeżywanie*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

## Strony internetowe

- <https://mnk.pl/artykul/zmierz-sie-z-kultura-program-dla-szkol-ponadpodstawowych>
- <https://instytutkorfantego.pl/bmk-slaskie/>
- [http://www.wpek.pl/pi/85765\\_1.pdf](http://www.wpek.pl/pi/85765_1.pdf)
- <https://nck.pl/badania/raporty/kadry-dla-kultury-w-edukacji-i-edukacji-w-kulturze>



---

**dr Agata Cabala**

Doktor nauk humanistycznych w zakresie pedagogiki; pracuje w Instytucie Pedagogiki UŚ w Katowicach; koordynator ds. oświatowych w programach NCK *Bardzo Młoda Kultura 2016–2018* oraz *Bardzo Młoda Kultura 2019–2021* w woj. śląskim; koordynator z ramienia Instytutu Pedagogiki współpracy z Muzeum Śląskim w Katowicach, Regionalnym Instytutem Kultury w Katowicach, Bytomskim Centrum Kultury; badawczo interesuje się systemowymi rozwiązaniami dla łączenia edukacji szkolnej z pozaszkolną; e-mail: agata.cabala@us.edu.pl

**Anna Grzelak**

Absolwentka historii sztuki na UJ w Krakowie i edukatorka muzealna; (od 2011) pracuje w MNK, obecnie pełni obowiązki kierownika Działu Edukacji, wcześniej kierowała Zespołem ds. Edukacji Formalnej; zajmując się programami dla szkół i nauczycieli oraz współpracą z uczelniami wyższymi koordynowała m.in. ceniony cykl szkoleń dla nauczycieli i edukatorów pt. *Szkoła Interpretacji* oraz program *Zmierz się z kulturą*, współtworzyła programy edukacyjne towarzyszące wystawom czasowym; e-mail: agrzelak@mnk.pl

---

**Word count:** 5 606; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 32

**Received:** 12.2019; **Reviewed:** 01.2020; **Accepted:** 02.2020; **Published:** 03.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.9514

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Cabala A., Grzelak A.; W POSZUKIWANIU MODELU WSPÓŁPRACY MUZEUM I SZKOŁY – PROGRAM ZMIERZ SIĘ Z KULTURĄ MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE. *Muz.*, 2020(61): 10-20

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 233-239  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2020  
data recenzji – 09.2020  
data akceptacji – 09.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.4326

# NIE MA STANDARDOWEJ INTERPRETACJI. *MISREADING* A MUZEALNA PUBLICZNOŚĆ

## THERE IS NO STANDARD INTERPRETATION. MISREADING VERSUS THE MUSEUM PUBLIC

**Leszek Karczewski**

Institut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Sztuki w Łodzi

**Abstract:** Resorting to the arguments of the theory of the interpretation of culture texts, particularly Harold Bloom's concept of *misreading*, the power of interpretative ascertainment achieved by the museum public and the museum institution is equalled. Relating the literature theories to the museum realm, the Author discloses the contingency

(namely the conditioning always dependent on the context) of the interpretative activity in a museum institution. In a series of four intellectual experiments the interpretative instability of a museum object is approximated, while its possible consequences for a museum institution are pointed to.

**Keywords:** New Museology, object, interpretation, misreading, value.

Ten tekst będzie dotyczyć teorii interpretacji aplikowanej do rzeczywistości instytucji muzeum. Powtórzę w nim – brzmiące dość banalnie w ramach paradygmatu nowej muzeologii – ustalenia, że uwarunkowane partycularnym kontekstem interpretacje gości muzealnych są sobie równoważne. I że więcej niż o obiekcie, mówią one o kulturowym świecie konkretnej osoby. Będę jednak argumentował, że równie cennymi jak interpretacje publiczności są te, przygotowane przez instytucję muzealną. One także więcej mówią o uwarunkowaniach muzeum (zależności od rasy, klasy, płci itd.), niż o obiekcie. Jednakowoż instytucja zazwyczaj ukrywa własną przygodność pod maską nieomyślności. Co więcej – czyni tak z konieczności. Każda odważna interpretacja musi

prezentować swą nieomyślność, ale jednocześnie być gotową na jej obalenie.

W serii czterech eksperymentów intelektualnych zdemonstruję, w jaki sposób pojęcie *misreading* Harolda Blooma wyjaśnia ów niestabilny byt interpretacji w muzeum. I wskażę, co z teorii Blooma może wynikać dla działalności instytucji.

### **Eksperyment 1.**

Na początek proponuję eksperyment myślowy. Wyobraźmy sobie, że do muzeum przychodzi publiczność (a jednak!). Grono kilkunastu osób staje przed obiektem, którego wcześniej nie widziało. Publiczność otacza eksponat; szanuje

zakaz dotykania muzealiów, więc tylko przypatruje mu się z wszystkich stron. Większość osób czyta tekst na tabliczce (niektórzy sięgają w tym celu po okulary), ale prawie nikt nie rozumie nawet połowy z zamieszczonych tam wyrazów, które wydają się łańcuchem. Mimo to goście muzeum zaczynają wyrokować, na co patrzą. Ktoś mówi, że to kocioł. Ktoś inny, że to wialnia do zboża. Ktoś stwierdza, że to lemiesz od pługa. Ktoś odpowiada, że to segment filaru. Od słowa do słowa wywiązuje się ogromniejsza dyskusja – *to jest to, to nie jest to, to jest tamto, to nie jest tamto*. I ku uciesze zbierających się wokół kustoszy muzeum, zanim niechętnie interweniują kwalifikowane opiekunki ekspozycji i ochroniarze, dochodzi do rękoczynów (których akurat nie zabrania regulamin zwiedzania tego wymyślnego muzeum).

Ten eksperyment poprowadziłem tendencyjnie. Nie dlatego, by nakierować uwagę na muzea z kolekcjami etnograficznymi czy archeologicznymi, ale z tego powodu, że stanowi on muzealną wersję starobuddyjskiej przypowieści o władcy księstwa Savatthi, który polecił zgromadzić przed swym obliczem wszystkich żyjących w mieście niewidomych od urodzenia. Następnie nakazał przyprowadzić im słonia. Ślepcy dotknąwszy ogromnego zwierzęcia, każdy w innym miejscu jego ciała, mieli wypowiedzieć swoje zdanie na temat słonia. Ten, który wymacał łeb zawyrokował, że stoń jest jak kocioł. Ten, który dotknął ucha orzekł, że jak wialnia do zboża. Ten, który gładził kieł oznajmił, że jak lemiesz od pługa. Ten, który złapał nogę stwierdził, że jak filar itd. Więc pośród wrzasków *Taki jest stoń, stoń nie jest taki* niewidomi zaczęli się okładać pięściami – ku uciesze władcy<sup>1</sup>.

Jakże często publiczność w muzeum znajduje się w sytuacji podobnej do położenia ślepców. Po pierwsze – instytucja muzeum prezentuje publiczności coś, co jej, czyli pracującym w niej muzealnikiem, wydaje się oczywiste – rzekomo niezinterpretowane obiekty, fakty materialne, podpisane w równie obiektywny sposób w opisie na tabliczce. Po drugie – gość muzeum widzi na ekspozycji dzieło po raz pierwszy w życiu (po to właśnie przyszedł do muzeum); to coś, o czym nic nie wie. Albo przeciwnie, gość odwiedza muzeum, ponieważ po raz następnym chce stanąć oko w oko z fascynującym eksponatem, o którym wie o wiele więcej, niż kuratorzy. Po trzecie – muzeum ignoruje interpretacje zarówno jednego, jak i drugiego gościa wychodząc z założenia, że jest instytucją-depozytariuszką wiedzy.

Możliwe są przynajmniej dwie lektury przypowieści o ślepcach. Pierwsza – żaden ślepiec nie ma racji, bo stoń *jaki jest, każdy widzi*. A stoń wszak widomie nie jest jak kocioł, wialnia, lemiesz czy filar. Druga – wszyscy ślepcy mają rację, ściślej – każdy ślepiec ma trochę racji, bo dostrzega swoisty, uzupełniający inne aspekty rzeczywistości<sup>2</sup>. Nie inaczej jest z gośćmi muzeum, każdy widzi coś innego, każdy też czegoś innego nie dostrzega. Nikt nie ma w pełni racji, każdy ma racji tylko trochę. Publiczność muzealna, jak ślepcy z przypowieści, podejmuje procesy interpretacyjne w sytuacji poznawczego niedoboru (w istocie nikt nigdy nie dysponuje pełnią wiedzy na żaden temat) – i nie są one błędne (pod pewnymi aspektami i stoń, i ten tajemniczy obiekt, są jak kocioł itd.), ale raczej po prostu niepełne. Publiczność muzealna (i bohaterowie przypowieści) dokonuje aktów *misreading*.

Pojęcie *misreading* zostało wprowadzone przez Harolda Blooma, wybitnego teoretyka literatury badającego proces formowania się kanonu kultury Zachodu. *Misreading* nie

oznacza mylnego od-czytania (znaczenia), lecz nie-do-czytanie (znaczenia) lub przed-czytanie (znaczenia) interpretowanego tekstu. Zatem *misreading* – czyli niedoczytaniem /przedczytaniem znaczenia – jest każda interpretacja. Bo każda to twórczo nietrafna rewizja znaczenia nadanego obiektowi interpretacji przez jego autora.

Miarą wielkości poetów (językiem Blooma należałoby powiedzieć raczej „siły”) są ich zdolności uwalniania się od wpływu kanonu. Literackie zmagania autorów są jednocześnie owego kanonu empirycznym potwierdzeniem (wszak walka o niepodległość twórczości potwierdza jego istnienie) jak i dialektycznym przebudowywaniem (poprzez przeinterpretowanie – *misinterpretation*). Tędy poeci – dla Blooma są nimi Wallace Stevens, Thomas Hardy, Percy Bysshe Shelley, John Milton, William Butler Yeats, D.H. Lawrence – tworząc, walczą z poczuciem opóźnienia (*belatedness*) wobec pełnych autentyzmu i oryginalności dokonani prekursorów, chcąc nie tyle do nich na poetyckim Olimpie dołączyć, ile ich zdezonizować<sup>3</sup>.

Teorię *misreading* Bloom odnosi wyłącznie do poezji. Jest ona jednak jedną z najważniejszych prac poświęconych kanonotwórstwu i, z konieczności, interpretacji. A instytucja muzeum, niemal z definicji, zajmuje się kanonotwórstwem i, z konieczności, interpretacją. Czym innym wszak 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 umożliwienie korzystania ze zgromadzonych zbiorów*<sup>4</sup>. Dlatego samo zjawisko *misreading* – niedoczytania/przedczytania – nie ogranicza się ani do pisania poezji, ani do czytania literatury i dotyczy w ogóle użycia języka. Każdy z nas na co dzień dokonuje aktów niedoczytania/przedczytania, choć zupełnie wyjątkowo nazywa je w ten sposób.

## Eksperyment 2.

Wyobraźmy sobie kolejkę do kiosku, niekoniecznie muzealnego. Ktoś przed okienkiem właśnie pyta kioskarkę: *Czy ma pani dziennik?* Kioskarka zakłada, że to pytanie nie jest podyktowane troską statystyka o stan magazynowy, tylko prośbą o podanie gazety (i należałoby jej raczej zapisać *Czy ma pani „Dziennik?”*). Pytanie sformułowane skrótowo, ponieważ niedoszły jeszcze klient, jak każdy użytkownik języka (w tym prasy), dąży do ekonomii czasu – bo też i kolejka napiera.

Zatem kioskarka podaje gazetę. Jaką? To już zależy od miejsca postawienia kiosku (i pytania). Bo na Pomorzu przez głowę jej nie przejdzie, że chodzi o „Dziennik Łódzki”, tylko poda „Dziennik Bałtycki”, podczas gdy w Krakowie wręczy „Dziennik Polski”, a na Śląsku – „Dziennik Zachodni”. Kioskarka robi to automatycznie, bez rozmyślenia o *misreading* – niedoczytaniu/przedczytaniu. Zrobi to z przyzwyczajenia, wykonując przy tym w istocie złożone operacje interpretacyjne. Po pierwsze – kioskarka zinterpretuje pytanie o stan jako prośbę o domyślną akcję. Po drugie – zinterpretuje tytuł gazety jako domyślny dla danego województwa. Za każdym razem decyduje statystyczna częstotliwość dotychczasowych fortunnych interpretacji (na Pomorzu odpowiedź *Niestety nie mam „Dziennika Łódzkiego”* byłaby



równie absurdalna, co odpowiedź *Tak, wciąż mam 16 egzemplarzy*). Nie istnieje prawdziwa (w znaczeniu: absolutna, jedyna, rzetelna, uniwersalna) odpowiedź na pytanie *Czy ma Pani dziennik?*. Istnieją wyłącznie poszczególne, konkretne prawdy, zależne zawsze od przygodnych kontekstów uwarunkowujących jedynie poszczególne, konkretne osoby. Jak pisał William James *Prawdziwość jakiejś idei nie jest niezmienną własnością, która jej przysługuje. Prawdziwość przydarza się idei*<sup>5</sup>.

Ślepcy z buddyjskiej opowieści, zaznajomieni dotąd z konkretnymi elementami rzeczywistości: kotłem, wialnią do zboża, lemieszem od pługa i filarem, posłużyli się indywidualnymi doświadczeniami jako bazą danych dla swoich niedoczytań/przedczytań. Stanowiły one konteksty interpretacyjne dla nich domyślne, czyli statystycznie najczęstsze, dające dotychczas fortunne rezultaty. Podobnie zawsze czyni każda osoba z muzealnej publiczności. Analogicznie z każdym obiektem postępuje instytucja muzeum. Różnica polega jedynie na tym, że muzeum (poza wyjątkami) zachowuje się jak władca Savatthi nie przyznając, że w tym epistemologicznym pojedynku na interpretację podlega tym samym regułom, co jego goście – udaje za to, że jako instytucja dysponuje materialnymi faktami w postaci muzealiów.

Tymczasem materialne fakty, czyste dane fizyczne nie istnieją; postrzega się je zawsze okiem już uprzednio uzbrojonym w przedsady. To interpretatorzy tworzą interpretowany obiekt poprzez wybór podlegających interpretacji cech. Jak konkluduje Stanley Fish, teoretyk interpretacji (w poniższym cytacie zmieniam pojęcia odnoszące się do „tekstu” na pojęcie „obiekту”) – *Umiejętne odczytywanie obiektu uważa się zwykle za kwestię rozpoznawania tego, co tam [w obiekcie] jest, lecz (...) jest ono [jednak] kwestią wiedzy o tym, jak stworzyć to, o czym następnie będzie się mówić, że tam się znajduje. Interpretacja nie jest sztuką objaśniania (constructing), lecz konstruowania (constructing). Interpretatorzy nie odczytują (decode) obiektów, oni je tworzą*<sup>6</sup>.

Każda interpretacja tworzy podlegający jej obiekt. Podobnie każdy akt *misreading* – niedoczytania/przedczytania – tworzy podlegający mu obiekt. Czynnikiem uwarunkowującym jest kontekst, który zawsze jest przygodny; okoliczności zawsze są konkretne, a nigdy uniwersalne.

Wracając do przykładu z początku tekstu – muzealna publiczność była wyselekcjonowana, by przypominać ślepców ze starobuddyjskiej przypowieści, więc znała się na kotłach, wialniach i lemieszach. Nieanegdotyczna publiczność w realnym, polskim muzeum w dużo mniejszym stopniu posiada ekspercką wiedzę o dawnych rzemiosłach. W polskim muzeum znacznie częściej na widok obiektu ktoś stwierdzi, że takie samo ma na działce sąsiadka, współsłuchaczka Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Albo, że lepiej można to zrobić z bloków w Netherze w *Minecraftie* (to podłączony do netu nastolatek). Albo powie, że co prawda nie widzi obiektu, ale sama nazwa brzmi „rdzawo i szpiczasto”, bo to akurat osoba z niepełnosprawnością wzroku. Za każdym razem dokonuje się tu inne niedoczytanie/przedczytanie – każda osoba z publiczności używa domyślnego dla niej kontekstu interpretacyjnego.

Co więcej, perspektywa *misreading* ocala także wcale nie taką rzadką interpretację, że ten obiekt to zwykle \*\*\*\*\* (pięć gwiazdek); z mojej perspektywy – edukatora w muzeum zajmującym się sztuką nowoczesną i współczesną, nie jest

to szczególnie ekstrawagancki przykład. Osoba mówiąca takie słowa dokonuje dokładnie tych samych operacji, jej niedoczytanie/przedczytanie jest uwarunkowane przygodnym i dla niej domyślnym kontekstem rytualnego prężenia retorycznych muskułów wobec grupy rówieśniczej, wartościującej pozytywnie prowokację.

Badania empiryczne dowodzą, że osoba wędrująca przez muzealną galerię dokonuje owych aktów *misreading* niemal natychmiastowo. By przywołać dane dla dzieł sztuki: obserwacje w Metropolitan Museum of Art z 2001 r. udowodniły, że średni czas jaki gość poświęca obiektowi to 27,2 sek., mediana to 17 sek. (tyle samo widzów zwracało uwagę na obiekt zarówno krócej, jak i dłużej), a dominanta to jedynie 10 sek. (najczęstszy czas obserwacji)<sup>7</sup>. Badanie powtórzone piętnaście lat później dało podobne rezultaty: odpowiednio 28,63 sek. – 21 sek. – 10 sekund<sup>8</sup>. Społeczność stojąca za akcją Dzień Wolnej Sztuki, dążąca do zmiany pobieżnego kontaktu z dziełami twierdzi, że czas kontaktu z dziełem to zaledwie 8 sekund<sup>9</sup>. Ta chwila – a przywołane statystyczne wartości oznaczają, że kontakt bywa także znacznie krótszy – musi wystarczyć na analizę, interpretację i wartościowanie obiektu. I wystarcza. Między innymi dlatego, czyli z powodów ekonomii czasu (przypominam eksperyment z gazetą), owa analiza, interpretacja i wartościowanie to niedoczytanie/przedczytanie.

Za każdym razem owo dziesięciosekundowe niedoczytanie/przedczytanie jest zatem inne, uwarunkowane bliskością muzealnego gościa, który jako realna osoba nigdy nie jest gościem „statystycznym”. Nie sposób uśrednić, wyciągnąć mediany czy dominanty normy gościa muzeum. Kim miałby on być? „Normalsem” Ervinga Goffmana? Młodym, żonatym, białym mężczyzną, mieszkającym w mieście, pochodzącym z północy Stanów Zjednoczonych, heteroseksualnym protestanckim rodzicem, mającym wyższe wykształcenie, pełne zatrudnienie, odpowiedni wygląd, wagę i wzrost, i mogącym się poszczycić niedawnymi osiągnięciami sportowymi?<sup>10</sup>. Oczywiście jest, że to norma *made in USA*; a i tak więcej niż połowa gości zostaje zdyskwalifikowana na starcie (przede wszystkim „normals” nie może być kobietą). Badania empiryczne prowadzone np. przez polskie środowiska muzealne potwierdzają, że goście odwiedzający muzea są zróżnicowaną społecznością, niesprowadzalną do jakiegokolwiek wspólnego mianownika. Nawet w ramach grupy, która wydałaby się jest najbardziej homogeniczna – publiczności w wieku senioralnym – uwidacznia się silne różnicowanie, dywersyfikowane przez takie czynniki, jak miejsce zamieszkania, poziom wykształcenia, a przede wszystkim – wiek<sup>11</sup>.

Dlatego żaden obiekt muzealny nie ujawni esencjalnego znaczenia wobec żadnego gościa muzeum. Ani przez 10 sekund, ani w akcie długiej kontemplacji. Nie oznacza to jednakowoż, że ktokolwiek z muzealnej publiczności byłby skłonny interpretować jakikolwiek obiekt jako wieloznaczny czy znaczeniowo niestały. Przeciwnie – ponieważ każda z tych osób stanowi „normę” sama dla siebie, więc uzna, że jej *misreading* jest obowiązujące. Każde muzealium w każdym z wielu przygodnych kontekstów ma swoje jednoznaczne i stałe niedoczytanie/przedczytanie; jednoznaczność i stałość odnoszą się tu nie do esencjalnych własności obiektu, ale do tego, jak jawią się one partykularnemu interpretatorowi zgodnie z podzielanymi przez niego założeniami.

To kontekst interpretacji wymusza znaczenie; zdanie ma sens określony przez sytuację, w której jest wypowiedzane.

Kontekst, który zawsze jest przygodny – żądanie, by okoliczności miały charakter esencjalny, czyli były zawsze w mocy, jest absurdałne. Wydaje się jednak, że dokonywane przez instytucję muzeum złożone czynności interpretacyjne, na mocy ich długotrwałości, staranności, eksperckości itp. wykluczają kontekstową zależność ustaleń. Tymczasem po prostu to ów muzealny paradygmat uległ naturalizacji tak dalece, że *znaczenia przez nie ustanawiane wydają się „naturalne” i trzeba specjalnego wysiłku, aby dostrzec, że są one wytworem okoliczności*. Dlatego pewne partykularne niedoczytania/przedczytania obiektu są przyjmowane jako „dosłowne”, „obiektywne” czy „naturalne” – i to bezwiednie, automatycznie i natychmiastowo; jest to związane z ich „instytucjonalnym zagnieżdżeniem” w kluczowym punkcie sieci dystrybucji wiedzy<sup>12</sup>, jakim jest muzeum, obok np. innych instytucji kultury, oświaty i szkolnictwa wyższego.

Wróćmy wyobraźnią do eksperymentu z publicznością oglądającą obiekt muzealny. Wędrowną przez muzealną ekspozycję przestaje być błahą przechadzką – staje się wówczas trudną negocjacją kulturowego kanonu pomiędzy tęgim głosem muzeum (tutaj patriarchalna metafora jest jak najbardziej na miejscu – muzeum jest figurą ojca, męskiego podmiotu z uniwersum kulturowego kanonu), a głosem walczącej o niepodległość gościni. Horacjańskie interpretacje na spiżowych ścianach instytucji ukrywają swe kontekstualne uwarunkowanie przed pchającą spacerowy wózek matką, która z racji wyzynania się mleczaków rocznej córki karci się w myślach za to, że ma tylko chwilkę (10 sek.), by przystanąć przed jakimś eksponatem. Tymczasem jej niedoczytania /przedczytania mają dokładnie tę samą teoretyczną legitymację, co kuratorskie teksty naścienne. W poniższym cytacie z Blooma zmieniłem słowo „tekst” na słowo „obiekt” – (...) *porównajmy dwie formuły: Jesteś lub stajesz się tym, co odczytasz oraz Możesz odczytać tylko to, czym jesteś. Pierwsza formuła przyznaje pierwszeństwo każdemu obiektowi nad każdym czytelnikiem, druga – przyznaje każdemu czytelnikowi jego własny obiekt. We wzajemnym oddziaływaniu tych dwóch formuł ujawniają się zawitości tworzenia się kanonu, ponieważ obie formuły są wystarczająco prawdziwe*<sup>13</sup>.

Proponuję taki punkt widzenia, w którym to instytucja muzeum jest tęgim poetą Blooma wykuwającym kanon – co jest najbardziej *ekstremalną wersją tego, co* [Friedrich] *Nietzsche nazwał Interpretacją, albo ćwiczeniem Woli Mocy*<sup>14</sup> – narzuceniem własnego punktu widzenia, idei własnego niedoczytania/przedczytania.

### Eksperyment 3.

Przywołajmy w wyobraźni obiekt muzealny całkowicie „niewinny”, nieobarczony jakąkolwiek interpretacją. Udało się? Wątpię. W instytucji muzeum żaden obiekt nie pozostaje niezinterpretowany. Zostaje on niedoczytany/przedczytany przez wpisanie do księgi inwentarzowej konkretnego muzeum, przez włączenie w konkretną kolekcję, przez wyeksponowanie na konkretnej wystawie, przez sąsiedztwo konkretnych obiektów, przez konkretny opis kuratorski itd. Za każdym razem ta interpretacja tworzy iluzję własnej wyłączności i kompletności – zwykle muzeum skrupulatnie ją buduje. Jednocześnie niedoczytanie/przedczytanie, co postuluje Bloom, choć to oczywiście postulat tyleż metodologiczny, co etyczny *nie może zaprzeczać swojej stronniczości*

*i koniecznemu fałszerstwu*<sup>15</sup>. Nie powinno w każdym razie. To jednak czyni mało które muzeum.

Instytucja muzeum musiałaby bowiem przyznać wobec publiczności, że w gruncie rzeczy nie ma dostępu do znaczenia obiektu. Tymczasem – to znów parafraza Blooma, w której ponownie słowo „tekst” zamieniam na „obiekt” – empiryczny myśliciel skonfrontowany z obiektem szuka znaczenia. Wewnętrzny głos mówi mu: jeśli to jest skończony i niezależny obiekt, zatem posiada znaczenie. Tyle, że to pozornie zdroworozsądkowe założenie nie jest prawdziwe. Obiekty nie posiadają znaczeń – z wyjątkiem relacji z innymi aktorami znaczeniowoczącej sieci, to jest innymi obiektami, osobami, tekstami itd. Jak pisze Bloom *Obiekt jest wydarzeniem relacyjnym, a nie substancją do analizy*<sup>16</sup>. Interpretacja jest grą między empiryczną reifikacją a dialektyczną ironią, która podpowiada, że oto wobec obiektów, które interpretujemy (zarówno w muzeum, jak i w poezji), podtrzymujemy pewne iluzyjne przekonania. Te zdroworozsądkowe sądy o naturze poezji są ożywiane, zdaniem Blooma, przez przynajmniej cztery iluzje. Są nimi: 1. iluzja religijna twierdząca, że poemat posiada albo tworzy realną obecność; 2. iluzja organiczna zakładająca, że poemat posiada albo tworzy rodzaj jedności; 3. iluzja retoryczna z mniemaniem, że poemat posiada albo tworzy określną formę; 4. iluzja metafizyczna wyrażająca się w wierze, że poemat posiada albo tworzy określone znaczenie. *Smutna prawda wg Blooma* jest jednak taka, że poemat nie posiada i nie tworzy ani obecności, ani jedności, ani formy, ani znaczenia<sup>17</sup>. Twierdzą, że te uwagi Blooma z powodzeniem można odnieść do natury muzealnych obiektów – one także nie dysponują esencjalnie obecnością, jednością, formą i znaczeniem.

„Obecność” czegoś lub kogoś ewokowana przez obiekt jest kwestią wiary interpretatorów. Jest obietnicą, częścią substancji rzeczy, na które ma się nadzieję, a pozostających uparcie niewidocznymi. Wiara w obecność wyraża się w muzeach w formie obiektów-relikwii, sentymentalnych pamiątek, które każą wierzyć, że oto pióro literata, biurko wynalazcy, dworek marszałka – czyli *Narty Ojca Świętego* z tytułu sztuki Jerzego Pilcha – wskrzeszają czyjegoś ducha lub są wręcz „uświęcone” czyjąś obecnością.

„Jedność” obiektu jest pomyłką, albo – nawet jak twierdzi Bloom – kłamstwem, bo istnieje tylko w (dobrej) woli interpretującego. Muzealna dekontekstualizacja izoluje obiekt od jego autora, właściciela, użytkownika, od innych mu podobnych w ramach tej samej klasy, serii, funkcji, czasu powstania, poprzedników i następców, słowem – wyrwa z właściwej mu kultury. Klasycznym przykładem iluzji jedności jest egzotyżująca obiekty ekspozycja etnograficzna.

„Forma” obiektu jest metaforą, uwarunkowaną przez postkartezjański dualizm Zachodu. Obiektywizująca obiekt „forma” jest wszak zawsze zależna od przyjętej perspektywy poznawczej, która – w zależności od podzielanej metodologii – zawsze skrupulatnie pomija elementy obiektu niepasujące do powziętego z góry założenia. Żeby poprzestać na dwóch skrajnych przykładach: forma obiektu może być rezultatem analitycznego akcentowania spójności (strukturalizm) albo napięć i braków dostrzeżonych na rzekomych i jako takich niesłusznie lekceważonych marginaliach (dekonstruktywizm jako strategia interpretacyjna).

„Znaczenie” obiektu jest kwestią metafizyki. Zinterpretowanie obiektu, jego *misreading* – niedoczytanie

/przedczytanie – stanowi bowiem wpisanie – w interpretowanie w obiekt sfery wartości<sup>18</sup>. Domyślny, przygodny kontekst poszczególnego aktu *misreading* ujawnia równocześnie partykularne wartości interpretującego. Odnalezienie w obiekcie pewnych cech oznacza użycie go do wypełnienia systemu indywidualnych potrzeb – *biologicznych, materialnych, psychologicznych, doznaniowych*, prywatnej ekonomii poszczególnych osób, które jako producenci, dystrybutorzy, konsumenci oddziałują na ekonomię rynku wartości<sup>19</sup>.

#### Eksperyment 4.

Przypuśćmy, że kolekcjonuję brązowe figurki w stylu art déco. Przygodne okoliczności – przeciąg – tworzą jednak potrzebę przyciśnięcia papierów na biurku. Wówczas, niedoczytując /przedczytując, dokonuję rewizji wartości obiektu, by na pierwszy plan wydobyć pewne możliwe cechy *gimnastyczki* (mianowicie masę), oraz możliwe funkcje figurki (przycisk do papieru), całkowicie ignorując jej inne wartości (jak na przykład hedonistyczną czy ekonomiczną). Zmienia to przygodnie i diametralnie klasyfikację *gimnastyczki* oraz jej wartość.

To, że zwykle *gimnastyczka* z eksperymentu myślowego będzie ceniona jako przedmiot o wartościach estetycznych na rynku antyków, dowodzi tylko milczącego założenia o wzorcowych warunkach percepcyjnych i kompetencyjnych (znawstwo stylu art déco przy równoczesnym braku przeciągów). Świadczy także o pracowitym lekceważeniu przygodnego kontekstu, interesów, celów i jaźni percypującego, tworząc z idealnego krytyka aksjologii estetycznej konstrukt, będący odpowiednikiem „czytelnika modelowego” hermeneutyki. Jak zauważa Barbara Herrnstein Smith, estetyczka i filozofka, rzekomo zdroworozsądkowo uniwersalne pokładanie wartości estetycznych w rzeźbce gimnastyczki, albo w jakimkolwiek innym „antyku”, odwraca związek między klasyfikacją a funkcją, co *świetnie ukazuje słownikowa definicja „antyku” jako przedmiotu artystycznego, bibelotu, itp., cenionego z racji swej „starożytności”, przypominająca oczywiście definiowanie zegara jako „przedmiotu cenionego jako zegar” – i równie trafna*<sup>20</sup>. Tymczasem powtarzam, nie istnieje stały kontekst warunkujący wartość obiektów, na przykład figurek czy zegarów. Kluczową dla wartościowania jest klasyfikacja, wyodrębnianie możliwych funkcji przedmiotu i wiązanie z nimi jego wartości. Wszelka wartość jest radykalnie przygodna.

I jeśli sądy pewnych osób o wartości pewnego obiektu wykażą wspólnotową zbieżność, nie oznacza to esencjalnego zakorzenienia owych cech w intepretowanym przedmiocie – a raczej to, że indywidualne potrzeby członków tej wspólnoty zostały uregulowane kulturowo i pozostają stosunkowo odporne na zmienność przygodnego kontekstu, przez co członkom owej wspólnoty wydadzą się tak oczywiste i naturalne, że w ogóle nie będą wydawać się kwestią smaku. Nawet tzw. suche fakty są interpretacjami obiektów wpisującymi w nie wartości – domyślne dla pozytywistycznie ukształtowanych interpretujących. Bo doprawdy, empirycystyczny rozdział między faktem a wartością ma smak nie tyle profesjonalizmu, ile intelektualnej protekcjonalności „obiektywnych naukowców” względem „publicystów”.

Decyzja o prezentacji obiektu w muzeum nigdy nie jest „niewinna”. Powodów może być wiele, nawet krótka ich lista

wyświetla, że nie zależy ona zupełnie od tego, czy obiekt jest wartościowy, czy bezwartościowy. Wartościowy – z jakiego powodu? Wartościowy jako obiekt na konkretnej ścieżce edukacyjnej? Wartościowy jako ilustracja pewnych tematów czy technik, które kurator chce podkreślić? Wartościowy, ponieważ muzeum ma w swoim sklepiu wiele gadżetów z jego reprodukcją? Wartościowy, ponieważ wiedza o tym obiekcie jest częścią należytego wykształcenia? Wartościowy, ponieważ muzeum gruntownie opracowało ten obiekt i teraz może posłużyć się gotowymi tekstami w katalogu wystawy?<sup>21</sup>. Za każdym razem obiekt ten jest czymś innym i ma inną wartość. Nigdy nie tworzy jej esencjalna obecność, jedność, forma czy znaczenie. Wartość jest transakcją zawartą między instytucją muzeum a gościem. Transakcją, która uwzględni mechanizmy produkcji, reprodukcji i przekazywania wartości obiektu, takie jak m.in.: nabywanie, przechowywanie, wystawianie na pokaz, badanie, upowszechnianie, edukowanie, reprodukowanie, przywoływanie, czynienie aluzji, naśladowanie, a także ogłaszanie drukiem recenzji i ich rewidowanie, nagradzanie, zamawianie i publikowanie odnośnych artykułów naukowych, pisanie przedmów, układanie antologii, opracowywanie programów nauczania<sup>22</sup>. Wszystko to przygodne, transakcyjne wartości, które muzeum (najczęściej) prezentuje jako powszechnie obowiązujące.

Tymczasem każde wartościowanie ma co najwyżej funkcję informacyjną. Obiekt – niedoczytany/przedczytany na wystawie muzealnej – powiadamia o sprawach wykraczających daleko poza niego; mówi o muzeum, o kolekcji, o kuratorze. Szczerczej – mówi o ideologicznych uwarunkowaniach instytucji: rasowych, klasowych, ekonomicznych, społecznych, genderowych itd. Powiadamia bowiem o odnalezionej w obiekcie użyteczności w przyjmowanej za oczywistą funkcji dla określonego, choć implikowanego, muzealnego podmiotu w określonych choć implikowanych warunkach, w stosunku do innych przedmiotów należących do tej samej implikowanej kategorii<sup>23</sup>.

Ale muzeum, jak każdy tęgi poeta, skrupulatnie ukrywa te interpretacyjne zależności. Zinterpretowany obiekt z definicji musi być niedoczytany/przedczytany. Tyle że tęga interpretacja nie posługuje się odcieniami, że oto obiekt może znaczyć to lub może znaczyć też i tamto. Nie istnieje żadne tamto. Zgodnie z tęgą interpretacją – ona i obiekt to jedno<sup>24</sup>.

Paradoks polega jednak na tym, że interpretacyjna jednoznaczność dokonuje się zawsze kosztem zniekształcenia sensu – „błędne” niedoczytania/przedczytania. Co więcej, im istotniejszy to obiekt, czyli bardziej „tęgo” wpisany w tradycję, tym bardziej skandaliczne staną się te „błędy”. I jeszcze – im „tęższa” interpretacja, tym silniej wyzwała ona kolejne „błędne” niedoczytania/przedczytania. Bloom odważa się nawet sformułować takie prawo, że szeroko podzielane interpretacje dzieła najtęższych poetów muszą być w gruncie rzeczy całkowitym przeciwieństwem tego, czym ich poematy naprawdę są (lub miały w ich zamierzeniu być)<sup>25</sup>. Bo naprawdę tęgie poematy to te, które prowokują naprawdę tęgie *misreadings*.

Nie inaczej jest z muzealnymi obiektami – tęga interpretacja muzeum, ukrywająca własną przygodność, prezentująca się jako ostateczna, prowokuje do tęgich rewizji. Dlatego też *chefs-d'œuvre* raz po raz wracają do ekspozycyjnych przestrzeni i muzealnych katalogów, rewidowane znaczeniowo w kolejnych, zawsze zmiennych, przygodnych kontekstach.



To właśnie recyrkulacja obiektów kluczowych dla muzeum stanowi dowód – i maskę – ponawianych czynności reinterpretacyjnych. Bowiem w podejmowanych aktach niedoczytania/przedczytania obiektów muzeum nie różni się od swojej publiczności, której *misreadings* są równie przygodne (i być może w tym należy szukać potrzeby wielokrotnych odwiedzin tego samego muzeum, oglądania tej samej wystawy, doświadczania tego samego obiektu). Mówiąc metaforycznie, znów za Bloomem, znaczeniem obiektu muzealnego jest tylko inny obiekt – ten odmiennie niedoczytany /przedczytany. W rzeczy samej jest nim sama inność owego innego obiektu<sup>26</sup>.

Podsumowując, można by zadać pytanie, w jaki sposób muzeum może instytucjonalnie zasugerować zrównanie znaczenia własnych ustaleń i dziesięciosekundowych interpretacji gości – zrównanie jako równocenne *misreadings*? Przychodzą mi do głowy dwie strategie (nie sądzę,

by wyczerpywały one listę możliwych rozwiązań). Pierwsza – to wprowadzanie w przestrzeń wystawy wciąż tych samych obiektów i literalne ujawnianie przepracowywania dotychczasowego stanu badań nad nimi. Wówczas to sama retoryka ekspozycji będzie stanowić zaproszenie ponawiania interpretacji. Druga – to włączenie do wystawy treści, „pożyczonych” z codzienności osób odwiedzających muzeum, czyli niezmuzeifikowanych włączeniem do inwentarza przedmiotów codziennego użytku, ubrań, sprzętów, ale także przekazów medialnych, regulacji prawnych, zwyczajów. W oczywisty sposób będą one nośnikami kontekstu pozamuzealnego – domyślność ich *misreading*, zdeautomatyzowana przez niecodzienną przestrzeń prezentacji ujawni sam mechanizm rekontekstualizacji; codzienność stanie się horyzontem odniesienia dla interpretowania „właściwych” eksponatów.

**Streszczenie:** Autor – przywołując argumenty z teorii interpretacji tekstów kultury, zwłaszcza koncepcję *misreading* Harolda Blooma – zrównuje moc interpretacyjnych ustaleń dokonywanych przez publiczność muzealną i instytucję muzeum. Odnosząc ustalenia literaturoznawcze do świata muzealnego, odsłania przygodność (czyli uwarunkowanie zawsze

zmiennym kontekstem) czynności interpretacyjnych w instytucji muzealnej. W serii czterech eksperymentów intelektualnych przybliży niestabilność interpretacyjną obiektu muzealnego i wskazuje możliwe tego konsekwencje dla instytucji muzeum.

**Słowa kluczowe:** nowa muzeologia, obiekt, interpretacja, *misreading*, wartość.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Zob. sutra *Pathamananatitthiyasuttam*, za I. Kania, *Muttavali. Wypisy z ksiąg starobuddyjskich*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 86-87.
- <sup>2</sup> Filozofia starożytnych Indii tę wieloaspektowość przyswoiła jako dżinizystyczny koncept *anekanta-vada* – to idea metafizycznej oraz poznawczej wielostronności, co przekłada się na przykazanie niekrzywdzenia, zob. P. Balcerowicz, *Dżinizm i filozofia dżinijska*, w: *Filozofia Wschodu*, B. Szymańska (red.), Wydawnictwo UJ, Kraków 2001, s. 155-177.
- <sup>3</sup> Tę cokolwiek edypalną i pełną kabalistycznych odniesień teorię Bloom rozwinął w kolejnych pracach: *The Anxiety of Influence* (1973; po polsku jako *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, A. Bielik-Robson, M. Szuster (przekł.), Universitas, Kraków 2002); *A Map of Misreading* (1975); *Kabbalah and Criticism* (1975); *Poetry and Repression* (1975). Teoretyk podsumował je i zrewidował w artykule *The Necessity of Misreading*, „The Georgia Review” Winter 2001/Spring 2002, vol. 55/56, nr 4 / vol. 56, nr 1, s. 68-87.
- <sup>4</sup> Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. rozdz. 1. art. 1., Dz.U. 1997 nr 5. poz. 24.; na podstawie tekstu jednolitego Dz.U. z 2012 r. poz. 987.
- <sup>5</sup> W. James, *Pragmatyzm. Nowa nazwa kilku starych metod myślenia. Popularne wykłady z filozofii*, M. Filipczuk (przekł.), P. Gutowski (postawie), Kraków 2004, s. 88.
- <sup>6</sup> Znakomicie odsłania to słynny eksperyment Stanleya Fisha, który rozszerza rozumienie Bloomowskiego *misreading* na każdą czynność interpretacyjną – eksperyment polegający na podsunięciu listy nazwisk językoznawców „Jacobs-Rosenbaum – Levin – Thorne – Hayes – Ohman (?)” studentom zajmującym się siedemnastowieczną angielską poezją religijną, którzy sprawnie przeprowadzili *misreading* listy nazwisk jako mistycznej liryki, obalając tym samym konieczność strukturalistycznej procedury podążania od cech tekstu do jego sensu; działali raczej według algorytmu – jeśli masz wiersz, zrób to i to. Pierwotny okazał się kontekst, który uwarunkował kategoryzację, zob. S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, A. Grzeliński (przekł.), A. Szahaj (red. przekł.), w: S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, A. Szahaj (red.), Kraków 2002, s. 81-86. Z dyskusji nad interpretacją zdawałem obszerną relację w tekście L. Karczewski, *Interpretacja versus użycie albo śrubokręt w badaniach literackich*, w: *Awangardowa encyklopedia, czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, I. Hubner, A. Izdebska, J. Płuciennik, D. Szajnert (red.), Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008, s. 155-169.
- <sup>7</sup> Zob. J.K. Smith, L.F. Smith, *Spending Time on Art*, w: „Empirical Studies of the Arts” 2001, nr 9, s. 229-236.
- <sup>8</sup> Zob. J.K. Smith, L.F. Smith, P.P.L. Tinio, *Time spent viewing art and reading labels*, w: „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2017, nr 11, s. 77-85.
- <sup>9</sup> Zob. <http://dzienwolnejstzuki.pl/o-akcji/> [dostęp: 09.09.2020].
- <sup>10</sup> E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir (przekł.), J. Tokarska-Bakir (wstęp do wyd. polskiego), Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 171.
- <sup>11</sup> Można tu przywołać publikację P.T. Kwiatkowskiego i B. Nessel-Łukasik, *Seniorzy w Muzeum. Raport*, J. Grzonkowska (koord. proj.), NIMOZ, Warszawa 2019. O heterogeniczności społeczności seniorów muzeum pisze także w tekście *Gerontogika muzealna. Wstępne intuicje*, w: *ABC Muzeum dla seniorów*, B. Nessel-Łukasik (red.), NIMOZ, Warszawa 2020, s. 34-45.

- <sup>12</sup> Zob. S. Fish, *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*, M. Smoczyński (przekł.), A. Szahaj (red. przekł.), w: S. Fish, *Interpretacja, retoryka...*, s. 51-57.
- <sup>13</sup> H. Bloom, *The Necessity...*, s. 70.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, s. 71.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, s. 70.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, s. 75.
- <sup>17</sup> Zob. *ibidem*, s. 84-85.
- <sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 80.
- <sup>19</sup> Zob. B. Herrnstein Smith, *Uwarunkowania wartości*, M.B. Fedewicz (przekł.), w: „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 318-319.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, s. 320-321.
- <sup>21</sup> Parafrazuję tutaj hasło Barbara Herrnstein Smith, w: *The Northon Anthology of Theory and Criticism*, General Editor V.B. Leitch, W.W. Norton & Company, New York, London 2001, s. 1911.
- <sup>22</sup> Zob. B. Herrnstein Smith, *Uwarunkowania...*, s. 314, 334-337.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, s. 329-330.
- <sup>24</sup> H. Bloom, *The Necessity...*, s. 87.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, s. 74.
- <sup>26</sup> Zob. *ibidem*, s. 77.

### dr Leszek Karczewski

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ, kierownik Działu Edukacji MS w Łodzi; autor prac o teoriach podmiotowości oraz interpretacji i edukacji muzealnej, inspirowanych filozofią amerykańskiego pragmatyzmu; kurator akcji społeczno-artystycznych, m.in. „Galeria Dżinsów”, „WIKIzeum” i „ms3 Re:akcja”; pomysłodawca i realizator „Kulturanka”; współautor *Książki do zobaczenia* – podręcznika pedagogiki twórczości (Łódź 2015); członek zespołu programowego *Szkoły patrzenia* – projektu interdyscyplinarnej edukacji wizualnej, (2017–2019) Rady Programowej NIMOZ; wyróżniony m.in. honorową odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej; e-mail: l.karczewski@msl.org.pl

**Word count:** 4 816; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 26

**Received:** 09.2020; **Reviewed:** 09.2020; **Accepted:** 09.2020; **Published:** 10.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.4326

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Karczewski L.; NIE MA STANDARDOWEJ INTERPRETACJI. *MISREADING* A MUZEALNA PUBLICZNOŚĆ.

*Muz.*, 2020(61): 233-239

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>



Muzeum Kirchnera w Davos, fragment wnętrza,  
proj. Annete Gigon & Mike Guyer, fot. A. Jasiński

Kirchner Museum Davos, interior fragment,  
design Annete Gigon & Mike Guyer, photo A. Jasiński



# Z ZAGRANICY

from abroad



# MUZEUM SUSCH

## MUZEUM SUSCH

### Anna Jasińska

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

### Artur Jasiński

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

**Abstract:** Opened in January 2019, the Muzeum Susch crowned the collecting efforts of Grażyna Kulczyk, who, following her failed attempts at establishing a contemporary art Museum in Poznań and Warsaw, finally found home for her collection in a small Swiss village located between two Alps resorts: Sankt Moritz and Davos. The combination of both spectacular mountainous landscape and the edifices of an old convent into which the display has been built, as well as the site-specific art pieces, contribute to creating a peculiar atmosphere of the place. Nature, architecture, and art have all merged into one total work here, namely into a contemporary

Gesamtkunstwerk. Poland is echoed in the Museum: e.g. the genuine name of the institution: 'Muzeum Susch' is a combination of Polish and German words; furthermore, the pieces presented in the collection are to a great extent made up of works by contemporary Polish artists; wooden walls of the Museum Café are decorated with prints showing the Zakopane 'Under Fir Trees' (*Pod Jedłami*) Villa. The question whether Grażyna Kulczyk's collection has found its final home here, or whether it is still possible for it to return to Poland, continues open. The collector herself does not provide an unambiguous answer to this.

**Keywords:** Grażyna Kulczyk, Muzeum Susch, contemporary art, private art collections, museum architecture.

### Kolekcjonerka

Grażyna Kulczyk od wielu lat zaliczana jest do grupy najważniejszych prywatnych kolekcjonerów sztuki w Polsce<sup>1</sup>. Z tego ekskluzywnego grona wyróżnia ją kilka szczególnych cech. Po pierwsze, nieczęste wśród polskich kolekcjonerów zainteresowanie sztuką najnowszą, w tym zachodnią. Po drugie, szerokie spektrum działań patronackich podejmowanych przez nią w przestrzeni publicznej. W 2004 r. założyła fundację Art Stations by Grażyna Kulczyk, której misją jest wspieranie rozwoju kultury i sztuki. Fundacja ta realizuje programy wystawiennicze, edukacyjne i artystyczne, udziela stypendiów twórczych, promując współczesną sztukę i taniec nowoczesny<sup>2</sup>. Po trzecie, rozmach w skali działania – Grażynie Kulczyk udało się połączyć pasję kolekcjonerską z działalnością biznesową i promocją wysokiej jakości architektury. Jej sztandarowym dokonaniem jest Centrum Handlu, Sztuki i Biznesu Stary Browar w Poznaniu, unikatowa budowla autorstwa

dwóch poznańskich architektów: Piotra Barełkowskiego i Przemysława Borkowicza, którzy dzięki wsparciu G. Kulczyk stworzyli tu wybitne dzieło architektoniczne, o wysokiej jakości detalu stylizowanego na podstawie ikonografii dziewiętnastowiecznej architektury przemysłowej i poziomie wykończenia wnętrza nieosiągalnym dla żadnej innej komercyjnej inwestycji w Polsce. Stary Browar zdobył wiele ważnych nagród architektonicznych<sup>3</sup>, ale co więcej – stał się masowo odwiedzaną galerią sztuki współczesnej, miejscem promocji wybitnych dzieł i areną dla działalności artystycznej. Kolekcjonerka wyznaje zasadę *fifty-fifty* – połowę swojego czasu przeznaczona dla biznesu, a pozostałe 50% dla sztuki.

