MUZEALNICTWO

46

Warszawa 2005

Muzealnictwo nr 46

WYPOŻYCZENIA W EUROPIE 9
Lending to Europe 9

Józef Olejniczak
ROK 2005 – ROKIEM STANISŁAWA STASZICA. W 250. ROCZNICĘ URODZIN UCZONEGO 45
The Year 2005 – The Stanisław Staszic Year Commemorating the 250th Anniversary of His Birth 49

Hanna Billik, Zdzisława Chojnacka, Agnieszka Janczyk
WAWEL – NARODOWI PRZYWRÓCONY. OBCHODY 100-LECIA POWROTU WAWELU DO POLSKI 51
Wawel Castle Restored to the Nation. The 100th Anniversary of the Return of Wawel Castle to Poland 69

Andrzej Rotterdmund
KONKURS NA PROJEKT MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH W WARSZAWIE. UWAGI MUZEALNIKA 70
Competition for a Project of the Warsaw Museum of the History of the Jews in Poland. Comments by a Museum Specialist 75

Andrzej Kiciński
KONKURS NA PROJEKT MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH W WARSZAWIE – IDEA, TWÓRCY, ZADANIE, WYNIK 77
Competition for a Project of the Warsaw Museum of the History of the Jews in Poland – Idea, Authors, Task, and Outcome 93

Wacław Walecki
NOWA EKSPOZYCJA W MUZEUM JANA KOCHANOWSKIEGO W CZARNOLESIE W KONTEKŚCIE RECEPCJI POETY W XXI WIEKU 94
New Exposition at the Jan Kochanowski Museum in Czarnolas within the Context of the Reception of the Poet in the Twenty First Century 99

Iwona Grys
STARE MUZEUM SPORTU I TURYSTYKI W NOWYM CENTRUM OLIMPIJSKIM 100
The Old Sports and Tourism Museum in a New Olympic Centre 106

Michał Malinowski
MUZEUM OPOWIADACZY HISTORII – NOWA FORMA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO 107
The Storyteller Museum. The New Form of an Ethnographical Museum 115

Dariusz Kacprzak
PROFUZJA WYSTAW CZASOWYCH. WYBRANE ASPEKTY ZJAWISKA NA PRZYKŁADZIE MUZEÓW NIEMIECKICH 117
The Profusion of Temporary Exhibitions. Selected Aspects of the Phenomenon upon the Example of German Museums 128

Aleksandra Magdalena Dittwald
MUZEUM NARODOWE INDIAN AMERYKAŃSKICH INSTYTUTU SMITHSONA W WASZYNGTONIE 129
National Museum of the American Indian Smithsonian Institution Washington, D.C 138

Anna Kucińska

„OŻYWIĆ HISTORIĘ". KRÓLEWSKIE ZBROJOWNIE W LEEDS JAKO NOWOCZESNE MUZEUM HISTORYCZNE 140
"Bringing History to Life". The Royal Armouries in Leeds as a Modern Historical Museum 146

Tomasz Wilde
MUZEA W GRUZJI 147
Museums in Georgia 153

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz
REPRYWATYZACJA DÓBR KULTURY W EUROPIE OSTATNIEGO PIĘTNASTOLECIA 154
The Re-privatization of Cultural Property in Europe during the Last Fifteen Years 167

Izabela Lewek
ZARZĄDZANIE ZBIORAMI PRYWATNYMI W PAŃSTWOWYCH MUZEACH NA PRZYKŁADZIE FUNDACJI KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH 169
The Management of Private Collections in State Museums upon the Example of the Princes Czartoryski Foundation 181

Piotr Stec
SZCZEGÓLNE UPRAWNIENIA MUZEÓW REJESTROWANYCH W ZAKRESIE OBROTU DZIEŁAMI SZTUKI 182
Special Privileges of Registered Museums in the Artwork Turnover 188

Czesława Betlejewska, Wojciech Bonisławski
O POTRZEBIE ROZBUDOWY MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU W ŚWIETLE KONFERENCJI „MUZEUM W PRZESTRZENI MIASTA. WYZWANIA WSPÓŁCZESNOŚCI" 189
On the Need to Expand the National Museum in Gdańsk in the Light of the Conference on "The Museum in Urban Space. Contemporary Challenges" 193

Mariusz Mierzwiński
MUZEUM ZAMKOWE W MALBORKU NA SZLAKACH TURYSTYCZNYCH EUROPY 195
The Malbork Castle Museum Along the Tourist Trails of Europe 207

Ewa Mańkowska
„Z KROSNA DO KROSNA". MIĘDZYNARODOWE BIENNALE ARTYSTYCZNEJ TKANINY LNIANEJ 208
The International Biennale of Artistic Linen "From a Loom to Krosno" 215

Janusz Odrowąż-Pieniążek
20. KONFERENCJA GENERALNA I 21. ZGROMADZENIE GENERALNE MIĘDZYNARODOWEJ RADY MUZEÓW ICOM W SEULU W DNIACH 1-8 PAŹDZIERNIKA 2004 216
The ICOM Twentieth General Conference and the Twenty First General Assembly in Seoul 1-8 October 2004 218

KOMUNIKAT – WARSZAWSKIE SPOTKANIA POŚWIĘCONE HISTORII I PRZYSZŁOŚCI STOŁECZNEGO MUZEALNICTWA 219
Communique – Warsaw Meetings on the History and Future of Museums in the Polish Capital 220

Katarzyna Barańska, Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, ss. 178 – Stanisław Waltoś 222
Katarzyna Barańska, The Ethnographic Museum. Missions, Structures, Strategies. Cracow 2004, 178 pp. – Stanisław Waltoś 224

IN MEMORIAM
MARIA STARZEWSKA (1907–2004) – Maria Jeżewska 225

IZYDOR GRZELUK (1933–2004) – Stanisław Mieleszkiewicz 229
ANNA DOBRZYCKA (1920–2005) – Maciej Piotr Michałowski 232
TERESA JAKIMOWICZ (1931–2005) – Magdalena Warkoczewska 236
JERZY BANACH (1922–2005) – Janina Skorupska 240

Lending to Europe
Recommendations on collection mobility for European museums

Na str. 9 jedna z okładek publikacji *Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums.* Raport opracowali: R. de Leeuw, C. Acidini, K. Berg, D. Folga-Januszewska, H. Hartung, R. Kvietkauskas, F. Matassa, R. Rapetti, G. Schauerte, R. Wäre, zgodnie z rezolucją Rady Europy 13839/04, red. A. Weij, L. Witsen Elias, Rotterdam 2005

Dorota Folga-Januszewska

LENDING TO EUROPE
ZASADY WYPOŻYCZANIA OBIEKTÓW I WSPÓŁPRACY MIĘDZY MUZEAMI W KRAJACH UNII EUROPEJSKIEJ

W czasie prezydencji Holandii Rada Europy przyjęła rezolucję 13839/04, określającą plany działania w zakresie kultury w latach 2005-2006. Na mocy tej rezolucji powołano także niezależną grupę ekspertów odpowiedzialnych za opracowanie dokumentu, któremu nadano tytuł: *Wypożyczenia w Europie* (*Lending to Europe*)*.

Jest to pierwszy w historii muzeów europejskich dokument o charakterze dyrektywy, zalecający optymalną praktykę współpracy[1], uznaną przez ekspertów za najwłaściwszą w kontaktach międzynarodowych[2] w najbliższych latach. Dokument ten został przedstawiony w Brukseli 23-24 maja 2005 r. ministrom kultury, nauki i edukacji krajów członkowskich Unii Europejskiej, którzy przyjęli go jako zalecany do realizacji w swoich krajach. Było to zarazem pierwsze opracowanie przygotowane na zasadach partnerskich po przyjęciu nowych członków do Unii Europejskiej 1 maja 2004 roku.

Dokument *Wypożyczenia w Europie* obejmuje bardzo wiele zagadnień, wskazując, czy też raczej polecając najwłaściwszą w danym okresie (2005-2006) drogę postępowania, służącą rozsądnemu, ekonomicznemu i bezpiecznemu udzielaniu sobie wzajemnie przez muzea posiadanych dzieł, oraz podkreśla nowy trend tej współpracy – otwarcie się na poznanie zasobów muzealnych nowych krajów członkowskich. Warto zwrócić uwagę na kilka istotnych idei zawartych w tym dokumencie:

1. Zaufanie

Od samego początku pracy nad dokumentem byliśmy jako grupa ekspertów zgodni co do jednego – najważniejszymi zasadami, stojącymi ponad regulacjami prawnymi, są te zawarte w *Kodeksie etyki*[3], a co za tym idzie punktem wyjścia do wszystkich działań jest świadome jego przestrzeganie, budowanie wokół niego programów edukacyjnych dla pracowników muzeów oraz powrót do kardynalnej zasady muzealnictwa – zaufania. Właściwa, rzetelna informacja i uczciwość w stosowaniu procedur prawnych jest ekonomicznym, praktycznym i długotrwałym fundamentem współpracy między muzeami. W tym sensie zawód muzealnika pokrewny winien być zawodowi lekarza, gdzie zasada *primum non nocere* (po pierwsze – nie szkodzić) musi stać się naczelną zasadą działania.

Budowanie zaufania to zarazem cel i metoda prowadzące do wymiany wystaw, depozytów i kolekcji. W tym pięknym, idealistycznym pojęciu kryje się oczywiście wiele problemów i dylematów; im właśnie poświęcona była zorganizowana przez Ministerstwo Kultury Wielkiej Brytanii konferencja w Manchester 28 listopada 2005 r., której osobny dział tematyczny nosił tytuł „Building up trust" (Budowanie zaufania).

2. Bezpieczeństwo

Problemy zagrożenia zewnętrznego – ataków terrorystycznych, kradzieży, klęsk żywiołowych i zwykłych wypadków – powinny być rozwiązywane wspólnie i muzea współpracujące ze sobą powinny stosować owo minimum procedur zalecanych w dokumencie. Standaryzacji tych procedur służy m.in. przyjęty jako optymalny w chwili obecnej Protokół zasad bezpieczeństwa (*Facilities Report*), uznawany za formalny dokument w Wielkiej Brytanii[4]. Powinien on być powszechnym standardem wymiany informacji między współpracującymi ze sobą partnerami-muzeami.

3. Ubezpieczenia

Rosnące koszty wystaw, wypożyczeń i utrzymania muzeów sprawiły, że w nieco innej perspektywie ukazane zostały zagadnienia ubezpieczeń wypożyczanych obiektów. Dyrektorzy wielu europejskich muzeów oraz wszyscy podpisani pod tym dokumentem eksperci uznali, że należy zwrócić się do rządów krajów członkowskich Wspólnoty z wnioskiem o stopniowe rozszerzanie ubezpieczeń w formie gwarancji państwowych. Jest to najtańsza, a zarazem najpewniejsza forma ubezpieczenia, zwłaszcza gdy praktykowana jest w obrębie EU. Aby jednak muzea mogły praktycznie z tych poręczeń korzystać, w wielu krajach zmienione być muszą zasady ich udzielania, w tym – co uznano za najważ-

niejsze – obniżona być powinna do minimum wartość ubezpieczeniowa obiektów, od poziomu której można korzystać z gwarancji. Nie chodzi tu oczywiście o zaniżanie wartości samych obiektów, lecz o nakłonienie władz finansowych do przyjęcia dolnej stawki np. na poziomie 4000 Euro, od której można występować o poręczenie, jak ma to miejsce w Wielkiej Brytanii.

Nowością jest zalecenie „wypożyczeń bez ubezpieczeń" (non-insurance) w tych wypadkach, gdy zaufanie (sic!), jakie mają do siebie muzea pozwala na decyzję udzielenia obiektów na podstawie protokołów. Nakłada to oczywiście zwiększoną odpowiedzialność na zarządzających muzeami, ale pozwala na zgodne z prawem (!) wypożyczenie obiektów instytucjom, których poziom zabezpieczeń wydaje się być najlepszym gwarantem bezpieczeństwa.

Tylko w ostateczności polecane są ubezpieczenia komercyjne, które – jako bardzo zazwyczaj kosztowne – „zjadają" olbrzymią część publicznych środków finansowych przeznaczanych na realizację wystaw.

4. Wycena obiektów

Z problemem ubezpieczeń związana jest bezpośrednio wycena obiektów – w dokumencie opisano zasady, jakie powinny być przestrzegane w czasie jej dokonywania. Zwrócono m.in. uwagę, że nieuzasadnione zawyżanie wartości obiektów jest naganne i prowadzi do dysharmonii we współpracy i do naruszania reguł rynkowych.

5. Inwentaryzacja i digitalizacja

Właściwy poziom inwentaryzacji i digitalizacji kolekcji jest warunkiem wzajemnej wymiany informacji. Bez zachowania przyjętych standardów, systemów przeszukiwania, raportowania, udostępniania i przesyłania wizualizacji nie ma mowy o współpracy na wymaganym poziomie. Ponadto stosowane systemy elektroniczne muszą spełniać przyjęte normy bezpieczeństwa – uświadamianie tego powinno być elementem edukacji muzeologicznej.

6. Zabiegi konserwatorskie, zasady przechowywania i transportowania obiektów, standardy klimatyczne

W absolutnej większości przypadków decyzja o wypożyczeniu obiektów jest wynikiem oceny warunków klimatycznych i jakości opieki konserwatorskiej, jaką muzeum wypożyczające może zapewnić. Dokument *Wypożyczenia w Europie* bardzo szczegółowo omawia te kwestie, przede wszystkim w odniesieniu do dzieł sztuki. Przewóz i przemieszczenie danych kategorii obiektów obwarowane są ścisłymi zasadami, które są opisane.

7. Zajęcie obiektów na terenie innego[5] kraju z tytułu naruszenia praw własności

Na wniosek polskiego eksperta wprowadzono do dokumentu punkt wymagający w najbliższym czasie wyjątkowo intensywnych działań. Chodzi o zasadę niedopuszczenia do zajęcia dzieł, które wyjechawszy z danego kraju, stać się mogą przedmiotem pozwów sądowych z tytułu roszczeń prywatnych lub roszczeń rewindykacyjnych. Skomplikowana historia Europy pozostawiła liczne ślady w postaci zawłaszczeń, przejęć, nacjonalizacji, co sprawiło, że obecnie istnieje niemała grupa dzieł sztuki, które, będąc w posiadaniu muzeów, są przedmiotem roszczeń innych osób, instytucji lub państw uznających ich obecny status posiadania za naruszenie prawa. Taki stan rzeczy powoduje, że wiele wspaniałych dzieł sztuki, literatury, muzyki nie jest publicznie udostępnianych w ramach wypożyczeń, w obawie przed ich zajęciem. Rolą prawodawstwa w zakresie współpracy między muzeami powinno być wypracowanie systemów, które z jednej strony dążyłyby do przywrócenia własności zgodnie z zasadami moralnymi i prawem, ale z drugiej strony definitywnie zapobiegałyby zajmowaniu dzieł w sytuacjach, gdy roszczenia są tylko grą finansową lub polityczną.

8. Prawa autorskie i prawo majątkowe z tytułu praw autorskich

Naczelną zasadą współpracy między muzeami przy wypożyczaniu obiektów musi być respektowanie należnych praw autorskich z jednej strony, z drugiej zaś zapobieganie pobieraniu opłat tam, gdzie instytucje takich praw majątkowych nigdy nie nabyły. Regulacja tych zasad jest niezbędnym warunkiem publikacji i edukacji, których celem są wypożyczenia.

9. Badania naukowe i naukowa konserwacja

Istotne wydaje się w dokumencie *Wypożyczenia w Europie* wskazanie na fakt prowadzenia badań naukowych jako na ważny motyw udzielenia zgody na wypożyczenie. Przywraca to po latach niekomercyjny wymiar organizowaniu wystaw i pokazów, które oprócz tego, że są działaniem na rzecz społeczności, na rzecz młodzieży, działaniem edukacyjnym i popularyzacją medialną, mogą też być wydarzeniem naukowo-badawczym, poszerzającym zarówno wiedzę podstawową, jak i specjalistyczną na dany temat.

10. Sponsoring i promocja

W dokumencie omówione zostały zasady, jakie powinny obowiązywać w sytuacjach, gdy muzea publiczne czy utrzymywane częściowo z pieniędzy podatników korzystają także z prywatnych dotacji

sponsoringowych[6]. Owe nieprzekraczalne granice są wyraźnie opisane i choć zagadnienie to ulega szybkiej ewolucji, jego zrozumienie jest kluczowe dla dobra promocji kultury. W tych sytuacjach obszarem „drażliwym" może być promocja wystaw i wydarzeń muzealnych wkraczająca w sfery nadmiernie komercyjne, naruszające „publiczny" charakter instytucji.

11. Opłaty z tytułu użyczenia wystaw, obiektów, kolekcji

Dokument *Wypożyczenia w Europie* jednoznacznie zaleca **nie pobieranie** opłat między muzeami za fakt wypożyczenia obiektów (tzw. loan fee). Jednocześnie zwraca się uwagę na to, iż koszty wypożyczenia, dokumentacji, konserwacji oraz koszty administracyjne stanowią konkretny wydatek muzeum (posiadacza obiektów) i powinien on być ponoszony przez stronę, która potencjalnie czerpać może korzyści z tego wypożyczenia (np. pobieranie opłat za bilety). Dlatego uznano, że każde muzeum może, a co więcej powinno publicznie podać do wiadomości (np. na stronach www), jakie mogą być koszty owej obsługi wypożyczeń, starając się jednak określać je wedle rzeczywistych nakładów, bez narzutów i bez dodatkowych marż. Informacja taka pozwoli zorientować się zawczasu występującym o wypożyczenia, z jakimi kosztami muszą się liczyć i pozwoli uniknąć nieprzejrzystych procedur.

To zaledwie kilka ważniejszych zagadnień zawartych w dokumencie *Lending to Europe*, wybranych spośród znacznie większej ich liczby. Zapoznając się z nimi należy pamiętać, że intencją autorów było wskazanie kierunku, nie zaś restrykcyjne odcinanie drogi do współpracy tym instytucjom, które nie mogą jeszcze wypełnić wszystkich zaleceń. *Wypożyczenia w Europie* są więc rodzajem drogowskazu, jak trafić do „Klubu Współpracujących Muzeów", nie zaś litanią zakazów.

Przypisy

* Całość dokumentu wraz z załącznikami [w:] *Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums*. Oprac.: R. de Leeuw, C. Acidini, K. Berg, D. Folga-Januszewska, H. Hartung, R. Kvietkauskas, F. Matassa, R. Rapetti, G. Schauerte, R. Wäre, zgodnie z rezolucją Rady Europy 13839/04, red.: A. Weij, L. Witsen Elias, Rotterdam 2005.

[1] Stąd nazwa „Best Practice".

[2] Standaryzacja różnych procedur muzealnych, takich jak: zasady bezpieczeństwa, zasady konserwatorskie, transport, digitalizacja zbiorów, była oczywiście przedmiotem wielu opracowań w ramach ICOM-u, ale nie była dotychczas przyjmowana jako dokument obowiązujący.

[3] Chodzi o *Kodeks etyki zawodowej Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM)*, przyjęty przez członków tej organizacji na całym świecie.

[4] *United Kingdom Facilities Report*, stanowiący załącznik do dokumentu.

[5] „Innego" oznacza „nie tego, skąd wypożyczono obiekt".

[6] Nie chodzi tu oczywiście o „mecenat" jako szlachetną formę wsparcia, nie przewidującą konkretnych „materialnych" korzyści dla wspierającego.

Lending to Europe
Recommendations on collection mobility for European museums

Zasady wypożyczania w Europie
Zalecenia dla muzeów europejskich dotyczące mobilności zbiorów

A report produced by an independent group of experts, set up by Council resolution 13839/04:

Ronald de Leeuw (chair)	Director General Rijksmuseum, Amsterdam, the Netherlands.
Cristina Acidini	Director of Opificio delle Pietre Dure, Italian Ministry of Cultural Affairs, Florence, Italy.
Kristian Berg	Director National Historical Museum, Stockholm, Sweden.
Dorota Folga-Januszewska	Director for Collection and Research, National Museum, Warsaw, Poland.
Harald Hartung	Head of Unit Culture, European Commission, Directorate-General for Education and Culture, Brussels, Belgium.
Rolandas Kvietkauskas	Undersecretary of the Ministry of Culture of Lithuania, Vilnius, Lithuania.
Freda Matassa	Head of Collections Management Tate Gallery, London, United Kingdom.
Rodolphe Rapetti	Conservateur en chef du Patrimoine, Chargé de mission auprès du Directeur des Musées de France, Paris, France.
Günther Schauerte	Deputy Director General Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Germany.
Ritva Wäre	Chief Director of the National Museum of Finland, Helsinki, Finland.

April 2005

Raport niezależnej grupy ekspertów stworzonej na mocy rozporządzenia Rady 13839/04:

Ronald de Leeuw (przewodniczący)	Dyrektor Generalny Rijksmuseum, Amsterdam, Holandia.
Cristina Acidini	Dyrektor Opificio delle Pietre Dure, Włoskie Ministerstwo Kultury, Florencja, Włochy.
Kristian Berg	Dyrektor National Historical Museum, Sztokholm, Szwecja.
Dorota Folga-Januszewska	Dyrektor ds. naukowych Muzeum Narodowego, Warszawa, Polska.
Harald Hartung	Szef Wydziału ds. Kultury, Komisja Europejska, Dyrekcja Generalna ds. Edukacji i Kultury, Bruksela, Belgia.
Rolandas Kvietkauskas	Podsekretarz Ministerstwa Kultury na Litwie, Wilno, Litwa.
Freda Matassa	Szef Zarządzania Zbiorami Tate Gallery, Londyn, Zjednoczone Królestwo.
Rodolphe Rapetti	Naczelny Konserwator Dziedzictwa, Pełnomocnik Dyrektora Muzeów Francji, Paryż, Francja.
Günther Schauerte	Wicedyrektor Generalny Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Niemcy.
Ritva Wäre	Główny Dyrektor Narodowego Muzeum Finlandii, Helsinki, Finlandia.

Kwiecień 2005

I. INTRODUCTION

Museums are a link between Europe's heritage and the citizens of today and tomorrow. They have become lively laboratories which stimulate our senses and extend our perception of culture. Museums have an enormous potential to bring the riches of our cultural diversity to the fore, to bridge different cultures and to raise awareness of the common elements of our cultural heritage. In the proposed EU Constitution, cultural heritage is one of the objectives of the Union: *the Union respects cultural and linguistic diversity and ensures that Europe's cultural heritage is safeguarded and enhanced*.

The museum collections of Europe are, first and foremost, one of society's common assets. It is therefore important to safeguard them, but also to make them available to society as much as possible. In this sense, museums hold collections in trust.

Museums have a long tradition of sharing the cultural heritage in their custody with other museums and institutions. To lend objects to other museums, both in the same country and abroad, is considered one of their most important tasks. To have the opportunity to borrow from other museums is crucial for large and small museums alike. The mobility of collections is ideally based on the principle of reciprocity, but it is not an end in itself. There are valid reasons for preventing a specific object or group of objects from travelling; see, for example, appendix 1.

Europeans have access to a rich heritage. Some of these treasures are permanently on show, for example in museums and galleries, or are temporarily on display in exhibitions. But others are of limited access because they are hidden from view in storage[1]. All these objects taken together – works of art, historical objects, and so on – are what Europe has in common and what unites Europe in diversity. It is important that Europeans become acquainted with, can appreciate, enjoy and understand their own and other cultures and are able to pass on this heritage to future generations.

At present, there are more than 30,000 museums in Europe, which are visited by some 500 million people each year. Only 300 museums regularly hold major temporary exhibitions. Studies show that the number of museum visitors (as an indicator of public interest) depends on having an active exhibitions programme. Temporary exhibitions also encourage the public to revisit a

I. WSTĘP

Muzea stanowią most pomiędzy dziedzictwem Europy a obywatelami dzisiaj i w przyszłości. Stały się pełnymi życia laboratoriami, które pobudzają nasze zmysły i poszerzają nasze postrzeganie kultury. Muzea mają ogromny potencjał w zakresie prezentacji bogactwa naszej kulturowej różnorodności oraz tworzenia pomostów pomiędzy odrębnymi kulturami, żeby podnosić świadomość istnienia wspólnych elementów naszego dziedzictwa kulturowego. W proponowanej Konstytucji UE dziedzictwo kulturowe znajduje się w centrum uwagi: *Unia respektuje kulturową i językową różnorodność oraz zapewnia, że dziedzictwo kulturowe Europy będzie chronione i promowane.*

Kolekcje muzealne Europy są przede wszystkim jednym ze wspólnych dóbr społecznych. Dlatego ważne jest, aby zapewnić im ochronę, ale też, aby udostępnić je społeczeństwu w możliwie największym stopniu. W tym sensie muzea przechowują zbiory w charakterze „powierzonego im depozytu".

Muzea mają długą tradycję dzielenia się dziedzictwem kulturowym, które zostało powierzone ich opiece, z innymi muzeami oraz instytucjami. Pożyczanie eksponatów innym muzeom, zarówno w kraju, jak i za granicą, uważa się za jedno z ich najważniejszych zadań. Konieczne jest, aby możliwość wypożyczania miały nie tylko duże, ale i niewielkie muzea. Mobilność kolekcji jest w głównej mierze oparta na zasadzie wzajemności, lecz nie zawsze. Istnieją ważne przyczyny, z powodu których niektóre eksponaty lub grupy eksponatów nie powinny podróżować; patrz np. załącznik 1.

Europejczycy mają dostęp do bogatego dziedzictwa. Niektóre ze skarbów owego dziedzictwa znajdują się na ekspozycjach stałych, np. w muzeach i galeriach, lub na ekspozycjach czasowych podczas wystaw. Jednakże dostęp do innych eksponatów jest ograniczony, ponieważ znajdują się one w magazynach[1]. Wszystkie te eksponaty zebrane łącznie – dzieła sztuki, obiekty historyczne itd. – są tym, co Europa ma wspólnego i co ją jednoczy w jej różnorodności. Dlatego ważne jest, aby Europejczycy ku własnej satysfakcji mogli poznać, docenić i zrozumieć swoją kulturę, a także kulturę innych, oraz przekazać tę spuściznę przyszłym pokoleniom.

Obecnie istnieje w Europie ponad 30 000 muzeów, które odwiedza około 500 milionów ludzi rocznie. Jedynie 300 muzeów regularnie organizuje większe wystawy czasowe. Badania wskazują, że liczba odwiedzających (jako wskaźnik zainteresowania publiczności) zależy od aktywnego programu wystawienniczego. Wystawy czasowe zachęcają również zwiedzających do ponownego odwiedzenia

museum's permanent collection, a side-effect underlined by the blockbuster exhibitions organised over the past few decades, which have turned out to be magnets for visitors. Such exhibitions also make it possible to study historical themes and to survey the oeuvre of an artist or the products of a particular movement or period, which may well be scattered all over the world[2]. The mobility of collections therefore fits in with the fundamental principles of the European Union, i.e. the free movement of persons, goods, services and capital.

ekspozycji stałej danego muzeum. Jest to widomy efekt uboczny „szlagierów wystawienniczych" zorganizowanych w ciągu kilku ostatnich dziesięcioleci, które okazały się być magnesem przyciągającym zwiedzających. Takie wystawy umożliwiają również badanie tematów historycznych oraz zgłębianie dorobku wybranego artysty czy obiektów będących wytworem danego ruchu lub okresu, które mogą być rozrzucone po całym świecie[2]. Dlatego też przemieszczanie zbiorów jest zgodne z fundamentalnymi zasadami Unii Europejskiej, tj. z wolnym przepływem ludzi, dóbr, usług i kapitału.

European treasures are highly regarded all over the world. Oddly enough, it is sometimes easier for them to travel to the United States or Japan, because museums in these countries can draw from larger funds or benefit from advantageous support schemes (such as the federal indemnity scheme in the United States) that considerably reduce operating costs. If museums in Europe want to become more competitive, measures should be taken to enable them to mount scholarly or educational exhibitions at the highest level that include objects illustrating Europe's dispersed heritage, borrowed from all over Europe and the rest of the world.

Skarby Europy są cenione na całym świecie. Chociaż może się to wydawać dziwne, czasami łatwiej jest wysłać je do Stanów Zjednoczonych lub Japonii, ponieważ muzea w tamtych krajach dysponują większymi środkami finansowymi lub są beneficjentami korzystnych programów wspierających (takich jak federalny program zabezpieczenia w USA), które w znaczący sposób obniżają koszty operacyjne. Jeśli muzea w Europie chcą stać się bardziej konkurencyjne, trzeba podjąć kroki, które umożliwią im organizowanie większej ilości wystaw o charakterze naukowym lub edukacyjnym na najwyższym poziomie, przy wykorzystaniu eksponatów ilustrujących rozproszone dziedzictwo Europy, pożyczonych z różnych miejsc w Europie oraz z innych części świata.

The present set of recommendations aims to encourage collection mobility, both by stimulating a larger number of European institutions to share in cultural exchanges within Europe and by redressing the imbalance vis-à-vis financially stronger and better equipped partners outside Europe.

Celem niniejszych zaleceń jest propagowanie mobilności kolekcji zarówno poprzez zachęcanie większej liczby instytucji europejskich do brania udziału w wymianach w obrębie Europy, jak i poprzez przywrócenie równowagi w stosunku do silniejszych (pod względem finansowym) i lepiej wyposażonych partnerów spoza Europy.

It should be noted in this context that one of the three objectives of the new Culture 2007 Programme proposed by the European Commission is *to encourage the transnational circulation of works and cultural and artistic products*.

Należy zauważyć, że jednym z trzech celów nowego programu „Kultura 2007" proponowanego przez Komisję Europejską jest *promowanie transnarodowego obiegu dzieł oraz produktów o charakterze kulturowym i artystycznym*.

In the following two chapters the group describes first the working method and second the subject areas and its recommendations. Chapter II, *working method*, consists of three paragraphs, first its mandate and objectives, second the subjects areas which are conducive or obstacles to collection mobility. The third paragraph describes the decision makers involved. Chapter III, *subjects areas and its recommendations*, is a result of the obstacles and conducive identified by the group in paragraph two of the working method. After a concluding observation, the group presents a schematic overview of all the recommendations mentioned in Chapter III.

W kolejnych dwóch rozdziałach zespół ekspertów opisuje po pierwsze metodę pracy, po drugie zakres zagadnień oraz własne zalecenia. Rozdział II – *Metoda pracy* – składa się z trzech paragrafów: pierwszy dotyczy zaleceń i celów, drugi zakresu działań, które mogą sprzyjać wymianie zbiorów lub ją utrudniać. Paragraf trzeci opisuje decydentów zaangażowanych w powyższe zagadnienia. Rozdział III – *Zakres działań oraz zalecenia* – zajmuje się trudnościami i czynnikami sprzyjającymi, zidentyfikowanymi przez grupę ekspertów w paragrafie drugim rozdziału *Metoda pracy*. Po uwagach końcowych przedstawiono tabelaryczne zestawienie zaleceń wymienionych w rozdziale III.

II. WORKING METHOD

1. Mandate and objectives

During the Netherlands Presidency of the European Union, the Council adopted resolution 13839/04 on the working plan for Culture 2005-2006, which focuses on five priority areas for the years 2005 and 2006 (appendix 2). The aims and measures set out in these areas are intended to improve cultural co-operation and to remove the main obstacles to such co-operation. The subsequent EU Presidencies will guarantee a continuous and sustained follow-up.

Within this context, the mobility of art collections and exhibitions has been identified as one of the priority areas. Based on the findings of an expert study surveying national systems of public indemnity guarantees relating to exhibitions in 31 European countries[3] and on the outcome of the "Museum Collections on the Move"[4] conference, the Council Presidency set up a working group of museum experts, under chairmanship of Ronald de Leeuw, director general of the Rijksmuseum in Amsterdam, to advise on facilitating European collection mobility.

The mandate of this group was to prepare practical recommendations for improving the mobility of museum collections, with a special emphasis on questions related to insurance and indemnity, standards and guidelines, and the role of the registrar. However, the group took the opportunity to discuss more subjects related to collection mobility.

The aim was to come up with realistic and practical advice for all kinds of museums (natural history, historical, art, etc.). Furthermore, the group was to underline the specific added value that the Member States and EU Institutions could provide when implementing these recommendations.

The group found that a number of good practices already exist in the field, and that it was now important to identify, and if necessary adapt, the relevant models and promote them on a wider scale. These practices, together with the recommendations developed by the group, should provide the basis for:
- putting greater emphasis on the mobility of collections;
- including collections from museums and countries which have – so far – been less closely involved in international exhibitions.

II. METODA PRACY

1. Zalecenia oraz cele

W czasie, gdy Unii Europejskiej przewodniczyła Holandia, Rada przyjęła rozporządzenie 13839/04 dotyczące planu roboczego dla programu „Kultura 2005-2006", które skupiało się na pięciu priorytetowych obszarach problemowych na lata 2005 i 2006 (załącznik 2). Cele i środki wyznaczone dla tych obszarów mają poprawić współpracę w zakresie kultury i usunąć główne przeszkody stojące na drodze takiej współpracy. Kolejne państwa przewodniczące UE zagwarantują kontynuację tego programu.

W tym kontekście mobilność kolekcji sztuki oraz wystaw została uznana za jedno z zagadnień priorytetowych. Na podstawie wyników badań eksperckich nad narodowymi systemami gwarancji zabezpieczenia publicznego w związku z wystawami w 31 krajach Europy[3] oraz ustaleń konferencji zatytułowanej „Museum Collections on the Move" („Zbiory Muzealne w Ruchu")[4], przewodniczący Rady zadecydował o stworzeniu grupy roboczej złożonej z ekspertów muzealnych pod przewodnictwem Rolanda de Leeuwa, dyrektora generalnego Rijksmuseum w Amsterdamie, aby obradowali nad usprawnieniem mobilności europejskich kolekcji.

Grupa ekspertów podjęła się sformułować praktyczne zalecenia mające służyć poprawie mobilności zbiorów muzealnych, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii związanych z ubezpieczeniem oraz zabezpieczeniem, standardami i wskazówkami oraz rolą inwentaryzatora. Jednakże grupa skorzystała z okazji, by omówić również inne tematy związane z przemieszczaniem kolekcji.

Za cel wyznaczono sobie wypracowanie realistycznych i praktycznych porad dla wszystkich rodzajów muzeów (przyrodniczych, historycznych, sztuki itp.). Ponadto, grupa miała za zadanie podkreślić szczególną wartość dodaną, którą państwa członkowskie oraz instytucje UE mogą zyskać, wdrażając opracowane zalecenia.

Grupa stwierdziła, że w branży muzealnej istnieje już wiele przykładów dobrych praktyk. Ważne jest teraz rozpoznanie i w razie konieczności adaptowanie odpowiednich wzorców oraz promowanie ich na szerszą skalę. Owe praktyki wraz z zaleceniami wypracowanymi przez zespół ekspertów zapewnią podstawę do:
- położenia większego nacisku na mobilność kolekcji;
- włączenia zbiorów z muzeów oraz państw, które do tej pory były w mniejszym stopniu zaangażowane w wystawy międzynarodowe.

2. Approach

In order to ensure that its work would have a significant impact leading to actual improvements, the group had to decide on a general approach. It chose a pragmatic approach in which it first tackled problems that appeared to present the main obstacles to collection mobility. The group is fully aware that other steps will have to follow.

The group consequently first identified the areas which it considered to be the main obstacles or conducive to the mobility of museum collections on a wider scale.
It found the following subjects:

1. Conduct and administration
2. Value, non insurance, indemnity and insurance
3. Immunity from seizure
4. Long term loans
5. Loan fees
6. Publications/copyrights
7. Digitisation
8. Trust

These different subjects are elaborated in section III of this report. The group emphasises that although other subjects could have been tackled, for example terrorism and different customs practices, these have not been addressed in this report for practical reasons.

In line with Article 151 of the Treaty establishing the European Community any measures to harmonise national legislation are excluded. However, the group did find examples of legislation in similar areas, posing the question whether a more active approach to legislation, i.e. indemnity and immunity from seizure, would be feasible in collection mobility. Furthermore, the group felt that stakeholders in the museum sector were in the best position to propose solutions that could be implemented and developed in more detail over time, as they are the parties who come up against practical obstacles on a daily basis.

The group concluded that significant progress in this field could only be achieved by combining the efforts of museum professionals, the Member States and the EU Institutions. It therefore prepared recommendations arising from the daily work and the practical problems encountered by museum professionals who deal with collection mobility.
The group regrets not having been in a position to consult all the various stakeholders. Given its mandate, timetable

2. Podejście

Grupa ekspertów, chcąc mieć pewność, że jej praca będzie miała szeroki wpływ i doprowadzi do faktycznej poprawy obecnej sytuacji, musiała dokonać wyboru ogólnego podejścia do badanego zagadnienia. Zdecydowano się na podejście pragmatyczne, w ramach którego zajęto się najpierw problemami, które stanowiły główne przeszkody dla mobilności zbiorów. Zespół jest świadomy, że w przyszłości będą musiały być podejmowane dalsze kroki.

Na początku grupa zidentyfikowała obszary zagadnień, które uznała za główne czynniki ułatwiające lub utrudniające przemieszczanie zbiorów muzealnych na szerszą skalę. Wyodrębniono następujące zagadnienia:

1. Procedura postępowania i administracja
2. Wartość, system bezubezpieczeniowy, gwarancje państwowe i zwykłe ubezpieczenia
3. Zabezpieczenie przed przejęciem (konfiskatą)
4. Wypożyczenia długoterminowe (depozyty)
5. Opłaty za pożyczenie
6. Publikacje/prawa autorskie
7. Digitalizacja
8. Zaufanie

Powyższe kwestie zostały omówione szczegółowo w rozdziale III niniejszego raportu. Grupa ekspertów podkreśla, że chociaż istnieją inne problemy, którymi należałoby się zająć, np. terroryzm czy różne praktyki celne, ze względów praktycznych nie podjęto ich w niniejszym raporcie.

Zgodnie z Artykułem 151 Traktatu ustanawiającego Wspólnotę Europejską, z raportu wyłączone zostały jakiekolwiek środki zmierzające do zharmonizowania prawodawstwa poszczególnych krajów. Jednakże grupa wskazała przykłady praw dotyczących podobnych zagadnień, stawiając pytanie, czy możliwe byłoby przyjęcie bardziej aktywnego podejścia do prawodawstwa w kwestiach takich, jak gwarancje (poręczenia) państwowe czy zabezpieczenia zbiorów przed przejęciem. Niemniej eksperci uznali, że to pracownicy muzeów powinni proponować rozwiązania, które mogłyby być stosowane i z czasem dopracowywane, jako że są tymi, którzy na co dzień borykają się z przeszkodami natury praktycznej.

Grupa stwierdziła, że znaczny postęp w tym zakresie mógłby zostać osiągnięty jedynie na drodze połączenia wysiłków pracowników muzeów, państw członkowskich oraz instytucji UE. Dlatego też opracowano zalecenia wynikające z obserwacji codziennej pracy oraz problemów, jakie w praktyce napotykają pracownicy muzeów, którzy zajmują się wypożyczeniami zbiorów.
Eksperci żałują, że nie mogli skonsultować się z szerszym gronem profesjonalistów. Mając konkretne zlecenie, har-

and the resources at its disposal, it had to rely on the networks and practices already in place within the sector.

The group would like to thank all the professional organisations and experts who have contributed to the findings of this report, as well as the EU Presidencies that have organised conferences and submitted resolutions on this matter.

3. Three levels of decision making

Removing the obstacles to museum collection mobility requires a considerable effort at all three levels concerned: the museum professionals, the Member States, and the EU Institutions. Each of these three levels has a specific role to play in this process.

Museum professionals (and their organisations)

Museums and their professional organisations are in an ideal position to identify the practical obstacles to collection mobility. They are also well placed to work out practical solutions to these problems and to adapt them to new developments in the sector. In addition, professional bodies can provide specific added value by creating a self-regulatory regime to prevent disputes that may hamper the mobility of museum collections. This would require all museums potentially involved in the mobility of collections to become stakeholders of the new regime.

Member States

The national authorities of the Member States provide the legal framework for the objectives and practical operation of museums. Some of the national legislation in force may need to be reviewed so that a commonly agreed code of conduct and established best practices can be applied in all Member States. Furthermore, the Member States can play an important role in promoting and implementing these guidelines and best practices by creating specific incentives for museum professionals.

EU Institutions

The major added value of the EU Institutions is twofold. First of all, it can lay down a clear and active policy on the mobility of museum collections; secondly, it can set up and implement an appropriate monitoring process that involves all three levels of stakeholders.

monogram i zasoby do dyspozycji, musieli polegać na danych uzyskanych za pośrednictwem sieci organizacji muzealnych oraz praktykach już istniejących w tym sektorze.