Początkowo zainteresowania Grażyny Kulczyk były szerokie, mieściły się w nich niemal wszystkie nurty i kierunki sztuki współczesnej. Z czasem jej zamiłowania zaczęły podążać w kierunku sztuki minimalistycznej i konceptualnej. Jak sama mówi – *Nie jest to sztuka łatwa, dojrzewałam do niej długo. Podobnie jak nie sądziłam, niegdyś, że może*





1. Grażyna Kulczyk w Muzeum Susch na tle instalacji *Wojny etniczne* autorstwa Zofii Kulik (1995/2017)

1. Grażyna Kulczyk in the Muzeum Susch against installation *Ethnic Wars* by Zofia Kulik (1995/2017)

*mnie zafascynować pogranicze sztuki i nauki i powstające na tym styku dzieła. I choć jestem konsekwentna w tych wyborach, to czynię w nich jeden wyjątek: nie jestem w stanie sobie odmówić zakupu prac artystek – kobiet idących odważnie własną drogą twórczą<sup>4</sup>. W budowanej od lat kolekcji znalazły się dzieła sztuki pochodzące z różnych okresów, jednak ze szczególną pasją Grażyna Kulczyk kolekcjonuje sztukę najnowszą, w której ceni eksperyment i odwagę. Obok klasyki nowoczesności znajdują się w niej prace wielu wybitnych młodych polskich artystek i artystów. W 2007 r. w Starym Browarze w Poznaniu miał miejsce pierwszy pokaz dzieł z jej kolekcji zatytułowany „GK Collection #1”. Wystawa ta umieściła dzieła polskiej awangardy artystycznej w kontekście międzynarodowym. Wśród prezentowanych dzieł znalazły się prace mistrzów polskiej sztuki nowoczesnej: Magdaleny Abakanowicz, Tadeusza Brzozowskiego, Jana Cybisa, Józefa Czapskiego, Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego, Romana Opałki, Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego, Aliny Szapocznikow i Andrzeja Wróblewskiego, zestawione z dziełami młodszej generacji artystów, m.in.: Mirosława Bałki, Marka Chlandy, Katarzyny Kozyry, Piotra Lutyńskiego, Marcina Maciejowskiego i Doroty Nieznalskiej. Towarzyszyły im prace znanych artystów zagranicznych, wśród nich: Vanessy Beecroft, Thomasa Demanda, Zang Huaan, Mariko Mori, Thomasa Rufa i Andy’ego Warhola. Ekspozycja dzieliła się na sale Aktu, Biblioteki, Muzeum, Rzeźby Cieleśnej, Perwersji, Mody, Przedmiotu i Religii. Jak napisano w recenzji – *ze względu na pluralizm sztuki i tożsamości wystawa kolekcji przenosi debatę nad sztuką w obszar szerszych kwestii demokracji. Nadaje to sztuce znaczenie**



2. Stary Browar w Poznaniu, za: <http://www.bryla.pl/bryla/56,85301,23224177,s.html>

2. Old Brewery in Poznan, after: <http://www.bryla.pl/bryla/56,85301,23224177,s.html>



społeczne – wizualizacji trudnych i aktualnych zagadnień. (...) *Rozpięta historia dzieł sztuki oraz podział na sale wystawiennicze nadaje galeriom Starego Browaru charakter muzeum sztuki nowoczesnej. Pierwsza wystawa kolekcji jest zapowiedzią powstania w przyszłości prywatnego muzeum kolekcjonerki, które będzie udostępnione publiczności*<sup>5</sup>.

W 2009 r. Grażyna Kulczyk zaangażowała słynnego japońskiego architekta Tadao Ando i zleciła mu zaprojektowanie Muzeum Sztuki Współczesnej, o powierzchni około 7000 m<sup>2</sup>, które miało powstać pod ziemią, na parkowej działce w bezpośrednim sąsiedztwie Starego Browaru. Niestety projekt ten nie doczekał się realizacji, zbudowano tylko ażurowy płot, który przez władze został uznany za samowolę budowlaną. Po projekcie *Art Stations* w Poznaniu pozostały tylko drobne zmiany w kilku monografiach poświęconych twórczości Tadao Ando<sup>6</sup>. Nie powiodła się także podjęta w 2015 r., już po sprzedaży Starego Browaru, próba zbudowania muzeum sztuki współczesnej w Warszawie, na nadwiślańskiej działce w sąsiedztwie nowego gmachu ASP. Stołeczni władze, uwikłani w przygotowania do budowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej na placu Defilad, nie wykazali zainteresowania tą propozycją, choć kolekcjonerka chciała kupić grunt, sfinansować budowę obiektu i – w zamian za ponoszone w międzyczasie koszty użytkowania – po 20 latach przekazać swoją kolekcję miastu na własność<sup>7</sup>.

Nie pierwszy to wypadek, gdy władze miejskie odrzuciły projekty budowy muzeum sztuki współczesnej. Zdarzyło się tak w Nowym Jorku, kiedy w 2000 r. nie wydano zgody na plan budowy nowej siedziby Muzeum Guggenheima wg projektu Franka Gehry'ego, zlokalizowanej na nadbrzeżu East River na dolnym Manhattanie. Kolejnej filii muzeum Guggenheima nie chciały też Helsinki, gdzie w 2016 r. unieważniono wynik międzynarodowego konkursu architektonicznego. Zdarza się, że wzburzeni kolekcjonerzy, którym udaremniiono plany budowy własnego muzeum, przenoszą swoją kolekcję do innego kraju. Dobrym tego przykładem może być historia kolekcji barona Thyssen-Bornemisza, który chciał w 1988 r. rozbudować swoją rodzinną rezydencję Villa Favorita, położoną nad jeziorem Lugano w Szwajcarii, w celu pomieszczenia w niej ciągle rozrastającego się zbioru malarstwa. Kiedy projekt nowej galerii – autorstwa znanych brytyjskich architektów Jamesa Stirlinga i Michaela Wilforda – został odrzucony przez lokalne władze, kolekcja została przeniesiona do Madrytu, do zaferowanego przez hiszpański rząd pałacu Villahermosa, położonego nieopodal Muzeum Prado. Po adaptacji na cele muzealne, przeprowadzonej według projektu Rafaela Moneo, i po kolejnej rozbudowie dokonanej w 2004 r., gmach ten stał się siedzibą jednego z najwspanialszych i najliczniej odwiedzanych muzeów sztuki na świecie. Jednak są to sytuacje wyjątkowe; najczęściej zarówno władze miejskie, jak i muzea publiczne chętnie kooperują z prywatnymi kolekcjonerami. Większość zbiorów muzeów publicznych była kiedyś kolekcjami prywatnymi. I tak się dzieje nadal – najwybitniejsi współcześni kolekcjonerzy starają się pozyskać wsparcie publicznych muzeów, by w ten sposób zabezpieczyć przyszłość swoich zbiorów i uchronić je przed rozproszaniem<sup>8</sup>.

Niestety, w Polsce prywatni kolekcjonerzy są postawieni w szczególnie trudnej sytuacji, zarówno z politycznego, jak i społecznego punktu widzenia. Lata wojny zniszczyły kolekcjonerstwo, większość prywatnych zbiorów uległa rozproszeniu

bądź zagładzie. Po wojnie znacjonalizowano majątki i zlikwidowano prywatny obrót dziełami sztuki. Jedynie wartościowe prywatne kolekcje sztuki polskiej powstawały wówczas poza granicami kraju (Wojciech Fibak, Marek Mielczuk, Tom Podl).

Po transformacji ustrojowej przeprowadzonej w 1989 r. pojawiła się grupa zamożnych zbieraczy, którzy publicznie prezentują owoce swojej pasji, skupione zazwyczaj na dziełach polskiego malarstwa, ze szczególnym uwzględnieniem artystów Młodej Polski, szkoły paryskiej i kapistów<sup>9</sup>. Sztuka najnowsza cieszy się mniejszym uznaniem, zarówno wśród kolekcjonerów, jak i publiczności. Na problemy z jej odbiorem nakładają się resentymenty historyczne i niedostatki wykształcenia, i co za tym idzie brak zrozumienia jej istoty, roli i znaczenia. Zdaniem Anny Marii Potockiej uprzedzenia Polaków wobec sztuki współczesnej biorą się także z niewłaściwych oczekiwań i przekonań, że sztuka powinna być dekoracyjna i służyć przyjemności<sup>10</sup>. W ogólnopolskim badaniu przeprowadzonym w 2015 r. na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dotyczącym percepcji sztuki współczesnej w Polsce tylko 12,5% badanych oświadczyło, że nie odczuwa żadnego problemu ze zrozumieniem jej treści, natomiast ponad 70% przyznało, że jest *wiele prac, których nie potrafi zrozumieć lub czasem nie wie o co chodzi artyście*. Jednak – paradoksalnie – zdecydowana większość, bo ponad 90% respondentów uznała sztukę współczesną za interesującą<sup>11</sup>.

W tym kontekście niewądziczna jest rola włodarzy publicznych muzeów, którzy chcieliby przejąć lub odkupić prywatne kolekcje sztuki współczesnej. Ich zamiary mogą wywołać odruch sprzeciwu, szczególnie gdy w kolekcji znajdują się dzieła budzące kontrowersje natury obyczajowej. Styk biznesu i działalności publicznej w Polsce jest często konfliktogenny, a na rynku sztuki współczesnej jest to styk szczególnie gorący. Zadaniem prywatnych galerii i marszandów jest promowanie wybranych artystów, a muzea publiczne powinny od mechanizmów rynku trzymać się z daleka, gdyż ich zadania są krańcowo inne. Publiczne instytucje muzealne to przede wszystkim ośrodki wiedzy, nastawione na zbieranie, badanie, konserwację i eksponowanie wybitnych dzieł sztuki oraz różnorodną działalność edukacyjną<sup>12</sup>. To ogniska krytycznego odczytywania i wartościowania dzieł artystycznych, procesów analitycznych, dla których wymagana jest odpowiednia perspektywa, stworzona przez instytucjonalną niezależność, czas i dystans badawczy.

Tymczasem motywacje kolekcjonerskie są złożone, różnorodne i zawsze subiektywne, szczegółowo analizowali je m.in. Anne Higonnet i Krzysztof Pomian. W epoce nowożytnej kolekcjonerstwo stało się atrybutem wysokiej społecznej pozycji i rodzajem nobilitacji. Na przełomie XVIII i XIX w. wykształciła się tradycja nowoczesnego, prywatnego kolekcjonerstwa, które za cele stawiało sobie nie tylko zaspokojenie różnorodnych osobistych ambicji i potrzeb zbieraczy, ale było traktowane jako rodzaj służby publicznej. Wykształciły się wówczas także dwie charakterystyczne sylwetki kolekcjonerów: tradycyjna – wywodząca się z arystokracji i współczesna – wywodząca się z plutokracji. Prym w tym ostatnim nurcie wiedli Amerykanie – tam kolekcjonerstwo traktowane było jak rodzaj służby publicznej. Wybitni amerykańscy kolekcjonerzy – skądinąd w większości bezwzględni i brutalni w swoich przedsięwzięciach kapitałiści – kierując się różnymi pobudkami, niekiedy patriotycznymi, czasem altruistycznymi, innym razem osobistymi lub wręcz materialistycznymi



3. Widok Muzeum w Susch, na pierwszym planie budynek starego browaru – *Bieraria Veglia*

3. Museum in Susch, old brewery building, *Bieraria Veglia*, in the foreground



4. Muzeum Susch, po lewej budynek plebanii zaadaptowany na mieszkania dla artystów – rezydentów

4. Museum Susch, on the left a vicarage adapted as accommodation for artists – residents



5. Muzeum Susch, na pierwszym planie budynek nowego browaru – *Bieraria*, mieszczący większość sal wystawowych, nad nim nadbudowana wieża wentylacyjna

5. Museum Susch, new brewery building, *Bieraria*, in the foreground, housing the majority of display rooms, with a tower fan above

(spadkowymi) najczęściej decydowali, by zgromadzone przez nich kolekcje zostały po ich śmierci przekazane fundacjom lub instytucjom publicznym. Wielu z nich zasiadało w zarządach i radach nadzorczych publicznych muzeów. To dzięki licznym darowiznom prywatnym pierwsze amerykańskie muzea: Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Museum of Fine Arts w Bostonie, Philadelphia Museum of Art w Filadelfii i Art Institute w Chicago mogły wkrótce poszczycić się wybitnymi zbiorami sztuki. Najwięksi z amerykańskich kolekcjonerów utworzyli własne muzea: Isabella Stewart Gardner w Bostonie, Frick Collection w Nowym Jorku i Albert C. Barnes

w Filadelfii. Dzięki bogatym zbiorom zgromadzonym przez Andrew W. Mellona założona została National Gallery of Art w Waszyngtonie. Trend ten jest kontynuowany, najbogatsi ludzie nadal tworzą wybitne kolekcje i wznoszą spektakularne budynki muzealne, by wspomnieć o otwartych niedawno: The Broad Museum w Los Angeles, Sammlung Boros w Berlinie i galeriach sztuki współczesnej otwieranych przez François Pinault kolejno w Palazzo Grassi i Punta della Dogana w Wenecji oraz najnowszej – Bourse de Commerce w Paryżu.

Anne Higonnet pisze, że wielcy kolekcjonerzy w swoich muzeach idealizowali wybrany okres historii sztuki.



Udomawiając czas, starali się go zatrzymać i udoskonalić. Dzięki temu idealizowali też swoją osobę. Kolekcje funkcjonowały jako ich *alter ego*. Ogólnie rzecz biorąc, kolekcjonerzy tworzyli swoje własne prywatne muzea, aby te reprezentowały ich po śmierci. Po bliższym spojrzeniu na muzealną przestrzeń i analizie zachowanych archiwaliów dojrzymy w nich wspólny rys – muzea kolekcjonerskie zostały stworzone jako lustrzane wizerunki ich twórców. Czy to za pomocą własnych portretów, czy zgromadzonej przez nich kolekcji dzieł sztuki, czy sposobu jej aranżacji kolekcjonerzy kreowali dla potomnych obraz swojej osoby. Przestrzeń muzeów kolekcjonerskich można zatem postrzegać zarówno jako wierne odbicie czasów, w których powstały, ale także jako swoiste autoportrety stworzone przez ich założycieli<sup>13</sup>. Jednak niezależnie od indywidualnych motywacji ich twórców, kolekcje prywatne były jednymi z najważniejszych miejsc, w których rodziły się przemiany kulturowe. Prawdopodobnie w wielu krajach, jeśli nie wszędzie, pozostały nimi do dziś. Publiczne kolekcje muzealne z reguły są „opóźnione” wobec nowatorskich zainteresowań artystycznych, naukowych i historycznych prywatnych kolekcjonerów<sup>14</sup>.

Przykłady z dziejów muzealnictwa dowodzą także, że dyrektorzy najwybitniejszych muzeów sztuki niekiedy mylili się w ocenie wartości artystycznych zaofiarowanych im prywatnych kolekcji. Dwa wybitne muzea sztuki współczesnej zrodziły się w takich właśnie okolicznościach. W 1929 r. Gertrude Whitney, która posiadała kolekcję 500 dzieł sztuki autorstwa współczesnych jej amerykańskich artystów, zdecydowała się przekazać ją w darowiźnie nowojorskiemu Metropolitan Museum of Art, wraz z kwotą 5 mln dolarów przeznaczoną na budowę nowej galerii. Jednak Edward Robinson, ówczesny dyrektor Metropolitan, ofertę odrzucił twierdząc, że kolekcja nie posiada odpowiedniej dla jego muzeum wartości. W odpowiedzi G. Whitney założyła własne muzeum, którego misją stało się kolekcjonowanie współczesnej sztuki amerykańskiej i udzielanie pomocy żyjącym artystom. Muzeum to – mieszczące się w kolejnej już, czwartej siedzibie – w industrialnym budynku przy High Line na Manhattanie, jest obecnie jedną z największych atrakcji Nowego Jorku<sup>15</sup>. Do podobnego zdarzenia doszło w latach 90. XX w. w Bazylei, kiedy Ernst Beyeler, wybitny szwajcarski marszand i kolekcjoner, przez wiele lat usiłował przekonać dyrektora Kunstmuseum Basel do przyjęcia jego kolekcji sztuki współczesnej. W rezultacie odmowy Beyeler postanowił zbudować własne muzeum, i tak powstało najpopularniejsze obecnie muzeum szwajcarskie Fondation Beyeler, z siedzibą w Riehen na przedmieściach Bazylei.

## Muzeum Susch

Zmienne koleje losu doprowadziły Grażynę Kulczyk do budowy Muzeum w Susch. Ponad dziesięć lat temu kolekcjonerka zamieszkała w starym domu w szwajcarskiej wiosce położonej w dolinie rzeki Inn. Dolinę Engadyny wyróżniają nie tylko wspaniałe alpejskie krajobrazy i zdrowy klimat, ale także unikatowa architektura. Najlepsze przykłady zabytkowych, masywnych domostw, pokrytych kolorowymi ornamentami i napisami odcisniętymi w wapiennym tynku odnaleźć można w wiosce Guarda, wzniesionej na stromych zboczach nad rzeką Inn. Nieco dalej, w górze rzeki, leży przysiółek Susch, gdzie kilka lat temu kolekcjonerka zakupiła dwa

budynki starego browaru należące do założenia klasztornego, powstałego w XII w. Początkowo, w latach kiedy aktualny był jeszcze pomysł na budowę muzeum warszawskiego, miała się tu mieścić tylko filia muzealna, z czasem jednak nabywane były kolejne budynki i zwiększana ich kubatura, głównie za pomocą moźolnego drążenia w skalnym podłożu, skąd wydobyto 9000 ton skalnego urobku. Dzięki tym zabiegom powierzchnia użytkowa obiektów została podwojona z 1200 do ponad 2250 m<sup>2</sup>.

Dolina Engadyny w kantonie Gryzonja to nie tylko kraina malowniczych wiosek i słynnych kurortów, to także miejsce, które od dawna inspirowało artystów, a obecnie ściga koneserów sztuki współczesnej. Historia tego regionu to opowieść o tym jak dawna *fizyczna niedostępność została przekuta w społeczną ekskluzywność*<sup>16</sup>. W miasteczku Sent ma swoją galerię marszand Gian Enzo Sperone, w pobliskim Zuoz działają znane galerie Monica de Cardenas i Tschudi, w każdej z nich na ścianach zabytkowych budynków ekspozowane są awangardowe dzieła sztuki. Co roku spotykają się tu wybitni marszandzi, kolekcjonerzy i krytycy, by w ramach Engadin Art Talks rozmawiać o najnowszych prądach i zjawiskach w świecie sztuki. W Sankt Moritz działa 13 galerii, w tym filia Hauser and Wirth (globalnej sieci handlującej sztuką z siedzibą w Zurychu i oddziałami w Londynie, Los Angeles, Hong Kongu i Nowym Jorku).

Do opracowania projektu muzeum w Susch Grażyna Kulczyk zaangażowała dwóch młodych szwajcarskich architektów: Chaspera Schmidlina i Lukasa Voellmy'ego. Zapytana dlaczego nie sięgnęła po bardziej znane nazwiska kolekcjonerka odpowiedziała<sup>17</sup>, że: po pierwsze, poznała ich dobrze podczas modernizacji swojego szwajcarskiego domu, po drugie – lokalni architekci pozwolili jej nawiązać bardzo dobre kontakty z okolicznymi mieszkańcami i miejscowymi władzami<sup>18</sup>, i po trzecie wreszcie stwierdziła, że współpracując z młodymi ludźmi, będzie mogła mieć większy wpływ na końcowy efekt pracy, gdyż sławni architekci bywają bardzo apodyktyczni i z reguły źle znoszą ingerencje klientów w swoje projekty. Z tego właśnie powodu zarzucona została współpraca ze znanym szwajcarskim architektem krajobrazu Gunterem Vogtem, autorem m.in. otoczenia londyńskiej New Tate Gallery, który opracował na zlecenie Grażyny Kulczyk koncepcję zagospodarowania terenów wokół Muzeum Susch.

Ingerencje architektoniczne zostały przeprowadzone bardzo dyskretnie, z zewnątrz są niemal niezauważalne. Ich jedynym śladem, widocznym tylko dla wprawnego oka, są przemysłowe profile szklane wierzące wieżę wentylacyjną budynku nowego browaru. Została ona nieznacznie podniesiona, aby pomieścić monumentalną rzeźbę Moniki Sosnowskiej *Schody*. Instalacja ta stanowi oś kompozycyjną przestrzeni muzealnej i punkt odniesienia dla zwiedzających, którzy meandrują w labiryncie sal i wydrążonych w skale korytarzy. Różnicowaną przestrzeń muzeum spajają jednolite podłogi i schody – do betonowych posadzek domieszane zostało pozyskane z lokalnych skał kruszywo, dzięki czemu wnętrza mają specyficzną i spójną, ciemnozieloną kolorystykę. W wielu miejscach ekspozowane są stare drewniane elementy konstrukcyjne. Detale budowlane, armatury i klamki wykonali lokalni rzemieślnicy. Dachy pokryto miedzianą blachą, a wapienne elewacje odnowiono, dzięki czemu modernizacja jeszcze bardziej zintegrowała architekturę z miejscem<sup>19</sup>.



6. Sala wielofunkcyjna w *Bieraria Veglia*, miejsce konferencji i wydarzeń artystycznych

6. Multipurpose auditorium in the *Bieraria Veglia*, venue for conferences and artistic events



7. Rzeźba Moniki Sosnowskiej, *Schody* (2016–2017)

7. Sculpture *Stairs* (2016–2017) by Monika Sosnowska



Architektura szwajcarskich muzeów rozwija się w sposób całkowicie autonomiczny, z dala od pełnej zgiełku mody na spektakularne muzealne budynki – ikony, często ważniejsze niż kolekcje, które się w nich mieszczą. W Szwajcarii architektura jest podporządkowana sztuce, czego przykładem są wyrafinowane, kontekstualne budynki muzealne, które cechuje powściągliwość w kształtowaniu formy i oszczędny, ale zarazem perfekcyjny detal. Jej teoretyczne podwaliny wypracował w latach 70. XX w. Donald Judd, którego ideą było stworzenie przestrzeni dla sztuki wolnej od jakichkolwiek

muzealnych czy komercyjnych zadań, w której każdy element i każdy detal byłby podporządkowany głównej idei budynku<sup>20</sup>. Najwybitniejszymi przykładami tego nurtu są zrealizowane pod koniec XX w. Kirchner Museum w Davos (Annette Gigon i Mike Guyer, 1992) oraz Kunsthau Bregenz (Peter Zumthor, 1997).

W wypadku Muzeum Susch wrażenie jest inne, mniej jest tutaj minimalizmu (choć wspominają o nim jego autorzy) a więcej harmonii, zrodzonej z jedności tradycyjnej architektury, w naturalny sposób zespolonej z otoczeniem,



8. Rzeźba Magdaleny Abakanowicz, *Stado I* (1990)

8. Sculpture *Herd I* (1990) by Magdalena Abakanowicz



9. Mirosław Bałka, *Narcissussusch* (2018)

9. Mirosław Bałka, *Narcissussusch* (2018)

także dzięki rzemieślniczym umiejętnościom lokalnych architektów, którzy potrafią zręcznie wpisywać swoje interwencje w zastaną materię budowlaną. Mistrzem i klasą dla siebie jest tutaj Hans Jorg Ruch, którego biuro specjalizuje się w oszczędnych i wyważonych interwencjach architektonicznych od wielu lat realizowanych w zabytkowych domach

w Engadynie. Jego dokonania przyniosły mu światową sławę, są powszechnie znane, publikowane<sup>21</sup> i z pewnością były inspiracją dla Chaspera Schmidlina i Lukasa Voellmy'ego.

## Kolekcja

Osobiste doświadczenia Grażyny Kulczyk, kobiety przedsiębiorczej i kreatywnej, legły u podstaw ideowych jej muzeum – ma być to instytucja, w której zwalczą się stereotypy, miejsce, w którym kobiety będą mogły mówić pełnym głosem. *Rozumiem problemy, na jakie napotykają kobiety w swoich przedsięwzięciach artystycznych, jestem z nimi emocjonalnie związana... Moje muzeum pozwoli przemówić tym, które poprzednio nie miały okazji, aby zostać wysłuchane*<sup>22</sup>. Działalność Muzeum Susch, prowadzona w ramach Art Stations Foundation CH, oparta jest na pięciu filarach programowych. Kolekcjonerka określa tę formułę jako „muzeum plus”. Oprócz tematycznych wystaw czasowych, które organizowane będą co pół roku, między innymi – ale nie wyłącznie – na bazie zasobów kolekcji Grażyny Kulczyk, odbywać się tu będą coroczne konferencje naukowe, cykliczne wydarzenia taneczne i performance oraz stypendia pobytowe dla artystów, krytyków i kuratorów. We współpracy z Akademią Sztuki w Bazylei powołana została własna placówka badawcza nazwana Instituto Susch, w której realizowany jest program *The Women's Center of Excellence* – studia genderowe, mające na celu badanie dokonań kobiet na polach sztuki, kultury i nauki, redefinicję programów edukacyjnych oraz poszukiwanie nowego *kontraktu społecznego*, wspólnego języka pomiędzy płciami, w którym wykorzystany zostanie potencjał i dokonania sztuk wizualnych<sup>23</sup>.

Ze względu na drobną skalę i zabytkowy charakter przekształcenie wnętrza budowli przyklasztornego browaru na przestrzeń wystawienniczą nie było zadaniem prostym. Znalezione jednak rozwiązanie tego problemu polegające na zamówieniu u wybranych artystów prac, które miały wpisać się w przestrzeń określonych pomieszczeń. Powstałe w ten sposób instalacje, tzw. *site-specific works*, wchodzą w skład stałej ekspozycji, stanowiąc jej kulminację i punkty odniesienia dla zwiedzających. Każda z tych prac stanowi odrębny znak, ale razem tworzą unikalną i pełną znaczeń scenografię dla wystaw czasowych, wchodząc w różnorodne relacje z dziełami prezentowanymi w ich ramach. Osią zespalającą całość jest, wspomniana już wcześniej, praca Moniki Sosnowskiej *Schody* – ekspresyjnie skręcona, poszarpana stalowa konstrukcja, którą można interpretować na różne sposoby – od wiodącej do nieba drabiny św. Jakuba poczynając, na zdeformowanych schodach pożarowych kończąc.

Artyści, którzy przygotowali prace do stałej ekspozycji to m.in.: Mirosław Bałka, Heidi Bucher, Izabella Gustowska, Jarosław Kozłowski, Zofia Kulik i Joanna Rajkowska. Znalazły tam miejsce również dzieła, które powstały wcześniej i dla których odpowiednio przystosowano wnętrza. Jest to rzeźba Magdaleny Abakanowicz *Flock I* z 1990 r. i instalacja fotograficzna *Real Nazis* Piotra Uklańskiego, również z roku 2017 – swoista „ściana wstydu” złożona ze zbioru ponad 200 zdjęć portretowych mężczyzn i kobiet służących podczas II wojny światowej w hitlerowskich formacjach militarnych i policyjnych.

Działalność Muzeum Susch zainaugurowana została ekspozycją zatytułowaną „A Woman Looking at Men Looking





10. Zofia Kulik, *Wojny etniczne. Large Vanitas Still Life* (1995/2017)

10. Zofia Kulik, *Ethnic Wars. Large Vanitas Still Life* (1995/2017)

at Women” („Kobiety patrzące na mężczyzn patrzących na kobiety”). Śmiała obyczajowo wystawa prezentuje jeden z zasadniczych wątków kolekcji Grażyny Kulczyk i jednocześnie jej głównych zainteresowań, dotyczy kobiet – artystek, które w swych pracach poszukują znaczeń kobiecości w różnych aspektach: społecznym, politycznym i kulturowym. Poprzez wyrażenie seksualnej emancypacji i stawianie pytań kwestionujących tradycyjny podział ról życiowych ze względu na płeć, tematyka wystawy porusza główne wątki teorii feministycznych. W wielu pracach dominuje kobiece spojrzenie na ciało, które staje się bardziej źródłem radości niż polem ideologicznych bitew. Wystawa prezentuje obok uznanych twórców także artystki, które dopiero w ostatnich czasach zaczęły zdobywać należne im miejsce w świecie sztuki. Ale najważniejsze jest to, co zapisano we wstępie do jej katalogu: *opowiada ona o artystach, którzy, niezależnie od płci, znaleźli w sobie dość pasji, talentu i odwagi, by wyzwolić się nie tylko z obyczajowych norm, ale także wyjść poza tradycyjne ramy sztuki, przynależnych jej podziałów i ograniczeń*<sup>24</sup>. Wśród prezentowanych twórców pojawiają się takie nazwiska jak: Louise Bourgeois, Ellen Cantor, Lucio Fontana, Natalia LL, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein czy Alina Szapocznikow. Wystawa ma mocny wydźwięk, formy działają sugestywnie na wyobraźnię i zostawiają głębokie przeżycia znaczeniowe. Na pytanie dotyczące przyjęcia wystawy przez mieszkańców Susch, dla których zorganizowano specjalny pokaz przed oficjalnym otwarciem, Grażyna Kulczyk za komentarz przytoczyła wypowiedź jednego z nich, który po zapoznaniu się z ekspozycją stwierdził: *to wszystko, co jest tu pokazane, jest po prostu ludzkie*.

Wizyta w Muzeum Susch, nieuchronnie związana

z podróżą, wymaga poświęcenia jej stosownego wysiłku i czasu, przez co sekwencją zdarzeń przypomina pielgrzymkę do miejsca kultu. Kolekcjonerka zachęca do takiego, nieco mistycznego podejścia, mówiąc: *w tym samotnym i pięknym górskim otoczeniu mamy okazję doznania czegoś innego, oderwania się od rzeczywistości i zbliżenia do sztuki w rytmie slow-art – w kontemplacyjnym nastroju i w spokojnym kontekście*<sup>25</sup>. W innym wywiadzie powiedziała: *zakładamy, że Muzeum Susch będzie podlegać ciągłej ewolucji, zarówno pod wpływem artystów i akademików, jak i własnych wielokierunkowych działań. Mam nadzieję, że będzie edukować i inspirować publiczność, nie tylko w sprawach sztuki, ale także w ogólnych kwestiach światopoglądowych. Chciałabym, aby stało się punktem odniesienia – zarówno jako cel kulturowych pielgrzymek, jak i jako nowy model sztuki i idei*<sup>26</sup>.

Możemy ubolewać, że prywatne muzeum Grażyny Kulczyk nie powstało w rodzinnym kraju kolekcjonerki. Ale z drugiej strony stworzyła ona przyczółek polskiej sztuki w świecie zachodnim, dając tym samym szansę zaistnienia wybranym przez siebie artystom w szerokim, światowym kontekście. Sama G. Kulczyk mówi: *z jednej strony celem Muzeum Susch jest wspieranie dialogu między sztuką powstającą w Europie Środkowo-Wschodniej a szeroko rozumianym Zachodem. Z drugiej strony – skierowanie uwagi świata na sztukę wybitnych kobiet. Dla mnie to także inwestycja w realizację mojej misji: promowania Polski za granicą. Obiekt na tym poziomie, tworzony przez najwybitniejszych architektów i artystów, zlokalizowany w sercu Europy odwiedzany przez liderów opinii z całego świata, będzie odważną wizytówką Polski*<sup>27</sup>.





11. Główna sala wystaw czasowych, na pierwszym planie rzeźba Sarah Lucas *Florian* (2013), nad nią obraz Wojciecha Fangora *m 42* (1970)

11. Main temporary display hall; in the foreground, sculpture *Florian* (2013) by Sarah Lucas, with painting *m 42* (1970) by Wojciech Fangor above it



12. Alina Szapocznikow, *Brzuchy* (1968?)

12. Alina Szapocznikow, *Bellies* (1968?)

(Fot. 1 – A. Abrar, Art Stations Foundation CH; 2 – J. Wittchen; 3-12 – A. Jasiński)

## Przyszłość Muzeum Susch i kolekcji Grażyny Kulczyk

W ostatnich latach kariera kolekcjonerska Grażyny Kulczyk nabrała tempa i wymiaru międzynarodowego. W 2014 r. w madryckiej Santander Art Gallery miała miejsce wystawa dzieł z jej kolekcji zatytułowana przewrotnie „Każdy dla kogoś jest nikim”<sup>28</sup>. Po raz pierwszy w historii prestiżowa europejska galeria zaprosiła polskiego kolekcjonera. Na wystawie zaprezentowano ponad 100 dzieł pochodzących z okresu od lat 40. XX w. do czasów współczesnych. Prace polskich artystów, m.in. Magdaleny Abakanowicz, Wojciecha Fangora, Zofii Kulik, Zbigniewa Libery, Romana Opałki, pokazano obok dzieł Jenny Holzer, Donaldal Judda, Bettiny Rheims czy Antoniego Tàpiesa. Hiszpański dziennik „La Razon” pisał: *Polska awangarda wdziera się do Madrytu*. Było to o tyle istotne, że w stolicy Hiszpanii po raz pierwszy zwrócono uwagę na naszych rodzimych artystów. Odnotowano także zróżnicowany charakter kolekcji, gdzie *piękno sąsiaduje z ciemnością, religia z erotyzmem, estetyka z prowokacją. Rozrywka i refleksja przenikają się w kolekcji GK, która opiera się na dwóch podstawowych tematach: sztuki feministycznej oraz znacznie chłodniejszym – odmianach sztuki kinetycznej, konceptualnej, Op Art i abstrakcji*<sup>29</sup>.

W 2015 r. Grażyna Kulczyk została członkinią elitarnego Modern Women’s Fund Committee w nowojorskiej MoMA oraz członkinią komitetu ds. zakupów sztuki rosyjskiej i wschodnioeuropejskiej w londyńskiej Tate Modern. W 2018 r. znany portal internetowy ARTnews zaliczył ją do grona najważniejszych kolekcjonerów na świecie, umieszczając jej nazwisko na liście Top 200 Collectors<sup>30</sup>. Spektakularny sukces medialny przyniosło też otwarcie Muzeum Susch; artykuły na ten temat umieściły na swoich łamach bodaj wszystkie liczące się magazyny, wydawnictwa i portale zajmujące się sztuką, architekturą i modą.

Szwajcarska kuratorka Dora Imhof w książce *The Private Museum of the Future* – w której zaprezentowana została także sylwetka Grażyny Kulczyk – zauważa, że sytuacja w świecie sztuki uległa obecnie istotnym przewartościom.

Po pierwsze, sztuka współczesna znalazła powszechne uznanie i akceptację, po drugie – jej ceny poszybowały do poziomów dostępnych tylko dla najbogatszych kolekcjonerów. Tym samym wybitne dzieła sztuki współczesnej stały się symbolami statusu, potęgi i władzy. Dominująca rola pieniądza w świecie sztuki współczesnej spotyka się często z gwałtowną reakcją, zarówno na poziomie lokalnym – czego dowodem są między innymi ataki na kolekcjonerów i lansowane przez nich projekty muzealne, jak i na poziomie globalnym – czego wyrazem są radykalne ruchy polityczne i antykapitalistyczne kampanie, na czele których stają także artyści<sup>31</sup>. W tym duchu wypowiedział się polski artysta Rafał Jakubowicz, zarzucając Grażynie Kulczyk *udział w kulturze burżuazyjnej, zdominowanej przez myślenie w kategoriach celebryckiego splendoru, kulturze zawłaszczanej przez biznesowe elity i stanowiącej rozrywkę klas posiadających i traktującą jej pomysł budowy muzeum jako strategię budowy własnych pomników i uspołeczniania strat*<sup>32</sup>.

Jednak rola, znaczenie i odpowiedzialność prywatnych kolekcjonerów w świecie sztuki jest nadal niepodważalna. Dysponując niekiedy nieograniczonymi środkami finansowymi, mogą podejmować swoje decyzje niezależnie, eksperymentując i realizując radykalne koncepcje kolekcjonerskie, w przeciwieństwie do muzeów publicznych, których dyrekcje posiadają bardzo skromne możliwości i na dodatek podlegają kontroli politycznej. Imhof porównuje muzea publiczne do transatlantyków wytrwale zmierzających w obranym kierunku, a prywatnych kolekcjonerów do floty motorówek, pędzących z wielką prędkością w różnych kierunkach<sup>33</sup>. Jednak prędzej czy później nawet najbogatsi kolekcjonerzy zostaną postawieni przed problemem sukcesji, zapewnienia zgromadzonym przez siebie kolekcjom ochrony przed rozproszaniem i zapomnieniem. Zazwyczaj nie mogą liczyć na rodzinę, w tym dziele pomóc mogą tylko instytucje – albo stworzone przez nich, odpowiednio umocowane i wyposażone w solidne zaplecze finansowe fundacje muzealne, albo wielkie muzea publiczne.

Wydaje się, że przed Grażyną Kulczyk stoją obecnie

kolejne poważne wyzwania – zapewnienie trwałości instytucjonalnej stworzonym przez siebie bytom: Muzeum Susch i prywatnej kolekcji dzieł sztuki. O ile o przyszłość szwajcarskiego muzeum zadbały zapewne lokalne władze lub ktoś z współpracujących z nim na stałe instytucji naukowych, o tyle przyszłość kolekcji nie jest jeszcze znana. Piotr Rypson, były dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, zauważył, że Grażyna Kulczyk stworzyła fenomenalną, konsekwentną kolekcję, ale też umiejętnie wpisującą polskich twórców w międzynarodowe konteksty. Wcześniej mieliśmy jeden podobny przypadek umieszczenia rodzimych twórców w bardziej

uniwersalnej opowieści o sztuce: zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi, które stworzyli sami artyści w latach trzydziestych ubiegłego wieku<sup>34</sup>. Może zatem kolekcja Grażyny Kulczyk powinna ustanowić trzon zbiorów budowanego obecnie w Warszawie Muzeum Sztuki Nowoczesnej?

Andrzej Rottermund uważa, że jednym z najważniejszych zadań muzeów w Polsce jest *minimalizowanie dystansu cywilizacyjnego w stosunku do rozwiniętych państw Unii Europejskiej*<sup>35</sup>. Kolekcja Grażyny Kulczyk, pełna ważnych i zaangażowanych dzieł, łamiących stereotypy i konwenanse, byłaby w takim zadaniu znakomitym narzędziem.

**Strzeszczenie:** Muzeum Susch, otwarte w styczniu 2019 r., jest ukoronowaniem kariery kolekcjonerskiej Grażyny Kulczyk, która po nieudanych próbach stworzenia muzeum sztuki współczesnej w Poznaniu i Warszawie, ulokowała część swojej kolekcji w niewielkiej szwajcarskiej wiosce położonej pomiędzy dwoma alpejskimi kurortami: Sankt Moritz i Davos. Zarówno spektakularne wysokogórskie krajobrazy, zabytkowe zabudowania starego klasztoru, w które wbudowana została ekspozycja, jak i powstałe specjalnie dla niej dzieła sztuki składają się na szczególną atmosferę tego miejsca. Natura,

architektura i sztuka zespoliły się tu w dzieło totalne, współczesne Gesamtkunstwerk. Nie brak odniesień do Polski – oryginalna pisownia nazwy „Muzeum Susch” jest polsko-niemiecką zbitką językową; prezentowana w nim kolekcja składa się w dużej części z dzieł współczesnych artystów polskich; na drewnianych ścianach muzealnej kawiarenki rozwieszono są sztychy prezentujące zakopiańską Willę pod Jedłami. Pytania, czy kolekcja Grażyny Kulczyk znalazła tu swoją docelową siedzibę, czy możliwy jest jeszcze jej powrót do Polski, nadal pozostają otwarte. Kolekcjonerka udziela na nie wymijających odpowiedzi.

**Słowa kluczowe:** Grażyna Kulczyk, Muzeum Susch, sztuka współczesna, prywatne kolekcje sztuki, architektura muzeów.

## Przypisy

- T.F. de Rosset, *O polskich kolekcjach artystycznych XX wieku*, w: T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, A. Tołysz, *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku*. Szkice, NIMOZ, Warszawa 2015, s. 254.
- <http://www.artstationsfoundation5050.com/fundacja/o-fundacji/>
- W tym w 2008 r. nagrodę za najlepsze Centrum Handlowe na świecie przyznaną przez Międzynarodową Radę Centrum Handlowych (ICSC).
- P. Sarzyński, *Niezwykłe kolekcje Grażyny Kulczyk*, „Polityka” 08.04.2014.
- P. Leszkowicz, *Wystawa sztuki z kolekcji Grażyny Kulczyk*, Culture.pl, marzec 2007.
- M.in. Tadao Ando: *Recent Project*, Y. Futugawa (ed.). ADA Editors, Tokyo 2009, P. Jodidio, *Ando, Complete Works 1975-Today*, Taschen 2018.
- T. Żylski, *Szwajcaria – Polska 1:0*, w: *Muzeum sztuki Susch*, „Architektura” 03.2019 (294), s. 38.
- C. Decron, *Afterword*, w: C. Bechter, D. Imhof, *The Private Museum of the Future*, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, Zurich 2018.
- T.F. de Rosset, *O polskich kolekcjach...*, s. 254.
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK – wywiad z dyrektorką Marią Anną Potocką, „Rynek i Sztuka” 15.06.2018, <https://rynekisztuka.pl/2018/06/15/muzeum-sztuki-wspolczesnej-krakow-mocak-kultura-sztuka-wystawy-wywiad-maria-anna-potocka/> [dostęp: 18.02.2020].
- Kondycja sztuk wizualnych. Percepcja i społeczny obieg sztuki współczesnej w Polsce – raport z badań*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, <https://nck.pl/badania/raporty/kondycja-sztuk-wizualnych-percepcja-i-spoleczny-obieg-sztuki-wspolczesnej-w-polsce> [dostęp: 18.02.2020].
- A. Rottermund, *Muzea – perspektywy*, w: „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 24.
- A. Higonet, *A Museum of One's Own: Private Collection – Public Gift*, Periscope 2010, s. xv.
- K. Pomian, *Zbieracze osobliwości, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012, s. 323.
- Por. A. Jasińska, A. Jasiński, *Nowa siedziba Muzeum Sztuki Amerykańskiej Whitney w Nowym Jorku*, w: „Muzealnictwo” 2018, nr 59, s. 177.
- S. Szablowski, *Czarodziejskie góry czyli sztuka lata wysoko*, „Przekrój” 22.03.2019 (3565).
- Cytowane wypowiedzi Grażyny Kulczyk pochodzą z wywiadu udzielonego autorom artykułu w Muzeum Susch 28 kwietnia 2019 roku.
- Chasper Schmidlin pochodzi z Engadyny, jego pradziadek był jednym z założycieli znanego Lyceum Alpinum w Zuoz, a prababka Selina Chönz, która mieszkała w wiosce Guarda, napisała najśmieszniejszą szwajcarską bajkę dla dzieci zatytułowaną *Schellen-Ursli*.
- C. Schmidlin, L. Voellmy, *Integracja z miejscem*, w: *Muzeum sztuki Susch*, „Architektura” 03.2019 (294), s. 41.
- J.C. Bürkle, *Most Carefully Simple, Most Carefully Empty*, w: J.C. Bürkle, M. Landert, *Gigon Guyer Architects, Works & Projects 1989-2000*, GG Barcelona 2000, s. 100-102.
- H.J. Ruch, *Ruch & Partners 1994-2018, Close Up*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2018; H.J. Ruch, *Historic Houses in the Engadin: Architectural Interventions*, Steidl Photography International, Göttingen 2009.
- M. Duron, *Collector Grażyna Kulczyk Plans Multifarious Museum in Swiss Alps*, ARTnews, 17.05.2018, <http://www.artnews.com/2018/05/17/collector-grazyna-kulczyk-plans-multifarious-museum-swiss-alps/> [dostęp: 01.06.2019].
- <https://www.muzeumsusch.ch/en/1034/The-Women-s-Center-of-Excellence> [dostęp: 01.06.2019].
- A Woman Looking at Men Looking at Women*, katalog wystawy, Muzeum Susch, Susch 2019, s. 2.

- <sup>25</sup> K. Brown, *A Polish Billionaire Carved Out a Mountain in Switzerland to Build a New Museum*, January 21, 2019, <https://news.artnet.com/art-world/muzeum-susch-1443133> [dostęp: 18.02.2020].
- <sup>26</sup> S. Pirovano, *Grażyna Kulczyk reveals her new Muzeum Susch (an interview)*, Conceptual Fine Arts, January 9, 2020, <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2018/12/06/grazyna-kulczyk-interview-susch-muzeum/> [dostęp: 18.02.2020].
- <sup>27</sup> Muzeum Susch, <https://publicrelations.pl/otwarcie-muzeum-susch-grazyny-kulczyk-w-szwajcarii-juz-w-styczeniu-2019-r/> [dostęp: 02.06.2019].
- <sup>28</sup> Grażyna Kulczyk Collection, 'Everybody is Nobody for Somebody', 15.02-15.06.2014.
- <sup>29</sup> <https://www.fundacionbancosantander.com/en/grazyna-kulczyk-collection-everybody-is-nobody-for-somebody> [dostęp: 01.06.2019].
- <sup>30</sup> <https://www.artnews.com/toc/2018-artnews-top-200-collectors/> [dostęp: 01.06.2019].
- <sup>31</sup> Przykładem takiej postawy może być samozniszczenie obrazu *Girl with the Balloon* Banksy'ego podczas aukcji w domu handlowym Sotheby's, sprzedanego kilka chwil wcześniej za ponad milion funtów.
- <sup>32</sup> R. Jakubowicz, *Projekt muzeum – pomnika Grażyny Kulczyk i strategia uspołeczniania strat*, Rozbrat.org 18.12.2015, <http://www.rozbrat.org/publicystyka/walka-klas/4401-projekt-muzeum-pomnika-grazyny-kulczyk-i-strategia-uspoeczniania-strat> [dostęp: 02.06.2019].
- <sup>33</sup> C. Bechter, D. Imhof, *The Private Museum of the Future*, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, Zurich 2018, s. 14-15.
- <sup>34</sup> Piotr Rypson w rozmowie z Piotrem Sarzyńskim, *Państwo zaspąło*, „Polityka” 15.05.2019, nr 20 (3210), s. 82.
- <sup>35</sup> A. Rottermund, *Muzea – perspektywy...*, s. 25.

## Bibliografia

- A Woman Looking at Men Looking at Women*, katalog wystawy, Muzeum Susch, Suchs 2019.
- Bechter C., Imhof D., *The Private Museum of the Future*, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, Zurich 2018.
- Brown K., *A Polish Billionaire Carved Out a Mountain in Switzerland to Build a New Museum*, January 21, 2019, <https://news.artnet.com/art-world/muzeum-susch-1443133>
- Bürkle J.C., *Most Carefully Simple, Most Carefully Empty*, w: Bürkle J.C., Landert M., *Gigon Guyer Architects, Works & Projects 1989-2000*, GG Barcelona 2000.
- Dal Co F., *Tadao Ando 1994-2009*, Prestel 2010.
- Decron C., *Afterword*, w: Bechter C., Imhof D., *The Private Museum of the Future*, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, Zurich 2018.
- Duron M., *Collector Grażyna Kulczyk Plans Multifarious Museum in Swiss Alps*, ARTnews, Fall 2018, <http://www.artnews.com/2018/05/17/collector-grazyna-kulczyk-plans-multifarious-museum-swiss-alps/>
- Higonnet A., *A Museum of One's Own: Private Collection – Public Gift*, Periscope 2010.
- Jakubowicz R., *Projekt muzeum – pomnika Grażyny Kulczyk i strategia uspołeczniania strat*, Rozbrat.org 18.12.2015, <http://www.rozbrat.org/publicystyka/walka-klas/4401-projekt-muzeum-pomnika-grazyny-kulczyk-i-strategia-uspoeczniania-strat>
- Jasińska A., Jasiński A., *Nowa siedziba Muzeum Sztuki Amerykańskiej Whitney w Nowym Jorku*, w: „Muzealnictwo” 2018, nr 59.
- Jodidio P., *Ando, Complete Works 1975-Today*, Taschen 2018.
- Leszkowicz P., *Wystawa sztuki z kolekcji Grażyny Kulczyk*, Culture.pl, marzec 2007.
- Pirovano S., *Grażyna Kulczyk reveals her new Muzeum Susch (an interview)*, Conceptual Fine Arts, January 9, 2020, <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2018/12/06/grazyna-kulczyk-interview-susch-muzeum/>
- Pomian K., *Zbieracze osobliwości, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012.
- de Rosset T.F., *O polskich kolekcjach artystycznych XX wieku*, w: T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, A. Tołysz, *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice*, NIMOZ, Warszawa 2015.
- Rottermund A., *Muzea – perspektywy*, w: „Muzealnictwo” 2015, nr 56.
- Ruch H.J., *Ruch & Partners 1994-2018, Close Up*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2018.
- Ruch H.J., *Historic Houses in the Engadin: Architectural Interventions*, Steidl Photography International, Göttingen 2009.
- Rypson Piotr w rozmowie z Piotrem Sarzyńskim, *Państwo zaspąło*, „Polityka” 15.05.2019, nr 20 (3210).
- Schmidlin C., Voellmi L., *Integracja z miejscem*, w: *Muzeum sztuki Susch*, „Architektura” 03.2019 (294).
- Szablowski S., *Czarodziejskie góry czyli sztuka lata wysoko*, „Przekrój” 22.03.2019 (3565).
- Tadao Ando: Recent Project*, Y. Futugawa (ed.), ADA Editors 2009.
- Żylski T., *Szwajcaria – Polska 1:0*, w: *Muzeum sztuki Susch*, „Architektura” 03.2019 (294).

### dr Anna Jasińska

Historyk sztuki, kustosz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się kolekcją malarstwa w zbiorach Collegium Maius; główne pole zainteresowań to zbiór portretów profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego od XVI w. do czasów współczesnych, tworzący jedyną tego typu galerię portretową w Polsce.

### dr hab. inż. arch., prof. KAAFM Artur Jasiński

Profesor na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie; praktykujący architekt, dyrektor biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy, laureat nagród i wyróżnień w ponad 30 konkursach architektonicznych, autor wielu budynków użyteczności publicznej; główne zainteresowania naukowe i publikacje dotyczą wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę, architekturę oraz praktykę zawodową architekta.



**Word count:** 5 729; **Tables:** –; **Figures:** 12; **References:** 35

**Received:** 10.2019; **Reviewed:** 02.2020; **Accepted:** 03.2020; **Published:** 04.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.0805

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

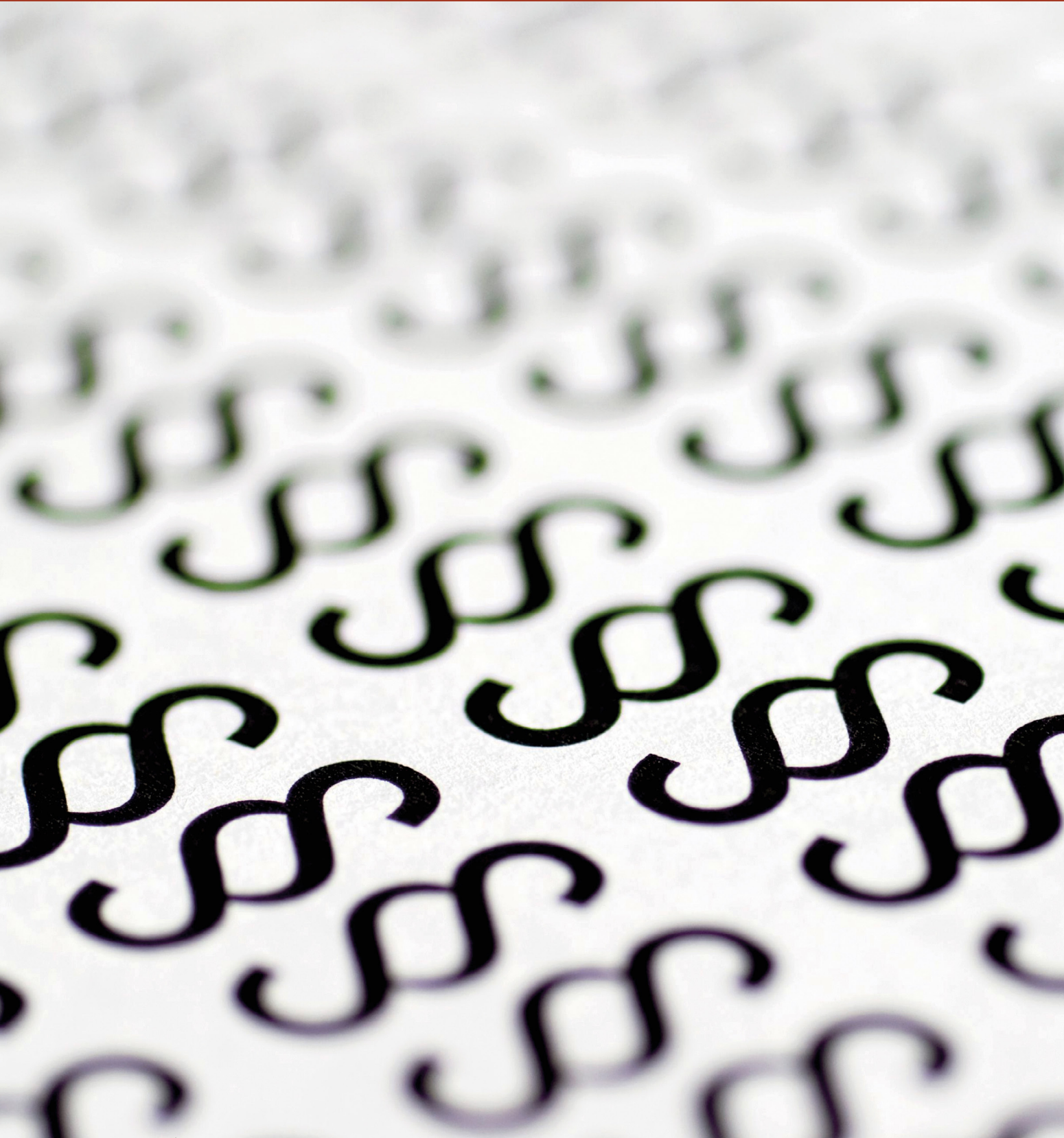


This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Jasińska A., Jasiński A.; MUZEUM SUSCH. Muz., 2020(61): 27-38

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>





**PRAWO W MUZEACH**  
law in museums





# ASPEKTY INFORMACYJNO- -INFORMATYCZNE DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW

## IT ASPECTS OF MUSEUM OPERATIONS

**Rafał Golał**

Radca prawny, Warszawa

**Abstract:** In the current technological environment, operation of every institution, museum included, requires the use of IT networks, among them the internet. This results from the fact that museums have their respective websites and web addresses.

Regardless of the technological aspects, the use of the internet by museums has to bear in mind legal requirements resulting in particular from the Act on Access to Public Information, this including the BIP page, namely that of the Bulletin of Public Information that allows to provide access to this kind of information within the range as defined in the above Act.

The requirements of the accessibility of digital websites of public museums taking into account the needs of disabled citizens is specified by the Act on Accessibility of the Websites and Mobile Applications of Public Sector Bodies. Some of the provisions of the Act with respect to websites published before 23 September 2018 will come into force as of 23 September 2020.

**Keywords:** Bulletin of Public Information (BIP), website, computer software, database, digitizing, making information accessible, disseminating images of people.

In the discussed context it is also legal provisions related to IT assets that are of importance; these contain computer software and electronic databases. The legal status of these assets is specified in the provisions of the Act on Copyright and Related Rights (see its Arts. 3 and 7) as well as of the Act on Database Protection.

Apart from the above, which, however, do not exhaust the whole range of the topic-related issues, it is also important to tackle the question of the digitizing of the assets (collections) that museums have at their disposal, in particular museum objects and images of people that constitute personal rights, which are digitized and disseminated online. Apart from the Act on Museums, particularly its Art. 25a, it is the Act on Copyright and Related Rights as well as the Civil Code that through the general provisions on the protection of personal rights, these also including images of people, give the prescriptive context to the problem.

Działalność muzeów, podobnie jak innych jednostek, związana jest z wytwarzaniem, pozyskiwaniem oraz rozpowszechnianiem różnych dokumentów, danych oraz informacji. W obecnych uwarunkowaniach organizacyjnych oraz technicznych

niezbędny jest korzystanie w tym zakresie z możliwości informatycznych, co znajduje odzwierciedlenie w przepisach prawnych uwzględniających ten informacyjno-informatyczny aspekt działalności różnych podmiotów, w tym muzeów.

W tym kontekście istotne znaczenie z praktycznego punktu widzenia ma kwestia dostępu do informacji publicznej.

## Udostępnianie przez muzea informacji publicznych

Ustawa z dnia 6 września 2001 r. o dostępie do informacji publicznej (Dz.U. z 2019 r. poz. 1429.), dalej przywoływana jako ustawa DIP – w art. 4. wskazuje, że podmiotami zobowiązanymi do udostępniania informacji publicznej są podmioty wykonujące zadania publiczne lub dysponujące majątkiem publicznym.

Dużą część, zwłaszcza większych muzeów, prowadzona jest przez publicznych organizatorów, czyli ma status jednostek publicznych. Na przykład zgodnie z art. 4. ust. 1. pkt 4. ustawy DIP, do udostępniania informacji publicznej zobowiązane są podmioty reprezentujące państwowe osoby prawne albo osoby prawne samorządu terytorialnego oraz podmioty reprezentujące inne państwowe jednostki organizacyjne albo jednostki organizacyjne, samorządu terytorialnego, czyli m.in. muzea państwowe i samorządowe wpisane do rejestru instytucji kultury właściwego organizatora.

Informacje publiczne udostępniane są zasadniczo w dwójmiejscowej formule. Po pierwsze, udostępnianiu tych informacji służy szczególnie publikator teleinformatyczny, jakim jest Biuletyn Informacji Publicznej (BIP). Art. 8. ustawy DIP określa zakres informacji, jakie powinny być w BIP zawarte i za jego pośrednictwem udostępniane.

Po drugie, pozostałe informacje publiczne, które nie zostały udostępnione w Biuletynie Informacji Publicznej, powinny być udostępniane na wniosek zainteresowanej osoby.

Obowiązek związany z udostępnianiem informacji w Biuletynie Informacji Publicznej przekłada się na utworzenie własnej strony BIP przez zastosowanie systemu, o którym mowa w art. 9. ust. 4.a ustawy DIP, albo innego systemu teleinformatycznego. System wskazany w powyższym przepisie to Scentralizowany System Dostępu do Informacji Publicznej, który umożliwia tworzenie stron BIP oraz przetwarzanie informacji publicznych, w tym ich przeszukiwanie według kryteriów przedmiotowych i podmiotowych.

Szczegółowe wymagania dotyczące układu ujednoliconego systemu stron BIP określa rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z 18 stycznia 2007 r. w sprawie Biuletynu Informacji Publicznej (Dz.U. z 2007 r. nr 10. poz. 68.). Stanowi ono m.in. w par. 7. ust. 2., że treści zgromadzone na stronach BIP są udostępniane w jakości niepozostawiającej wątpliwości co do ich zawartości oraz nie są zabezpieczone przed drukowaniem i kopiowaniem. Zgodnie zaś z par. 11. ust. 2. tego rozporządzenia, strona podmiotowa BIP nie może zawierać reklam.

Na uwagę zasługuje zwłaszcza par. 9. powyższego rozporządzenia, który określa relację między stroną BIP a stroną własną WWW muzeum. Paragraf ten stwierdza w ust. 1. i 3., że strony podmiotowe BIP prowadzone są w formie odrębnych stron WWW, przy czym strona WWW podmiotu może być jednocześnie stroną podmiotową BIP, o ile spełnia wszystkie wymogi ustawy i rozporządzenia. W takich przypadkach nie stosuje się ust. 2. tego paragrafu, który stanowi, że w przypadku gdy podmiot zobowiązany – np. mające status instytucji kultury samorządowe muzeum – posiada własną stronę WWW, stroną podmiotową BIP utworzoną przez ten podmiot wydziela się z tej strony przez umieszczenie na

stronie głównej WWW linku zawierającego logo BIP, umożliwiającą bezpośredni dostęp do podmiotowej strony BIP.

## Własna strona internetowa WWW muzeum

W przeciwieństwie do stron BIP, których obowiązek tworzenia przez publiczne muzea został bardzo wyraźnie określony w przepisach o dostępie do informacji publicznej, brak analogicznej, równie precyzyjnej regulacji odnośnie do stron WWW muzeów.

Z uwagi na znaczenie praktyczne – przede wszystkim informacyjne – tego rodzaju stron, co do zasady muzea tworzą własne strony WWW. Analiza aktualnie obowiązujących przepisów prowadzi do wniosku, że samodzielne muzea publiczne, mające status instytucji kultury, powinny strony takie posiadać, uwzględniając wymogi dotyczące dostępności cyfrowej tych stron.

Uwarunkowania odnośnie do posiadania własnej strony internetowej przez muzea, będące instytucjami kultury, wynikają z aktualnych przepisów regulujących zasady powoływania dyrektorów tych instytucji. Na uwagę w tym kontekście zasługuje obowiązujący od 19 kwietnia 2019 r. ust. 5.a art. 15. Ustawy z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2020 r. poz. 194.), dodany na mocy nowelizacji z 6 grudnia 2018 r. tej ustawy, opublikowanej w Dz.U. z 2019 r. poz. 115.

Ten nowy ustęp stanowi, że program, o którym mowa w ust. 5. powyższego artykułu, czyli program działania instytucji określony w umowie zawieranej przez organizatora z dyrektorem przed jego powołaniem, podaje do publicznej wiadomości w terminie 7 dni od dnia powołania dyrektora instytucji kultury organizator na swojej stronie podmiotowej w BIP lub instytucja kultury na swojej stronie internetowej.

W sposób szczególny stronom internetowym posiadanym przez podmioty publiczne, w tym muzea publiczne mające status instytucji kultury, poświęcona jest Ustawa z 4 kwietnia 2019 r. o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych (Dz.U. z 2019 r. poz. 848.), zwana dalej – nową ustawą.

Nowa ustawa stanowi implementację dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/2102 z dnia 26 października 2016 r. w sprawie dostępności stron internetowych i mobilnych aplikacji organów sektora publicznego (Dz.Ur. UE L 327 z 2.12.2016; str. 1), zwanej dalej – dyrektywą.

Choć nowa ustawa nie jest adresowana bezpośrednio do muzeów, jest dla nich istotna z następujących względów:

- Po pierwsze, co sygnalizuje już sam tytuł nowej ustawy, jest ona adresowana do podmiotów publicznych. Wśród nich, w art. 2. nowej ustawy, wskazane zostały w pierwszej kolejności jednostki sektora finansów publicznych w rozumieniu przepisów Ustawy o finansach publicznych. Jednostkami tymi są m.in. samorządowe instytucje kultury (por. art. 9. Ustawy o finansach publicznych), czyli również będące tego rodzaju instytucjami muzea. Muzea mogą też działać w strukturze innych instytucji kultury, np. samorządowych centrów kultury.
- Po drugie, celem wprowadzenia przedmiotowej regulacji, co wynika wyraźnie z treści pkt 9. preambuły dyrektywy, jest zapewnienie większej dostępności stron internetowych i mobilnych aplikacji organów sektora publicznego w oparciu o wspólne wymogi dostępności – w tym dla osób niepełnosprawnych.

Odniesienia do osób niepełnosprawnych występują w nowej ustawie, m.in. w załączniku do niej zatytułowanym Wytyczne dla dostępności treści internetowych 2.1. stosowane dla stron internetowych i aplikacji mobilnych w zakresie dostępności dla osób niepełnosprawnych.

Jeżeli chodzi o Ustawę z 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2019 r. poz. 917. ze zm.) to przepisem, który w pierwszej kolejności należałoby w tym kontekście powołać, jest jej art. 25.a ust. 2. Przewiduje on w zdaniu drugim, że bezpośredni dostęp do wizerunków muzealiów drogą elektroniczną jest bezpłatny.

Co do zasady, w przepisach nowej ustawy brak bezpośrednich odniesień do muzeów lub ich działalności. Wyjątek w tym zakresie dotyczy art. 3. nowej ustawy, określającego wyłączenia zastosowania jej przepisów. Chodzi konkretnie o ust. 2. pkt 7. tego artykułu, który stanowi, że ustawy nie stosuje się do treści prezentujących m.in. muzealia w rozumieniu art. 21. ust. 1. Ustawy o muzeach, których nie można przedstawić w sposób dostępny cyfrowo, gdyż utworzenie dostępnej cyfrowo prezentacji: a) wiązałoby się z utratą autentyczności powielanego elementu lub b) nie jest możliwe z przyczyn technicznych, lub c) wiązałoby się z poniesieniem nadmiernych kosztów.

Art. 5. ust. 2. nowej ustawy stanowi, że dostępność cyfrowa strony internetowej i aplikacji mobilnej polega na zapewnieniu ich funkcjonalności, kompatybilności, postrzegalności i zrozumiałości. Definicje tych czterech zasad (kryteriów) dostępności cyfrowej zawiera art. 4. nowej ustawy (por. pkt 4., 6., 9. i 11. tego artykułu), zaś w załączniku do niej określone zostały wytyczne odniesione do każdej z czterech powyższych zasad, ze wskazaniem kryterium sukcesu w stosunku do każdej z wytycznych.

Art. 5. ust. 3. nowej ustawy przewiduje, że wymagania określone w załączniku do niej uznaje się za spełnione, gdy podmiot publiczny zapewnia dostępność cyfrową z uwzględnieniem wymagań określonych w pkt 9., 10. i 11. normy EN 301 549 V2.1.2. Jest to norma europejska, uwzględniająca zalecenia zawarte w Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) w wersji 2.0, czyli w Wytycznych dotyczących dostępności treści internetowych, które mają status międzynarodowej normy ISO/IEC 40500:2012.

Zobowiązane muzeum może nie zapewniać dostępności cyfrowej strony internetowej lub aplikacji mobilnej, jeżeli wiązałoby się to z poniesieniem nadmiernych kosztów (art. 8. ust. 1. nowej ustawy).

Niezależnie od powyższego wyjątku, uwarunkowanego ograniczeniami finansowymi, w art. 8. ust. 2. nowej ustawy określony został zakres przedmiotowy dostępności cyfrowej, który jednostka (muzeum) jest zobowiązana zapewnić. Oprócz strony podmiotowej BIP zakres ten obejmuje, wśród elementów i funkcji strony internetowej lub aplikacji mobilnej, m.in. deklarację dostępności strony internetowej lub aplikacji mobilnej podmiotu publicznego.

Deklaracja ta została uregulowana w art. 10. nowej ustawy – w ust. 2. odsyła on do wzoru określonego w załączniku do decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2018/1523 z dnia 11 października 2018 r. ustanawiającej wzór oświadczenia w sprawie dostępności zgodnie z dyrektywą Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/2102 w sprawie dostępności stron internetowych i mobilnych aplikacji organów sektora publicznego (Dz.Urz. UE L 256 z 12.10.2018, str. 103).

Zgodnie z art. 10. ust. 7. nowej ustawy publikacja deklaracji dostępności strony internetowej powinna nastąpić na

tej stronie internetowej.

Wejście przepisów nowej ustawy zostało rozłożone w czasie. Od 23 maja 2019 r. zaczęły obowiązywać zasadniczo początkowe i końcowe artykuły ustawy (jej art. 1.–4., art. 12. pkt 1. i 4.–7. oraz art. 20.–27.).

Natomiast pozostałe przepisy nowej ustawy, czyli art. 5.–11., art. 12. pkt 2. i 3. oraz art. 13.–19., zgodnie z jej art. 27., weszły lub wejdą w życie z istotnym czasowym odroczeniem, zróżnicowanym w stosunku do stron internetowych (w zależności od daty ich publikacji) i aplikacji mobilnych, tzn. w zakresie:

1) stron internetowych podmiotów publicznych nieopublikowanych przed dniem 23 września 2018 r. – z dniem 23 września 2019 r.;

2) stron internetowych podmiotów publicznych opublikowanych przed dniem 23 września 2018 r. – z dniem 23 września 2020 r.;

3) aplikacji mobilnych podmiotów publicznych – z dniem 23 czerwca 2021 roku.

## Programy komputerowe w działalności muzeów

Programy komputerowe chronione są przez prawo autorskie na zasadach szczególnych (por. rozdz. 7. Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, zwanej dalej – ustawą autorską). W tym kontekście muzea występują w podwójnej roli: 1) jako podmioty autorskich praw majątkowych do programu, wyszczególnionych w art. 74. ust. 4. powyższej ustawy (odnośnie do programów tworzonych przez pracowników muzeów lub zamawianych przez muzea, z jednoczesnym nabyciem majątkowych praw autorskich do zamawianego programu) albo 2) jako użytkownicy programów użytkowanych na podstawie stosownych licencji.

W praktyce rzadko zdarza się nabywanie przez muzea wyłącznych, majątkowych praw autorskich do programów. Dominującą formułą dystrybucji programów komputerowych przez ich producentów jest udzielanie licencji. Nabycie programu „na własność” muzeum, czyli wykupienie majątkowych praw autorskich do niego, jest rozwiązaniem zasadnym w przypadku, gdy program jest tworzony na zamówienie muzeum, z uwzględnieniem jego indywidualnych potrzeb.

W takiej sytuacji należy pamiętać o tym, że majątkowe prawa do programu określone zostały w sposób szczególny w art. 74. ust. 4. ustawy autorskiej, w związku z czym należy je nabyć w takim właśnie zakresie. Zgodnie z tym przepisem autorskie prawa majątkowe do programu komputerowego obejmują prawo do: 1) trwałego lub czasowego zwielokrotnienia programu komputerowego w całości lub w części jakimikolwiek środkami i w jakiegokolwiek formie, przy czym w zakresie, w którym dla wprowadzania, wyświetlania, stosowania, przekazywania i przechowywania programu komputerowego niezbędne jest jego zwielokrotnienie, czynności te wymagają zgody uprawnionego; 2) tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian w programie komputerowym, z zachowaniem praw osoby, która tych zmian dokonała; 3) rozpowszechniania, w tym użyczenia lub najmu, programu komputerowego lub jego kopii.

Warto zwrócić uwagę na to, że w powyższym wyliczeniu zakresem autorskich praw majątkowych objęte zostało również dokonywanie zmian w programie, z czego wynika, że co do zasady muzeum nie ma tytułu do modyfikowania



użytkowanych programów komputerowych, jeśli uprawnień w tym zakresie nie przewiduje licencja na program albo prawo do dokonywania zmian w programie nie zostało przez muzeum nabyte w umowie o przeniesienie majątkowych praw autorskich do programu, np. stworzonego (zamówionego) na indywidualne zapotrzebowanie muzeum.

## Bazy danych w działalności muzeów

Bazy danych to dobra niematerialne, podobnie jak programy komputerowe. Są to dobra niewątpliwie istotne w działalności muzeów, o czym świadczy choćby art. 2. pkt 9. Ustawy o muzeach, zgodnie z którym muzeum realizuje cele określone w art. 1. tej ustawy, wśród których wskazane zostało m.in. informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, w szczególności przez zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów i zgromadzonych informacji.

Pod względem ochrony prawnej bazy danych mogą zostać podzielone w obecnym stanie prawnym na dwie podstawowe grupy:

1) bazy danych stanowiące utwory w rozumieniu prawa autorskiego z uwagi na swój twórczy, indywidualny układ, zestawienie lub dobór zawartego w nich materiału (por. art. 3. ustawy autorskiej), czyli bazy chronione wyłącznie prawami autorskimi;

2) bazy danych będące utworami albo niemające twórczego charakteru, wymagające istotnego, co do jakości lub ilości, nakładu inwestycyjnego w celu sporządzenia, weryfikacji lub prezentacji zawartego w nich zbioru materiałów, chronione na zasadzie szczególnych praw wyłącznych do baz danych w oparciu o przepisy Ustawy z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych (Dz.U. z 2019 r. poz. 2134.).

Bazy danych nie powinny być mylone z danymi jako takimi, gdyż bazy danych to – jak sama nazwa wskazuje – dane, czyli informacje w określony sposób uporządkowane, stanowiące określony zestaw informacji.

Twórcze bazy danych, chronione prawami autorskimi, to np. bazy bibliograficzne, czyli bibliografie, które opracowywane są na zasadzie zestawionych i ułożonych, według określonych kryteriów doboru, informacji bibliograficznych dotyczących danego rodzaju materiałów, np. czasopism.

Natomiast bazy danych, które nie stanowią utworów i mogą być chronione wyłącznie na szczególnych zasadach, to np. bazy grupujące zgromadzone w nich dane wyłącznie w układzie chronologicznym lub alfabetycznym, a więc według obiektywnych kryteriów, warunkujących sposób opracowania danej bazy danych. Twórczego charakteru nie będą miały wobec tego proste bazy (wykazy) katalogowe, np. wykazy alfabetyczne (według nazwisk autorów i tytułów) zgromadzonych w muzeum dzieł sztuki.

Poza wartością czysto informacyjną, wynikającą z zawartych w bazie danych, o jej wartości decyduje także odpowiednie opracowanie określonych informacji w ramach konkretnej bazy, dzięki czemu właśnie staje się ona odrębnym przedmiotem obrotu. W sensie formalnym wyrazem tej rynkowej odrębności są odpowiednie prawa do baz danych, czyli majątkowe prawa autorskie do twórczych baz danych oraz szczególne prawa do baz danych, określone w ustawie o ochronie baz danych.

Podczas gdy te ostatnie prawa przysługują muzeum jako producentowi bazy z mocy prawa, odnośnie do praw

autorskich do twórczych baz danych muzeum powinno dążyć do ich nabycia.

W przypadku twórczych baz danych, realizowanych przez pracowników muzeum w ramach ich służbowych obowiązków, nabycie to następuje na podstawie znajdującego wówczas zastosowanie art. 12. ustawy autorskiej. Jeśli twórcza baza danych wykonywana jest na zamówienie muzeum przez inny podmiot, nabycie praw autorskich przez muzeum wynikać powinno z treści umowy, na podstawie której baza danych jest przez zewnętrznego wykonawcę realizowana.

## Digitalizacja zbiorów muzeów

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

W tym kontekście na uwagę zasługują definicje informatycznego nośnika danych oraz dokumentu elektronicznego, określone w art. 3. pkt 1. i pkt 2. Ustawy z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne (Dz.U. z 2019 r. poz. 700. z późn. zm.). Informatyczny nośnik danych w myśl powyższej ustawy to materiał lub urządzenie służące do zapisywania, przechowywania i odczytywania danych w postaci cyfrowej. Nośnikiem takim będzie zatem np. płyta CD, ale także komputer wyposażony w określoną pamięć.

Natomiast dokument elektroniczny to stanowiący odrębną całość znaczeniową zbiór danych uporządkowanych w określonej strukturze wewnętrznej i zapisany na informatycznym nośniku danych. W tym ujęciu dokument elektroniczny nie może zatem istnieć bez istnienia informatycznego nośnika danych, który jest niezbędny w celu wytworzenia tego rodzaju dokumentu, także gdy powstaje on w efekcie procesu digitalizacji.

Niewątpliwie z punktu widzenia digitalizacji, jeżeli chodzi o konieczność przestrzegania cudzych praw na dobrach niematerialnych, podstawowe znaczenie ma ochrona z tytułu praw autorskich, odnoszona do utrwalonych w digitalizowanych materiałach (dokumentach) utworów w rozumieniu Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Co prawda w przypadku muzealiów o starszym rodowodzie, jeśli są one nośnikami utworów, kontekst autorskich praw majątkowych często nie jest już istotny z uwagi na wygaśnięcie tych praw. Może się jednak okazać, że wbrew pozorom prawa te jeszcze nie wygasły, np. w przypadku dzieł sztuki stworzonych w końcu XIX w., których twórcy zmarli po 1940 r. (por. art. 36. ustawy autorskiej).

Zakres licencji ustawowej dla muzeów, dotyczący zwielokrotniania ich zbiorów, także poprzez tworzenie ich elektronicznych kopii, określa art. 28. ust. 1. pkt 2. ustawy autorskiej.

Ustawodawca wyraźnie w tym przypadku zastrzega, że chodzi wyłącznie o utwory utrwalone w zbiorach muzeum, przy czym w ramach powyższej licencji dopuszczone zostało szeroko rozumiane zwielokrotnianie utworów, również

w zakresie związanym z digitalizacją zbiorów w celu umieszczenia ich w elektronicznych bazach danych, także bez utrwalania zwielokrotnianych utworów na materialnych nośnikach elektronicznych, np. na płytach CD.

Nie oznacza to, że przedmiotowa licencja nie została w żaden sposób ograniczona, biorąc pod uwagę jej zakres. Po pierwsze należy zwrócić uwagę na zastrzeżenie, przewidziane w art. 28. ust. 2. Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, który stanowi, że zwielokrotnianie, o którym mowa w ust. 1. pkt 2. tego artykułu, nie może prowadzić do zwiększenia liczby egzemplarzy utworów i powiększenia zbiorów, odpowiednio użyczanych i udostępnianych na podstawie ust. 1. pkt 1. i 3. tego artykułu.

Ograniczający charakter ma także określenie celu, w jakim utwory mogą być przez muzeum zwielokrotniane na podstawie art. 28. ust. 1. pkt 2. ustawy autorskiej. Celem tym może być uzupełnienie, zachowanie lub ochrona zbiorów muzeum. Z uwagi na to, że ustawowym celem muzeów jest m.in. – zgodnie z art. 1. Ustawy o muzeach – trwała ochrona dóbr dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, digitalizacja zbiorów przez muzea znajduje niewątpliwie merytoryczne uzasadnienie.

### Inne licencje ustawowe o charakterze elektronicznym

W tym elektronicznym kontekście dla muzeów istotna jest też licencja ustawowa, określona w art. 28. ust. 1. pkt 3. ustawy autorskiej. Zgodnie z tym przepisem muzea mogą udostępniać zbiory dla celów badawczych lub poznawczych za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali) znajdujących się na terenie muzeum.

Chodzi zatem w tym przypadku o zwiększenie dostępu do zbiorów muzeum, z którymi użytkownik może zapoznać się nie tylko w ramach zwiedzania, ale także poprzez możliwość „wejścia” do systemu informatycznego, w ramach którego zbiory muzeum także są dostępne. Jest to więc licencja ściśle związana z digitalizacją zbiorów muzeum.

Należy w tym miejscu podkreślić, że skorzystanie przez użytkownika z tej możliwości – jeśli znajduje się ona w ofercie muzeum, które ma na swoim wyposażeniu odpowiedni system informatyczny – wymaga osobistego przybycia zainteresowanej osoby do muzeum, czyli jej fizycznej obecności w muzeum, skoro końcówki systemu muszą być zlokalizowane na terenie muzeum. W formule tej ustawowej licencji nie mieści się wobec tego przesyłanie przez muzeum chronionych majątkowymi prawami autorskimi materiałów (utworów) z wykorzystaniem internetu na domowy adres użytkownika.

Należy jednak zaznaczyć, że zgodnie z art. 28. ust. 3. ustawy autorskiej, przepisu ust. 1. pkt 3. tego artykułu nie stosuje się, jeżeli udostępnianie w określony w nim sposób odbywa się na podstawie uprzednio zawartej umowy z uprawnionym.

Poza art. 28. ustawy autorskiej z punktu widzenia muzeów istotne są także inne licencje ustawowe, uregulowane w przepisach o dozwolonym użytku, w tym licencja z art. 333. tej ustawy. W aktualnym brzmieniu art. 333. pozwala on na korzystanie z utworów w celu reklamowania swoich wystaw, nie tylko poprzez ich rozpowszechnianie w publikacjach (wydawnictwach) promocyjnych, w tym katalogach, ale także w innych materiałach rozpowszechnianych dla promocji wystaw, w tym poprzez internet.

Jeżeli chodzi o chronione prawami autorskimi zbiory muzeów, to wspomnieć należy ponadto, że możliwość ich udostępniania w internecie przewidują przepisy regulujące dozwolony użytek utworów osieroconych (są to przepisy oddz. 5. rozdz. 3. ustawy autorskiej).

Utworami osieroconymi są m.in. utwory opublikowane w książkach, dziennikach, czasopismach lub innych formach publikacji, znajdujące się w zbiorach muzeów, jeżeli uprawnieni, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do tych utworów (w zakresie dwóch pól eksploatacji: zwielokrotniania tych utworów oraz ich publicznego udostępniania w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym), nie zostali ustaleni lub odnalezieni pomimo przeprowadzenia przez muzeum starannych poszukiwań (art. 335. i art. 336. ustawy autorskiej).

### Ochrona wizerunków rozpowszechnianych przez internet

Poza osobistymi prawami autorskimi, które muzeum powinno uwzględniać przy korzystaniu z utworów, także niechronionych już w zakresie majątkowych praw autorskich, muzea w swojej działalności mają styczność z dobrami osobistymi, do ochrony których przepisy ustawy autorskiej odpowiednio się stosuje (por. art. 83. tej ustawy).

Jednym z tych dóbr jest wizerunek (art. 81. ustawy autorskiej), uregulowany także w Kodeksie cywilnym – dalej k.c. (por. art. 23. i 24. k.c.). Ustawa autorska jest w tym zakresie regulacją szczególną w stosunku do Kodeksu cywilnego.

W świetle postanowień k.c. warunkiem żądania ochrony prawa do wizerunku jest bezprawność działania sprawcy (por. art. 24. par. 1. zdanie 1. k.c.). Generalnie decyduje o niej brak zgody podmiotu uprawnionego. Prawo autorskie reguluje wymóg uzyskania zezwolenia na rozpowszechnianie wizerunku (art. 81. ust. 1. zdanie 1. ustawy autorskiej). Wymóg ten jest istotny np. wówczas, gdy muzeum zamierza udostępnić wizerunek określonej osoby na swojej stronie WWW.

Optymalne jest uzyskiwanie stosownych zgód (oświadczeń) na piśmie, aby uniknąć w ten sposób ewentualnych wątpliwości. Dowodowe znaczenie mogą mieć także oświadczenia przesyłane pocztą elektroniczną (mailową), zwłaszcza gdy są one przekazywane z prywatnego adresu osoby wyrażającej zgodę na rozpowszechnienie jej wizerunku.

Zgoda uprawnionego stanowi umowne wyłączenie bezprawności. Oprócz tego ustawodawca przewiduje wyłączenia z mocy prawa, w przypadku których zgoda dysponenta wizerunku nie jest wymagana. Chodzi o dwie sytuacje (art. 81. ust. 2. ustawy autorskiej):

- po pierwsze, rozpowszechniane mogą być wizerunki osób powszechnie znanych (ale tylko wtedy, gdy wizerunek wykonano w związku z pełnieniem przez nie funkcji publicznych);
- po drugie, przymiotu bezprawności pozbawione jest posługiwanie się wizerunkami osób w takiej sytuacji, gdy wizerunki te są jedynie szczegółem pewnej większej całości, takiej jak krajobraz, zgromadzenie czy publiczna impreza.

Z zasady tej wynika dla muzeów praktyczny wniosek – aby fotografując w związku z działalnością statutową różne osoby, np. uczestników organizowanych przez muzeum imprez, zachować ostrożność przy rozpowszechnianiu wizerunków tych osób, np. poprzez umieszczanie fotografii z wizerunkami tych osób na stronie internetowej muzeum. W przypadku

dokumentowania imprez czy innych wydarzeń odbywających się z udziałem większej liczby osób, należy unikać utrważeń wizerunków wybranych uczestników danego wydarzenia, dbając

o to, aby zdjęcie obejmowało szerszą perspektywę, bez ekspozycji twarzy określonej osoby, która nie udzieliła muzeum zgody na rozpowszechnienie swojego wizerunku.

**Streszczenie:** W obecnych uwarunkowaniach technicznej działalności każdej instytucji, także muzeum, wymaga korzystania z sieci informatycznych, w tym z internetu. Jest to związane z posiadaniem przez muzea własnych stron WWW i adresów internetowych.

Niezależnie od aspektu technicznego, korzystanie przez muzea z internetu rozpatrywać należy z uwzględnieniem wymogów prawnych, wynikających w szczególności z Ustawy o dostępie do informacji publicznej, w tym posiadania przez publiczne muzea strony Biuletynu Informacji Publicznej (BIP), za pośrednictwem której udostępniane są tego rodzaju informacje w zakresie określonym w powyższej ustawie.

Wymogi dotyczące dostępności cyfrowej stron internetowych publicznych muzeów, uwzględniające potrzeby osób niepełnosprawnych, określa Ustawa o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych. Część przepisów tej ustawy, w zakresie stron internetowych opublikowanych przed dniem 23 września 2018 r., wejdzie w życie z dniem 23 września 2020 roku.

W omawianym kontekście na uwagę zasługują też unormowania dotyczące dóbr informatycznych istotnych dla działalności muzeów, czyli programów komputerowych i elektronicznych baz danych. Status prawny tych dóbr uregulowany jest w przepisach Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (por. art. 3. i rozdz. 7. tej ustawy) oraz Ustawy o ochronie baz danych.

Poza powyższymi aspektami, które nie wyczerpują całego spektrum przedmiotowych zagadnień, na wyróżnienie zasługuje niewątpliwie kwestia digitalizacji dóbr (zbiorów) znajdujących się w dyspozycji muzeów, w szczególności muzealiów oraz stanowiących dobra osobiste wizerunków osób, utwalonych elektronicznie i rozpowszechnianych z wykorzystaniem internetu. Kontekst normatywny dla tych kwestii stanowią, poza przepisami Ustawy o muzeach, w tym jej art. 25.a, przepisy Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz przepisy Kodeksu cywilnego, zawierające ogólne zasady ochrony dóbr osobistych, czyli także wizerunków osób.

**Słowa kluczowe:** Biuletyn Informacji Publicznej, strona WWW, program komputerowy, baza danych, digitalizacja, udostępnianie informacji, rozpowszechnianie wizerunków osób.

#### Rafał Golał

Radca prawny w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, autor publikacji książkowych i prasowych z zakresu prawa, w tym prawa autorskiego i prawa kultury.

**Word count:** 4 275; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

**Received:** 01.2020; **Reviewed:** 02.2020; **Accepted:** 02.2020; **Published:** 03.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.9717

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Golał R.; ASPEKTY INFORMACYJNO-INFORMATYCZNE DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW. Muz., 2020(61): 21-26

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>



# WZROST LICZBY MUZEÓW MOTORYZACJI – CZY POTRZEBNA JEST NOWA DEFINICJA POJAZDU ZABYTKOWEGO?

## INCREASE IN THE NUMBER OF MOTORING MUSEUMS: IS THERE A NEED FOR A NEW DEFINITION OF A HISTORIC VEHICLE?

**Żaneta Gwardzińska**

Centrum Prawa Ochrony Dóbr Kultury UNESCO, Uniwersytet Opolski

**Abstract:** The increase in number of museums not having legal personality and amassing motoring collections has inspired a review of the legal regulations related to historic vehicles, enriched with statistical data on the number of museums in Poland, and published in the Bulletin of Public Information of the Ministry of Culture and National Heritage in 2018–2020. The analysis of the statistical data became the

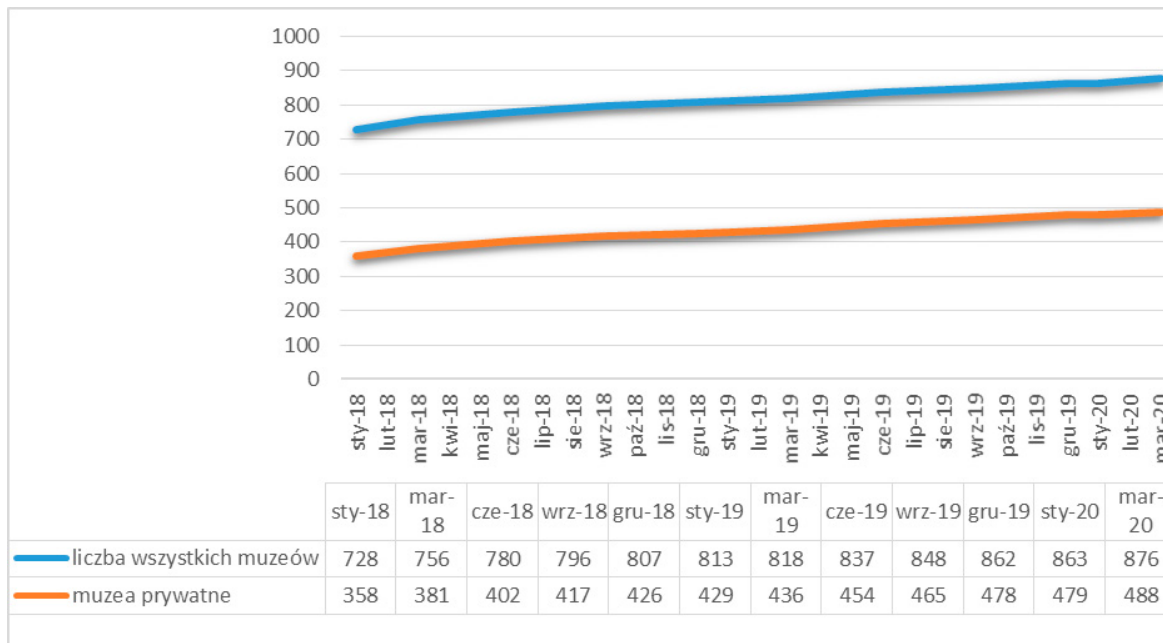
foundations for theoretical and legal considerations on the definition of a historic vehicle, and of the classic vehicle. The whole analysis ends with the *de lege lata* and the *de lege ferenda* conclusions aiming to present legislative suggestions that a rational legislator should introduce in order to increase effectiveness of the regulations.

**Keywords:** private museum, motoring museum, historic vehicle, historic object, Highway Code, museum object.

### Od kolekcjonera do muzealnika

Kolekcjonerstwo, czyli dążenie do posiadania, jest naturalnym przymiotem ludzkim, którego jednoznacznych asumptów próżno szukać, ponieważ decyduje o nim wiele ząbających się czynników<sup>1</sup>. W naukach społecznych od dawna podejmowane są próby określenia przyczyn psychologiczno-socjologicznych kolekcjonerstwa. Jednym z badaczy problemu jest K. Malinowski<sup>2</sup>, zdaniem którego najważniejszym

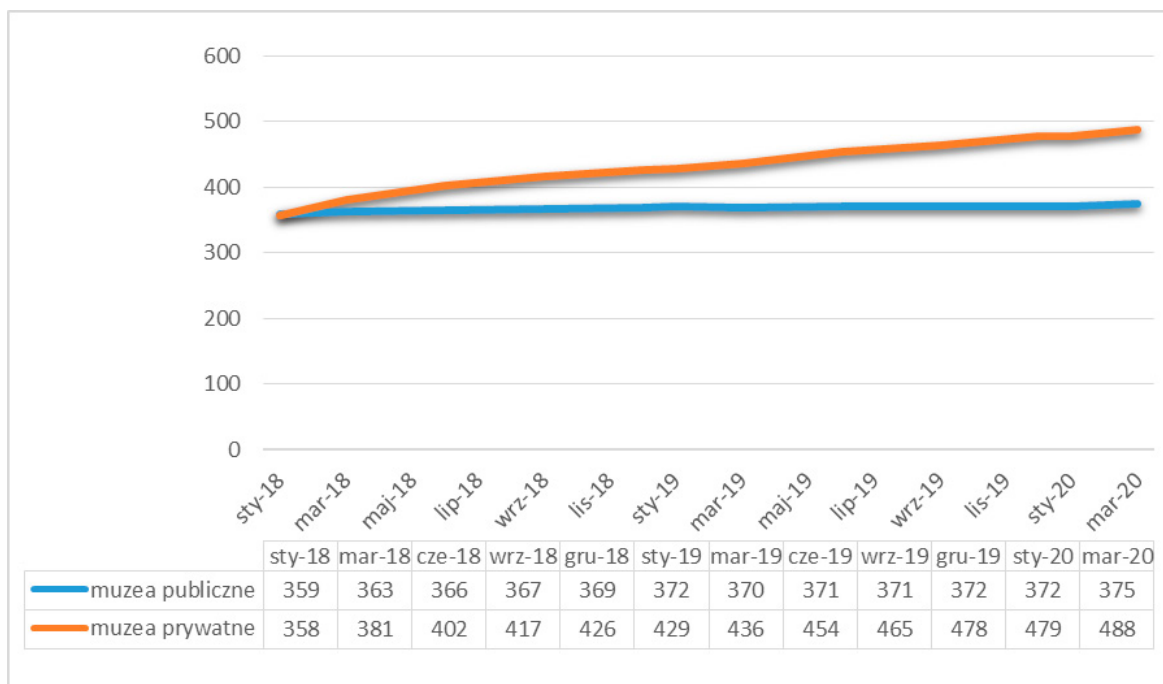
determinantem gromadzenia przedmiotów przez człowieka jest instynkt biologicznego zachowania gatunku oraz przetrwania jednostki. Niemniej w przypadku kolekcjonerów dóbr kultury<sup>3</sup> – dzieł sztuki oraz zabytków – powyższych determinantów nie można im przypisać. Spośród potencjalnych motywów tworzenia kolekcji nie da się zbudować standaryzowanego modelu przyczyn ich powstawania, gdyż są one różnorodne, a zarazem zależne od otoczenia przyszłego



Źródło: BIP MKiDN  
Source: Bulletin of Public Information. Ministry of Culture and National Heritage

Wykres 1. Udział muzeów nieposiadających osobowości prawnej w sektorze muzealnym w Polsce w latach 2018–2020

Diagram 1. Share of museums not having legal personality in the museum sector in Poland in 2018–2020



Źródło: BIP MKiDN  
Source: Bulletin of Public Information. Ministry of Culture and National Heritage

Wykres 2. Muzea publiczne i muzea prywatne w latach 2018–2020

Diagram 2. Public museums v. private museums in 2018–2020

kolekcjonera<sup>4</sup>. Dla niektórych kolekcjonerów zbieranie dóbr kultury jest rodzajem hobby, dla innych zaś stanowi jedną z form lokaty kapitału czy realizację osobistej misji zachowania dziedzictwa dla przyszłych pokoleń<sup>5</sup>. Często zdarza się również, że kupując pierwszy obiekt, przyszły kolekcjoner nie wie, że w przyszłości rozbuduje swoją kolekcję. Tym samym stworzenie uniwersalnego psychologiczno-społecznego modelu motywacji kolekcjonerów<sup>6</sup> jest czynnością abstrakcyjną dlatego, że nie da się go zastosować w praktyce.

Psychospołeczne typy kolekcjonerów kształtowały się przez wieki<sup>7</sup>, jednak przełomowe podejście do kolekcjonerstwa nastąpiło w 2. poł. XX w., kiedy to obraz kolekcjonera uległ zmianie, co stanowiło pokłosie doświadczeń II wojny światowej<sup>8</sup>. Aktualnie jednym z symptomów zmian w polskim kolekcjonerstwie jest zauważalny w minionej dekadzie rozwój muzealnictwa prywatnego. Obecnie kolekcjonerzy coraz chętniej otwierają muzea, w których prezentują gromadzone latami kolekcje. O ile nie istnieje w Polsce model prawnej ochrony kolekcji<sup>9</sup>, a Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 r.<sup>10</sup> postrzega kolekcje wyłącznie w aspekcie przepisów regulujących wywóz zabytków za granicę<sup>11</sup>, jednocześnie nie definiując jej<sup>12</sup>, tak Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r.<sup>13</sup> stwarza potencjalną możliwość prawnej ochrony prywatnych kolekcji poprzez otwarcie muzeów nieposiadających osobowości prawnej, jednak ich założyciele zobowiązani są wówczas do realizowania ustawowych celów i zadań muzeum<sup>14</sup>. Niemniej w ocenie W. Szafrąńskiego<sup>15</sup> dla wielu takich kolekcjonerów sposób regulacji kolekcji oraz ich uprawnień i obowiązków w aktach prawnych ma znaczenie wtórne, gdyż kolekcjonerzy będą rozbudowywać swoje kolekcje niezależnie od obowiązującego stanu prawnego.

Z danych upublicznianych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Biuletynie Informacji Publicznej<sup>16</sup> w latach 2018–2020 wynika, że od stycznia 2018 r. do 28 marca 2020 r. zostało otwartych 148 nowych muzeów (patrz Wykres 1.). Należy podkreślić, że zgodnie z Ustawą o muzeach podstawą uznania jednostki organizacyjnej za muzeum nie jest wyłącznie spełnienie przesłanek definicji muzeum z art. 1. u.o.m., lecz również posiadanie uzgodnionego z ministrem właściwym do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego projektu statutu muzeum publicznego (muzeum państwowego oraz muzeum samorządowego)<sup>17</sup> lub projektu regulaminu muzeum nieposiadającego osobowości prawnej (art. 6. ust. 1. i 6. u.o.m.)<sup>18</sup>.