Grupa chciałaby podziękować wszystkim zawodowym organizacjom oraz ekspertom, którzy przyczynili się do sformułowania ustaleń zawartych w niniejszym raporcie, jak również krajowi przewodniczącemu UE za organizowanie konferencji i przedkładanie rozporządzeń dotyczących niniejszych zagadnień.

3. Trzy poziomy podejmowania decyzji

Usprawnianie mobilności kolekcji wymaga znacznego wysiłku na wszystkich trzech poziomach: pracowników muzeów, państw członkowskich oraz instytucji UE. Każdy z nich ma swoją konkretną rolę do odegrania w tym procesie.

Muzealnicy (oraz zrzeszające ich organizacje)

Muzea oraz zrzeszające je organizacje zawodowe mają idealną pozycję, aby zidentyfikować praktyczne trudności stojące na drodze mobilności zbiorów muzealnych. Mają również dobre podstawy do tego, aby wypracować praktyczne rozwiązania problemów oraz dostosować je do nowych sytuacji w tym sektorze. Ponadto, muzealnicy mogą zapewnić konsultacje specjalistyczne w wybranych dziedzinach, które będą zapobiegać wszelkim sporom mogącym utrudniać mobilność kolekcji muzealnych. Wymagałoby to od wszystkich muzeów potencjalnie zaangażowanych w kwestie mobilności zbiorów stosowania nowego systemu.

Państwa członkowskie

Władze państwowe krajów członkowskich zapewniają prawne ramy określające zadania muzeów i praktyczne działania w nich prowadzone. Niektóre z przepisów państwowych pozostających w mocy powinny zostać poddane rewizji, tak aby wspólnie przyjęty kodeks postępowania oraz uznane za najlepsze praktyki mogły być stosowane we wszystkich państwach członkowskich. Ponadto kraje członkowskie mogą odegrać ważną rolę w promowaniu oraz wdrażaniu owych zaleceń i najlepszych metod działań poprzez szczególne zachęcanie do nich pracowników muzealnych.

Instytucje UE

Główna wartość konsultacji ma dwojaki charakter. Po pierwsze, mogą one pomóc stworzyć czytelną i aktywną politykę dotyczącą mobilności kolekcji muzealnych. Po drugie, mogą ustanowić i przeprowadzać odpowiedni program monitorowania obejmujący wszystkie trzy poziomy zainteresowanych.

The foregoing makes clear that all three levels can offer specific added value. While some recommendations may work at their own level, others depend on legislation or the approval of the other parties, such as the national governments and the EU Institutions (Council, European Parliament and European Commission). What now needs to be done is to bring the different levels together and to provide for a regular exchange of information, in particular concerning the problems encountered, possible solutions and the best way of implementing these solutions and promoting their use on the widest possible scale. The application of such an approach in other sectors has led to encouraging results.

The group believes that an approach which includes the elements outlined above as well as in section III of this document will help to considerably improve the mobility of museum collections.

III. SUBJECT AREAS AND RECOMMENDATIONS

This part of the report deals with the different subject areas which have been identified either as conducive to collection mobility or as obstacles to such mobility. Each section describes the situation, possible solutions and offers recommendations to museum professionals, the Member States and the EU Institutions. A schematic overview of all the recommendations can be found at the end of the report. A more detailed analysis of the problem areas can be found in the appendices to this report.

1. Conduct and administration

In this sub-section, the group describes existing guidelines (appendix 3, 4 and 5) for the conduct of museums and their administration. Such tools can be regarded as best practices for museum professionals and are therefore recommended as guidelines for streamlining collection mobility.

1.1. *ICOM Code of Ethics*[5]

The *ICOM Code of Ethics* (appendix 3) is a code of conduct for museums concerning the preservation, interpretation and promotion of man's natural and cultural heritage. In brief, the code considers the responsibility museums bear for their collections, research and the pursuit of knowledge, public service, exhibitions, and so on. It suggests how museums can work in close contact with communities in which their collections originate, and what legal and professional standards they should adhere to. The *ICOM Code of Ethics* was revised in October 2004. It sets minimum standards of conduct and performance to which professional museum staff throughout the world

Powyższe stwierdzenia uwidoczniają, że wszystkie trzy poziomy mogą zaoferować dodatkową konsultację. Podczas gdy niektóre wskazówki mogą mieć zastosowanie na jednym poziomie, inne zależą od prawodawstwa oraz akceptacji innych stron, takich jak rządy narodowe oraz instytucje UE (Rada, Parlament Europejski oraz Komisja Europejska). Teraz należy doprowadzić do regularnych kontaktów wszystkich poziomów i wymiany informacji, zwłaszcza tych dotyczących napotkanych problemów, możliwych rozwiązań oraz najlepszej metody wprowadzania ich w życie oraz promocji ich wykorzystania na jak najszerszą skalę. Zastosowanie takiego podejścia w innych sektorach doprowadziło do zachęcających wyników.

Grupa przygotowująca raport jest zdania, że podejście, które uwzględnia elementy opisane powyżej, jak również te zawarte w rozdziale III niniejszego dokumentu, pomoże w znacznym stopniu poprawić mobilność zbiorów muzealnych.

III. ZAKRES DZIAŁAŃ ORAZ ZALECENIA

Niniejsza część raportu poświęcona jest różnym sferom, które zaklasyfikowano do czynników sprzyjających lub utrudniających procesy związane z mobilnością kolekcji. Każdy podrozdział opisuje daną sytuację, możliwe rozwiązania oraz oferuje wskazówki dla pracowników muzealnych, państw członkowskich oraz instytucji UE. Tabelaryczne zestawienie wszystkich zaleceń umieszczono na końcu raportu. Bardziej szczegółowa analiza bloków problemowych zawarta została w załącznikach do raportu.

1. Postępowanie i administracja

W tym podrozdziale grupa ekspertów opisuje istniejące zalecenia (załącznik 3, 4 i 5) dotyczące postępowania muzeów oraz ich administracji. Takie narzędzia mogą służyć za przykłady najlepszych praktyk dla pracowników muzeów i jako takie są zalecane do stosowania dla usprawnienia mobilności zbiorów.

1.1. *Kodeks etyki zawodowej ICOM*

Kodeks etyki zawodowej ICOM (załącznik 3) jest kodeksem postępowania pracowników muzeów, dotyczącym ochrony, interpretacji oraz promocji naturalnego i kulturowego dziedzictwa ludzkości. W skrócie, kodeks ten opisuje odpowiedzialność, jaką muzea ponoszą za swoje kolekcje, badania i pozyskiwanie wiedzy, służbę publiczną, wystawy itd. Sugeruje również, w jaki sposób muzea mogą pracować w bliskim kontakcie ze społecznościami, z których pochodzą posiadane przez nie zbiory, oraz jakie prawne i zawodowe standardy powinny spełniać. *Kodeks etyki zawodowej ICOM* został poprawiony w październiku 2004. Ustanawia on minimalne normy postępowania

may reasonably aspire and provides a statement of reasonable public expectations for the museum profession. The group considers the *ICOM Code of Ethics* and ICOM's continuing work on museum issues important contributions to international discussions on promoting cultural heritage exchange. The group points out that the *ICOM Code of Ethics* contains specific paragraphs related to collection management and ethical questions of importance for wider collection mobility.

The group recommends that:
Museum professionals
- act according to the *ICOM Code of Ethics*.

1.2. General principles on administration of loans
A worldwide informal group of art museum directors meet regularly to discuss their profession. They are known as the Bizot Group[6]. The group has formulated general principles on the administration of loans and exchange of works of art between institutions. They have agreed to work according to these guidelines governing long-term and short-term loans. Because they are already upheld as standards by certain art museums in several countries, during the Italian Presidency the indemnity survey and the participants in the "Museum Collections on the Move" conference considered whether these guidelines could be standardised and applied by all kinds of museums. The group reread the guidelines to see whether they can be amended and extended in scope. With the permission of the Bizot Group, the group amended the guidelines and recommends that museum professionals use them as their standards. An amended version of guidelines, suitable for all kinds of museums, can be found in an appendix (4) to this report.
In order to arrive at a set of Europe-wide guidelines for museum professionals, the group would like to ask the Network of European Museum Organisations (NEMO)[7] to take this further.

The group recommends that:
Museum professionals
- use the "General principles on administration of loans" as their standard.
- NEMO develop European guidelines.

Member States
- support museum associations in developing European guidelines.

oraz wywiązywania się z obowiązków, których pracownicy muzeów na całym świecie są w stanie przestrzegać oraz zawiera zestaw oczekiwań społecznych wobec muzealników. Zespół ekspercki uważa, że *Kodeks etyki zawodowej ICOM* oraz nieustanna praca ICOM-u wnoszą ważny wkład w międzynarodowe dyskusje dotyczące promocji wymiany dziedzictwa kulturowego. Zaznaczono, że *Kodeks etyki zawodowej ICOM* zawiera konkretne paragrafy odnoszące się do zarządzania zbiorami i problemów natury etycznej ważnych z punktu widzenia usprawniania mobilności kolekcji.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- postępować zgodnie z *Kodeksem etyki zawodowej ICOM*

1.2. Ogólne zasady administrowania wypożyczeniami
Nieformalna grupa dyrektorów muzeów sztuki z całego świata spotyka się regularnie, żeby rozmawiać o swojej profesji. Znani są jako Grupa Bizot[6]. Grupa ta sformułowała ogólne zasady dotyczące administrowania wypożyczeniami oraz wymian dzieł sztuki pomiędzy instytucjami. Członkowie jej przyjęli, że będą pracować zgodnie z tymi zaleceniami, regulującymi kwestie związane z wypożyczeniami krótko- i długoterminowymi. Niektóre muzea sztuki w kilku krajach już traktują niniejsze wskazówki jak standardy. Dlatego też podczas włoskiego przewodnictwa przeprowadzono badanie dotyczące zabezpieczenia zbiorów, a uczestnicy konferencji „Museum Collections on the Move" zastanawiali się, czy te wskazówki można by ustandaryzować i wdrożyć we wszystkich rodzajach muzeów. Grupa przygotowująca raport ponownie przeczytała powyższe wskazówki, żeby sprawdzić, czy można je poprawić, a także rozszerzyć ich zakres. Za pozwoleniem Grupy Bizot zespół ekspertów wniósł swoje poprawki i w takiej formie zalecił do stosowania przez pracowników muzeów. Poprawiona wersja wskazówek, odpowiednia dla wszystkich rodzajów muzeów, została zawarta w załączniku 4 do niniejszego raportu.
W celu stworzenia zestawu wskazówek dla pracowników muzeów z całej Europy, grupa przygotowująca raport chciałaby poprosić Sieć Organizacji Muzeów Europejskich (NEMO)[7] o kontynuację tego zadania.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- stosować „Ogólne zasady administrowania wypożyczeniami" jako standard postępowania;
- opracować zbiór wskazówek dla całej Europy (zadanie dla NEMO).

Państw członkowskich:
- wspierać stowarzyszenia muzealne w dążeniu do stworzenia wskazówek dla państw europejskich;

- support European networks.

EU Institutions
- support European network organisations (like NEMO).

1.3. Role of the Registrar
The position of museum registrar was established in the United Kingdom 25 years ago, and the United Kingdom Registrars Group (UKRG) founded in 1991. The profession of museum registrar is making its way into Europe, with formal groups having been set up in France, Italy and Germany and informal groups in several other countries.

The job of the registrar is to manage the practical, administrative and logistical aspects of caring for and moving works of art, including the legal and financial aspects. This role is particularly vital when it comes to lending and borrowing objects, liasing with other museums, and managing the details of organising an exhibition in order to clarify and simplify information and decision-making. The role varies from museum to museum and encompasses some or all of the following: transportation, packing, loans procedures, exhibition organisation, liasing with lenders, inventory, loan forms, arranging and tracking object movements, policy and procedures, insurance and indemnity, organising couriers, planning and scheduling.

The UKRG has developed a Standard Facilities Report[8] (appendix 5) form to meet the need for a simple, easy-to-use checklist for lending museums that supplies all the information required for assessing a loan request. The form need be completed only once and can then be copied and sent to any lender. It asks all the questions the lender needs to know about the type of museum, its facilities and suitability for the proposed object, such as size of entrance and freight lift, the possibility of excluding light, and whether the museum has an automatic fire-prevention system.

The purpose of the form, which of course needs to be updated regularly, is not to deter the borrower but rather to provide a point of departure for discussion between

- wspierać działanie europejskich sieci organizacji muzealnych.

Instytucji UE:
- wspierać europejskie sieci organizacji (takie jak NEMO).

1.3. Rola inwentaryzatora
Stanowisko inwentaryzatora zostało ustanowione w Wielkiej Brytanii 25 lat temu, a United Kingdom Registrars Group (UKRG) (Brytyjską Grupę Inwentaryzatorów) założono w 1991 roku. Zawód inwentaryzatora muzealnego przenosi się obecnie na europejski kontynent, a formalne grupy założono już we Francji, we Włoszech oraz w Niemczech. Nieformalne grupy powstały też w kilku innych krajach.

Praca inwentaryzatora, jako administrującego kolekcją muzealną, polega na zarządzaniu praktycznymi, administracyjnymi oraz logistycznymi aspektami dbania o dzieła sztuki i ich przemieszczania, w tym również aspektami prawnymi i finansowymi. Jego rola jest szczególnie ważna podczas wypożyczania eksponatów, współpracy z innymi muzeami, a także zarządzania szczegółami przy organizacji wystawy, sprowadzając się do wyjaśniania oraz upraszczania informacji i procesu podejmowania decyzji. Rola ta wygląda różnie w różnych muzeach i obejmuje niektóre, lub wszystkie, z następujących działań: transport, pakowanie, procedury związane z pożyczaniem, organizacja wystawy, kontakty z pożyczającymi, rejestracja obiektów, wypełnianie formularzy, ustalanie i śledzenie przemieszczania się przedmiotów, strategie i procedury, ubezpieczenie i zabezpieczenie, organizacja usług kurierskich, planowanie oraz określanie ram czasowych.

Grupa UKRG opracowała formularz Standardowego Raportu o Wyposażeniu Muzeum i Zabezpieczeniu Obiektów (Standard Facilities Report[8], załącznik 5), w odpowiedzi na potrzebę prostego, łatwego w użyciu formularza kontrolnego dla muzeów pożyczających swoje eksponaty, który dostarcza wszelkich informacji potrzebnych do oceny prośby o wypożyczenie. Formularz ten raz wypełniony może zostać następnie skopiowany i wysłany do kolejnych instytucji proszonych o wypożyczenie zbiorów. Zawiera on wszystkie pytania, które instytucja taka musi zadać, żeby zebrać informacje o rodzaju muzeum ubiegającego się o pożyczenie, jego wyposażeniu oraz zabezpieczeniu odpowiednich warunków dla danego obiektu. Są to pytania np. o wymiary wejścia, podnośniki, możliwości wyłączenia światła oraz wyposażenie w postaci automatycznego systemu zabezpieczającego przed pożarem.

Wprowadzenie formularza, który oczywiście powinien być regularnie uaktualniany, ma na celu nie tyle zniechęcenie ubiegających się o wypożyczenie, co raczej stworze-

the two parties. If there are areas of concern, lender and borrower can work together to solve them. The form can also serve as a guide for smaller museums on the facilities they should be working towards achieving.

nie punktu wyjścia do dyskusji między dwiema stronami. Jeśli istnieją jakieś problemy, instytucje pożyczające oraz chcące wypożyczyć dane eksponaty mogą wspólnie pracować nad ich rozwiązaniem. Formularz może również służyć jako przewodnik dla mniejszych muzeów co do wyposażenia, które powinny starać się pozyskać.

The Facilities Report, which has been generally adopted as the standard for museums throughout the UK and has been in use for the past 10 years, is considered a best practice by the group.

Standardowy Raport o Wyposażeniu Muzeum i Zabezpieczeniu Obiektów, który został ogólnie przyjęty jako obowiązujący dla muzeów na terenie Wielkiej Brytanii funkcjonuje tam już od 10 lat, grupa ekspertów uznała za właściwą praktykę zawodową.

The group recommends that:
Museum professionals
- establish the function of a registrar or a Registrar's Department combining both exhibition and loans activities.
- use the UKRG Facilities Report form as a standard.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- ustanowić funkcję inwentaryzatora (administratora) lub dział inwentaryzatora, który będzie się zajmował zarówno działalnością wystawienniczą, jak i związaną z pożyczaniem zbiorów;
- przyjąć stosowanie formularza UKRG Facilities Report jako standard postępowania.

Member States
- support the creation of the position of registrar or a Registrar's Department.

Państw członkowskich:
- wspierać stworzenie stanowiska inwentaryzatora (administratora) lub działu inwentaryzatora.

2. Value, non-insurance, indemnity and insurance
Insurance costs put a tremendous strain on museum budgets because the expenditure represented by the premiums is disproportionately high, for two reasons. The first reason is that insurance premiums take up a large share of the exhibition budget; the second reason is that over a long period of time, a lot of money is spent on premiums but scarcely any compensation is paid because damage hardly ever occurs. It is therefore important to lower premiums. While non-insurance agreements may remove the need for insurance premiums, indemnity schemes (government guarantees) can offer a variety of ways of reducing the premium, in some cases by as much as 100% depending on the particular scheme. There may be further benefits to reducing the agreed value of the insured object, depending on the rules of the individual indemnity scheme.

2. Wartość, system bezubezpieczeniowy, poręczenia (gwarancje) państwowe i zwykłe ubezpieczenia
Koszty ubezpieczenia narzucają ogromną presję na budżety w muzeach, ponieważ wydatki na pokrycie składek ubezpieczeniowych są nieproporcjonalnie wysokie. Po pierwsze, składki ubezpieczeniowe pochłaniają pokaźną część budżetu przeznaczonego na wystawę. Po drugie, po dłuższym czasie okazuje się, że ogromna ilość pieniędzy została wydana na pokrycie ubezpieczeń, podczas gdy żadne odszkodowania nie zasiliły budżetu, jako że bardzo rzadko zdarzają się uszkodzenia obiektów. Dlatego ważne jest, aby składki ubezpieczeniowe zostały obniżone. Umowy o wypożyczenia bez ubezpieczenia mogą niwelować potrzebę płacenia składek ubezpieczeniowych, zaś programy poręczenia skarbu państwa (gwarancje rządowe) mogą oferować różnorodne sposoby zredukowania składek, w niektórych przypadkach nawet o 100%, w zależności od konkretnego programu. Mogą również pojawić się dalsze korzyści wynikające z obniżania uzgodnionej wartości ubezpieczanych eksponatów, w zależności od zasad danego indywidualnego programu zabezpieczenia.

One of the conclusions of the "Museum Collections on the Move" conference was that museums should seek a new balance in their use of various insurance schemes or combine other approaches at their discretion, such as agreed value, non-insurance and indemnity. In the paragraphs of

Jednym z wniosków konferencji „Museum Collections on the Move" było, że muzea powinny szukać nowej równowagi w stosowaniu różnorodnych systemów ubezpieczeń oraz łączenia innych rozwiązań (wedle własnego uznania), takich jak uzgodniona wartość, nie ubezpieczanie

this section the group discuss the options in order of preference.

2.1. Valuation

When the market value of an object increases, the museum's expenses rise as well because the market value is generally used as a reference for insurance and indemnity. The valuation of objects was discussed during "Museum Collections on the Move".

Private persons and foundations are likely to retain an economic interest in owning or acquiring an object. The value of cultural objects is determined by market criteria and expressed in monetary terms, such as the purchase price, sales price or auction price. This value is a result of the market mood, public taste, certain trends, and the supply of objects. Since the value is expressed in monetary terms, it is used as a basis for determining the amount of compensation in the event of damage or total loss. Private owners who lend objects value these objects according to their market value.

It is common for exhibition costs to be directly affected by an increase in the market value of the objects concerned. The market value is used as a reference for insurance and indemnity. It is the group's opinion that museums should not be unduly concerned about the continuous rise in the market value of their holdings, nor should museums follow the "dictates of the market" slavishly. After all, as soon as an object has entered a permanent collection, it leaves the marketplace and will never enter it again[9]. Other values – cultural, artistic – prevail in museums, and because these other values determine why objects are borrowed and lent, why should market value be used as a reference for a museum object? Doing so is only inescapable in the case of private owners or private museums, for whom the monetary value is real. In such cases, insurance or indemnity are the only alternatives.

The indemnity survey and the conference proceedings have raised the idea of creating a European institution that would judge the value of objects for indemnity purposes from a central vantage point. The group's opinion is that such an institution is neither desirable nor realistic. To obtain and weigh up information pertaining to the market values of innumerable objects originating from all over Europe would cost too much time and require such wide-ranging expertise

oraz system gwarancji państwowych. W kolejnych paragrafach niniejszego raportu grupa omawia różnego rodzaju opcje wedle preferencji.

2.1. Wycena

Gdy wartość rynkowa danego obiektu rośnie, wzrastają również wydatki muzeum, ponieważ wartość rynkowa jest zazwyczaj stosowana jako odnośnik dla ubezpieczenia oraz poręczeń państwowych. Wycena obiektów muzealnych była przedmiotem dyskusji podczas konferencji „Museum Collections on the Move".

Osoby prywatne oraz fundacje prawdopodobnie utrzymają swoje zainteresowanie posiadaniem lub pozyskaniem danego obiektu. Wartość eksponatów kultury określana jest przy pomocy kryteriów rynkowych i wyrażana poprzez środki pieniężne, takie jak cena nabycia, cena sprzedaży oraz cena aukcyjna. Wartość tę kształtuje rynek, gust publiczny, pewne trendy oraz podaż obiektów. Ponieważ wartość jest wyrażana za pomocą środków pieniężnych, jest również wykorzystywana jako podstawa do określania kwoty odszkodowania w przypadku jakiejkolwiek szkody lub całkowitej straty. Prywatni właściciele, którzy pożyczają swoje eksponaty, wyceniają je zgodnie z ich wartością rynkową.

Bardzo często zdarza się, że na koszty wystawy bezpośrednio wpływa wzrost wartości rynkowej danych przedmiotów. Wartość rynkowa stanowi podstawę do określenia wysokości ubezpieczenia i państwowych gwarancji zabezpieczenia. W opinii zespołu przygotowującego raport muzea nie powinny nadmiernie niepokoić się ciągłym wzrostem wartości rynkowej posiadanych przez siebie dóbr, nie powinny również niewolniczo kierować się „dyktaturą rynku". Przecież gdy tylko dany obiekt staje się częścią stałej kolekcji, schodzi z rynku i nigdy na niego nie powróci[9]. Inne wartości – kulturowe, artystyczne – przeważają w muzeum, a ponieważ to właśnie te inne wartości decydują o tym, dlaczego dane eksponaty są pożyczane, czemu wartość rynkowa ma być używana jako odnośnik? Taka praktyka jest nie do uniknięcia jedynie w przypadku prywatnych właścicieli lub prywatnych muzeów, dla których wartość pieniężna jest wymierna. W takich przypadkach ubezpieczenie lub gwarancje państwowe to jedyna alternatywa.

Badania dotyczące poręczeń państwowych oraz wspomniana wyżej konferencja przyczyniły się do pomysłu stworzenia instytucji europejskiej, która oceniałaby wartość danych obiektów dla celów zabezpieczania. W opinii grupy przygotowującej raport powstanie takiej instytucji nie jest ani pożądane, ani realnie możliwe. Uzyskanie i ocena informacji odnoszących się do wartości rynkowej niezliczonych eksponatów pochodzących z całej Europy

that it would clearly be self-defeating. Such an institution would be costly to run and would likely cause enormous delays in the process of organising exhibitions. Moreover, its authority could be easily challenged by counter-expertise.

kosztowałoby zbyt wiele czasu, a jednocześnie wymagałoby zbyt szerokiego zakresu ekspertyzy. Prowadzenie takiej instytucji byłoby zbyt kosztowne i przyczyniałoby się do powstania ogromnych opóźnień w procesie organizowania wystaw. Ponadto, autorytet takiej instytucji mogłyby z łatwością podważyć inne ekspertyzy.

The group favours following established practice in the United Kingdom. In order to obtain a reasonable valuation in the event of an indemnity request, it is the duty of the curator organising the exhibition to research the value and verify his findings by referring to published auction results, acquisition papers and the like.

Grupa jest zdania, że należy wykorzystać uznane praktyki stosowane w Wielkiej Brytanii. Uzyskanie rozsądnej wyceny w przypadku prośby o poręczenie państwowe jest tam obowiązkiem kustosza organizującego wystawę. W tym celu kustosz musi przeprowadzić badanie dotyczące wartości danych obiektów i zweryfikować zebrane informacje poprzez odniesienie się do wyników aukcji (podawanych do publicznej wiadomości), dokumentów potwierdzających nabycie, etc.

Appraisal is of relative value. Museums and governments (in indemnity cases) should be willing to accept that insurance values do not have to keep pace with the market for art and cultural objects. To overcome resistance to this idea and reduce premium costs, the group recommends that lenders, borrowers and governments work according to an agreed value that is much lower than market value. Working according an agreed value is much easier when it is based on reciprocity and mutual agreement. One suggested guideline is to accept a reduction of up to 40% of the current market value, but not less than the price paid by the lending institution when it acquired the object.

Ocena szacunkowa ma względną wartość. Muzea i rządy (w przypadku poręczeń) powinny chętnie zaakceptować fakt, że wartości ubezpieczenia nie muszą dotrzymywać wiernie kroku cenom rynkowym przedmiotów sztuki i kultury. W celu pokonania oporu wobec takiego poglądu oraz redukcji kosztów składek ubezpieczeniowych, grupa zaleca, aby strony biorące udział w pożyczeniu, a także rządy, pracowały opierając się na uzgodnionej wartości, która będzie dużo niższa od wartości rynkowej. Praca oparta na wartości uzgodnionej jest znacznie łatwiejsza, jeśli u jej podstaw leży wzajemność i obopólna zgoda. Jedna z sugerowanych wskazówek dotyczy akceptowania redukcji do 40% obecnej wartości rynkowej, ale kwota nie może być mniejsza niż cena, którą instytucja udzielająca pożyczki zapłaciła w chwili pozyskania obiektu.

The group recommends that:
Museum professionals
- accept that insurance values do not have to keep pace with the market for art and cultural objects.
- accept an agreed value that is much lower than the market value.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- zaakceptować fakt, że wartości ubezpieczenia nie muszą dotrzymywać kroku cenom rynku dla dzieł sztuki i kultury;
- zaakceptować wartość uzgodnioną dużo niższą od wartości rynkowej.

Member States
- accept that insurance values do not have to keep pace with the market.
- develop a policy which makes it possible for museums to work according an agreed value that is much lower than market value.
- allow their museums to insure for far less than market value.

Państw członkowskich:
- zaakceptować fakt, że wartości ubezpieczenia nie muszą dotrzymywać kroku cenom rynku;
- stworzyć politykę, która umożliwi muzeom pracę opartą na wartości uzgodnionej dużo niższej od wartości rynkowej;
- zezwolić muzeom na ubezpieczanie na sumy znacznie mniejsze od wartości rynkowej.

EU Institutions
- support ideas and policy intended to reduce values.

Instytucji UE:
- wspierać dążenia oraz politykę zmierzającą do obniżenia wartości.

2.2. Non-insurance/self-insurance

In many European countries, works held in the collections of major museums are not insured because the state is the owner of these objects and does not insure its own property. In a *self-insurance* scheme, an agreement can be made between institutions that are financed from the same budget (for example, all state museums directly subject to a state provider or to the state government) that no insurance need be taken out for borrowed objects loaned internally. *Non-insurance* describes the same situation, but here the institutions are in a contractual relationship in which they draw funds from various budgets (for example, museums from different states). Non-insurance means that there is no coverage in the event of the total loss of an object. The group will look more closely at these two alternative insurance and indemnity measures in the following sections. Essentially, the question is: why take out insurance on objects lent abroad if the object is not insured when it remains on home ground?

Museums that are willing to waive insurance coverage of certain risks may want assurances that transport, display, security and climate control are of the highest standard. However, it would be counterproductive to impose additional demands that again increase costs, especially when the insurance waiver was intended to reduce such costs. Basically, the standards of object handling and security should be beyond reproach under any of the circumstances described in the guidelines (appendix 4).

Insurance waivers should preferably be arranged between institutions on the basis of reciprocity. Before museums are able to waive insurance, they would need approval from the highest relevant authority, often at national level.

In the case of self-insurance or non-insurance agreements, the contractual parties must specify the extent to which liability is limited or fully excluded in the event of damage or total loss.

The group recommends that:
Museum professionals
- agree to waive certain risks.
- consider lending on a non-insurance basis.
- cover only restoration of material damage and waive depreciation.

2.2. System bezubezpieczeniowy

W wielu krajach europejskich muzealia znajdujące się w zbiorach większych muzeów nie podlegają ubezpieczeniu, ponieważ ich właścicielem jest państwo i nie ubezpiecza ono swojej własności. W programie bezubezpieczenia instytucje finansowane z tego samego budżetu (np. wszystkie muzea państwowe podlegające bezpośrednio państwu lub rządowi) mogą zawrzeć porozumienie o niepłaceniu ubezpieczenia za obiekty pożyczane w obiegu wewnętrznym. Nie ubezpieczanie opisuje podobną sytuację, ale wówczas dotyczy to instytucji, które połączone są kontraktem i otrzymują swoje fundusze z różnych budżetów (na przykład muzea z różnych państw). Nie ubezpieczenie oznacza, że nie ma żadnego pokrycia w przypadku całkowitej utraty danego eksponatu. Grupa przygotowująca raport przyjrzy się bliżej tym dwóm wariantom – ubezpieczeniu i gwarancjom państwowym – w kolejnych rozdziałach. Najważniejsze jest tu pytanie: Po co obejmować ubezpieczeniem obiekty pożyczane za granicę, skoro nie są one ubezpieczone na terenie własnego kraju, w którym znajdują się na stałe?

Muzea, które są gotowe zrzec się pokrycia kosztów utraty lub uszkodzenia w postaci ubezpieczenia od pewnych rodzajów ryzyka mogą chcieć uzyskać gwarancje stwierdzające, że transport, miejsce wystawy, środki bezpieczeństwa oraz kontrola klimatu będą na najwyższym poziomie. Jednakże nakładanie dodatkowych wymagań (które ponownie podnoszą koszty) mijałoby się z celem, jako że rezygnacja z ubezpieczenia ma prowadzić do redukcji kosztów. Podstawową kwestią jest, by standardy obchodzenia się z eksponatami oraz środki bezpieczeństwa były bez zarzutu w każdej z sytuacji opisanych we wskazaniach (załącznik 4).

Zrzeczenie się ubezpieczenia powinno być uzgadniane pomiędzy instytucjami na zasadzie wzajemności. Zanim muzea będą w stanie zrzec się ubezpieczenia, będą potrzebowały akceptacji od najwyższych odpowiednich władz, często na poziomie państwowym.

W przypadku porozumień o bezubezpieczeniu, strony zawierające taką umowę muszą określić zakres, w jakim odpowiedzialność jest ograniczona lub w pełni wyłączona w razie uszkodzenia eksponatu czy jego całkowitej utraty.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- zaakceptować zrzeczenie się ubezpieczeń od pewnych rodzajów ryzyka;
- rozważyć możliwość pożyczania na zasadzie nie ubezpieczania;
- pokrywać jedynie koszty konserwacji lub restauracji uszkodzonego materiału i zrzec się dodatkowych kosztów;

- ask for approval of the highest authority to waive certain risks.

Member States
- allow and give permission to their museums to waive certain risks in general or otherwise on a case-by-case basis.
- promote mobility of cultural objects within Europe based on non-insurance.
- agree on common policy line concerning non-insurance.
- extend the system of non-insurance and apply it at European level.

EU Institutions
- support and monitor developments in non-insurance and self-insurance in the Member States.

2.3. Indemnity
State indemnity means that the national state provides financial compensation directly to the lender should a borrowed object be damaged or destroyed. State indemnity not only aids museums financially, it lowers the risk to the borrowed object by ensuring the highest standard of care for the indemnified works. It also promotes cultural exchanges and cultural representation at regional or national level. In 2003, at the request of the European Commission, an extensive study was carried out on indemnity in 31 European countries. The group's opinion is that this was an important study that clearly analysed the problems related to indemnity. The study shows that there are as many opinions about indemnity as there are indemnity schemes. The many differences between indemnity schemes complicate exhibition exchanges because expertise is needed to study all the existing schemes. The group therefore recommends clarifying indemnity schemes and making clear the major differences between them, something that requires parties to be well informed about each other's schemes. The group discussed the recommendation of the study, which is to have a single European indemnity scheme. The group came to the conclusion that a single scheme is desirable, but it questions whether it is in fact feasible. The group emphasises that every country should have an indemnity scheme. To bridge the period until all the Member States have such a scheme, the group would like to see an interim indemnity scheme put into place. It is up to the EU Institutions to prepare such a proposal.

- prosić najwyższe władze o zgodę na zrzeczenie się ubezpieczeń od pewnych rodzajów ryzyka.

Państw członkowskich:
- udzielać muzeom pozwolenia na zrzeczenie się ubezpieczeń od pewnych rodzajów ryzyka na zasadzie ogólnej lub po analizie każdego przypadku;
- promować mobilność eksponatów kulturalnych w Europie na zasadzie nie ubezpieczania;
- uzgodnić wspólną politykę dotyczącą nie ubezpieczania;
- rozszerzyć system nie ubezpieczania i stosować go na poziomie europejskim.

Instytucji UE:
- wspierać i monitorować rozwój systemu nie ubezpieczania w państwach członkowskich.

2.3. Gwarancje państwowe (poręczenia skarbu państwa)
Gwarancje państwowe (poręczenia skarbu państwa) oznaczają, że dane państwo zapewnia finansową rekompensatę bezpośrednio na ręce instytucji pożyczającej swoje obiekty, jeśli dany pożyczony obiekt zostanie uszkodzony lub zniszczony. Gwarancje państwowe nie tylko zapewniają finansowe wsparcie dla muzeum, ale także obniżają ryzyko związane z pożyczaniem eksponatów, zapewniając najwyższy standard dbałości o nie. Taki tryb postępowania promuje wymiany w dziedzinie kultury oraz jej reprezentowanie na poziomie państwowym i regionalnym. W 2003 roku, na prośbę Komisji Europejskiej, przeprowadzono szerokie badania dotyczące gwarancji państwowych w 31 krajach Europy. W opinii grupy przygotowującej raport było to niezwykle ważne badanie, które w jasny sposób zanalizowało problemy z nimi związane. Wykazało również, że istnieje tyle opinii dotyczących gwarancji ile istnieje systemów gwarancji państwowych. Różnice pomiędzy tymi systemami utrudniają wymianę wystaw, ponieważ konieczna jest znajomość wszystkich istniejących systemów gwarancji. Grupa zaleca zatem objaśnianie sobie nawzajem systemów gwarancji ze wskazaniem na różnice, dzięki czemu strony będą miały czytelne informacje dotyczące wzajemnych systemów. Grupa przedyskutowała również zalecenie stworzenia jednego systemu gwarancji w Europie, sformułowane przy okazji badania dotyczącego poręczeń (gwarancji). Ustalono, że stworzenie takiego systemu byłoby ze wszech miar pożądane, jednakże istnieje obawa, czy jest to w ogóle wykonalne. Grupa podkreśla, że każde państwo powinno mieć system poręczeń (gwarancji skarbu państwa). Zanim wszystkie państwa członkowskie stworzą taki program, w opinii grupy dobrze byłoby wprowadzić na okres przejściowy tymczasowy system gwarancji. Przygotowanie propozycji leży w gestii instytucji UE.

The group emphasises that indemnity schemes in which the state indemnifies 100% of the object are preferable. The group recommends that the Member States adapt their national systems to offer 100% indemnity. Those Member States that do not have an indemnity system should develop a scheme and take the 100% UK indemnity scheme as an example of best practice. Another problem with indemnity is that several Member States do not accept the indemnity schemes of other EU countries. The group emphasises that museum professionals should accept indemnity schemes, as described in the guidelines of appendix 4, and encourage Member States and EU institutions to stimulate the active use of indemnity schemes.

Zespół podkreśla, że systemy gwarancji, w których państwo pokrywa ubezpieczenie eksponatu w 100% są najlepsze. Dlatego zaleca się, by kraje członkowskie przystosowały swoje systemy państwowe w taki sposób, aby móc oferować 100% pokrycia. Te państwa członkowskie, które nie mają systemów gwarancji państwowych, powinny dążyć do stworzenia takich programów. Za wzór dobrej praktyki może im służyć program 100% gwarancji obowiązujący w Wielkiej Brytanii. Innym problemem, który dotyczy gwarancji, jest fakt nieakceptowania przez kilka państw członkowskich systemów poręczeń (gwarancji) obowiązujących w innych państwach UE. Grupa przygotowująca raport podkreśla, że pracownicy muzeów powinni akceptować systemy gwarancji zgodnie z tym, co napisano we wskazówkach w załączniku 4. Zachęca również państwa członkowskie oraz instytucje UE do stymulowania aktywnego stosowania programów gwarancji.

The group recommends that:
Museum professionals
- accept indemnity when offered.

Member States
- have indemnity schemes for international exhibitions and long-term loans.
- accept the indemnity schemes of other Member States.
- make their indemnity schemes better known.
- adapt existing indemnity schemes to offer 100% coverage.
- speed up the development of their indemnity schemes.

EU Institutions
- agree on a common policy line on indemnity.
- investigate whether a European interim scheme for those countries not benefiting from a scheme is possible.
- monitor progress concerning indemnity within the Member States.
- speed up the process of indemnity by developing an interim scheme.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- zaakceptować gwarancje państwowe, jeśli są oferowane.

Państw członkowskich:
- zapewnić posiadanie gwarancji państwowych dla wystaw międzynarodowych oraz wypożyczeń długoterminowych;
- akceptować gwarancje państwowe innych państw członkowskich;
- udostępniać informacje o gwarancjach państwowych
- przystosować istniejące systemy gwarancji państwowych w celu osiągnięcia 100% pokrycia szkód;
- przyspieszyć tworzenie własnych systemów gwarancji państwowych.

Instytucji UE:
- uzgodnić wspólną politykę dotyczącą gwarancji państwowych;
- zbadać, czy możliwe jest wprowadzenie tymczasowego systemu europejskiego dla krajów nie korzystających z dotychczasowych programów;
- monitorować postępy w zakresie stosowania gwarancji państwowych w państwach członkowskich;
- przyspieszyć proces wprowadzania gwarancji państwowych poprzez stworzenie systemu tymczasowego.

2.4. Insurance
Insurance costs can be reduced by means of non-insurance and indemnity. Although indemnity and non-insurance can considerably reduce insurance premiums or eliminate them altogether, insurance always plays a certain role. However, that role could be less prominent than it has been.

2.4. Ubezpieczenie
Koszty ubezpieczenia można zmniejszyć poprzez nie ubezpieczanie lub gwarancje państwowe. Chociaż te dwa rozwiązania mogą znacznie obniżyć składki ubezpieczeniowe lub wyeliminować je całkowicie, ubezpieczenie zawsze odgrywa pewną rolę. Jednakże rola ta może stać się mniejsza niż była dotychczas.

The indemnity survey shows that there are very few accidents during exchanges of objects and that the national authorities therefore do not run substantial risks. This is supported by "Museum Collections on the Move", where another conclusion was the need for a good combination of non-insurance, indemnity and insurance and their mutual use. Different combinations between these instruments are conceivable. In the case of non-insurance, insurance companies can play a role by insuring the cost of restoration in the event of damage and during transport. However, depreciation should not be insured because the value of an object is not important in collection mobility. Insurance can also play a role in countries where indemnity coverage is less than 100% and where insurance is complementary. In the case of partial indemnity, the insurance premium for the part not covered by the indemnity scheme would be reduced. Even then, depreciation should not be insured. Finally, in cases in which non-insurance and indemnity do not apply, insurance would still be required, depending on the conditions of the lender.