W latach 2018–2020 (patrz Wykres 2.) obserwowaliśmy również wzrost liczby muzeów nieposiadających osobowości prawnej w stosunku do muzeów publicznych. W marcu 2020 r. muzeów nieposiadających osobowości prawnej było o 113 więcej niż muzeów publicznych i należy podkreślić, że ta dysproporcja będzie się powiększać.

Analiza materiału badawczego wykazała również, że większość z funkcjonujących obecnie muzeów nieposiadających osobowości prawnej nie zakończyła etapu organizacji. Zgodnie z art. 6. ust. 3. Ustawy o muzeach muzea powinny posiadać otwartą wystawę stałą, a do momentu jej otwarcia ich status określa się jako „muzea w organizacji”. Jednak Ustawa o muzeach nie zawiera cenzusu czasowego określającego, jak długo powinien trwać czas organizowania działalności muzeum, a tym samym istnieją muzea pozostające *ad calendas graecas* w organizacji.

W marcu 2020 r. status „w organizacji” posiadało 345 muzeów, w tym 24 muzea publiczne (3 państwowe i 21 samorządowych), 3 muzea kościelne oraz 318 muzeów nieposiadających osobowości prawnych, z których w 241 przypadkach założycielami muzeów były osoby fizyczne, a w 77 przypadkach osoby prawne. Przyczyn tego zjawiska należy upatrywać w obecnie obowiązujących przepisach prawnych, a przede wszystkim w Ustawie z dnia 21 maja 1999 r. o broni i amunicji<sup>19</sup>, jak również w Ustawie z dnia 20 czerwca 1997 r. Prawo o ruchu drogowym<sup>20</sup>, która wprowadza przywileje prawne dla posiadaczy pojazdów zabytkowych.

## Przyczyny rozwoju prywatnych muzeów motoryzacji

Tworząc w połowie lat 90. XX w. Ustawę o muzeach, racjonalny ustawodawca nie przewidział, że w perspektywie dwóch dekad muzea nieposiadające osobowości prawnej stanowią większość muzeów w Polsce. Przewaga liczebna nie idzie jednak w parze z wartością gromadzonych w nich zbiorów – przede wszystkim ich wartością materialną. Znaczną część muzeów nieposiadających osobowości prawnej stanowią domowe kolekcje tworzone na przestrzeni lat przez pasjonatów danych przedmiotów, np. znaczków pocztowych, tablic rejestracyjnych, pamiątek regionalnych czy pamiątek związanych z życiem i twórczością osoby publicznej (drobni kolekcjonerzy). Istnieją również liczne kolekcje broni zarejestrowane jako muzea, lecz nie stanowią one przedmiotu niniejszego opracowania, wobec tego nie zostaną poddane szerszej analizie.

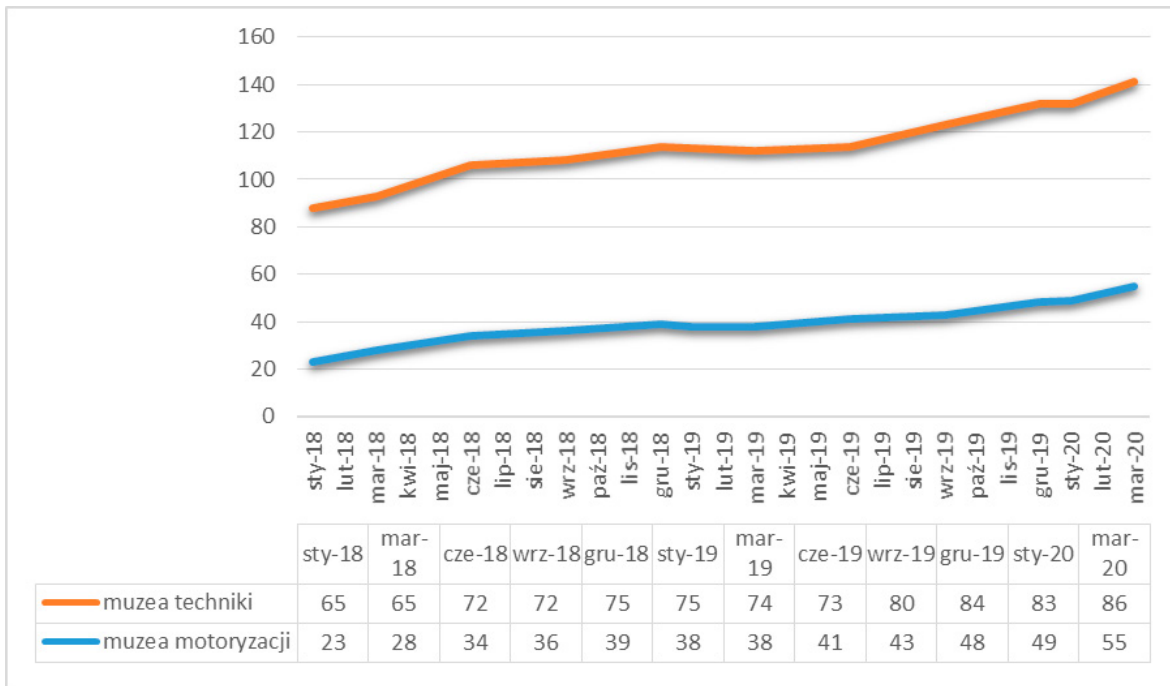
Oprócz muzeów broni palnej kolekcjonerzy coraz częściej zakładają muzea gromadzące zabytki techniki – w tym pojazdy zabytkowe – nazywając je „muzeami techniki” lub „muzeami motoryzacji”. W latach 2018–2020 powstało 21 nowych muzeów techniki oraz 32 muzea motoryzacji (patrz Wykres 3.). W efekcie w marcu 2020 r. 28,9% muzeów nieposiadających osobowości prawnej stanowiły muzea techniki i muzea motoryzacji.

Tendencja wzrostowa liczby muzeów motoryzacji i techniki pozwala podzielić zasadność tezy, że liczba muzeów gromadzących pojazdy zabytkowe będzie się zwiększała niezależnie od aktualnych trendów w muzealnictwie prywatnym, ponieważ krzywa muzeów techniki oraz krzywa muzeów motoryzacji mają charakter rosnący.

Jedną z przyczyn rozwoju muzeów motoryzacji są obecnie obowiązujące przepisy prawne, które sprzyjają dynamizacji takich muzeów. Rozwój muzealnictwa motoryzacji i techniki następuje stopniowo, niezależnie od czasowego wzmożonego zainteresowania społecznego otwarciem muzeów gromadzących pojazdy mechaniczne. Wprawdzie przepisy dotyczące obowiązkowego ubezpieczenia OC posiadaczy pojazdów mechanicznych wpływają na powstawanie nowych muzeów motoryzacji, których założycielami są osoby fizyczne, niemniej jednak – jak ukazuje przeprowadzona na potrzeby niniejszego opracowania analiza – jest to przyrost zrównoważony.

Jednym z asumptów rozkwitu muzeów motoryzacji są przepisy Ustawy z dnia 22 maja 2003 r. o ubezpieczeniach obowiązkowych, Ubezpieczeniowym Funduszu Gwarancyjnym i Polskim Biurze Ubezpieczycieli Komunikacyjnych<sup>21</sup> umożliwiające właścicielom tych pojazdów w szczególności





Źródło: BIP MKiDN  
Source: Bulletin of Public Information. Ministry of Culture and National Heritage

Wykres 3. Rozwój muzeów motoryzacji i techniki w latach 2018–2020

Diagram 3. Development of motoring and technology museums in 2018–2020

zwolnienie z obowiązku posiadania ubezpieczenia OC pojazdu historycznego w przypadku, gdy pojazd nie został dopuszczony do ruchu, a także zawarcie umów krótkoterminowego<sup>22</sup> ubezpieczenia OC. Ponadto niektóre firmy ubezpieczeniowe oferują 70% zniżkę ubezpieczenia OC dla właścicieli pojazdów posiadających tzw. żółte tablice rejestracyjne, spełniających jednocześnie określone w umowie ubezpieczenia warunki. Dodatkowo, Prawo o ruchu drogowym zwalnia właścicieli takich pojazdów z konieczności stawiania się na obowiązkowe, coroczne badanie techniczne<sup>23</sup>. Są to tylko niektóre z benefitów przysługujących posiadaczom pojazdów zabytkowych, bowiem szczegółowa ich analiza stanowi materiał badawczy na odrębny artykuł.

### Niespójność przepisów prawnych a rozwój prywatnych muzeów motoryzacji

Brak definicji zabytku techniki w Ustawie o ochronie zabytków sprawia organom administracji publicznej liczne problemy interpretacyjne. W ustawie tej próżno również szukać definicji „pojazdu zabytkowego” dlatego, że posługuje się ona pojęciem „środka transportu”, co wynika z przyjęcia przez racjonalnego ustawodawcę szerokiej definicji zabytku ruchomego. Zgodnie z artykułem 6. ust. 1. pkt 2. lit. d u.o.z. zabytkami ruchomymi są w szczególności *wytwory techniki, a zwłaszcza urządzenia, środki transportu oraz maszyny i narzędzia świadczące o kulturze materialnej, charakterystyczne dla dawnych i nowych form gospodarki, dokumentujące poziom nauki i rozwoju cywilizacyjnego*. Tym samym

powstające na gruncie wykładni przepisów dotyczących pojazdów zabytkowych problemy prawne nie dotyczą Ustawy o ochronie zabytków, jak również Ustawy o muzeach. Wynikają one bowiem z błędnej konstrukcji definicji pojazdu zabytkowego w Prawie o ruchu drogowym, która wpływa na rozumienie pojazdu historycznego w Ustawie o ubezpieczeniach obowiązkowych.

*De lege lata* pojazdem zabytkowym jest *pojazd, który na podstawie odrębnych przepisów został wpisany do rejestru zabytków lub znajduje się w wojewódzkiej ewidencji zabytków, a także pojazd wpisany do inwentarza muzealiów, zgodnie z odrębnymi przepisami* (art. 2. pkt 39. u.p.r.d.). Oznacza to, że uznawanie pojazdu za pojazd zabytkowy może odbywać się na podstawie przepisów dwóch aktów prawnych, tj. Ustawy o ochronie zabytków oraz Ustawy o muzeach, które *de facto* nie tylko nie definiują pojazdów zabytkowych, lecz również nie zawierają co do zasady<sup>24</sup> żadnych kryteriów wieku<sup>25</sup>. O ile Ustawa o ochronie zabytków zawiera wiele przesłanek wymaganych dla uznania danej rzeczy za zabytek<sup>26</sup>, tak Ustawa o muzeach cechuje się liberalnością. Zgodnie z art. 21. ust. 1.b u.o.m. muzealiami muzeów nieposiadających osobowości prawnej są *rzeczy ruchome i nieruchome stanowiące własność podmiotu, który utworzył muzeum, oraz wpisane do inwentarza muzealiów*. W efekcie każda rzecz będąca własnością założyciela muzeum nieposiadającego osobowości prawnej i wpisana do inwentarza muzealiów staje się muzealium.

W praktyce zdarza się, że założyciele muzeów nieposiadających osobowości prawnej wpisują do inwentarzy

**Tabela 1. Propozycja nowelizacji definicji pojazdu zabytkowego**

Table 1. Proposal how to amend the definition of historic vehicle

PRAWO O RUCHU DROGOWYM	
Aktualne brzmienie art. 2. pkt 39.	Propozycja nowelizacji przepisu
<i>pojazd zabytkowy</i> – pojazd, który na podstawie odrębnych przepisów został wpisany do rejestru zabytków lub znajduje się w wojewódzkiej ewidencji zabytków, a także pojazd wpisany do inwentarza muzealiów, zgodnie z odrębnymi przepisami	<i>pojazd zabytkowy</i> – pojazd mający co najmniej 25 lat, od którego zakończenia produkcji określonego co do gatunku modelu minęło 15 lat, a także pojazd, który na podstawie odrębnych przepisów został wpisany do rejestru zabytków

Źródło: Opracowanie własne  
Source: Author's own materials

muzealiów obiekty niestanowiące w 100% ich własności (np. założyciel muzeum posiada współwłasność rzeczy ze współmałżonkiem). Należy podkreślić, że zgodnie z odpowiednio stosowanym wobec muzeów nieposiadających osobowości prawnej art. 27. ust. 1. Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej<sup>27</sup> muzeum gospodaruje samodzielnie przydzieloną i nabytą częścią mienia oraz prowadzi samodzielną gospodarkę w ramach posiadanych środków, kierując się zasadami efektywności ich wykorzystania. Oznacza to, że majątek muzeum nieposiadającego osobowości prawnej stanowi wyodrębnioną część majątku jego założyciela<sup>28</sup>, a w związku z tym założyciel może przekazać muzeum wyłącznie rzeczy stanowiące w pełni jego własność.

Do inwentarza muzealiów muzeum nieposiadającego osobowości prawnej można wpisać każdą rzecz pod warunkiem, że jej gatunek i tożsamość są zgodne z profilem działalności muzeum oraz zakresem gromadzonych zbiorów, który wynika z regulaminu tego muzeum. Ponadto Ustawa o muzeach nie narzuca na muzea limitu posiadanych muzealiów, co sprawia, że istnieją muzea jednego muzealium (np. Muzeum Samochodu Papieskiego JP2 w Kielcach). Muzealiów nie można także utożsamiać z zabytkami, mimo że Ustawa o ochronie zabytków w art. 11. pkt 2. stanowi, że do rejestru zabytków nie wpisuje się rzeczy wpisanych do inwentarza muzeum. Taka konstrukcja prawna nie daje jednak podstaw do zrównania zabytków i muzealiów, bowiem nie wszystkie muzealia są zabytkami w rozumieniu Ustawy o ochronie zabytków (brak spełnionych kryteriów wartości).

Zgodnie z obecnymi przepisami do inwentarza muzealiów może zostać wpisany nawet model samochodu z najnowsze- go rocznika, co staje się przyczyną nadużyć przepisów prawa, a zarazem uzasadnioną koniecznością stworzenia nowej definicji pojazdu zabytkowego.

*De lege ferenda* kluczem do rozwiązania przedmiotowego problemu jest stworzenie nowej definicji pojazdu zabytkowego w Prawie o ruchu drogowym (patrz Tabela 1.).

Konstrukcja nowej definicji pojazdu zabytkowego nie powinna czynić z wpisu do inwentarza muzealiów jednej z przesłanek uznania pojazdu za zabytkowy. Dlatego należy proponować wprowadzenie cenzusu czasowego oraz pozostawić przesłankę wpisu do rejestru zabytków, regulowanego Ustawą o ochronie zabytków. Moim zdaniem zasadnym jest podzielenie poglądu T. Skrzelińskiego<sup>29</sup>, zdaniem którego pojazd zabytkowy musi spełniać kryterium wiekowe określone cenzusem czasowym 25 lat od wyprodukowania skonkretyzowanego

pojazdu oraz 15 lat od zakończenia produkcji określonego, co do gatunku, modelu.

Inny cenzus czasowy został przyjęty przez Międzynarodową Federację Pojazdów Zabytkowych w Międzynarodowym Kodeksie Technicznym FIVA z 2015 r., w którym pojazd zabytkowy został zdefiniowany jako *napędzany mechanicznie pojazd drogowy: który ma co najmniej 30 lat; który jest zachowany i utrzymywany w stanie historycznie poprawnym; który nie jest używany jako środek codziennego transportu; i który z tego powodu stanowi część naszego technicznego i kulturalnego dziedzictwa*<sup>30</sup>. Taka konstrukcja prawna wykluczyłaby bieżące korzystanie z pojazdów zabytkowych jako środków transportu, co skutkowałoby potencjalną niemożliwością prowadzenia działalności gospodarczej, której przedmiotem byłoby świadczenie usług przewozowych (np. wynajem zabytkowych samochodów do ślubu).

Dokonując rozważań nad definicją pojazdu zabytkowego, nie sposób pominąć przepisów prawa unijnego. Zgodnie z preambułą Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2000/53WE z dnia 18 września 2000 r. w sprawie pojazdów wycofanych z eksploatacji<sup>31</sup> pojazdy zabytkowe zdefiniowane zostały jako pojazdy historyczne, tj. pojazdy posiadające wartość kolekcjonerską oraz pojazdy przeznaczone do muzeów, które są utrzymywane w odpowiedni i nieszkodliwy dla środowiska sposób. Dotyczy to zarówno pojazdów rozłożonych na części, jak i tych, które mogą być uruchomione, pod warunkiem, że nie są objęte odpadami w rozumieniu art. 1. Dyrektywy 75/442/EWG z dnia 15 lipca 1975 r. w sprawie odpadów<sup>32</sup>, czyli wszelkimi substancjami lub przedmiotami należącymi do kategorii określonych w załączniku I do przedmiotowej Dyrektywy, które ich posiadacz usuwa, zamierza usunąć lub do których usunięcia został zobowiązany. Tym samym należy stwierdzić, że na gruncie prawa unijnego ustawodawca skupia się na przeznaczeniu pojazdu, a nie na jego wieku, tak jak czyni to polski ustawodawca oraz Międzynarodowa Federacja Pojazdów Zabytkowych.

Mając powyższe na uwadze, należy zauważyć, że zaproponowana nowelizacja definicji pojazdu zabytkowego w Prawie o ruchu drogowym (patrz Tabela 1.) wpłynie na definicję pojazdu historycznego zawartą w Ustawie o ubezpieczeniach obowiązkowych. Zgodnie z art. 2. ust. 1. pkt 11. przedmiotowej ustawy pojazdem historycznym jest pojazd samochodowy, ciągnik rolniczy, motorower, przyczepa i pojazd wolnobieżny, o których mowa w przepisach Prawa o ruchu drogowym, z wyłączeniem pojazdów wolnobieżnych będących w posiadaniu rolników posiadających gospodarstwo rolne

i użytkowanych w związku z posiadaniem tego gospodarstwa, który jest:

- pojazdem zabytkowym w rozumieniu przepisów Ustawy – Prawo o ruchu drogowym,
- pojazdem mającym co najmniej 40 lat,
- pojazdem mającym co najmniej 25 lat i który został uznany przez rzeczoznawcę samochodowego za pojazd unikatowy lub mający szczególne znaczenie dla udokumentowania historii motoryzacji.

Tak sformułowana definicja sprawia, że każda zmiana definicji pojazdu zabytkowego w Prawie o ruchu drogowym wpłynie na przedmiotową definicję pojazdu historycznego, a zaproponowana powyżej nowa definicja pojazdu zabytkowego sprawia, że pojazdy wpisane do inwentarza muzealiów nie uzyskają statusu pojazdów historycznych, o ile nie spełnią kryterium wieku lub przesłanek wpisu do rejestru zabytków, będących jednym z kryteriów uznania pojazdu za pojazd zabytkowy (tj. zabytek w rozumieniu prawa ochrony zabytków), co potencjalnie może wpłynąć na liczbę nowych muzeów motoryzacji, których założyciele rozpoczęli

prowadzenie muzeów ze względów ekonomicznych.

## Wnioski

Konkludując, należy stwierdzić, że sposobem rozwiązania problemu nadużywania przepisów dotyczących pojazdów zabytkowych przez osoby fizyczne chcące skorzystać z benefitów przysługujących właścicielom pojazdów zabytkowych, nie jest nowelizacja art. 3. Ustawy o ochronie zabytków poprzez dodanie definicji pojazdu zabytkowego do słowniczka ustawowego, lecz stworzenie nowej definicji pojazdu zabytkowego w Prawie o ruchu drogowym. Aby tego dokonać, potrzebny jest impuls legislacyjny, którego nadawcą będzie minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, a odbiorcą minister infrastruktury. Dokonując tej zmiany, pamiętajmy, aby szukać najprostszyc rozwiązań, bowiem inflacja legislacyjna prowadzi do chaosu prawnego oraz powszechnych nadużyć, powstawania luk będących echem pochopnych nowelizacji aktów prawnych.

**Streszczenie:** Wzrost liczby muzeów nieposiadających osobowości prawnej gromadzących zbiory z zakresu motoryzacji stał się podstawą do przeprowadzenia analizy przepisów dotyczących pojazdów zabytkowych, wzbogaconej danymi statystycznymi dotyczącymi liczby muzeów w Polsce publikowanymi w Biuletynie Informacji Publicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2018–2020. Analiza danych statystycznych stała się

fundamentem dla rozważań teoretyczno-prawnych nad definicją pojazdu zabytkowego oraz związanej z nią definicji pojazdu historycznego. Całość rozważań podsumowują wnioski *de lege lata* i *de lege ferenda* dążące do wskazania propozycji działań legislacyjnych, które powinien przeprowadzić racjonalny ustawodawca w celu zwiększenia efektywności przepisów prawnych.

**Słowa kluczowe:** muzea prywatne, muzea motoryzacji, pojazd zabytkowy, zabytek, kodeks drogowy, muzealium.

## Przypisy

<sup>1</sup> T. Kruszewski, *Kolekcjonerstwo – atawistyczne zbieractwo a poczucie społecznej użyteczności. Przyczynek do psychologii posiadania*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2017, nr 2 (19), s. 73.

<sup>2</sup> K. Malinowski, *Psychologiczne i socjologiczne przesłanki kolekcjonerstwa i opieki nad zabytkami*, Poznań 1973, s. 19-22.

<sup>3</sup> Szerzej na temat zakresu pojęć: dobra kultury, zabytek oraz dzieło sztuki zob. – Ż. Gwardzińska, *Czym jest zabytek? Słów kilka o różnych definicjach zabytku*, w: *Prawne wyzwania ochrony dóbr kultury we współczesnym świecie*, P. Dobosz, M. Adamus, D. Guzek, A. Mazur (red. nauk.), Kraków 2015, s. 25-42.

<sup>4</sup> Szerzej – W. Szafrąński, *Publiczne aspekty prywatnych kolekcji*, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 1, A. Jagielska-Burduk, W. Szafrąński (red.), Poznań 2012, s. 43-58.

<sup>5</sup> A. Jagielska-Burduk, P. Lasik, W. Szafrąński, A. Szymańska-Palaczyk, *Motywacje kolekcjonera*, w: *Zogniskowany wywiad grupowy jako metoda badania prawa ochrony dziedzictwa kultury*, A. Jagielska-Burduk, P. Lasik, W. Szafrąński (red.), Bydgoszcz 2016, s. 24-27.

<sup>6</sup> W tym miejscu należy poczynić uwagę, że w naukach ekonomicznych zostało stworzonych wiele modeli zachowania nabywców dóbr luksusowych (patrz np. S. Smyczek, I. Sowa, *Konsument na rynku. Zachowania, modele, aplikacje*, Warszawa 2008, s. 121-129; T. Sikora, *Zachowania nabywców produktów luksusowych*, Warszawa 2012, s. 107-110), niemniej nie można ich zastosować wobec kolekcjonerów dóbr kultury z dwóch powodów – po pierwsze nie wszystkie dobra kultury można uznać za dobra luksusowe, po drugie nie można stworzyć uniwersalnego modelu kolekcjonera dóbr kultury.

<sup>7</sup> M. Gołka, *Rynek sztuki*, Poznań 1991, s. 121.

<sup>8</sup> M. Trzciński, *Przestępczość przeciwko zabytkom archeologicznym. Problematyka prawno-kryminalna*, Warszawa 2010, s. 88.

<sup>9</sup> W tym miejscu należy zaznaczyć, że obowiązująca do 17 listopada 2003 r. Ustawa z dn. 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i muzeach (Dz.U. z 1962 r. nr 10. poz. 48. z późn. zm.) w rozdziale IX, tj. w art. 55-60., regulowała problematykę ochrony prawnej kolekcji, jednocześnie ją definiując (kolekcję, zbiór) jako zespół ruchomych dóbr kultury, przechowywanych w jednym miejscu i niestanowiący muzeum. Taka konstrukcja prawna dokonywała rozróżnienia prywatnych kolekcji na kolekcje i muzea działające na podstawie dedykowanej im ustawy systemowej. Obecnie poszukując definicji kolekcji należy korzystać z dorobku orzeczniczego sądów. Na szczególną uwagę zasługuje przede wszystkim wyrok Sądu Najwyższego z dnia 26 stycznia 1983 r. o sygnaturze II CR 545/82, w którym Sąd wykorzystuje definicję kolekcji ze *Słownika wyrazów obcych* W. Kopalińskiego, co zauważyła M. Jankowska-Sabat; zob. M. Jankowska-Sabat, *Pojęcie kolekcji w orzecznictwie sądowym*, w: *Kolekcje i zbiory muzealne. Problematyka prawna*, P. Stec, P.P. Maniurka (red.), Opole 2015, s. 43.

<sup>10</sup> Dz.U. z 2020 r. poz. 286.; dalej – Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz u.o.z.



- <sup>11</sup> Pojęcie kolekcji pojawia się trzykrotnie w Ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, tj. w art. 6. ust. 1. pkt 2. lit. b, art. 51. ust. 1. pkt 12. i 13.
- <sup>12</sup> Zdaniem P. Gwoździewicz i W. Kowalskiego kolekcja jest zbiorem obiektów zgromadzonych na podstawie przyjętych z góry założeń, będących uprzednio określonym kluczem, tj. posiadanymi przez przedmioty wartościami np. artystycznymi, historycznymi, naukowymi, kulturowymi. Ponadto przedmioty będące częściami składowymi kolekcji zwykle charakteryzują się zbliżonym poziomem i wartością przewodnią, które razem tworzą spójną całość (P. Gwoździewicz, W. Kowalski, *Kolekcja*, w: *Leksykon prawa ochrony zabytków. 100 podstawowych pojęć*, K. Zeidler (red.), Warszawa 2010, s. 115-117).
- <sup>13</sup> Dz.U. z 2020 r. poz. 902.; dalej – Ustawa o muzeach oraz u.o.m.
- <sup>14</sup> Pogląd taki wyraziła również K. Zalaszińska; zob. K. Zalaszińska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013, s. 159.
- <sup>15</sup> W. Szafrąński, *Upublicznienie kolekcji prywatnych w Polsce. Problemy prawne w praktyce*, w: *Kolekcje i...*, s. 63.
- <sup>16</sup> Źródło: <http://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wyказы/rejestry-muzeow.php>. Na podstawie art. 5.b ust. 1. u.o.m. minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego prowadzi w Biuletynie Informacji Publicznej wykaz muzeów. W przedmiotowym wykazie zawarte są informacje o muzeach działających na podstawie Ustawy o muzeach, czyli takich które posiadają uzgodniony z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego projekt statutu lub projekt regulaminu.
- <sup>17</sup> W tym miejscu należy poczynić uwagę, że o statusie muzeum publicznego decyduje wpis do Rejestru Instytucji Kultury prowadzonego przez jego organizatora. Jest to szczególnie ważne w przypadku, gdy muzeum jest prowadzone jako wspólna instytucja kultury na podstawie art. 21. ust. 1. pkt 2. u.o.d.k. przez kilku organizatorów, np. Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz jednostkę samorządu terytorialnego.
- <sup>18</sup> Zgodnie z art. 6. ust. 1. i 6. u.o.m. muzea działają na podstawie statutów (muzea będące instytucjami kultury w rozumieniu art. 14. ust. 1. Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. z 2020 r. poz. 194.; dalej – Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz u.o.d.k., czyli muzea posiadające osobowość prawną (tj. muzea państwowe i muzea samorządowe) lub regulaminów (muzea nieposiadające osobowości prawnej, tzw. muzea prywatne).
- <sup>19</sup> Dz.U. z 2020 r. poz. 955.
- <sup>20</sup> Dz.U. z 2020 r. poz. 110. i 284.; dalej – Prawo o ruchu drogowym oraz u.p.r.d.
- <sup>21</sup> Dz.U. z 2019 r. poz. 2214.; dalej – Ustawa o ubezpieczeniach obowiązkowych oraz u.u.o.
- <sup>22</sup> Tj. umowy na czas krótszy niż 12 miesięcy.
- <sup>23</sup> Art. 81. ust. 10. Prawa o ruchu drogowym.
- <sup>24</sup> Wyjątkiem jest Ustawa o ochronie zabytków wprowadzająca w art. 51. ust. 1. pkt 14. u.o.z. kryterium wieku (50 lat) oraz wartości (32 000 zł) dla zabytków będących środkami transportu, wymagających uzyskania jednorazowego pozwolenia na stały wywóz zabytku za granicę.
- <sup>25</sup> Pogląd taki wyrazili również: R.A. Stefański, *Prawo o ruchu drogowym. Komentarz*, Warszawa 2005, Lex el., 28.03.2020 r.; także Ż. Gwardzińska, *Glosa do wyroku Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 14 stycznia 2011 r. (Sygn. Akt: I GSK 1169/09). Błędna wykładnia klasyfikacji towaru zabytkowego narusza zasady uczciwego obrotu towarowego dóbr kultury na jednolitym rynku europejskim*, „Monitor Prawa Celnego i Podatkowego” 2015, nr 5 (238), s. 190.
- <sup>26</sup> Zgodnie z art. 3. pkt 1. u.o.m. zabytkiem jest nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową.
- <sup>27</sup> Dz.U. z 2020 r. poz. 194.; dalej – u.o.d.k.
- <sup>28</sup> Obowiązek ten zawierany jest również w regulaminach muzeów nieposiadających osobowości prawnej poprzez przyjęcie zapisu stanowiącego, że majątek muzeum stanowi wyodrębnioną część mienia Założyciela i jest wykorzystywany wyłącznie do celów wynikających z zakresu działania muzeum.
- <sup>29</sup> T. Skrzeliński, *Pojazdy zabytkowe*, „Rzeczoznawca Samochodowy” 2002, nr 1, s. 16.
- <sup>30</sup> FIVA International Technical Code, <https://fiva.org/wp-content/uploads/2019/10/FIVA-Technical-Code-2015-3.10.17.pdf> [dostęp: 05.07.2020].
- <sup>31</sup> Dz.Urz. UE L 269/34.
- <sup>32</sup> Dz.U. L 194 z 25.07.1975, str. 47, z późn. zm. W. Szafrąński, *Upublicznienie kolekcji prywatnych w Polsce. Problemy prawne w praktyce*, w: *Kolekcje i...*, s. 63.

## Bibliografia

- FIVA International Technical Code, <https://fiva.org/wp-content/uploads/2019/10/FIVA-Technical-Code-2015-3.10.17.pdf>
- Gołka M., *Rynek sztuki*, Poznań 1991.
- Gwardzińska Ż., *Czym jest zabytek? Słów kilka o różnych definicjach zabytku*, w: *Prawne wyzwania ochrony dóbr kultury we współczesnym świecie*, P. Dobosz, M. Adamus, D. Guzek, A. Mazur (red. nauk.), Kraków 2015.
- Gwardzińska Ż., *Glosa do wyroku Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 14 stycznia 2011 r. (Sygn. Akt: I GSK 1169/09). Błędna wykładnia klasyfikacji towaru zabytkowego narusza zasady uczciwego obrotu towarowego dóbr kultury na jednolitym rynku europejskim*, „Monitor Prawa Celnego i Podatkowego” 2015, nr 5 (238).
- Gwoździewicz P., Kowalski W., *Kolekcja*, w: *Leksykon prawa ochrony zabytków. 100 podstawowych pojęć*, K. Zeidler (red.), Warszawa 2010.
- Jagielska-Burduk A., Lasik P., Szafrąński W., Szymańska-Palaczyk A., *Motywacje kolekcjonera*, w: *Zagniskowany wywiad grupowy jako metoda badania prawa ochrony dziedzictwa kultury*, A. Jagielska-Burduk, P. Lasik, W. Szafrąński (red.), Bydgoszcz 2016.
- Jankowska-Sabat M., *Pojęcie kolekcji w orzecznictwie sądowym*, w: *Kolekcje i zbiory muzealne. Problematyka prawna*, P. Stec, P.P. Maniurka (red.), Opole 2015.
- Kruszewski T., *Kolekcjonerstwo – atawistyczne zbieractwo a poczucie społecznej użyteczności. Przyczynek do psychologii posiadania*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2017, nr 2 (19).
- Malinowski K., *Psychologiczne i socjologiczne przesłanki kolekcjonerstwa i opieki nad zabytkami*, Poznań 1973.
- Sikora T., *Zachowania nabywców produktów luksusowych*, Warszawa 2012.
- Skrzeliński T., *Pojazdy zabytkowe*, „Rzeczoznawca Samochodowy” 2002, nr 1.
- Smyczek S., Sowa I., *Konsument na rynku. Zachowania, madele, aplikacje*, Warszawa 2008.
- Stefański R.A., *Prawo o ruchu drogowym. Komentarz*, Warszawa 2005.
- Szafrąński W., *Publiczne aspekty prywatnych kolekcji*, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 1, A. Jagielska-Burduk, W. Szafrąński (red.), Poznań 2012.
- Szafrąński W., *Upublicznienie kolekcji prywatnych w Polsce. Problemy prawne w praktyce*, w: *Kolekcje i zbiory muzealne. Problematyka prawna*, P. Stec, P.P. Maniurka (red.), Opole 2015.

Trzciniński M., *Przestępczość przeciwko zabytkom archeologicznym. Problematyka prawno-kryminalna*, Warszawa 2010.  
Zalasińska K., *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013.

---

**dr Żaneta Gwardzińska**

Doktor nauk prawnych; współpracownik Centrum Prawa Ochrony Dóbr Kultury UNESCO na Uniwersytecie Opolskim oraz Akademii Ekonomiczno-Humanistycznej w Warszawie, agent celny; autorka licznych publikacji z zakresu prawa o muzeach, w tym ochrony danych osobowych oraz bezpieczeństwa informacji w muzeach, prawa ochrony dziedzictwa oraz międzynarodowego obrotu dobrami kultury; członkini ICOM, TIAMSA (The International Art Market Studies Association) oraz Towarzystwa Opieki nad Zabytkami; e-mail: zanetagwardzinska@gmail.com

---

**Word count:** 2 645; **Tables:** 1; **Figures:** 3; **References:** 32

**Received:** 05.2020; **Reviewed:** 06.2020; **Accepted:** 07.2020; **Published:** 07.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3321

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Gwardzińska Ż.; WZROST LICZBY MUZEÓW MOTORYZACJI – CZY POTRZEBNA JEST NOWA DEFINICJA POJAZDU ZABYTKOWEGO? *Muz.*, 2020(61): 137-144

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

Muz., 2020(61): 201-207  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2020  
data recenzji – 08.2020  
data akceptacji – 08.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3640

# MUZEA UCZELNIANE I KOLEKCJE NA PRZYKŁADZIE UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO. POSZUKIWANIE NOWYCH REGULACJI W KONSTYTUCJI DLA NAUKI

UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS  
ON THE EXAMPLE OF THE JAGIELLONIAN  
UNIVERSITY. SEARCH FOR NEW REGULATIONS  
IN THE CONSTITUTION FOR SCIENCE

**Katarzyna Zięba**

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

**Abstract:** Resorting to the example of the Jagiellonian University (UJ), the Author discusses the topic of the bodies that are guardians of academic heritage within the structure of public tertiary education. In the first part of the paper the distinction between a museum and a collection is introduced, and the brief profiles of selected units of the Jagiellonian University are provided.

In the next section definite examples are given of conducting scientific processes in museums and collections. In the context of the new Law on Higher Education and Science amendments that appear in reference to university museums and collections are discussed.

The collections of museum units curating the academic

heritage stem from the fundamental activity of the Jagiellonian University consisting in education and conducting research. These units operate within the University structure, this confirmed in the Charter which the Constitution for Science has made the major document regulating the university internal system.

The Charter of the Jagiellonian University as a university running 13 museum units has been analysed. The search for the concepts related to identity, academic heritage, and museums in the content of the Charter, resulted in the identification of a new category: units running ancillary activity of museum-like character.



**Keywords:** university museums, academic heritage, university Charters, university structure, Act: Law on Higher Education and Science.

Uniwersytety przez wieki kształtowały kulturą i gospodarczą potęgę Europy, wpływając na rozwój społeczeństwa. Początki koncepcji wspólnoty nauczających i uczących wykształciły się w średniowieczu. Aleksander Gieysztor, w odniesieniu do powstających w tym okresie pierwszych uniwersytetów, przytoczył cechę charakterystyczną średniowiecza – zrzeczenie się ludzi poza związkami rodzinnymi oraz poza podległością jednostkową<sup>1</sup>. XIX-wieczne reformy szkolnictwa wyższego, zwłaszcza koncepcja Wilhelma Humboldta, wyznaczyły uczelniom podstawowe zadania polegające na kształceniu i prowadzeniu badań naukowych. Realizacja działań wymagała zgromadzenia odpowiedniego instrumentarium służącego celom dydaktycznym i badawczym. Przyrządy, wyposażenie pracowni, materiały dydaktyczne, ale i okazy, preparaty nabywane przez uczelnie stały się podstawą zbiorów akademickich. Uczelnie decydowały się także na gromadzenie dzieł sztuki, pamiątek religijnych, zabytków archeologicznych nie tylko ze względu na walory estetyczne, lecz także służące budowaniu wizerunku oraz prestiżu<sup>2</sup>. Część obiektów wykorzystywanych w procesie dydaktycznym trafiała do szkół z zapisów uczonych, darów kolekcjonerów i od różnych rodów. Obok cennych przedmiotów opowiadających historię nauki i reprezentujących dzieła z zakresu historii sztuki, dzieje uniwersytetów wypełniają także elementy spuścizny niematerialnej, w tym akademickie obrzędy i tradycje oraz kultywowanie pamięci historycznej.

Strażnikami dziedzictwa materialnego, ale i niematerialnego szkół wyższych są przede wszystkim muzea. Z punktu widzenia obowiązującego prawa muzea utworzone na uczelniach publicznych, zgodnie z Ustawą o muzeach<sup>3</sup>, uznawane są za prywatne ze względu na organizatora. Takie zakwalifikowanie budzi jednak wątpliwości ze względu na status publicznych szkół wyższych, traktowanych jak publiczne osoby prawne. W modelu zaproponowanym przez Marię Karcz-Kaczmarek muzea działające w strukturze uczelni publicznych należałoby zakwalifikować do kategorii jednostek publicznych, tym samym wprowadzając do Ustawy o muzeach podział na trzy grupy: publiczne, publiczno-prawne, niepubliczne<sup>4</sup>. Art. 6. pkt. 6. Ustawy o muzeach wskazuje, że jednostki nieposiadające osobowości prawnej, funkcjonujące w strukturze innej jednostki, powinny działać na podstawie regulaminu nadanego przez organizatora w uzgodnieniu z ministrem właściwym ds. kultury i dziedzictwa narodowego. Maria Karcz-Kaczmarek podkreśla, że ustawodawca nie określił, w jaki sposób przebiegać ma powyższa procedura. Od 4 listopada 2016 r., zgodnie z decyzją Sekretarza w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Narodowemu Instytutowi Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów przekazano wykonywanie zadań związanych z uzgadnianiem projektów regulaminów muzeów prywatnych. Z drugiej strony przepisy Ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce potwierdzają konstytucyjny zapis w art. 70. – uczelnie są jednostkami autonomicznymi, a wyrazem tego jest choćby zatwierdzanie statutów przez nie same, a nie przez ministra właściwego ds. nauki i szkolnictwa wyższego. Podsumowując, wydaje się zatem, że konieczność

uzgadniania regulaminów z ministrem właściwym ds. kultury i dziedzictwa narodowego nie dotyczy muzeów uczelnianych<sup>5</sup>.

Ostatnie opublikowane badania wskazują, że w kraju działa ponad 68 muzeów i jednostek o charakterze muzealnym w 134 publicznych szkołach wyższych<sup>6</sup>. W katalogu wydanym nakładem Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych (SMU) w 2017 r. wskazano 50 jednostek<sup>7</sup>. Podczas konferencji Stowarzyszenia pt. *Muzea uczelniane – wyzwania, zagrożenia, możliwości*, która odbyła się w Łodzi w dniach 17–19 października 2018 r. podano, że na podstawie badań wykonanych na zlecenie SMU w kraju funkcjonuje ponad 180 jednostek zarówno w szkołach publicznych, jak i prywatnych. Skala zjawiska nakazuje zauważyć, że opiekunami akademickich zbiorów są nie tylko muzea w rozumieniu przepisów Ustawy o muzeach, ale także jednostki występujące poza strukturą muzeów, przyjmujące formę kolekcji lub zbiorów gromadzących obiekty o charakterze badawczym i dydaktycznym. W tym miejscu warto odnieść się do nazewnictwa stosowanego przez Międzynarodową Radę Muzeów ICOM i międzynarodowe specjalistyczne komitety. Omawiane powyżej jednostki zaliczają się do kategorii muzeów uniwersyteckich i kolekcji (University Museums & Collections, UMAC). W definicji UMAC czytamy, że stanowi ona forum dla muzeów akademickich, galerii, kolekcji (włączając herbaria i ogrody botaniczne)<sup>8</sup>. Badaczka – Marta Lourenço – rozgranicza pojęcia muzeum i kolekcji, wskazując, iż muzea uniwersyteckie mieszczą się w definicji, którą posługuje się ICOM, w której (...) są instytucjami trwałymi, nie obliczonymi na zysk, pozostającymi w służbie społeczeństwa i jego rozwoju, otwartymi dla publiczności, mającymi za zadanie gromadzenie, konserwowanie, badanie, rozpowszechnianie i wystawianie materialnych i niematerialnych świadectw dotyczących człowieka i jego otoczenia, a to dla studiowania, edukacji i przyjemności. O kolekcjach natomiast mówi, że występują w muzeach, a także poza ich strukturami i służą przede wszystkim nauczaniu i celom badawczym<sup>9</sup>. Do powyższej charakterystyki kolekcji w polskich realiach dodajmy udośpienie zbiorów na widok publiczny nie w sposób ciągły, a jedynie okazjonalny lub w celach edukacyjnych. Niektóre jednostki mimo przyjęcia nazwy „muzeum”, nie podlegają Ustawie o muzeach i działają na podstawie wewnętrznych przepisów, innych niż regulaminy uzgadniane z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W powyższej sytuacji należy zwrócić uwagę na obowiązujący w kraju brak ochrony prawnej nazwy „muzeum”, przyjmowanej niejednokrotnie zwyczajowo, a także wykorzystywanej przez komercyjne instytucje pozbawione muzealiów.

Przyjmijmy zatem – na potrzeby niniejszego artykułu – podział i definicje zaproponowane przez Międzynarodową Radę Muzeów ICOM i Martę Lourenço. W tekście rozważania koncentrują się na Uniwersytecie Jagiellońskim, w którym na podstawie badań przeprowadzonych w 2018 r.<sup>10</sup> wskazano 7 funkcjonujących muzeów i kolekcji: Muzeum Anatomopatologiczne Wydziału Lekarskiego Collegium Medicum, Muzeum Farmacji, Muzeum Katedry Anatomii Collegium Medicum, Muzeum Ogrodu Botanicznego, Muzeum

Wydziału Lekarskiego, Centrum Edukacji Przyrodniczej<sup>11</sup> oraz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius. Spośród wymienionych, tylko ostatnia instytucja opiera swoją działalność na regulaminie uzgodnionym z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Warto zasygnalizować, że jeszcze za ledwie 4 inne muzea uczelniane widnieją w ministerialnym wykazie<sup>12</sup>. Pozostałe działają na bazie regulaminów wewnętrznych zatwierdzonych uchwałami Senatu uczelni.

Cennych informacji o liczebności opiekunów dziedzictwa na Uniwersytecie Jagiellońskim dostarczyło także Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych, organizacja pozarządowa skupiająca muzea i kolekcje, podejmująca działania na rzecz ich rozwoju. Na stronie internetowej SMU wskazano dodatkowych 6 jednostek muzealnych: Kolekcję Instytutu Historii Sztuki, Muzeum Stomatologii Instytutu Stomatologii Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Medicum, Ośrodek Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. Ignacego Jana Paderewskiego, Salonik Historii Pielęgniarsstwa Instytutu Pielęgniarsstwa i Położnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Medicum, Zbiory Instytutu Archeologii, Zbiory Katedry i Zakładu Farmakognozji Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Medicum.

Opisywany przypadek muzeów i kolekcji Uniwersytetu Jagiellońskiego to wielowątkowy zbiór akademickiego dziedzictwa, przede wszystkim materialnego, pozostający w strukturze uczelni. W tym miejscu młodszym, niedawno wyodrębnionym lub będącym do tej pory znanym jedynie specjalistom i studentom jednostkom należy się krótka charakterystyka.

Jedna z najmłodszych jednostek mieści się w Instytucie Stomatologii Wydziału Lekarskiego Collegium Medicum i funkcjonuje od 2019 roku. Muzeum Stomatologii wywodzi się ze zbiorów instytutowych – przyrządów i narzędzi stomatologicznych, a także wydawnictw, dokumentów i prac naukowych. Oprócz stałej ekspozycji prezentowana jest również wystawa planszowa podejmująca zagadnienia historii krakowskiej stomatologii. Wystawy można zwiedzać po wcześniejszym umówieniu się.

Nieco wcześniejszą datę otwarcia (2011 r.) nosi Salonik Historii Pielęgniarsstwa w Instytucie Pielęgniarsstwa i Położnictwa. Tworzą go eksponaty wykorzystywane w służbie medycznej przez ostatnich 100 lat. Autorzy opisują salonik jako zbiór *pamiątek dokumentujących początek i rozwój kształcenia pielęgniarek w Krakowie*. Obok dokumentów, mebli użytkowych, fotografii jest także miejsce poświęcone kobietom, które wpłynęły na kształtowanie się pielęgniarsstwa w Polsce oraz osobiste po nich pamiątki. W założeniu działalność jednostki ma identyfikować poczucie tożsamości studentów. Podobnie jak Muzeum Stomatologii, Salonik Historii Pielęgniarsstwa można zwiedzać po uprzednim ustaleniu.

Ośrodek Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. Ignacego Jana Paderewskiego został utworzony w latach 70. XX w. jako pomocnicza jednostka organizacyjna w Katedrze Historii i Teorii Muzyki UJ, obecnie mieści się w Instytucie Muzykologii UJ na Wydziale Historycznym. Zbiory tworzy przede wszystkim prywatny księgozbiór należący do I.J. Paderewskiego, wzbogacony o druki i rękopisy muzyczne, a także fotografie, korespondencję i dokumenty. Do zadań instytucji należy m.in. działalność naukowo-badawcza, informacyjna i popularyzatorska. Zwiedzanie możliwe jest po wcześniejszym umówieniu się.

Kolekcja w Instytucie Historii Sztuki słynie z jednego z najstarszych archiwów historyczno-artystycznych na ziemiach polskich, które w swoim założeniu od ok. 1881 r. miały być przeznaczone na cele dydaktyczne i badawcze. W zasobie znajdują się albumy ilustracyjne, wydawnictwa oraz ok. 68 000 fotografii tworzących tzw. Fototekę<sup>13</sup> oraz odlewy gipsowe, nad którymi nadzór sprawuje obecnie Muzeum UJ. Dostęp do zbiorów umożliwiony jest dzięki ich zdigitalizowaniu, jak i w siedzibie muzeum.

W ramach tego samego wydziału funkcjonuje Zbiór Instytutu Archeologii gromadzony od początku istnienia Instytutu Historii Sztuki, tj. od 1897 r., na który składają się oryginalne zabytki archeologiczne oraz kolekcja gipsowych odlewów rzeźby antycznej, częściowo przekazana do Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zbiory nie są obecnie udostępniane.

Ostatnia spośród wymienionych wcześniej kolekcji początkami sięga końca XVIII w. i wiąże się z działalnością Gabinetu Farmakognostycznego założonego przez Floriana Sawiczewskiego. Zakupione na potrzeby dydaktyczne surowce lecznicze pochodzenia roślinnego i zwierzęcego przetrwały do dzisiaj. Zbiór uzupełniają naczynia szklane i meble ekspozycyjne. Kolekcja ma status „ekspozycji w przygotowaniu” i może być pokazywana jedynie po uprzednich ustaleniach.

Wybrane jednostki niewymienione w statucie i regulaminie organizacyjnym uczelni (o tym szerzej w następnej części artykułu) funkcjonują przede wszystkim jako zaplecze naukowe. Marta Lourenço dzieli kolekcje tego rodzaju, w zależności od pełnionej przez nie funkcji, na: kolekcje badawcze – kiedy wykorzystywane są w procesach prowadzenia badań oraz kolekcje uczące – kiedy wspomagają dydaktykę. Jednostki skupione na najstarszej polskiej uczelni, choć przybierają rozmaite formy – muzeów w zabytkowych wnętrzach, nowoczesnych centrów nauki, saloników czy zbiorów przechowywanych w magazynach – każdorazowo podkreślają wkład uczelni w rozwój nauki i prezentują środowisko akademickie.

Pytanie o możliwość uprawiania nauki w ramach muzeów i kolekcji jest pytaniem o ich podstawowe zadania. Główne obowiązki muzeów wynikające z powszechnie obowiązującej definicji dotyczą: gromadzenia, konserwowania, badania, rozpowszechniania i wystawiania dziedzictwa. Z punktu widzenia uprawiania nauki w muzeach pewne regulacje wprowadza Ustawa o muzeach. Jednym z podstawowych celów istnienia muzeum jest *upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury* (art. 1. Ustawy o muzeach). Założone cele realizują one, wykonując ściśle określone zadania, w przypadku działalności naukowej są to – *katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów* (art. 2. pkt. 2.), *organizowanie badań i ekspedycji naukowych* (art. 2. pkt. 6.), *udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych* (art. 2. pkt. 8.). Z punktu widzenia pracowników muzeów czy osób opiekujących się kolekcjami, pytanie o uprawianie nauki można sprowadzić do struktury zatrudnienia. Z formalnego punktu widzenia łatwiej mówić o uprawianiu nauki, kiedy w strukturze muzeów uczelnianych i kolekcji zatrudnieni są pracownicy na etatach nauczycieli akademickich, wówczas działalność jest ściśle ukierunkowana i podlega parametryzacji. Dla przykładu – w największym muzeum uczelnianym w kraju próżno szukać etatów badawczo-dydaktycznych, dydaktycznych i naukowych<sup>14</sup> w rozumieniu Ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym

i nauce. Wręcz przeciwnie – zgodnie z ustawą zatrudnieni w muzeum są pracownicy niebędący nauczycielami akademickimi. Należy jednak pamiętać, że muzeum ma status jednostki pozawydziałowej, a nie jednostki działalności podstawowej. Z drugiej strony – z uwagi na wpis do Państwowego Rejestru Muzeów (jedyne muzeum uczelniane figurujące w wykazie) potwierdzający wysoki poziom merytorycznej działalności uzyskiwany m.in. dzięki zbiorom i wykwalifikowanej kadrze – od muzeum wymaga się podtrzymywania doskonałej jakości, podkreślanej przez prace naukowe. Rafał Golał zauważa, że szczególnie nacisk kładziony jest na aspekt działalności naukowej muzeum już w samym procesie składania wniosku o wpis do rejestru. Instytucja jest zobowiązana wskazać liczbę pracowników z tytułem kustosa dyplomowanego i kustosa (odpowiednio posiadanie stopnia naukowego doktora i dorobek zawodowy oraz studia podyplomowe) oraz liczbę profesorów, doktorów habilitowanych i doktorów<sup>15</sup>. Pojawiają się także pytania o katalogi naukowe zbiorów, publikacje naukowe, m.in. czasopisma wydawane przez muzeum i publikacje popularnonaukowe, a także badania naukowe prowadzone w muzeum w ciągu ostatnich 5 lat, oraz formy zagranicznej współpracy naukowej. Działalność Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego została oceniona pozytywnie i zaowocowała wpisem do rejestru z dniem 15 lipca 2011 roku.

W innych muzeach i kolekcjach UJ nauczyciele akademicy zatrudnieni są na stanowiskach m.in. asystenckich w ramach danego instytutu/zakładu/pracowni i równocześnie sprawują opiekę nad zbiorami. W przypadku najmniejszych kolekcji to często stosowany zabieg, łączący wykonywanie obowiązków dydaktycznych i badawczych.

Za słowami Piotra Piotrowskiego wskazującego, że nauka w muzeum ma charakter nauki podstawowej<sup>16</sup> stoi przekonanie, że jest ona efektem realizacji podstawowych celów istnienia, jakimi są gromadzenie i opracowywanie zbiorów. Konsekwencją są nie tylko wystawy problemowe<sup>17</sup> pozwalające na zebranie określonej grupy obiektów pod wspólnym szyldem, jak i wydawanie katalogów zbiorów. Ponadto pracownicy muzeów uczelnianych uczestniczą w krajowych – Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych do tej pory zorganizowało 3 konferencje naukowe – i zagranicznych konferencjach naukowych, publikują w polskich i międzynarodowych czasopismach naukowych odpowiednio punktowanych na listach Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Poza tym, jak wielokrotnie wskazano, muzea uczelniane i kolekcje są bazami dydaktycznymi, z których korzystać mogą nie tylko muzealnicy, lecz także kadra uniwersytecka. Przykładowo, Muzeum UJ w ramach kursu Historii Technik Artystycznych w Instytucie Historii Sztuki UJ udostępnia zaplecze naukowo-depozytoryjne wraz z obiektami, które każdorazowo są prezentowane studentom. Podobna współpraca w kontekście naukowym dotyczy projektów badawczych. Dzięki środkom z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pt. *Fotografie dzieł sztuki polskiej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opracowanie naukowe, digitalizacja i wydanie katalogu* Kolekcja Instytutu Historii Sztuki została opracowana i zdigitalizowana. Cyfrowe odwzorowania fotografii i opisy udostępniono w wirtualnej bazie Fototeki, z której może skorzystać każdy użytkownik internetu. Rezultaty pracy naukowej zostały opublikowane. Przykład Zbioru Instytutu Historii Sztuki pokazuje, że niejednokrotnie badania prowadzone nad własnym zbiorem są jedynym sposobem na jego

dogłębne poznanie.

Podsumowując tę część artykułu, można stwierdzić, że działalność naukowa jest jednym z najważniejszych zadań muzeów, bez względu na osobę organizatora. W przypadku muzeów uczelnianych i kolekcji Uniwersytetu Jagiellońskiego tworzenie i uprawianie nauki wpisane jest w ich codzienność poprzez opracowywanie zbiorów i działalność naukowo-badawczą. Jednostki te w rozumieniu przepisów Ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o instytutach badawczych i Ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o zasadach finansowania nauki nie posiadają statusu instytutów badawczych i jednostek naukowych, stąd prowadzona przez nie działalność nie podlega ocenie Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, nie może być także brana pod uwagę przy przyznawaniu kategorii naukowej. Można zatem uznać, za przywołanym wcześniej Piotrem Piotrowskim, że działalność naukowa muzeów i kolekcji Uniwersytetu Jagiellońskiego nie przyjmuje zinstytucjonalizowanej formy.

Muzea uczelniane i kolekcje jako elementy społeczności akademickiej podlegają ustawodawstwu szkolnictwa wyższego i nauki, tj. Ustawie – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r.<sup>18</sup> oraz wewnętrznym regulacjom uczelni. W uprzednio obowiązującej Ustawie z dnia 27 lipca 2005 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym<sup>19</sup> próżno było szukać pojęcia „muzeum”, jak i treści zorientowanych na gromadzenie obiektów zabytkowych. Rzecz ma się podobnie w obowiązującej Ustawie – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, w której termin „muzeum” nie jest wymieniany w podstawowych pojęciach, nie widnieje w żadnym z artykułów. W sposób niedosłowny, ale wokół materii, jaką zajmują się muzea, oscyluje art. 11. pkt. 9., w zadaniach uczelni, wymieniając: *upowszechnianie i pomnażanie osiągnięć nauki i kultury, w tym przez gromadzenie i udostępnianie zbiorów bibliotecznych, informacyjnych i archiwalnych* (ten sam zapis pojawił się w poprzedniej ustawie z 2005 r. w art. 13. pkt. 5.). Przepis co prawda nie wprowadza analogicznego pojęcia „zbiorów muzealnych”, jednak w sposób najbardziej zbliżony odpowiada działalności realizowanej przez muzea i kolekcje akademickie, tj. gromadzeniu i opracowywaniu zbiorów. Można zatem przyjąć, że nieobecność powyższych terminów w ustawie wskazuje konieczność zwrócenia się ku przepisom statutu uczelni. Na mocy art. 227. ust. 1. i 3. Ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. – Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce – statuty uczelni uchwalają senaty<sup>20</sup>. Zapisy Ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce pozwalają uczelniom na swobodne kształtowanie struktury wewnętrznej w zależności od potrzeb, m.in. w odniesieniu do kategorii naukowej, jaką reprezentują. Nie bez znaczenia są także takie aspekty jak: ciągłość historyczna, typ szkoły<sup>21</sup>, wielkość, znaczenie w regionie i inne. Ustawa jako fundament działania uczelni wskazuje statut, delegując do niego uregulowania dotyczące zasady organizacji i funkcjonowania uczelni, tym samym nadając mu większe niż do tej pory znaczenie.

Wskazane powyżej uwagi prowadzą do konkluzji, iż nie istnieje modelowy statut uczelni wyższej. Statuty poszczególnych uczelni różnią się między sobą, mogą odchodzić od klasycznych struktur i kształtować ustrój wewnętrzny instytucji tak, aby lepiej wspierać misję uczelni. W dalszej części art. 34. w ust. 1. pkt. 5. wskazane zostały typy jednostek organizacyjnych uczelni, którymi mogą być w szczególności:



wydziały, instytuty, katedry, zakłady, centra i kolegia. I to właśnie w tych jednostkach zlokalizować można największą liczbę placówek opiekujących się dziedzictwem akademickim.

Muzea uczelniane jako opiekunowie spuścizny akademickiej akcentują tradycję i nawiązują do zwyczajów szkół wyższych. Są także miejscem podkreślającym tożsamość uczelni z odwołaniem do akademickich wartości. W statucie najstarszej polskiej uczelni odniesienia do tożsamości uniwersytetu uwidaczniają się w kolejnych zapisach statutu<sup>22</sup>. Już w *Słowie wstępnym* czytamy, że UJ (...) *kontynuuje swoje wielowiekowe dziedzictwo w służbie nauki i nauczania. W Zasadach ogólnych* z kolei odnajdujemy odniesienie do ukształtowanych w historii uczelni „tradycji zwyczajów”. W poszukiwaniu terminu „muzeum” i jego pochodnych natrafiamy w art. 7. statutu odnoszącym się do tradycji Uniwersytetu, który *szczególną troską* otacza zbiory biblioteczne, archiwalne i muzealne. Ponadto chroni materialne i niematerialne dziedzictwo kultury, a także zachowuje i rozwija zwyczaje akademickie (warto podnieść, że jeszcze w poprzednim statucie z 2006 r. nie było mowy o zapewnieniu opieki tym trzem istotnym zbiorom). Art. 7. jest pretekstem do przywołania w kolejnych przepisach placówek zorientowanych na ochronę dziedzictwa. I tak w art. 116. statutu pn. *Jednostki organizacyjne, pozawydziałowe, międzywydziałowe i wspólne* wymienia się jednostki o statusie pozawydziałowym, m.in.: Bibliotekę Jagiellońską, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wymienione w formie nazwy własnej informują – jako wybrane spośród innych jednostek pozawydziałowych – że są istotnymi dla zachowania ciągłości dziejów uczelni dla przyszłych pokoleń. Kluczowym dla wszystkich muzeów Uniwersytetu Jagiellońskiego jest podział jednostek organizacyjnych uczelni na 3 grupy (art. 81.), w których obok jednostek realizujących podstawowe zadania UJ – w tym m.in. związane z kształceniem studentów i doktorantów i prowadzeniem badań naukowych oraz jednostek prowadzących działalność administracyjną wspierającą realizowanie zadań Uniwersytetu – znajdują się także jednostki prowadzące działalność pomocniczą o charakterze doświadczałym, gospodarczym, usługowym lub muzealnym. W ostatniej grupie jednostki o charakterze muzealnym pojawiają się po raz pierwszy. Do tej pory, choć jednostki pomocnicze funkcjonowały na Uniwersytecie, zadań wykonywanych przez muzea nie zaliczano do tej kategorii. Można uznać, że wpisy te są sygnałem dla społeczności akademickiej, że jednostki pomocnicze o charakterze muzealnym są zjawiskiem powszechnym, co więcej – nie ma przeciwwskazań do tworzenia lub wyłaniania kolejnych w strukturze akademickiej. Niestety, w literaturze przedmiotu, w nowej ustawie ani w oficjalnym przewodniku po systemie szkolnictwa wyższego i nauki<sup>23</sup> nie pojawia się definicja „jednostek pomocniczych”. Można jedynie domniemywać, że są to jednostki wspierające działalność uczelni o pewnym zakresie autonomii i specjalizacji. W statucie dodatkowo zostały wskazane typy jednostek prowadzących działalność m.in. pomocniczą o charakterze muzealnym, którymi mogą być: kolegia, wydziały, szkoły doktorskie, instytuty, centra, katedry, kliniki, zakłady, inne jednostki prowadzące działalność badawczą lub dydaktyczną, w szczególności pracownie, ośrodki, laboratoria, jednostki pomocnicze, a także jednostki pozawydziałowe i międzywydziałowe. Tym samym

zwiększona została przestrzeń dla występowania muzeów uczelnianych. Niewątpliwie pojawienie się pojęcia „muzeum” w kolejnej kategorii należy uznać za dobry krok. W ten sposób po raz pierwszy w statucie UJ znalazły się informacje o istnieniu jednostek innych niż Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, choć dość enigmatycznie, podkreślając tym samym potrzebę istnienia i tworzenia jednostek o takim charakterze.

Kluczową rolę obok statutu odgrywa regulamin organizacyjny nadany przez rektora, porządkujący ustrój uczelni. Z punktu widzenia istotnych dla tego tekstu zagadnień, art. 23. pkt. 3. ust. 1. Ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce wskazuje zakres działań regulaminu organizacyjnego określającego strukturę organizacyjną szkoły oraz szczegółowy podział zadań w jej obrębie. Na poziomie regulaminu można więc dostrzec jeszcze więcej jednostek muzealnych. W przypadku regulaminu organizacyjnego Uniwersytetu Jagiellońskiego wystarczy spojrzeć do struktury wydziałów, w której ukazują się kolejne placówki: Muzeum Historii Medycyny w Katedrze Historii Medycyny Wydziału Lekarskiego; Muzeum Farmacji Wydziału Farmaceutycznego; Muzeum w Instytucie Nauk Geologicznych<sup>24</sup> oraz Centrum Edukacji Przyrodniczej jako jednostka pozawydziałowa.

Analiza ustawy i dokumentów regulujących działalność uczelni skłania do zadania pytania – co z pozostałymi muzeami nieobecnymi w wyżej wymienionych dokumentach? Czy niewystępowanie w zapisach jest oznaką braku świadomości władz uczelni? A może niewystarczających zabiegów samych zainteresowanych? Pamiętać należy, że rozpiętość uczelnianych kolekcji jest bardzo duża. Niektóre placówki, głównie z uwagi na liczbę pracowników, zakres zbiorów i dostępność nie zdołały jeszcze podkreślić swojej działalności w strukturze uczelni. Nieobecność z przysłówiowego „imienia i nazwiska” w dokumentach budujących strukturę UJ nie jest jednak przeszkodą dla prowadzenia działań w zakresie opracowywania oraz udostępniania zbiorów. Różnorodność form, jakie prezentują jednostki muzealne na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz wyzwania, z jakimi przyszło się im mierzyć, doprowadziły do utworzenia komisji wspierającej ich działania. Jeszcze w czerwcu 2018 r. powołana została Komisja Rektorska ds. Dziedzictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego – Collegium Medicum. Dzięki zabiegom środowiska związanego z ochroną dziedzictwa akademickiego udało się stworzyć ciało reprezentowane przez przedstawicieli zarówno muzeów, jak i bibliotek, działających wspólnie na rzecz Uniwersytetu Jagiellońskiego i Collegium Medicum. Eksperti zaangażowani w działania komisji pracują nad metodami służącymi definiowaniu materialnego i niematerialnego dziedzictwa całego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jednym z zadań komisji jest przygotowanie strategii mającej na celu promocję dziedzictwa akademickiego, a także sposobów jego dokumentowania i prowadzenia badań, jak i również wypracowanie modelu gromadzenia i zabezpieczenia zbiorów zabytkowych. W niedalekiej przyszłości akademickim zbiorom zostanie przedstawiony system bazodanowy służący do zarządzania zasobami muzealnymi i zbiorami o charakterze muzealnym. Podjęte działania służą bez wyjątku wszystkim jednostkom o charakterze muzealnym, bez względu na wielkość i zaszerogowanie w strukturze uczelni.

Kolejnym wspólnym działaniem było wydanie – przy współpracy z Centrum Promocji i Informacji UJ – katalogu pt.

*Muzea Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Publikacja prezentuje wybrane placówki stojące na straży tradycji i zbiorów uczelni. Obok wspomnianych wcześniej: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius, Centrum Edukacji Przyrodniczej, Muzeum Farmacji, Muzeum Wydziału Lekarskiego i Ogródu Botanicznego w wydawnictwie pojawiły się: Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Biblioteka Jagiellońska, Collegium Iuridicum, Collegium Minus, Katedra Farmakognozji oraz Pałac Pusłowskich. Materiał funkcjonuje jako narzędzie promocyjne i jest dystrybuowany podczas oficjalnych spotkań z gośćmi Uniwersytetu.

Podsumowując zmiany wprowadzone tzw. Konstytucją dla nauki, należy stwierdzić, że poziom ogólności tej ustawy pozwolił na przeniesienie do statutów decyzji co do wewnętrznych spraw instytucji. Statut stał się wyrazem autonomii uczelni, będąc równocześnie źródłem prawa i regulatorem większego, niż do tej pory, zakresu działalności szkoły wyższej. Na przykładzie statutu Uniwersytetu Jagiellońskiego można zauważyć, że uczelnia wykorzystała możliwości elastycznego budowania struktury, wprowadzając kategorię jednostek pomocniczych o charakterze muzealnym,

tworu nowego, wcześniej w kategorii jednostek organizacyjnych nieistniejącego. Zapisy statutu nie tylko przypominają o istniejących już jednostkach, ale także wyrażają zapewnienie opieki wyłaniającym się kolejnym kolekcjom i zbiorom. Ostatnie spektakularne otwarcie – w listopadzie 2019 r. – przywoływanego wcześniej Muzeum Stomatologii Instytutu Stomatologii Collegium Medicum UJ pokazuje nie tylko determinację pracowników, ale i potencjał zbiorów znajdujących się w strukturach uczelni. Powstanie Komisji Rektorskiej ds. Dziedzictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego – Collegium Medicum, niczym „organizacji parasolowej” jest efektem diagnozy środowiska, które mimo różnic dzielących uniwersyteckie kolekcje pragnie współpracować, opierając się na jednolitej strategii. Oddolne inicjatywy, nowe statuty i regulaminy organizacyjne dają nadzieję na dostrzeżenie i silniejsze wyeksponowanie jednostek stojących na straży dziedzictwa akademickiego. Muzea i kolekcje Uniwersytetu Jagiellońskiego, gromadząc obiekty z zakresu nauki, przybliżają dorobek uczelni. Bez względu na miejsce zajmowane w strukturze organizacyjnej uczelni, jednostki nawiązujące do starożytnych *museionów* są miejscem tworzenia nauki.

**Streszczenie:** Artykuł odnosi się – na przykładzie Uniwersytetu Jagiellońskiego (UJ) – do tematyki dotyczącej jednostek opiekujących się dziedzictwem akademickim, które działają w strukturze publicznych szkół wyższych. Pierwsza część tekstu wprowadza rozróżnienie dwóch pojęć: muzeum i kolekcji oraz pokrótce charakteryzuje wybrane jednostki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

W dalszej części wskazane zostały, na konkretnych przykładach, możliwości uprawiania nauki w muzeach i kolekcjach. W kontekście nowej Ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce omówione zostały zmiany, jakie pojawiają się w odniesieniu do uczelnianych muzeów i kolekcji.

Zbiory jednostek muzealnych opiekujących się dziedzictwem akademickim wywodzą się z podstawowej działalności UJ polegającej na kształceniu i prowadzeniu badań. Placówki te funkcjonują w strukturze Uniwersytetu, co znajduje potwierdzenie w statucie, który tzw. Konstytucja dla nauki uczyniła najważniejszym dokumentem regulującym ustrój wewnętrzny uczelni.

Analizie poddano statut Uniwersytetu Jagiellońskiego jako uczelni prowadzącej 13 jednostek muzealnych. Poszukiwanie w treści statutu pojęć związanych z tożsamością, dziedzictwem akademickim i muzeami przyniosło wskazanie nowej kategorii – jednostek prowadzących działalność pomocniczą o charakterze muzealnym.

**Słowa kluczowe:** muzea uczelniane, dziedzictwo akademickie, statuty uczelni, struktura uczelni, Ustawa – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

## Przypisy

- <sup>1</sup> A. Gieysztor, *U podstaw tradycji i godności akademickiej*, Sandomierz 1996, s. 4.
- <sup>2</sup> M. Lourenço, *Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*, [https://www.researchgate.net/publication/274383583\\_Between\\_two\\_worlds\\_The\\_distinct\\_nature\\_and\\_contemporary\\_significance\\_of\\_university\\_museums\\_and\\_collections\\_in\\_Europe](https://www.researchgate.net/publication/274383583_Between_two_worlds_The_distinct_nature_and_contemporary_significance_of_university_museums_and_collections_in_Europe) [dostęp: 15.04.2020].
- <sup>3</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. 1997 nr 5. poz. 24. ze zm.), art. 5. pkt. 1.
- <sup>4</sup> M. Karcz-Kaczmarek, *Status prawny muzeów uczelnianych – problemy prawne i wyzwania praktyczne*, w: „Studia prawno-ekonomiczne” 2017, t. 104, s. 68.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, s. 72.
- <sup>6</sup> K. Zięba, *Muzea uczelniane w Polsce*, w: „Muzealnictwo” 2018, t. 59, s. 80.
- <sup>7</sup> *Muzea uczelniane*, H. Kowalski, M. Grassmann, M. Bukowski, J. Ślaga, M. Piszczatowska (red.), Warszawa 2017.
- <sup>8</sup> <https://icom.museum/en/network/committees-directory/?type=137> [dostęp: 30.06.2020].
- <sup>9</sup> M. Lourenço, *A contribution to the History of University Museums and Collections In Europe*, *Museologia* 3, 2003, s. 18.
- <sup>10</sup> K. Zięba, *Muzea uczelniane w Polsce*, w: „Muzealnictwo” 2018, t. 59, s. 79-85.
- <sup>11</sup> Centrum Edukacji Przyrodniczej skupia 4 kolekcje uniwersyteckie: Paleobotaniczną, Antropologiczną, Geologiczną i Zoologiczną.
- <sup>12</sup> <http://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php> [dostęp 30.06.2020].
- <sup>13</sup> W. Walanus, *Zbiory Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: „Dagerotyp. Studia z Historii i Teorii Fotografii” 2018, t. 1(25), s. 189-193.
- <sup>14</sup> Wyjątkiem jest etat dyrektora muzeum prof. dr. hab. Krzysztofa Stopki pełniącego równocześnie funkcję kierownika Zakładu Historii Kultury i Edukacji

Historycznej na Wydziale Historycznym UJ.

<sup>15</sup> R. Gołać, *Aspekty naukowe w przepisach o muzeach*, w: „Muzealnictwo” 2014, t. 55, s. 70.

<sup>16</sup> P. Piotrowski, *Muzeum naukowe*, w: „Muzealnictwo” 2014, t. 55, s. 15.

<sup>17</sup> B. Steinborn, *Czy muzealnik jest naukowcem? Kilka uwag praktyka*, w: „Muzealnictwo” 2014, t. 55, s. 20.

<sup>18</sup> Dz.U. 2018 poz. 1668.

<sup>19</sup> Dz. U. 2005 nr 164. poz. 1365.

<sup>20</sup> Zapis dotyczy statutów uczelni publicznych.

<sup>21</sup> Według POL-on, bazy wiedzy o polskiej nauce i szkolnictwie wyższym, wyróżnia się następujące typy szkół wyższych: uniwersytety, uczelnie: techniczne, rolnicze, ekonomiczne, pedagogiczne, morskie, uniwersytety medyczne, akademie wychowania fizycznego, uczelnie artystyczne, uczelnie teologiczne i resortu obrony narodowej oraz spraw wewnętrznych i administracji i inne, <https://polon.nauka.gov.pl/opi/aa/rejestry/szkolnictwo?execution=e2s1> [dostęp: 19.04.2020].

<sup>22</sup> Statut Uniwersytetu Jagiellońskiego został uchwalony 29 maja 2019 roku.

<sup>23</sup> Przewodnik po reformie został wydany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w marcu 2019 r., <https://konstytucjadlanauki.gov.pl/content/uploads/2019/02/przewodnik-po-systemie-szkolnictwa-wyszego-i-nauki-cz-1-20190218.pdf> [dostęp: 01.05.2020].

<sup>24</sup> Zbiory Muzeum w Instytucie Nauk Geologicznych w 2016 r. zasilili kolekcję Centrum Edukacji Przyrodniczej.

---

### Katarzyna Zięba

Absolwentka UJ na kierunku Zarządzanie Kulturą i Podyplomowe Studium Muzeologicznego, doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej; pracuje jako kustosz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – kierownik Działu Strategii i Rozwoju; e-mail: [katarzynaa.zieba@uj.edu.pl](mailto:katarzynaa.zieba@uj.edu.pl)

---

**Word count:** 4 079; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 24

**Received:** 07.2020; **Reviewed:** 08.2020; **Accepted:** 08.2020; **Published:** 08.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3640

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

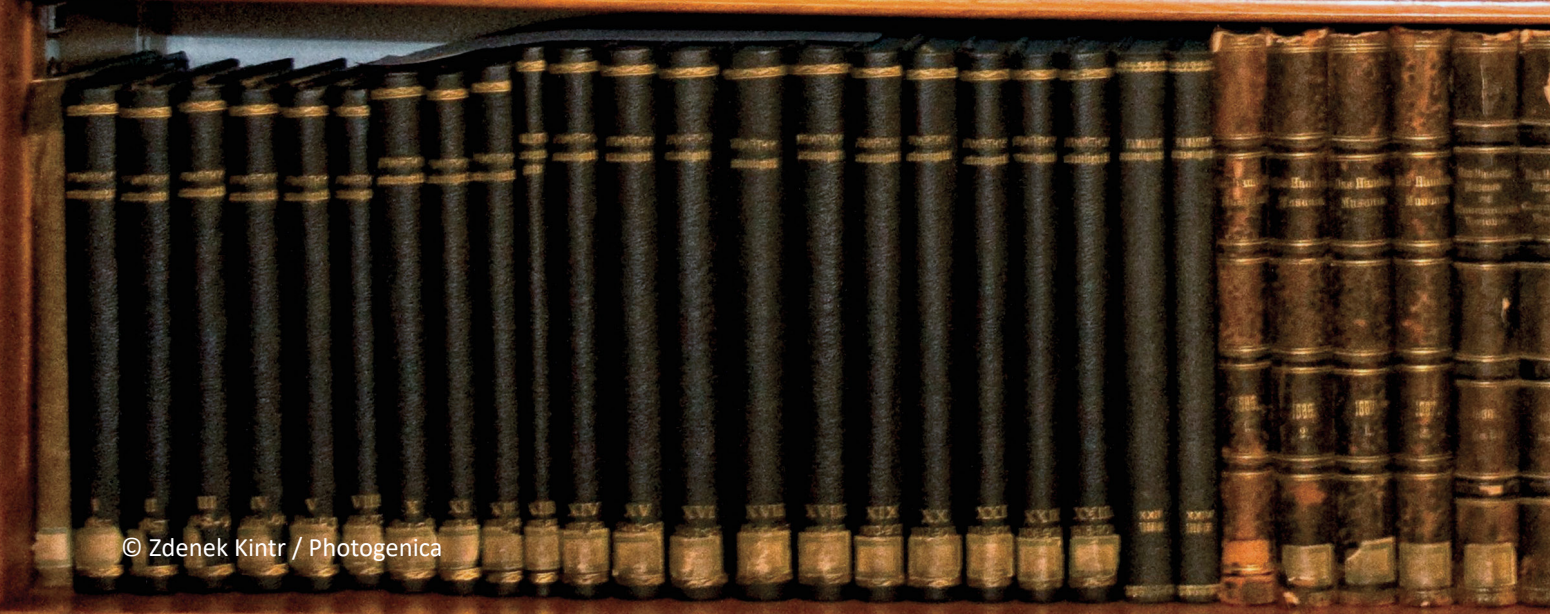
**Cite this article as:** Zięba K.; MUZEA UCZELNIANE I KOLEKCJE NA PRZYKŁADZIE UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO. POSZUKIWANIE NOWYCH REGULACJI W KONSTYTUCJI DLA NAUKI. *Muz.*, 2020(61): 201-207

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>











# RECENZJE

reviews





Muz., 2020(61): 219-223  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2020  
data akceptacji – 08.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3817

# BEZPIECZNE MUZEA, BEZPIECZNE ZBIORY. WYBÓR TEKSTÓW PIOTRA OGRODZKIEGO, BIBLIOTEKA NIMOZ, T. 13, WARSZAWA 2020

SAFE MUSEUMS, SAFE COLLECTIONS. A  
SELECTION OF ARTICLES BY PIOTR OGRODZKI,  
NIMOZ LIBRARY, VOL. 13, WARSZAWA 2020

**ks. Piotr Paweł Maniurka**

Uniwersytet Opolski, Muzeum Diecezjalne w Opolu

---

**Abstract:** *Safe Museums, Safe Collections. A Selection of Articles by Piotr Ogrodzki* is a publication discussing the contemporary problems of crimes against heritage objects. The essays written over the period of 20 years were systematically published in the 'Cenne, Bezcenne/Utracone' journal, the only periodical dedicated to the recovery and restitutions of the lost national heritage. The publication is composed of 18 papers characterizing selected threats to museums and collections. All the presented texts oscillate within the semantic concepts related to crime and theft in museums and sacral facilities. The essays aptly juxtapose legal aspects with the practices of the protection of national heritage, while the described examples of security measures have been and will remain applicable also in the future. The additional value of the publication of Piotr Ogrodzki's

texts is their translation into English. Although many of the described thefts of art works have taken place in Poland, the Author also points to similar circumstances of such crimes in Europe. Enriched with Piotr Ogrodzki's short biography and bibliography, the book begins with the papers by Piotr Majewski, Paulina Florjanowicz, Kamil Zeidler, and Jacek Rulewicz. It concludes with the message of Chief Inspector Adam Grajewski of the Polish Police Headquarters under a meaningful title *In Lieu of an Afterword. Museum Collection Safety*. The publisher of the book, the National Institute for Museums and Public Collections, NIMOZ, should be acknowledged for the noble idea of publishing this book, thus commemorating the outstanding individual that Piotr Ogrodzki was.

**Keywords:** Piotr Ogrodzki, book *Safe Museums, Safe Collections*, museum collections, heritage pieces in churches, convent libraries, thefts, burglaries, collections' protection, alarm systems.

*Bezpieczne muzea, bezpieczne zbiory. Wybór tekstów Piotra Ogrodzkiego* to publikacja omawiająca problem współczesnej przestępczości przeciwko zabytkom. Opracowanie przedstawia problematykę w sposób klarowny i przystępny. Opublikowane teksty powstawały na przestrzeni 20 lat, ukazując się systematycznie w czasopiśmie „Cenne, Bezcenne /Utracone” – jedynym w Polsce periodyku poświęconym sprawom rewindykacji i restytucji utraconego dziedzictwa narodowego. Warto podkreślić, że zawarte w zbiorze treści wciąż są aktualne. Omawiana publikacja zawiera 18 artykułów poświęconych charakterystyce wybranych zagrożeń dla muzeów oraz zbiorów – przestępczości, kradzieżom w muzeach, kradzieżom z obiektów sakralnych a także zagrożeniom nadzwyczajnym: powodziom, ekstremalnym zjawiskom meteorologicznym oraz awariom technicznym. Treść tekstów oscyluje wokół semantycznych pojęć związanych z przestępczością oraz kradzieżami w muzeach i obiektach sakralnych oraz zagrożeniami nadzwyczajnymi. Książkę wzbogacono krótkim życiorysem oraz bibliografią prac Piotra Ogrodzkiego. Otwierają ją teksty wprowadzające autorstwa: Piotra Majewskiego, Pauliny Florjanowicz, Kamila Zeidlera oraz Jacka Rulewicza. Publikację zamyka przesłanie nadkom. Adama Grajewskiego z Komendy Głównej Policji pod wymownym tytułem *Zamiast zakończenia. Bezpieczeństwo zbiorów muzealnych*.

\*\*\*

Pierwszy z tekstów *Kradzież z Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie... i powroty Śmiełowskich obrazów* opisuje zaginięcie niderlandzkich oraz niemieckich obrazów z XVII i XVIII w. z muzeum w Śmiełowie<sup>1</sup>, które jest oddziałem Muzeum Narodowego w Poznaniu. Ta problematyka bliska była śp. Piotrowi Ogrodzkiemu. Tekst artykułu został podzielony na dwie części. Pierwsza z nich poświęcona jest odtworzeniu przebiegu zdarzeń z nocy, w której dokonano kradzieży. Autor zwraca uwagę na brak zabezpieczeń na terenie muzeum oraz niestosowanie odpowiednich procedur bezpieczeństwa. W drugiej części omówiono kwestię odzyskania zaginionych dzieł z dokładnym opisem przebiegu procedur rewindykacji oraz związanych z tym trudności prawnych. W podsumowaniu znajdziemy informację o odzyskaniu pięciu obrazów w antykwiariatach na terenie: Niemiec, Holandii oraz Austrii. Kolejne trzy widnieją na liście zaginionych.

Drugi artykuł dotyczy kradzieży zabytków z muzeum w Pszczynie<sup>2</sup>. We wstępie autor omawia ważną kwestię zapewnienia bezpieczeństwa zdeponowanych w zamku precjozów oraz opisuje system alarmowy. To właśnie brak sprawnego działania systemu miał doprowadzić do zaginięcia zbioru pięciu porcelanowych figurek J.J. Kändlera – saksońskiego rzeźbiarza, projektanta figurek i serwisów dla manufaktury w Miśni. Oprócz tego skradziony został egzemplarz Biblii Weimarskiej. Opisana kradzież jest pouczająca z kilku względów. Po pierwsze – potwierdziła, że zabezpieczenie dużego muzeum jest możliwe tylko wtedy, gdy wszystkie elementy składające się na system ochrony są dobrze przygotowane. Po drugie – to jedna z nielicznych kradzieży, o których można powiedzieć, że zrealizowano ją na zamówienie. Był to również ten rzadki przypadek, który dobitnie ukazał, jak szybko skradzione przedmioty mogą zostać wywiezione poza granice państwa.

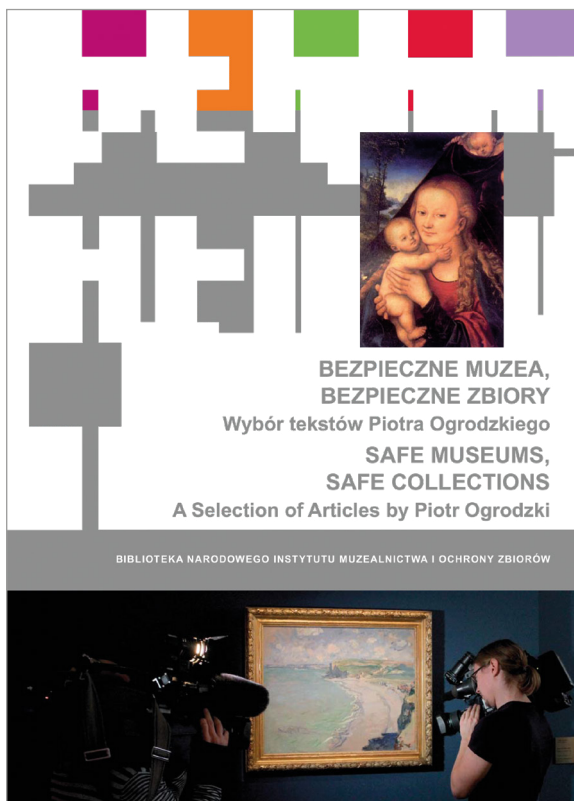
W kolejnym tekście Piotr Ogrodzki podejmuje temat

włamania do Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie<sup>3</sup>, z którego skradziono ikony. Dotkliwy wymiar zaistniałej tutaj straty związany jest z faktem, że zbiory zdeponowanych w opisywanym muzeum ikon należały do najciekawszych w Polsce. Z ponad 240 znajdujących się ówczesnie w muzealnej kolekcji, na wystawie prezentowano 100 najcenniejszych, pochodzących z okresu XVI–XIX w., głównie z tzw. szkoły moskiewskiej oraz nowogrodzkiej. Na początku artykułu autor zwrócił uwagę, że kradzieże popełniane na szkodę muzeów to naprawdę rzadkość. Od wielu lat roczna skala tego zjawiska jest podobna – to od 4 do 8 przypadków. Autor, relacjonując to co wydarzyło się w olsztyńskim muzeum, stwierdza, że łącznie zrabowano 29 dzieł sztuki pochodzących z XVI, XVII oraz XVIII wieku. W tej grupie znalazła się najstarsza ikona przechowywana w muzeum. Dzieło pochodzące z pocz. XVI w. przedstawiało trzy Maryje u grobu Chrystusa.

Następnie autor omawia sprawę zabezpieczania zbiorów specjalnych w bibliotekach<sup>4</sup>. Inspiracją do powstania tego artykułu była kradzież z Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie dzieła Mikołaja Kopernika *O obrotach sfer niebieskich*. Okazuje się, że czytelnik, który nie został przez pracowników biblioteki w żaden sposób zidentyfikowany, w trakcie lektury dzieła udał się do toalety, po czym zniknął. Na miejscu oczywiście nie pozostawił cennego tekstu. W dalszej części tekstu P. Ogrodzki punktuje braki i niedociągnięcia oraz naruszenia regulaminu biblioteki, które były przyczyną kradzieży. W tym miejscu trzeba za autorem przytoczyć ważne uwagi, które mogą przyczynić się do ochrony innych zbiorów. Przede wszystkim dostęp do zbiorów specjalnych powinien być dozwolony tylko dla samodzielnych pracowników naukowych. Zamiast udostępniać starodruki lub dokumenty, autor zaleca udostępnianie mikrofilmów. Wskazane jest również, aby w trakcie udostępniania najbardziej wartościowych materiałów wydelegować pracownika do czuwania nad zbiorem, który zawsze poprosi czytającego o zwrot wypożyczanych materiałów, nawet gdy będzie to tylko na czas wyjścia do toalety. Najważniejszym elementem ochrony powinna być instalacja systemu monitoringu oraz inne technologiczne rozwiązania. Konkludując, autor podaje przykłady innych kradzieży, jakie miały miejsce w Europie.

Następny artykuł dotyczy wątpliwości, które pozostają do dzisiaj po stracie dzieła Petera Paula Rubensa *Zdjęcie z krzyża*. Autor opisuje historię obrazu, który do pożaru, jaki objął prezbiterium fary w Kaliszu<sup>5</sup> w 1973 r. znajdował się w jej ołtarzu głównym. Po pożarze miał – podobnie jak całe prezbiterium – ulec całkowitemu zniszczeniu. Z cennego dzieła sztuki pozostały tylko resztki ramy. Prowadzone śledztwo wykazało, że przyczyną pożaru było podpalenie lub zwarcie instalacji. Jednak relacje biegłych i świadków były odmienne. Sugerowano wersję, że obraz został wycięty z ramy i skradziony, a reszta ołtarza podpalona. Mając na uwadze te okoliczności, autor przypuszcza, że zaginione dzieło zostanie odnalezione.

W kolejnym artykule *Kradzież z Muzeum w Lidzbarku Warmińskim* autor ponownie ukazuje przemyślane metody kradzieży dzieł sztuki<sup>6</sup>. Tym razem zniknęły arcydzieła sakralnej sztuki złotniczej XV i XVI w. z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Łącznie zrabowanych zostało 11 zabytkowych przedmiotów. Autor opisuje przebieg śledztwa i szczęśliwy finał odnalezienia zabytków, które – niestety – uszkodzono, by łatwiej je sprzedać. Po raz kolejny Piotr



Ogrodzki wskazuje to, co jest najważniejsze w przechowywaniu tak cennych zbiorów, czyli zabezpieczenie, którego brakowało w Muzeum w Lidzbarku Warmińskim. Jedyną zapórę stanowiły mury zamkowe oraz starsze panie – opiekunki wystawy.

Piotr Ogrodzki – jako specjalista w dziedzinie ochrony dóbr kultury – w kolejnym tekście pokazuje sposoby omijania przez złodziei systemów zabezpieczeń<sup>7</sup>. Tym razem omawiany obiekt w Białej Podlaskiej był doskonale przygotowany – system alarmowy został zainstalowany w każdym pomieszczeniu poza tymi znajdującymi się na poddaszu, które sąsiadowały z salami wystawowymi. I to właśnie poprzez poddasze sprawcy dostali się do sali, by zabrać cztery obrazy Kossaków (Wojciecha, Jerzego i Juliusza). W dalszej części artykułu pokazane są błędy służb ochrony oraz policji. Ochrona, po uruchomieniu alarmu, nie sprawdzała sali i przyczyny uaktywnienia systemu alarmowego, ponieważ drzwi wejściowe pozostały zaplombowane. Policja, dokonując analizy obiektu, pominęła tę część muzeum, w której znajdowało się dojście do poddasza z ustawioną drabiną i naruszonym w celu wejścia do obiektu dachem. W podsumowaniu autor przekazuje, że skradzione obiekty udało się odzyskać.

Artykuł, w którym P. Ogrodzki nie tylko przedstawia ciąg nieszczęśliwych zdarzeń, ale formułuje również zalecenia służące ochronie wartościowych przedmiotów sakralnych, dotyczy wyposażenia kościołów<sup>8</sup>. Zawarte w nim uwagi wynikają z analizy kilkudziesięciu kradzieży ze świątyń z całej Polski. Wymienione kradzieże często nie były zauważane lub – ze względu na błażość sprawy – zarządcy okradzionych obiektów nie zgłaszali ich do odpowiednich służb. Publikacja

uzmysławia łatwość sprzedaży drobnych obiektów zabytkowych w różnych antykwariatach w całej Polsce. Jest to możliwe, ponieważ dzieła sakralne rzadko posiadają jakąkolwiek dokumentację i nie są skatalogowane.

Kolejny artykuł omawia dwie straty w jednym roku w muzeum w Stawisku<sup>9</sup>. Autor zwraca w nim uwagę na to, że przy zabezpieczaniu muzeum czy jakichkolwiek zbiorów nie możemy polegać tylko na rozwiązaniach technicznych. Obiekt w Stawisku posiadał system alarmowy oraz system monitoringu, a mimo to sprawcy dostali się do wnętrza przez okno i w kilka sekund dokonali kradzieży. Oprócz wymienionych zabezpieczeń, w muzeum dodatkowo zostało zastosowane mocowanie najcenniejszego obrazu, jednak nie spełniło ono swojej funkcji. Autor zwraca uwagę, że dla pełnego bezpieczeństwa muzeum powinno posiadać całodobową ochronę. Według niego doraźna interwencja ochroniarzy nie spełni tego zadania.

Największa kradzież w historii polskiego muzealnictwa opisana jest w kolejnych dwu artykułach Piotra Ogrodzkiego<sup>10</sup>, które poświęcono kradzieży obrazu Claude'a Moneta *Plaża w Pourville* z Muzeum Narodowego w Poznaniu. Autor od początku podkreśla, z jaką łatwością złodziejowi udało się ukraść ten jedyny znajdujący się w Polsce obraz francuskiego impresjonisty. Sprawca wykorzystał moment, w którym obsługa muzeum przebiegała się krótko przed zamknięciem muzeum.

W kolejnym z tekstów opisana jest sprawa odzyskania skradzionego obrazu – po 10 latach sprawcę udało się zatrzymać. Artykuł o tytule *Okazja czyni złodzieja* jest podsumowaniem wszystkich dotychczasowych publikacji zawartych w tym zbiorze<sup>11</sup>. Autor, analizując kradzieże z europejskich muzeów dokonane przez Stéphana Breitwiesera, pokazuje różne metody i techniki działania złodziei dzieł sztuki. Przytacza wypowiedzi sprawcy w procesach, ukazując braki oraz uchybienia w systemie zabezpieczania muzeów i obiektów posiadających dzieła sztuki w Europie i Polsce.

Następny z tekstów dotyczy kradzieży napisu *Arbeit macht frei* znad bramy wjazdowej do obozu w Auschwitz-Birkenau<sup>12</sup>. Ten przykład świadczy o tym, że nie ma takiego muzeum i nie ma takiego rodzaju zbiorów muzealnych, które byłyby wolne od zagrożenia przestępczością. Z punktu widzenia złodzieja istotne jest znalezienie luk w ochronie, które umożliwią dokonanie przestępstwa. Czasem jednak nie trzeba posługiwać się niezwykle wyrafinowanymi technikami – pokazuje to właśnie przykład kradzieży wspomnianego napisu znad bramy głównej muzeum w Oświęcimiu. Przestępcy, którzy wiedzą na co należy zwracać uwagę przy planowaniu kradzieży, mogą bardzo szybko ustalić zakres technicznej ochrony większości obiektów. Jeśli jest system telewizji dozorowej, to z dużą dozą prawdopodobieństwa mogą poznać zakres obserwacji poszczególnych kamer, a co za tym idzie – znaleźć miejsca słabo bądź w ogóle nie obserwowane. W podsumowaniu autor, analizując potencjalne niebezpieczeństwo w przypadku muzeów martyrologicznych, zwraca uwagę na to, że nie można zapominać o zagrożeniu pożarowym. Dotyczy to wszystkich typów obiektów, w których są dzieła sztuki. Jeśli zabytek ulegnie spaleni, żadne prace konserwatorskie nie przywrócą poprzedniego stanu.

Kolejny artykuł Piotra Ogrodzkiego dotyczy rzadko poruszanej kwestii – zagrożenia zbiorów sztuki wynikającego



z ekstremalnych zjawisk meteorologicznych i awarii technicznych<sup>13</sup>. Wśród takich zjawisk pogodowych autor wyróżnia: ulewy, nawałnice, burze z wyładowaniami atmosferycznymi, huraganowe wiatry. Ogrodzki zwraca także uwagę na niebezpieczeństwo awarii technicznych, wśród których szczególnie niebezpieczne są uszkodzenia sieci wodociągowych oraz grzewczych. W drugiej części artykułu autor analizuje sytuacje kryzysowe i zagrożenia nadzwyczajne, jakie miały miejsce w ostatnich piętnastu latach i stwierdza, że największe straty w zabytkach (w tym również i w instytucjach kultury) zostały poniesione w wyniku powodzi z 1997 roku. Wówczas na terenie południowej i zachodniej Polski uległo uszkodzeniu ponad 1200 obiektów zabytkowych. Akty wandalizmu i ich przyczyny – motywy polityczne, religijne, moralne czy osobiste – autor omówił na przykładach jakie miały miejsce w Polsce i za granicą<sup>14</sup>.

Interesujące są również te artykuły, które dotyczą kradzieży monstrancji i sprzętów liturgicznych z kościoła parafialnego w Sadłowie<sup>15</sup>. Pierwszy z nich na początku przedstawia okoliczności kradzieży paramentów liturgicznych, potem poznajemy przebieg wydarzeń oraz opis prowadzonego śledztwa. W drugiej części autor zrelacjonował odnalezienie tylko części łupu – XVII-wiecznej monstrancji w domach aukcyjnych na terenie Szwajcarii i Niemiec. Ogrodzki pokazuje w tym tekście problemy formalno-prawne związane z odzyskaniem skradzionej monstrancji. Sądy oraz instytucje za granicą nie były w tej sprawie przychylnie. Decyzją śledczych parafia w Sadłowie oraz dom aukcyjny w Bremie powinny pójść na ugodę, a parafia może odkupić sporny przedmiot. Artykuł kończy się sformulowaniem wątpliwości dotyczących powrotu skradzionej monstrancji do prawowitego właściciela. Ostatnią szansą na odzyskanie utraconego dobra może być podjęcie sprawy osobnym tokiem przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Drugi artykuł opisuje szczęśliwy finał sprawy XVII-wiecznej monstrancji z Sadłowa. 8 października 2012 r. zabytek został przekazany przez właścicieli antykwariatu w Bremie stronie polskiej. Autor artykułu podkreśla, że w poszukiwaniu oraz odzyskiwaniu skradzionych dzieł sztuki trzeba korzystać z wszelkich form działania i nacisku. Przykład odzyskanej monstrancji z Sadłowa pokazuje, iż istotna jest determinacja, nieustępliwość i konsekwentne dochodzenie swoich praw.

Wybór publikacji P. Ogrodzkiego kończy artykuł omawiający problemy bibliotek klasztornych, które do niedawna *spowite były nimbem tajemniczości*<sup>16</sup>. Najczęściej nie ma dostępu do umieszczanych tam zbiorów. W polskich klasztorach do dziś znajduje się sporo inkunabułów i starodruków. Autor omawia bibliotekę powstałego na pocz.