Badania dotyczące gwarancji państwowych pokazują, że podczas wymiany eksponatów zdarza się bardzo niewiele wypadków, a przez to władze państwowe nie ponoszą znaczącego ryzyka. Potwierdziła to konferencja „Museum Collections on the Move", podczas której stwierdzono, że pożądane byłoby sprawne łączenie nie ubezpieczania, gwarancji państwowych oraz ubezpieczenia, stosowane przez obie strony. Możliwe są różne kombinacje tych trzech instrumentów. W przypadku nie ubezpieczenia firmy ubezpieczeniowe mogą odegrać pewną rolę poprzez zapewnienie pokrycia kosztów renowacji jeśli nastąpi uszkodzenie oraz kosztów podczas transportu. Jednakże amortyzacja nie powinna podlegać ubezpieczeniu, ponieważ wartość eksponatów nie jest ważna z punktu widzenia mobilności zbiorów. Ubezpieczenie może również odgrywać istotną rolę w krajach, w których gwarancje państwowe pokrywają mniej niż 100%, a ubezpieczenie jest instrumentem dopełniającym. W przypadku częściowych gwarancji państwowych składka ubezpieczeniowa za część nie pokrytą w systemie gwarancji państwowych uległaby obniżeniu. Nawet w takiej sytuacji amortyzacja nie powinna podlegać ubezpieczeniu. I wreszcie w przypadku, gdy nie ubezpieczenie oraz gwarancje państwowe nie miałyby zastosowania, ubezpieczenie nadal byłoby wymagane w zależności od warunków stawianych przez instytucję pożyczającą swoje obiekty.

The group recommends that:
Museum professionals
- make good use of the possibilities created by a combination of non-/self-insurance, indemnity and insurance.
- not insure depreciation of objects in public collections.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- dobrze wykorzystywać możliwości stworzone przez połączenie nie-ubezpieczenia, gwarancji państwowych oraz ubezpieczenia;
- nie ubezpieczać amortyzacji obiektów znajdujących się w zbiorach publicznych.

Member States
- not make insurance compulsory.
- allow museums not to insure depreciation.

Państw członkowskich:
- nie wymagać, aby ubezpieczenie było obowiązkowe;
- pozwalać muzeom na nie ubezpieczanie amortyzacji.

EU Institutions
- foster and monitor best practices.

Instytucji UE:
- promować i monitorować przykłady pozytywnych działań.

3. Immunity from seizure
Immunity from seizure involves the legal protection that one state grants to an object on loan in its territory from another state within the context of a temporary exhibition. The purpose is to secure the object against any legal claims by former owners or claimants who dispute the legitimacy of the current ownership. The claimant takes advantage of the fact that the object is temporarily in a different country with a different set of laws and requests its seizure. The protection offered by immunity from seizure is granted for a specific period, i.e. the period of the exhibition, extended by the number of days necessary to prepare the exhibition. Since the most recent enlarge-

3. Zabezpieczenie przed przejęciem (konfiskatą)
Zabezpieczenie przed przejęciem (konfiskatą) to ochrona prawna, jaką jedno państwo obejmuje pożyczony eksponat na swoim terytorium w związku z organizowaną w tym państwie wystawą czasową. Celem takiego zabezpieczenia jest ochrona obiektu przed jakimikolwiek prawnymi roszczeniami uprzednich właścicieli lub pretendentów, którzy kwestionują prawo obecnej własności. Osoby takie mogą wykorzystać fakt, że dany obiekt jest czasowo w innym kraju, który rządzi się innymi prawami, i zażądać jego zwrotu. Ochrona gwarantowana w charakterze „zabezpieczenia przed przejęciem (konfiskatą)" jest przyznawana na konkretny okres czasu, to znaczy na

ment of the European Union, immunity from seizure has become even more important, particularly in view of the involuntary removal of objects around the world since the Second World War.

okres wystawy, przedłużony o liczbę dni koniecznych do jej przygotowania. Od momentu ostatniego rozszerzenia Unii Europejskiej zabezpieczenie przed przejęciem stało się jeszcze ważniejsze, zwłaszcza biorąc pod uwagę niedobrowolne przenoszenie różnych obiektów na terenie całego świata od wybuchu II wojny światowej.

The scope of measures intended to provide immunity from seizure is vast, as such measures can potentially cover all property disputes that involve cultural objects. The risks related to the seizure of the goods cannot be covered by an insurance policy.

Zakres środków mających na celu zapewnienie zabezpieczenia przed przejęciem (konfiskatą) jest szeroki. Takie środki mogą potencjalnie znaleźć swoje zastosowanie we wszystkich sporach, które dotyczą dóbr kultury. Ryzyko związane z przejęciem (konfiskatą) takich dóbr nie może być ujęte w żadnej polisie ubezpieczeniowej.

At present there is a great disparity between the various systems of immunity from seizure applied in the European Union and around the world. There are also vast differences with regard to the categories of protected goods and their legal status, and the methods by which the law is applied. Many countries do not offer immunity from seizure at all. Those European countries that do are Germany, Austria, Belgium, France, and Ireland. Spain is currently considering such a measure. France was the first country in Europe to have introduced a system of immunity from seizure (1994). The American federal system goes back to 1965.

Obecnie istnieje ogromna przepaść pomiędzy różnymi systemami zabezpieczenia przed przejęciem (konfiskatą) stosowanymi w różnych krajach Unii Europejskiej i na całym świecie. Rozbieżności dotyczą również kategorii chronionych dóbr oraz ich statusu prawnego, a także metod egzekwowania prawa. Wiele krajów w ogóle nie zapewnia zabezpieczenia przed przejęciem (konfiskatą). W Europie takie zabezpieczenie zapewniają Niemcy, Austria, Belgia, Francja i Irlandia. Hiszpania obecnie rozważa wprowadzenie takiego środka ochrony. W Europie pierwszym krajem, który wprowadził system zabezpieczenia przed przejęciem (w 1994 r.) była Francja, natomiast system federalny w USA datuje się od 1965 roku.

A brief comparison of existing systems shows that they are divided into two categories. The first involves the automatic protection of any loan object authorised within the framework of a not-for-profit exhibition taking place in a cultural institution. Such protection takes the form of a general regulatory provision (State of New York and Texas, and some provinces of Canada). The other, while posing a general principle of protection, requires the legal designation of the goods concerned. This second category is divided into two further subcategories. In the first case, it is the responsibility of the organising institution to see to the object's protection, as the document bestowing title to the objects is considered unassailable under the relevant law (e.g. American federal law). In the second subcategory, the object is open to claims for a period published in the relevant government gazette, protection becoming effective upon expiry of this period (France).

Krótkie porównanie istniejących systemów pokazuje, że można je podzielić na dwie kategorie. Pierwsza zakłada automatyczną ochronę jakiegokolwiek pożyczonego obiektu upoważnionego do takiej ochrony w ramach systemu wystaw *non-for-profit* (nie dla zysku), które organizuje się w instytucjach kultury. Taka ochrona przybiera formę aktu prawnego (Stan Nowy Jork oraz Teksas, a także niektóre okręgi w Kanadzie). Druga kategoria, nakładając ogólną zasadę ochrony, wymaga podania prawnego opisu rzeczonych dóbr. Ta druga kategoria składa się z dalszych dwóch podkategorii. W pierwszym przypadku odpowiedzialność za ochronę obiektu spoczywa na instytucji organizującej, ponieważ dokument nadania tytułu prawnego w stosunku do obiektów jest uważany za bezsporny w świetle danego prawa (np. amerykańskie prawo federalne). Druga podkategoria zakłada, że możliwe jest zgłaszanie roszczeń w stosunku do obiektu przez okres czasu ogłoszony w odpowiednim dzienniku rządowym, a ochrona zyskuje moc prawną po upłynięciu owego okresu (Francja).

In certain countries, the system of immunity from seizure applies as much to publicly-held objects as to privately-held ones (United States), whereas in others it is reserved for objects in public collections (France).

W niektórych krajach system zabezpieczenia przed przejęciem ma takie samo zastosowanie w stosunku do obiektów znajdujących się w posiadaniu publicznym, jak i prywatnym (Stany Zjednoczone), podczas gdy w innych jest zarezerwowany tylko dla zbiorów publicznych (Francja).

At the legal level, the principle of immunity from seizure is sometimes called into question because it conflicts with the various legal measures of restitution imposed on those states in which privately-owned objects were illegally confiscated from their owners. The strictly suspensive nature of immunity from seizure guarantees that there can be no conflict of that kind. Immunity from seizure does not affect the legal basis of protection.

W sensie prawnym zasada zabezpieczenia przed przejęciem jest czasami podawana w wątpliwość, ponieważ pozostaje w sprzeczności z różnymi instrumentami prawnymi dotyczącymi restytucji, nałożonymi na te kraje, w których obiekty będące w posiadaniu osób prywatnych zostały nielegalnie skonfiskowane i odebrane właścicielom. Charakter „zawieszenia" cechujący systemy zabezpieczenia przed przejęciem (konfiskatą) gwarantuje, iż taki konflikt nie ma miejsca. Zabezpieczenie przed przejęciem (konfiskatą) nie wpływa na prawne podstawy ochrony.

One of the conclusions of the indemnity survey was to create a standardised European system of immunity from seizure. The participants in the "Illegal Trade: Fighting illicit traffic in cultural goods within the European Union" conference also recommended an anti-seizure law[10].

Jeden z wniosków, jaki wypłynął z badań nad państwowymi gwarancjami zabezpieczeń, dotyczył stworzenia znormalizowanego europejskiego systemu zabezpieczania przed przejęciem (konfiskatą). Uczestnicy konferencji „Nielegalny handel: zwalczanie bezprawnego obiegu dóbr kultury w granicach Unii Europejskiej" również zalecali stosowanie prawa przeciwko przejęciu[10].

The risk of an object lent abroad being seized will obviously be very dissuasive for possible lenders. Such a risk can also throw up enormous problems (e.g. the refusal of a loan) for the organisers of an exhibition. Museum professionals have agreed that the introduction of a European system of immunity from seizure would support cultural exchanges by facilitating loans between Member States. Such a measure would also be simpler than having each state work out its own legislation, as there will inevitably be disparities between them, in particular as collection mobility increases and the number of exhibitions that tour several countries of Europe grows.

Ryzyko, że obiekt wypożyczony za granicę zostanie przejęty, będzie z pewnością czynnikiem zniechęcającym dla potencjalnych pożyczkodawców. Takie ryzyko może również być przyczyną ogromnych problemów (np. odmowy wypożyczenia obiektu) dla organizatorów wystawy. Muzealnicy zgodzili się, że wprowadzenie europejskiego systemu zabezpieczenia przed przejęciem (konfiskatą) będzie ogromnym wsparciem dla organizowania wymian, ponieważ taki system ułatwi pożyczanie obiektów pomiędzy państwami członkowskimi UE. Wprowadzenie takiego systemu byłoby znacznie prostsze niż wypracowanie własnego przez każde z państw. W takim przypadku na pewno zaistniałyby nieuniknione rozbieżności pomiędzy systemami, tym bardziej że przemieszczanie zbiorów przybiera coraz większe rozmiary, a wraz z nim rośnie liczba wystaw podróżujących do kilku państw europejskich.

The methods by which such a law is applied will have to reconcile effective protection and flexibility of operation. The legal and administrative procedures involved in immunity from seizure take a great deal of time and the delay can have a prohibitive effect on loan agreements between organisers.

Metody, dzięki którym takie prawo zostanie wprowadzone, będą musiały łączyć w sobie skuteczną ochronę oraz elastyczność funkcjonowania. Procedury prawne i administracyjne związane z zabezpieczeniem przed przejęciem zabierają wiele czasu, a wszelkie opóźnienia mogą mieć negatywny wpływ na zawieranie umów o pożyczenie obiektów pomiędzy instytucjami.

Collection mobility should not be misused to settle ownership disputes. However, museum professionals should do their utmost to know the provenance of the objects concerned, as avoiding risk is part of collection mobility.

Przemieszczanie zbiorów nie powinno być wykorzystywane do załatwiania sporów o prawo własności. Jednakże pracownicy muzeów powinni dokładać wszelkich starań, by poznać pochodzenie eksponatów, ponieważ unikanie ryzyka jest częścią strategii mobilności kolekcji.

Immunity from seizure is a problematic subject. The complex legal nature of this issue means that the group is not in a position to recommend a detailed proposal for immunity from seizure. The complexity of the subject

Zabezpieczenie przed przejęciem (konfiskatą) jest trudnym problemem. Skomplikowana natura prawna tej kwestii sprawia, że zespół przygotowujący raport nie jest w stanie przedstawić szczegółowej propozycji zabezpie-

makes it necessary to carry out a detailed comparative study of the various systems of immunity from seizure currently applied. The study would take into account the wishes of those European countries that do not yet have anti-seizure laws, and it would furthermore analyse the American system, which – as the oldest such system – will offer the greatest number of practical examples. The study should conclude by making precise recommendations as to the relevant law. The group stresses the importance of establishing a good policy on immunity from seizure. A Europe-wide legal system of immunity from seizure should be based on the outcome of the study.

czenia przed przejęciem. Z powodu złożoności tego tematu konieczne jest przeprowadzenie szczegółowych badań porównawczych różnych systemów stosowanych obecnie. Takie badania powinny wziąć pod uwagę życzenia tych krajów europejskich, które do tej pory nie posiadają przepisów chroniących pożyczone dobra kultury przed przejęciem. Ponadto powinny poddać analizie system amerykański, który – jako najstarszy z istniejących systemów – oferuje największą liczbę praktycznych przykładów. Badania powinny zakończyć się stworzeniem szczegółowych zaleceń odnośnie do danych systemów prawnych. Grupa pragnie podkreślić wagę ustanowienia właściwej polityki dotyczącej zabezpieczenia przed przejęciem. System prawny obejmujący całą Europę i regulujący kwestie związane z zabezpieczeniem przed przejęciem powinien być oparty na wynikach wspomnianych badań.

The group recommends that:
Museum professionals
- research the provenance of objects in its collection and make this information available.
- inform borrowers of possible risks when applicable.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- badać pochodzenie obiektów w swoich zbiorach i udostępniać posiadane informacje;
- informować instytucje wypożyczające eksponaty o możliwym ryzyku (jeśli ma to zastosowanie).

Member States
- that do not have an immunity from seizure system should develop one.
- introduce a Europe-wide legal system of immunity from seizure.

Państw członkowskich:
- stworzyć system zabezpieczania przed przejęciem (konfiskatą), jeśli takiego nie mają;
- wprowadzić system prawny regulujący kwestie związane z zabezpieczeniem przed przejęciem, obejmujący całą Europę.

EU Institutions
- commission a study on immunity from seizure (European Commission).
- adopt a Europe-wide legal system of immunity from seizure (Council and European Parliament).

Instytucji UE:
- zlecić badanie dotyczące zabezpieczenia przed przejęciem (Komisja Europejska);
- przyjąć system prawny regulujący kwestie związane z zabezpieczeniem przed przejęciem, obejmujący całą Europę (Rada oraz Parlament Europejski).

4. Long-term loans
There are two kinds of loans in the museum world: short-term loans, mostly related to exhibitions, and long-term loans for other purposes. The principle for both is the same: there is a starting date and fixed end date.

4. Wypożyczenia długoterminowe (depozyty)
Istnieją dwa rodzaje wypożyczeń w muzealnictwie: krótkoterminowe, odnoszące się najczęściej do wystaw, oraz długoterminowe dla innych celów. Zasada funkcjonowania obydwu jest taka sama: wyznaczona jest data rozpoczęcia oraz końca wypożyczenia obiektów.

There are many different reasons for showing objects elsewhere for a longer period of time. For example, doing so helps to place objects in a meaningful historical context; it facilitates permanent displays in museums or other places like public buildings; it makes it possible to tell stories from a different perspective; and it encourages co-operation among various museums. These examples show that long-term loans can be regarded as a form of "museum twinning" that allows museums to borrow

Jest wiele przyczyn, dla których pokazuje się obiekty w innych miejscach przez dłuższy okres czasu. Na przykład: umożliwia to ukazanie eksponatu w znaczącym kontekście historycznym; ułatwia stworzenie wystaw stałych w muzeach oraz innych miejscach, np. budynkach publicznych; umożliwia opowiedzenie pewnych historii z innej perspektywy; promuje współpracę pomiędzy różnymi muzeami. Te przykłady pokazują, że wypożyczenia długoterminowe mogą być uważane za formę „bliźniaczej

items from elsewhere. A museum with an enormous collection of Picassos, for instance, could show generosity to a fellow institution that is without such a work to help it improve its collection.

współpracy muzeów", dzięki której mogą one pożyczać eksponaty z innych miejsc. Na przykład muzeum posiadające ogromną kolekcję dzieł Picassa może wspomóc bliźniaczą instytucję, która nie posiada takiego dzieła, a przez to wzbogacić jej kolekcję.

Long-term loans may also coincide with research in such fields as conservation, art history, history and other sciences. Scientific research can be seen as an added benefit of collection mobility. Displaying and treating objects in a context other than the customary one can reveal additional information about them.

Wypożyczenia długoterminowe mogą również zbiegać się z badaniami prowadzonymi w takich dziedzinach, jak konserwacja, historia sztuki, historia oraz inne gałęzie nauki. Badania naukowe mogą być postrzegane jako dodatkowa korzyść wynikająca z mobilności kolekcji. Pokazywanie obiektów w innym kontekście niż dotychczas przyjęty może doprowadzić do ujawnienia nowych informacji o tych obiektach.

One problem in long-term loans policy, however, is insurance. Most state-owned museum objects are not insured. Bearing in mind the criteria proposed for loan objects as presented in the guidelines, long-term loans should be accorded the same status as the borrower's museum collection. This means that non-insurance is preferable for these objects. If non-insurance is not possible, the working group recommends having indemnity schemes to cover long-term loans.

Jednym z problemów polityki wypożyczeń długoterminowych jest jednakże ubezpieczenie. Większość obiektów w państwowych muzeach nie jest ubezpieczona. Biorąc pod uwagę proponowane kryteria wypożyczania obiektów zaprezentowane we wskazówkach, status eksponatów wypożyczonych do danej instytucji w trybie długoterminowym powinien być dostosowany do tego, jaki mają zbiory znajdujące się w jej posiadaniu. Oznacza to, że nie ubezpieczanie jest preferowanym trybem postępowania w stosunku do tych obiektów. Jeśli nie ubezpieczenie nie jest możliwe, zaleca się zastosowanie systemów gwarancji państwowych (poręczeń) dla ubezpieczenia wypożyczeń długoterminowych.

The group recommends that:
Museum professionals
- move towards an active policy on long-term loans.
- co-operate by twinning.

Member States
- develop an active policy by allowing objects on long-term loans to be treated as part of the permanent collection.
- allow non-insurance or indemnity as a second option.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- dążyć do aktywnej polityki wypożyczeń długoterminowych;
- współpracować na zasadzie „instytucji bliźniaczych".

Państw członkowskich:
- tworzyć aktywną politykę poprzez udzielenie pozwolenia, aby obiekty wypożyczone długoterminowo były traktowane jako część stałej kolekcji;
- dopuścić stosowanie nie ubezpieczania lub gwarancji państwowych (poręczeń) w charakterze drugiej opcji.

5. Loan fees

The topic of loan fees was discussed during the "Loan for Exhibitions: Ethical and Economic Aspects"[11] conference, and the Bizot Group has returned to this subject repeatedly as well (appendix 4). Organising an exhibition is expensive, mainly for the borrower, but also for the lender. It means extra work to get the loan object to the right place. It is therefore reasonable for lending museums to ask for a reimbursement of their out-of-pocket expenses and, in certain cases, a small overhead charge. It is, however, in the common interest of museums to minimise the charges that they pass on to borrowing museums.

5. Opłaty za wypożyczenie

Temat opłat za wypożyczenie omawiany był podczas konferencji „Wypożyczanie dla celów wystawienniczych: korzyści etyczne i ekonomiczne"[11], Grupa Bizot również wielokrotnie do niego powracała (załącznik 4). Organizowanie wystaw jest kosztowne, zwłaszcza dla wypożyczającego, ale również dla udzielającego obiekty. Dostarczenie wypożyczonego obiektu na miejsce zawsze oznacza dodatkową pracę. Dlatego też wydaje się rozsądne, aby muzea pożyczające otrzymywały zwrot poniesionych kosztów i, w pewnych przypadkach, niewielką opłatę kompensującą koszty, zwaną *overheads*. Jednakże we wspólnym interesie

Unfortunately, it is common practice nowadays for museums to ask for more than the minimum as a fund-raising measure, a practice that could seriously hamper collection mobility. Museums commonly agree to loan objects to other institutions if those institutions agree in return to pay an extra fee on top of the standard expenses associated with organising the loan. The "loan fee" is a source of income for museums. Such "profit-making" is against the spirit of public memory institutions. Museums also ask for money to cover the costs incurred when preparing to make loan objects available (restoration, administrative expenses, etc.). In such cases, the charges should be governed by rules of reciprocity. Keeping costs to a minimum, especially those related to documentation and courier fees, could have a positive influence on collection mobility.

The group recommends that:
Museum professionals
- avoid unnecessary or unfair costs and also limit costs.
- limit loan fees.

Member States
- not ask museums to raise income through loan fees.

6. Publications/copyright
Access to scholarly publications is essential for the museum professional. Digitisation, in particular via the Internet (museum and library websites) provides growing access to scholarly publications and relevant museum data. In order to facilitate mobility, access to museum management systems needs to be facilitated and the group feels that wide support should be given to projects making collection data available to a broader professional audience. The costs associated with these processes are considerable, and the data are useless if not available in translation.

When loan objects form part of an exhibition, it is natural for their significance and place within the exhibition to be documented in a catalogue for scholarly or educational purposes. It is advisable to publish multi-language editions so that the knowledge can be shared with as many people as possible. Access can be enhanced by having publications appear not only in printed but also in digital form, either at

muzeów leży zminimalizowanie takich opłat ponoszonych przez instytucje wypożyczające.

Niestety, często się dziś zdarza, że muzea chcą dostać więcej niż minimalną kwotę, traktując to jako sposób na zasilenie swojego budżetu, co może poważnie utrudniać rozwój mobilności kolekcji. Muzea zazwyczaj zgadzają się wypożyczyć obiekty innym instytucjom, jeśli te instytucje zgodzą się wnieść dodatkową opłatę oprócz standardowych kosztów związanych ze zorganizowaniem wypożyczenia. „Opłata za wypożyczenie" jest źródłem dochodu dla muzeów. Takie „zarabianie" jest sprzeczne z duchem instytucji o charakterze społecznym i publicznym. Muzea żądają również pieniędzy na pokrycie kosztów poniesionych podczas przygotowania obiektów do udostępnienia (koszty konserwacji i administracji etc.). W takich przypadkach opłaty powinny być ustalone na zasadach wzajemności. Utrzymywanie kosztów na minimalnym poziomie, zwłaszcza tych związanych z dokumentacją oraz opłatami za usługi kurierskie, mogłoby mieć pozytywny wpływ na mobilność kolekcji.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- unikać niepotrzebnych oraz „nielojalnych" kosztów, a także ograniczać koszty;
- ograniczać opłaty za wypożyczenie.

Państw członkowskich:
- nie oczekiwać, by muzea zbierały fundusze poprzez opłaty za wypożyczenie.

6. Publikacje/prawa autorskie
Dostęp do publikacji naukowych jest konieczny z punktu widzenia pracowników muzeum. Digitalizacja, szczególnie za pośrednictwem Internetu (strony muzealne i biblioteczne), zapewnia coraz szerszy dostęp do publikacji naukowych oraz istotnych danych muzealnych. W celu usprawnienia mobilności, ułatwiony musi być dostęp do wiedzy o systemach zarządzania muzeum. Dlatego, według grupy przygotowującej raport, należy wspierać wszelkie projekty, których celem jest ułatwienie dostępu do danych dotyczących kolekcji szerszemu gronu zawodowców. Jednakże koszty związane z tymi procesami są znaczące, a dane bezużyteczne, jeśli nie są dostępne w tłumaczeniu.

Gdy wypożyczone obiekty stają się częścią wystawy, naturalne jest, że ich znaczenie zostaje udokumentowane w katalogu opracowanym dla celów naukowych lub edukacyjnych. Zaleca się wydawanie publikacji w wielu językach, dzięki czemu z zawartej w nich wiedzy będzie mogła skorzystać jak największa liczba osób. Dostęp do wiedzy można również zwiększyć poprzez wydawanie publikacji

the same time, or – depending on the arrangements made with the publishers – after a brief delay.

Lenders should provide borrowers with generous assistance in obtaining up-to-date information about the object, its provenance and condition. Providing the borrowing museum with recent publications that might otherwise escape its notice is a service that increases the quality of the accompanying publication and saves time and travelling expenses. However, it remains the ultimate responsibility of the borrower to produce a publication worthy of the trust implied by the granting of the loan.

Copyrights are often a serious obstacle in making data and images (reproductions) available. Where copyrights are related to objects by living artists or by deceased artists whose copyright has not yet expired, they often form a source of high, if not insurmountable costs. Many exhibitions or related publications have been cancelled because the copyright costs were unaffordable. On the other hand, museums often see copyrights as a source of income for their own institution.

The group considered it far beyond its scope to attempt any recommendation that touches formally on the reduction or waiver of copyrights in the wake of cultural exchange. The group does recommend, however, that museums should waive copyrights for their partners in collection mobility wherever possible. Where loans are granted, photographic material for scholarly or educational purposes should preferably be made available at cost, and copyrights as such waived when within the jurisdiction of the lending institution (see also appendix 3).

The group recommends that:
Museum professionals
- make publications available for the general public and for professional colleagues.
- not abuse copyright costs as a form of income.

Member States and Council
- support translations.
- should be aware of the possible effect of copyright legislation for the cultural field.

nie tylko w formie papierowej, ale także cyfrowej, albo w tym samym czasie, albo – w zależności od uzgodnień poczynionych z wydawcą – po krótkiej zwłoce.

Instytucje pożyczające powinny pomóc jednostkom wypożyczającym w uzyskaniu aktualnych informacji dotyczących pożyczonych obiektów, ich pochodzenia oraz stanu. Zapewnienie muzeum wypożyczającemu najnowszych publikacji, które w przeciwnym razie mogłyby umknąć jego uwadze, jest gestem, który pomoże podnieść jakość publikacji towarzyszącej wystawie, a jednocześnie oszczędzi czas i wydatki na podróże. Jednakże to biorąca w używanie obiekty muzealne instytucja ponosi ostateczną odpowiedzialność za wydanie publikacji godnej zaufania, którego wyrazem jest udostępnienie jej obiektu.

Prawa autorskie często stanowią poważną przeszkodę w udostępnieniu danych oraz wizerunków obiektów (reprodukcji). Gdy prawa autorskie dotyczą dzieł artystów żyjących lub tych zmarłych, których prawa autorskie jeszcze nie wygasły, wówczas stanowią one źródło wysokich kosztów, które czasami stają się przeszkodą nie do pokonania. Wiele wystaw lub związanych z nimi publikacji zostało odwołanych, ponieważ koszty wynikające z praw autorskich były zbyt wysokie. Z drugiej strony, muzea często postrzegają prawa autorskie jako źródło dochodu dla własnych instytucji.

Grupa przygotowująca raport uważa się za nieuprawnioną do formułowania zaleceń w sposób formalny dotykających kwestii rezygnacji z praw autorskich przy wymianach muzealnych. Jednakże sugeruje, by muzea zrzekały się praw autorskich w stosunku do swoich partnerów, gdy tylko jest to możliwe. Gdy obiekt zostaje wypożyczony, materiał fotograficzny dla celów naukowych oraz edukacyjnych powinien być udostępniany po kosztach własnych. Jeśli prawa autorskie znajdują się w gestii instytucji wypożyczającej, powinna zrzec się ich w związku z wypożyczeniem (patrz również załącznik 3).

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- udostępniać publikacje społeczeństwu oraz swoim kolegom po fachu;
- nie nadużywać kosztów związanych z prawami autorskimi jako formy uzyskiwania dochodu.

Państw członkowskich oraz Rady:
- promować tłumaczenia;
- mieć świadomość potencjalnych skutków prawodawstwa związanego z prawami autorskimi w branży muzealnej.

7. Digitisation

Like other institutions founded to preserve our collective memory, museums benefit from information and communication technologies. Through digitisation museums will be able to promote collection mobility between partners, the study of culture within the relevant European research areas, and the showcasing of national collections and exhibitions to the European public, even of those collections that are inert or extremely fragile. In this respect it is crucial to support the European coordination of national digitisation policies and initiatives in order to ensure the further development of a European digital cultural network as presented at The Hague conference on digitisation in September 2004. Collection mobility should therefore be one of the items in the new Dynamic Action Plan that will be delivered during the United Kingdom Presidency of the European Union.

The group recommends that:

Museum professionals

- use digital networks to improve and increase collection information exchange for the general public and the professional.
- digitise their collections.
- take advantage of digital collections for exhibition planning and research.

Member States

- create the conditions to foster and guide technological innovations on a European level.
- define common approaches and choices of technology.
- take up collection mobility as part of their Coordination Action Plan as announced by the Council on 17 November 2004.
- promote multilingual access to museum collections.

EU Institutions

- work together with the new National Representatives Group and the Dynamic Action Plan (to be established under UK Presidency) to stimulate and encourage collection mobility by digital means (Council).

8. Trust

If your neighbour asks to borrow your car, you will probably say yes. But you are not likely to hand over your car keys if a complete stranger knocks on your door and asks for them[12].

Trust is a prerequisite for collection mobility and based on reciprocity. To build up trust, the parties must know

7. Digitalizacja

Podobnie jak inne instytucje założone w celu zachowania społecznej pamięci, muzea korzystają z technologii informatycznych i komunikacyjnych. Poprzez digitalizację muzea będą w stanie promować mobilność kolekcji pomiędzy partnerami, studia nad kulturą w danych obszarach badawczych w Europie oraz prezentację europejskiej społeczności swoich narodowych zbiorów i wystaw, nawet tych, które są wyjątkowo „statyczne" czy podatne na uszkodzenia. Konieczne jest w tym względzie – na poziomie Wspólnoty – wspieranie koordynacji narodowej polityki w zakresie digitalizacji oraz związanych z nią inicjatyw, w celu zapewnienia dalszego rozwoju europejskiej kulturowej sieci cyfrowej. Taki cel zaprezentowano na konferencji dotyczącej digitalizacji, która odbyła się w Hadze we wrześniu 2004 roku. Mobilność kolekcji powinna zatem stać się jednym z punktów nowego *Dynamic Action Plan*, który zostanie wprowadzony podczas przewodnictwa Wielkiej Brytanii w Unii Europejskiej.

Zalecenia grupy dla:

Muzealników:

- wykorzystywać sieci i platformy cyfrowe do poprawy i rozszerzania wymiany informacji zarówno z przedstawicielami społeczeństwa, jak i pracownikami muzeów;
- digitalizować swoje kolekcje;
- wykorzystywać zbiory zdigitalizowane do planowania wystaw oraz prowadzenia badań.

Państw członkowskich:

- stworzyć warunki sprzyjające promowaniu i wprowadzaniu technologicznych innowacji na poziomie europejskim;
- określić wspólne podejście do stosowania i wyboru technologii;
- włączyć mobilność kolekcji do *Coordination Action Plan*, zgodnie z tym, co ogłosiła Rada 17 listopada 2004 roku;
- promować wielojęzyczny dostęp do zbiorów muzealnych.

Instytucji UE:

- pracować wspólnie z nową grupą National Representatives Group oraz w ramach *Dynamic Action Plan* (który zostanie wprowadzony podczas przewodnictwa Wielkiej Brytanii) w celu stymulacji oraz promocji mobilności kolekcji przy pomocy środków cyfrowych (Rada).

8. Zaufanie

Jeśli twój sąsiad prosi, abyś pożyczył mu samochód, prawdopodobnie się zgodzisz. Ale raczej nie wręczysz kluczyków nieznajomemu, gdyby zapukał do twoich drzwi i o nie poprosił[12].

Zaufanie to podstawowy warunek mobilności zbiorów i powinien się opierać na zasadzie wzajemności. W celu

one another. There are several ways for museum professionals to get acquainted, for example by participating in networks, adopting the same guidelines, or setting up databases with proper and verified data. Although networks, guidelines and databases have been around for quite some time, these tools are not always familiar to everyone, and even if they are, they might not suit a given situation or budgetary considerations may prohibit professionals from joining.

zbudowania zaufania, strony muszą poznać się nawzajem. Jest wiele różnych sposobów, dzięki którym pracownicy muzeów mogą się poznać, np. poprzez działanie w sieciach organizacji muzealnych, stosowanie się do tych samych zaleceń lub tworzenie baz danych zawierających rzetelne i zweryfikowane dane. Chociaż sieci muzealne, zestawy wskazówek i bazy danych istnieją już od pewnego czasu, te narzędzia nie zawsze są wszystkim znane, a nawet jeśli są, mogą nie odpowiadać danej sytuacji lub być niemożliwe do wykorzystania ze względu na budżetowe ograniczenia.

In that respect, investment in European networks is an important way of encouraging collection mobility. Travel grants are one way of making it possible for individuals to participate in networks.

Dlatego też inwestowanie w europejskie sieci muzeów jest ważnym sposobem promowania mobilności kolekcji. Jednym ze sposobów są także stypendia i granty na podróże umożliwiające nowym partnerom dołączenie do sieci.

Another tool that will help to expand existing networks is "twinning" between museums in different Member States. At the moment, there is a relatively small network of larger European museums focusing on different fields. In general, smaller museums do not participate in European networks. Twinning could encourage these networks to grow.

Inne narzędzie, które pomoże w rozszerzaniu istniejących sieci, to „programy bliźniacze" pomiędzy muzeami z różnych państw członkowskich. Obecnie istnieje stosunkowo niewielka sieć większych muzeów europejskich skupiająca się na różnych dziedzinach. Uogólniając, mniejsze muzea nie biorą udziału w działaniach sieci europejskich. „Programy bliźniacze" mogłyby pobudzić istniejące sieci do rozwoju.

Although trust provides a basis for collection mobility, liability should always be arranged and confidentiality taken into account. In order to ensure that the relationship between two museums remains on a positive footing, it is important to make liability arrangements even when lenders waive liability. Regarding confidentiality, the exchange of information on collections is a crucial element of collection mobility. Such information must always be treated in confidence. Museum professionals should regard the confidentiality of information in exchanges as a matter of common sense. The security of data exchanges via Internet should also be improved.

Chociaż zaufanie stanowi podstawę mobilności kolekcji, kwestia odpowiedzialności zawsze powinna być uzgodniona, z zachowaniem poufności informacji. Przez wzgląd na zapewnienie zdrowych zasad w relacji między dwoma muzeami, ważne jest poczynienie ustaleń co do podejmowanej odpowiedzialności, nawet gdy strona wypożyczająca zrzeka się pewnych praw. Jeśli chodzi o poufność wymiana informacji dotyczących zbiorów jest niezwykle istotnym elementem mobilności kolekcji. Takie informacje zawsze muszą być traktowane jako poufne. Muzealnicy powinni stosować zasadę zdrowego rozsądku wobec poufności informacji udzielanych podczas wymiany danych. Należy również postarać się o lepsze zabezpieczanie danych udostępnianych przez Internet.

Museums should not leave trust to chance; they should be proactive about it. Trust is the starting point for a rich history of collection mobility.

Muzea nie powinny zostawiać spraw związanych z zaufaniem przypadkowi. Należy tu stosować podejście proaktywne. Zaufanie bowiem stało u początku bogatej historii pożyczania zbiorów.

The group recommends that:
Museum professionals:
- extend trust by participating in networks, using existing guidelines, and setting up databases.
- make reciprocity the guiding principle in dealing with partners.

Zalecenia grupy dla:
Muzealników:
- rozszerzać zaufanie poprzez uczestniczenie w sieciach, wykorzystywanie istniejących wskazówek i tworzenie baz danych;
- uczynić z zasady wzajemności naczelną zasadę współpracy z partnerami.

Member States
- extend travel grants allowing museum professionals to participate in networks.
- support national and European networks.

EU Institutions
- support European network organisations (like NEMO).
- make it possible for museum professionals to meet one another regularly in a European setting.

Concluding observation
The group is convinced that the findings and recommendations contained in this paper will constitute an important starting point. At the same time, it emphasises that these recommendations can only be implemented if they are widely supported and applied by the museums concerned and promoted by the governments of the Member States, the Council of the European Union, the European Parliament and the European Commission. The group hence invites the Council to endorse these recommendations, to facilitate their application at national and EU level, and to set up a monitoring process for their implementation.

Footnotes

[1] The responses of 411 museums in 11 European countries to a questionnaire on collection mobility sent via the Network of European Museum Organisations in 2003 show that these 411 museums possess 315 million objects, of which (on average) 73.3% is in storage.

[2] Introduction to Study no. 2003-4879, see footnote 3.

[3] Study no. 2003-4879 - An inventory of national systems of public guarantees in 31 European countries (June 2004).

[4] The Hague, Netherlands, 28-29 October 2004, www.museumcollectionsonthemove.org

[5] The *ICOM Code of Professional Ethics* was adopted unanimously by the 15th General Assembly of ICOM meeting in Buenos Aires, Argentina on 4 November 1986. It was amended by the 20th General Assembly meeting in Barcelona (Spain) on 6 July 2001, and revised by the 21st General Assembly meeting in Seoul (Republic of Korea) on 8 October 2004.

[6] Named after the initiator Ms. Irene Bizot, Administrateur Géneral de la Réunion des Musées Nationaux.

[7] NEMO is an independent network providing representation and information for the European museum community. 29 European countries participate in NEMO (www.ne-mo.org).

[8] www.ukrg.org

Państw członkowskich:
- zwiększyć liczbę grantów na podróże umożliwiających muzealnikom działalność w sieciach.
- wspierać sieci narodowe oraz europejskie.

Instytucji UE:
- wspierać europejskie organizacje sieciowe (takie jak NEMO).
- umożliwić muzealnikom regularne spotkania na gruncie europejskim.

Uwagi końcowe
Grupa przygotowująca raport jest przekonana, że konstatacje i zalecenia zawarte w niniejszym dokumencie będą ważnym punktem wyjściowym. Jednocześnie podkreśla, że mogą one przynieść sukces jedynie wtedy, gdy będą szeroko popierane i stosowane przez muzea, a także promowane przez rządy państw członkowskich, Radę, Parlament Europejski oraz Komisję Europejską. Stąd też grupa prosi Radę, by poparła niniejsze zalecenia swoim autorytetem, pomogła usprawnić ich wprowadzanie w życie na poziomie narodowym oraz na poziomie UE, a także ustanowiła program monitorowania ich wdrażania.

z angielskiego tłum. Magda Machcińska-Szczepaniak

Przypisy

[1] Odpowiedzi 411 muzeów z 11 krajów Europy na kwestionariusz dotyczący mobilności zbiorów wysłany poprzez Network of European Museum Organisations w 2003 r. pokazują, że te 411 muzeów posiada 315 milionów eksponatów, z których (przeciętnie) 73,3% jest w magazynach.

[2] Wstęp do badania nr 2003-4879, patrz przypis 3.

[3] Badanie nr 2003-4879 – Spis narodowych systemów gwarancji publicznych w 31 krajach Europy (czerwiec 2004).

[4] Haga, Holandia, 28-29 październik 2004, www.museumcollectionsonthemove.org

[5] *ICOM Code of Professional Ethics* został jednomyślnie przyjęty przez 15. Walne Zgromadzenie ICOM w Buenos Aires w Argentynie 4 listopada 1986. Został uzupełniony poprawkami przez 20. Walne Zgromadzenie w Barcelonie w Hiszpanii 6 lipca 2001, a następnie poprawiony przez 21. Walne Zgromadzenie w Seulu (Republika Korei) 8 października 2004 roku.

[6] Nazwa pochodzi od nazwiska inicjatorki Pani Irene Bizot, Administrateur Géneral de la Réunion des Musées Nationaux.

[7] NEMO to niezależna sieć zapewniająca przedstawicielstwo oraz informacje dla europejskiej społeczności muzealnej. W działalności NEMO bierze udział 29 państw europejskich (www.ne-mo.org).

[8] www.ukrg.org

[9] Unlike European museums, museums in the USA maintain the practice of deaccessioning.

[10] The Hague, 8 and 9 November 2004. Conference documentation and final recommendations.

[11] Conference, 10 October 2003, Naples, Italy.

[12] Van der Laan, M.C., presentation during conference "Museum Collections on the Move", 28 October 2004, The Hague.

[9] W przeciwieństwie do muzeów europejskich, muzea w USA utrzymują praktykę zwaną *deaccessioning* (ponownego zbycia).

[10] Haga, 8 i 9 listopad 2004. Dokumenty konferencyjne oraz końcowe zalecenia.

[11] 10 październik 2003, Neapol, Włochy.

[12] Van der Laan, prezentacja w czasie konferencji „Museum Collections on the Move", 28 październik 2004, Haga.

		The group recommends:		
	Subject matter	Museum professionals	Member States	EU Institutions
1.	Conduct and administration			
1.1.	*ICOM Code of Ethics*	- act according to the *ICOM Code of Ethics*.		
1.2.	General principles on administration of loans.	- use the "General principles on administration of loans" as their standard. - NEMO develop European guidelines.	- support museum associations in developing European guidelines. - support European networks.	- support European network organisations (like NEMO).
1.3.	Registrar	- establish the function of a registrar or a Registrar's Department combining both exhibition and loans activities. - use the UKRG Facilities Report form as a standard.	- support the creation of the position of registrar or a Registrar's Department.	
2.1.	Valuation	- accept that insurance values do not have to keep pace with developments on the market for art and cultural objects. - accept an agreed value that is much lower than the market value.	- accept that insurance values do not have to keep pace with developments on the market. - develop a policy which makes it possible for museums to work according an agreed value that is much lower than market value. - allow their museums to insure for far less than market value.	- support ideas and policy intended to reduce values.
2.2.	Non insurance/self insurance	- agree to waive certain risks. - consider lending on basis of a non -insurance basis. - cover only restoration of material damage and waive depreciation. - ask for approval of the highest authority to waive certain risks.	- allow and give permission to their museums to waive certain risks in general or otherwise on a case-by-case basis. - promote mobility of cultural objects within Europe based on non-insurance. - agree on common policy line concerning non-insurance. - extend the system of non-insurance and apply it at European level.	- support and monitor developments in non-insurance and self-insurance in the Member States.
2.3.	Indemnity	- accept indemnity when offered.	- have indemnity schemes for international exhibitions and long-term loans. - accept the indemnity schemes of other Member States. - make their indemnity schemes better known. - adapt existing indemnity schemes to offer 100% coverage. - speed up the development of their indemnity schemes.	- agree on a common policy line on indemnity. - investigate whether a European interim scheme for those countries not benefiting from a scheme is possible. - monitor progress concerning indemnity within the Member States. - speed up the process of indemnity by developing an interim scheme.

2.4.	Insurance	- make good use of the possibilities created by a combination of non-/self-insurance, indemnity and insurance. - not insure depreciation of objects in public collections.	- not make insurance compulsory. - allow museums not to insure depreciation.	- foster and monitor best practices.
3.	Immunity from seizure	- research the provenance of objects in its collections and make this information available. - inform borrowers of possible risks when applicable.	- that do not have an immunity from seizure system should develop one. - introduce of a Europe-wide an legal system of immunity from seizure.	- commission a study on immunity from seizure (European Commission). - adopt a Europe-wide an legal system of immunity from seizure (Council and European Parliament).
4.	Long term loans	- move towards an active policy on long-term loans. - co-operate by twinning.	- develop an active policy by allowing objects on long-term loans to be treated as part of the permanent collection. - allow non-insurance or indemnity as a second option.	
5.	Loan fees	- avoid unnecessary or unfair costs and also limit costs. - limit loan fees.	- not ask museums to raise income through loan fees.	
6.	Publications/Copy rights	- make publications available for the general public and for professional colleagues. - not abuse copyright costs as a form of income.	- support translations. - should be aware of the possible effect of copyright legislation for the cultural field.	- support translations (Council). - should be aware of the possible effect of copyright legislation for the cultural field (Council).
7.	Digitisation	- use digital networks to improve and increase collection information exchange for the general public and the professional. - digitise their collections. - take advantage of digital collections for exhibition planning and research.	- create the conditions to foster and guide technological innovations on a European level. - define common approaches and choices of technology. - take up collection mobility as part of their Coordination Action Plan as announced by the Council on 17 November 2004. - promote multilingual access to museum collections.	- work together with the new National Representatives Group and the Dynamic Action Plan (to be established under UK Presidency) to stimulate and encourage collection mobility by digital means (Council).
8.	Trust	- extend trust by participating in networks, using existing guidelines, and setting up databases. - make reciprocity the guiding principle in dealing with partners.	- extend travel grants allowing museum professionals to participate in networks. - support national and European networks.	- support European network organisations (like NEMO). - make it possible for museum professionals to meet one another regularly in a European setting.

		Zalecenia grupy dla:		
	Obszar	Muzealników	Państw członkowskich	Instytucji UE
1.	Postępowanie i administracja			
1.1.	*Kodeks etyki zawodowej ICOM*	- postępować zgodnie z *Kodeksem etyki zawodowej ICOM*;		
1.2.	Ogólne zasady administrowania wypożyczeniami	- stosować „Ogólne zasady administrowania wypożyczeniami" jako standard postępowania; - opracować zbiór wskazówek dla całej Europy (zadanie dla NEMO);	- wspierać stowarzyszenia muzealne w dążeniu do stworzenia wskazówek dla państw europejskich; - wspierać działanie europejskich sieci organizacji muzealnych.	- wspierać europejskie sieci organizacji (takie jak NEMO).
1.3.	Inwentaryzator	- ustanowić funkcję inwentaryzatora lub dział inwentaryzatora, który będzie się zajmował zarówno działalnością wystawienniczą, jak i związaną z pożyczaniem zbiorów; - przyjąć stosowanie formularza UKRG Standardowy Raport o Wyposażeniu Muzeum i Zabezpieczeniu Obiektów (Facilities Report) jako standard postępowania.	- wspierać stworzenie stanowiska inwentaryzatora lub działu inwentaryzatora.	
2.1.	Wycena	- zaakceptować fakt, że wartości ubezpieczenia nie muszą dotrzymywać kroku cenom rynku dla dzieł sztuki i kultury; - zaakceptować wartość uzgodnioną dużo niższą od wartości rynkowej.	- zaakceptować fakt, że wartości ubezpieczenia nie muszą dotrzymywać kroku cenom rynku; - stworzyć politykę, która umożliwi muzeom pracę opartą na wartości uzgodnionej dużo niższej od wartości rynkowej; - zezwolić muzeom na ubezpieczanie na sumy znacznie mniejsze od wartości rynkowej.	- wspierać dążenia oraz politykę zmierzającą do obniżenia wartości.
2.2.	System bezubezpieczeniowy	- zaakceptować zrzeczenie się ubezpieczeń od pewnych rodzajów ryzyka; - rozważyć możliwość pożyczania na zasadzie nie ubezpieczania; - pokrywać jedynie koszty konserwacji lub restauracji uszkodzonego materiału i zrzec się dodatkowych kosztów; - prosić o zgodę na zrzeczenie się ubezpieczeń od pewnych rodzajów ryzyka najwyższe władze.	- udzielać muzeom pozwolenia na zrzeczenie się ubezpieczeń od pewnych rodzajów ryzyka na zasadzie ogólnej, lub po analizie każdego przypadku; - promować mobilność eksponatów kulturalnych w Europie na zasadzie nie ubezpieczania; - uzgodnić wspólną politykę dotyczącą nie ubezpieczania; - rozszerzyć system nie ubezpieczania i stosować go na poziomie europejskim.	- wspierać i monitorować rozwój systemu nie ubezpieczania w państwach członkowskich.

2.3.	Gwarancje państwowe (poręczenie skarbu państwa)	- zaakceptować gwarancje państwowe (poręczenie skarbu państwa), jeśli są oferowane.	- zapewnić posiadanie gwarancji państwowych (poręczenie skarbu państwa) dla wystaw międzynarodowych oraz wypożyczeń długoterminowych.; - akceptować systemy gwarancji państwowych (poręczenie skarbu państwa) innych państw członkowskich; - udostępniać informacje o gwarancjach państwowych; - przystosować istniejące systemy gwarancji państwowych w celu osiągnięcia 100% pokrycia szkód; - przyspieszyć tworzenie własnych systemów gwarancji państwowych.	- uzgodnić wspólną politykę dotyczącą gwarancji państwowych; - zbadać, czy możliwe jest wprowadzenie tymczasowego systemu europejskiego dla krajów niekorzystających z dotychczasowych programów; - monitorować postępy w zakresie stosowania gwarancji państwowych w państwach członkowskich; - przyspieszyć proces wprowadzania gwarancji państwowych poprzez stworzenie systemu tymczasowego.
2.4.	Ubezpieczenie	- dobrze wykorzystywać możliwości stworzone przez połączenie nie ubezpieczenia, gwarancji państwowych i ubezpieczenia; - nie ubezpieczać amortyzacji obiektów znajdujących się w zbiorach publicznych.	- nie wymagać, aby ubezpieczenie było obowiązkowe; - zezwalać muzeom na nie ubezpieczanie amortyzacji.	- promować i monitorować przykłady pozytywnych działań.
3.	Zabezpieczenie przed przejęciem (konfiskatą)	- badać pochodzenie obiektów w swoich zbiorach i udostępniać posiadane informacje; - informować instytucje wypożyczające eksponaty o możliwym ryzyku (jeśli ma to zastosowanie).	- stworzyć system zabezpieczenia przed przejęciem, jeśli takiego nie posiadają; - wprowadzić system prawny regulujący kwestie związane z zabezpieczeniem przed przejęciem, obejmujący całą Europę.	- zlecić badania dotyczące zabezpieczenia przed przejęciem (Komisja Europejska); - przyjąć system prawny regulujący kwestie związane z zabezpieczeniem przed przejęciem, obejmujący całą Europę (Rada oraz Parlament Europejski).
4.	Wypożyczenia długoterminowe (depozyty)	- zmierzać w kierunku aktywnej polityki wypożyczeń długoterminowych; - współpracować na zasadzie „instytucji bliźniaczych”.	- stworzyć aktywną politykę zezwalając, aby obiekty wypożyczone długoterminowo były traktowane jako część stałej kolekcji; - dopuścić stosowanie nie ubezpieczania lub gwarancji państwowych w charakterze drugiej opcji.	
5.	Opłaty za wypożyczenie	- unikać niepotrzebnych oraz „nielojalnych” kosztów, a także ograniczać koszty; - ograniczać opłaty za wypożyczenie.	- nie oczekiwać, by muzea zbierały fundusze poprzez opłaty za wypożyczenie.	
6.	Publikacje/ Prawa autorskie	- udostępniać publikacje społeczeństwu oraz swoim kolegom po fachu; - nie nadużywać kosztów związanych z prawami autorskimi jako formy uzyskiwania dochodu.	- promować tłumaczenia; - mieć świadomość potencjalnych skutków prawodawstwa związanego z prawami autorskimi w branży muzealnej.	- promować tłumaczenia (Rada); - mieć świadomość potencjalnych skutków prawodawstwa związanego z prawami autorskimi w branży muzealnej (Rada).

7.	Digitalizacja	- wykorzystywać sieci i platformy cyfrowe do poprawy i rozszerzania wymiany informacji zarówno z przedstawicielami społeczeństwa, jak i pracownikami muzeów; - digitalizować swoje kolekcje; - wykorzystywać zbiory zdigitalizowane do planowania wystaw oraz prowadzenia badań.	- stworzyć warunki sprzyjające promocji wprowadzania technologicznych innowacji na poziomie europejskim; - określić wspólne podejście do stosowania i wyboru technologii; - włączyć mobilność kolekcji do *Coordination Action Plan*, zgodnie z tym, co ogłosiła Rada 17 listopada 2004 roku; - promować wielojęzyczny dostęp do zbiorów muzealnych.	- pracować wspólnie z nową grupą (National Representatives Group) oraz w ramach *Dynamic Action Plan* (który zostanie wprowadzony podczas przewodnictwa Wielkiej Brytanii) w celu stymulacji oraz promocji mobilności kolekcji przy pomocy środków cyfrowych (Rada).
8.	Zaufanie	- rozszerzać zaufanie poprzez uczestniczenie w sieciach organizacji muzealnych, wykorzystywanie istniejących wskazówek i tworzenie baz danych; - sprawić, żeby zasada wzajemności była naczelną zasadą współpracy z partnerami.	- zwiększyć liczbę grantów na podróże, które umożliwią muzealnikom uczestniczenie w sieciach organizacji muzealnych; - wspierać sieci krajowe oraz europejskie.	- wspierać europejskie sieci organizacji (takie jak NEMO); - umożliwić muzealnikom regularne spotkania na gruncie europejskim.

Józef Olejniczak

ROK 2005 – ROKIEM STANISŁAWA STASZICA W 250. ROCZNICĘ URODZIN UCZONEGO

W listopadzie 2005 r. przypadała 250. rocznica urodzin Stanisława Staszica (1755-1826), syna pilskiego burmistrza, księdza, pisarza politycznego, historiozofa, tłumacza Homera i Woltera, uczonego, prezesa Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, działacza administracyjnego i oświatowego, twórcy Towarzystwa Rolniczego Hrubieszowskiego, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego oświecenia.

Staszic urodził się w Pile, ale tworzył i działał poza swym miastem rodzinnym. *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego* (1787) i *Przestrogi dla Polski* (1790) napisał w domu Andrzeja Zamoyskiego w Zamościu. Dzieło *O ziemiorodztwie Karpatów i innych gór i równin Polski*, którego kolejne rozprawy były drukowane w latach 1810-1817 w „Rocznikach Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" (t. 6-11), a w 1815 r. ukazało się w formie książkowej, opracował w trakcie licznych wędrówek po ziemiach polskich i całym łańcuchu Karpat. Po latach przyniosło ono Staszicowi tytuł „ojca polskiej geologii". Od początku XIX w. mieszkał w Warszawie, z tym miastem jest związana aktywność publiczna Staszica jako prezesa Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, działacza administracyjnego oraz organizatora szkolnictwa. Na Kielecczyźnie, choć nie tylko, koncentrowała się jego działalność jako organizatora przemysłu, w Hrubieszowskiem zaś utworzył Towarzystwo Rolnicze, zyskując tym miano „prekursora spółdzielczości rolniczej".

Wszędzie tam są dzisiaj różne instytucje i organizacje, czasem pojedyncze osoby, które w swojej działalności odwołują się do myśli i dokonań znakomitego pilanina. W Pile taką instytucją jest Muzeum Stanisława Staszica, w Warszawie jest to przede wszystkim Polska Akademia Nauk (szczególnie Archiwum, Instytut Historii Nauki, Muzeum Ziemi) oraz Towarzystwo Naukowe Warszawskie. W Hrubieszowie aktywnie działa Towarzystwo Regionalne Hrubieszowskie im. St. Staszica oraz Muzeum im. ks. St. Staszica, w Kielcach – Kieleckie Towarzystwo Naukowe, w Krakowie zaś Akademia Górniczo-Hutnicza im. St. Staszica. Na całym obszarze Polski rozproszone są liczne szkoły noszące imię Staszica.

W związku z 250. rocznicą urodzin Staszica w środowiskach tych pojawiła się inicjatywa uczczenia w szczególny sposób tego jubileuszu. Polska Akademia Nauk ogłosiła rok 2005 Rokiem Stanisława Staszica, podobnie postąpiła Rada Miasta w Pile i Rada Powiatu Pilskiego; uchwałę oddającą hołd wielkiemu Polakowi przyjął również Senat RP. Honorowy patronat nad obchodami objęli prezesi: PAN – Andrzej B. Legocki i TNW – Andrzej Paszewski. Wyłoniono Komitet Honorowy, do którego weszły osobistości związane

1. Tablica pamiątkowa ku czci Staszica ufundowana przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w 1876 r., biały marmur

1. Plaque commemorating Stanisław Staszic and founded by the Poznań Society of the Friends of Science in 1876, white marble

z życiem naukowym i kulturalnym kraju, oraz Komitet Organizacyjny złożony z przedstawicieli instytucji i organizacji zainteresowanych postacią i dorobkiem Staszica (m.in. Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym, Stowarzyszenia Wychowanków Akademii Górniczo-Hutniczej im. St. Staszica w Krakowie, Towarzystwa Historii Edukacji, Muzeum Techniki, Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie, Towarzystwa Przyjaciół Szkół Staszicowskich i innych). Prezydium Komitetu Organizacyjnego ukonstytuowało się w składzie: Kalina Bartnicka (IHN PAN), Hanna Krajewska (Archiwum PAN), Włodzimierz Zych (TNW).

W tym gronie przygotowano program obchodów Roku Stanisława Staszica, zróżnicowanych w treści i formie, tak jak wszechstronna i bogata była działalność znakomitego pilanina. Zaplanowano kilka wystaw (nie tylko muzealnych), przez cały rok odbywały się konferencje naukowe (w tym międzynarodowe), serie odczytów popularnych, cykle różnorodnych „Staszicowskich Spotkań", konkursów i inne towarzyszące im imprezy. Zapowiedziano druk materiałów pokonferencyjnych, katalogu staszicianów, wielu wydawnictw popularyzatorskich (np. staraniem pilskiego Muzeum St. Staszica ukazała się polsko-angielska wersja autobiografii i testamentu Staszica, zaś Archiwum PAN wydrukowało kalendarium Staszica w polskiej i angielskiej wersji językowej oraz plakat Roku Jubileuszowego projektu Katarzyny Derkacz). Towarzystwo Regionalne Hrubieszowskie im. St. Staszica uczciło rocznicę urodzin swojego patrona okazałym medalionem odlanym w brązie, autorstwa Janiny Kaczmarczyk-Szkutnik.

Podstawowym celem obchodów było pokazanie dorobku i znaczenia Staszica w dawnej Polsce i obecnie, mottem zaś słowa geologa Karola Bohdanowicza, który w setną rocznicę śmierci autora dzieła *O ziemiorodztwie Karpatów* napisał m.in.: *Szczęśliwy ten naród, który w przełomowych epokach swego życia ma wśród siebie umysły silne i jasne, które są nie tylko sterem dla swego pokolenia, lecz i pochodnią dla następnych*.

Wydarzeniem inaugurującym Rok Stanisława Staszica było otwarcie 28 lutego 2005 r. wystawy pt. „Żył nie dla siebie" w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (czynna była do końca marca). Tytuł jej zaczerpnięto z kazania wygłoszonego podczas obchodu pogrzebowego po śmierci Staszica przez ks. Wojciecha Szweykowskiego, pierwszego rektora Uniwersytetu w Warszawie. Dociekając przyczyn, które wyniosły zmarłego ponad ogół i zjednały mu powszechny szacunek, ksiądz Szweykowski dostrzegł, i jako pierwszy nazwał, ów charakterystyczny dla życia znakomitego pilanina rys, na który później zwracali uwagę wszyscy jego biografowie – niemal całkowite poświęcenie się sprawom kraju i narodu. Taka postawa Staszica wynikała z głębokiego przekonania, wyrażonego m.in. w jego autobiografii, iż *tylko ten postępuje najlepiej do celu swojego Stwórcy, kto przez ciąg swojego życia poprawi los, powiększy szczęśliwość drugich ludzi*. Celem wystawy było pokazanie, w jakim zakresie i w jaki sposób Staszic wypełnił to zadanie.

Twórcy wystawy skoncentrowali uwagę na najważniejszych wątkach myśli i działalności Staszica, wyraźnie wyodrębniając (także scenograficznie) dwie części ekspozycji. W pierwszej przedstawiono dorobek Staszica jako myśliciela, twórcy idei, pisarza wypowiadającego się w momentach dla dziejów państwa i narodu przełomowych – i zawsze był to głos ważny. W epoce Sejmu Czteroletniego anonimowymi *Uwagami nad życiem Jana Zamoyskiego* i *Przestrogami dla Polski* wziął udział w zmaganiach o reformę i unowocześnienie Rzeczpospolitej (z wielkim przejęciem pisał wtedy m.in.: *Polska dopiero w wieku piętnastym. Cała Europa już wiek osiemnasty kończy!*). Gdy w 1807 r. powstawało Księstwo Warszawskie opublikował broszurę *O statystyce Polski*, w której nakreślił obraz kraju i jego zasobów, pokazał realne podstawy odzyskania i utrzymania niepodległego bytu, a kończąc, dał przestrogę: *Waleczny Narodzie! Przestrzegam, użytkuj z czasu!* Z kolei w momencie formowania się Królestwa Polskiego, a więc w zupełnie zmienionej sytuacji, kiedy to po klęsce Napoleona znaczna część patriotów polskich zwróciła nadzieje ku Aleksandrowi I, widząc w nim początkowo władcę oświeconego i orędownika postępu, ogłosił rozprawę *Myśli o równowadze politycznej w Europie* (1815), w której wezwał do zrzeszenia narodów słowiańskich pod berłem carów Rosji, rzucając zarazem hasło: *Łączcie się i oświecajcie się*. Najpełniej wypowiedział się w obszernym poemacie historiozoficznym *Ród ludzki* (1819-1820), w którym przedstawił ogólny schemat dziejów całej ludzkości oraz wizję społeczeństwa przyszłości – Europę „zrzeszonych narodów".

W drugiej części wystawy zwrócono uwagę na te obszary działalności Staszica, które znakomity pilanin uważał za najważniejsze dla przyszłości państwa i narodu: szkolnictwo, naukę i gospodarkę. Wypunktowano więc najważniejsze z jego dokonań jako organizatora szkolnictwa w Księstwie Warszawskim i Królestwie Polskim – a był Staszic współtwórcą wszystkich powstałych wtedy szkół wyższych (m.in. Szkoły Prawa i Szkoły Lekarskiej, Akademii Górniczej w Kielcach, Uniwersytetu w Warszawie, Szkoły Przygotowawczej do Instytutu Politechnicznego), układał ponadto projekty urządzenia edukacji publicznej, walczył o fun-

dusze edukacyjne itd. Pokazano następnie dorobek Staszica jako uczonego, autora dzieła *O ziemiorodztwie Karpatów*, i organizatora nauki – wieloletniego prezesa Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk (*być narodowi użytecznym* – to było wtedy jego hasło). Na koniec zaprezentowano przykłady działalności Staszica jako kierownika Wydziału Przemysłu i Kunsztów w resorcie spraw wewnętrznych (1816-1824), kiedy to, opowiadając się za interwencjonizmem państwa w gospodarce, zarządzał górnictwem, hutnictwem, budową dróg, regulacją rzek, rzemiosłem, handlem. Wystawę zamykały przykłady największych przedsięwzięć filantropijnych znakomitego pilanina, do których należało m.in. powołanie Towarzystwa Rolniczego Hrubieszowskiego.

Dla zobrazowania tych dokonań sięgnięto po najcenniejsze staszicziana ze zbiorów publicznych i prywatnych oraz odpowiednio dobrane i zainscenizowane elementy scenografii. Większość z blisko stu pokazywanych eksponatów pochodziła ze zbiorów pilskiego Muzeum St. Staszica – omawiane dalej obiekty pochodziły z tego właśnie muzeum, jeśli w tekście nie zaznaczono inaczej. Pewną liczbę obiektów wypożyczono z instytucji warszawskich: Archiwum PAN (APAN), Archiwum Państwowego m.st. Warszawy (APW), Biblioteki Narodowej (BN), Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (BUW), Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza (ML), Muzeum Narodowego i Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni (MD). Kilka eksponatów pożyczono z Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK), Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNP), Muzeum Mazowieckiego w Płocku (MMP) oraz ze zbiorów Stanisława Czarnieckiego w Krakowie.

Wystawę otwierał portret Staszica autorstwa Jana Gładysza (MNP) – jedyny zachowany do dziś obraz

2. Antoni Oleszczyński, *Portret Stanisława Staszica*, staloryt 1870

2. Antoni Oleszczyński, *Portrait of Stanisław Staszic*, steel engraving, 1870

3. Nicolas Ponce, *Europa „zrzeszonych narodów"* - grafika do XVIII księgi *Rodu ludzkiego* Staszica, miedzioryt 1822

3. Nicolas Ponce, *Europe of "United Nations"* - graphic work intended for the eighteenth book of *Ród ludzki* (*The Human Race*) by S. Staszic, copperplate, 1822

z kilku portretów namalowanych w ostatnim okresie jego życia. Pilskie korzenie autora *Uwag* dokumentowała tablica pamiątkowa ufundowana w 1876 r. przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk oraz widok domu Staszicow na litografii wykonanej wg rysunku Napoleona Ordy – jest to zarazem najstarszy przekaz ikonograficzny dotyczący Piły! Działalność pisarską Staszica zilustrowano pierwodrukami najważniejszych jego dzieł – był wśród nich egzemplarz *Uwag* z księgozbioru Stanisława Zamoyskiego, jednego z wychowanków Staszica, a także rękopiśmienny odpis tego dzieła z przełomu XVIII i XIX wieku. Najcenniejszy w tej części wystawy był jednak autograf pierwotnej, prozatorskiej wersji *Rodu ludzkiego* (BN) – wydane (nielegalnie) z „wielkim przepychem" księgi po śmierci autora zostały skonfiskowane i niemal wszystkie zniszczone.

Aktywność Staszica jako organizatora gospodarki udokumentowano m.in. autografem jego uwag o tymczasowej administracji górnictwa z 1823 r. (BUW), *Spisem płodów krajowego przemysłu wystawionych na widok publiczny w salach głównego ratusza w Warszawie w miesiącu październiku 1825 r.* – był to egzemplarz z księgozbioru Staszica! (BUW), medalem wybitym z jego polecenia dla upamiętnienia uruchomienia huty „Aleksander" w Białogonie koło Kielc w 1817 r. (ze Staszicowską dewizą: *I kruszcom Polski zajaśniało słońce*). Pośród eksponatów obrazujących zasługi znakomitego pilanina na polu organizacji szkolnictwa wymienić trzeba oryginalny dyplom jednego z pierwszych 18 absolwentów Szkoły Lekarskiej, datowany na 31 grudnia 1813 r. i podpisany przez Staszica jako prezesa rady tej szkoły, czy choćby nominację Jana Kantego Krzyżanowskiego na organizatora szkół lancastrowskich i niedzielnych w woj. lubelskim z 8 kwietnia 1820 roku. W tej części wystawy pokazano też unikat wśród staszicianów – srebrny pucharek z wygrawerowaną dedykacją: *Księdzu i Mości St. Staszicowi za edukacyę Łuk. Zagurski gratus 11 maj 1797*. To jedyny zachowany do dziś przedmiot należący do Staszica. Z kolei jego prace jako uczonego i prezesa Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk zilustrowano m.in. pierwodrukami jego rozpraw i mapą geologiczną ziem polskich oraz medalem z dewizą: *Paść może i naród wielki, zniszczeć tylko nikczemny.* Słowa te to końcowy fragment pierwszej rozprawy geologicznej, którą Staszic czytał w Warszawie 13 grudnia 1805 r. na posiedzeniu publicznym TWPN – w literaturze są nazywane *Staszicową odą do młodości* (Stanisław Pigoń 1951).

4. „Urządzenie do teleportacji Staszica" – fragment scenografii do wystawy w Muzeum Literatury w Warszawie pt. „Żył nie dla siebie"

4. "Staszic teleportation facility" – fragment of the setting for "He lived not for himself alone", an exhibition held at the A. Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw

(Fot. 2 – W. Beszterda; 4 – J. Olejniczak; wszystkie reprod. ze zbiorów Muzeum Stanisława Staszica w Pile)

Wystawę zamykał autograf testamentu Staszica (APW), będący najpełniejszym wyrazem prawdy wyrażonej w jej tytule. Treść wystawy uzupełniały odpowiednio dobrane cytaty z pism Staszica, przekazujące najcelniejsze i najciekawsze z jego myśli.

Ważnym dopełnieniem ekspozycji była scenografia. Przynajmniej o kilku jej elementach warto powiedzieć. Przede wszystkim uwagę przyciągało „urządzenie do teleportacji Staszica" wyposażone w zestaw dwóch komputerów, w których zainstalowano spe-

cjalne oprogramowanie, pozwalające widzom, głównie młodzieży, nie tylko zagłębiać się w szczegóły biografii Staszica, których na wystawie nie pokazano, ale dające też możliwość „zadawania" mu pytań (odpowiedziami były odpowiednio dobrane fragmenty tekstów Staszica; np. *Kiedy doceni nas Europa? – Gdy Polacy będą umieć siebie samych cenić w domu, będą ich cenić i za granicą*; *Czy politycy są bezkarni? – W Polsce ci, którzy [...] w oczach całego narodu kraj swój przedawali, do najniegodziwszych na swoją Ojczyznę dzieł narzędziem byli, ci wszyscy nie tylko żyją, bezkarnie chodzą, ale najpierwsze i największego zaufania potrzebujące dzierżą urzędy; w ministerium, w senacie siedzą, w obradach publicznych są czynni, przywilejów prawodawczych używają, i o tym kraju, którego jeszcze do reszty nie zgubili, spokojnie dalej radzą*). Ciekawym elementem scenografii było zainscenizowanie tzw. żywego planu z udziałem kilku członków TWPN, „prowadzących rozmowę" w głównej sali Pałacu Staszica. Kolejnym wyróżniającym się elementem scenografii była rekonstrukcja posągu tzw. baby chęcińskiej – była to jedna ze „starożytności słowiańskich" w zbiorach TWPN, która przed powstaniem listopadowym stała w przedsionku Pałacu Staszica, sprowadzona tam spod Chęcin z polecenia Staszica, o czym informował wyeksponowany fragment listu Zoriana Dołęgi Chodakowskiego (właść. Adama Czarnockiego) do Ludwika Kropińskiego z 16 listopada 1817 roku. Klamrą spinającą całą wystawę były dwa inne elementy scenografii: wejście zaaranżowane na ulicę Browarną w Pile (przy której stoi dom Staszicow) oraz zamykające wystawę zdjęcie grobu Staszica na warszawskich Bielanach.

Organizatorami wystawy były instytucje: Archiwum PAN, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Muzeum Stanisława Staszica, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, zaś jej twórcami: Józef Olejniczak (scenariusz), Jolanta Gałązka i Tomasz Kościuszko (scenografia), Dariusz Kwiatkowski (oprogramowanie komputerowe) oraz jako komisarze wystawy: Kalina Bartnicka (IHN PAN), Hanna Krajewska (APAN), Ewa Wygnańska (ML) i Włodzimierz Zych (TNW).

Otwarciu wystawy nadano uroczystą oprawę. Byli obecni prezesi PAN i TNW, a także Prezydent Miasta Piły, zebrani wysłuchali koncertu pieśni kompozytorów z epoki Staszica w wykonaniu Barbary Majewskiej oraz Witolda Wołoszyńskiego, a Wojciech Siemion odczytał testament Staszica.

Wystawa w Muzeum Literatury była jedną z trzech ekspozycji pokazywanych w muzeach warszawskich w ramach obchodów 250. rocznicy urodzin Staszica. Dnia 23 maja otwarto wystawę pt. „Wizerunki gór. Krajobrazy górskie przed epoką fotografii" w Muzeum Ziemi PAN – inspiracją i punktem wyjścia pokazu była panorama Tatr narysowana przez Zygmunta Vogla w 1804 r., będąca później jednym z załączników do Staszicowskiego dzieła *O ziemiorodztwie Karpatów* (wystawa była zorganizowana przez Muzeum Ziemi PAN oraz Polskie Towarzystwo Tatrzańskie Oddział Warszawski im. Mieczysława Karłowicza, towarzyszył jej folder z tekstem Krzysztofa Jakubowskiego). Z kolei od 9 czerwca do 25 września w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy była czynna ekspozycja pt. *Warszawa czasów Stanisława Staszica*. Oprócz muzealiów związanych ze Staszicem (pokazano m.in. wypożyczone z Muzeum Narodowego w Warszawie, wcześniej nie upublicznione plany Instytutu Agronomicznego w Marymoncie z 1818 r., zatwierdzone przez Staszica) znalazło się na niej wiele pamiątek po wielkich osobistościach Warszawy tamtej epoki, wyroby rzemiosła, dokumenty, plany, widoki. Komisarzem wystawy była Barbara Moszczyńska, autorem oprawy plastycznej Alicja Ilgiewicz. Wystawie w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy towarzyszyła książeczka dla uczniów szkół podstawowych i gimnazjów autorstwa Agnieszki Dąbrowskiej, pod jakże wymownym tytułem: *O tym, co może zrobić jeden człowiek*.

Józef Olejniczak

The Year 2005 – The Stanisław Staszic Year Commemorating the 250th Anniversary of His Birth

The year 2005 marked the 250th anniversary of the birth of Stanisław Staszic (1755-1826) – one of the most outstanding representatives of the Polish Enlightenment. Staszic was born in Piła, the son of a local mayor. In the course of his busy life he was a priest, a renowned political author, a translator of Homer and Voltaire, a historiosopher, a scholar, a chairman of the Society of the Friends of Science in Warsaw, a founder of the Hrubieszów Agricultural Society, and an organiser of the Polish school system and industry.

The Polish Academy of Sciences declared 2005 to be the Stanisław Staszic Year – a similar decision was made by the self-government of the town of Piła. The Senate of the Republic of Poland passed a resolution paying hom-

age to the great Pole. Many locations in Poland, especially those featuring permanent traces of Staszic's activity (i. a. Piła, Warsaw, Kielce and Hrubieszów), prepared exhibitions, scientific conferences, popular lectures and sessions, publications, competitions and other events intent on presenting the accomplishments and significance of Stanisław Staszic in the past and in present-day Poland.

The Stanisław Staszic Year was inaugurated at an exhibition entitled "He lived not for himself alone", which in March this year was featured at the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw. The exposition presented the most important motifs in the biography of the famous native of Piła – a man who harboured the deep conviction that *only he who in the course of his whole existence will improve the life of others and augment their happiness, shall approach the objective of his Creator best of all*. The organisers included the Archive of the Polish Academy of Sciences, the Adam Mickiewicz Museum of Literature, the Stanisław Staszic Museum in Piła and the Warsaw Scientific Society. Two other expositions were shown in Warsaw – the Museum of Polish Land at the Polish Academy of Sciences featured: "Images of the mountains. Mountain landscapes prior to the era of photography". A panorama of the Tatra Mountains drawn by Zygmunt Vogel in 1804, was one of the appendices to Staszic's *O ziemiorodztwie Karpatów* (*On the Deposits of the Carpathian Mts.*). The Warsaw Historical Museum prepared an exhibition entitled "Warsaw at the time of Stanisław Staszic"; museum exhibits associated with the titular protagonist were accompanied by numerous souvenirs of famous Warsaw celebrities of the period, examples of the artistic crafts, documents, as well as plans and views of Warsaw.

□

Halina Billik, Zdzisława Chojnacka, Agnieszka Janczyk

WAWEL – NARODOWI PRZYWRÓCONY
OBCHODY 100-LECIA POWROTU WAWELU DO POLSKI

W sierpniu 2005 r. minęło 100 lat od odzyskania Wawelu i podjęcia trudnego, prestiżowego zadania odnowy zamku. W związku z tymi wydarzeniami rok 2005 ogłoszono rokiem jubileuszowym, który postanowiono uczcić na różne sposoby. Przygotowano dwie duże wystawy czasowe – „Wawel Narodowi Przywrócony" oraz „Polski Korona. Motywy Wawelskie w sztuce polskiej 1800-1939". Opublikowano kilka jubileuszowych wydawnictw: *100 najpiękniejszych obrazów w kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu* – autorstwa Agnieszki Janczyk, Joanny Winiewicz-Wolskiej, Kazimierza Kuczmana, *Renesansowe Głowy Wawelskie* – Kazimierza Kuczmana, *Zamek Królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905-2005)* – Pawła Dettloffa, Marcina Fabiańskiego i Andrzeja Fischingera. Ponadto zorganizowano koncert Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach pod dyrekcją Stanisława Skrowaczewskiego.

Wystawa „Wawel Narodowi Przywrócony", trwająca od 11 marca do 5 czerwca, obrazowała olbrzymi wysiłek całego narodu na drodze do wskrzeszenia Wawelu i przywrócenia mu dawnej świetności po wielu latach zaniedbań i ponad stuletniej niewoli. Scenariusz opracowała Jadwiga Gwizdałówna przy współpracy Haliny Billik, Olgi Charzewskiej, Zdzisławy Chojnackiej oraz Anny Michty. Kuratorem została Zdzisława Chojnacka. Autorem niezwykle trafnej i przemyślanej aranżacji plastycznej był profesor krakowskiej ASP Jacek Siwczyński. Obiekty zgromadzone na wystawie pochodziły głównie ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu oraz Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Historycznego w Krakowie i Archiwum Państwowego w Krakowie. Miejscem ekspozycji było skrzydło zachodnie zamku, dziedziniec wewnętrzny, zewnętrzny, a także stoki wzgórza wawelskiego.

Na wystawie zaprezentowano blisko 300 eksponatów: dokumentację architektoniczną i fotograficzną, dzieła sztuki w postaci malarstwa, grafiki i rzeźby, materiały archiwalne z lat 1890-1939, wycinki prasowe oraz literaturę. Miała ona charakter konserwatorski i archiwalno-historyczny – objęła lata 1905-1939, uwzględniając wcześniejsze starania Polaków o odzyskanie i restaurację Wawelu. Głównym celem było przedstawienie długiego procesu odnowy od początku do momentu, gdy odrestaurowany Wawel stał się muzeum i gmachem reprezentacyjnym – rezydencją prezydenta II Rzeczypospolitej. Przedsięwzięcie to okazało się niezwykle trudne zarówno ze względu na różnorodność prac objętych programem odnowy, jak i na warunki, w których przyszło je realizować. Warto teraz, gdy minęło tak wiele lat od tamtych czasów, przyjrzeć się bliżej, jak radzono sobie z trudnymi pro-

1. Wawel od północnego zachodu, ok. 1858, Jan Kanty Hruzik (1809-1891)

1. Wawel Castle from the northwest, about 1858, Jan Kanty Hruzik (1809-1891)

2. Wschodnia część dziedzińca zewnętrznego z dawnymi austriackimi zabudowaniami wojskowymi, 1920

2. Eastern part of the outer courtyard with former Austrian army buildings, 1920

3. Austriacki szpital garnizonowy wraz z zabudowaniami gospodarczymi, 1920

3. Austrian garrison hospital together with outbuildings, 1920

blemami konserwatorskimi. Zniszczenia, jakie dokonały się podczas austriackiej okupacji dostrzeżemy dopiero wtedy, gdy porównamy stan zabudowy wzgórza w dwu okresach: Wawelu z końca XVIII w., gdzie widoczny jest układ przestrzenny z czasów, gdy był on siedzibą królewską, oraz Wawelu z 2. połowy XIX w. zajętego i zaadaptowanego na koszary przez wojsko austriackie. Na wystawie przedstawiała to ekspozycja pierwsza **„Siedziba królewska (w. XVIII) i cytadela austriacka (w. XIX)”.**

Poznanie Wawelu królewskiego umożliwia teoretyczna rekonstrukcja wzgórza i jego zabudowy z końca wieku XVIII. Zrekonstruowany na modelu XVIII-wieczny Wawel jawi się jako zespół zabudowy w obrębie murów – z wyraźnym podziałem na zamek górny (właściwy) we wschodniej części wzgórza i zamek dolny w części zachodniej, ze swobodnie rozmieszczonymi obiektami, zwanymi miasteczkiem wawelskim. W zabudowie „miasteczka”, zróżnicowanej pod względem funkcji, struktury i formy, było kilka budowli o dużych wartościach zabytkowych, m.in.: dwa kościoły reprezentujące gotyckie budownictwo sakralne z epoki Kazimierza Wielkiego, Psałteria o cechach tzw. architektury długoszowej i renesansowy dom wikariuszy zwany domem Borka.

4. Widok z baszty Senatorskiej na poaustriacki budynek szpitala rekonwalescentów, przed 1921, fot. Jan Bułhak (1876-1950)

4. View of the former Austrian hospital for reconvalescents seen from the Senators Bastion, prior to 1921, Jan Bułhak (1876-1950)

Utrata niepodległości przez Polskę zaważyła na losach Wawelu. Dwie kolejne okupacje austriackie – pierwsza w latach 1796-1807 i druga w latach 1846-1905 – spowodowały dewastację zabudowy i nieodwracalne zmiany w układzie przestrzennym wzgórza. Wawel przeznaczono na cytadelę jako jeden z ważnych obiektów (śródszaniec) twierdzy Kraków, stopniowo realizując związane z tym prace fortyfikacyjne, opasujące wzgórze obwodem murów z blankami. W 1. poł. XIX w. wyburzono niemal całą zabudowę „miasteczka wawelskiego”. Na uzyskanym w ten sposób terenie Austriacy wznieśli kompleks budynków szpitalnych wraz z ich zapleczem, zamykający wzgórze od zachodu i południa. W sąsiedztwie dawnych stajni królewskich, pod-

wyższonych o jedną kondygnację, powstał budynek dowództwa twierdzy, zwany Stall-Zubau. W środkowej części terenu urządzono duży plac dla ćwiczeń i parad wojskowych (Exerzierplatz, Grosser Paradeplatz).