XVII w. Klasztoru Ojców Kamedułów na Bielanych w Krakowie. Podaje, że na pocz. XX w. klasztorny zbiór liczył około 9500 pozycji (7000 stanowiły starodruki, a 2500 druki XIX-wieczne i XX-wieczne). W części drugiej artykułu poznajemy dwie kradzieże książek ze zbiorów zakonnej biblioteki. Pierwsze zdarzenie miało miejsce prawdopodobnie po roku 1998, a sprawcą okazał się jeden z byłych współbraci. Wydarzenie to po części tylko – jak się miało okazać później – uwrażliwiło zakonników na problem zabezpieczenia posiadanego zbioru ksiąg. Ponownej kradzieży dokonano w roku 2005. Wtedy zginęło blisko 200 książek. Według autora publikacji utracone dobra kultury mogłyby bezpiecznie spoczywać w klasztornych zbiorach *gdyby zabezpieczenia mechaniczne były uzupełnione elektroniką*, której rola nie była doceniana przez zarządców i przełożonych obiektów.

\*\*\*

Podsumowując, przytoczone artykuły Piotra Ogrodzkiego doskonale wpisują się w tematykę ochrony obiektów kultury w muzeach i obiektach sakralnych. Dzięki profesjonalnej analizie mogą być wykorzystywane jako podręczna literatura w tej dziedzinie. Zawarte w nich informacje są i będą kompendium wiedzy dla studentów i wykładowców z historii sztuki, ochrony dziedzictwa kulturowego, prawa oraz muzealnictwa. W tekstach umiejętnie zostały zestawione prawne aspekty z praktyką ochrony dziedzictwa narodowego, a opisane przykłady w zakresie ochrony są i zapewne pozostaną aktualne oraz stanowią najlepszą lekcję na przyszłość. Wartością publikacji tekstów Piotra Ogrodzkiego jest tłumaczenie ich na język angielski. Choć wiele opisanych kradzieży dzieł sztuki miało miejsce w Polsce, to jednak autor często zwraca uwagę na podobne okoliczności takich przestępstw w Europie. Uwrażliwia tym samym nie tylko na kradzieże, ale również na wywożenie dzieł sztuki poza granice państw. To z kolei może uświadomić czytelnikom, że ochrona dzieł sztuki i dziedzictwa kulturowego to wspólna sprawa, niezależna od miejsca zamieszkania.

Warto w tym miejscu podkreślić, że prezentując dorobek Piotra Ogrodzkiego, do dużej liczby napisanych i opublikowanych artykułów należy dodać liczne szkolenia, które organizował i prowadził wraz ze współpracownikami z Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych dla osób świeckich i duchownych odpowiedzialnych za dziedzictwo kultury narodowej.

Po latach z satysfakcją należy stwierdzić, że wielkim szczęściem dla pracowników Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów było korzystanie z wiedzy i doświadczenia tak twórczej i wyjątkowej osoby, jaką był Piotr Ogrodzki.

**Streszczenie:** *Bezpieczne muzea, bezpieczne zbiory.* Wybór tekstów Piotra Ogrodzkiego to publikacja omawiająca problem współczesnej przestępczości przeciwko zabytkom. Teksty opublikowane powstawały na przestrzeni 20 lat, ukazując się systematycznie w czasopiśmie „Cenne, Bezcenne/Utracone” – jedynym w Polsce periodyku poświęconym sprawom rewindykacji i restytucji utraconego dziedzictwa narodowego. Publikacja zawiera 18 artykułów poświęconych charakterystyce wybranych zagrożeń dla muzeów oraz zbiorów. Całość zaprezentowanych tekstów oscyluje wokół semantycznych

pojęć związanych z przestępczością oraz kradzieżami w muzeach i obiektach sakralnych. W tekstach umiejętnie zostały zestawione prawne aspekty z praktyką ochrony dziedzictwa narodowego, a opisane przykłady w zakresie ochrony są i będą aktualne również w przyszłości. Wartością publikacji tekstów Piotra Ogrodzkiego jest tłumaczenie ich na język angielski. Choć wiele opisanych kradzieży dzieł sztuki miało miejsce w Polsce, to jednak autor często zwraca uwagę na podobne okoliczności takich przestępstw w Europie. Książka wzbogacona jest krótkim życiorysem oraz bibliografią prac

Piotra Ogrodzkiego. Otwierają ją teksty wprowadzające autorstwa Piotra Majewskiego, Pauliny Florjanowicz, Kamila Zeidlera oraz Jacka Rulewicza. Publikację zamyka przesłanie nadkom. Adama Grajewskiego z Komendy Głównej Policji pod wymownym tytułem *Zamiast zakończenia. Bezpieczeństwo*

*zbiorów muzealnych*. Wydawcy książki – Narodowemu Instytutowi Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów – należą się słowa uznania za szlachetny pomysł wydania książki i uhonorowania w ten sposób wyjątkowej osoby, jaką był Piotr Ogrodzki.

**Słowa kluczowe:** Piotr Ogrodzki, książka *Bezpieczne muzea, bezpieczne zbiory*, kolekcje muzealne, zabytki w kościołach, biblioteki klasztorne, kradzieże, włamania, zabezpieczenia zbiorów, systemy alarmowe.

### Przypisy

- <sup>1</sup> *Kradzież z Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie... i powroty Śmiełowskich obrazów*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 1997, nr 4(4), s. 19-21.
- <sup>2</sup> *Kradzież z Państwowego Muzeum Zamkowego w Pszczynie*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 1998, nr 1(7), s. 16-17.
- <sup>3</sup> *Włamanie do Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 1998, nr 3(9), s. 28-29.
- <sup>4</sup> *Skradzione dzieło Mikołaja Kopernika*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 1999, nr 1(13), s. 9 i 13.
- <sup>5</sup> *Skradziony czy spalony*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2000, nr 2(20), s. 3.
- <sup>6</sup> *Kradzież z Muzeum w Lidzbarku Warmińskim*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2000, nr 2(20), s. 4-5 i 37.
- <sup>7</sup> *Kradzież z Muzeum Południowego Podlasia*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2001, nr 4(28), s. 28-29.
- <sup>8</sup> *Złodziejski duet, czyli jak okradziono kilkadziesiąt kościołów*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2001, nr 6(30), s. 26-27.
- <sup>9</sup> *Jeden rok, dwie straty. Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2006, nr 1(46), s. 8-9.
- <sup>10</sup> *Największa kradzież w historii polskiego muzealnictwa. Szczęśliwy finał*, „Cenne, Bezcenne/Utracone. Wydanie specjalne. Katalog utraconych dzieł sztuki” 2006, s. 3-6 oraz *Największa kradzież w historii polskiego muzealnictwa. Szczęśliwy finał*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2011, nr 1(66), s. 13-16.
- <sup>11</sup> *Okazja czyni złodzieja*, „Systemy alarmowe” 2009, nr 3, s. 40-43.
- <sup>12</sup> *Muzea ciągle zagrożone, Kradzież w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2010, nr 1(62), s. 13-15.
- <sup>13</sup> *Wielka woda. Wielkie problemy (1)*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2010, nr 3(64), s. 3-6.
- <sup>14</sup> *Wandale w muzeach*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2011, nr 3(68), s. 31-33.
- <sup>15</sup> *Czy odzyskamy monstrancję z Sadłowa?*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2011, nr 4(69), s. 22-26 oraz *Powrót do Sadłowa*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2012, nr 4(73), s. 5-6.
- <sup>16</sup> *Biblioteki klasztorne. Zagrożone dziedzictwo kultury*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2012, nr 3(72), s. 26-28.

### ks. dr hab., prof. UO Piotr Paweł Maniurka

Teolog i historyk sztuki; (od 1984) dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Opolu, Diecezjalny Kustosze i Konserwator Zabytków, członek Rady Ochrony Zabytków przy MKiDN; (od 2006) działa w Radzie ds. Kultury i Dziedzictwa Kulturowego przy Episkopacie Polski; autor wielu artykułów z zakresu historii sztuki i ochrony zabytków; odznaczony m.in. złotą odznaką „Za opiekę nad zabytkami” oraz brązowym i srebrnym medalem „Gloria Artis”; uprawia malarstwo, grafikę i fotografię, miał kilka autorskich wystaw w Polsce i za granicą; e-mail: ppmaniurka@uni.opole.pl

**Word count:** 3 176; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 16

**Received:** 08.2020; **Accepted:** 08.2020; **Published:** 09.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3817

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Maniurka P.P.; *BEZPIECZNE MUZEA, BEZPIECZNE ZBIORY. WYBÓR TEKSTÓW PIOTRA OGRODZKIEGO*, BIBLIOTEKA NIMOZ, T. 13, WARSZAWA 2020. Muz., 2020(61): 219-223

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>







Otwarcie wystawy „Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939). Dzieło malarskie”, 18.12.1989 r., zdjęcie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Opening of the Exhibition 'Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939). Painterly Oeuvre', 18 December 1989, photo from the collection of the National Museum in Warsaw



# POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW

polish dictionary of museologists



# IRENA JAKIMOWICZ – MUZEALNICZKA DOSKONAŁA

## IRENA JAKIMOWICZ: AN IDEAL MUSEOLOGIST

### Anna Żakiewicz

Emerytowana kuratorka Muzeum Narodowego w Warszawie, niezależna ekspertka – witkacolożka

**Abstract:** Having studied history of art on clandestine Warsaw University courses run in 1943–1944, Irena Jakimowicz (1922–1999) graduated in 1951. In 1945–1991, she worked at the National Museum in Warsaw, initially in the Educational Department, from 1953 in the Polish Graphic Arts Department, out of which in 1958 she selected works executed after 1914, turning them into the Department of Graphic Arts and Contemporary Drawings which she headed as curator. Until early 1982, the Department formed part of the Gallery of Contemporary Art, yet it subsequently gained autonomy as the Cabinet of Graphic Arts and Contemporary Drawings curated by Irena Jakimowicz.

Jakimowicz mounted some dozens exhibitions, mainly monographic ones of Polish contemporary artists, e.g. Bronisław Wojciech Linke (1963), Zygmunt Waliszewski (1964), Feliks Topolski (1965), Wacław Wąsowicz (1969), Tadeusz Kulisiewicz (1971), Konstanty Brandel (1977), Henryk Gotlib (1980), Stanisław Ignacy Witkiewicz

(1989/1990). All the exhibitions were accompanied by reasoned catalogues. Furthermore, Jakimowicz authored several cross-sectional, such as 'Within the Circle of the Rembrandt Tradition' (1956), 'From Young Poland to Today' (1959), 'Polish Contemporary Graphic Arts 1900–1960' (1960), 'The Formists' (1985), 'Five Centuries of Polish Prints' (1997).

In 1970, she defended her doctoral dissertation dedicated to the collector Tomasz Zieliński. Moreover, she authored many papers, reviews, and books, e.g. *Witkacy – Chwistek – Strzeński* (1976), *Witkacy Malarz [Witkacy the Painter]* (1985), *Jerzy Mierzejewski* (1996).

She was a wonderful Boss: demanding, but strict with herself, too. Attentive to her employees' development, she could appreciate and use their abilities to their own benefit and to the benefit of their institution. Those who had the privilege and pleasure of cooperating with her, recall her with admiration saying what a likeable person she was.

**Keywords:** Irena Jakimowicz (1922–1999), contemporary graphic arts, contemporary drawing, studies in Witkacy, National Museum in Warsaw, Cabinet of Prints and Contemporary Drawings, museology, monograph exhibitions of contemporary artists.

Irena Jakimowicz, z domu Jakubowska, urodziła się 8 sierpnia 1922 r. w Radomiu. Historię sztuki studiowała na tajnych kompletach Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1943–1944 w czasie niemieckiej okupacji, dyplom tej uczelni uzyskała w roku 1951. W 1946 r. poślubiła Andrzeja Jakimowicza, późniejszego profesora historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, m.in. monografistę Jacka Malczewskiego. Mieli dwoje dzieci, Martę i Jacka.

Całe dorosłe życie Irena Jakimowicz poświęciła Muzeum Narodowemu w Warszawie. Już w 1945 r. rozpoczęła pracę w Dziale Oświatowym tej instytucji. W roku 1953 została adiunktem w Dziale Grafiki Polskiej, a pięć lat później doprowadziła do wyodrębnienia zeń Działu Grafiki i Rysunków Współczesnych gromadzącego obiekty wykonane po 1914 r. i objęła jego kierownictwo jako kustosz. Dział ten, obok





1. Irena Jakimowicz oprowadza po wystawie monograficznej Bronisława Wojciecha Linkego, z lewej strony na pierwszym planie prof. Stanisław Lorentz – dyrektor MNW; pierwszy z prawej Tadeusz Galiński – minister kultury, 1963

1. Irena Jakimowicz taking visitors round the monographic exhibition of Bronisław Wojciech Linke, on the left in the foreground Prof. Stanisław Lorentz, Director of the National Museum in Warsaw (MNW); the first on the right is Tadeusz Galiński, Minister of Culture, 1963

działów Malarstwa Współczesnego i Rzeźby Współczesnej, stał się częścią Galerii Sztuki Współczesnej MNW, której kuratorem był Jerzy Zanoziński. Na początku 1981 r. powstał samodzielny Gabinet Grafiki i Rysunków Współczesnych, a pani Jakimowicz została jego kuratorem. Na stanowisku tym pozostała do odejścia na emeryturę w maju 1991 r., po przepracowaniu w warszawskim Muzeum Narodowym 46 lat.

Praca Ireny Jakimowicz polegała na budowaniu kolekcji, opracowywaniu jej oraz udostępnianiu publiczności za pośrednictwem wystaw, którym towarzyszyły katalogi rozmowane, a także artykuły i publikacje książkowe. Jeszcze jako pracownik Działu Grafiki Polskiej przygotowała dwie ważne wystawy: „W kręgu Rembrandtowskiej tradycji” wiosną 1956 r.<sup>1</sup> oraz „Od Młodej Polski do naszych dni”, która odbyła się w 1959 roku<sup>2</sup>. Pierwsza z nich prezentowała prace – rysunki i grafiki – artystów inspirowanych się dziełami Rembrandta. Pokaz ten wyznaczał pewien nurt w polskim wystawiennictwie muzealnym, które z braku prac pierwszoplanowych artystów zachodnioeuropejskich z konieczności było – i do tej pory jest – w pewnych sytuacjach skazane na posilkowanie się miejscowymi zbiorami. Może to prowadzić (i na ogół prowadzi) do interesujących studiów, a nawet odkryć w rodzimym środowisku, zwłaszcza w zakresie jego związków ze sztuką innych kręgów.

Po wyodrębnieniu – ze zbioru obejmującego całość prac na podłożu papierowym w zbiorach MNW – grafik i rysunków wykonanych po 1914 r. Irena Jakimowicz skupiła się na sztuce współczesnej. Jej pierwszym dużym przedsięwzięciem jako kierownika nowo utworzonego działu była, poniekąd programowa, wystawa „Polska grafika współczesna

1900–1960” zorganizowana w roku 1960<sup>3</sup>. Opracowała także blisko 1000 grafik i rysunków zmarłego w 1932 r. Tadeusza Makowskiego, jako że MNW w roku 1959 zakupiło od spadkobierców artysty niemal całą zawartość jego paryskiej pracowni, liczącą oprócz prac na papierze jeszcze ponad 300 obrazów olejnych, które trafiły do Działu Malarstwa Współczesnego. Rezultatem tego była wielka wystawa monograficzna Makowskiego, której towarzyszył katalog rozmowany przygotowany przez znawczynię twórczości artysty, prof. Władysławę Jaworską<sup>4</sup>.

Kolejnym wyzwaniem było przygotowanie wystawy pośmiertnej zmarłego 6 października 1962 r. Bronisława Wojciecha Linkego. I ten artysta pozostawił po sobie ogromną liczbę prac na papierze – głównie rysunkowych. Wdowa po nim, Anna Maria Linke, wykazała ogromną gotowość do współpracy przy organizowaniu wystawy prac męża, która odbyła się w roku następnym. Jej także towarzyszył katalog rozmowany, a po ekspozycji w MNW zostało 380 dzieł artysty jako depozyt<sup>5</sup>.

Kolejne wystawy monograficzne to prezentacje prac Zygmunta Waliszewskiego (1964), Feliksa Topolskiego (1965), Wacława Wąsowicza (1969) i Tadeusza Kulisiewicza (1971). Ugruntowało to pozycję zawodową Ireny Jakimowicz przede wszystkim jako biografistki oraz znawczyni twórczości poszczególnych artystów współczesnych, zwłaszcza tych, w których dorobku poczesne miejsce zajmowały rysunki i grafiki.

Te wszystkie przedsięwzięcia nie przeszkodziły Irenie Jakimowicz w przygotowaniu pracy doktorskiej poświęconej Tomaszowi Zielińskiemu, kolekcjonerowi i mecenasowi, którą obroniła w 1970 roku.

7 grudnia 1970 r. w Paryżu zmarł niezwykle interesujący polski twórca Konstanty Brandel, a jego siostrzeniec i zarazem spadkobierca, Witold Leitgeber, przekazał MNW ponad 600 rysunków i grafik, w tym sławny cykl *Katedr*, w którym artysta zawarł nowatorskie eksperymenty w zakresie odwzorowania przestrzeni. I ten zbiór należało opracować, a następnie zaprezentować na wystawie, do której doszło w 1977 roku<sup>6</sup>.

W międzyczasie pani Jakimowicz przygotowała, opublikowaną w 1976 r., książkę *Witkacy – Chwistek – Strzebiński* omawiającą twórczość tych trzech artystów i koncentrującą się głównie na ich poglądach teoretycznych.

Bazując na zbiorach Janet Gotlib, wdowy po zmarłym w 1966 r. w Anglii Henryku Gotlibie, Irena Jakimowicz zorganizowała w 1980 r. kolejną wystawę monograficzną prezentującą twórczość tego mało znanego w Polsce artysty<sup>7</sup>.

Po serii dużych wystaw monograficznych poświęconych twórczości jednego artysty przyszła kolej na wystawę problemową. Wraz z grupą pracowników Gabinetu Irena Jakimowicz podjęła próbę pokazania początków sztuki nowoczesnej w odrodzonej w 1918 r. Polsce. Tendencje te reprezentowali artyści wspólnie wystawiający swe prace początkowo (jeszcze w 1917 r.) jako Ekspresjoniści Polscy, a następnie jako Formiści. Do grupy należeli: bracia Andrzej i Zbigniew Pronaszowie, Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Leon Dołżycki, Henryk Gotlib, Jan Hrynkowski, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Konrad Winkler i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jak widać z zestawu nazwisk, grupa była tworem niejednorodnym, gromadziła wybitne, lecz bardzo różne osobowości artystyczne, a więc nie tylko całościowe, ale i spójne ich zaprezentowanie było nie lada wyzwaniem. Wystawa odbyła się wiosną 1985 roku. Miała

wysoką frekwencją, a organizowane co tydzień oprowadzania po niej przez osoby, które wraz z panią Jakimowicz brały udział w jej przygotowaniu, przyciągały dużą liczbę widzów zainteresowanych prezentacją różnorodnych postaw artystycznych, które korespondowały z nowymi trendami w ówczesnej sztuce zachodnioeuropejskiej. Dzięki Radosławowi Mleczce, asystentowi Gabinetu posiadającemu również wykształcenie muzyczne, ekspozycji towarzyszyła seria koncertów młodych kompozytorów, którzy na tę okazję przygotowali utwory inspirowane pracami malarskimi ekspozycjami w MNW. Dopiero cztery lata po wystawie ukazał się katalog rozumowany, który oprócz prac pokazanych na wystawie obejmował dzieła poszczególnych artystów z całego okresu formistycznego, wraz z notami o nich i bibliografią. Do dziś publikacja stanowi cenne źródło i punkt wyjścia do dalszych badań tego niezwykle interesującego zjawiska w sztuce polskiej<sup>8</sup>.

Jednocześnie Irena Jakimowicz pracowała nad monografią Stanisława Ignacego Witkiewicza, która miała stać się ukoronowaniem jej pracy w MNW. Dzieła znajdujące się w zbiorach muzealnych stanowiły zaledwie ułamek twórczości tego niezwykle płodnego artysty. Ambicją pani Jakimowicz było zebranie jak największej ich liczby w katalogu *oeuvres*. Przy pomocy niżej podpisanej, która włączyła się do tego przedsięwzięcia jesienią 1985 r., udało się skatalogować 3073 prace znane z autopsji lub wiarygodnych przekazów<sup>9</sup>. Oznaczało to poszukiwanie ich w zbiorach prywatnych, zarówno w Warszawie, jak i w innych miastach – Krakowie, Poznaniu, Zakopanem i Toruniu – co przy okazji owocowało poznawaniem osób i najrozmaitszych anegdot związanych z życiem Witkacego oraz jego najbliższego otoczenia, jako że wielu właścicieli portretów wykonanych przez artystę pozostawało do nich, byli dziećmi lub bliskimi krewnymi osób portretowanych. Jednym z zabawnych akcentów tych poszukiwań było pozyskanie przepisu na tort Witkacego – biskopiat przelozony kremem truskawkowym – którym jedna z właścicielek poczęstowała Irenę Jakimowicz. W jego przygotowaniu pani Jakimowicz osiągnęła mistrzostwo i tort stał się ulubioną przekąską pracowników Gabinetu<sup>10</sup>.

Prace nad katalogiem Witkacego zostały zamknięte w listopadzie 1988 r., a wystawa obejmująca ponad 600 prac wypożyczonych z całej Polski, zarówno ze zbiorów muzealnych, jak i prywatnych, odbyła się na przełomie lat 1989 i 1990.

Niezależnie od tego pani Jakimowicz przygotowała, wydany w 1985 r. przez warszawskie Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, album poświęcony Witkacemu z reprodukcjami 223 prac i 15 fotografii oraz obszernym tekstem dotyczącym twórczości malarskiej i rysunkowej artysty<sup>11</sup>. Dwa lata później książka ukazała się w wersji angielskiej i niemieckiej<sup>12</sup>.

Nieco wcześniej, w roku 1984, w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie” Irena Jakimowicz opublikowała dwa artykuły omawiające ciekawe, nieporuszone dotąd aspekty twórczości Witkacego – jego eksperymenty z narkotykami i ich malarskie rezultaty<sup>13</sup> oraz tekst poświęcony pobytowi artysty w Rosji w latach 1914–1918<sup>14</sup>. Trzy lata później w „Roczniku...” ukazała się odkrywcza analiza autoportretów artysty<sup>15</sup>.

W „Bulletin de Musée National du Varsovie” Irena Jakimowicz opublikowała trzy artykuły poświęcone bieżącym Witkacowskim nabytkom MNW – niezwykle interesującej parze autoportretów pod postaciami Doktora Jekylla i Mistera

Hyde’a wykonanych w kwietniu 1938 r. oraz efektownemu portretowi podwójnemu Heleny Lisińskiej i Jana Gadowskiego na tle pejzażu z sierpnia 1939 r. (wszystkie te prace zostały nabyte w 1984)<sup>16</sup>, portretowi Maryli Grossmanowej z autoportretem ze stycznia 1927 r. zakupionym w 1989 r.<sup>17</sup> oraz zagadkowej kompozycji olejnej z 1911 r. przedstawiającej pięć karykaturalnych postaci na tle pejzażu, którą z inicjatywy pani Jakimowicz dołączono do zbiorów muzealnych w 1990 roku<sup>18</sup>. W tym czasie kolekcja Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych liczyła już ponad 37 000 obiektów.

Przejsie na emeryturę w maju 1991 r. nie przerwało aktywności zawodowej Ireny Jakimowicz. Od razu podjęła pracę nad dawnym obmyślaną książką pt. *Pięć wieków grafiki polskiej* będącą syntetycznym, a zarazem wnikliwym przeglądem prac graficznych wykonanych w Polsce – od miedziorytów Wita Stwosza z końca XV w. po grafiki komputerowe Tadeusza Mysłowskiego oraz eksperymenty Jana Pamuly z połowy lat 90. XX wieku<sup>19</sup>. Bogato ilustrowana książka zawiera ponadto noty artystów, słownik technik graficznych oraz wybrane pozycje literatury przedmiotu. W jej przygotowaniu nie przeszkodził autorce nawet rozległy zawał serca, który pani Jakimowicz przeszła na początku 1992 roku. Książka stała się podstawą monumentalnej, prezentującej ponad 600 dzieł, wystawy zorganizowanej w MNW wiosną 1997 roku. Jej współkuratorem była Anna Grochala, ówczesna kurator Gabinetu Grafiki i Rysunku Polskiego, która czuwała nad przygotowaniem części ekspozycji obejmującej obiekty wykonane przed 1914 rokiem.

Równocześnie z pracą nad tą ekspozycją pani Jakimowicz przygotowała monograficzny album Jerzego Mierzejewskiego,



2. Irena Jakimowicz, Nieborów ok. 1963

2. Irena Jakimowicz, Nieborów ca 1963



malarza urodzonego w 1917 r., syna formisty Jacka Mierzejewskiego i wykładowcy w łódzkiej PWSFiT w latach 1950–1975<sup>20</sup>.

Choroba uniemożliwiła jednak Irenie Jakimowicz udział w dwóch konferencjach Witkacowskich, na które została zaproszona – w czerwcu 1993 r. w Petersburgu oraz we wrześniu 1994 r. w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku<sup>21</sup>. Referaty przygotowane przez Irenę Jakimowicz odczytała w jej zastępstwie podczas obu konferencji niżej podpisana.

Po wystawie „Pięć wieków grafiki polskiej” pani Jakimowicz podjęła kolejną pracę, której nie dane jej było dokończyć. Miała to być monografia Mieczysława Jakimowicza (1881–1917), krewnego jej męża Andrzeja. Ten mało znany rysownik i grafik był członkiem Grupy Pięciu utworzonej w 1905 r., do której należeli też: Leopold Gottlieb, Vlastimil Hofmann, Jan Rembowski i Witold Wojtkiewicz. Zbieranie materiałów do tego przedsięwzięcia przerwała śmierć 16 lutego 1999 roku.

Poza przygotowywaniem wystaw i publikacji Irena Jakimowicz z wielkim zaangażowaniem, ale i skrupulatnością, budowała kolekcję Gabinetu. Dzięki jej stale – w ciągu całego życia – nawiązywanym i starannie pielęgnowanym kontaktom, zbiory wzbogacały się o wiele interesujących dzieł współczesnych artystów, a często o ich duże serie. Poza wymienionymi wyżej zespołami prac Makowskiego, Brandla, Linkego, Gotliba czy Topolskiego należy wspomnieć o kilkudziesięciu grafikach Rogera Loewiga, niemieckiego twórcy, który – odczuwając potrzebę zrehabilitowania narodzi polskiemu zbrodni popełnionych przez starsze pokolenie jego rodaków – ofiarował swoje prace do zbiorów MNW. Ich wystawa miała miejsce jesienią 1986 roku<sup>22</sup>.

Irena Jakimowicz stale współpracowała z Kupferstich Kabinett w Dreźnie, co owocowało wymianą grafik artystów polskich zakupionych w tym celu przez Ministerstwo Kultury i Sztuki na prace twórców niemieckich. Inną okazją do pozyskiwania zagranicznych obiektów był wieloletni udział Ireny Jakimowicz w pracach jury Triennale Rysunku we Florencji oraz Międzynarodowego Biennale Grafiki odbywającego się w Krakowie od 1962 roku.

W latach 80. XX w., kiedy polskie życie artystyczne praktycznie zamarło, ograniczając się do prywatnych pokazów, Irena Jakimowicz wspierała młodych twórców reprezentujących polską odmianę tzw. nowych dzikich (*Neue Wilde*), którzy swoimi ekspresyjnymi, często prześmiewczymi pracami o ironicznych tytułach protestowali przeciw otaczającej ich rzeczywistości. Mimo że działalność ta była sprzeczna z ówczesną polityką kulturalną – a należy pamiętać, iż to państwo było jedynym mecenasem sztuki dysponującym środkami finansowymi – Irenie Jakimowicz udało się zakupić do zbiorów MNW kilka dzieł artystów tego nurtu, takich jak Ryszard Grzyb czy Włodzimierz Pawlak.

Ważną formą działalności Ireny Jakimowicz było kształcenie młodych pracowników. Mimo powszechnie znanego i wręcz przysłowiowego trudnego charakteru była wspaniałą Szefową, którą niemal wszyscy jej pracownicy wspominają z sympatią i wdzięcznością. Niezwykle wymagająca – przede wszystkim od siebie – i niebywale aktywna zawodowo, tego samego wymagała i od nas. Dopingowała do rozwijania zainteresowań zawodowych i publikacji. Własne teksty niemal zawsze dawała nam do przeczytania przed oddaniem do druku, z zainteresowaniem słuchała naszych uwag i często uwzględniała wynikające z nich poprawki.



3. Konferencja prasowa przed otwarciem wystawy „Pięć wieków grafiki polskiej”, MNW 1997

3. Press conference before the opening of the Exhibition 'Five Centuries of Polish Prints', MNW 1997



4. Na otwarciu wystawy „Pięć wieków grafiki polskiej”, MNW 1997

4. Opening of the Exhibition 'Five Centuries of Polish Prints', MNW 1997





5. Na otwarciu wystawy „Pięć wieków grafiki polskiej”, od lewej strony: Zdzisław Podkański – minister kultury, Franciszek Cemka – dyrektor Departamentu Muzeów w MKiS, Irena Jakimowicz, Ferdynand Ruszczyk – dyrektor MNW, Dorota Folga-Januszewska – wicedyrektor MNW

5. At the opening of the Exhibition 'Five Centuries of Polish Prints', from the left: Zdzisław Podkański, Minister of Culture; Franciszek Cemka, Director of the Museum Department at the Ministry of Culture and Art; Irena Jakimowicz; Ferdynand Ruszczyk, MNW Director; Dorota Folga-Januszewska, MNW Deputy Director



6. Irena Jakimowicz i Dorota Folga-Januszewska, 1998

6. Irena Jakimowicz and Dorota Folga-Januszewska, 1998

(Fot. 1 – H. Romanowski, Archiwum MNW; 2 – z archiwum A. Manickiej; 3-6 – z archiwum D. Folgi-Januszewskiej)

I *vice versa* – chętnie czytała nasze teksty i życzliwie je oceniała, taktownie doradzając ewentualne zmiany i korekty. Potrafiła też przyznać się do błędów – przeprosić za nie, a nawet podziękować za ich wytknięcie. Była surowa i krytyczna w naszym gronie, ale na zewnątrz zawsze konsekwentnie nas broniła niemal jak przysłowiowa lwica swoich młodych, nie szczędząc pochwał.

Wystawy zawsze przygotowywała wspólnie z całym zespołem Gabinetu, co dla początkujących pracowników stanowiło praktyczny i jednocześnie fascynujący kurs tworzenia specyficznej rzeczywistości, jaką zawsze jest ekspozycja dzieł sztuki. Dowiadaliśmy się, jak wiele zależy od kolejności obiektów, ich zestawiania, od ram, w jakie się je oprawi, i od koloru tła, na którym się je powiesi.

Na co dzień uczyła nas, jak być muzealnikami – dowiadaliśmy się, jak dbać o obiekty na podłożu papierowym oraz w jaki sposób je przechowywać i z żelazną konsekwencją przestrzegać zasad konserwatorskich oraz tych, które dotyczyły ich bezpieczeństwa. Przysłowiowa stała się zasada, że pod żadnym pozorem nie wolno kłaść małych obiektów na duże i ten, kto nie potrafił sobie jej szybko przyswoić, nie nadawał się na pracownika Gabinetu.

Przygotowując katalogi, uczyliśmy się sporządzania opisów, zapisów katalogowych i bibliograficznych, które pani Jakimowicz sprawdzała co do przecinka. Zagląając delikwentowi głęboko w oczy, pytała: *Czy jesteś, dziecko, pewna/y, że tu jest dwukropek, a nie średnik?* Albo, kiedy już rozpoczęło się pisanie pracy doktorskiej, a jej ukończenie zaczynało się przeciągać w czasie, niemal przy każdej okazji dopytywała się: *A jak tam doktorat szanpani/a, postępuje...?* Jeśli zaś czyjaś publikacja lub wystawa jej się spodobała, nie szczędziła pochwał. Miała przy tym dość specyficzne, ale ujmujące poczucie humoru, lubowała się w rozmaitych bon motach, neologizmach, efektownych skrótach myślowych oraz trafnych i dowcipnych puentach.

Zachęcała do udziału w konferencjach naukowych, oglądania wystaw; zdarzało się, że chodziliśmy na nie wszyscy razem. Uwagi pani Jakimowicz były dla nas nieocenioną lekcją

patrzenia nie tylko na poszczególne prace, lecz także na sposób zaaranżowania ekspozycji, co każdemu z nas przydawało się we własnych projektach.

Nic więc dziwnego, że większość jej młodszych współpracowników wyszła na ludzi, z czego była zresztą niezmiernie dumna i chwaliła się tym, mówiąc, że traktuje nas jak swoje najbardziej udane wystawy i książki. Większość zrobiła doktoraty, stała się rozpoznawalna w środowisku, jak Dorota Folga-Januszewska – wieloletnia wicedyrektor MNW do spraw naukowych, wicedyrektor Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, profesor UKSW i ASP, dwukrotna prezydent ICOM Poland, za każdym razem przez dwie kadencje, autorka wielu wystaw i publikacji, Marcin Giżycki – wykładowca Rhode Art School of Design w Providence (USA), twórca filmów dokumentalnych i animowanych, krytyk sztuki i autor wielu publikacji, Sławomir Bołdok – pracownik Desy, a następnie redaktor naczelny miesięcznika poświęconego rynkowi sztuki „Art & Business” oraz wykładowca tej problematyki na Uniwersytecie Warszawskim, Anna Manicka – monografistka Bronisława Wojciecha Linkego, autorka kilkunastu wystaw i kilkudziesięciu publikacji, obecna kurator Zbiorów Sztuki Nowoczesnej MNW, Maryla Sitkowska – wieloletnia kurator Muzeum ASP, autorka wielu wystaw i publikacji, a także niżej podpisana – wieloletnia kurator Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych, kontynuatorek pracy pani Jakimowicz jako witekacolożka, autorka 15 wystaw i niemal 200 publikacji, w tym 10 książek, głównie o Witkacym, oraz strony internetowej [www.witkacy.hg.pl](http://www.witkacy.hg.pl), czynna uczestniczka ponad 40 konferencji naukowych, w tym dorocznych spotkań ICOFOM-u (International Committee for Museology).

Nie ulega więc wątpliwości, że Irena Jakimowicz była nie tylko wybitną muzealniczką, która w pełni, a właściwie z nadatką, realizowała wszystkie założenia tego zawodu wynikające z Ustawy o muzeach, ale też interesującą, kreatywną i silną osobowością, która pozostawiła swój ślad zarówno w postaci licznych publikacji, jak i pracy osób kontynuujących i rozwijających jej dokonania.

---

*Serdeczne podziękowania dla Pani Doroty Folgi-Januszewskiej za udostępnienie fotografii.*

---

**Streszczenie:** Irena Jakimowicz (1922–1999) studiowała historię sztuki na tajnych kompletach UW w latach 1943–1944, dyplom uzyskała w 1951 roku. W latach 1945–1991 pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie, początkowo w Dziale Oświatowym, od 1953 r. w Dziale Grafiki Polskiej, a w 1958 r. wydzieliła zeń prace wykonane po 1914 r., z których stworzyła Dział Grafiki i Rysunków Współczesnych i objęła jego kierownictwo jako kustosz. Do początku 1982 r. Dział był częścią Galerii Sztuki Współczesnej, a następnie usamodzielniał się jako Gabinet Grafiki i Rysunków Współczesnych z Ireną Jakimowicz jako kuratorem.

I. Jakimowicz zorganizowała kilkadziesiąt wystaw, głównie monografii polskich artystów współczesnych, m.in.: Bronisława Wojciecha Linkego (1963), Zygmunta Waliszewskiego (1964), Feliksa Topolskiego (1965), Wacława Wąsowicza (1969), Tadeusza Kulisiewicza (1971), Konstantego

Brandla (1977), Henryka Gotliba (1980), Stanisława Ignacego Witkiewicza (1989/1990). Wszystkim ekspozycjom towarzyszyły katalogi rozumowane. Ponadto I. Jakimowicz była autorką wystaw przekrojowych: „W kręgu Rembrandtowskiej tradycji” (1956), „Od Młodej Polski do naszych dni” (1959), „Polska grafika współczesna 1900–1960” (1960), „Formiści” (1985), „Pięć wieków grafiki polskiej” (1997).

W 1970 r. obroniła rozprawę doktorską poświęconą kolekcjonerowi Tomaszowi Zielińskiemu. Jest ponadto autorką wielu artykułów, recenzji i książek, m.in.: *Witkacy – Chwistek – Strzebiński* (1976), *Witkacy Malarz* (1985), *Jerzy Mierzejewski* (1996).

Była wspaniałą Szeffową – wymagającą od innych, ale i od siebie. Dbała o rozwój zawodowy pracowników, potrafiła docenić i wykorzystać ich predyspozycje z pożytkiem dla nich samych oraz instytucji. Ci, którzy mieli zaszczyt i przyjemność z nią współpracować, do dziś wspominają ją z sympatią i podziwem.

**Słowa kluczowe:** Irena Jakimowicz (1922–1999), grafika współczesna, rysunek współczesny, witkacologia, Muzeum Narodowe w Warszawie, Gabinet Grafiki i Rysunków Współczesnych, muzealnictwo, wystawy monograficzne artystów współczesnych.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Katalog został wydany pięć lat później: I. Jakimowicz, *W kręgu Rembrandtowskiej tradycji: rysunki i grafika*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1961.
- <sup>2</sup> I. Jakimowicz, *Od Młodej Polski do naszych dni – rysunki i studia malarskie. Katalog*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa II-IV 1959.
- <sup>3</sup> *Polska grafika współczesna 1900-1960. Katalog*, I. Jakimowicz (red.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1960.
- <sup>4</sup> *Tadeusz Makowski (1882-1932): malarstwo, rysunki, grafika*, W. Jaworska et al. (oprac.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1960.
- <sup>5</sup> Po jej śmierci w kwietniu 1989 r. prace te przeszły na własność MNW. *Bronisław Wojciech Linke 1906-1962: katalog*, I. Jakimowicz (red. i oprac.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1963.
- <sup>6</sup> *Konstanty Brandel (1880-1970)*, I. Jakimowicz (oprac.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1977.
- <sup>7</sup> *Henryk Gotlib 1890-1966: wystawa malarstwa i rysunku*, I. Jakimowicz (wstęp), B. Askanas (biografia), Muzeum Narodowe, Warszawa 1980.
- <sup>8</sup> *Formiści*, I. Jakimowicz (red.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1989.
- <sup>9</sup> *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich*, I. Jakimowicz przy współpracy z A. Żakiewicz (oprac.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1990.
- <sup>10</sup> Zob. [www.witkacy.hg.pl](http://www.witkacy.hg.pl)
- <sup>11</sup> I. Jakimowicz, *Witkacy Malarz*, WAIiF, Warszawa 1985.
- <sup>12</sup> *Eadem, Witkacy als Maler*, WAIiF, Warszawa 1987; *eadem, Witkacy the Painter*, WAIiF, Warszawa 1987.
- <sup>13</sup> *Eadem, O poszerzenie przestrzeni wewnętrznej. Z eksperymentów narkotycznych S.I. Witkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1984, s. 215-272.
- <sup>14</sup> *Eadem, Witkacy w Rosji*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1984, s. 173-214.
- <sup>15</sup> *Eadem, O rozmaitym użytkowaniu lustra, czyli autoportrety Witkacego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1987, s. 499-534.
- <sup>16</sup> *Eadem, Metaphor and Realism. Witkacy's Late Works in the National Museum's Collection. 1984 Acquisitions*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1985, nr 3-4, s. 79-86.
- <sup>17</sup> *Eadem, Falsehood of Woman' or the Duality of Existence in Witkacy*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1993, nr 1-4, s. 10-24.
- <sup>18</sup> *Eadem, La peinture dans le miroir du roman*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1991, nr 1, s. 3-10.
- <sup>19</sup> *Eadem, Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1997.
- <sup>20</sup> *Eadem, Jerzy Mierzejewski*, WAIiF, Warszawa 1996; artysta zmarł w 2012 roku.
- <sup>21</sup> *Eadem, Fałsz kobiety, czyli o dwoistości istnienia*, w: *Witkacy. Życie i twórczość*, J. Degler (red.), Wiedza o Kulturze, Wrocław 1996, s. 25-51.
- <sup>22</sup> *Roger Loewig: rysunki i grafiki. Wystawa daru dla Muzeum Narodowego w Warszawie*, I. Jakimowicz (oprac.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1986.

### dr Anna Żakiewicz

Historyk sztuki, muzealnik; studiowała na UW, (1983) dyplom, (2007) doktorat w Instytucie Sztuki PAN; (1982–2015) pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie (1996–2012) jako kurator Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych; autorka blisko 200 publikacji, głównie o Witkacym, ale też o innych artystach współczesnych oraz problemach muzealnictwa, kurator 15 wystaw, autorka referatów na 40 konferencjach naukowych; e-mail: [anzak@wp.pl](mailto:anzak@wp.pl)

**Word count:** 27 134; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 22

**Received:** 05.2020; **Reviewed:** 05.2020; **Accepted:** 05.2020; **Published:** 06.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2491

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Żakiewicz A.; IRENA JAKIMOWICZ – MUZEALNICZKA DOSKONAŁA. *Muz.* 2020(61): 110-116

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>



Muz., 2020(61): 181-191  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2020  
data recenzji – 07.2020  
data akceptacji – 07.2020  
DOI: 10.5604/01.3001.0014.3515

# ALEKSANDER GIEYSZTOR – PIERWSZY DYREKTOR ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE

## ALEKSANDER GIEYSZTOR, THE FIRST DIRECTOR OF THE ROYAL CASTLE IN WARSAW

**Przemysław Mrozowski**

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

**Abstract:** Aleksander Gieysztor (1916–1999) was unquestionably one of the most outstanding representatives of the Polish humanities in the 20<sup>th</sup> century. He considered himself a historian, and his basic workplace was the Historical Institute of the University of Warsaw, while his research focused around mediaeval culture. He became a museum professional slightly against his own will, in the last decades of his career, when taking on the position of the Director of the rebuilt Royal Castle in Warsaw. Despite thinking of himself as a historian, Gieysztor was well prepared to exert the function, since he had always been extremely interested in artistic sources, as important and clear as a historiographer's narrative or a chronicler's note. Not only did numerous publications testify to his interest, but he also formulated the programme of the Team for the Research into the Beginnings of the Polish State, which he headed in 1948–1955. Owing to its historical and symbolical significance, the Warsaw Castle took an important position in Gieysztor's career. He was by Stanisław Lorentz's side

from the very beginning, supporting him in his efforts to have the Castle rebuilt, the project neglected by Poland's Communist authorities. Having become member of the Civil Committee for Rebuilding the Royal Castle, Gieysztor headed its Archaeological-Historical section. From 1973 he became member of the so-called Castle Curator Board: a team which collegially managed the Castle. Esthetical sensitivity and artistic erudition, as well as a thorough knowledge of old-Polish culture provided Gieysztor with an excellent background to fit with the group of scholars decisive for the shape and educational programme of the reconstructed Castle; later, individually, they allowed him to find satisfaction in the role of the Director heading its refurbishing. Gieysztor acknowledged this project to have been his greatest intellectual challenge in the last decades of his academic career. However, he regarded it as his duty: service to society longing for symbols to shape its historical identity.

**Keywords:** Aleksander Gieysztor, Medieval Studies, Royal Castle in Warsaw, rebuilding of historic monuments, reconstruction.



1. Pracownicy Zamku Królewskiego w Warszawie składający życzenia Aleksandrowi Gieysztorowi z okazji jego 65. urodzin, Dziedziniec Wielki, 17 lipca 1981 r.

1. Employees of the Royal Castle in Warsaw wishing Aleksander Gieysztor happy 65<sup>th</sup> Birthday, Grand Courtyard, 17 July 1981



2. Przekazanie przez Stefana Łebkowskiego z RPA w darze do zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie pasa słuckiego, 23 września 1981 r.

2. Stefan Łebkowski from South Africa is donating a Slutsk sash to the Royal Castle in Warsaw, 23 September 1981



3. Wizyta w Zamku Królewskim w Warszawie premier Wielkiej Brytanii Margaret Thatcher, Pokój Marmurowy, 3 listopada 1988 r.

3. UK Prime Minister Margaret Thatcher visiting the Royal Castle, Marble Room, 3 November 1988





4. Jubileusz 50-lecia pracy naukowej Aleksandra Gieysztora – Jubilat z pracownikami Zamku Królewskiego w Warszawie; od lewej strony widoczni m.in.: Krystyna Przybysz, Dariusz Chyb, Anna Saratowicz-Dudyńska, Hanna Małachowicz, Bożenna Majewska-Maszkowska, Aleksander Gieysztor, Anna Kozłowska, Katarzyna Jursz, Daniel Artymowski, Grażyna Marcinkowska, Bożena Steinborn, Sala Rady, 6 października 1986 r.

4. Aleksander Gieysztor celebrating 50 years of his academic career: Aleksander Gieysztor with the employees of the Royal Castle in Warsaw; from the left e.g.: Krystyna Przybysz, Dariusz Chyb, Anna Saratowicz-Dudyńska, Hanna Małachowicz, Bożenna Majewska-Maszkowska, Aleksander Gieysztor, Anna Kozłowska, Katarzyna Jursz, Daniel Artymowski, Grażyna Marcinkowska, Bożena Steinborn, Council Chamber, 6 October 1986

Aleksandrowi Gieysztorowi przypadła w udziale rola jednego z najwybitniejszych muzealników polskich XX wieku. Trochę wbrew Jego woli i zamierzeniom, bowiem z całą pewnością nie planował wieńczyć swych świetnych i licznych osiągnięć jako badacz przeszłości, przede wszystkim średniowiecznej, urzędem dyrektora wyjątkowego muzeum, jakim stał się odbudowany Zamek Królewski w Warszawie. Gieysztor traktował pracę w Zamku i swój urząd jako powinność – służbę społeczną – *wydaje mi się, że dobrze, aby humanista miał poczucie, że to co robi, jest jakąś służbą wobec większej wspólnoty. Zamek rzeczywiście daje poczucie służebności wobec tradycji historycznej, która w ten sposób doznaje utrwalenia* – mówił w 1986 roku<sup>1</sup>. Służba ta miała wymiar bardzo doniosły, bo społeczeństwo polskie w ósmej i dziewiątej dekadzie XX w. było bardzo złaknione symboli kształtujących, a może raczej odbudowujących poczucie tożsamości historycznej. A takim symbolem, silnie działającym na wyobraźnię, był właśnie Zamek warszawski.

Działania i praca na rzecz odbudowy Zamku, a potem jego urządzenie i zarządzanie, było najbardziej bodaj przeżywaną emocjonalnie przygodą intelektualną Aleksandra Gieysztora. Miał kiedyś powiedzieć, patrząc na Zamek odbudowany,

ale jeszcze nie urządzony – *Książki ktoś przeczyta albo nie, a ZAMEK będzie stał!*<sup>2</sup>. Na pytanie zaś dlaczego tyle energii poświęca Zamkowi, miał odrzec spontanicznie – *Bo tu działa się nasza historia*<sup>3</sup>. Słowa te zdają się skrywać skalę uczuć, jakie budził w Gieysztorze Zamek jako symbol polskiej przeszłości i jeden z najważniejszych znaków budujących polską tożsamość. Tak sam pisał na ten temat – *Symbole oczywiste nie wymagają wielosłownia interpretacji. Skupiają w jednym błysnięciu słowa i obrazu rozliczne znaczenia. Tak stało się z Zamkiem Królewskim w Warszawie we współczesnej świadomości historycznej narodu. Nazwa tego gmachu wywołuje niezawodne skojarzenia z dziejami państwa, z blaskiem majestatu Rzeczypospolitej, jej klęskami i odradzaniem aż po Drugą wojnę światową, gdy państwo nasze pojawiło się w nowym kształcie z poczuciem wielowiekowej ciągłości i tożsamości narodowej podzielanym przez jego obywateli*<sup>4</sup>. Zdaniem A. Gieysztora, Zamek zyskał pełnię swojej mocy właśnie jako symbol unicestwiony i odbudowany – *nie zapominajmy, że swoje pełne nasycenie symboliczne zdobywa Zamek poczynszy od 17 września 1939, gdy dotknęła go pożoga, i aż do naszych dni, kiedy otwieramy najszerzej jego bramy osadzone na nowych wrzeczniętach*<sup>5</sup>. W innym



miejscu pisał – *Zamek ten niszczone z premedytacją od października 1939 r., jako symbol polskiego państwa i polskiej kultury (...) Jako symbol polskiego państwa i polskiej kultury został wolą narodu odbudowany. Prace zaczęto w 1971 r. Do roku ubiegłego [tj. do 1983 – P.M.] w nowych murach zamkowych nie ma ani jednej złotówki z budżetu państwa. Tylko składki ludności pozwoliły przeprowadzić jego restytucję* – z dumą podkreślał Gieysztor. Ciśnie się w tym miejscu refleksja i pytanie, czy dziś społeczeństwo polskie – znacznie bardziej zamożne, cieszące się wolnym państwem zakotwiczonym w międzynarodowych strukturach dających poczucie bezpieczeństwa – byłoby zdolne do podobnego wysiłku i zespolenia uczuć?