Przekształcenia w układzie przestrzennym zabudowy wpłynęły niekorzystnie na wygląd sylwety Wawelu. Pokazane na wystawie fotografie z lat 20. XX w. prezentowały budynki austriackie w stanie daleko posuniętego zniszczenia, ale z czytelną architekturą. Ich forma była charakterystyczna dla ówczesnego budownictwa wojskowego. W trosce o wystrój fasad wprowadzono różne formy detalu, w tym naśladujące elementy średniowiecznej architektury obronnej zamków, w myśl tzw. stylu zamkowego (Burgstil), rozpowszechnionego w budownictwie wojskowym tego okresu. Projektantem prawdopodobnie był Feliks Księżarski, uzdolniony architekt, autor wielu neogotyckich obiektów w mieście. Wszystko to nie zmieniło faktu, że wzniesione na Wawelu budowle koszarowe nie pasowały do zespołu zabudowy wawelskiej i tworzyły z nią wyraźny dysonans.

Pod rządami austriackich władz wojskowych ucierpiał znacznie pałac królewski. Już podczas pierwszej okupacji przystąpiono do adaptacji sal zamkowych na koszary, co spowodowało zniszczenie wnętrz, a budynek kuchni królewskich przekształcono na lazaret, co wiązało się z radykalną przebudową. Rozpoczęto obmurowywanie popadających w ruinę krużganków. Działania te spowodowały również zmianę wystroju fasad zamku. Podjęcie intensywnych prac budowlanych na zamku było przez niektórych rozumiane jako wzmacnianie jego struktury i ratowanie przed ruiną. Większość jednak zdawała sobie sprawę jakie wielkie szkody wynikały z tych radykalnych zmian adaptacyjnych. Postępująca dewastacja zamku stała się przyczyną narastającego dążenia Polaków do ratowania Wawelu. Było ono podsycane uczuciami patriotycznymi i romantycznym kultem dla historii oraz pamiątek narodowych.

Myśl o restauracji zamku i przywrócenia mu dawnej rangi powstała dużo wcześniej nim przystąpiono do jego odnowy, co przedstawiono na ekspozycji drugiej **„Odzyskanie zamku”**. Próby roztoczenia opieki nad nim sięgają czasów Wolnego Miasta Krakowa, kiedy to usiłowano uporządkować teren wzgórza, a przede wszystkim odnowić zamek. Nad całym zamierzeniem czuwał specjalnie powołany Komitet Reparacji Zamku. Podjęta w 1830 r. akcja zbierania składek na ten cel objęła wszystkie trzy zabory. Projekt opracował w latach 1830-1833 architekt Franciszek Maria Lanci, zachowując w nim ogólny kształt budowli i części reprezentujące różne epoki stylowe (zgodnie z życzeniem Komitetu). Nie został on zrealizowany na skutek wybuchu i upadku powstania listopadowego. Ma jednak znaczenie jako dzieło reprezentatywne dla epoki i pierwszy pomysł na odnowienie.

Realne możliwości odnowienia zamku pojawiły się pod koniec wieku XIX w autonomicznej Galicji. Wyrażona w 1868 r. przez Wincentego Pola idea przywrócenia zamkowi wawelskiemu właściwej rangi i uczynienia go miejscem przechowywania zbiorów narodowych była wciąż żywa w społeczeństwie i rozwijana w kolejnych pomysłach i przedsięwzięciach zmierzających do tego celu. Wkrótce znalazła wyraz w prasie i literaturze. Sprawą zajął się Teodor Nieczuja-Ziemięcki w publikacjach: *Muzeum Narodowe. Projekt* (1878) oraz *Zamek na Wawelu i Muzeum Narodowe* (1879). Wskazał w nich na konieczność rewindykacji zamku i podjęcia jego restauracji. Dowiódł, że Wawel jest własnością gminy, a w szerszym zakresie własnością narodu i nie przestał nią być, mimo czasowego zajęcia przez wojsko. Nie ma też uzasadnienia traktowanie go jako cytadeli, wobec przyjaznych stosunków między narodem

5. Cesarz Franciszek Józef I na dziedzińcu zamku, 1881, Tadeusz Ajdukiewicz (1852-1916)

5. Emperor Franz Joseph I in the Castle courtyard, 1881, Tadeusz Ajdukiewicz (1852-1916)

6. Akt przekazania 7 sierpnia 1905 zamku i baszty Senatorskiej Królestwu Galicji i Lodomerii

6. Act of handing over the Castle and the Senators Bastion to the Kingdom of Galicia and Lodomeria (7 August 1905)

i dworem cesarskim. Najwłaściwsze przeznaczenie to umieszczenie w zamku zbiorów Muzeum Narodowego oraz urządzenie czasowej rezydencji cesarskiej.

Realizacji myśli o odzyskaniu Wawelu i umieszczenia na zamku Muzeum Narodowego podjął się Mikołaj Zyblikiewicz, prezydent Krakowa, w związku z zapowiedzianą wizytą cesarza Franciszka Józefa I w dniach 1-4 września 1880 r. w Krakowie. Na posiedzeniu Sejmu Galicyjskiego we Lwowie 7 lipca 1880 r. zgłosił wniosek o powołanie deputacji, która przedstawiłaby cesarzowi Franciszkowi Józefowi I prośbę o przeznaczenie zamku królewskiego na Wawelu na rezydencję monarszą. 2 września cesarz przyjął na audiencji polską delegację, na czele której stał marszałek krajowy Ludwik Wodzicki i przychylił się do przedłożonej mu prośby. Zobowiązał się także przeznaczać rocznie 100 tys. zł reńskich ze swej prywatnej szkatuły na restaurację zamku. Nazajutrz udał się na Wawel, by obejrzeć swą nową rezydencję. Jednak na odzyskanie Wawelu trzeba było czekać ponad 20 lat.

Na posiedzeniu Sejmu we Lwowie w dniu 8 lutego 1897 r. marszałek krajowy Stanisław Badeni, powołując się na uchwałę Sejmu z dnia 9 lutego 1895 r., wystąpił z inicjatywą uczczenia jubileuszu 50-lecia panowania cesarza Franciszka Józefa I ofiarowaniem zamku wawelskiego na rezydencję cesarską. Do realizacji tego celu konieczne było przegłosowanie uchwał, w których postanawiano: *wybudować w Krakowie kosztem kraju i oddać na własność c. k. skarbu wojskowego nowe budynki i zakłady dla c. k. wojska, pomieszczonych na Wawelu. [...] Zarazem Sejm wyznaczać będzie co roku w budżecie odpowiednią sumę na odbudowanie Zamku królewskiego na Wawelu*. Cesarz wysłał do marszałka Badeniego telegram, w którym podziękował za ofiarowanie mu zamku na rezydencję.

Według umowy zawartej 15 lipca 1903 r. we Lwowie, zamek przechodził na własność Królestwa Galicji i Lodomerii z Księstwem Krakowskim, z przeznaczeniem na cesarską rezydencję. W zamian za to wojsko miało otrzymać od gminy 8 budynków koszarowych (za kwotę 3300 tys. koron). Władze wojskowe oddawały tereny i budowle na wzgórzu etapami (1905, 1910, 1911). W pierwszej kolejności zwrócono 7 sierpnia 1905 r. zamek i basztę Senatorską. Tytuły entuzjastycznych doniesień prasowych brzmiały: *Wawel odzyskany*, *Wawel własnością kraju*, *Oddanie Wawelu*, ale jednocześnie podkreślano opłakany stan zamku: *Stan Wawelu w chwili jego oddania przez władze wojskowe wywrzeć musiał na wszystkich, komu drogiemi są te pamiątki przeszłości przykre i bolesne wrażenie* („Nowa Reforma" z 9 sierpnia 1905).

Wraz z myślą o odzyskaniu zamku powstało wiele opracowań na temat jego dziejów, przekształceń

7. Skrzydło południowe zamku po restauracji, 1909, fot. Antoni Pawlikowski (1862-1925)

7. Southern wing of the Castle after restoration, 1909, Antoni Pawlikowski (1862-1925)

i restauracji. Wśród autorów publikacji trzeba wymienić przede wszystkim Władysława Łuszczkiewicza i Sławomira Odrzywolskiego. W roku 1902 Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej zaleciło opracowanie publikacji, która umożliwiłaby poznanie obiektu i ułatwiła pracę prowadzącym odnowę. W 1908 r. ukazała się książka Stanisława Tomkowicza na temat historii Wawelu, z jego planami i widokami, a w 1913 r. – opracowany przez Adama Chmiela – zbiór rachunków królewskich i inwentarzy.

Już w 1905 r., gdy pierwsze oddziały wojska austriackiego opuściły zamek, rozpoczęto planowe i systematyczne działania zmierzające do jego odnowienia, co na wystawie pokazywała ekspozycja trzecia **„Początki odnowy (1905–1914) pod kierunkiem Zygmunta Hendla"**.

Reskryptem Wydziału Krajowego z 7 lutego i 3 marca 1905 r. powołany został Krajowy Komitet Restauracji Zamku na Wawelu. Na pierwszym zebraniu w dniu 9 marca ustalono program odnowy, a restaurację zamku powierzono architektowi Zygmuntowi Hendlowi, który stanął na czele Kierownictwa Restauracji Królewskiego Zamku na Wawelu. Już wcześniej na wzgórzu odnowił budynek Muzeum Diecezjalnego i Kapitularz, a od 1904 r. kierował restauracją katedry wawelskiej. Czekające go zadanie było niezwykle trudne. Wymagało umiejętności zawodowych i organizacyjnych oraz wytrwałości przy pokonywaniu przeszkód, jakimi były duża zależność od władzy zwierzchniej, skromne środki finansowe oraz trudności ze zdobywaniem odpowiednich materiałów i fachowców. Kierownictwo podlegało bezpośrednio Galicyjskiemu Wydziałowi Krajowemu we Lwowie. Organ ten udzielał pozwolenia na wykonanie poszczególnych prac i sprawował nad nimi kontrolę. Udzielał też dotacji na pokrycie związanych z odnową wydatków.

Głównym źródłem wiedzy o zamku, niezbędnym dla podjęcia działań, stały się dla Hendla tzw. Teki Prylińskiego. Na posiedzeniu Wydziału Krajowego w dniu 7 czerwca 1881 r. opracowanie dokumentacji zamku, w związku z przeznaczeniem go na rezydencję cesarską, powierzono architektowi Tomaszowi Brylińskiemu. Ukończona w październiku 1882 r. praca składająca się z 60 tablic w trzech tekach, wieńczyła okres badań i pomiarów zamku oraz studiów nad jego przekształceniami. Pryliński wykonał pomiary zamku w stanie istniejącym (Teka I) na tyle dokładnie, na ile było to możliwe w warunkach funkcjonujących w nim koszar. W rekonstrukcji fasad pomogła zachowana ikonografia zamku oraz ślady okien na fasadach zewnętrznych po zdjęciu tynku (Teka II). Rekonstrukcję zamku do stanu z XVII w. wg inwentarza z 1679 r. przedstawił

8. Północno-zachodni narożnik dziedzińca arkadowego, 1912, Leon Wyczółkowski (1852-1936)

8. Northwestern corner of the arcade courtyard, 1912, Leon Wyczółkowski (1852-1936)

Pryliński w Tece III. Teki, zawierające dokumentację jakiej nie wykonał nikt wcześniej, stały się podstawą prac nad odnową w początkowej fazie.

Rysunki Prylińskiego służyły prowadzonym aktualnie badaniom, były też cenną pomocą w poznawaniu zamku. Opierając się na jego spuściźnie, na wynikach badań własnych oraz Tomkowicza, Hendel opracował projekt odnowienia zamku, dla którego wykonano na polecenie Komitetu Krajowego modele budowli w stanie istniejącym i projektowanym. W projekcie tym

9. Konstrukcja dachu nad skrzydłem północnym zamku, 1912, fot. Antoni Pawlikowski (1862-1925)

9. Roof construction above the northern wing of the Castle, 1912, Antoni Pawlikowski (1862-1925)

Hendel dążył do rekonstrukcji budynku zamkowego z przełomu XVII i XVIII wieku. Istotnymi zmianami w stosunku do stanu zastanego było przywrócenie dawnych krużganków, kształtu dachu, odtworzenie fasad, w szczególności przywrócenie otworów okiennych i ich obramień, attyki skrzydła południowego oraz wykonanie nowych, wysokich i ozdobnych hełmów na wieżach, nawiązujących do hełmów na widoku Wawelu z XVII w. wg sztychu Meriana. Praca ta wywołała szeroką dyskusję wśród fachowców, najpierw na posiedzeniu Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej i Komitetu Krajowego, a na koniec, w dniu 21 maja 1909 r. na posiedzeniu Centralnej Komisji do Badania i Ochrony Zabytków Artystycznych i Historycznych w Wiedniu. Tam projekt Hendla nie znalazł akceptacji. Został skrytykowany przez konserwatora generalnego Maksymiliana Dvořáka, zwolennika doktryny, zgodnie z którą nie należało ingerować w zabytek będący sumą wielu nawarstwień, a tym samym stanowiący rodzaj dokumentu historycznego. Projekt odrzucono z zaleceniem wykonania nowego bez jakichkolwiek prób rekonstrukcji. Na posiedzeniu warunkowo tylko zgodzono się na odsłonięcie arkad dziedzińca.

Na drodze kompromisu i przez wprowadzenie pewnych zmian w projekcie, udało się w dużej mierze przywrócić zamek do dawnej postaci. W dniu 12 czerwca 1909 r. Komitet Krajowy uchwalił ogólny program dalszych prac, w którym zalecono: odsłonić wszystkie krużganki, nad II piętrem krużganków wykonać strop kasetonowy bez złoconych rozet, pozostawić obecny kształt dachów bez zmiany ich wysokości, zastosować więźbę stalową i pokryć jednobarwną dachówką, na fasadach przywrócić dawne obramienia okienne.

Prace nad odbudową zamku obejmowały trzy zakresy działań: badanie murów po odbiciu tynków, prace projektowe i realizacyjne, gromadzenie detali architektonicznych odnajdywanych w czasie badań. Rozpoczęto od zadania najtrudniejszego – odnowy dziedzińca arkadowego, która okazała się niezwykle skomplikowana i odpowiedzialna zarówno pod względem tech-

10. *Pochód na Wawel* 1911-1912, Wacław Szymanowski (1859-1930), Zamek Królewski na Wawelu. Rzeźba na tle zdjęcia wschodniego skrzydła zamku; w renesansowym wykuszu na ekranie wizualizacja projektu „Akropolis" Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907), Władysława Ekielskiego (1855-1927) wyk. przez Tomasza Wesołowskiego

10. *Procession to Wawel Castle* 1911-1912, Wacław Szymanowski (1859-1930), the Royal Castle on Wawel Hill. Sculpture shown against a photograph of the eastern wing; a Renaissance bay window contains a screen featuring a visualisation of the "Acropolis" project by Stanisław Wyspiański (1869-1907) and Władysław Ekielski (1855-1927); arranged by Tomasz Wesołowski

nicznym, jak i artystycznym. Należało najpierw usunąć obmurowania, rozebrać i na nowo ustawić kolumnadę z równoczesną wymianą poszczególnych zniszczonych elementów. Wiązało się z tym odpowiednie konstrukcyjne zabezpieczenie całości, a także właściwe opracowanie artystyczne detalu. Rozpoczęto od skrzydła południowego. Prace przy tym skrzydle wykonywano szczególnie starannie, bo potraktowano je jako wzorcowe – miały wykazać celowość podjętych działań i pomóc w podjęciu odpowiednich decyzji. Jednocześnie praca przy nim okazała się szczególnie trudna, bo już przy robotach wstępnych wyłoniły się nieoczekiwane przeszkody. Okazało się, że krużganki opierają się na murach podziemnej piwnicy (pozostałość zamku gotyckiego). Trzeba było zabezpieczyć strukturę piwnicy, osłabioną dodatkowo przez złe odprowadzenie ścieków w tym rejonie. W styczniu 1909 r. dach pokryto prowizorycznie kolorową dachówką we wzory wg szkicu projektowego Hendla. Po zdjęciu rusztowań z krużganków, całe południowe skrzydło łącznie z pokryciem dachu zostało poddane ocenie. Ostatecznie podjęto decyzję o pokryciu dachu czerwoną karpiówką.

Po ukończeniu prac przy skrzydle południowym przystąpiono do odnawiania skrzydła zachodniego, które ukończono w roku 1910. Zachodnią połowę skrzydła północnego odnawiano w latach 1910-1911, jego wschodnią część oraz część skrzydła wschodniego w latach 1911-1912, pozostałą część skrzydła wschodniego w latach 1912-1913. Problemem, który dotyczył wszystkich części krużganków, było wykuwanie nowych elementów, co wymagało odpowiedniego doboru materiału i nadania odpowiedniej formy. Jednocześnie podjęto wymianę konstrukcji dachowej nad całym zamkiem, ponieważ dach założony przez Austriaków obciążał kolumny krużganków. Zadanie to powierzono fabryce Ludwika Zieleniewskiego. W biurze konstrukcyjnym tego zakładu opracowano projekt więźby stalowej. Prace nad jej realizacją trwały od 1908 do 1913 roku.

Mimo tych wszystkich trudności, dzieło odnowy dziedzińca arkadowego zostało uwieńczone sukcesem – w przewidzianym terminie ustawiono całą kolumnadę dziedzińca. W grudniu 1914 r. podjęto decyzję o rozebraniu rusztowań. Minęło 90 lat, a kolumnada, niedawno ponownie odnowiona, zachwyca swym urokiem. Ozdobą odsłoniętych krużganków stał się fryz z medalionami przedstawiającymi wizerunki rzymskich cesarzy, zachowany w części podstropowej krużganku II piętra skrzydeł południowego i wschodniego, odnowiony w latach 1909-1910 i 1915-1916 przez malarza konserwatora Juliusza Makarewicza.

1 lipca 1911 r. w dzienniku budowy zanotowano

11. Stoki północne, pomnik Kościuszki i brama Herbowa, 1929, fot. Stanisław Mucha (1895-1976)

11. Northern slopes, a statue of Kościuszko, and the Armorial Gate, 1929, Stanisław Mucha (1895-1976)

czerwonym atramentem: *W dniu dzisiejszym oddała wojskowość resztę budynków na Wawelu na dobro kraju*. Dla kierownictwa pozostawało więc wolne pole do działania i swobodnego dysponowania terenem Wawelu.

Prace prowadzone w pierwszych latach odnowy do roku 1914 były niezwykle intensywne. Ważnym zadaniem, oprócz wymienionych wyżej, było odtworzenie dawnych fasad zamku z ich detalem, jakim były szerokie trójdzielne okna w rzeźbionych obramieniach kamiennych. Decyzja o przywróceniu dawnych okien została podjęta bez większych wahań. Zachowały się ślady dawnych okien na fasadach, liczne fragmenty obramień wydobył z ziemi Pryliński, część z nich została zachowana na miejscu. Postanowiono też zrekonstruować mur strychowy z okienkami i zamknąć całość gzymsem koronującym na pierwotnej wysokości. W 1912 r. wykonywano obramienia na fasadzie północnej i wschodniej.

W 1910 r. podjęto restaurację fasady skrzydła zachodniego od strony dziedzińca Batorego. W myśl postanowień Komitetu z dnia 12 czerwca 1909 r., zburzono frontową ścianę dawnych łaźni królowej w celu odsłonięcia szczytu skarbca katedralnego. Przystąpiono do prac, które polegały na wykonaniu obramień kamiennych dla okien II piętra, odnowieniu obramień I piętra oraz na realizacji projektu balkonu łączącego skrzydło z wieżą Sobieskiego na poziomie II piętra.

12. Sypialnia w prywatnym apartamencie królewskim przed restauracją, ok. 1916, fot. Stanisław Mucha (1895-1976)

12. Bedroom in the royal private apartment prior to restoration, ca. 1916, Stanisław Mucha (1895-1976)

Odnawianie fasady bramy wjazdowej na dziedziniec arkadowy prowadzono w latach 1910-1911.

Zaprezentowane na wystawie przykłady prac konserwatorskich wskazują, że w pierwszym okresie odnowy zdołano przywrócić budynkowi zamkowemu właściwą szatę zewnętrzną. Podjęte wówczas badania murów i eksploracje archeologiczne wzbogaciły wiedzę o zamku i jego historycznych przekształceniach.

Jak myśl o odzyskaniu Wawelu, tej najcenniejszej pamiątki historycznej dla narodu polskiego oraz symbolu państwowości w czasach, gdy państwo rozdarte było między trzech zaborców, oddziaływała na artystów pokazano na ekspozycji czwartej **„Wawel przywrócony do życia w wizjach artystów"**.

Stanisław Wyspiański pierwszy pomyślał o Wawelu jako całości, kierowany uczuciami patriotycznymi i uwielbieniem dla antyku ujrzał Wawel, który jak Akropol promieniowałby na cały kraj jako centrum życia politycznego, religijnego, kulturalnego i naukowego. Znalazło to wyraz w projekcie „Akropolis", opracowanym we współpracy z architektem Władysławem Ekielskim. Autorzy zaprojektowali budynki dla takich instytucji, jak Sejm, Senat, Kuria Biskupia, Muzeum Narodowe i Polska Akademia Nauk. Uznali, że zamek powinien zostać Zamkiem Królewskim. Chociaż ta scenograficzno-poetycka koncepcja okazała się nierealna, to posiada ona niezaprzeczalne wartości artystyczne.

Inną wizją prezentowaną na wystawie jest koncepcja artysty rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego. Widział on w Wawelu symbol narodowy oddziaływujący na przyszłe pokolenia. Według niego budynek zamkowy nie powinien być ściśle zamkniętym czworobokiem, lecz otwierać się na przyszłość w miejscu zachodniego skrzydła, gdzie, jego zdaniem, *przyszłość graniczy z przeszłością*. W miejsce dawnych kuchni królewskich zaprojektował monumentalną kompozycję rzeźbiarską *Pochód na Wawel* z orszakiem 52 postaci o wysokości ok. 3,5 m, reprezentujących różne stany: królów, dworzan i mieszczan z różnych epok, wiedzionych przez symboliczną postać Fatum. Orszak ten miał być ustawiony na galerii arkadowej. Projekt, wystawiany w Wiedniu, Warszawie i Krakowie, wywołał ożywioną dyskusję. Praca wzbudzała skrajne uczucia – zarówno protesty, jak i zachwyt. Wobec braku ostatecznej decyzji, projekt nie został nigdy zrealizowany.

Pierwszą koncepcją, w której autor starał się pogodzić realia Wawelu istniejącego z jego przyszłą rolą rezydencjalno-muzealną był projekt Adolfa Szyszko-Bohusza z roku 1917. Na rezydencję monarchy przeznaczył budynek zamku i dawnych kuchni królewskich. W tym ostatnim od strony południowej oraz w budynku stajni miało być urządzone niewielkie Muzeum Wawelskie, a w gmachu szpitala garnizonowego Muzeum Narodowe. Zaprojektował dwa place, z których jeden miał pełnić rolę lapidarium, a tzw. plac katedralny miał służyć uroczystościom narodowym i religijnym.

Odzyskanie niepodległości przypieczętowało przynależność Wawelu do narodu. Ożywiona wtedy idea Wawelu jako pomnika narodowego była rozwijana i udoskonalana w kolejnych koncepcjach Szyszko-Bohusza. W trzech ostatnich – Panteon 1919, Panteon 1939, Amfiteatr 1943-1946, autor zmierzał do ukształtowania rozległego placu z ołtarzem polowym, otoczonego galeriami i tarasami przy rekonstruowanych murach obronnych. Dzięki rekonstrukcji murów i baszt została przywrócona dawna sylweta Wawelu. Obejście na murach zapewniało szeroki widok na okolicę. System galerii i tarasów łączył funkcjonalnie poszczególne części założenia między nimi i z zamkiem. Wszystko

to miało służyć organizacji zgromadzeń i uroczystości oraz stworzeniu dla nich odpowiedniej oprawy. Zaprezentowane na wystawie koncepcje urządzenia wzgórza od 1906 do 1946 r. obrazują, jak zmieniał się program tych projektów w zależności od sytuacji politycznej, nastrojów społecznych i aktualnych potrzeb.

W 1916 r. po prawie dwuletnim okresie mniej wyrazistych dokonań w historii odnawiania wawelskiego zamku (roczna przerwa z powodu wojny, zmiany kierownictwa), zatrudniono na stanowisku Kierownika Odnowienia Adolfa Szyszko-Bohusza, którego działalność na wzgórzu została zaprezentowana na ekspozycji piątej „**Zamek przygotowany do spełniania swych funkcji**".

Prowadzenie odnowy w tej drugiej fazie odbywało się w zmienionych warunkach polityczno-społecznych. Przez pierwsze cztery lata Kierownictwo podlegało jeszcze Wydziałowi Krajowemu, który przez biurokratyczny sposób postępowania i daleko idącą oszczędność w finansowaniu prac, podobnie jak w pierwszym okresie, ograniczał samodzielność kierownika. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 r. zwierzchnictwo przejęły władze polskie. Uchwałą Rady Ministrów zamek od roku 1920 został uznany za gmach reprezentacyjny Naczelnika Państwa. Kierownictwo Restauracji Zamku podlegało Ministerstwu Robót Publicznych. Od 1923 r., gdy zamek stał się gmachem reprezentacyjnym Prezydenta Rzeczypospolitej, w wielu sprawach głos decydujący miała Kancelaria Cywilna Prezydenta. Zmiany te otwierały wprawdzie lepsze perspektywy na przyszłość dla odnowy, ale warunki jej prowadzenia okazały się trudne. Dotacje rządowe, zależne od stanu finansowego państwa, były w kolejnych latach bardzo zróżnicowane. Przy wydatnym wsparciu społeczeństwa, a także nieugiętej postawie kierownika, udało się przezwyciężyć trudności, wykonać wiele prac badawczych, budowlanych i konserwatorskich.

W trakcie prowadzenia badań archeologicznych dokonano wielu odkryć istotnych dla poznania historii zamku. W piwnicach budynku dawnych kuchni królewskich zostały w całości odsłonięte pozostałości rotundy św. św. Feliksa i Adaukta, na które w 1911 r. natrafił Hendel, ale nie podjął badań. Relikty, uzupełnione o części rekonstruowane dla uwidocznienia całej konstrukcji i kształtu budowli, zostały wyeksponowane w ramach Muzeum Zamku Wawelskiego, obejmującego poza rotundą trzy sale na parterze budynku dawnych kuchni królewskich. Otwarcie rotundy odbyło się 30 października 1918 roku. Szyszko-Bohusz zadbał o odpowiednią oprawę plastyczną wejścia do muzeum z dziedzińca arkadowego i samej ekspozycji, starając się jak najlepiej ukazać i upamiętnić fakt odkrycia najstarszej budowli na Wawelu.

W 1918 r. w czasie prac budowlanych w zachodnim skrzydle zamku odsłonięto mury wczesnopiastowskiej budowli – kościoła św. Gereona, ujawnione wcześniej, w roku 1914. Na podstawie badań Szyszko-Bohusz odtworzył rzut obiektu w postaci trójnawowej bazyliki z transeptem i prezbiterium zakończonym absydą. Wysunął hipotezę, że była to pierwsza katedra na Wawelu. Odkrywca prześledził kolejne przemiany tej budowli, a więc najpierw zredukowanie do małego kościoła złożonego tylko z transeptu i prezbiterium przez zamknięcie murem od zachodu, a potem przekształcenie w gotycką kaplicę Marii Egipcjanki. Również w tym przypadku Szyszko-Bohusz zadbał o wyeks-

13. Sala Kolumnowa zwana też Sreber, Srebrną lub Merliniego, 1929, fot. Stanisław Mucha (1895--1976)

13. Column Hall called also the Silver or Merlini Hall, 1929, Stanisław Mucha (1895-1976)

ponowanie odsłoniętych reliktów w specjalnym rezerwacie urządzonym w przyziemiu północnej części skrzydła zachodniego, otwartym w 1925 roku. Dalszy rozwój badań pozwolił na znaczne poszerzenie wiedzy o wczesnopiastowskich budowlach na wzgórzu, warto jednak podkreślić, że podstawy wiedzy o tych obiektach zawdzięczamy ich odkrywcy.

Szyszko-Bohusz kontynuował działania Hendla w zakresie odnowienia fasad zewnętrznych zamku. Wśród prac elewacyjnych, oprócz tynkowania fasad i rekonstrukcji kamieniarki, istotne było odnowienie Pawilonu Gotyckiego i Kurzej Stopy. Szczególnie trudny okazał się problem ukształtowania II piętra Pawilonu, miejsca dawnej altany. Szyszko-Bohusz zaprojektował otwartą loggię nad całym piętrem, a w dolnych kondygnacjach wieży przywrócił dawną postać elewacji z pierwotnymi przyporami i otworami okiennymi. Loggia z dachem wspartym na kolumnach nie jest wierną rekonstrukcją dawnej altany z dużymi oknami, jednak jest dobrze wkomponowana w tę część pałacu.

14. Fotoplastykon

14. Stereoscopic panorama

Starał się też zapewnić odpowiedni wygląd poszczególnym fragmentom terenu wzgórza. Zadbał o stoki i wejście na Wawel. Realizował przy tym w małym zakresie pewne pomysły ze swoich całościowych koncepcji. Od zachodu, wzdłuż stoków od baszty Złodziejskiej do bramy wejściowej od północy, urządził promenadę, szczególną atrakcją której, poza walorami widokowymi, stała się Smocza Jama otwarta do zwiedzania w sierpniu 1918 roku.

W ramach realizacji projektu opracowanego w latach 1916-1917 Szyszko-Bohusz uporządkował wejście na Wawel. Nowa droga od ulicy Kanoniczej miała na celu zatrzeć cechy austriackiej fortyfikacji i zastąpić ją kompozycją o akcentach patriotycznych. Jednym z takich elementów była brama o prostej formie, z tarczami herbowymi ziem dawnej Polski, zwana Herbową. Uporządkował również stoki wzdłuż tej drogi, na których wyeksponował zabytkowe działa z XVI-XVIII w. oraz mur oporowy, w którym osadził „cegiełki" z nazwiskami ofiarodawców na rzecz odnowy Wawelu. Cegiełki te były wynikiem akcji zorganizowanej w 1921 r. przez Szyszko-Bohusza, który wezwał społeczeństwo do składania datków. Apel jego znalazł duży oddźwięk w kraju i zagranicą – na odnowienie zamku wpłacały szkoły, urzędy i instytucje oraz osoby prywatne. Akcja cegiełkowa dowiodła, że Wawel w wolnym państwie był nadal przedmiotem szczególnej troski całego społeczeństwa, a jego odnowa sprawą wielkiej wagi.

Restauracja wawelskich sal okazała się nie mniej trudna i kosztowna niż odnowa samego budynku zamkowego. Przystępując do pracy w zdewastowanych wnętrzach Szyszko-Bohusz przyjął zasadę ich rekonstrukcji na podstawie zachowanych detali architektonicznych, dekoracji malarskiej i źródeł historycznych. Postanowiono odtworzyć w miarę możliwości najbardziej charakterystyczne stylowo elementy: stropy, portale, posadzki oraz dekorację ścian. Na parterze i I piętrze w południowej części skrzydła wschodniego zachowały się stropy belkowe. Zniszczone i brakujące stropy w salach I piętra na północ od klatki schodowej Poselskiej zastąpiono sklepieniami. Brakujące stropy na II piętrze zastąpiono konstrukcją ogniotrwałą (strop żelbetowy) opracowaną przez prof. Adama Kuryłło, która zapewniała trwałość i bezpieczeństwo. Konstrukcję żelbetową dekorowano od spodu elementami okładziny drewnianej dla uzyskania efektu stropu kasetonowego, znanego z opisów inwentarzowych i XVI-wiecznych rachunków. W salach południowej części skrzydła wschodniego wykonano stropy kasetonowe z rozetami. Dla sal barokowych w północno-

wschodnim narożniku i skrzydle północnym przyjęto stropy ramowe. Płaszczyzny między ramami wypełniły obrazy. Prace nad dekoracją stropów ramowych rozpoczęto od rozpisania konkursu na projekty sześciu plafonów wśród młodych artystów. Sąd konkursowy w dniu 31 lipca 1931 r. wyłonił nazwiska malarzy, którym powierzono to zadanie. Byli to: Józef Jarema, Leonard Pękalski, Lucjan Adwentowicz, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Waliszewski, Jan Cybis i Czesław Rzepiński. Dekoracja związana z wykończeniem stropów obejmowała również rekonstrukcję fryzów podstropowych. Do opracowania fryzów zaangażowano Leonarda Pękalskiego, który odrestaurował w latach 1925-1927 zachowane fryzy w pięciu salach I i II piętra oraz wykonał fryzy w salach II piętra na północ od klatki schodowej.

Inny rodzaj prac przy restauracji wnętrz to wykonanie posadzek. Na ogół stosowano zasadę, że dla sal gotyckich odpowiednia jest posadzka kamienna, w renesansowych ze stropem kasetonowym – parkiet, w salach barokowych – marmur. Pewne odstępstwa od tej reguły wywołały szerokie dyskusje i protesty wśród fachowców. Oponowano przeciwko czarnym marmurom klatki schodowej i posadzkom marmurowym w pomieszczeniach parteru. Ważnym problemem była konserwacja zachowanych portali i rekonstrukcja brakujących. Na parterze i I piętrze zachowały się portale gotycko-renesansowe. Na II piętrze większość była zniszczona, a te zachowane w stylu późnego renesansu posłużyły do odtworzenia brakujących.

Charakter i przeznaczenie sal podkreślać miało ich urządzenie – obrazami, meblami, tkaninami i różnorodnymi przedmiotami rzemiosła artystycznego. Gromadzono je drogą zakupów, darów, depozytów i rewindykacji. Dwaj członkowie Komitetu Wawelskiego, Leon Piniński i Jerzy Mycielski, przekazali swoje kolekcje malarstwa polskiego i europejskiego, które istotnie wzbogaciły wawelskie zbiory i umożliwiły aranżacje sal. Sprawne i uporządkowane gromadzenie zbiorów miał zapewnić urząd kustosza zbiorów. Do zasłużonych dla Wawelu postaci należeli dwaj kustosze: Marian Morelowski sprawujący swą funkcję w latach 1925-1929, i Stanisław Świerz-Zaleski działający do 1939 roku.

W wyniku przedstawionych wyżej dokonań zamek w latach 30. XX w. był obiektem, który mógł spełniać przewidziane dla niego funkcje muzeum i siedziby Prezydenta Rzeczypospolitej. Oba te zadania były trudne do pogodzenia. Początkowo wybrano sale I piętra w skrzydle południowym, które po odpowiednim urządzeniu służyły jako prywatne apartamenty. W salach II piętra odbywały się oficjalne wizyty, zgromadzenia, rauty i inne uroczystości. Później, odpowiednio dostosowując pomieszczenia, urządzono nowe prywatne pokoje w północno-wschodnim narożniku zamku na I piętrze. Zamieszkał w nich prezydent Ignacy Mościcki podczas swej wizyty w lipcu 1929 roku.

Muzeum objęło skrzydło wschodnie i północne. Zamek był odnowiony z wyjątkiem skrzydła zachodniego i dostępny dla zwiedzających, których liczba stale wzrastała. Rzucona przed ponad 50 laty przez Teodora Ziemięckiego idea zamku odnowionego i funkcjonującego jako muzeum została w pewnym sensie urzeczywistniona.

Na wystawie fotografie pokazywały najważniejsze sale wawelskie, reprezentujące różne style i epoki, w stanie przed i po odnowieniu oraz już urządzone. Doskonałym przykładem jest sala w południowej części skrzydła wschodniego, uznana z dużym prawdopodobieństwem za sypialnię dla gości królewskich. Należy ona do kilku najlepiej zachowanych wnętrz renesansowych w zamku, o czym świadczą widoczne na zdjęciu kamienne gotycko-renesansowe portale, obramienie kominka, drewniany, belkowo-kasetonowy, bogato profilowany strop oraz fryz.

Autorki wystawy chcąc pokazać jak najwięcej widoków wzgórza i zamku zdecydowały się uczynić to w sposób niekonwencjonalny, poprzez wprowadzenie do ekspozycji szóstej, zatytułowanej „**Zamek Królewski na Wawelu i jego otoczenie na starej fotografii**”, urządzenia zwanego fotoplastykonem. Ten najstarszy tego typu obiekt, pochodzący z końca XIX w., będący własnością Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, uruchomiono po wieloletnim przestoju i dewastacji dzięki „złotym” rękom wawelskiego renowatora Włodzimierza Zimowskiego. Sporych rozmiarów, bogato dekorowany secesyjny bęben, przy którym udostępniono 12 kompletnych stanowisk do oglądania stereoskopowych zdjęć z początku wieku, opracowanych komputerowo przez Jacka Wcisłę, był (i jest, można go bowiem oglądać w czasie trwania wystawy „Polski Korona”) niewątpliwą atrakcją omawianej ekspozycji.

Halina Billik, Zdzisława Chojnacka

* * *

Dziewiątego lipca 2005 r. w sali Senatorskiej zamku została otwarta druga jubileuszowa ekspozycja – **„Polski Korona. Motywy wawelskie w sztuce polskiej 1800-1939”**, której kuratorem była Agnieszka Janczyk. Wystawa podsumowująca jej badania nad ikonografią Wawelu ukazała, czym było wzgórze wawelskie – z zamkiem i katedrą – dla Polaków żyjących w okresie

zaborów oraz tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Ekspozycja stanowiła prezentację dzieł sztuki oraz innych przedmiotów, które połączył wawelski temat. Twórcom owych obiektów przyświecał jeden, bardzo wyraźnie nakreślony cel – ocalenie tożsamości narodowej i polskiego dziedzictwa kulturowego.

Wielowątkowa „Polski Korona" została podzielona na sześć części, z których każdą poświęcono innemu zagadnieniu. Wszystkie działy – podobnie jak cała wystawa – opatrzone zostały tytułami zaczerpniętymi głównie z ówczesnych utworów poetyckich i prozatorskich, a celem tego zabiegu było podkreślenie związków łączących literaturę i sztuki piękne. Zgromadzono ponad 200 prac, z których połowa pochodziła ze zbiorów wawelskich, a pozostałe wypożyczone zostały z instytucji muzealnych i kolekcji prywatnych w Polsce oraz z Lwowskiej Galerii Sztuki. Poważnym wyzwaniem było znalezienie właściwego rozwiązania plastycznego, które pozwoliłoby na efektowne, ale i bezpieczne wyeksponowanie tak wielu bardzo różnych obiektów: obrazów olejnych, akwarel, rysunków, grafik, rzeźb, tkanin, ceramiki i szkła. Zadania tego podjął się Zbigniew Lesiak, który już wcześniej współpracował z Zamkiem Królewskim na Wawelu. Operując kolorem i światłem, stworzył w czterech zabytkowych salach II piętra skrzydła zachodniego zamku niezwykle spójną aranżację plastyczną, podkreślającą wartości artystyczne dzieł.

W pierwszej części ekspozycji, zatytułowanej „*Na skalistym brzegu stary zamek siedzi*", królowała stworzona przez XIX-wiecznych artystów romantyczna wizja wzgórza wawelskiego, górującego nad Krakowem i Wisłą, bliska jego wizerunkowi pojawiającemu się w poezji i prozie tego czasu. Pokazane zostały obrazy olejne autorstwa m.in. Antoniego Langego (1779-1842), Józefa Brodowskiego (ok. 1780-1853), wybitnego pejzażysty i pedagoga Jana Nepomucena Głowackiego (1802-1847), Leona Dembowskiego (1823-1904) i Maksymiliana Cerchy (1818-1907). Osobne miejsce zajęły widoki Wawelu autorstwa Aleksandra Płonczyńskiego (1820-1858), przedstawiające romantycznie pojmowany „pejzaż ruin", świetnie wpisujące się w panujący w tym czasie w sztuce polskiej nurt starożytniczy. Prezentując przedstawienia z motywami wawelskimi, nie można było pominąć „portretów" zamku wykonanych przez malarza najbardziej związanego z Wawelem – Saturnina Świerzyńskiego (1820-1885). Zamykały ten dział ekspozycji obrazy dwóch malarzy-realistów związanych ze szkołą monachijską – Władysława Maleckiego (1836-1900) i Stanisława Witkiewicza (1851-1915).