Gieysztor był dobrze przygotowany do roli dyrektora Zamku, choć muzealnikiem, ani nawet historykiem sztuki nie był. Uważał się przede wszystkim za historyka. Bardzo jednak cenił wartość poznawczą faktów artystycznych. Wiosną 1992 r. mówił na Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Berlinie – *historyk w żadnym razie nie może pozostawać*

*obojętny wobec sztuki, która w węzle splecionym z inteligencji, uczucia i woli uwięziła świadectwa ludzkiej kreatywności*<sup>5</sup>. Gieysztor w każdym dziele sztuki potrafił dostrzec wartościowe źródło poznania historycznego, równie ważne i wymowne, jak narracja dziejopisa, zapiska rocznikarza czy akt prawny. Nie traktował historii sztuki słuźebnie, jako nauki wspierającej główny nurt poznania historycznego. Przeciwnie – w pełni uznawał jej suwerenność, ale sądził, że wiedzy o sztuce nie da się oddzielić od historii, a za sferę najbardziej owocnego współdziałania obu dyscyplin uważał ten obszar poznania, który bada genezę dzieła sztuki z perspektywy jej uwarunkowań społecznych, kierujący poznaniem *ku narodzinom dzieła czy faktu artystycznego, narodzinom traktowanym jako odpowiedź na oczekiwania czy potrzeby mniej lub bardziej licznej grupy społecznej lub też jednostki. (...) W tej to płaszczyźnie wchodzi w grę badanie przesłań symbolicznych, których nosicielami mogą być artyści, wyzwać jakie są im powierzane i odpowiedzi, których udzielają poprzez swoje wybory artystyczne i środki, jakimi dysponują.*



5. Pożegnanie Aleksandra Gieysztora odchodzącego na emeryturę; na zdjęciu widoczni od lewej strony: Andrzej Brydowski – dyrektor ds. technicznych, Andrzej Rottermund – dyrektor Zamku, Aleksander Gieysztor, Marek Makowski – komendant Straży Zamkowej, Leszek Kieniewicz, Danuta Gawin – kierownik Działu Współpracy z Zagranicą, Marian Mizeraczyk, Józefa Pazdyk – główna księgową, Marta Męciewska – kurator Gabinetu Numizmatycznego, Bożenna Majewska-Maszkowska – kurator Ośrodka Badań nad Zamkiem, Marian Sołtysiak – kierownik Ośrodka Wydawniczego Arx Regia, Andrzej Derelkowski – główny inwentaryzator, Paweł Sadlej – główny konserwator, Danuta Łuniewicz-Koper – zastępca dyrektora, Ewa Suchodolska – kurator Ośrodka Historyczno-Archiwalnego, Krystyna Jaworowska – kierownik Wydziału Spraw Pracowniczych, Bożena Wiórkiewicz – kurator Ośrodka Oświatowego, Alina Dzieciół – kurator Biblioteki, Hanna Małachowicz, Kazimierz Stachurski, Schody Senatorskie, 31 października 1991 r.

5. Aleksander Gieysztor's retirement; in the photo from the left: Andrzej Brydowski, Technical Director; Andrzej Rottermund, Castle's Director; Aleksander Gieysztor; Marek Makowski, Chief of the Castle Guard; Leszek Kieniewicz; Danuta Gawin, Manager of the Foreign Cooperation Department; Marian Mizeraczyk; Józefa Pazdyk, Chief Accountant; Marta Męciewska, Numismatic Cabinet Curator; Bożenna Majewska-Maszkowska, Curator of the Castle Research Centre; Marian Sołtysiak, Manager of the Arx Regia Publisher; Andrzej Derelkowski, Chief Cataloguer; Paweł Sadlej, Chief Conservator; Danuta Łuniewicz-Koper, Deputy Director; Ewa Suchodolska, Curator of the Historical-Archival Centre; Krystyna Jaworowska, HR Chief Officer; Bożena Wiórkiewicz, Curator of the Educational Centre; Alina Dzieciół, Library Curator; Hanna Małachowicz, Kazimierz Stachurski, Senators' Stairs, 31 October 1991

*Badania socjohistoryczne i poszukiwania ikonograficzne odsłaniają funkcję pierwotną dzieła sztuki – tę, jaką pełniło ono w środowisku współczesnym swemu powstaniu. Funkcje wtórne pojawiają się i nawarstwiają z biegiem lat i stuleci, wypierając lub pomniejszając pierwotne na rzecz innych, przede wszystkim estetycznych (...) do których dodać należy wiek i rzadkość, wpływające na percepcję dzieła sztuki jako obiektu muzealnego, jako zabytku historycznego, jako symbolu<sup>7</sup>.*

Aleksander Gieysztor funkcje estetyczne dzieła sztuki sytuował na drugim planie – interesowało go ono najżywiej w jego przesłaniu ideowym i aspekcie społecznym. W swych pracach naukowych nie stawiał więc pytań o dochodzenia przez analizę formy do datowania dzieła, do jego genezy artystycznej, prób ustalania jego autorstwa, oceny innowacyjności czy miejsca w łańcuchu relacji stylowych. Ale Gieysztor „znał się” na sztuce – potrafił, jak niewielu badaczy, dostrzec, ocenić i docenić piękno form właściwych najrozmaitszym tworum ludzkiego rękodzieła. Był obdarzony wrażliwością estetyczną ugruntowaną niespotykaną erudycją artystyczną – znajomością i pamięcią dzieł najwybitniejszych i ich największych kolekcji. Potrafił z tych umiejętności skorzystać, także jako dyrektor Zamku warszawskiego.

Zainteresowania Aleksandra Gieysztor historyą sztuki nie były wynikiem jego charakterystycznej postawy intelektualnej – otwartości na nowe koncepcje badawcze czy też śledzenia „modnych” tendencji w prowadzeniu studiów historycznych. Wizja historii globalnej, wyznaczającej ważne miejsce źródłom artystycznym w procesie dochodzenia do pełnego obrazu przeszłości zarysowała się po drugiej wojnie światowej, a skryształowała jeszcze później. Tymczasem zainteresowania Gieysztor historyą sztuki miały charakter wybitnie indywidualny i sięgają lat jego studiów na Uniwersytecie Warszawskim. Zdecydowanie wyprzedził swój czas, darząc tak dużym zaciekawieniem zabytek sztuki



6. Wizyta Ojca Świętego w Zamku Królewskim w Warszawie podczas 4. pielgrzymki do Polski – Jan Paweł II i Aleksander Gieysztor w Sali Rycerskiej, 8 czerwca 1991 r.

6. The Holy Father's visit to the Royal Castle in Warsaw on his 4<sup>th</sup> Pilgrimage to Poland; John Paul II and Aleksander Gieysztor in the Knights' Hall, 8 June 1991

7. Wizyta Ojca Świętego w Zamku Królewskim w Warszawie podczas 4. pielgrzymki do Polski – Prezydent Lech Wałęsa, Jan Paweł II i Aleksander Gieysztor w Sali Rycerskiej, 8 czerwca 1991 r.

7. The Holy Father's visit to the Royal Castle in Warsaw on his 4<sup>th</sup> Pilgrimage to Poland; President Lech Wałęsa, John Paul II and Aleksander Gieysztor in the Knights' Hall, 8 June 1991





jako ważny element poznania historycznego. W wywiadzie udzielonym w 1986 r. Marii Koczerskiej, na pytanie o studia uniwersyteckie Gieysztor, odpowiedział – *Mój pobyt na historii sztuki był dość krótki, chociaż rzeczywiście uczęszczałem na proseminarium Zygmunta Batowskiego, a także na ćwiczenia z historii sztuki Średniowiecznej Michała Walickiego. Studia podwójne, historii i historii sztuki okazały się dla mnie w praktyce jednak trudne do połączenia. Po prostu historia znacznie bardziej mnie zafascynowała. Niemniej w czasie studiów i potem zawsze starałem się być stale w kontakcie z zabytkiem*<sup>8</sup>. Zdaje się, że za decyzją Gieysztor o rezygnacji ze studiów na historii sztuki stał autorytet Tadeusza Manteuffla – *Któregoś dnia, gdy kończyłem dyżur w bibliotece Instytutu Historycznego UW, pan docent Tadeusz Manteuffel podszedł do mnie i zapytał, czy mam czas, bo on mnie chce zaprosić na chwilę do siebie. Wyszedłem z nim podekscytowany. (...) W domu posadził mnie w swoim gabinecie, służąca przyniosła herbatę i jakieś ciasto. Po chwili milczenia, wpatrując mi się w oczy swoim przenikliwym wzrokiem, rzekł coś w tym sensie: Proszę się skupić na studiach historycznych, mediewistycznych, to są poważne studia i pan może w przyszłości się w nich zaznaczyć. Historia sztuki! Oczywiście, to jest piękne i ciekawe, ale tego mediewista i tak się musi nauczyć, ale to już przy okazji – miał z rozbawieniem opowiadać po latach Gieysztor w Nieborowie*<sup>9</sup>.

Związki z historią sztuki, zainicjowane w latach studiów uniwersyteckich, zaowocowały już w latach powojennych podjęciem 1 lipca 1945 r. pracy w Instytucie Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków, powołanym wówczas do życia przy Ministerstwie Kultury. Choć już w październiku tego roku Gieysztor objął stanowisko adiunkta na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, nadal uczestniczył w realizacji zadań Instytutu, angażując się także w jego prace organizacyjne. Postawę Gieysztor już wówczas cechowało dążenie do odnowienia celów i metod badawczych przez całościowy ogląd zjawisk historycznych, co zaowocowało poprowadzeniem przezeń badań nad początkami państwa polskiego. Zadanie takie, w perspektywie zbliżającego się milenium, postawili sobie historycy w Polsce w 1948 r., zaś Gieysztor opracował interdyscyplinarny program tych badań. Zakładał on najdalej idącą współpracę archeologów, historyków i przedstawicieli innych dyscyplin, skoncentrowaną na kompleksowo poprowadzonych badaniach w najważniejszych centrach państwa wczesnopiastowskiego<sup>10</sup>.

Zreferowany przez Gieysztor program został bardzo wysoko oceniony przez uczonych. Michał Walicki dostrzegł w nim wręcz zarys nowej szkoły badawczej<sup>11</sup>. W interdyscyplinarnym podejściu do jasno zdefiniowanych celów Gieysztor był istotnie niezwykle nowatorski. Postulował też powołanie wyodrębnionej organizacyjnie placówki koordynującej badania. Wychodząc naprzeciw tym oczekiwaniom, powierzono mu kierownictwo Badań nad Początkami Państwa Polskiego, które sprawował do 1952 r., a następnie jako wicedyrektor Instytutu Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk – do roku 1955. W realizacji programu rolę pierwszoplanową odgrywały badania archeologiczne, ale niezwykle ważny był też udział reprezentantów innych dyscyplin, także historii sztuki, przed którą przybywało zadań, w miarę odsłaniania coraz to nowych relikwów kultury artystycznej wczesnego średniowiecza.

Zaangażowanie Gieysztor w badania milenijne zaowocowało też kilkoma opracowaniami poruszającymi ważne zagadnienia kultury artystycznej wczesnego średniowiecza. Do najbardziej doniosłych publikacji w polskiej mediewistyce tego czasu należy zaliczyć, przygotowaną pod kierunkiem Michała Walickiego, zbiorową monografię świetnego dzieła romanizmu – *Drzwi Gnieźnieńskich*. Wśród autorów tego opracowania znalazł się także Aleksander Gieysztor, a jego artykuł – *Drzwi Gnieźnieńskie jako wyraz polskiej świadomości narodowej* – urzeka nowatorstwem i sugestywnością interpretacji programu tego zabytku<sup>12</sup>. Gieysztor zdołał w programie *Drzwi* odczytać potrzebę społeczną, którą łączył zżywieniem kultu św. Wojciecha i wzmoczoną ekspansją władców Polski i Kościoła skierowaną na Prusy, co pozwoliło mu opowiedzieć się za datowaniem fundacji na lata 1170–1180. Dostrzegł w ich przesłaniu swoisty *monarchizm upostaciowiony w scenach z władcami na majestacie, wprowadzicie obcymi, ale sprawującymi funkcje typowe i zrozumiałe, a przede wszystkim w scenach z Bolesławem Chrobrym, którego legenda znalazła tu po Gallu znakomite poświadczenie*<sup>13</sup>. Nic bardziej wnikliwego o okolicznościach fundacji *Drzwi Gnieźnieńskich* nie napisano od czasu tej mistrzowskiej interpretacji, utrzymanej w duchu nieznanego niemal wówczas w Polsce metody ikonologicznej.

Po latach, gdy pod postacią kopii wracały do katedry płockiej z Nowogrodu jeszcze jedne monumentalne drzwi z brązu, jakimi ubogaciła Polskę epoka romańska, także i one stały się dla Gieysztor wezwaniem do interpretacji ich ideowego przesłania w perspektywie przywołującej fundamentalne znaczenie języka symboli w średniowieczu – *Ludzie czasu osnutego wokół XII stulecia (...) przeżywali głęboko symbolikę łączącą ich z tym co niewidzialne i dalekie. Wyrażane słowem i zapisem w plastyce i muzyce znaki te służyły wspólnocie myśli i odczuć sięgających (...) w stronę struktur myślenia najtrwalszych tu na ziemi i w perspektywie transcendentnej*<sup>14</sup>. Niewielką rozmiarami rozprawa o *Drzwiach Płockich* to jeden z najlepszych przykładów umiejętności odczytywania języka symboli średniowiecznych.

Milenium chrztu Mieszka I, obchodzone oficjalnie w 1966 r. jako tysiąclecie państwa polskiego, stawiało przed historykami wszystkich specjalności wyzwanie do bilansowania prowadzonych od lat badań. Wśród prac Aleksandra Gieysztora związanych z milenium znalazły się także syntezy poświęcone kulturze artystycznej Polski prądziejowej i wczesnopiastowskiej, przygotowane do pierwszego tomu wielkiej panoramy *Dziejów sztuki polskiej*, opracowanego według koncepcji i pod kierunkiem Michała Walickiego. Ogromną zasługą Gieysztor było też podjęcie się redakcji tomu i doprowadzenie do jego wydania po śmierci Walickiego w 1966 roku.

W tym czasie Gieysztor przejął na siebie także zobowiązania akademickie zmarłego uczonego, otwierając dla jego doktorantów swoje seminarium. Przed historykami sztuki pojawiła się wyjątkowa możliwość uczestnictwa w spotkaniach odsłaniających nowe perspektywy przed mediewistyką w Polsce. Także historycy mogli nie małą skorzystać z obecności na seminariach doktorantów zajmujących się sztuką. Wprowadzenie na zajęcia doktorantów Walickiego zapoczątkowało tradycję, odtąd wielu historyków sztuki – także piszący te słowa – zyskało w Aleksandrze Gieysztorze życzliwego inicjatora, promotora i mądrego adiustatora swych prac naukowych.





8. Uroczystość otwarcia Zamku Królewskiego w Warszawie i wprowadzenia urny z sercem Tadeusza Kościuszki, Dziedziniec Wielki, 31 sierpnia 1984 r.

8. Ceremony of the opening of the Royal Castle in Warsaw; the urn with Tadeusz Kościuszko's heart is brought in, Grand Courtyard, 31 August 1984

Gieysztora niewątpliwie bardzo zajmował fenomen portretu, a zwłaszcza podobizny średniowiecznej. W 1979 r. skomentował świetnymi esejami porywające *theatrum* narodowych dziejów, jakim stała się zorganizowana pod kierunkiem Marka Rostworowskiego wystawa „Polaków portret własny”. Wizerunek kolektywny Polaków w średniowieczu skreślił Gieysztor piórem zapożyczonym od dziejopisów, zaś o samych podobiznach napisał niezwykle celnie – *Jak na siebie patrzyli książęta i jako obraz chcieli przekazywać współczesnym, odpowiedzi udzielają ich monety i ich pieczęcie (...) wyobrażenie figuralne władcy (...) Oddziaływało ono na widzów jako uprzytomnienie majestatu. Jeżeli nie wszyscy potrafili lub musieli odczytać szczegóły stroju i uzbrojenia, insygniów i emblematów (...) to na pewno sphywało tedy na odbiorców dokumentu monarszego mocne przekonanie o autorytecie zwierzchności, o dzielnej, rycerskiej lub majestatycznej, sędziowskiej postaci księcia. Portretowość tych wizerunków Gieysztor podsumował celnie – Przemawiają postawą, ubiorem, oznakami, herbem, najmniej własną twarzą<sup>15</sup>.*

Począwszy od roku 1971 historia sztuki, a w gruncie rzeczy jeden zabytek – Zamek warszawski – zajął miejsce pierwszoplanowe w pracy Aleksandra Gieysztor. Zainteresowania te nie zrodziły się bynajmniej w wyniku pamiętnej decyzji komunistycznych władz państwowych i zgody na odbudowę Zamku wraz z powołaniem Obywatelskiego Komitetu Odbudowy. Do jego Prezydium wszedł także Aleksander

Gieysztor; został przewodniczącym Komisji Historyczno-Archeologicznej. Należał do grona tych osób skupionych wokół Stanisława Lorentza, którzy świadomi rangi historycznej i społecznej Zamku od początku podejmowali działania mające na celu jego restytucję. Gieysztor udział w tych początkowych działaniach ujmował skromnie – *Byłem rzeczywiście od samego początku świadkiem różnych starań Stanisława Lorentza. Gdy w 1949 r. zaproponował mi także wejście do niewielkiego zespołu autorskiego dla przygotowania monografii Zamku, która miała służyć jako walny argument za jego odbudowę, podjąłem się napisania rozdziału o dziejach średniowiecznych<sup>16</sup>. Zamek – dzieje budowy – praca ta nie ukazała się drukiem, ale zawarta w niej dokumentacja bardzo przydała się przy odbudowie.*

Mazowsze, a przede wszystkim Warszawa i jej zabytki, były już przed 1971 r. ważnym przedmiotem zainteresowania Gieysztor, ale to Zamek Królewski zajął od roku 1971 miejsce pierwszoplanowe. Obok Stanisława Lorentza i Jana Zachwatowicza, Aleksander Gieysztor należał do najaktywniejszych członków Komitetu Odbudowy Zamku. Pierwsze lata rekonstrukcji wymagały zresztą najbardziej intensywnych prac właśnie w Komisji Historyczno-Archeologicznej, której przewodniczył. Jej zadaniem było przebadanie terenu zamkowego przed pracami związanymi z zakładaniem fundamentów<sup>17</sup>.

Wraz z postępem robót budowlanych zadań na Zamku przybywało. Do najpilniejszych i najtrudniejszych należały

problemy rekonstrukcji wystroju i wyposażenia wnętrz. W tym celu powołano w lutym 1973 r. tzw. Kuratorium Zamkowe, na którego czele obok przewodniczącego – Stanisława Lorentza, a także Jana Zachwatowicza, stanął również Aleksander Gieysztor. Kuratorium pełniło kolegiąlnie funkcje dyrekcji Zamku. Do jego głównych zadań należało analizowanie, ocena i ewentualne aprobowanie projektów urządzania wnętrz – *zbieraliśmy się w latach siedemdziesiątych co tydzień, zajmując się nie tylko postępami odbudowy, ale i sprawą przyszłego wyposażenia. Rodziła się tam idea Zamku, która dzisiaj została zrealizowana prawie do końca* – wspominał po latach Gieysztor<sup>18</sup>. Rolę pierwszoplanową w Kuratorium Gieysztor przyznawał Stanisławowi Lorentzowi – *Naszym wodzem nieformalnym, ale bardzo skutecznym, był Stanisław Lorentz. Miał on usposobienie władcze, ale równocześnie potrafił znaleźć współpracowników, którzy by mogli realizować jego idee.*

W Kuratorium Zamkowym dyskutowano także kwestię funkcji, jakie miała pełnić – zgodnie z oczekiwaniami społecznymi – odbudowana rezydencja. Określono je wstępnie jeszcze w czerwcu 1972 r. ustalając oficjalną nazwę Zamku – Pomnik Historii Kultury Narodowej. Jednak ta ewokacja wymagała przełożenia na konkretne zadania, co w wielkiej mierze było zasługą Gieysztora. Pojmował on funkcje Zamku w kategoriach symbolicznych – *ładunek ideowy i emocjonalny wnoszony do Zamku zawsze narzucał jego*

*traktowanie jako symbolu, a więc jako swoistej metafory Rzeczypospolitej, i jako swoistej zamienni tego wyrazu przy pomocy komunikatów języka sztuki (...). Zniszczony z premedytacją jako symbol, Zamek odbudowano jako symbol, jako swoistą metonimię lub pars pro toto, wyrażenie całości kultury narodowej przez jej część znamienitą* – mówił w Akademii Muzycznej w Warszawie 3 października 1991 roku<sup>19</sup>. A w innym miejscu dodawał – *Nazwa tego gmachu wywołuje jednoznaczne skojarzenia z dziejami państwa – z blaskiem i klęskami majestatu Rzeczypospolitej, z jej odradzeniem się, aż po drugą wojnę światową*<sup>20</sup>.

Przełożenie deklarowanej w nazwie funkcji pomnikowej Zamku na język ekspozycji muzealnej nie było zadaniem łatwym i polegać miało po pierwsze na dziele możliwie najworniejszej restytucji form, a po drugie na jej wypełnieniu najbardziej aktualną treścią. Zamek miał pozostać muzeum wnętrz, ale z poszanowaniem tradycji związanej z każdą salą, izbą i przejściem, urządzone na zasadzie podporządkowania dzieł sztuki wątkowi historii przeżytej przez Zamek i na Zamku<sup>21</sup>. Ze względu na dawne funkcje Zamku – siedziby władzy zwierzchniej – Gieysztor uważał, że *ma być Zamkiem żywym, wpisanym w nasze życie polityczne, społeczne i kulturalne, miejscem, w którym – obok wielkiego pokazu narodowych dziejów i kultury artystycznej uzbieranej przez stulecia – odbywać się będą akty państwowe i uroczystości najwyższej rangi, a także manifestacje kulturalne*



9. Uroczystość z okazji odznaczenia Andrzeja Ciecchanowieckiego Orderem Orła Białego; widoczni m.in.: Agnieszka Morawińska, Jerzy Gutkowski, Skarbiec Wielki, 15 sierpnia 1998 r.

9. Ceremony to celebrate Andrzej Ciecchanowiecki being awarded the Order of the White Eagle; visible among the public are, e.g.: Agnieszka Morawińska, Jerzy Gutkowski, Great Treasury, 15 August 1998

(Fot. 1-9 – M. Bronarski; dzięki uprzejmości Zamku Królewskiego w Warszawie)



*i naukowe podobnie wysokiego znaczenia – mówił w 1981 r. w Sali Senatorskiej, w 190. rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja<sup>22</sup>. Miał świadomość wyjątkowości tak zarysowanej koncepcji – Powstaje więc układ muzealny – pisał w 1982 r. – który skalą swych założeń i zagadnień, bogactwem zawartości zabytkowej i możliwością oddziaływania społecznego mało znajdzie odpowiedników w kraju i poza krajem<sup>23</sup>.*

Koncepcję tę przyszło mu realizować od 1980 r. jako pierwszemu dyrektorowi Zamku. Głównym rzeczniczem powierzenia mu tej funkcji był Stanisław Lorentz. Choć myśl o kierowaniu odbudowanym już Zamkiem nie mogła być Gieysztorowi obca, propozycja objęcia tej funkcji była jednak dla niego zaskoczeniem. W liście z 2 stycznia 1980 r. do zaprzyjaźnionego historyka, Gerarda Labudy, pisał – *A ja kończę chyba niedługo moją służbę zamkową, bo czekamy na nominację dyrektora i nasze ciała społeczne – a bardzo pracochłonne – kończą swój byt. Włożyłem sporo roboty w scenariusz muzeum – wnętrza Rzeczypospolitej XVI–XVIII w. Sporo nauczyłem się i bardzo mnie to bawiło przez parę ostatnich lat<sup>24</sup>. Ale tworzenie nowej instytucji muzealnej i zarządzanie nią budziło obawy Gieysztorowi. Pisał do Labudy 25 marca 1980 r. – *Grozi mi objęcie – na lat parę? – Zamku, byłem dziś u Karkoski, jutro u Najdowskiego<sup>25</sup>. Lorentz zmusił władze szantażem – list w 40 egz. był już gotów do wysłania – a mnie autorytetem mojego nauczyciela historii w I klasie, tak było, u niego stawiał pierwsze kroki. Bardzo to złożony paszтет, i cała nadzieja w paru zastępcach<sup>26</sup>.**

Mimo obaw Gieysztor podjął się kierowania Zamkiem. Pozostawał jego dyrektorem ponad dziesięć lat. Już samo wejście w problematykę odbudowy i urządzania wnętrza wymagało od niego dużej wiedzy w zakresie sztuki nowożytnej, a także nie lada umiejętności praktycznego przełożenia jej na język ekspozycji wnętrz historycznych. Kierowanie Zamkiem odbudowanym, ale jeszcze nieurządzonym, stawiało przed nim nowe wyzwania, ale była to też wielka przygoda intelektualna – *Zamek to nie tylko budowa i administracja, ani nawet sprawa wyobraźni. To także konieczność wejścia w podstawy naukowe restytucji. W ostatnich latach stworzyłem sobie jak gdyby drugą specjalność, którą można by nazwać historią kultury polskiej od wieku XVI do XVIII. Skoro to właśnie reprezentuje Zamek, musiałem się w tym zakresie poduczyć i robić to nadal. (...) Robota na Zamku jest w dużym stopniu reżyserką – z elementów zastanych i z elementów przez nas tworzonych. Reżyserujemy zatem spektakl, chociaż słowa tego spektaklu zostały już dawno napisane, czy też ubrane w postać znaków symbolicznych (...) Z luźnych elementów powstaje wnętrze, które przekazuje jakieś treści. (...) Praca taka stanowi swoistą twórczość i przyłożenie do niej ręki daje dużą satysfakcję<sup>27</sup>. Satysfakcji towarzyszyły niekiedy głębokie wzruszenia – *Wszyscy, którzy przyczynili się do powstania Zamku z gruzów i zniszczenia – a któż z obecnych nie przyłożył tak czy inaczej swej ręki do dzieła odbudowy – wszyscy przeżywamy dzień dzisiejszy ze wzruszeniem. Nabiera on szczególnego tonu, gdy się zważy, że oto po raz pierwszy, i to od stu pięćdziesięciu lat, Sala Senatorska znów może służyć wspomnianiu Konstytucji Majowej, najznakomitszego aktu sejmowego dokonanego w tym pomieszczeniu – mówił Gieysztor w Sali Senatorskiej, witając 2 maja 1981 r. gości zgromadzonych na sesji naukowej poświęconej**

Konstytucji<sup>28</sup>.

Jako dyrektor zabiegał o najwyższy poziom artystyczny zbiorów Zamku – *Podnosimy też klasę artystyczną [zbiorów – P.M.] nowymi nabytkami. Przynoszą one bardzo wiele radości, czasem i wzruszenia – mówił w 1985 roku<sup>29</sup>. Wiedział wszakże, iż w Zamku *upodobania estetyczne powinny być podporządkowane pewnej idei kultury staropolskiej jako całości (...)* *Na Zamku nie można zrobić galerii arcydzieł, tak jak to się robi w muzeum; byłoby to niesłuszne z punktu widzenia stanu kultury artystycznej w wiekach XVI, XVII i XVIII, gdzie z dziełami bardzo dobrymi sąsiadowały gorsze<sup>30</sup>. Praca Gieysztorowi jako przewodniczącego kolegijskich ciał doradczych – zamkowej Komisji Wnętrz, czy Komisji Zakupów – polegała właśnie na tym, aby zgromadzone w Zamku dzieła prezentowane były zgodnie z właściwą im funkcją, jak też funkcją wnętrza, do których były przeznaczone. Potrafił w tym ich aspekcie odstąpić głębokie przesłanie ideowe – *Nawiązanie do składni symbolicznej Zamku stanisławowskiego i po roku 1918, w obecnej odbudowie znajduje swój głęboki sens w programie Stanisława Augusta, który z umysłu zastosował wielką dydaktykę patriotyczną i przesycił nią tworzone według jego wskazówek wnętrza. Sprawy to coraz bardziej znane dzięki posunięciom znakomitego studium nad ich ideową stroną. W tej ówczesnej grze symboli (a Sale Rycerska i Asamblowa są niejednym choć najokazalszym jej teatrem) weszły wątki dawniejsze i nadal wtedy aktualne, jak jej układ akcentów architektury fasady głównej z dominantą wieży – symbolu władzy, jak legenda Jana III, jak kontynuacja tradycji sejmowej wzbogaconej najsilniej aktem Trzeciego Maja<sup>31</sup>.***

Intensywna praca dla Zamku i w Zamku przez niemal trzydzieści lat, od 1991 r. w roli Przewodniczącego Rady Naukowej, była niewątpliwie najpoważniejszym wkładem Aleksandra Gieysztorowi w historię sztuki i rozwój polskiego muzealnictwa. Gieysztor zawsze jednak podkreślał, że realizowane przy jego udziale dzieło to efekt pracy zbiorowej. Stworzony przezeń zespół współpracowników składał się z indywidualności, obdarzonych też nierzadko silnymi charakterami. Dyskusje, zwłaszcza w ramach Komisji Wnętrz, bywały niekiedy gorące. Zawsze jednak prowadziły do konstruktywnych konkluzji, co w znacznym stopniu było zasługą osobowości Gieysztorowi, do którego należał głos decydujący – *Jedną z szczególnych cech charakteru Aleksandra była umiejętność rozgrywania dyskusji naukowej w obrębie jej samej i dla niej samej. Był idealnym moderatorem w każdej dyskusji i idealnym nauczycielem akademickim – wspominał Gerard Labuda<sup>32</sup>. Erudycja artystyczna Gieysztorowi pozwoliła mu świetnie odnaleźć się w roli moderatora w świecie sztuki nowożytnej.*

\*\*\*

Na koniec trzeba koniecznie podkreślić, iż nie da się w żaden sposób zamknąć roli, jaką Aleksander Gieysztor odegrał jako dyrektor Zamku oraz badacz i znawca sztuki. Wywarł on ogromny wpływ na wielkie grono tych, dla których przeszłość stanowi ważny punkt odniesienia w przeżywaniu teraźniejszości. Gieysztorowi cechowało niezwykle, zawsze życzliwe zaciekawienie drugim człowiekiem. Zarówno tym dawnym, którego warunki życia, lęki, aspiracje i upodobania



starał się poznawać, jak też współczesnym, w którym niezależnie od wieku i statusu naukowego dostrzegał partnera w rozgrywaniu przygody, jaką było odsłanianie przeszłości. Dzięki temu udało się Aleksandrowi Gieysztorowi stworzyć

środowisko – zainspirować szeroką rzeszę ludzi, którzy byli gotowi przełamać rutynę swych przyzwyczajzeń badawczych i zaryzykować nowe spojrzenie w oblicze Klio.

**Streszczenie:** Aleksander Gieysztor (1916–1999) był bez wątpienia jednym z najwybitniejszych przedstawicieli humanistyki polskiej XX wieku. Uważał się za historyka, a jego podstawowym miejscem pracy był Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, zaś zainteresowania badawcze koncentrowały się wokół zagadnień kultury średniowiecznej. Muzealnikiem stał się, trochę wbrew własnej woli, w ostatnich dziesięcioleciach swojej aktywności zawodowej, obejmując w 1980 r. stanowisko dyrektora odbudowanego Zamku Królewskiego w Warszawie. Choć uważał się za historyka, Gieysztor był dobrze przygotowany do pełnienia tej funkcji, zawsze bowiem darzył wielkim zainteresowaniem źródła artystyczne, równie dlań ważne i czytelne jak narracja dziejopisa, akt prawny, czy zapiska kronikarska. Dał tym zainteresowaniom wyraz w licznych publikacjach, a także tworząc program i kierując w latach 1948–1955 pracami Zespołu Badań nad Początkami Państwa Polskiego. Zamek warszawski – ze względu na doniosłą rolę historyczną i symboliczną

– zajął szczególne miejsce w działalności Gieysztora. Od samego początku wspierał on Stanisława Lorentza w staraniach o odbudowę Zamku, zaniechaną przez komunistyczne władze Polski. W 1971 r. został członkiem Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku, w którym kierował Komisją Archeologiczno-Historyczną. Od 1973 r. wszedł w skład zarządu tzw. Kuratorium Zamkowego – zespołu pełniącego kolegialnie funkcje dyrekcji. Wrażliwość estetyczna i erudycja artystyczna, a także głęboka znajomość kultury staropolskiej pozwoliły Gieysztorowi znakomicie odnaleźć się w gronie uczonych decydujących o kształcie i programie edukacyjnym odbudowywanego Zamku. Potem zaś – już samodzielnie – spełniał się w roli dyrektora kierującego jego urzędaniem. Była to – jak sam przyznawał – największa jego przygoda intelektualna w ostatnich dziesięcioleciach działalności naukowej. Traktował ją jako swą powinność – służbę wobec społeczeństwa złaconego symboli kształtujących tożsamość historyczną.

**Słowa kluczowe:** Aleksander Gieysztor, mediewistyka, Zamek Królewski w Warszawie, odbudowa zabytków, rekonstrukcja.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Nauka jako służba. W 70-lecie urodzin i 50-lecie pracy naukowej prof. Aleksandra Gieysztora, wywiad rozmowa z Marią Koczerską, „Kronika Warszawy” 1985 (wyd. 1986), t. LXIII-LXIV, nr 3-4, s. 125.
- <sup>2</sup> R. Jarocki, *Opowieść o Aleksandrze Gieysztorze*, Warszawa 2001, s. 276.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, s. 276-277.
- <sup>4</sup> A. Gieysztor, *Zamek Królewski w świadomości narodowej*, „Ochrona Zabytków” 1987, t. XL, nr 1-2, s. 5.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, s. 5.
- <sup>6</sup> A. Gieysztor, *Art et historie, historie et historiens*, w: *Künstlerischer Austausch. Artistic Echange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Berlin, 15.-20. Juli 1992*, Berlin 1993, s. 25.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, s. 27-28.
- <sup>8</sup> *Nauka jako służba...*, s. 122.
- <sup>9</sup> R. Jarocki, *Opowieść o Aleksandrze...*, s. 276.
- <sup>10</sup> A. Gieysztor, *Polskie millenium. Z zagadnień współpracy historii i archeologii wczesnodziejowej*, „Przegląd Historyczny” 1948, t. XXXVIII, s. 391-406.
- <sup>11</sup> Głos w dyskusji, zob. „Przegląd Historyczny”, *ibidem*, s. 408.
- <sup>12</sup> A. Gieysztor, *Drzwi Gnieźnieńskie jako wyraz polskiej świadomości narodowościowej w XII wieku*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*, M. Walicki (red.), t. I, Wrocław 1956, s. 1-2.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, s. 14.
- <sup>14</sup> A. Gieysztor, *Przed portalem katedry*, w: *Romańskie Drzwi Płockie*, J. Chojnacki (red.), Płock 1983, s. 7.
- <sup>15</sup> A. Gieysztor, *Polski homo medievalis w oczach własnych*, w: *Polaków portret własny*, Kraków 1979, s. 22 i 31.
- <sup>16</sup> *Nauka jako służba...*, s. 122.
- <sup>17</sup> A. Gieysztor, *Zagadnienia historyczne zamku piastowskiego*, w: *Siedem wieków Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały z sesji Komisji Naukowej przy Komitecie Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1972, s. 11-24.
- <sup>18</sup> *Nauka jako służba...*, s. 123.
- <sup>19</sup> *Dzieło sztuk scalonych: Zamek Królewski w Warszawie – Zamek Królewski w Warszawie*, Archiwum Aleksandra Gieysztora, sygn. Ks. Nab. 2461/34.
- <sup>20</sup> A. Gieysztor, *Zamek Królewski w świadomości narodowej*, „Ochrona Zabytków” 1987, t. XL, nr 1-2, s. 5.
- <sup>21</sup> S. Lorentz, A. Gieysztor, A. Rottermund, *Zamek Królewski w Warszawie jako Muzeum Narodowe*, „Muzealnictwo” 1982, t. 25, s. 30.
- <sup>22</sup> *Zamek Królewski w Warszawie*, Archiwum Aleksandra Gieysztora, sygn. Ks. Nab. 1811/2.
- <sup>23</sup> S. Lorentz, A. Gieysztor, A. Rottermund, *Zamek Królewski...*, s. 31.
- <sup>24</sup> Wejherowo, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Zbiory G. Labudy, skrzynia 30, nlb. Za informacje pochodzące z listów Aleksandra

Gięsztora do Gerarda Labudy autor składa podziękowanie dr. hab. Piotrowi Węcowskiemu, który przygotowuje pełną edycję listów Profesora.

<sup>25</sup> Wysocy funkcjonariusze PZPR odpowiedzialni za kwestie kultury.

<sup>26</sup> Wejherowo, Muzeum Piśmiennictwa...

<sup>27</sup> *Nauka jako służba...*, s. 124-125.

<sup>28</sup> Zamek Królewski w Warszawie, Archiwum, Archiwum Aleksandra Gięsztor, sygn. Ks. Nab. 2461/36.

<sup>29</sup> *Radości i smutki, satysfakcje i kłopoty* – wywiad z 1985 r.; Zamek Królewski w Warszawie, Archiwum, Archiwum Aleksandra Gięsztor, sygn. Ks. Nab., 2461/34.

<sup>30</sup> *Nauka jako służba...*, s. 126.

<sup>31</sup> A. Gięsztor, *Zamek Królewski w świadomości...*, s. 7.

<sup>32</sup> R. Jarocki, *Opowieść o Aleksandrze...*, s. 294.

---

### dr hab., prof. UKSW Przemysław Mrozowski

Historyk sztuki i historyk; (od 1993) kurator Ośrodka Sztuki w Zamku Królewskim w Warszawie, (2010–2015) zastępca dyrektora Zamku do spraw muzealnych i naukowych, (od 2016 do 2017) chwilowy dyrektor Zamku; (od 1998) pracuje także w IHS UKSW; autor przeszło 200 publikacji naukowych.

---

**Word count:** 4 672; **Tables:** –; **Figures:** 9; **References:** 32

**Received:** 07.2020; **Reviewed:** 07.2020; **Accepted:** 07.2020; **Published:** 08.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.3515

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Mrozowski P.; ALEKSANDER GIĘSZTOR – PIERWSZY DYREKTOR ZAMKU KRÓLEWSKIEGO

W WARSZAWIE. *Muz.*, 2020(61): 181-191

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>





**IN MEMORIAM**



# WITOLD DOBROWOLSKI (1939–2019)

## WITOLD DOBROWOLSKI (1939–2019)

**Jerzy Żelazowski**

Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego

**Abstract:** The recollections of Prof. W. Dobrowolski focus mainly on his activity at the National Museum in Warsaw (1960–2011) and his scholarly accomplishments. The creator of modern Etruscology in Poland in the 1960s, he contributed greatly to promoting knowledge of Etruscan civilization among Polish society. He won his international fame with the documentation of Etruscan tombs and their painterly decoration in the modern period. Furthermore, W. Dobrowolski was an unquestioned expert in Greek pottery, particularly from the Vilnius and Gołuchów collections kept at the National Museum in Warsaw, and was capable of applying his deepened iconographic analyses to museum displays. His passion being Greek art as a universal

and topical model for artistic and esthetical values, he was greatly committed to promoting ancient art in Poland as an organizer of several dozen exhibitions at local museums, author of numerous encyclopaedic entries and chapters in art history textbooks. Moreover, he authored and curated some big and important exhibitions at the National Museum in Warsaw, where he also had a significant impact on the permanent Ancient Art Gallery which existed until 2011. Dobrowolski's studies in Polish collecting of ancient historical pieces in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries paved him the way to important analyses of the presence of the Antiquity in European and Polish culture that were the academic focus in the last period of his life.

**Keywords:** Witold Dobrowolski, National Museum in Warsaw, Etruscology, Greek vases, Antiquity tradition.

Profesor Witold Dobrowolski odszedł niespodziewanie 25 stycznia 2019 r. w pełni sił twórczych i aktywności naukowej. Opuścił miejsce w nauce polskiej, które zajął ponad pół wieku temu jako niekwestionowany ekspert w dziedzinie etruskologii i greckiej ceramiki. Całe zawodowe życie związany był z Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW), w którym pracował nieprzerwanie od 1960 do 2011 r., przechodząc wszystkie stopnie kariery muzealnej: od asystenta po kuratora Galerii Sztuki Starożytnej – w ostatnich dziesięciu latach pracy. W MNW się ukształtował, rozwinął i wpisał na stałe w historię instytucji, która po II wojnie światowej dysponowała największym w Polsce zbiorem zabytków sztuki starożytnej.

Niemniej jednak kariera naukowa W. Dobrowolskiego zawsze była związana z Uniwersytetem Warszawskim i Wydziałem Historycznym, na którym w latach 1956–1962 studiował archeologię śródziemnomorską, w 1974 r. uzyskał tytuł doktora nauk humanistycznych, a w roku 1993 zrobił habilitację. Tutaj też przez ponad 10 lat (przed odejściem na emeryturę)

jako profesor uniwersytecki dzielił swoje obowiązki muzealne z działalnością dydaktyczną w Instytucie Archeologii. Już wcześniej jednak nauczał z różną intensywnością na uniwersytetach w Toruniu i Łodzi, na obecnym Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie czy też na Akademiach Sztuk Pięknych w Warszawie i Gdańsku.

Jak w przypadku wielu innych polskich archeologów śródziemnomorskich po II wojnie światowej, kariera W. Dobrowolskiego w dużej mierze została ukierunkowana przez prof. Kazimierza Michałowskiego (1901–1981), promotora jego pracy magisterskiej pt. *Brzyzy etruskie w Muzeum Narodowym w Warszawie* (1962). W tym czasie K. Michałowski oprócz aktywności akademickiej i uniwersyteckiej pełnił także funkcję zastępcy dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym stworzył środowisko swoich uczniów i współpracowników, archeologów uczestniczących w wykopaliskach w różnych krajach śródziemnomorskich, ale i opracowujących naukowo zbiory muzealne.





Fot. Z. Doliński

Photo Z. Doliński

W 1960 r. także W. Dobrowolski dołączył do tego grona, jeszcze jako student. W tym kontekście można lepiej zrozumieć jego zainteresowania etruskologią, nie tylko ze względu na obecność zabytków etruskich w muzeum, ale i dużą świadomość K. Michałowskiego ogromnego rozwoju tej dyscypliny we Włoszech, zaszczeploną mu jeszcze we Lwowie przez jego nauczyciela prof. Edmunda Bulandę (1882–1951), autora ciekawej rozprawy pt. *Etruria i Etruskowie* (Lwów 1934). Ważną rolę odegrały tu również kontakty profesora z Massimem Pallottinem (1909–1995) i Ranuciem Bianchi Bandinellim (1900–1975), przejęte potem przez W. Dobrowolskiego.

W pewnym sensie wraz z pierwszymi publikacjami W. Dobrowolskiego narodziła się w Polsce współczesna etruskologia i nieprzypadkowo właśnie w latach 60. ubiegłego stulecia zostały przetłumaczone na język polski niektóre ważne książki o tej tematyce, także z udziałem W. Dobrowolskiego jako redaktora, np. M. Pallottino, *Etruskowie*, w tłumaczeniu J. Maliszewskiej-Kowalskiej (Warszawa 1968). Nie wchodząc w szczegóły ówczesnych badań W. Dobrowolskiego, godna uwagi jest jednak jego konsekwencja w działalności naukowej. W ciągu 10 lat studia nad różnymi zabytkami z kolekcji muzealnej zaowocowały napisaniem przez niego podręcznika o sztuce etruskiej (1971). Natomiast przedstawienia opublikowanych stworów morskich zainspirowały go do rozprawy doktorskiej pt. *O niektórych mitach greckich w plastyce etruskiej VI–V w. p.n.e. Fantastyczna fauna morska*, napisanej pod kierunkiem prof. Anny Sadurskiej (1924–2004) i z K. Michałowskim w roli jednego z recenzentów (1974). Ta problematyka towarzyszyła potem W. Dobrowolskiemu przez lata aż znalazła swój wyraz w książce pt. *Mity morskie antyku* (Warszawa 1987), wskazując tym samym, że chętnie wracał on do zagadnień analizowanych w przeszłości.

Naturalnie, studiując sztukę etruską nie sposób pominąć greckich wpływów artystycznych i kulturalnych,

przenikających na teren Italii (także za pośrednictwem malarskiej dekoracji greckiej ceramiki), dlatego też wydaje się oczywiste, że W. Dobrowolski zainteresował się historycznymi kolekcjami waz greckich w Polsce, przede wszystkim zgromadzonymi w Muzeum Narodowym w Warszawie. Trzeba jednak podkreślić, że to zainteresowanie nie wynikało tylko z poszukiwania analogii ikonograficznych i stylistycznych dla sztuki etruskiej, ale przede wszystkim z jego szczerego podziwu dla formy i rysunku w sztuce greckiej, które rozpatrywał w kategoriach uniwersalnych, chociaż uwarunkowanych historycznie. Dlatego też czasami W. Dobrowolski obruszał się, że jest określany jako etruskolog, ponieważ coraz lepiej zdawał sobie sprawę, że za różnymi peryferyjnymi i powierzchniowymi zjawiskami artystycznymi świata etruskiego kryje się zniewalająca sztuka grecka, tak naprawdę jedyna wywołująca głębsze przeżycia estetyczne i zmuszająca do artystycznej refleksji. Swoją drogą także sztuka rzymska, pomijając jej definicję, była przez niego oceniana krytycznie w odniesieniu do formy i spójności sztuki greckiej.

Niewątpliwie W. Dobrowolski pozostawał pod dużym wpływem myśli R. Bianchi Bandinelliego i nie jest przypadkowe, że postanowił przetłumaczyć na polski jego klasyczną pracę pt. *Archeologia klasyczna jako historia sztuki* (Warszawa 1988), którą opatrzył obszernym posłowiem z analizą jego poglądów, czasami polemiczną, także w kontekście rozwoju archeologii klasycznej w Polsce. W. Dobrowolski przejął od R. Bianchi Bandinelliego charakterystyczny pogląd, że sztuka antyczna może i powinna oddziaływać na współczesność i jest znaczące, że jego przewodnik po ceramice greckiej w MNW rozpoczyna pytanie, co malowana waza grecka może oznaczać dla współczesnego człowieka (1977, s. 5)? Razem z R. Bianchi Bandinellim odpowiadał, że stanowi ona dokument historyczny, ale ponadto może dostarczyć autentycznych wrażeń estetycznych. W rezultacie sztuka antyczna, a właściwie grecka, stanowi część dziedzictwa ludzkości ciągle aktualną, której nie da się zredukować do kolejnego klasycyzmu i akademizmu.

Studia nad sztuką grecką – głównie poprzez malarstwo wazowe, formę i rysunek – prowadziły W. Dobrowolskiego w stronę większej znajomości cech charakterystycznych sztuki etruskiej, zaprezentowanej w jego książce o malarstwie etruskim (1977). Niemniej jednak jego sława międzynarodowa – nawet ostatnio przypomniana na kongresie malarstwa antycznego przez Stephana Steingrãbera (2018) – wynikała z badań nad dokumentacją grobów etruskich w XVIII w., kiedy odkrył on zapomniany udział Franciszka Smuglewicza (1745–1807) – polskiego malarza długo rezydującego w Rzymie – w publikacji Jamesa Byresa niektórych grobów w Tarkwinii. Właśnie to odkrycie, drążone przez lata i studiowane w kontekście historycznym razem z analizą ikonograficzną dokumentacji malarskiej, stało się podstawą rozprawy habilitacyjnej pt. *La peinture étrusque dans les recherches du XVIII<sup>e</sup> siècle*, opublikowanej w trzech obszernych artykułach (1990–1992).