„*W orszaku mar dziedzice Wawelu suną*" – gdy cytujemy powyższe słowa Antoniego Gawińskiego, przed oczami stają nam liczne dzieła zainspirowane królewską legendą. Drugą część wystawy podzielono na dwa bloki tematyczne. W pierwszym zgromadzono „portretowe" przedstawienia królów oraz sceny z ich udziałem, w drugim – widoki królewskiej nekropolii. Fascynację władcami Polski zdradzały kompozycje autorstwa Józefa Simmlera (1823-1868), Jana Matejki (1838-1893), Wojciecha Gersona (1831-1901) oraz dwa niezwykłe, wczesne pastele autorstwa Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907), przedstawiające Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta. Zainteresowanie budził niewielki obrazek Wojciecha Weissa (1875-1950), powstały w czasie jego studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, ukazujący wywołanie ducha Barbary Radziwiłłówny owdowiałemu królowi Zygmuntowi Augustowi. Odrębnym zjawiskiem są obrazy najwybitniejszego polskiego malarza scen historycznych – Jana Matejki, w których mistrz często powracał do królewskiej świetności Krakowa i zamku; kilka z nich można było podziwiać na wystawie. Należy pamiętać, że *Hołd pruski* był pierwszym, złożonym przez samego mistrza, darem dla mającego się odrodzić Wawelu. Rolę eduka-

15. *Wisła i Wawel*, Antoni Kurzawa (1842-1898), Kraków, 1878

15. *The Vistula and Wawel Castle*, Antoni Kurzawa (1842-1898), Cracow, 1878

cyjną sztuki można jednak dostrzec nie tylko w malarstwie i grafice, lecz także w zdobieniu naczyń portretami królów polskich – takie przedmioty, prezentowane na wystawie, wytwarzano m.in. w Tomaszowie i Nieborowie.

„*Święte królów naszych groby*", przywołane w patriotycznym śpiewie z roku 1809, często występowały w malarstwie, rzeźbie i grafice XIX wieku. Wiele powstających wówczas prac plastycznych wiernie dokumentowało wnętrza katedry z monarszymi pomnikami nagrobnymi i sarkofagami – m.in. obrazy Jana Kantego Wojnarowskiego (1815-1876), Jana Matejki, Aleksandra Gryglewskiego (1833-1879) i Saturnina Świerzyńskiego – jednak zdarzały się też takie, które przedstawiały je w sposób fantastyczny. Wizje sarkofagów i nagrobków królów można odnaleźć w twórczości Leona Wyczółkowskiego (1852--1936), dla którego Wawel był nieustannym źródłem inspiracji. Dużą rolę w rozpowszechnianiu przedstawień królewskich pomników nagrobnych odgrywały ich miniaturowe kopie, często służące jako szkatułki, wytwarzane przede wszystkim przez firmę brązowniczą Karola Mintera w Warszawie.

„*Stary zamku! Ojcze siwy! Rozbudzaj nam ducha*" patetycznie wołała Jadwiga Strokowa. W trzecim dziale ekspozycji, podzielonym na dwie części, prezentowane były obiekty z przedstawieniami Wawelu. Zarówno obrazy, jak i chętnie kupowane niegdyś drobiazgi (papeteria, kartki pocztowe, przedmioty ze szkła i ceramiki), często o niewielkich walorach artystycznych, miały przypominać o dawnej świetności Wawelu i pomagać w ocaleniu tożsamości narodowej.

„*Na Wawel, na Wawel, krakowiaku żwawy! Podumaj, potęsknij nad pomnikiem sławy. Dzieje twojej ziemi na grobowcach czytaj, Twoich wodzów groby uściskiem powitaj*" zachęcał w jednym z *Krakowiaków* poeta Edmund Wasilewski. W okresie zaborów Wawel był miejscem pielgrzymek rodaków rozdzielonych granicami trzech państw. Wizerunki budowli wawelskich będących symbolem Polski – katedry i zamku – pojawiały się nie tylko w malarstwie pejzażowym czy grafice, lecz także na przedmiotach codziennego użytku oraz drobnych pamiątkach pokazanych w tej części ekspozycji. Osobliwością jest widok Wawelu wyobrażony na blacie stolika, wykonany po roku 1854 przez nieznanego autora. Wawel jako święte miejsce Polaków, Ołtarz

16. *Wawel od północnego zachodu*, Jan Nepomucen Głowacki (1802-1847), Kraków, 1847 [?]

16. *Wawel Castle from the Northwest*, Jan Nepomucen Głowacki (1802-1847), Cracow, 1847 [?]

17. *Zygmunt Stary*, Stanisław Wyspiański (1869-1907), Kraków, 1897 [?]

17. *Zygmunt the Old*, Stanisław Wyspiański (1869-1907), Cracow, 1897 [?]

Ojczyzny, u którego stóp składano trofea zdobyte na wrogach, odgrywał szczególną rolę w czasie wszystkich powstań narodowych. Jego wizerunki pojawiały się na patriotycznych drukach i kartach pocztowych zarówno w XIX, jak i na początku XX w., często towarzyszyły przedstawieniom bohaterów narodowych – księcia Józefa Poniatowskiego i Tadeusza Kościuszki, lub wieszczów – Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, były też widoczne w tle scen alegorycznych z zakutą w kajdany Polonią. Ukazywano w sposób symboliczny patriotyczną edukację Polaka, którą rozpoczynał jako mały chłopiec, u grobów królów i bohaterów „królom równych" w podziemiach katedry wawelskiej, a następnie kontynuował jako młodzieniec – członek Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół", organizacji strzeleckiej, lub jako legionista. Sylweta Wawelu pojawiała się na różnego rodzaju drukach towarzyszących obchodom rocznic narodowych i na wykonywanych z tej okazji medalach i plakietach, umieszczano ją także na przedmiotach mających upamiętnić ważne współczesne wydarzenia.

„*To nasz Kapitol i Panteon razem*" określiła Wawel Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, której słowa były mottem kolejnej części ekspozycji. W czwartym dziale znalazły miejsce zarówno realistycznie potraktowane projekty porządkujące całe wzgórze wawelskie,

18. *Wnętrze kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu*, Jan Kanty Wojnarowski (1815-1876), Kraków, 1854

18. *Interior of the Holy Cross Chapel in Wawel Cathedra*, Jan Kanty Wojnarowski (1815-1876), Cracow, 1854

jak i wizje artystów. Pokaz rozpoczynał obraz olejny Piotra Michałowskiego (1800-1855), ukazujący konny wizerunek hetmana Stefana Czarnieckiego. W roku 1828 Senat Wolnego Miasta Krakowa zadecydował, iż do zamku zostaną przeniesione władze administracyjne i sądowe Krakowa, konieczna więc była restauracja ich przyszłych siedzib. W 1830 r. rozpoczęto zbieranie składek na ten cel, a Senat powołał Komitet Reparacji Zamku Krakowskiego, który zlecił Franciszkowi Marii Lanciemu opracowanie projektów restauracji zamku. Odnowione wnętrza najprawdopodobniej miały być dekorowane obrazami Piotra Michałowskiego o tematyce historycznej.

Od roku 1900 zaczęły się konkretyzować plany odzyskania Wawelu i możliwość opuszczenia go przez wojsko austriackie, toteż początek nowego wieku sprzyjał powstawaniu koncepcji odnowienia zamku i uporządkowania wzgórza. Są wśród nich prace bardzo znane, wielokrotnie omawiane, takie, jak powstały w latach 1904-1907 projekt przebudowy Wawelu zatytułowany „Akropolis", autorstwa Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907) i architekta Władysława Ekielskiego (1855-1927), ukazujący wzgórze wawelskie jako centrum duchowe i polityczne odrodzonego państwa. Temu nadrzędnemu celowi została podporządkowana architektura, a nowe budowle miały w harmonijny sposób łączyć się z zachowanymi zabytkowymi. Kolejną propozycją aranżacji przestrzeni wzgórza był *Pochód na Wawel* – niezwykła wizja rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego (1859-1930). Gipsowy model kompozycji w mniejszej skali powstał w latach 1907-1911, a wersja w brązie – prezentowana na wystawie – w latach 1911-1912. Szymanowski chciał, by olbrzymi rzeźbiarski korowód postaci historycznych nadnaturalnej wielkości, umieszczony na zaprojektowanej w tym celu galerii zamykającej skrzydła zamku, zajął miejsce budynku dawnych kuchni królewskich. Projekt budził kontrowersje i wobec silnego oporu współczesnych nie został nigdy zrealizowany w planowanej przez twórcę skali. Na wystawie nie mogło zabraknąć rzeźb Xawerego Dunikowskiego (1875-1964) z cyklu *Głowy wawelskie*, zamówionych w latach 20. XX w. do uzupełnienia historycznej kolekcji w stropie sali Poselskiej. Prace ostatecznie nie ozdobiły wnętrza zamku, gdyż zdecydowanie odrzucono ideę połączenia dzieł współczesnych z renesansowymi, lecz ta swoista galeria postaci historycznych i ówcześnie żyjących jest świadectwem wielkiego talentu i kunsztu rzeźbiarskiego Dunikowskiego.

Oprócz koncepcji wybitnych, mających swe stałe miejsce w historii sztuki polskiej, powstawały też inne, dziś zapomniane. W roku 1904 malarz Ludwik Stasiak (1858-1924) ukazał *Panteon Narodowy na Wawelu w formie korony Chrobrego*. Inne rozwiązanie zaproponowali autorzy satyrycznych projektów odnowienia zamku z 1905 r. – Karol Frycz (1877-1937) i Kazimierz Sichulski (1879-1942), artyści związani z krakowskim kabaretem „Zielony Balonik". W latach 20. i 30. XX w. głos w sprawach wawelskich zabrał artysta-wizjoner Stanisław Szukalski (1893-1987) – założyciel Szczepu Szukalszczyków Herbu Rogate Serce. Chciał umieścić na Wawelu rzeźbę *Słonecznik*, pomniki Jana Długosza oraz legendarnego założyciela Krakowa księcia Kraka. Zapewne ten ostatni projekt oraz przewijająca się w całej działalności rzeźbiarza sylwetka domniemanego władcy zainspirowały malarza Wlastimila Hofmana (1881-1970) do namalowania portretu Szukalskiego jako Kraka na tle zamku wawelskiego. W roku 1936 Szukalski zaproponował utworzenie Duchtyni – Panteonu bohaterów narodowych w Smoczej Jamie. Przy wejściu, u góry, chciał ustawić pomnik *Oswobodziciela* – Józefa Piłsudskiego, którego sarkofag oraz wizerunek (jako jedna z twarzy *Światowieda*) miały znajdować się we wnętrzu Duchtyni.

„*Wawel powstaje i odradza się*" – przytoczone sło-

19. Druk reklamowy fabryki pierników Kaspra Molęckiego w Krakowie, autor nieokreślony, Kraków, po 1870

19. Printed advertisement of the Kasper Molęcki gingerbread factory in Cracow, author unidentified, Cracow, after 1870

20. *Stanisław Szukalski jako Krak*, Wlastimil Hofman (1881-1970), Kraków, 1930

20. *Stanisław Szukalski as Krak*, Wlastimil Hofman (1881-1970), Cracow, 1930

21. *Bolesław Śmiały* – z cyklu *Głowy wawelskie*, Xawery Dunikowski (1875-1964), Kraków, 1925-1928

21. *Bolesław the Bold* – from the series *Wawel Heads*, Xawery Dunikowski (1875-1964), Cracow, 1925-1928

22. Sala Kawalerii Polskiej – projekt urządzenia: Zbigniew Pronaszko (1885-1958), Józef Krzywda Polkowski (1888-1981), Kraków, 1935-1936

22. Polish Cavalry Hall – interior design: Zbigniew Pronaszko (1885-1958), Józef Krzywda Polkowski (1888-1981), Cracow, 1935-1936

wa prezydenta Krakowa Juliusza Lea najlepiej oddają atmosferę, w jakiej przywracano Wawelowi jego dawną rangę i utracone piękno. Wnętrza zamku, mające pełnić zgodnie z uchwałą z roku 1920 funkcję rezydencji głowy państwa, były w okresie międzywojennym systematycznie restaurowane. Na początku lat 30. XX w. Adolf Szyszko-Bohusz (1883-1948) zaproponował, by w odnawianiu poszczególnych sal uczestniczyło wojsko polskie: piechota, artyleria, kawaleria. Odrestaurowane wnętrza miały być przyporządkowane różnym rodzajom broni i stanowić swego rodzaju pomnik ich bitewnej chwały. W archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu zachowała się korespondencja Szyszko-Bohusza z władzami wojskowymi odpowiedzialnymi za finansowanie projektu i na jej podstawie oraz istniejących projektów można próbować wyobrazić sobie wygląd tych sal.

W roku 1934 zorganizowano pierwszy konkurs na wystrój sali Kawalerii Polskiej, w tym samym roku zlecono Wojciechowi Kossakowi (1856-1942) namalowanie monumentalnej kompozycji *Rapsodia ułańska*, tematycznie związanej z kawalerią, którą chciano eksponować w sali pierwszej od schodów Senatorskich. 23 listopada 1935 r. w krakowskim „Ilustrowanym Kurierze Codziennym" oraz w innych pismach ogłoszono drugi konkurs na projekt sali Kawalerii Polskiej, termin nadsyłania prac został wyznaczony na 1 czerwca 1936 roku. W skład sądu konkursowego wchodzili: gen. Gustaw Orlicz-Dreszer, gen. Stanisław Grzmot-Skotnicki, płk dypl. Jan Karcz, ppłk dypl. Tadeusz Machalski, Adolf Szyszko-Bohusz, Stanisław Świerz-Zaleski, malarze: Wojciech Kossak, Tadeusz Pruszkowski, Miłosz Kotarbiński, Karol Frycz, Tadeusz Cybulski oraz architekt i konserwator Bohdan Treter. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpiło 15 czerwca 1936, pierwsze miejsce zajął projekt Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (1890-1948) i Jana Sokołowskiego (1904-1953), drugie – Eugeniusza Gepperta (1890-1979), trzecie – dwie prace: Zbigniewa Pronaszki (1885-1958) i Józefa Krzywda Polkowskiego (1888-1981) oraz Czesława Rzepińskiego (1905-1995) i Stefana Zbigniewicza (1904-1942). Rozpisano dokładny harmonogram prac, ale plany nie zostały zrealizowane z powodu wybuchu II wojny światowej.

Do akcji włączyła się również piechota, która sfinansowała odnowienie sali Senatorskiej oraz drugiej, sąsiadującej z nią. Głównym akcentem w sali Senatorskiej miał być *Hołd pruski* Jana Matejki, ofiarowany przez artystę w roku 1882, obraz nie został jednak sprowadzony na Wawel przed wybuchem II wojny światowej. We wnętrzu umieszczono natomiast urny z ziemią z pól bitewnych i kopie chorągwi krzyżackich zdoby-

23. Sala Senatorska (sala Piechoty) – urny z postumentami, Adolf Szyszko-Bohusz. Łomy i Fabryka Wyrobów Alabastrowych XX. Czartoryskich, Żurawno, 1936-1937

23. Senators Hall (Infantry Hall) – urns with pedestals, Adolf Szyszko-Bohusz. The Princes Czartoryski Quarry and Alabaster Factory, Żurawno, 1936-1937

tych pod Grunwaldem. W mniejszej sali, sąsiadującej z Senatorską, miało się znaleźć popiersie marszałka Józefa Piłsudskiego.

Artyleria wybrała salę Pod Orłem na II piętrze zamku, obok sal odnawianych kosztem piechoty. Malowidła plafonowe o tematyce alegorycznej związanej z Legionami i odrodzeniem Polski wykonał Leonard Pękalski (1896-1944). Niestety, nie zachowały się materiały archiwalne, które pozwoliłyby na dokładniejsze omówienie planowanego wystroju sali. Wiadomo jedynie, że w roku 1938 została zamówiona u malarza-batalisty Wojciecha Kossaka kompozycja *Bateria konna na pozycję!,* mająca stanowić główny akcent w projektowanej sali Artylerii.

Szósta część, zamykająca wystawę, nosiła symboliczny tytuł „Orły na Wawelu" i opowiadała o dawnej rezydencji władców polskich w dwudziestoleciu międzywojennym. Odrestaurowany zamek nie służył już królom, lecz Prezydentowi Rzeczypospolitej i społeczeństwu. Zainteresowanie tematyką wawelską wśród artystów nie zakończyło się wraz z wiekiem XIX, interesujące prace powstawały także w czterech pierwszych dekadach XX wieku. Dzięki nim możemy poznać ówczesny wystrój wnętrz zamku, a także najbliższego otoczenia rezydencji. Wawel ukazywali artyści, którzy swą twórczość rozpoczynali w XIX w., m.in. Zofia Stankiewicz (1862-1955) i Leon Wyczółkowski, oraz nieco młodsi: Zbigniew Pronaszko, Błażej Iwanowski (1889--1948), Zygmunt Waliszewski (1897-1936), Leopold Lewicki (1906-1973) i Edward Matuszczak (1906--1965). Wymienieni tu malarze i graficy należeli do rozmaitych grup artystycznych, prezentowali w swej twórczości bardzo różne kierunki i wpływy.

Agnieszka Janczyk

24. *Wawel od północy*, Leon Wyczółkowski (1852-1936), Kraków, 1922

24. *Wawel Castle from the North*, Leon Wyczółkowski (1852-1936), Cracow, 1922

(Fot. 1, 8,15, 16, 18, 19, 21-24 – S. Michta; 5 – T. Szklarczyk; 6, 20 – A. Wierzba; 10, 14 – Z. Kaszyński; 17 – Ł. Schuster)

Halina Billik, Zdzisława Chojnacka, Agnieszka Janczyk

Wawel Castle Restored to the Nation. The 100th Anniversary of the Return of Wawel Castle to Poland

The year 2005 marked the hundredth anniversary of the recovery of Wawel Castle from Austrian hands: an act returning the Castle and the Senators Tower was signed on 7 August 1905. Restoration was inaugurated almost immediately since in the wake of the second Austrian occupation (from 1846) the Castle did not resemble its former Jagiellonian-era magnificent self. In connection with the anniversary ceremonies, held under the honorary patronage of Aleksander Kwaśniewski, President of the Republic of Poland, the Royal Castle on Wawel Hill prepared two large-scale temporary exhibitions: "Wawel restored to the nation" and "The Crown of Poland. Wawel motifs in Polish art 1800-1939"; it also issued a number of publications presenting the Wawel collections: *100 najpiękniejszych obrazów z kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu* (100 Most Beautiful Paintings from the Collections at the Royal Castle on Wawel Hill) and *Renesansowe głowy wawelskie* (Renaissance Wawel Heads) as well as a book summing up the hundredth anniversary of conservation on Wawel Hill: *Zamek Królewski na Wawelu. Sto lat odnowy 1905-1939*. (The Royal Castle on Wawel Hill. A Hundred Years of Renewal 1905-1939).

The "Wawel restored to the nation" exhibition (March-June 2005), featured in the western wing of the Castle, was presented in six parts: "The royal residence (eighteenth century) and the Austrian citadel (nineteenth century)", "The recovery of the Castle", "The beginning of renewal (1905-1914) under the supervision of Zygmunt Hendel", "Wawel revived in artists' visions", "The Castle prepared for fulfilling its functions" and "The Royal Castle on Wawel Hill and its surrounding in old photographs". The shows depicted the grandeur of Wawel Castle as a royal seat, its fall after the Hill and Castle were adapted for the purposes of Austrian army barracks and transformed into a citadel, the successful Polish campaign to recover the Castle, as well as the enormous efforts made by the whole nation to resurrect Wawel Castle and reinstate its former splendour after more than a hundred years of servitude. The exhibition also demonstrated the accomplishments of the first two architects who headed the restoration of the Castle: Zygmunt Hendel (1905-1914) and Adolf Szyszko-Bohusz (1916-1939). Alongside the 300 displayed exhibits – paintings, sculptures, graphic art, historical documents architectural drawings, elements of the original Renaissance masonry and photographs, an additional attractive highlight was a stereoscopic panorama specially restored for this occasion.

The second show – "The Crown of Poland ..." (held in July-October 2005) portrayed the impact exerted by Wawel Castle upon artistic creativity and the role played by this royal residence in Polish art during the nineteenth century and the early twentieth century. The exposition amassed more than 200 examples of painting, sculpture, graphic art, and the crafts, which enabled the visitors to appreciate the influence of Wawel Castle upon the oeuvre of numerous Polish artists as well as the place occupied by Wawel Hill, its monuments, and associated legends in the hearts of all Poles.

□

Andrzej Rottermund

KONKURS NA PROJEKT MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH W WARSZAWIE UWAGI MUZEALNIKA

Konkurs zorganizowany przez Żydowski Instytut Historyczny na projekt Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie był znaczącym wydarzeniem w naszym życiu artystycznym. Szybko doczekał się więc licznych komentarzy prasowych oraz prezentacji w miesięczniku „Architektura", w „Komunikatach SARP" i w „Biuletynie Muzeum Historii Żydów Polskich"[1]. W bieżącym numerze „Muzealnictwa" jest on szeroko omawiany zarówno z punktu widzenia realizacji sformułowanego przez organizatorów konkursu programu funkcjonalno-użytkowego budynku, jak i wartości architektonicznych zgłoszonych projektów. Dlatego też uwagi moje ograniczą się do skomentowania proponowanych przez architektów rozwiązań funkcjonalnych oraz do refleksji nad potraktowaniem przez uczestniczących w konkursie twórców problemu architektonicznej przestrzeni pamięci.

Zacząć chciałbym jednak od podzielenia się satysfakcją, którą odczułem po podjęciu przez ministra kultury oraz prezydenta m.st. Warszawy decyzji zbudowania w Warszawie Muzeum Historii Żydów Polskich. Jest to przedsięwzięcie niezwykłe, zważywszy że od sześćdziesięciu lat nie zbudowano w Polsce żadnego samodzielnego gmachu muzealnego. Za jedyny wyjątek w tej smutnej statystyce uznać można wzniesienie Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, projektowane przez słynnego Aratę Isozakiego. Sądzę, że zbudowanie Muzeum Historii Żydów w Polsce będzie też znaczącym wydarzeniem w skali muzealnictwa światowego, przede wszystkim dlatego, że proponuje zupełnie nową formułę przedstawienia dziejów narodu żydowskiego żyjącego na ziemiach jednego z państw europejskich. Co znaczy, że nie ogranicza się jedynie do tragedii Holocaustu, jak to zrobiło np. Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, czy też do historii życia i zagłady Żydów zamieszkujących jedno miasto, jak to zrobiło Muzeum Żydowskie w Berlinie. Muzeum warszawskie pozwoli *poznać dzieje narodu żydowskiego oraz bogactwo jego kultury, tworzonej na ziemiach polskich przez blisko 1000 lat* i powstanie, *jako nowoczesne, multimedialne centrum edukacji i kultury, odbiegając formułą od tradycyjnego muzeum opartego na prezentacji kolekcji i eksponatów*[2]. Podkreślenie w cytowanej wyżej *Misji Muzeum Historii Żydów Polskich* faktu odejścia od tradycyjnego modelu prezentacji muzealnej stało się jednym z ważnych kryteriów oceny proponowanych w pracach konkursowych rozwiązań funkcjonalnych. Podstawowymi narzędziami wystawienniczymi mają być technologie komputerowe oraz interaktywne programy audiowizualne. Założenie takie określa więc z góry charakter nowo powstającego muzeum jako *multimedialnego centrum edukacji i kultury*. Charakter przestrzenny tej nowoczesnej instytucji muzealnej określa przyjęty zestaw programów publicznych, program usługowo-komercyjny oraz przestrzenie wejścia i komunikacji wewnętrznej, łączące oba programy. W przypadku projektowanego Muzeum Historii Żydów organizatorzy założyli, że w programach publicznych znajdą się ekspozycje (stała, zwana wystawą główną, oraz zmienna), centrum edukacyjne, biblioteka i medioteka, multimedialna sala dla gmin żydowskich, bawialnia dla dzieci, wielofunkcyjne audytorium i sale projekcyjne. Niezwykle istotną przestrzenią wejścia i komunikacji wewnętrznej stać się ma hol główny. Rozbudowany ma być również program usługowo-komercyjny, obejmujący restaurację, snack bar, sklepy z usługami, przeznaczone zarówno dla publiczności muzealnej, jak i dla okolicznych mieszkańców, oraz parkingi. Organizatorzy muzeum szczególną uwagę przywiązują do właściwego rozmieszczenia wystawy głównej, opowiadającej dzieje narodu żydowskiego na ziemiach polskich na przestrzeni 1000 lat. Właściwe rozmieszczenie opracowanej w szczegółach wystawy głównej stało się jednym z podstawowych kryteriów oceny nadsyłanych na konkurs projektów architektonicznych. Powierzchnię wystawy głównej zaplanowano na około 4200 m^2. Wprowadzono też wymóg umieszczenia w jej obrębie rekonstrukcji drewnianej synagogi o wysokości 12 m, a liniową drogę zwiedzania „wymusza" chronologia przedstawionej opowieści. Czynniki

te w dużym stopniu wpłynęły na decyzje zlokalizowania wystawy głównej w podziemnej części muzeum (Lahdelma i Mahlamäki, Libeskind, Chipperfield, Eisenman, Dunikowski) lub też w wyższych niż przyziemie kondygnacjach budynku. Konieczność umieszczenia wystawy głównej w podziemiu lub też na pierwszej lub wyższej kondygnacji wynika stąd, że pozostałe elementy rozbudowanego programu publicznego oraz program usługowo-komercyjny wymagają łatwego dostępu, co możliwe jest do spełnienia tylko wtedy, gdy poszczególne bloki tych programów lokowane są na poziomie przyziemia. Bogactwo i różnorodność funkcjonalna zakładanego programu wpłynęła też na podjęcie w przypadku kilku projektów decyzji o rozbiciu bryły budynku i połączeniu odrębnych części jedynie na poziomie podziemnym (Lahdelma i Mahlamäki, Kuma, Bulanda i Mucha). Pozwala to na oddzielne funkcjonowanie części usługowo-komercyjnych, audytorium, czy nawet biblioteki i centrów edukacyjnych.

Wszystkie wybrane do decydującej rozgrywki zespoły architektoniczne reprezentowały wysoki poziom zawodowy i w większości miały spore doświadczenia w projektowaniu i realizacji budynków muzealnych. Dlatego też większość projektantów w sposób niemal doskonały poradziła sobie z wytycznymi architektonicznego i funkcjonalnego programu muzealnego. Wszystkie zespoły wzięły pod uwagę fakt, że Muzeum Historii Żydów Polskich ma być ważnym centrum naukowym, wystawienniczym i informacyjnym, które czerpać będzie z bardzo wielu obszarów naszego życia naukowego, kulturalnego, społecznego i politycznego. Będzie otwarte na nowatorskie impulsy wysyłane z wymienionych wyżej obszarów i świadome potencjalnej potrzeby ich akceptacji, co z kolei może wymagać dostosowywania projektowanej przestrzeni do niezbędnych zmian, w tym do wymagań coraz szerszej i coraz bardziej różnorodnej publiczności, a równocześnie do nieustannych innowacji w sferze technologii elektronicznych.

Muzeum historyczne, bo do takiego typu należałoby bez wątpienia zaliczyć Muzeum Historii Żydów Polskich, nie musiało natomiast zadawać sobie pytania, jakie zadawać musi sobie każde muzeum sztuki, a mianowicie na ile kreowana przez architekta forma i przestrzeń muzealna stanowi konkurencję dla wystawionych w niej dzieł sztuki. Podczas gdy w muzeach sztuki architektura stara się, w większości znanych mi budynków, unikać konkurencji z wystawianym eksponatem i tworzyć w miarę zrównoważony obszar dla „zamieszkujących" na nim dzieł sztuki, to budowane od nowa muzeum historyczne stara się najczęściej swoją formą zewnętrzną i elementami architektury wnętrz akcentować i uwypuklać wątki opowiadanej w tym muzeum historii.

W tej sytuacji o wyborze najlepszych projektów decydowały zarówno zalety w rozwiązaniach programu funkcjonalno-użytkowego, jak też walory formy architektonicznej, umiejętność powiązania nowego budynku z otoczeniem oraz treści symboliczne, komunikowane poprzez zewnętrzną i wewnętrzną architekturę gmachu.

Biorące udział w konkursie zespoły architektoniczne już w wytycznych programu architektonicznego uświadomione zostały, że miejsce, na którym zostać ma wybudowane muzeum jest jedynym niezabudowanym po wojnie fragmentem żydowskiego getta w Warszawie. Co więcej, jestem przekonany, że ze studiów własnych wiedzieli też o tym, że w miejscu tym przed wojną wznosił się gmach dawnych koszar Artylerii Koronnej, w którym mieściła się Rada Żydowska, a w jego pobliżu, przy ul. Miłej 18 – bunkier Żydowskiej Organizacji Bojowej, w którym zginął komendant ŻOB Mordechaj Anielewicz.

Wszyscy musieli mieć też przed oczyma dramatyczny obraz rozegranej na tym obszarze tragedii Holocaustu, dramat i heroizm powstania w getcie warszawskim zakończonego ostatecznym zrównaniem getta z ziemią. Wstrząsające fotografie z widokami umarłego miasta i zwałów gruzu stanowić musiały najbardziej przemawiającą do wyobraźni architektów ikonograficzną dokumentację miejsca.

Namacalnym obiektem, upamiętniającym tragedię warszawskich Żydów, jest wzniesiony tutaj w 1948 r. pomnik Bohaterów Getta. Jest on *głównym akcentem tego fragmentu miasta oraz obiektem o znaczeniu historycznym i symbolicznym. Jest również w świecie jedną z najlepiej rozpoznawalnych ikon związanych z Warszawą i dziejami Żydów w Polsce. Choć pomnik leży poza granicą działki muzeum, to nawet po wzniesieniu budynku przyszłego muzeum musi on pozostać nadal najistotniejszym punktem odniesienia dla całego otaczającego go terenu.* Tak informowano o lokalizacji i znaczeniu pomnika w wytycznych programu architektonicznego konkursu, dodając jeszcze ważkie słowa odnośnie do warstwy symbolicznej przyszłego muzeum: *choć przeznaczenie muzeum w sposób naturalny skłania do inspirowania się tradycją i symboliką żydowską, to powinno ono być budynkiem nowoczesnym, wybiegającym w swej wizji w przyszłość, ukazującym dorobek kultury żydowskiej – polskiej i światowej – nie jako zastygły spadek przeszłości, ale jako część współczesnej i przyszłej kultury XXI wieku*[3]. Budynek ma więc być spadkobiercą historii Żydów polskich.

Wiedza historyczna wpłynęła niewątpliwie na pow-

stanie w świadomości podejmujących się zaprojektowania budynku muzealnego wyobrażenia o przeszłości tego miejsca i przekonania, że poruszają się oni po obszarze niezwykłym. Traktowany jest też przez nich zapewne jako „terytorium pamięci", zaś architekt decydujący się wkroczyć na to terytorium powinien mieć umiejętność obcowania ze światem, który odszedł na zawsze.

Wydaje mi się, że takie podejście jest jedynym możliwym w przypadku projektowania nowego dzieła architektonicznego lokowanego w konkretnie wyznaczonym miejscu. W przypadku Muzeum Historii Żydów Polskich jest to teren dawnego warszawskiego getta, położony między obecnymi ulicami Anielewicza, Zamenhofa, Lewartowskiego i Karmelicką.

Nie może to być jednak prosta kontynuacja pamięci. W miejscu tym brak jest fizycznych reliktów istniejącego tu niegdyś miasta. Nie zachowały się też inne dotykalne ślady przywołujące pamięć zdarzeń i ludzi. Wytyczne programu architektonicznego nie przewidywały też podejmowania prób przywoływania, przy pomocy rekonstrukcji, pastiszu czy symbolicznej wizualizacji, pamięci o istniejącym tu niegdyś mieście. Wręcz odwrotnie, zakładały one budowę *budynku nowoczesnego*, który nie powinien dostosowywać *się do zastałej sytuacji,* po to, by móc w tym miejscu *Polakom zwrócić utraconą świadomość ich wielokulturowej historii, Żydom pamięć twórczego życia przodków, a wszystkim odwiedzającym pokazać los Żydów polskich jako nieodłączną część światowego i europejskiego dziedzictwa*[4]. A więc, po prostu, budynek przywołać ma pamięć historii, a nie tylko pamięć miejsca. W historii architektury mamy wiele wybitnych przykładów projektowania, które wyrasta z problemów konkretnego miejsca, lecz wykracza w warstwie interpretacyjnej daleko poza to miejsce, i to zarówno w wymiarze przestrzeni, jak i czasu. Wiele jest też takich przykładów w sztuce współczesnej, szczególnie w architekturze muzealnej. Przywołam dwa, oba związane z problematyką żydowską.

W 1993 r. otwarto w Waszyngtonie United States Holocaust Memorial Museum. Celem ważnym, jeżeli nie najważniejszym, było przekazanie poprzez formę architektoniczną, że o tragedii Holocaustu nie możemy zapomnieć. Istniała też obawa, by problem nie został strywializowany, to znaczy by nie został ujęty zbyt populistycznie. Muzeum usytuowano w samym centrum stolicy na obszarze symbolicznym, gdzie zlokalizowano najważniejsze budowle historyczne i pomniki Stanów Zjednoczonych: Kapitol, Biały Dom, monument Lincolna, obelisk Washingtona, monument Jeffersona i pomnik poległych w Wietnamie. Sądzę, że lokalizacja ta w znacznym stopniu przyczyniła się do nadania wyjątkowej rangi nowemu muzeum. Sprawą najważniejszą dla projektującego architekta Jamesa Ingo Freeda stał się wybór form architektonicznych, które budzić miały skojarzenia z treścią ekspozycji muzealnych. Użyte przez niego formy architektoniczne, jak i kompozycje wnętrz, są rzeczywiście niezwykle wymowne. Jest to raczej montaż niż kolaż architektoniczny, a więc każdy element traktowany jest oddzielnie, tak by nie wchodził z innym w bezpośrednie relacje. I tak, architektura zewnętrzna kojarzy się z wieżami strażniczymi w obozach zagłady, a wrota w holu głównym z bramami prowadzącymi do obozowych pieców gazowych[5].

Sześć lat po powstaniu muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, Daniel Libeskind zakończył budowę Muzeum Żydowskiego w Berlinie. Architekt ten w najdoskonalszy sposób opanował historyczną metafizykę projektowania. Jego projekty, szczególnie te, które związane są z Berlinem, jak pomnik ku czci zamordowanych Żydów europejskich, koncepcja urbanistyczna Potsdamer Platz czy właśnie Muzeum Żydowskie są, niezależnie od swej formy, alegorycznymi obrazami niszczenia kultury żydowskiej. Libeskind swoje koncepcje historiozoficzne przedstawiał wielokrotnie w tekstach drukowanych, wywiadach czy okazjonalnych przemówieniach, ujawniając swój specyficzny stosunek do czasu historycznego i miejsca lokalizacji budowli. W kontekście omawianego przez nas konkursu na Muzeum Historii Żydów w Warszawie, szczególnego znaczenia nabierają takie konstatacje, jak ta wypowiedziana w znanej rozmowie z Donaldem Batesem w 1996 roku. *Zawsze zadziwia mnie fakt, gdy widzę miejsca, z których nic nie pozostało, a mimo to możliwe jest odkrycie drogi, którą ludzie kiedyś chodzili po swoją śmierć, czy też w jakimkolwiek innym celu. Można odnaleźć, gdzie to jest, i nie jest to po prostu ślad w znaczeniu jakiejś niewidzialnej linii, ale faktycznie architektoniczny artefakt albo urbanistyczne doświadczenie*[6].

Taką koncepcję traktowania pamięci zademonstrowała większość uczestniczących w warszawskim konkursie architektów.

Zwycięski projekt fińskiego zespołu Lahdelma i Mahlamäki Architects wysoką ocenę zawdzięcza wielu walorom, podkreślanym w orzeczeniu jury konkursowego. Zwracano m.in. uwagę na zwartą formę budynku i *bardzo staranną wewnętrzną modularną organizację*, elastyczne zaprojektowanie przestrzeni wokół centralnej części, *ale również sposób, w jaki definiuje wstrząsającą przestrzeń publiczną wokół pomnika Bohaterów Getta*[7]. To prawda. Jednak uderzającym rysem projektowanego budynku jest ponad wszystko drama-

tyczne zdeformowanie regularnego prostopadłościanu bryły przebiegającym przez całą jej wysokość rozdarciem. Szeroka szczelina, po której wyżłobionych ścianach spływa sączące się z góry światło, tworzy główne wejście na muzealny obszar. Dzięki cechom swej architektury budynek zaprojektowany przez Lahdelma i Mahlamäki nie jest zwykłym kontenerem muzealnym, lecz strukturą kształtującą przestrzeń miejską, miejscem gdzie spotykamy się z *nie zamkniętą przeszłością, służącym zarówno upamiętnieniu, jak i współczesnej edukacji historycznej*[8].

Walorem budynku jest też to, że pomimo dosyć powściągliwych w swym wyrazie form architektonicznych, w sposób bardzo zdecydowany kształtuje zagarniętą przez siebie przestrzeń. Nie przekracza jednak żadnej granicy, ani tej zarysowanej regulaminem konkursu, ani tej zarysowanej podświadomie, a polegającej na szacunku do „terytorium pamięci". Dzięki swym walorom przestrzennym budynek ma szansę wpisać się w delikatną tkankę miasta, a zarazem otworzyć swą kuszącą formę artystyczną na różnorakie oczekiwania i zdarzenia. Nie ma wątpliwości, że Lahdelma i Mahlamäki stworzyli budynek, który będzie rozpoznawalny w świecie jako Muzeum Historii Żydów Polskich.

Projekt stara się połączyć świetlistą – koloru wody – powierzchnię regularnej w swych kształtach bryły z porowatą – zabarwioną na kolor czerwony – rzeźbiarską powierzchnią ścian „pęknięcia". Rozdarta bryła budynku, pomyślana przez autorów jako artystyczne przypomnienie rozstąpienia morza Yam Suph, by Izraelici przejść mogli bezpiecznie na obszar Ziemi Obiecanej, pozwala dostrzec w projektowanym przez nich gmachu alegorię rytuału przejścia. Twórcy chcą w ten sposób zapisać w architekturze budynku biblijne zdarzenie, po to by wskrzesić pamięć o nim, a zrazem o wielowiekowej historii Żydów w Polsce i celebrować rytuał przejścia do nowej epoki w dziejach obu naszych narodów. Rainer Mahlamäki tak komentuje zawartość ideologiczną swojego projektu: *Główne wejście do budynku znajduje się od strony placu przed pomnikiem Bohaterów Getta. Przestrzeń placu wydziela niewysoki mur. To miejsce Zła – rodzaj biblijnego Egiptu. Zarazem to początek drogi przez rozstępującą wodę. Prowadzi ona do lasu – istniejącej w tym miejscu zieleni. Hol, wąski przy wejściu, szeroko otwiera się na park. To bardzo ważne, żeby drzewa były widziane podczas przejścia, gdyż pierwsza część położonej poniżej stałej wystawy odnosi się również do lasu*[9].

Podobne podejście do problemu czasu i przestrzeni pojawia się w projekcie Daniela Libeskinda. Ten architekt, teoretyk i filozof architektury, jak wiemy z jego pism i wypowiedzi, sprzeciwia się budowaniu tożsamości zniszczonego miasta zarówno na ruinach historii, jak i na różnego rodzaju rekonstrukcjach przeszłości dobieranej w sposób całkowicie arbitralny. Projekty jego stanowić mają podstawę dla nowej dynamiki miejsca, wtapiać się w obecny układ, nie naruszyć go, a raczej odrywać od fizycznego wymiaru miejsca, stawać się strefą przejścia pomiędzy tym, czego już nie ma, a tym, co się jeszcze nie wydarzyło. Żaden z uczestników konkursu nie wprowadza na plansze swych projektów tak wyraziście, jak Libeskind otaczających miejsce przyszłego muzeum bloków mieszkalnych z lat 60. XX wieku. Architekt wyraźnie delektuje się ich zgrzebną prostotą, dostrzegając w nich znaki najnowszej historii tego miejsca, po to by jeszcze silniej zaznaczyć odmienność swojej wizji i oderwać się od fizycznego wymiaru czasu i miejsca.

Zaprojektował on budynek w formie gigantycznej, otwartej księgi, której dosłowność przedstawienia kojarzy się z tradycją tworzonej w okresie Francuskiej Rewolucji *architecture parlante,* po to by cel i charakter budynku widoczny był na pierwszy rzut oka. Dosłowność łatwo czytelnej symboliki księgi to zaledwie pierwsza lekcja czytania jego architektury. Na jednej z plansz swojego projektu Libeskind przytacza tekst Bruna Schulza *Księga*. Po prostu **Księga**. *Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobojętnością transcedentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi zalśnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestrachu, przeczuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu*[10].

Podobnie jak w berlińskim Muzeum Żydowskim i tutaj istotą treści budynku Libeskinda jest trudna do określenia i nazwania nieobecność i pustka, jaka powstała po tragedii Holocaustu, dramacie powstania w getcie warszawskim i zagładzie społeczności żydowskiej w Polsce.

Karty otwartej księgi usiane są niczym rozgwieżdżone niebo otworami okien. Przez nie przenikają do wnętrza muzeum światła z księgi historii. Padają one na ściany wznoszącej się do wysokości 48 m przestrzeni głównego holu. Na ścianach zarysowane są kontury współczesnej Polski i rozsypane nazwy najważniejszych polskich miast. Światła historii żydowskiej wędrują po całej powierzchni, ogarniając w rezultacie całą powierzchnię mapy. Tym sposobem obrazuje Libeskind obecność tradycji kultury żydowskiej we współczesnej kulturze naszego kraju. Architekt odwołuje się tutaj do pojęcia mapy, o którym wypowiadał się w rozmowie z Donaldem Batesem: *Cóż więc znaczy mapa sama w sobie? Jest to całkowicie arbitralna konstelacja,*

dopóki ktoś nie połączy jej z tamtymi doświadczeniami, które mogły się już zdarzyć lub jeszcze się zdarzą[11]. Libeskind w ten niezwykły sposób stara się zbudować niematerialną konstrukcję pamięci.

Jestem pewien, że możliwości interpretacyjnych warszawskiego projektu jest znacznie więcej. Wyjdą one zapewne od samego autora, dla którego budowa kolejnych warstw interpretacyjnych stanowi niezwykle ważny element twórczości, kto wie czy nie ważniejszy niż sam proces budowy. *The Museum is open to many interpretations and many routes, just like the pages of the Talmud, where the margins are often as important as what is being commented on (Muzeum jest otwarte na wiele interpretacji i można w nim wybierać różne kierunki zwiedzania, tak jak strony w księdze Talmudu, gdzie zapiski na marginesach są często równie ważne, jak to co jest komentowane [w tekście podstawowym])*[12].

Projektem zwracającym uwagę spójnością koncepcji, polegającą na „rekonstrukcji" snu o mieście zatopionym w tragedii wojny i Holocaustu, jest projekt japońskiego architekta Kengo Kumy. Linie, które zarysowują siatkę ulic nieistniejącego miasta przenoszą nas w istocie w inny wymiar przestrzeni i czasu. Architekt nie odwołuje się bowiem ani do istniejącego tu kiedyś układu zabudowy, ani nawet do tradycyjnej, typowej dla tej dzielnicy, przedwojennej siatki ulic. Zrywa raczej świadomie z ciągłością historyczną tego miejsca i zaszyfrowuje jedynie cechy jakiejś nierealnej, niemal abstrakcyjnej miejskości. Zaprojektowane przez Kongo Kumę muzeum jest bardziej pomnikiem niż budynkiem, raczej pewnym wydarzeniem w obrębie dzisiejszego miasta niż strukturą architektoniczną. Jest poetycką przestrzenią zamieszkałą przez nieobecnych, przez duchy wielomilionowej społeczności, której już nie ma, stając się równocześnie pomnikiem zamordowanej kultury. Twórca, sposobami charakterystycznymi dla sztuki współczesnej, stara się pobudzić naszą wyobraźnię i poszerzyć zakres naszych doznań i emocji, a w rezultacie doprowadzić do tego, by nie tylko odwiedzający muzeum, ale też przypadkowy przechodzeń odczuwał niezwykłość miejsca, w którym się znalazł. W tym też celu rozbija bryłę budynku, łącząc jego elementy wąskimi i pustymi ulicami-korytarzami, likwiduje tradycyjny podział między budynkami muzeum a otaczającym je parkiem, między sąsiedztwem zwykłych bloków a najbliższym otoczeniem muzeum i pomnika Bohaterów Getta.

Podobny sposób myślenia przyświecać musiał innemu wybitnemu teoretykowi i architektowi Peterowi Eisenmanowi. Mimo że jego projekt nie znalazł uznania w oczach jury, które zarzuciło mu przede wszystkim braki w rozwiązaniu problemów czysto funkcjonalnych, zasłużył on na pewno na uwagę dzięki konsekwentnie przeprowadzonej koncepcji intelektualnej. Eisenman nawiązał w warszawskim projekcie do swoich koncepcji pomnika Holocaustu w Berlinie, w którym wyrazić chciał *potencjał chaosu spowodowany cywilizacyjną katastrofą Holocaustu*[13]. Koncepcja jego architektonicznej wypowiedzi polega na połączeniu dwóch elementów przestrzeni: rozciągającej się na przeciw pomnika pustki rozległego parku i kojarzącej się ze spopielonym szkieletem bryły zasadniczego budynku muzealnego. Eisenmam w typowy dla swojej twórczości sposób „pisze" ślady i unika dosłownej, zarówno budowlanej, jak i technicznej stabilności. Sądzę, że projekt amerykańskiego architekta, jako przykład zastosowania myślenia dekonstrukcyjnego i „antyarchitektonicznego" do rozwiązania bardzo konkretnego zadania projektowego, zasługuje na uwagę krytyków architektury współczesnej.

Wydaje się, że od wyżej skomentowanych projektów sposobem kształtowania architektonicznej przestrzeni pamięci różni się praca jednego z nestorów światowej architektury muzealnej, Zvi Heckera. Niemal wszystkie projekty Heckera charakteryzują się bogactwem różnorodnych znaczeń symbolicznych, czego najlepszym przykładem jest wzniesione w latach 1996--1999 Żydowskie Centrum Kulturalne w Duisburgu. Pięcioskrzydłowa, skomponowana w formie wachlarza struktura kojarzona jest z pięcioma epokami niemiecko-żydowskiego współistnienia. Kojarzy się też z wizerunkiem kart otwartej księgi. Znaczyć może pięć pierwszych liter w alfabecie hebrajskim, jak też 5 ksiąg mojżeszowych. Z kolei konstrukcje wachlarzowo ustawionych elementów kojarzyć się mogą z nadbrzeżnymi dźwigami, przypominając o Duisburgu jako ważnym porcie przeładunkowym. Inni dostrzegają w tej samej strukturze wizerunek palców otwartej dłoni[14].

W projekcie warszawskiego Muzeum Żydów Polskich Hecker powtarza charakterystyczną dla swoich projektów wachlarzową kompozycję bryły, przypominającą księgę z otwartymi stronami. Nie odwołuje się jednak tym razem do symboliki księgi, a ożywia i przenosi w teraźniejszość pamięć o minionym czasie i rozgrywanych niegdyś w przestrzeni tego miejsca wydarzeniach. Robi to wprowadzając dwa układy geometryczne: jeden odbija przedwojenny układ ulic na obszarze getta, drugi natomiast jest układem powojennym, ukształtowanym już po wzniesieniu tutaj pomnika Bohaterów Getta i po rozebraniu stojącego tu do 1965 r. gmachu dawnych koszar. Hecker odnosi się więc bezpośrednio do tradycji miejsca, utrwalając fizyczne jego ślady. *The interplay of the static rectangular form, reminiscent of the neighborhood housing blocks,*

and the dynamic arrangement of the terraces refer to both the site and the vitality the Museum is expected to generate (Wzajemne oddziaływanie statycznych, prostokątnych form, przypominających sąsiednie bloki mieszkalne i dynamiczny układ tarasów, odwołują się zarówno do miejsca, jak i do żywotności, oczekiwanej że zostanie wygenerowana przez Muzeum), napisał architekt na jednej z plansz konkursowych.

To, że w swoich komentarzach ograniczam się tylko do nagrodzonego i wyróżnionych projektów nie znaczy wcale, że w pozostałych brak jest odniesień do problemów związanych z kształtowaniem przestrzeni pamięci. Świadczą o tym nie tylko skojarzenia, jakie przywołują ich architektoniczne formy, układy kompozycyjne czy stosunek do relacji budynek – pomnik Bohaterów Getta, ale również naniesione na plansze teksty czy cytaty. Mam tu na myśli przede wszystkim projekt zespołu Casanova, Hernandez, projekt Gesine Weinmiller czy projekt polskiego zespołu Bulanda, Mucha. Ten ostatni na przykład, w swojej intelektualnej koncepcji odwołał się do symboliki Namiotu Spotkania, zawartej w Księdze Wyjścia (Wj 39, 32-43, Wj 40, 1-38).

Przypisy

[1] „Architektura" nr 9 (132), wrzesień 2005, s. 38 i 78-88; „Komunikat SARP" nr 7/8, lipiec/sierpień 2005, s. 32-57; "Biuletyn Muzeum Historii Żydów Polskich", lato 2005.

[2] *Misja Muzeum Historii Żydów Polskich*, http://www.jewishmuseum.org.pl

[3] *Ogólne wytyczne programu architektonicznego* [w:] *Muzeum Historii Żydów Polskich. Program funkcjonalno-użytkowy budynku oraz tabele powierzchni,* kwiecień 2005, s. 5.

[4] *Misja...*

[5] J. I. Freed, *United States Holocaust Memorial Museum,* London 1995, s. 3-25.

[6] D. Bates, *Conversation between the Lines with Daniel Libeskind,* „El Croquis" nr 80, 1996. *Daniel Libeskind 1987--1996,* s.17, cyt. za A. Lasiewicz-Sych, *Architektoniczna przestrzeń pamięci jako tworzywo kultury* [w:] *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku,* pod red. P. Winskowskiego, Kraków-Warszawa 2001, s. 358.

[7] „Architektura" nr 9 (132), wrzesień 2005, s. 80.

[8] *Misja…*

[9] *Nasz budynek ma wyglądać jak kryształ – rozmowa z Rainerem Mahlamäkim,* rozmowę prowadził M. Kusztra, „Architektura" nr 9 (132), wrzesień 2005, s. 88.

[10] Pisownia i interpunkcja oryginalna zob. B. Schulz, *Sanatorium Pod Klepsydrą* [w:] tenże, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 161.

[11] D. Bates, *op.cit.*, s. 17. Cyt. za A. Lasiewicz-Sych, *op. cit.*, s. 353.

[12] D. Libeskind, *The Space of Encounter,* przemówienie na otwarciu Muzeum Żydowskiego w Berlinie, 1999, London 2001, s. 28.

[13] G. Schlusche, *Berliński pomnik pomordowanym Żydom Europy,* „Architektura i Biznes" nr 1 (78), 1999, s. 31-33.

[14] W. Pehnt, *Jewish Cultural Center Duisburg* [w:] *Jewish Identity in Contemporary Architecture,* pod. red. A. Sachsa i E. van Voolena, Amsterdam 2004, s. 117-118.

Andrzej Rottermund

Competition for a Project of the Warsaw Museum of the History of the Jews in Poland. Comments by a Museum Specialist

The competition held by the Jewish Historical Institute for a project of the Warsaw Museum of the History of the Jews in Poland was an important event in Polish artistic life. The erection of the Museum will be also of relevance for museums all over the world since it proposed an entirely new formula of portraying the history of the Jewish nation living in one of the European states. The Warsaw museum will not limit itself to presenting the tragedy of the Holocaust, in the manner of, e. g. the Holocaust Museum in Washington, or the life and annihilation of Jews-residents of a single city, as in the case of the Jewish Museum in Berlin. Its intention is to enable the public to become acquainted with the history of the Jewish nation and the diversity of its culture, created in Polish lands for almost a thousand years. The project envisages a modern multimedia education and culture centre, whose formula will be distant from a traditional museum based on a display of its collections and exhibits. The public and service-commercial programmes will be linked by means of entrance and inner communication spaces, and include: a permanent exhibition on an area of 4200 sq. metres, changing exhibitions, an educational centre, a library and a mediatheque, a multimedia hall for Jewish communes, a children's playroom, a multi-functional auditorium, and projection rooms. The service-commercial programme will encompass a restaurant, a snack bar, shops intended for museum visitors and local residents, and parking lots.

The selection of the best competition projects was determined by the merits of the functional-utilitarian programme as well as the qualities represented by the architectural form,

the ability of blending the new building into the surrounding, and the symbolic contents of the building's architecture. The authors focused on the Holocaust tragedy which transpired in this area, the heroism of the Warsaw Ghetto Uprising, and the ghetto's final levelling to the ground. The point of reference for the projects was the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto, commemorating the tragedy of the Warsaw Jews and unveiled in 1948 – one of the best recognised worldwide icons associated with Warsaw and the history of the Jews in Poland.

The characteristic features of the winning project proposed by the Finnish Lahdelma and Mahlamäki Architects team include a highly meticulous inner modular organisation, flexibly planned spaces surrounding the central part of the building, and a startling design of the public space around the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto. One of the striking suggestions is a dramatic split along the whole height of the regular cubicoid of the building's solid – a recollection of the parting of the Yam Suph Sea which enabled the Israelites to safely pass to the Promised Land. In this manner, the authors included into the architecture a Biblical event to revive the memory of the centuries-old history of the Polish Jews and to celebrate a ritual of a transition to a new epoch for both our nations.

□

Andrzej Kiciński

KONKURS NA PROJEKT MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH W WARSZAWIE – IDEA, TWÓRCY, ZADANIE, WYNIK

Idea budowy muzeum

W pięcioleciu 1990-1995, kiedy prezydentem Warszawy był prof. Stanisław Wyganowski, burmistrzem Śródmieścia Jan Rutkiewicz, a architektem miasta Henryk Drzewiecki, przypadała 50. rocznica Powstania w getcie warszawskim. Na 45-lecie Powstania w getcie (1988 r.) zrealizowano pomnik na dawnym Umschlagplatz, a także monument-drogę – Trakt Pamięci Męczeństwa i Walki Żydów. Koncepcja Stanisława Jankowskiego i Teresy Prekerowej obejmowała szlak-symbol egzystencji, łączący miejsca i pomniki: tablicę pamiątkową z kwietnia 1946 r., pomnik Bohaterów Getta (proj. Natana Rappaposta i Leona Marka Suzina, odsłonięty 19.04.1948 r.), Drzewo Wspólnej Pamięci, kopiec z głazem ku czci Mordechaja Anielewicza i sztabu Żydowskiej Organizacji Bojowej, 19 „Menor" – bloków z czarnego sjenitu, z Murem – Pomnikiem Cierpienia i Śmierci na Umschlagplatz (proj. Hanny Schmalenberg i Władysława Klamerusa).

W tym też czasie krystalizował się pomysł budowy Muzeum Historii Żydów Polskich.

Burmistrz Śródmieścia i architekt miasta wyznaczyli lokalizację muzeum na skwerze na wprost pomnika Bohaterów Getta. Działkę wniosło m.st. Warszawa. Wówczas też ustalono, że wybór rozwiązania i autora projektu muzeum dokonany zostanie w drodze międzynarodowego, otwartego konkursu. Należy tu zauważyć, że działka i rejon zabudowy zostały wytyczone w planie ogólnym zagospodarowania przestrzennego dzielnicy Warszawa Śródmieście w 1994 roku. Zachodnia część obecnego skweru została wówczas przeznaczona na zieleń publiczną, a dla części wschodniej ustalono *urządzenie terenów parkowych przed pomnikiem, z dopuszczeniem realizacji obiektu kultury przy zachodniej granicy terenu*. Być może nie była jeszcze przewidziana wielkość muzeum, ustalenie planu miało jednak zły wpływ na dalsze rozwiązania. Pierzeja wschodnia muzeum musiała bowiem znaleźć się znacznie bliżej pomnika Bohaterów Getta niż stojąca od połowy lat 60. fasada dawnych Koszar Artylerii Koronnej (późniejszej „Gęsiówki"). Dystans między muzeum i pomnikiem zmniejszył się wyraźnie. Stworzyło to dodatkowe problemy sytuacyjne dla uczestników konkursu.

W ciągu ponad dziesięciu lat zmieniały się poglądy na metodę wyboru koncepcji. Przez pewien czas ukazywały się wiadomości, że rozważano propozycję zlecenia prac Frankowi O. Gehry'emu, potem pojawiały się pogłoski o ewentualnym wykonaniu projektu przez Daniela Libeskinda. Ostatecznie powrócono do formuły konkursu międzynarodowego.

Konkurs

Wiadomości i domysły dotyczące konkursu na Muzeum Historii Żydów Polskich krążyły w architektonicznym środowisku stolicy od co najmniej dwóch lat. Miało to być wielkie wydarzenie, wielu najwybitniejszych architektów przygotowywało się do wzięcia udziału, nawet wśród prac dyplomowych temat Instytutu Kultury Żydowskiej czy Muzeum Żydowskiego w Warszawie pojawiał się od kilku lat, z bardzo zresztą interesującymi rozwiązaniami.

Konkurs został zorganizowany jako dwuetapowy. Etap pierwszy – otwarty – obejmował zgłoszenia architektów z ich *dossier* (ze szczególnym uwzględnieniem zrealizowanych muzeów). W warunkach konkursu podkreślono, że *możliwe jest również umieszczenie w tej dokumentacji rozważań na temat sposobu zrozumienia i interpretowania zadania konkursu*. Na tej podstawie sąd konkursowy miał wybrać 9 uczestników zaproszonych do udziału. Spośród 250 zgłoszeń wybrano w pierwszej eliminacji 119, do finału zakwalifikowano ostatecznie 11 zespołów.

Podobny typ konkursów, polegający na wyborze uczestników spośród otwartych zgłoszeń, znany jest od lat w Europie. Przeprowadzano w ten sposób wielkie konkursy architektoniczne, np. na Tête Defense w Paryżu, Spreebogen w Berlinie. Konkurs na filię Centrum Pompidou w Metz, rozstrzygnięty latem 2004 r., miał zbliżoną formułę, ale etap pierwszy był ograniczony do 157 zaproponowanych architektów, spośród których wybrano 6 zespołów.

Celem takiego postępowania jest wyselekcjonowanie konkurujących ze sobą doświadczonych „gwiazd architektonicznych" oraz znakomicie zapowiadających się nowatorów. Ten sposób ma również minusy w zestawieniu z konkursem otwartym. W pierwszym etapie jest bardziej konkursem nazwisk, a mniej rozwiązań, eliminuje potencjalnie świetne rozwiązania i odkrywcze pomysły architektów, którzy nie znaleźli się w wybranej elicie. Stąd żal wśród polskich architektów, że ich udział ograniczony został w rezultacie do dwóch zespołów.

Twórcy

Daniel Libeskind

Daniel Libeskind jest niewątpliwie najsławniejszy spośród uczestników konkursu. Światową sławę przyniosło mu zwycięstwo w konkursie na upamiętnienie World Trade Centre w Nowym Jorku, a przedtem – realizacja Muzeum Żydowskiego w Berlinie (1999 r.). Urodzony w Łodzi w 1946 r., utalentowany muzycznie pianista emigrował w 1958 r. do Izraela, a w 1960 do Nowego Jorku. Tu zmienił zainteresowania – studiował matematykę, malarstwo i ostatecznie architekturę. Od 1965 r. jest obywatelem USA. W 1970 otrzymał tytuł B.A. (Bachelor of Arts), a potem w Anglii stopień M.A. (Master of Arts) za pracę *Wyobraźnia i przestrzeń*. Uczy na wielu uczelniach w Anglii i USA. Dostał nagrodę na Biennale w Wenecji w 1985 r., uczestniczył w Międzynarodowej Wystawie Budownictwa IBA w Berlinie w 1987 r. – ten udział wiąże go z tym miastem, w którym zamieszkał z rodziną.

Libeskind początkowo nie był zwolennikiem zwracania uwagi na estetyczne aspekty budynków, przeciwnie – przez długi czas uważał, że architektura doszła do kresu swego rozwoju. *Samo słowo „architektura" straciło swoją reputację* – pisał. To pesymistyczne spojrzenie wiązało się z wpływem, jaki wywarła na niego filozofia dekonstruktywizmu i jej proroka – Jacques'a Derridy (niezwykle popularnego wówczas w USA).

Całkowicie dekonstruktywistyczne projekty Libeskinda uczyniły go znanym artystą. Dom-muzeum Felixa Nussbauma w Osnabrück – będący przecięciem trzech prostokątnych rur, które tworzy wewnątrz trójkątną pustkę, i połączonych z istniejącym budynkiem – stanowił zapowiedź Muzeum Żydowskiego w Berlinie przez dramatyczne załamania linii i cięcia w metalowej fasadzie.

Muzeum Żydowskie w Berlinie jest niewątpliwie najlepszą realizacją Libeskinda. Dzięki swej lapidarności zawiera niezwykle silny przekaz emocjonalny, począwszy od trzech podziemnych dróg (emigracja, zagłada, przetrwanie), Wieży Holocaustu, Ogrodu Wygnania aż do symbolizmu fasad.

Spośród zrealizowanych dzieł wymienić trzeba: siedzibę korporacji Hyundai (z wielką, okrągłą, ciętą liniami skośnymi tarczą na tle ciemnego prostopadłościanu); Imperial War Museum w Salford (o powierzchni 16 600 m^2) w dokach Manchesteru; skręconą wieżę, która znalazła się obok monumentów autorstwa Zahy Hadid i Arata Isozaki na Targach Mediolańskich; London Metropolitan Graduate Centre – stosunkowo nieduży, ekspresyjny obiekt, złożony z krystalicznych form, przecinanych skośnymi i trapezowymi pasami okien.

Większą jeszcze ekspresją charakteryzuje się projekt rozbudowy Denver Art Museum, w którym odwrócony, pocięty wąskimi liniami ostrosłup wbija się w ziemię. Libeskind poza architekturą zajmuje się też scenografią (zrealizował dekoracje i kostiumy do spektaklu *Tristiana i Izoldy* Richarda Wagnera).

Peter Eisenman

Peter Eisenman przedstawia się jako architekt i nauczyciel. Urodzony w 1932 r. w Newark, ukończył architekturę na Uniwerstytecie Cornell w 1955 r., stopień M.A. uzyskał na Uniwersytecie Columbia, doktorat w Cambridge, a doktorat sztuk pięknych *honoris causa* – na Uniwersytecie Illinois w Chicago. W 1967 r. założył Instytut Studiów Architektonicznych i Urbanistycznych w Nowym Jorku; wydał też wiele książek (m.in. z Jacques'em Derridą). Sam utrzymuje, że prawdopodobnie bardziej niż jakikolwiek inny praktykujący architekt zajmuje się problemami wykorzystania *dialektu opozycji* w architekturze – z odniesieniem do *strategii retorycznych*, alienacji społecznej i istniejących form architektonicznych. Przyznaje, że jego prace teoretyczne wiele zawdzięczają filozofom takim, jak Nietzsche, Chomsky, Derrida. Uważa się za lidera grupy architektów „New York Five" (John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey, Richard Meier), która *uczyniła wysiłek wprowadzenia do architektury artyzmu i teorii w sposób tak rygorystyczny, jak europejska awangarda*. Eisenman wykładał na uniwersytetach Ohio, Cambridge, Harvard, Yale, Princeton.

W 1980 r., po wielu latach dydaktyki, pisania, tworzenia prac teoretycznych, rozwinął praktykę prywatną, obejmującą szeroki zakres: od urbanistyki i mieszkalnictwa, innowacyjnych rozwiązań szkolnictwa do serii domów prywatnych.

Jego twórczość związana z postmodernizmem, a potem dekonstruktywizmem, jest szeroko znana i uznawana w USA i Europie. Projekty o największym rozgłosie to: Wexner Center for the Visual Art i Biblio-

teka Sztuk Pięknych w Ohio University (zbudowane w 1989 r., w 1993 otrzymały nagrodę AIA), budynek mieszkalny Checkpoint Charlie w Berlinie (uhonorowany przez rząd niemiecki umieszczeniem na znaczku pocztowym z okazji 750. rocznicy założenia Berlina). Ostatnio Eisenman projektuje muzeum dla State Island Institute of Arts and Sciences w St. George, terminal promu w Nowym Jorku, kompleks wielofunkcyjny w Mesa (Arizona), stadion futbolowy dla Arizona Cardinals, centrum konferencyjne, dwa hotele.

Peter Eisenman brał udział w konkursie na Pomnik Holocaustu w Berlinie. Jego praca (wykonana z amerykańskim rzeźbiarzem Richardem Serrą) przez długi czas uznawana była za zwycięską. W początku 1999 r. zdecydowano o budowie w tym miejscu Muzeum Żydowskiego. Pierwotny projekt Eisenmana przewidywał wielkie pole betonowych bloków z wąskimi przejściami. Ogród Wygnania w Muzeum Żydowskim projektu Libeskinda praktycznie wykorzystywał ten motyw, co wywołało poważne kontrowersje. Ostatecznie w 2005 r. pomnik projektu Eisenmana, usytuowany między Bramą Brandenburską i miejscem siedziby Gestapo został zrealizowany.

Kengo Kuma

Kengo Kuma jest jednym z najbardziej intrygujących architektów współczesnych.

Urodził się w prefekturze Kanagawa w 1954 r., studiował architekturę na uniwersytecie w Tokio, ukończył studia w 1979 roku. Później stale łączył projektowanie i dydaktykę. Był *visiting professor* w Columbia University w latach 1985-1986, od 1998 na uniwersytecie Keio (najpierw na Wydziale Informacji Środowiskowej, od 2001 r. na Wydziale Nauki i Technologii). Ważne publikacje Kengo Kumy to: *Anti-Object* (2000) i *Defeated Architecture*. W 1987 r. założył własne Studio Projektowania Przestrzennego, w 1990 – Kengo Kuma & Associates.

W Japonii od dawna uważany za mistrza, w Europie – od nagród otrzymanych we Włoszech (2001 – Międzynarodowa Nagroda Architektury Kamiennej za projekt Muzeum Kamienia) i w Finlandii (2002 – Spirit of Nature Wood Award). Obie nagrody utwierdziły ambicje Kumy wzbogacenia słownika architektury współczesnej przez nowatorskie użycie szczególnych materiałów w nowo zakreślonych granicach sposobu ich zastosowania, czy będzie to kamień, drewno, beton czy szkło. Jego wrażliwość w stosunku do kultury i otoczenia pozwoliły mu znacznie głębiej od innych wejść w wizualne i strukturalne walory materiałów, z jednoczesną znajomością tradycyjnego rzemiosła.

Moim celem ostatecznym jest „wymazanie" architektury, ponieważ wierzę, że budynek powinien stać się jednością z otoczeniem – pisze Kengo Kuma. Stawia jednocześnie pytanie: w jaki sposób architektura może znikać? W domu gościnnym w Atami dla widza istnieje tylko pofalowany pokład i strop. Szklane obłe ściany skutecznie gubią granicę między wnętrzem i pejzażem rozpływającym się w morzu.

W projekcie dla Światowej Wystawy w Nagoya w 2005 r. (poświęconej Mądrości Natury i drogom koegzystencji z naturą) posuwa się do topologicznego konceptu pejzażu, złożonego z pofalowanych powierzchni o różnych fakturach. W tym samym projekcie proponuje STHMDs – symultaniczny widok rzeczywistego lasu i obrazów wirtualnych na przezroczystej, umocowanej do głowy membranie (można wyobrazić sobie zastosowanie tego systemu w warszawskim Muzeum Historii Żydów Polskich).

Najbardziej znaną realizacją Kumy jest Muzeum Ando Hiroshige w Bato (2000 r.), w którym szklana powłoka długiego, dwuspadowego pawilonu, wsparta na delikatnej stalowej konstrukcji, przykryta jest subtelnym ażurem drewnianym. Prawie przezroczysty, gęsty rytm listewek jest tłem dla drzeworytów Hiroshige. Rozwinięciem zasady budowania z ażuru bambusowego jest Wielki Mur Bambusowy – willa z 2002 r. pod Pekinem. Specjalnie preparowany technicznie bambus użyty jest na podłodze, ścianach i suficie – towarzyszą mu tafle wody i kamień.

Kamienne poziome listwy stanowią w Muzeum Kamienia w Nasu (2000 r.) motyw przewodni ścian: ażurowych i pełnych. Kuma posuwa się tu niemal do granic ostatecznych: żaluzji kamiennej, ustawionej za szybą. Kamień nabiera cech przezroczystości.

Kombinacją trzciny i siatki aluminiowej jest pawilon Muzeum Historii Nasu w Ashino (2000 r.), a piękną, sfalowaną rzeźbą w ziemi – Muzeum Kanału Kitakami (1999 r.).

W dorobku Kumy znajdują się obiekty małe i maleńkie, jak domki kąpielowe, restauracje (Soba w świątyni Tagakushi z 2003 r.), domy jednorodzinne (jak ten ze szkła czy z bambusa), obok wielkich: świątyń (Baiso-In w Minato-ku z 2003 r.), dworca (renowacja fasady stacji Shibuya z 2003), gmachów apartamentowych (Shinome w Koto-Ku z 2004 r.) czy parkingu (Takasaki z 2001 r.).

Zawsze uderza niekonwencjonalne, twórcze traktowanie materiału i pełen poezji stosunek architekta do tematu i otoczenia.

Zvi Hecker

Zvi Hecker to jeden z najbardziej znanych uczestników konkursu. Urodzony w Polsce w 1931 r., spędził lata szkolne w Samarkandzie, a potem w Krakowie,

gdzie w latach 1949-1950 studiował architekturę, które to studia kontynuował po emigracji do Izralela, w Haifie (1950-1954). W latach 1955-1957 studiował malarstwo w Akademii Sztuki Avni w Tel-Avivie. Praktykę prywatną rozpoczął w 1959 r., pracując początkowo z Eldarem Sharonem (do 1964) i Alfredem Neumannem (do 1966), był wykładowcą i wizytującym profesorem w Quebec, Arlington, St. Louis, Iowa, Haifie, Wiedniu (1998-2000).

Jego wcześniejsze prace to: Club Mediterrané w Arziv, ratusz w Bat-Yam, Akademia Wojskowa na pustyni Negev, blok apartamentów w Ramat Gan, laboratorium w Technion w Haifie, zespół mieszkaniowy Ramot w Jerozolimie, centrum Ramat Hasharon. Najbardziej znane realizacje Heckera to szkoła żydowska w Berlinie, a przede wszystkim Muzeum Historii Palmach w Tel-Avivie, znakomicie wpisane w pejzaż, zbudowane z miejscowych kamieni *kukkar* i betonu. Spiralny dom mieszkalny w Ramat Gan, Muzeum Armii w Jerozolimie, Muzeum Ansaldo w Mediolanie, Żydowski Ośrodek Kultury w Duisburgu – to jego ostatnie znane projekty. Zvi Hecker wygrał wiele konkursów, otrzymał Niemiecką Nagrodę Krytyki Architektonicznej w 1996 r., a w 1999 r. Nagrodę Rechtera w Tel-Avivie, reprezentował Izrael na V Biennale w Wenecji, brał udział w VI i VII Biennale Architektury w Wenecji (1996 i 2000 r.). Brał udział w konkursie na Teatr Elżbietański w Gdańsku (2004), na Nuova Scuola w Muratella w Rzymie (szkoła pielęgniarek) w 2004 r., na Pomnik Obozu w Ravensbrück (2003), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Bolzano (2001). W budowie znajduje się jego projekt budynku żandarmerii w Schiphol.

Architektura Zvi Heckera pełna jest niepokoju, ale jednocześnie charakteryzuje się znakomitą kompozycją brył. Ma on świetne wyczucie materiału i umiejętnie, ale i odważnie (jak w spiralnym domu w Ramat Gan) wkomponowuje budynki w pejzaż.

Lahdelma & Mahlamäki

Ilmari Lahdelma, urodzony w 1959 r., ukończył Wydział Architektury Politechniki w Tampere w 1988 r., w latach 1992-1997 był partnerem spółki Kaira-Lahdelma-Mahlamäki, uczył i wykładał na politechnikach w Helsinkach i Tampere, od 2003 r. jest profesorem historii i teorii architektury w Tampere.

Rainer Mahlamäki, urodzony w 1956 r., ukończył Wydział Architektury w Tampere w 1987 r., uczył w Tampere (1985-1994), wykładał w kilku krajach, od 1997 r. jest profesorem architektury współczesnej, a od 2000 r. dziekanem Wydziału Architektury Uniwersytetu w Oulu. Od 2002 r. jest też Przewodniczącym Zarządu Fińskiego Muzeum Sztuk Budowlanych.

Lahdelma i Mahlamäki to zespół projektowy działający od 1997 r. jako firma projektująca gmachy publiczne i mieszkalne, zajmująca się modernizacjami, ale też urbanistyką, wnętrzami i projektami mebli. Znaczną część zleceń architekci uzyskali drogą konkursów (26 pierwszych nagród!). Specjalizują się w gmachach publicznych – od przedszkoli do bibliotek – wielkich centrów kultury, gmachów uniwersyteckich.

Najbardziej znane realizacje z lat 90. to Muzeum Lasu w Punkaharju (1994) i Centrum Sztuki Ludowej (1997) w Kaustinen (główny ośrodek folk-music w Finlandii), a także szkoła podstawowa w Helsinkach.

Z roku 2001 pochodzą realizacje Głównej Biblioteki w Vaasa i Wydziału Fizyki Uniwersytetu w Helsinkach (największy projekt zrealizowany przez ich zespół). Projekty te charakteryzują się prostotą i racjonalnością prostokątnych rozwiązań. W tym samym czasie realizowana była szkoła w Jyväskylä (2002) i modernizacja bloków szpitala Aurora (2001-2004). Wśród ostatnio realizowanych projektów należy wymienić biblioteki w Rauma i Lohja, Exactum w Helsinkach (Wydział Matematyki i Statystyki oraz Wydział Wiedzy Komputerowej), rozbudowę siedziby związku studentów w Jyväskylä, a także cmentarz Um w Tapiola, budynek parafii w Espoo, centrum handlowe w Malmin Nova II w Helsinkach.

Lahdelma & Mahlamäki to biuro architektoniczne prężnie działające w Finlandii. Sukcesy zagraniczne to wyróżnienia w konkursach i udział w wielu wystawach. Architektura zrealizowanych przez nich obiektów ma niewiele z romantyzmu i organiczności dzieł Alvara Aalto i Reimä Pietilä, jest raczej kontynuacją fińskiego nurtu modernistyczno-racjonalnego – od Arne Eervi do Leiviskä. Więcej ekspresji przejawiają ich ostatnie projekty: rozbudowa domu studenckiego (zmianą obłości form w układy skośne przypominająca słynny dom studencki MIT projektu Alvara Aalto) i centrum muzealne w Kotka (I nagroda w konkursie w 2005 r.).

David Chipperfield

David Chipperfield urodził się w Londynie w 1953 roku. W 1977 r. uzyskał dyplom w londyńskim Architectural Association, w 1981 otrzymał Nagrodę Schinkla, w 1984 założył własną pracownię. Był profesorem wizytującym w wielu uczelniach (Harvard, Boston, Graz, Neapol, Lozanna, Stuttgart). Brał udział w wielu wystawach, seminariach i konferencjach. W 1993 r. otrzymał Nagrodę Andrea Palladia za Toyota Auto w Kioto, I Nagrodę w konkursie na Stację Czerwonego Krzyża w Graz, w 1998 nagrodę RIBA, w 1999 Medal Heinricha Tessenona, w 2000 został zaproszo-

ny na Biennale Architektury w Wenecji i Salon Mebli w Mediolanie.

Jego znane prace to Bryant Park Hotel w Nowym Jorku i Hamburg Hotel w hamburskim St. Pauli, dom w maleńkim rybackim galicyjskim miasteczku Corrobedo, Knight House w Richmond. Znana jest również realizacja muzealna Chipperfielda: River&Rowing Museum w Henley (1998 r.), poświęcone Tamizie, Henley i słynnym regatom. Projekt ten, oceniany jako minimalistyczny, składa się z dwóch dwuspadowych hal-galerii (z blaszanym dachem, oszalowaniem z desek górą i wysokim betonowym cokołem) oraz prostopadłościennego budynku zawierającego centrum edukacyjne i bibliotekę. Zespół powiązany jest przeszklonymi łącznikami. Szczególnie piękne jest wnętrze galerii oświetlone z góry (świetlik z białym velum), z pasem okien wychodzących na pejzaż doliny Tamizy. Krytycy dopatrują się w tych wnętrzach japońszczyzny, wiążąc to z jego pracą w Japonii w początkach kariery.

Największe dzieło Chipperfielda jest w realizacji. To projekt wejścia na berlińską Wyspę Muzeów i podziemnego połączenia wszystkich muzeów (na wzór Wielkiego Luwru).

Andrzej Bulanda i Włodzimierz Mucha

Andrzej Bulanda (ur. 1955 r.) i Włodzimierz Mucha (ur. 1956 r.) rozpoczęli pracę w połowie lat 80. w Polsce, Francji i USA. Od 1991 r. prowadzą wspólną pracownię. Największym ich sukcesem była realizacja BRE Banku w Bydgoszczy (1999), nawiązująca umownie do sylwet spichrzów nad Brdą, jednakże z zastosowaniem współczesnych technologii i detali. Realizacja, publikowana w kraju i za granicą, przyniosła autorom główną nagrodę w konkursie Życie w Architekturze i wyróżnienie DIFA-AWRAD w 2004 roku. Drugim znanym ich projektem jest modernizacja Starej Papierni w Konstancinie-Jeziornie na centrum handlowe, z pozostawieniem oryginalnych wątków i wprowadzeniem nowych materiałów. Realizacja odznaczona została nagrodą Dziedzictwa Kulturalnego „Europa Nostra" 2003. Obaj twórcy otrzymali wiele nagród i wyróżnień w konkursach architektonicznych i urbanistycznych, m.in. I nagrodę na projekt Pasażu Wiecha w Warszawie.

DDJM sp. z o.o.

Krakowskie Biuro DDJM znane jest w środowisku krakowskim (realizacje Centrum Biurowego „Lubia", supermarketu KrakChemia z 1995 r., biurowca Globe Trade Centre, domów mieszkalnych „Pod Żaglami" przy ul. Smoczej i przy ul. Twardowskiego). Ostatnie realizacje to: krakowski oddział Banku Handlowego i, zapewne najwybitniejsze, założenie pomnikowe Obozu Zagłady w Bełżcu połączone z muzeum. Pracownia otrzymała wiele nagród i wyróżnień, m.in. w konkursie na projekt ambasady RP w Berlinie. Dążenie do minimalizmu rywalizuje w projektach DDJM z oryginalnością i czasem wybujałością detalu.

Projekty zdobyły wiele nagród. Najbardziej znany z partnerów – Marek Dunikowski – został wyróżniony Honorową Nagrodą SARP.

Casanova+Hernandez Architecten

Helena Casanova i Jesus Hernandez urodzili się w 1967 r. w Madrycie. Oboje ukończyli ETSAM – Wyższą Szkołę Techniczną Architektury (odpowiednio w 1997 i 1998 r.). Od 1999 r. pracują w Holandii, w 2001 r. otworzyli własne biuro w Rotterdamie. Mieli wykłady w Arnhem, Amsterdamie i Rotterdamie, są wykładowcami na TU-Delft. Dwukrotnie otrzymali pierwsze nagrody w europejskich konkursach dla młodych architektów – „Europan" 6 (Gröningen – 2001) i „Europan 7" (Haga – 2003), oraz nagrody i wyróżnienia, m.in. w konkursach na Muzeum na Wyspach Kanaryjskich i Muzeum Sztuki Szkła Tittot w Taipei.

Weinmiller Architekten

Studio, założone w 1990 r., prowadzone jest przez Gesine Weinmiller (ur. 1963 r., absolwentka Politechniki w Monachium, profesor architektury), od 1999 r. z Michaelem Grossmannem (ur. 1963, absolwent Uniwersytetu w Hamburgu i Akademii Architektury w Londynie). Otrzymali II nagrodę w konkursie na przebudowę Reichstagu i budynek Sądu Pracy w Erfurcie, III nagrodę za projekt Sądu w Aachen, I nagrodę za projekt przebudowy Akademii Sztuk Pięknych w Hamburgu (2002), II nagrodę w konkursie na Cesarskie Kąpielisko Termalne w Trier (2003).

Josep Lluis Mateo – MAP Architects

Josep Lluis Mateo (ur. w Barcelonie w 1949 r.) ukończył Wydział Architektury (ESTAB) w 1974 r., w 1994 uzyskał doktorat na Politechnice Katalońskiej, od 2002 jest profesorem na Wydziale Architektury Politechniki w Zurychu. Wykłada w wielu instytucjach naukowych w Europie i Ameryce. Studio MAP utworzył w 1991 r.; ma liczne realizacje w Hiszpanii i Europie. W 2004 r. ukończono w Barcelonie Międzynarodowe Centrum Kongresowe wg jego projektu nagrodzonego w konkursie, a także hotel i nową siedzibę Bundesbank w Chemnitz (także I nagroda w konkursie).