Studia nad wazami greckimi z Muzeum Narodowego w Warszawie wymagały uwzględnienia historii kolekcji, dlatego też było oczywiste, że W. Dobrowolski zajął się także postacią Stanisława Kostki Potockiego (1755–1821), m.in. autora publikacji pt. *O sztuce u dawnych czyli Winkelman Polski* (1815), i jego zakupami zabytków antycznych we Włoszech czy też wykopaliskami w Nola w Kampanii, ale i dalszymi losami zbiorów w Pałacu w Wilanowie, będącym przez długi czas siedzibą rodziny Potockich. Lata studiów zaowocowały



publikacją szczegółowego katalogu waz antycznych i historii kolekcji wilanowskiej (2007), która zresztą po II wojnie światowej zawdzięczała swoje przetrwanie wielu pracownikom MNW, przez dziesięciolecia cierpliwie rekonstruującym i konserwującym poszczególne wazy.

Podobnie słynna kolekcja Izabeli Działyńskiej (1830–1899) z domu Czartoryskiej, sprowadzona pod koniec XIX w. z Paryża do Zamku w Gołuchowie i częściowo odzyskana od Rosjan po II wojnie światowej (1956), pozostawała w centrum zainteresowań W. Dobrowolskiego jako znaczący przykład polskiego kolekcjonerstwa starożytności klasycznych. W ten sposób wszedł on w zagadnienia tradycji antyku w kulturze i społeczeństwie w różnych okresach historycznych, czyli znów wrócił do podstawowego pytania R. Bianchi Bandinelliego o znaczenie sztuki antycznej w dziejach kultury europejskiej.

Trzeba podkreślić, że badania nad tradycją antyku w kulturze polskiej i europejskiej fascynowały W. Dobrowolskiego coraz bardziej, do tego stopnia, że w ostatnich latach, już bez obowiązków zawodowych, poświęcił się im całkowicie. Wiem, że był dumny ze swoich publikacji np. o programie dekoracji malarskiej Białego Domu w Łazienkach Królewskich, o Świątyni Diany w romantycznym ogrodzie w Arkadii (Nieborów) czy też o cytatach antycznych, głównie waz greckich, w akademickich obrazach Henryka Siemiradzkiego (1843–1902).

Witold Dobrowolski przez całe życie pozostał człowiekiem Muzeum Narodowego w Warszawie, na dobre i na złe, i to miejsce było stałym punktem odniesienia w jego życiu prywatnym i zawodowym. Dlatego też nawet kiedy został profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, myślami stale był przy muzeum, któremu pozostał wierny do końca życia. Miałem okazję obserwować z bliska jego pasję muzealną przez wiele lat i kiedy przypadkowo spotkałem go w 2017 r. podczas konferencji w Warszawie jego pierwsze słowa brzmiały: *to były piękne czasy te w muzeum, prawda?*

Należy podkreślić, że po II wojnie światowej Muzeum Narodowe w Warszawie – pod kierownictwem prof. Stanisława Lorentza (1899–1991), który miał do pomocy wybitnych historyków sztuki: K. Michałowskiego, ale i prof. Tadeusza Dobrzeńckiego (1914–1999), a przede wszystkim prof. Jana Białostockiego (1921–1988) – było ważnym i atrakcyjnym centrum kulturalnym i intelektualnym. Muzeum miało wtedy wielką misję do spełnienia – uratować i przechować ocalałe dziedzictwo narodowe, ale i upowszechnić kulturę i sztukę w społeczeństwie polskim, co dobrze rozumieli jego pracownicy z W. Dobrowolskim włącznie. W tych czasach jeśli ktoś szukał informacji o dziełach sztuki w ogóle albo o posiadanych konkretnych zabytkach, zwykle zwracał się nie do uniwersytetu, ale do warszawskiego Muzeum Narodowego. W tej atmosferze było naturalne, że W. Dobrowolski występował często w roli konsultanta różnych polskich muzeów, prywatnych kolekcjonerów, dziennikarzy, redaktorów encyklopedii i kompendiów historii sztuki.

W dziele upowszechniania sztuki w społeczeństwie Galeria Sztuki Starożytnej MNW była zaangażowana w organizację wielu wystaw czasowych w licznych miastach polskich, dużych i małych, bliskich i dalekich. To zadanie W. Dobrowolski wykonywał ze szczególnym zaangażowaniem i przyjemnością. Stworzył dziesiątki wystaw tematycznych sztuki antycznej, ale i tradycji antyku (czasami opatrzonych także małymi przewodnikami), często z bliskimi współpracownikami: Aleksandrą Majewską, Sabiną Grzegorzórką i Krzysztofem Załęskim.

W trudnych czasach Polski powojennej te inicjatywy były znacznie ważniejsze niż to się wydaje z dzisiejszej perspektywy. Bez internetu i strefy Schengen często były to jedyne możliwe kontakty z inną rzeczywistością, nawet jeśli tylko historyczną. Niekiedy miałem okazję uczestniczyć w realizacji takich wystaw przez W. Dobrowolskiego i zawsze uderzała mnie jego wizja ekspozycji muzealnej jako pewnego wyzwania intelektualnego i estetycznego. Kiedy przyjeżdżało się do małych ośrodków muzealnych, często sale i gabloty nie spełniały wymogów eksponowania zabytków przywiezionych ze stołecznego muzeum, ale w takich okolicznościach W. Dobrowolski stawał się „dyrygentem” sytuacji, który – uruchamiając swoją wiedzę i artystyczny gust – był w stanie prawie z niczego wykreować rzeczywistość muzealną docenianą potem przez wszystkich. W takich chwilach widać było jego siłę w przewyżnianiu trudności, ale przede wszystkim jego pasję i uwielbienie dla zabytków muzealnych, co w normalnych warunkach trochę w sobie skrywał.

Po II wojnie światowej w Muzeum Narodowym w Warszawie powstała największa w Polsce, najbardziej kompletna, ale i najbardziej nowoczesna galeria sztuki starożytnej, rodzaj „Musée Central” reżimu komunistycznego, oddziałująca przez dziesięciolecia na kolejne pokolenia Polaków. Z czasem, wraz z postępowaniem badań naukowych i prac konserwatorskich, ekspozycja była odnawiana i modyfikowana zgodnie z nowymi koncepcjami i ideami, określanymi w dużej mierze także przez W. Dobrowolskiego. Jak w przypadku wystaw czasowych, tak i stała ekspozycja MNW widział on jako odbicie aktualnych badań naukowych, swoich i innych badaczy, dlatego też ciągle coś w niej zmieniał, przestawiając i dodając nowe obiekty i tematy. W ten sposób stopniowo był w stanie wyróżnić regionalne warsztaty ceramiki greckiej czy też zaranżować ekspozycję sztuki etruskiej jako wprowadzenie do sztuki rzymskiej. Niewątpliwie dzięki swojej wiedzy miał duży dar wyszukiwania w magazynach muzealnych zabytków, które uzupełniały ekspozycję do tego stopnia, że goście zagraniczni odwiedzający muzeum byli zdziwieni faktem, że przy niewielkich rozmiarach wystawy wydawała się ona kompletna w swoim przekazie.

Naturalnie, Galeria Sztuki Starożytnej MNW jako wyzwanie naukowe nie wyczerpywała oczekiwań W. Dobrowolskiego, który oceniał ją także jako pewną wartość estetyczną. W dawnych czasach żeby wejść do pomieszczeń biurowych galerii, trzeba było przejść przez ekspozycję. Wchodząc rano do biura, W. Dobrowolski często witał wszystkich wyrzutami, skierowanymi też do samego siebie, że ważna waza jest źle wystawiona i słabo widoczna albo rzeźba źle wygląda w perspektywie sali. Także w trakcie trwania wystaw czasowych w muzeum „dręczył” współpracowników częstymi zmianami lokalizacji zabytków – nawet między gablotami – w poszukiwaniu najlepszego miejsca eksponowania. W sumie szkoda, że dawna ekspozycja sztuki starożytnej została zlikwidowana bez refleksji nad jej wartością historyczną jako świadectwo badań W. Dobrowolskiego i wielu polskich badaczy w powojennej Polsce, i bez gwarancji, że nowa – ciągle w przygotowaniu – z definicji będzie lepsza.

W historii działalności Muzeum Narodowego w Warszawie W. Dobrowolski zapisał się także jako twórca i kurator wielu ważnych wystaw czasowych. W 1989 r. zaprezentowano w Warszawie wielką wystawę objazdową pt. „Świat Etrusków”, efekt współpracy różnych muzeów z dawnego bloku komunistycznego (Berlin,

Petersburg, Moskwa, Budapeszt, Praga i Warszawa), w której W. Dobrowolski był odpowiedzialny za część polską i jednocześnie pełnił rolę kuratora wystawy w Warszawie.

Innym dużym przedsięwzięciem, związanym z udaną ekranizacją (2001) Jerzego Kawalerowicza słynnej powieści *Quo Vadis?* Henryka Sienkiewicza, była wystawa „Wokół *Quo Vadis*. Sztuka i kultura Rzymu w czasach Nerona” – autorskie dzieło W. Dobrowolskiego, z którego był szczególnie dumny i które chętnie wspominał, ponieważ udało mu się zgromadzić w jednym miejscu zabytki z wielu muzeów polskich, ale i z renomowanych muzeów włoskich, a także zebrać w katalogu teksty ważnych badaczy, przedstawiające szeroką perspektywę historyczną i interdyscyplinarną od czasów Nerona i pierwszych chrześcijan po czasy H. Sienkiewicza i obrazu *Dirke chrześcijańska* Henryka Siemiradzkiego.

Kilka lat później okazji do znaczącej wystawy dostarczyła XXVIII Olimpiada w Atenach w 2004 r., uczczona w Warszawie ekspozycją pt. „Olimpiada. Sport w sztuce greckiej od VI w. p.n.e. do V w. n.e.” – zagadnienie, które kurator W. Dobrowolski studiował od dawna. Udało mu się wtedy

sprowadzić do Warszawy obiekty z Aten, Paryża, Berlina, Petersburga i z różnych muzeów polskich, naturalnie przy koniecznej współpracy całej ekipy Galerii Sztuki Starożytnej.

Niewątpliwie W. Dobrowolski był postacią złożoną, budzącą różne odczucia, ale silną. Umiał wykorzystywać pojawiającą się w życiu możliwość i własną pracą zbudować swoją pozycję, zostawiając za plecami trudne i mało obiecujące dzieciństwo. Jego pasją był antyk i dzielił ją tylko z umiłowaniem Włoch, gdzie często przebywał od początku lat 60. zeszłego wieku aż do końca swoich dni, z powodu różnych stypendiów, udziału w wykopaliskach, np. u M. Pallottiniego w Pyrgi w 1966 r., konferencji, wykładów i innych okoliczności zawodowych, ale także prywatnych i gdzie zostawił bardzo wielu przyjaciół. Miłość do Włoch nie wynikała ze studiów i znajdujących się tam wyjątkowych zabytków, ale była uczuciem bardzo intymnym. Kiedy wspominał „il Bel Paese” nie mówił o wspaniałych dziełach sztuki, ale o tym, że nie ma nic piękniejszego od zapachu Rzymu, kiedy wcześniej rano wychodzi się na ulicę, wskazując tym samym, że umiał cenić życie pomimo wszystkich przeciwności.

### Wybrana bibliografia Witolda Dobrowolskiego

- Lustro etruskie z przedstawieniem Heleny, Turan i Dioskurów*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1965, T. 9, s. 83-92.
- Kapuańska popielnica brązowa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, T. 10, s. 23-30.
- Les modifications de la manière de présenter Triton dans l'art étrusque de l'archaïsme tardif*, w: *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski*, Warszawa 1966, s. 375-380.
- Etruskie czary z bucchero o przedzielnym wnętrzu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1967, T. 11, s. 53-68.
- Tête votive étrusque de l'époque classique*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1968, T. 9, nr 1, s. 1-14.
- Encore une imitation de l'Apollon de la Gemme Medici*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1969, T. 10, nr 2-3, s. 55-67.
- Le miroir étrusque classique avec scène du meurtre de la Meduse*, „Études et Travaux” 1969, T. 3, s. 81-91.
- Sztuka Etrusków*, Warszawa 1971, 232 ss.
- La coupe de Cupius Carpinus*, „Études et Travaux” 1972, T. 6, s. 102-110.
- La descente de Thésée au fond de la Mer*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1972, T. 13, nr 1, s. 1-19.
- Poglądy Stanisława Kostki Potockiego na wazy greckie w świetle opinii współczesnych*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, T. 34, nr 2, s. 168-177.
- Cardiophylax samnicki ze zbiorów Muzeum Narodowego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1974, T. 18, s. 127-143.
- Sisyphus et le komos*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1976, T. 17, nr 4, s. 97-107.
- Urny chiusińskie z okresu hellenistycznego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1977, T. 21, s. 101-138.
- Wazy greckie I. Ceramika attycka okresu archaicznego*, Warszawa 1977, 62 ss.
- Urna wolterrańska z Ulisessem słuchającym śpiewu Syren*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1978, T. 22, s. 43-68.
- The drawings of Etruscan tombs by Franciszek Smuglewicz and his cooperation with James Byres*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1978, T. 19, nr 4, s. 97-119.
- Para małżeńska na urnach wolterrańskich*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1979, T. 23, s. 41-78.
- Malarstwo etruskie*, Warszawa 1979, 249 ss.
- Archaiczne „focolari” chiusińskie zdobione figurkami hippokampów*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1980, T. 24, s. 79-99.
- Jesus with sustentaculum*, w: *Ars Auro Prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 201-208.
- Czara Malarze Thalii z Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1982, T. 26, s. 123-153.
- Wazy greckie II. Attycka ceramika czerwonofigurowa*, Warszawa 1982, 56 ss.
- Smuglewicz e Byres*, w: *A. Morandi, Le Pitture della Tomba del Cardinale*, „Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia” 1985, sez. I, Tarquinii, fasc. VI, s. 68-69.
- Mity morskie antyku*, Warszawa 1987, 348 ss.
- Postowie*, w: R.B. Bandinelli, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, W. Dobrowolski (tłum.), Warszawa 1988, s. 173-242.
- Kultisches Brauchtum der Etrusker*, w: *Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder*, G. Schade (red.), Berlin 1988, s. 29-30.
- Griechische Mythen in der etruskischen Kunst*, w: *Ibidem*, s. 30-31.
- Etruskische rofigurige und hellenistische Keramik, 5.-2. Jahrhundert v.u.Z.*, in: *Ibidem*, s. 249-251, I katalog, s. 37-38, 88-90, 129-130, 142, 146-148, 208, 222-223, 229, 242, 249, 259, 261-262, 264, 325-326, 362.
- Stanisław Kostka Potocki a greckie wazy malowane*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1988, T. 50, nr 1-2, s. 71-81.
- Il collezionismo di reperti umbri in Polonia*, w: *Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovia*, Milano 1989, s. 188-194, i katalog, s. 204-205, 208-210.
- La Tomba del Biclinio*, w: *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco (Firenze 26.05-2.06.1985)*, *Supplemento di Studi Etruschi*, Roma 1989, s. 205-212.
- La Tomba dei Sacerdoti Danzanti a Corneto*, w: *Die Welt der Etrusker. Internationales Kolloquium 24.-26. Oktober 1988 in Berlin*, H. Heres, M. Kunze (red.), Berlin 1990, s. 307-313.
- La peinture étrusque dans les recherches du XVIIIe siècle. I*, „Archeologia” 1988 (1990), T. XXXIX, s. 27-67.

- La peinture étrusque dans les recherches du XVIIIe siècle. II*, „Archeologia” 1990 (1991), T. XLI, s. 29-43.
- La peinture étrusque dans les recherches du XVIIIe siècle. III*, „Archeologia” 1991 (1992), T. XLII, s. 7-41.
- Naśladownictwa waz greckich Stanisława Kostki Potockiego jako źródło wiedzy o jego kolekcji*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1989-1990, T. 33-34, s. 513-563.
- Program Sali Balowej Pałacu Łazienkowskiego*, w: *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Warszawa 1990, s. 131-144.
- Amphore à figures noires avec une représentation du combat de Diomede et Enée*, „Études et Travaux” 1991, T. 15, s. 126-132.
- Il mito di Prometeo ed il problema del confine nell'arte etrusca*, w: *Miscellanea etrusca e italica in onore di Massimo Pallottino*, R.A. Staccioli, F.R. Fortunati, P. Pensabene, F. Taglietti (red.), Roma 1992, s. 1213-1230.
- L'interesse per gli Etruschi in Polonia*, w: *Gli Etruschi e l'Europa, catalogo della mostra*, Milano 1992, s. 370-375.
- Antyk w przedpokoju senatorskim Zamku Królewskiego w Warszawie. Próba uściślenia koneksji*, „Kronika Zamkowa” 1995, T. 1 (31), s. 5-26.
- Aryballosy o kształtach złożonych w zbiorach polskich*, w: *Nunc de Swebis dicendum est... Studia archaeologica et historia Georgii Kolendo ab amicis et discipulis dicata*, A. Bursche, M. Mielczarek, W. Nowakowski (red.), Warszawa 1995, s. 117-123.
- Michał Tyszkiewicz – collectionneur d'oeuvres antiques*, w: *Warsaw Egyptological Studies I. Essays in honour of Prof. Dr. Jadwiga Lipińska*, Warsaw 1997, s. 161-169.
- Acquisti italiani di Jan Działyński. Note per la storia della formazione della Collezione Gołuchów*, w: *Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea, Varsavia-Nieborów 17-20 giugno 1996*, M. Fano Santi (red.), „Rivista di Archeologia” 1999, Supplementi 21, s. 128-135.
- La Tomba della Mercareccia e i problemi connessi*, „Studi Etruschi” 1997 (1999), nr 63, s. 123-148.
- Mity a wierzenia religijne Greków*, w: *Ars Mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich*, J.A. Tomicka (red.), Warszawa 1999, s. 17-23.
- Ancient Art Collection*, w: *National Museum in Warsaw Guide. Galleries and Study Collections*, D. Folga-Januszewska, K. Murawska-Muthesius (red.), Warsaw 2001, s. 50-80.
- Falsyfikaty dzieł etruskich w zbiorach polskich*, w: *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21-22 maja 1999*, J. Miziołek, M. Morka (red.), Warszawa 2001, s. 62-71.
- Neron – mit i rzeczywistość*, w: *Wokół Quo Vadis. Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, W. Dobrowolski (red.), Warszawa 2001, s. 10-17 i katalog, s. 66-73, 110-111.
- Smuglewiczowskie portrety rodziny Byresa*, w: *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 403-409.
- Ajaks i Odys na pelike apulijskiej z kolekcji wilanowskiej*, w: *Antyk i Barbarzyńcy. Księga dedykowana Profesorowi Jerzemu Kolendo w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, A. Bursche, R. Ciołek (red.), Warszawa 2003, s. 175-184.
- Stanisław Kostka Potocki, kolekcjoner – klasycysta – minister*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, J. Miziołek (red.) Warszawa 2003, s. 107-116.
- Urok Gorgony. Antyczne piękno rzeźb Igora Mitoraja*, w: *Mitoraj. Urok Gorgony*, Warszawa 2003, s. 14-39.
- Sport i igrzyska olimpijskie w starożytnej Grecji*, w: *Piękno i gorzyc sportu*, Warszawa 2004, s. 11-83.
- Sport i igrzyska olimpijskie w starożytnej Grecji*, w: *Sport i igrzyska olimpijskie w starożytności*, W. Dobrowolski (red.), Warszawa 2004, s. 12-27 i katalog, s. 65, 69, 73, 78, 92-96, 104-107, 110-111, 121-123, 132-133, 135, 140, 146-147, 165, 170-173, 176-177, 182-184.
- Amfora Malarza Edynburskiego z kolekcji wilanowskiej*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygalskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, Kraków 2006, s. 373-383.
- „Idillio romano o etrusco” di Henryk Siemiradzki*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2001 (2006), T. 42, s. 210-226.
- Sztuka starożytna w zbiorach polskich*, w: *W kręgu arcydzieł. Zbiory sztuki w Polsce*, A. Lewicka-Morawska (red.), Warszawa 2007, s. 208-235.
- Stanisław Kostka Potocki's Greek Vases. A Study Attempt at the Reconstruction of the Collection*, Warsaw 2007, 300 ss.
- Dokumentacja grobów etruskich z Tarkwiniów Franciszka Smuglewicza*, w: *Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, J. Guze (red.), Warszawa 2008, s. 66-75.
- La collezione dei vasi greci di Stanisław Kostka Potocki*, w: *Archeologia, letteratura, collezionismo. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki, 17-18 aprile 2007*, E. Jastrzębowska, M. Niewójt (red.), Roma 2008, s. 203-218.
- Program ikonograficzny Sali Jadalnej Białego Domu w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Wenus – Izyda – masoneria*, „Rocznik Historii Sztuki” 2012, T. 37, s. 201-228.
- Héraclès – Triton – les Panathénées*, „Études et Travaux” 2013, T. 26, s. 193-207.
- Treści masonskie w dekoracji Sali Jadalnej w Białym Domu w Łazienkach*, w: *Łazienki Królewskie. Nowe świadectwa – nowe znaczenia*, Warszawa 2013, s. 35-57.
- La „Salle des Arabesques” à la Maison Blanche. Programme iconographique*, w: *Et in Arcadia ego. Studia memoriae Professoris Thomae Mikocki dicata*, W. Dobrowolski (red.), Varsoviae 2013, s. 285-304.
- Świątynia Diany w Arkadii koło Nieborowa Świątynią Natury*, „Rocznik Historii Sztuki” 2016, T. 41, s. 87-128.
- Triumf Wenus Henryka Siemiradzkiego*, w: *Henryk Siemiradzki and Academism, The Art of Eastern Europe 4*, J. Malinowski, I. Gavrash, K. Maleszko (red.), Warszawa-Toruń 2016, s. 177-191.
- Wazy greckie w twórczości Siemiradzkiego*, w: *J. Malinowski, I. Gavrash, What's there in the paintings of Henryk Siemiradzki?, The Art of Eastern Europe 5*, Warszawa-Toruń 2017, s. 11-44.



**Streszczenie:** Wspomnienie o prof. W. Dobrowolskim analizuje głównie jego działalność w Muzeum Narodowym w Warszawie (1960–2011) i osiągnięcia naukowe. Był twórcą współczesnej etruskologii w Polsce w latach 60. XX w., wydatnie przyczyniając się do upowszechnienia w polskim społeczeństwie wiedzy o cywilizacji etruskiej. Sławę międzynarodową przyniosły mu studia nad dokumentacją grobowców etruskich i ich dekoracji malarskiej w czasach nowożytnych. W. Dobrowolski był też niekwestionowanym ekspertem w zakresie greckiej ceramiki, szczególnie z kolekcji wilanowskiej i gołuchowskiej przechowywanej w Muzeum Narodowym w Warszawie, a swoje pogłębione analizy ikonograficzne umiał także przenosić do muzealnej ekspozycji. Pasjonowała go sztuka grecka jako

uniwersalny i ciągle aktualny wzorzec wartości artystycznych i estetycznych, dlatego też z dużym zaangażowaniem zajmował się popularyzacją sztuki antycznej w Polsce jako organizator kilkudziesięciu wystaw w lokalnych muzeach, autor wielu haseł w encyklopediach i rozdziałów w podręcznikach historii sztuki. Był też autorem i kuratorem kilku dużych i ważnych wystaw w Muzeum Narodowym w Warszawie, w którym też bardzo mocno odcisnął swoje piętno przy aranżowaniu stałej ekspozycji Galerii Sztuki Starożytnej istniejącej do 2011 roku. Studia nad polskim kolekcjonerstwem zabytków antycznych w XVIII i XIX w. uutorowały mu drogę do ważnych analiz obecności tradycji antyku w kulturze europejskiej i polskiej, które szczególnie go zajmowały w ostatnim okresie życia.

**Słowa kluczowe:** Witold Dobrowolski, Muzeum Narodowe w Warszawie, etruskologia, wazy greckie, tradycja antyku.

---

**dr hab. Jerzy Żelazowski**

Archeolog klasyczny i epigrafik łaciński; (od 1990) pracownik Uniwersytetu Warszawskiego, (1991–2009) także Muzeum Narodowego w Warszawie; współautor (razem z J. Kolendo) polskiego podręcznika epigrafiki łacińskiej, współpracownik „L'Année Épigraphique”, redaktor rocznika Instytutu Archeologii UW „Światowit”; uczestnik polskich wykopalisk w Ptolemais (Libia), (2010–2016) członek Komitetu Association Internationale pour la Peinture Murale Antique; e-mail: j.r.zelazowski@uw.edu.pl

---

**Word count:** 1333; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** –

**Received:** 06.2020; **Accepted:** 06.2020; **Published:** 06.2020

**DOI:** 10.5604/01.3001.0014.2476

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



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

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

**Cite this article as:** Żelazowski J.; WITOLD DOBROWOLSKI (1939–2019). *Muz.*, 2020(61): 90-95

**Table of contents 2020:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/12766>

## **Regulamin publikacji prac w czasopiśmie naukowym „Muzealnictwo”**

**pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815**

---

1. Czasopismo „Muzealnictwo” publikuje prace oryginalne i przeglądowe w języku polskim i angielskim z dziedziny muzealnictwa i nauk pokrewnych, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki związanej z aktywnością muzeów: historii muzeów i kolekcji muzealnych, badań naukowych prowadzonych przez muzealników, badań proveniencyjnych muzealiów, edukacji w muzeach, digitalizacji zbiorów muzealnych, promocji muzeów, prawa obowiązującego muzea i prawa tworzonego dla muzeów, muzealnictwa za granicą, recenzji książek dotyczących muzealnictwa, słownikowych biogramów osób zasłużonych dla polskiego muzealnictwa, wspomnień pośmiertnych o muzealnikach. Artykuły przysłane do publikacji nie mogą być wcześniej publikowane w formie drukowanej lub elektronicznej zarówno w części, jak i w całości. Prace zakwalifikowane do druku, na podstawie umów zawieranych z autorami, stają się własnością Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

2. Artykuły publikowane są w formie elektronicznej na stronie [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com). Prace umieszczane są na stronie niezwłocznie po zaakceptowaniu przez redakcję czasopisma i przejściu procesu recenzji, opracowania językowego i autoryzacji. Drukowana wersja ukazuje się z częstotliwością roczną jako zbiór prac opublikowanych wcześniej na stronie internetowej czasopisma.

3. Artykuły przedkładane do publikacji należy wgrać do elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów na stronie [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com), zakładka: „Złóż manuskrypt”.

4. Prace można też przysłać drogą elektroniczną na adres [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl) lub [mkocus@nimoz.pl](mailto:mkocus@nimoz.pl). Artykuły zapisane na nośniku USB należy przysłać na adres pocztowy redakcji.

- Teksty powinny być przygotowane w postaci dokumentu MS Word lub pliku RTF, o objętości nie większej niż 12 stron znormalizowanego tekstu (21 600 znaków ze spacjami).
- Do tekstu właściwego artykułu należy dołączyć streszczenie (maksimum 1800 znaków ze spacjami), słowa kluczowe (minimum 5 słów kluczowych) oraz notę biograficzną autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami).
- W tekście powinny być zaznaczone miejsca, do których odnoszą się ilustracje.
- Ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość min. 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję) ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji lub przedruku zamieszczanych ilustracji.

5. Data otrzymania kompletnych materiałów składających się na pracę jest uważana za datę wpłynięcia pracy do redakcji, o czym zawiadamiany jest autor.

6. Redakcja zastrzega, iż umieszczenie artykułu na stronie [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com) lub przysłanie go do wydawcy nie oznacza jego automatycznej publikacji w czasopiśmie „Muzealnictwo”. Ostateczna decyzja co do publikacji artykułów należy do redaktora naczelnego i kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”.

7. W przypadku odrzucenia artykułu przez redaktora naczelnego autor zostanie poinformowany o odmowie publikacji w terminie 30 dni od chwili złożenia artykułu, a przysłane materiały zostaną usunięte z bazy artykułów redakcji.

8. Poszczególne elementy pracy wgranej na stronę [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com) powinny być umieszczone w następującej kolejności:

Praca oryginalna (w języku polskim):

- tytuł pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim),
- imię i nazwisko autora/autorów oraz ich afiliacja,
- określenie charakteru pracy autorów artykułu (prace, które faktycznie były wykonywane w trakcie przygotowywania artykułu):

A – projekt badań,

B – wykonanie badań,

C – analiza statystyczna,

D – interpretacja danych,

E – przygotowanie manuskryptu,

F – przegląd piśmiennictwa,

G – finansowanie badań,

- ewentualnie nazwa instytucji, w ramach działania której praca została napisana,
- adres autora odpowiedzialnego za korespondencję, czyli kontakt z redakcją (adres pocztowy, adres poczty elektronicznej),
- streszczenie pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, maksimum 1800 znaków ze spacjami) z podziałem na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja,
- słowa kluczowe w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, minimum 5 słów kluczowych),
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli jest to uzasadnione),
- treść pracy podzielona na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja, podziękowania,
- przypisy,
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji),
- nota biograficzna autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami),
- w tekście należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel, wykresów i ilustracji,
- ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość minimum 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji zamieszczanych ilustracji,
- tabele ponumerowane liczbami arabskimi i opatrzone tytułami należy dołączyć w oddzielnych plikach MS Word,
- rysunki i wykresy należy numerować jak ilustracje i dołączyć do pracy w oddzielnych plikach MS Word,
- jakość wykonania ilustracji powinna zapewnić czytelność po publikacji,
- jeżeli materiał ilustracyjny jest przedrukowywany z innych prac należy uzyskać zgodę na przedruk.

Praca przeglądowa (w języku polskim lub angielskim):

- tytuł pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim),
- imię i nazwisko autora/autorów oraz ich afiliacja (ewentualnie nazwa instytucji, w ramach działania której praca została napisana),
- adres autora odpowiedzialnego za korespondencję, czyli kontakt z redakcją (adres pocztowy, adres poczty elektronicznej),
- streszczenie pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, maksimum 1800 znaków ze spacjami),
- słowa kluczowe w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, minimum 5 słów kluczowych),
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli jest to uzasadnione),
- treść pracy,
- w tekście należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel, wykresów i ilustracji,
- ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość minimum 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji zamieszczanych ilustracji), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word,
- przypisy,
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji),
- nota biograficzna autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami).

9. Przypisy i piśmiennictwo:

Przypisy umieszczamy po tekście właściwym artykule, stosując następujące zasady ich zapisu:

- tytuły czasopism należy podawać w cudzysłowie,
- tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, tytuły dzieł sztuki, projektów oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski należy zapisać kursywą,
- cytaty wyodrębniamy z tekstu głównego zapisując je kursywą,
- konieczne wyróżnienia w tekście oznaczamy pogrubioną czcionką,
- cytując treści internetowe stosujemy zapis zawierający adres strony internetowej oraz datę odczytu, np. [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com) [dostęp: 06.12.2017].

Przypisy powinny być zapisane według przykładów:

- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- *Tytuł*, Imię i Nazwisko (red.), Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, w: Imię i Nazwisko, *Tytuł*, Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, w: „Tytuł czasopisma”, Numer lub data wydania, s. xxx.

Piśmiennictwo (bibliografię) umieszczamy po wykazie przypisów stosując następujące zasady i kolejność zapisu poszczególnych pozycji bibliografii:

- obowiązuje porządek alfabetyczny według nazwisk autorów wykazanych pozycji,
- należy podać pełne nazwisko i imię autora (podawane są nazwiska wszystkich autorów, chyba że ich liczba



przekracza 15), tytuł pracy, jeżeli mamy do czynienia z przekładem – imię i nazwisko tłumacza, nazwę wydawnictwa, miejsce i rok wydania publikacji,

- tytuły książek i artykułów zapisujemy kursywą,
- tytuły czasopism i wydawnictw ciągłych w cudzysłowach, prostą czcionką.

#### 10. Recenzowanie artykułów:

- Wszystkie przedłożone do publikacji artykuły przechodzą przez procedurę preselekcji (ocenę kolegium redakcyjnego), do recenzji zaś zostają skierowane artykuły wyłonione w toku tej procedury. Prace recenzowane są przez dwóch niezależnych recenzentów. Intencją redakcji jest, by przynajmniej jeden z recenzentów wywodził się ze środowiska muzealnego. W procesie recenzji zastosowanie ma zasada tzw. podwójnie ślepej oceny, która powoduje, że autorzy i recenzenci nie znają swoich tożsamości. Recenzja ma formę pisemną i kończy się sugestiami recenzenta dotyczącymi niezbędnych poprawek i uzupełnień oraz końcowym wnioskiem o dopuszczeniu artykułu do publikacji lub odrzuceniu go. Sekretarz redakcji informuje autorów o uwagach i sugestiach recenzentów. Redakcja nie zwraca prac, które nie zostały zakwalifikowane do druku. Redakcja umieszcza pełną listę recenzentów na stronie internetowej rocznika „Muzealnictwo” oraz w jego wersji drukowanej.
- Autor po zapoznaniu się z treścią recenzji może podjąć decyzję o wprowadzeniu do artykułu sugerowanych przez recenzentów korekt i uzupełnień. Autor zobowiązany jest nanieść korekty i uzupełnienia w terminie wskazanym przez redakcję. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzenia do tekstu drobnych poprawek i skrótów.
- Artykuł poprawiony przez autora zostaje skierowany do opracowania językowego i ponownie przekazany autorowi do autoryzacji. Autor zobowiązany jest odesłać zautoryzowany tekst w ciągu trzech dni od daty jego otrzymania.

#### 11. „Ghostwriting” oraz „guest authorship”:

Wszystkie 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 był znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo to jest autorem/współautorem publikacji.

#### 12. Ostateczna decyzja co do publikacji artykułów należy do redaktora naczelnego i kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”.

#### **Adres redakcji:**

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”  
Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa  
tel.: (+48 22) 256 96 03  
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl lub mkocus@nimoz.pl

#### **Adres wydawcy:**

Index Copernicus International Sp. z o.o.  
ul. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa  
tel./fax: (+48 22) 487 53 93  
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com lub office@indexcopernicus.com

---

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”, działając w imieniu Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz wydawca czasopisma – Index Copernicus International Sp. z o.o., uprzejmie dziękują wszystkim autorom, recenzentom i osobom współpracującym z redakcją, które przyczyniły się do powstania tegorocznego numeru czasopisma.

Numer drukowany jest podsumowaniem roku wydawniczego 2020. Wszystkie artykuły w formie elektronicznej były regularnie publikowane w wersji on-line czasopisma pod adresem [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)

Zachęcamy Państwa do nawiązania współpracy z czasopismem w kolejnym roku wydawniczym. Redakcja rocznika przyjmuje już artykuły naukowe na rok 2021. Manuskrypty powinny być przygotowane zgodnie z powyższym regulaminem publikacji. Autorzy chcący zgłosić pracę do redakcji powinni skorzystać z elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów, który jest dostępny na stronie internetowej rocznika. W razie jakichkolwiek pytań prosimy o kontakt z redakcją lub wydawcą.

Zapraszamy Państwa do współpracy oraz aktywnego uczestnictwa w tworzeniu czasopisma „Muzealnictwo”.

## **Publishing Terms and Conditions of the Scientific Journal 'Museology'**

**pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815**

---

1. The journal 'Museology' publishes original works and reviews in both Polish and English concerning museology and related disciplines, in particular works exploring the subjects of museums' activities: history of museums and their collections, research undertaken by museum curators, provenance studies of museum exhibits, education in museums, digitalisation, promotion, legal regulations in force and those currently created for museums, museums in foreign countries, reviews of books on museology, biographical notes for a dictionary of distinguished professionals in Polish museums' field, obituaries. Submitted articles must not have been published previously, either in print or electronically, as a whole or in part. Authors of works accepted for publication assign their copyright to the National Institute for Museums and Public Collections by signing an agreement.

2. Articles are published in an electronic form on [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com). They are accessible on the website soon after being accepted by an editorial office, positively reviewed, edited and authorised. The printed version comes out once a year as a collection of all the materials already published on the website.

3. Articles can be submitted by using the online manuscript submission system available on the website [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com), bookmark: 'Submit manuscript'.

4. Materials for publications can also be sent electronically to: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl) or [mkocus@nimoz.pl](mailto:mkocus@nimoz.pl). If stored on a USB flash drive, they should be sent to the postal address of the editorial office.

- Manuscript should be saved as a MS Word document or a RTF file, not exceeding 12 pages in a standardised format (21 600 characters with spaces).
- Manuscript should be accompanied by: an abstract (maximum 1800 characters with spaces), keywords (minimum 5 keywords), and a biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces).
- Sections of the manuscript, where relevant illustrations are going to be placed, should be clearly indicated by the author.
- Illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required). Author is obliged to obtain any necessary permissions for publishing or reprinting attached illustrations.

5. A date when the complete materials for publication are delivered to the editorial office is regarded as a date of the submission, of which the author is notified.

6. Submitting an article via the online system or by posting it to the publisher does not automatically imply it will be published in the journal 'Museology'. A final decision on its publication is made by the Editor-in-Chief and the editorial council of the journal.

7. In case the article is not accepted by the Editor-in-Chief, the author will be informed about it within 30 days from the date of its submission; any materials sent for publication will be deleted from the 'Museology' editorial database.

8. Individual components of the article submitted via the online system on [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com) should be delivered in the following order:

Original work (in Polish language):

- the title in Polish (or in both Polish and English),
- first and second names of the author/authors and their affiliations,
- the type of works done by the authors (nature of studies actually conducted prior to completion of the article):

A – research project,

B – conducting research,

C – statistical analysis,

D – interpretation of data,

E – preparing the manuscript,

F – literature review,

G – research funding,

- the name of an institution, if applicable, in which the study was conducted,
- the address of an author responsible for the contact with the editorial office (postal address, e-mail address),

- the abstract in Polish (or in both Polish and English, maximum 1800 characters with spaces) with sections: introduction, materials and methods, results, discussion,
- keywords in Polish (or in both Polish and English, minimum 5 keywords),
- the list of abbreviations and other information (if necessary),
- the actual article divided into sections: introduction, materials and methods, results, discussion, acknowledgements, endnotes,
- the list of literature (up to 100 titles),
- the biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces),
- indication of the approximate location for each table, diagram or illustration within the manuscript,
- illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required); the author is obliged to obtain permission for publishing illustrations, if necessary,
- tables, marked by Arabic numerals and explanatory titles, should be attached in separate MS Word files,
- drawings and diagrams should be numbered similarly to illustrations and attached to the article in form of separate MS Word files,
- resolution of the images should be high enough so that their quality after publishing is not compromised,
- in case the illustration originates from other publication, it is crucial to obtain permission for reprinting it.

Review (in Polish or English language):

- the title in Polish (or in both Polish and English),
- first and second names of the author/authors and their affiliation (the name of an institution, if applicable, in which the review was written),
- the address of an author responsible for the contact with the editorial office (postal address, e-mail address),
- the abstract in Polish (or in both Polish and English, maximum 1800 characters with spaces),
- keywords in Polish (or in both Polish and English, minimum 5 keywords),
- the list of abbreviations and other information (if necessary),
- the actual manuscript,
- indication of the approximate location for each table, diagram or illustration within the manuscript,
- illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required); the author is obliged to obtain permission for publishing illustrations, if necessary,
- endnotes,
- the list of literature (up to 100 titles),
- the biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces).

9. Endnotes and literature:

References to the sources should be placed at the end of the article, according to the following guidelines:

- titles of periodicals should be written in inverted commas,
- titles of books and their parts, i.e. chapters and articles, titles of artworks, projects, foreign terms within the manuscript should be written in italics,
- quotations should be distinguished from the main text by using italics,
- parts of text needed to be highlighted should be written in bold,
- when quoting the Internet sources, an address of the website is required as well as the date when the content was accessed, e.g. [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com) [access: 06.12.2017].

While preparing endnotes, please follow guidelines below:

- First name and Surname, *Title*, Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- *Title*, First name and Surname (ed.), Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- First name and Surname, *Title*, in: First name and Surname, *Title*, Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- First name and Surname, *Title*, in: 'Title of periodical', Number of issue or date of edition, p. xxx.

Literature (bibliography) should be placed after endnotes, in accordance with following requirements:

- individual items are ordered alphabetically by names of their authors,
- full surname and first name of the author should be given (names of all the authors are required unless there are more than 15 of them), title of the work, in case of the translated work – first name and surname of the translator, name of the publisher, place and year of publishing,
- titles of books and articles should be written in italics,
- titles of periodicals and serial publications should be written in inverted commas, in a normal font-style.



10. Reviewing of the articles:

- All the submitted articles first undergo the procedure of pre-selection (an evaluation of the editorial council); it is followed by the reviewing procedure concerning those pre-selected as a result of the council's debate. Articles are assessed by two independent reviewers. It is an intention of the editorial office that at least one of the reviewers is a practitioner in the museum field. The procedure is based on the so-called double-blind evaluation, which means that both authors and reviewers stay anonymous throughout the review process. The review is in a written form, with the conclusion containing suggestions for necessary improvements and corrections, as well as the recommendation, whether the article should be accepted to be published or rejected. The secretary of the editorial office informs the authors about the suggestions and recommendations of the reviewers. The editorial office does not send back the rejected articles. The full list of the reviewers is accessible both on the website of the journal 'Museology' and in its printed edition.
- After reading the reviews, author can make a decision if intends to revise the article according to suggestions given by reviewers. When deciding to do so, author should meet the deadlines indicated by the editorial office. Editors reserve the right to introduce small corrections and abbreviations.
- The revised article is then edited by the editorial team, and sent back to the author for authorisation. Author is obliged to return the authorised article within three weeks.

11. 'Ghostwriting' and 'guest authorship':

If any dishonest practices are discovered, such as plagiarism, 'Ghostwriting' or 'guest authorship', they will be exposed, including notification of relevant entities (institutions where authors are employed, scholars' societies, editors of scholarly journals associations etc.). 'Ghostwriting' occurs when an individual makes a substantial contribution to the research being published but is not listed as an author. 'Guest authorship' ('honorary authorship') occurs when an individual regarded as an author/co-author of the publication had in fact a marginal contribution or none.

12. The final decision on publishing the submitted articles is made by the Editor-in-Chief along with the 'Museology' editorial council.

**Address of the editorial office:**

Editorial office of the journal 'Museology'  
National Institute for Museums and Public Collections  
Goraszewska Street 7, 02-910 Warszawa  
tel.: (+48 22) 256 96 03  
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl or mkocus@nimoz.pl

**Address of the publisher:**

Index Copernicus International Ltd.  
Kasprzaka Street 31A/184, 01-234 Warszawa  
tel./fax: (+48 22) 487 53 93  
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com or office@indexcopernicus.com

---

The editorial office of the annual journal 'Museology', acting on behalf of the National Institute for Museums and Public Collections, together with the publisher – Index Copernicus International Ltd., would like to express appreciation and gratitude to all the authors, reviewers, and those taking part in preparation of the current issue of the periodical.

The printed edition gathers the publications of the year 2020. All the articles in an electronic version have been published on a regular basis on [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)

We invite you to cooperate with the 'Museology' editorial office in the next year. The submission of the scholarly articles to be published in 2021 has already started. Manuscripts should be prepared in accordance with the publishing regulations listed above. Authors who wish to submit their articles are kindly asked to use the online manuscript submission system accessible on the journal's website. Please contact either the editorial office or the publisher in case of any questions.

If you ever wish to cooperate with us on preparing future issues of the journal 'Museology', your participation will be always welcomed and appreciated.

## RECENZENCI NUMERU 61., ROK 2020

prof. dr hab. Maria Poprzęcka (Uniwersytet Warszawski)  
prof. dr hab. Andrzej Rottermund (Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie)  
prof. dr hab. Aleksander Smoliński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
prof. dr hab. Joanna Maria Sosnowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)  
prof. dr hab. Stanisław Waltoś (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. ucz. dr hab. inż. arch. Artur Jasiński (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie)  
prof. ucz. dr hab. Piotr Kwiatkowski (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie)  
prof. IS PAN dr hab. Ewa Manikowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)  
prof. ucz. dr hab. Wojciech Szafrąński (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
prof. ndzw. dr hab. Zbigniew Wawer (Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie)  
dr hab. Hubert Kowalski (Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego)  
dr Agnieszka Chmielewska (Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego)  
dr adw. Iwona Gredka-Ligarska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
dr Dariusz Kacprzak (Muzeum Narodowe w Szczecinie)  
dr Monika Kuhnke (Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Warszawie)  
dr Daniel Schmitt (Université Polytechnique Hauts-de-France w Valenciennes, Francja)  
dr Jolanta Skutnik (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
dr Piotr Stasiak (Muzeum Regionalne w Kutnie)  
dr Anna Straszewska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)  
dr Aldona Tołysz (Warszawa)  
dr Joanna Wasilewska (Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie)  
dr Agata Wolska (Uniwersytet Jagielloński)  
mgr Anita Chiron-Mrozowska (Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum)  
mgr Jerzy Gutkowski (Warszawa)  
mgr Lidia Kamińska (Warszawa)  
mgr Piotr Kosiewski („Tygodnik Powszechny”, Kraków)  
mgr Agnieszka Miza (Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu)  
mgr Bożena Radzio (Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum)









# Sybilla<sup>2019</sup>

Laureaci 40. Edycji Konkursu  
na Wydarzenie Muzealne Roku

## < GRAND PRIX

Muzeum Narodowe w Krakowie  
Stała wystawa w Pałacu Muzeum Książąt Czartoryskich

## < KONSERWACJA I OCHRONA DZIEDZICTWA KULTURY

### Nagroda

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie  
Źródła przemian. Ochrona i udostępnienie historycznego dziedzictwa Łazienek Królewskich. Konserwacja i remont Białego Domku oraz Wodozbioru wraz z zabytkowym ogrodem w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

### Wyróżnienia

Muzeum – Zamek w Łańcucie  
Prace remontowo-konserwatorskie, rekonstrukcyjne i budowlane w łaźniach Rzymskich w piwnicach Zamku

Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu  
SKANSENOVA – systemowa opieka nad dziedzictwem w małopolskich muzeach na wolnym powietrzu

## < EDUKACJA

### Nagroda

Muzeum Stutthof w Sztutowie. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady [1939-1945]  
Prosta opowieść o trudnym miejscu

### Wyróżnienia

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu  
Pogotowie kulturalne

Muzeum Historii Polski  
Wystawa plenerowa Generał Stanisław Maczek i jego żołnierze

## < PROJEKTY NAUKOWO-BADAWCZE

### Nagroda

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej  
Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie

### Wyróżnienia

Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku  
De Jonge Seerp. Badania niderlandzkiego statku z końca XVIII wieku

Muzeum Podlaskie w Białymstoku  
Fortece na bagnach. Interdyscyplinarne badania obiektów obronnych z epoki brązu na Podlasiu

## < NOWE I ZMODERNIZOWANE WYSTAWY STAŁE

### Nagroda

Muzeum Narodowe w Krakowie  
Stała wystawa w Pałacu Muzeum Książąt Czartoryskich

### Wyróżnienia

Muzeum Techniki i Komunikacji – Zajezdnia Sztuki w Szczecinie  
Stoewer – jakość ze Szczecina

Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu  
Magia instrumentów. Osobliwości *inwencja trzygłosowa*

## < WYSTAWY CZASOWE

### Nagroda

Muzeum Narodowe w Warszawie  
Pologne 1840–1918. Peindre l'âme d'une nation

### Wyróżnienia

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN  
W Polsce króla Maciusia. 100-lecie odzyskania niepodległości

Muzeum Powstania Warszawskiego  
Odbicie. Jestem jak ty zapewne

## < ZARZĄDZANIE

### Nagroda

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN  
Zarządzanie zasobem genealogicznym w Centrum Informacji Historycznej

### Wyróżnienia

Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku  
Koordynacja obchodów 80. rocznicy wybuchu II wojny światowej

Muzeum Zamkowe w Malborku  
Budowa systemu zabezpieczenia zbiorów eksponowanych na wystawach muzealnych w przestrzeniach Muzeum



NARODOWY  
INSTYTUT MUZEALNICTWA  
I OCHRONY ZBIORÓW