W budowie są jego autorstwa: Muzeum Sztuki Współczesnej i audytorium w Castelo Branco w Portugalii, Uniwersytet St. Jordi w Barcelonie. Realizuje

projekty, które zwyciężyły ostatnio w konkursach międzynarodowych, m.in. siedzibę władz państwowych w Harlem (Holandia), główne wejście do Galerii Narodowej w Pradze, filmotekę Catalunya w Barcelonie.

Zadanie

Przed startującymi w konkursie zespołami postawiono zadanie trudne: opracowania koncepcji architektonicznej muzeum oraz zagospodarowania terenu wokół – terenu będącego dziś skwerem-przedpolem blokowiska.

Organizatorzy sformułowali niełatwe i odpowiedzialne wymagania, którym miał sprostać projekt: *Zadaniem stojącym przed uczestnikami konkursu jest zatem stworzenie koncepcji budynku, który by odpowiadał wymaganiom funkcjonalnym, zawartym w programie użytkowym – ze szczególną uwagą poświęconą możliwości rozmieszczenia wystawy głównej w przewidzianym kształcie – i który równocześnie, w oparciu o najwyższą jakość architektury oraz rozpoznawalną, charakterystyczną formę, mógłby się stać jednym z żydowskich symboli współczesnej Warszawy*.

Jednocześnie zastrzeżona została nowoczesność budynku i urządzeń: *Choć przeznaczenie muzeum w sposób naturalny skłania do inspirowania się tradycją i symboliką żydowską, to powinno ono być budynkiem nowoczesnym, wybiegającym w swej wizji w przyszłość, ukazującym dorobek kultury żydowskiej – polskiej i światowej – nie jako zastygły spadek przeszłości, ale jako część współczesnej i przyszłej kultury XXI wieku*.

Uczestnicy konkursu otrzymali szczegółowy scenariusz stałej wystawy, która stać się miała w muzeum rodzajem aktywnej rekonstrukcji, z użyciem najnowszych technologii: *Należy uwzględnić, że samo muzeum będzie korzystać przede wszystkim z nowoczesnych technik wystawienniczych m.in. przy użyciu interaktywnych programów audiowizualnych, wspomagających jego historyczną narrację*.

Pomnik powstania w getcie warszawskim i jego relacja z muzeum stanowiły jeden z najtrudniejszych problemów, szczególnie wobec zbliżenia zabudowy do monumentu. Organizatorzy nakazali: *uwzględnić rolę pomnika powstania w getcie warszawskim, który jest głównym akcentem tego fragmentu miasta, oraz obiektem o znaczeniu historycznym i symbolicznym. Jest również w świecie jedną z najlepiej rozpoznawalnych ikon związanych z Warszawą i dziejami Żydów w Polsce. Choć pomnik leży poza granicą działki muzeum, to nawet po wzniesieniu budynku przyszłego muzeum musi on pozostać nadal najistotniejszym punktem odniesienia dla całego otaczającego go terenu*.

Dodatkową trudność stanowił określony i porównawczo bardzo niski koszt realizacji, który nie mógł przekroczyć 100 mln zł brutto (ok. 6 tys. zł, tj. 95 USD za 1 m^2 powierzchni użytkowej).

Tak sformułowane zadanie zawierało w sobie wiele trudności, a nawet sprzeczności: postulat pogodzenia ze sobą symbolizmu i nowoczesności, pomniku-ikony z ogromem muzeum, oczekiwania najnowszych rozwiązań i technologii z bardzo niskim kosztem budowy.

Poziom konkursu był niewątpliwie wysoki, jednak tylko nielicznym udało się zbliżyć do realizacji tych zadań.

Ocena jury

Pierwszą nagrodę otrzymał zespół fiński, a trzy wyróżnienia: Kengo Kuma z Japonii, Daniel Libeskind z USA i Zvi Hecker z Niemiec.

Praca Finów (Lahdelma i Mahlamäki) została uznana za najlepszą *za zwartą formę i wewnętrzną modularną organizację i za sposób definiowania wstrząsającej przestrzeni publicznej wokół pomnika Bohaterów Getta*. Podkreślono otwarcie wnętrza przez dramatyczną plastyczną przestrzeń na pomnik i park: *Dramatycznie zakrzywiona przestrzeń o fakturze wapienia, oświetlona od góry, ma symbolizować rozstąpienie Morza Czerwonego – ze wszystkimi asocjacjami dotyczącymi Polsko-Żydowskiej historii*.

Za główny walor pracy, motywujący jej zwycięstwo, jury uznało elastyczność zaprojektowania oświetlonej z góry podziemnej przestrzeni wystawowej, zgrupowanej wokół centralnego węzła wejściowego. Podkreślono też zalety, które można uznać za drugorzędne: bezpośredni dostęp z hallu rampą do restauracji, zaprojektowanie powierzchni komercyjnej w osobnym budynku, niezależny dostęp do audytorium.

W wyróżnionym projekcie Kengo Kumy sąd konkursowy eksponuje jego *topograficzny charakter – stworzenia swoistego pejzażu pamięci – wynurzającą się z ziemi tkankę – ślad dzielnicy, otwartą w stronę Pomnika główną ulicą*. *Za wartościowe* uznał sąd użycie ceramiki w połaciach dachowych kwartału, a także drewna *w strukturze fasad*, motywując to *zdolnością przyjmowania żywych śladów czasu w postaci mchów i starzenia się drewnianych powierzchni*. Zastrzeżenia wzbudziło *wiele niedopowiedzeń*, które nie pozwoliły jury ocenić *w pełni wszystkich problemów związanych z realizacją*.

W ocenie projektu Daniela Libeskinda sąd eksponuje i rozwija motyw Księgi, jednocześnie podnosząc wrażenie, które wywarł sposób, w jaki autor *zaadapto-*

wał i przedstawił program muzeum, dostosowując *ekspozycję do rozbudowanej, niemalże rzeźbiarskiej formy budynku*. Za jeden z najbardziej interesujących elementów projektu uznano przestrzeń holu wejściowego. Zastrzeżenia wzbudziły: gwałtowność przejść między częściami wystawy, rozwiązanie przestrzeni między pomnikiem i muzeum, czytelność układu przestrzennego od ul. Karmelickiej.

W opinii o projekcie Zvi Heckera podkreślono podwójność układu geometrycznego odpowiadającego pierwotnemu i powojennemu przebiegowi ulic. Jury wysoko oceniło lokalizację i dostępność budynku, sprawność układu cyrkulacji wewnątrz, a także wizualną łączność pomnika z parkiem za muzeum. Podkreślono wybór rozwiązania jako publicznej, łatwo dostępnej, tętniącej życiem *przestrzeni – a nie sterylnego*, izolowanego muzeum-pomnika. Uznanie sądu zyskało rozwiązanie wystawy głównej, w przeciwieństwie do wystaw pozostałych.

Sąd konkursowy nie sformułował opinii o pracach nie nagrodzonych i nie wyróżnionych.

Przestrzeń i kształt

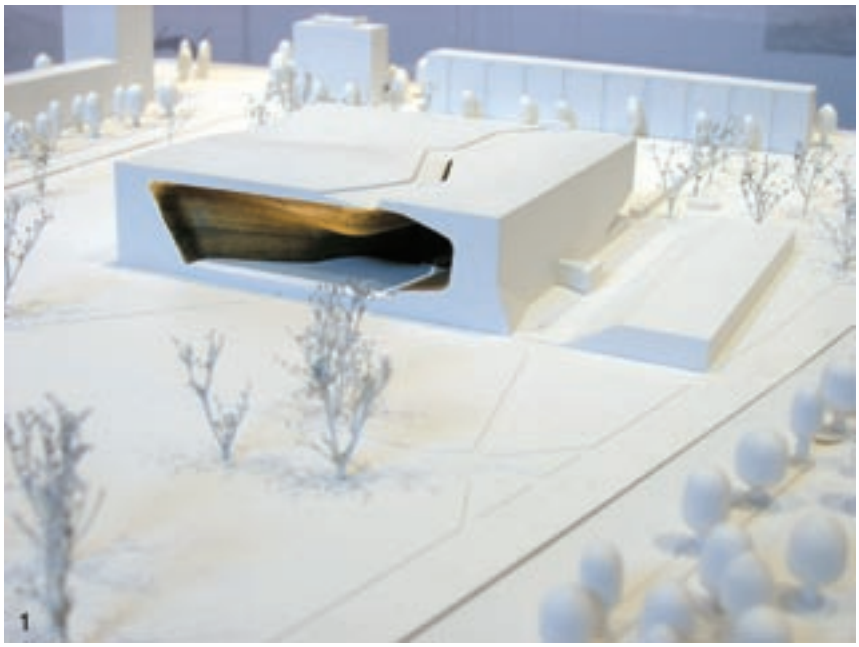
Relacja budynku muzeum do otoczenia i pomnika, a zarazem przekaz ideowo-symboliczny były ważnym kryterium oceny prac.

Szklana enigma – prostopadłościenny archetyp szklanego pawilonu-pudełka

Zwycięski projekt fiński – Lahdelma i Mahlamäki – zaproponował rozwiązanie znane z projektów ruchu nowoczesnego: zestawienie w planie dwóch kwadratów – gmachu muzeum i plateau wokół pomnika. Ortogonalność planu i bryły miała zapewnić spokój i majestat. Dokonano rozdziału funkcji na *sacrum* (prostopadłościan muzealny) i *profanum* (oddzielona przejściem część komercyjna o skośnej ścianie-dachu).

Ekspresyjne pęknięcie wewnątrz otwiera się na pomnik, od strony skweru pozostaje jednak płaski blok graniastosłupa. Archetyp szklanego bloku przedstawiany jest w licznych wizualizacjach, sugerujących przezroczystość ściany. Rozwiązania szczegółów, bardzo nowatorskie, przedstawiają większość ściany jako nieprzezroczystą (pochodzące z recyklingu szkło uzbrojone, w poziome również szklane listewki). Zastosowane w wybranych miejscach szkło przezroczyste pozwala na oglądanie z wewnątrz otoczenia, a także zaglądanie do środka (gdy wnętrze jest dobrze oświetlone, a na szybie brak refleksu). Najbardziej przejmujący motyw architektoniczny – rozcięcie graniastosłupa przez wewnętrzną rzeźbę *rozstępującego się morza* widoczny będzie tylko od strony pomnika.

Archetyp szklanego pudełka-pawilonu pojawia się też w projektach Davida Chipperfielda i DDJM (Marka Dunikowskiego). W obu przypadkach intencją było zestawienie prostoty i ażurowej lekkości architektury (przechodzącej w zamiarach twórców w nieistniejący zarys) z *sacrum* pomnika i bogactwem ekspozycji. W obu przypadkach ten zamysł mógłby być zrealizowany tylko przy braku odbić na szybach i rozświetleniu wnętrza. W większości sytuacji w dzień mielibyśmy jednak do czynienia ze szklanym pawilonem – moder-



1. Projekt Lahdelma & Mahlamäki – I nagroda w konkursie. Naprzeciw pomnika Bohaterów Getta, na prawie kwadratowym plateau, usytuowany jest prostopadłościan o kwadratowej podstawie pokryty nieprzezroczystym, listwowanym poziomo szkłem. Dramatycznie nieregularne otwarcia są pozorne – to tylko miejsca, gdzie szkło jest przezroczyste

1. Project by Lahdelma & Mahlamäki – first prize in the competition. Situated opposite the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto, on an almost square plateau, the solid, standing on a square foundation, is covered with non-transparent, horizontally slated glass. The dramatically irregular openings are illusory – they merely mark places where the glass is transparent

nistycznym pudełkiem ustawionym przed znacznie mniejszą kamienną bryłą pomnika.

Projekt Chipperfielda wyróżnia się minimalizmem identycznego rytmu wąskich podziałów szklanych ścian i dachu.

Rozwiązanie Dunikowskiego jest eleganckie w detalach i niższe (dzięki zagłębieniu).

Spiętrzone szklane prostopadłościany z widocznym skratowaniem stanowią zabudowę części południowej części działki w projekcie MAP Architects (Jose Lluis Mateo). Wysokość gmachu przytłacza pomnik, skosy pomiędzy dwiema „warstwami" muzeum nadają bryle dodatkowy dynamizm. Szklano-prostopadłościenny budynek aspiruje do stania się znakiem-pomnikiem, sprawia jednak wrażenie dużego teatru z piętrzącą się sznurownią.

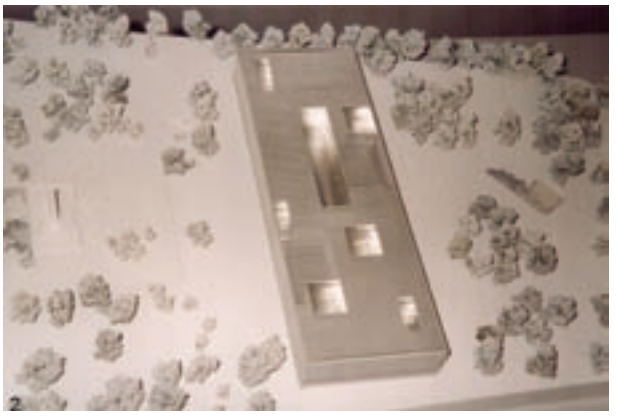
Znaki i pomniki

Wielki ładunek symbolizmu niesie projekt Daniela Libeskinda. Olbrzymia otwarta Księga (przywoływana przez niego wielokrotnie w opisie i prawie naturalistycznie przedstawiona w projekcie) stanowi (poza podanymi w pracy znaczeniami) niezwykle ważną, wspólną podstawę obu kultur: żydowskiej i polskiej. Należy docenić wagę tego znaku i jego architektoniczną formę. Zabrakło jednak lapidarności i mocy Muzeum Żydowskiego w Berlinie. Ażury w dachu w formie menory czy też świecące punkty żydowskich skupisk na umieszczonej wewnątrz mapie Polski, z zewnątrz są znacznie mniej czytelne. Podobnie – kolejne zagięte na rogach płaszczyzny, jak osobne kartki o różnej fakturze nałożone na otwartą księgę. Skomplikowany symbolizm kompozycji czytelny jest wyłącznie z góry i od strony pomnika. Hasła autora: iluminacja, wzbicie się jak Feniks z popiołów z głębin do światła – w większości widoków nie są czytelne (może tylko od strony pomnika). W stosunku do rozmiarów pomnika Bohaterów Getta zestaw brył muzeum jest ogromny. Układ tych brył, a właściwie płaszczyzn, opada ku wschodowi i północy, tworząc od strony pomnika kompozycję skierowaną i chylącą się ku niemu (bez wrażenia przytłoczenia, którego można by się obawiać), traci jednak czytelność symboli z horyzontu pieszego.

Zagłębiony dziedziniec potęguje wyniesienie pomnika. W pozostałych widokach: z ul. Anielewicza, a szczególnie Karmelickiej, spiętrzenie brył daje efekty dynamiczne, ale niekontrolowane.

Ekspresyjnie nadwieszony nad wejściem i holem gigantyczny kamienny blok, opatrzony szeregiem pamiątkowych inskrypcji, jest dziełem holenderskich architektów hiszpańskiego pochodzenia: Heleny Casanovy i Jesusa Hernandeza. Koncepcja, podobnie jak u Libeskinda, czytelna jest dopiero z lotu ptaka – pokryte trawą bloki muzeum (górny – kamienny, nasunięty na dolny – szklany) opadają tarasami na skwer. Idei tej nie widać z dołu, pozostaje gigantyczna bryła dominująca nad pomnikiem.

Koncepcję monumentu-ściany (przywodzącej asocjacje z jerozolimską Ścianą Płaczu) reprezentuje projekt Gesine Weinmiller. Operuje on niezwykle interesującym pomysłem opakowania wielkich kamiennych bloków kurtyną z wylewanego na piasku szkła (z ukrytym systemem mocowania). Bloki pokryte są inskrypcjami, liczne (dzięki uskokom brył w pionie i poziomie) krawędzie nadają świetlistości, zmniejszają wizualnie ciężar spiętrzonych bloków, pozostawiając jednak wrażenie przytłoczenia pomnika konkurencyjnym monumentem muzeum.



2. Projekt Davida Chipperfielda – minimalistyczny pawilon

2. Project by David Chipperfield – minimalistic pavilion

3. Projekt DDJM – szklany, niski pawilon z aspiracjami do bycia „architekturą nieistniejącą". Widoczna rekonstrukcja synagogi w Wołpie uwięzionej w stropie

3. Project by DDJM – low glass pavilion with aspirations of being "non-existent architecture". Visible reconstruction of a synagogue in Wołpa encased in the ceiling

4. Projekt MAP Architects (J. L. Mateo). Spiętrzone bryły o szklanych, skratowanych fasadach, przytłaczają pomnik Bohaterów Getta
4. Project by MAP Architects (J. L. Mateo). Piled up solids, with glass façades, stifle the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto

5. Projekt Daniela Libeskinda (wyróżniony w konkursie), o olbrzymim ładunku symbolicznym. Wbita w ziemię otwarta Księga z perforacją (od wewnątrz – to skupiska żydowskie na mapie Polski), na niej luźne kartki (na wierzchniej relief – Menora). Wejścia prowadzą od strony pomnika Bohaterów Getta kładkami, ponad zagłębionym dziedzińcem

5. Project by Daniel Libeskind (distinguished in the competition), with enormous symbolical content – an open Book thrust into the ground, with perforations (which from the inside mark Jewish settlements on a map of Poland) and loose pages (the upper one features a bas relief of a menorah). Entrances from the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto by means of gangways, above a deepened courtyard

Muzeum jako *environment*

Osobna seria-grupa projektów traktuje jako jedność kompozycyjną teren i muzeum, które przestaje wtedy mieć charakter budynku.

Najwybitniejszym z tej grupy (i moim zdaniem najlepszym w zakresie kształtu i przestrzeni w całym konkursie) jest projekt Kengo Kumy. Muzeum jest tu wyniesioną z ziemi ceglaną skorupą, popękaną na kształt kwartałów miasteczka. Bruzdy-rozpadliny są płytsze i głębsze. Pośrodku największa z nich staje się uliczką skierowaną na pomnik, z której prowadzi główne wejście do muzeum. Ściany uliczki, gładkie jak blizny, kryją bezpośrednio pod szkłem, ciętym jak szerokie deski, poziome płyty drewna. Surowym drewnem wyłożone są bruzdy dachowe. Ceglana powierzchnia dachu spada do ziemi lub urywa się murowym uskokiem. Znając mistrzostwo Kengo Kumy w operowaniu materiałem można się spodziewać, że powstałoby dzieło, które zajęłoby ważne miejsce w historii architektury światowej.

Zupełnie innym rozwiązaniem, również stanowiącym kompozycję *environmentalną*, nie będącą budynkiem, jest projekt Petera Eisenmana. Skręcone siatki wznoszą się jak zasieki, tworząc wypiętrzenie od strony ul. Anielewicza, dochodzą aż do pomnika, przewyższając go trzykrotnie (co stanowi niewątpliwy dysonans). Większość ekspozycji kryje się pod ziemią (oświetlona z góry, co symbolizować ma nadzieję), obnażając siatki konstrukcji przykrycia.

Prostopadle do osi pomnika i wypiętrzenia muzeum prowadzi zwiedzającego poprzeczny wykop. Jest to jedyna z prac upamiętniająca w tym miejscu fasadę „Gęsiówki" – dawnych Koszar Artylerii projektu Stanisława Zawadzkiego.

Eisenman stosuje prowadzenie widza po terenie w sposób stopniowo budujący jego doświadczenie, podkreślając znaczenie miejsca, autentyczności, kontynuacji miejsca, czasu i historii. Obok wykopu pojawia się – jak w oświęcimskim pomniku Hansena – ukośna droga, nawiązująca do starego układu ulic. Ścieżki biegnące ukośnie łączą się w Gwiazdę Dawida. Pojawiają się jednak wyjaśnienia z historią niezgodne, np. wypiętrzenie gmachu ma sugerować południowy mur getta, który znajdował się gdzie indziej – na obrzeżu,

6. Projekt Heleny Casanovy i Jesusa Hernandeza. Czytelna, głównie z lotu ptaka, kompozycja gigantycznego kamiennego bloku nadwieszonego nad wejściem

6. Project by Helena Casanova and Jesus Hernandez – gigantic stone block, suspended over the entrance, legible especially from a bird's eye view

7. Projekt Gesine Weinmiller. Monument-ściana, złożona z kamiennych bloków opakowanych kurtyną z wylewanego na piasku szkła

7. Project by Gesine Weinmiller. Monument – wall composed of stone blocks framed with a curtain of glass on sand

a nie w centrum dzielnicy. Interesujący (bardziej chyba w modelu niż w rzeczywistości) zamysł nie jest kompozycyjnie powiązany z otoczeniem i *de facto* ignoruje (wbrew założeniom) najważniejsze autentyczne i historyczne elementy, jak pomnik.

Do tej grupy można też włączyć dzieło Zvi Heckera. Autor również podkreśla nawiązanie kierunkami do dwóch układów przestrzennych: przedwojennego (ślad ul. Dzikiej) i obecnego – co doprowadziło go do stworzenia dwóch, skośnych względem siebie, układów koordynatów (podobnie jak uczynił to we Frankfurcie Richard Meier w Museum für Kunsthandwerk). Istniejące jeszcze kolektory stworzyły na planszach wyraźne wektory kierunków, którym podporządkowano przestrzeń muzeum.

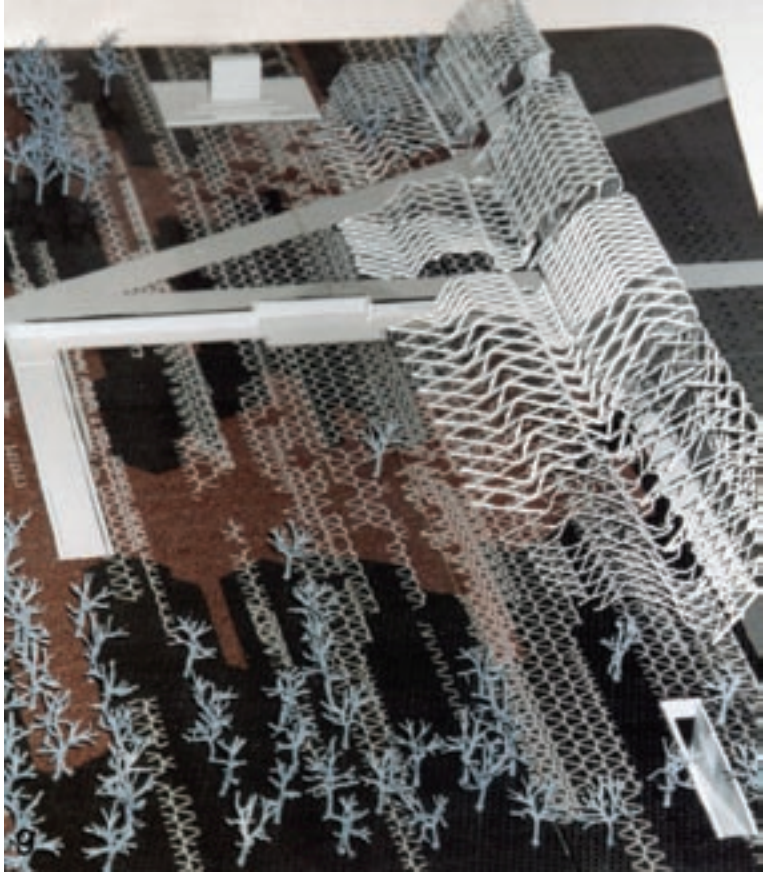
Muzeum ma wyraźnie dwie strony – amfiteatr wachlarzowo skośnych tarasów, opadających w stronę pomnika, i gładki pion od tyłu. W skręcony amfiteatr wchodzi kwadratowe *plateau* pomnika. Pod tarasami, ukośnie, śladem ulicy Dzikiej przebiega Pasaż Bruna Schulza. Jak i w innych pracach pojawiają się tu czasem motywy rozwiązań, które weszły do historii architektury. Wachlarzowy układ tarasów nasuwa wspomnienie sławnego niegdyś rozwiązania centrum Helsinek przy Töölonlahti (niezrealizowany projekt Alvara Aalto), a dla Polaków (a może i Finów) jest to przypomnienie zwycięskiego projektu konkursowego na projekt centrum Espoo z 1967 r. (J. M. Chmielewski, J. Kazubiński, K. Kuraś).

8. Projekt Kengo Kumy (wyróżniony w konkursie). Muzeum stanowi wyniesioną z ziemi ceglaną skorupę, popękaną na kształt kwartałów miasteczka, rozciętą uliczką skierowaną na pomnik Bohaterów Getta

8. Project by Kengo Kuma (distinguished in the competition). Museum as a brick shell, raised from the ground and fractured to resemble the quarters of a small town, separated by a lane leading to the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto

W tym samym nurcie tkwić miał chyba, zgodnie z zamierzeniami autorów, projekt A. Bulandy i W. Muchy. Plan, podobnie jak w dziele Kengo Kumy, nawiązywał do miasteczka – sztetlu z ryneczkiem i ulicami, podobnie akcentując wyraźnymi ścianami pierzeje i otwierając się na zewnątrz. Obszar skweru pocięty jest wciętymi w teren ścieżkami. Tu podobieństwa się kończą. Ściany pierzei wykonane z „postrzelanego" andezytu wyprowadzone są ponad dach i przed linię fasady, którą formuje szklana kurtyna, a przed nią pionowo i ukośnie przecinające się listwy. Zamysł elewacji trudny jest do odczytania, a biało-błękitny billboard z menorą nadaje całości charakter komercyjnego centrum. Przy bardzo interesującej części studialno-ideowej, notującej (podobnie jak w pracach Eisenmana i Heckera) ważne miejsca, kierunki, ślady (kierunek ul. Zamenhofa, oś bunkra, pierwszy pomnik Powstania w Getcie, Dąb Pamięci) razi niezrozumiałe przekręcenie o 90° pomnika Bohaterów Getta.

Spośród przedstawionych na konkursie



9. Projekt Petera Eisenmana. Skręcone siatki wznoszą się jak zasieki, tworząc wypięt-trzenie od strony ul. Anielewicza, dochodząc aż do pomnika Bohaterów Getta i przewyższając go trzykrotnie. Przecięte są ukośną ścieżką i wykopem

9. Project by Peter Eisenman. Twisted nets, thrice the height of the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto, raised in the manner of barb wire, create an upthrust from Anielewicza Street. The nets are crossed by a path and a trench

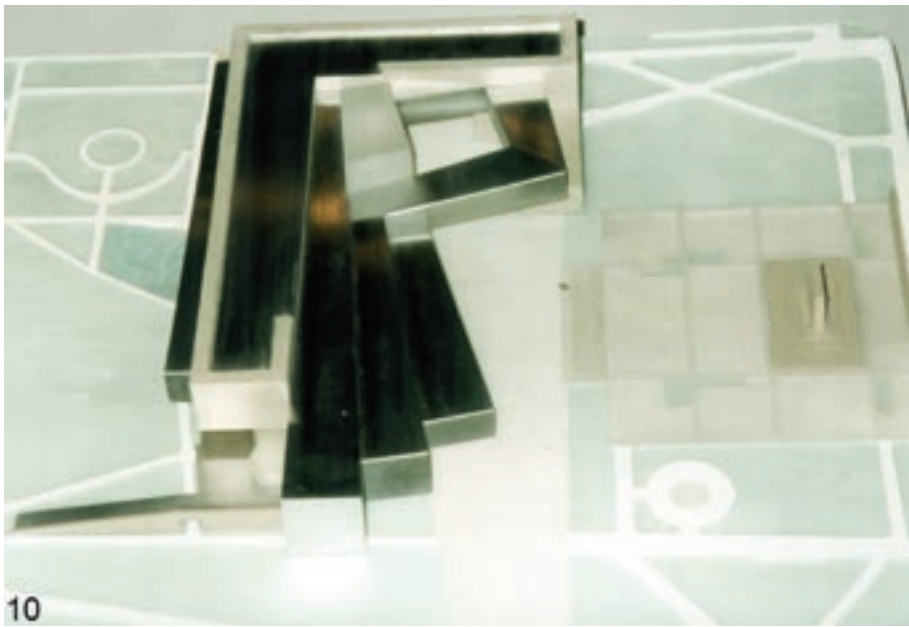
trzech dróg poszukiwań przestrzennych: drogi opakowania (w przewadze szklanego, czasem mającego elementy oryginalne, ekspresyjne, dynamizujące spokój pawilonu), drogi znaku-pomnika (z założenia już konkurującego z pomnikiem Bohaterów Getta) i drogi muzeum jako *environmentu* – tę ostatnią uważam za najwłaściwszą dla *sacrum*, jakim jest centrum dawnego getta tuż przy pomniku.

Wśród prac tę drogę reprezentujących, niewątpliwie najlepszy, najgłębszy, najbardziej oryginalny, przy całej swej lapidarności (ale i mocy) jest projekt Kengo Kumy.

Wnętrze i wystawy

Problem wejścia, drogi widza do wystawy stałej i ekspozycji czasowych, miejsca dla funkcji towarzyszących (audytorium, biblioteka i pomieszczenia komercyjne) jako podstawowy problem „opakowania" z góry określonej przez tzw. *master plan* ekspozycji głównej – to główne zadania dotyczące wnętrza postawione konkurującym zespołom.

Projekt fiński umieszcza wejście główne na wprost pomnika, w zagłębieniu dramatycznego rozcięcia. Kanion-rozpadlina (rozstępujące się Morze Czerwone) o wielkiej ekspresji formalnej, pochyłych ścianach, przypominających Pawilon Finlandii na Światowej Wystawie w Nowym Jorku w 1939 r. (proj. Alvara Aalto), prowadzi widza ponad wyrwą ukazującą podziemną wystawę do głównej klatki schodowej. Między tym holem (stanowiącym główny element wnętrza i podstawowy element orientujący w budynku, będącym swego rodzaju, wg nazewnictwa K. Wejcherta, elementem krystalizującym plan) a otwartą uliczką (oddzielającą od zwróconego ku ul. Anielewicza pawilonu komercyjnego, zawierającego agencje podróży, bank, agencje tłumaczeń, sklepy i usługi) usytuowane zostały wewnętrzne powierzchnie usługowe: restauracja, sklep z pamiątkami, księgarnia, przestrzeń multimedialna dla łączności Żydów. W głębi, z boku głównego hallu, zlokalizowano



10. Projekt Zvi Heckera (wyróżniony w konkursie). Wachlarzowy amfiteatr, dostosowany do dwóch, skośnych wzajemnie układów, odpowiadający przedwojennemu i obecnemu przebiegowi ulic

10. Project by Zvi Hecker (distinguished in the competition). Fan-shaped amphitheatre, two slanting configurations adapted to the prewar and present-day pattern of streets

wielką szatnię z wygodną, długą ladą i toalety, a także przestrzeń zabaw dla dzieci. Parter mieści też osobne wejście dla audytorów oraz rozładownie (przed wielką windą), magazyny i sale wystawowe. Do restauracji i do położonych na II piętrze audytoriów prowadzą wygodne pochylnie. Dużemu audytorium towarzyszą dwie małe sale projekcyjne i biura.

Znakomicie pod względem funkcjonalno-przestrzennym rozwiązanemu planowi towarzyszy też oryginalny i atrakcyjny przekrój budynku o zróżnicowanych racjonalnie wysokościach (wielka szatnia chowa się pod audytorium, ale hol obok sięga dachu, oplatając obłości wielkiej sali zebrań). Podobnie główne rozcięcie zapada się pośrodku do poziomu podziemnych ekspozycji. Widz pokonuje kładką tę rozpadlinę, idąc z wejścia ku szatni. Starannie reżyserowane są widoki z wnętrza. Warunek widokowej łączności segmentu wystawy odnoszącego się do Holocaustu z pomnikiem Bohaterów Getta był trudny do spełnienia (sale ekspozycyjne zaprojektowano pod ziemią). Ukośna luneta, pojawiająca się na powierzchni między muzeum i pomnikiem, nie tylko formalnie czyni temu zadość, ale dodatkowo, przez spojrzenie z dołu, podkreśla majestat pomnika. Nieprzezroczystość ścian zewnętrznych zanika w istotnych miejscach: wylotu holu, narożnika restauracji, biblioteki na pierwszym piętrze. Rolę głównego połączenia pionowego pełni monumentalna, prostopadła do holu, główna klatka schodowa. Dyspozycja podziemnych powierzchni wystawowych (z centralnym, otwartym holem, schodami, windą towarową po środku) umożliwia, dzięki szkieletowej konstrukcji, elastyczne ich użytkowanie (co przedstawili graficznie autorzy).

11. Projekt Andrzeja Bulandy i Włodzimierza Muchy. Plan nawiązuje do kwartałów miasteczka, nie jest uwidoczniony w fasadach, w których szklane kurtyny przecięte są pionowymi i ukośnymi listwami

11. Project by Andrzej Bulanda and Włodzimierz Mucha. Plan refers to the quarters of a shtetl, not reflected in the façades, on which glass curtains are crossed by vertical and slanting battens

12. Projekt Lahdelma i Mahlamäki – rozcięcie głównego hallu z rozpadliną prowadzącą aż do podziemnej ekspozycji; nad nią – przejście kładką

12. Project by Lahdelm and Mahlamäki – the main hall is divided by means of a rift leading all the way to the subterranean exposition; above it – a passage

Wnętrza fińskiego projektu wyróżniają się rozwiązaniem znakomitym funkcjonalnie i przestrzennie, głęboko przemyślanym, racjonalnym, a jednocześnie przejmująco ekspresyjnym w rejonie głównego holu. Napięcie emocjonalne i formy użyte w foyer-wąwozie są tak mocne, że praktycznie eliminują tę przestrzeń jako możliwą dla wystaw (w przeciwieństwie np. do rozwiązania Franka O. Gehry'ego w Muzeum Guggenheima w Bilbao).

Całkowicie odmienne jest rozwiązanie wnętrza w projekcie Kengo Kumy. Rozcięcie muzeum uliczką stwarza pierwszą trudność (chociaż takie rozwiązanie przyjęto w Muzeum Niemieckim w Norymberdze z pełnym powodzeniem). Kuma sytuuje w części północnej ekspozycję i restaurację, a w południowej (od strony otwartego pasażu): audytoria, bibliotekę i część komercyjną. Podziemie nie zostało jednak – w przeciwieństwie do Norymbergi – wykorzystane do połączenia obu części (musiałoby się odbywać przez parking). Obie części muszą więc mieć osobne wejścia, szatnie, toalety – co wpływa na ich poważne zmniejszenie i utrudnia wewnętrzną orientację. Szatnia dla sal wystawowych jest maleńka, umieszczone w niej schody nie

znajdują kontynuacji w podziemiach, gdzie według przekroju ma się znajdować większa część przestrzeni ekspozycyjnej.

Przestrzenie wystawowe podporządkowane są strukturze bryły muzeum – dzielą się na siedem czworokątnych sal (ósmą jest restauracja) oddzielonych od siebie wąskimi uliczkami, z których niektóre są ciemne, a inne oświetlone z góry. Tworzy to dramatyczną przestrzenną strukturę miasteczka – sztetl.

W porównaniu z dziełem laureatów, rozwiązanie Kengo Kumy jest zdecydowanie mniej racjonalne, gorsze funkcjonalnie, sprawia wrażenie niedopracowanego, a nawet nieskończonego projektowo (a może kończonego zbyt pośpiesznie). Układ wewnętrzny – funkcjonalny i przestrzenny, został zdominowany przez *a priori* założone rozwiązanie bryłowe. Zbyt wysokie (6 m) parkingi podziemne i biura na I piętrze, a także niezbyt jasna cyrkulacja i orientacja w siatce kuluarów między salami wystawowymi, są poważnymi uchybieniami w zestawieniu z racjonalizmem i klarownością projektu fińskiego. Można mieć nadzieję, że Kengo Kuma mógł ten układ poprawić, konieczne byłyby jednak zmiany, zapewne w części wejściowej.

Wśród niezwykle interesujących wizualizacji wnętrza niezrozumiałe wydają się niektóre wyjaśnienia. Dlaczego np. dział „Żydzi w Trzech Cesarstwach", dotyczący czasu rozbiorów, ma być rozświetlony i radosny (chociaż był to okres pogromów), a okres międzywojenny z odtworzonymi Nalewkami kojarzyć ma się z ponurą ciemnością?

Są to, przy przyjętych środkach wyrazu, nastroje możliwe do zmiany, stanowią jednak kolejny przykład nie dość głębokiego wejścia w problematykę historii Żydów w Polsce. Zostaje jednak, mimo wszystko, wrażenie plastycznego i materiałowego mistrzostwa.

Wnętrza muzeum wg projektu Daniela Libeskinda również podporządkowane zostały formie zewnętrznej. Główne wejście prowadzi od strony pomnika ukośną kładką nad zagłębionym dziedzińcem niemal między karty rozłożonej księgi. Długi hol z punktem informacyjnym, dostępem do księgarni i sklepem, zawiera również ladę szatniową, dochodzi do ukośnego kręgosłupa komunikacyjnego – galerii łączącej wejście dla obsługi z windą, schodami na I piętro (z audytorium, biblioteką, kafeterią, a także powierzchnią dla zabaw dzieci i dla gminy żydowskiej), zejściem do głównej powierzchni wystawowej w podziemiach. Libeskind nie zagłębia się w rozplanowanie wystaw, zostawiając ich modularne w planie powierzchnie o zmiennej wysokości. Na wyższych kondygnacjach (w „Księdze") umieszczona jest część edukacyjna (na II piętrze) i administracyjna (na III piętrze). Niezwykle skomplikowane kształty wnętrz, narzucone przez symboliczne formy architektury, w wielu przypadkach mogłyby stworzyć sporo niespodzianek przestrzennych i funkcjonalnych. Kilka wnętrz przedstawionych w wizualizacjach i przekrojach robi jednak duże wrażenie. Atrium głównego holu – zakrzywiona, pochylona i zwężająca się przestrzeń (to w niej właśnie znaleźć się miały świetliste punkty skupisk żydowskich na tle mapy Polski) – przypomina ekspresją i formą pawilon Philipsa na Wystawie w Brukseli w 1958 r. (proj. Le Corbusiera i Xenakisa).

Główne wejście do muzeum zaprojektowanego

13. Projekt Kengo Kumy. Dramatycznie wąskie wnętrza kuluarów-uliczek dzielących przestrzeń ekspozycyjną na sale-kwartały miasteczka

13. Project by Kengo Kuma. Dramatically narrow interiors of couloirs-streets separating the exposition space into showrooms-quarters of a shtetl

przez Zvi Heckera umieszczone jest niekonwencjonalnie i niezbyt czytelnie – w szczycie najniższego „klawisza", stanowiącego spód amfiteatru-wachlarza. Główny hol wejściowy, znajdujący się pod tarasami amfiteatru, dzieli się na trzy, kolejno coraz węższe nawy. W nich umieszczono księgarnię ze sklepem i salę zabaw dla dzieci. Głębokie usytuowanie głównej szatni (ze zbyt krótką ladą) jest pozornie drobnym uchybieniem, powodować jednak może mieszanie się w głównym holu ludzi w płaszczach z tymi, którzy już z szatni skorzystali. Zasadnicze przestrzenie wystawowe ulokował Hecker na najwyższej kondygnacji. Wystawa stała ma układ obwodowy, z centralną próżnią holu, wznoszący się początkowo pochylnią. Audytoria, sale projekcyjne i wystawy zmienne usytuowane zostały w podziemiach i rozwiązane nienajfortunniej. Wielki hol schodów, z wznoszącym się równolegle na I piętro stokiem, oświetlony z góry, jest największym przestrzennie walorem wnętrza. Podjazdy zaopatrzeniowe dla restauracji (od ul. Anielewicza) i do muzeum (w Pasażu Bruno Schulza) znalazły się w miejscach stanowczo zbyt eksponowanych.

Spośród pozostałych prac projekt Weinmiller Architektem wyróżnia się mocną architekturą holu oświetlonego z góry, obrzeżonego wielkimi kamiennymi nawisami.

14. Projekt Weinmiller Architekten wyróżnia się mocną architekturą hallu oświetlonego z góry, obrzeżonego wielkimi, kamiennymi nawisami

14. Project by Weinmiller Architekten is distinguished by its vivid architecture of the hall, lit from above and framed with a large, stone overhanging cornice

Projekt Davida Chipperfielda odznacza się jasnością przekroju i orientacji, dzięki wysokiemu holowi (od piwnic po dach) i stosowaniu górnego oświetlenia. W polskim projekcie DDJM przestrzeń poszczególnych kondygnacji pawilonu również bywa łączona na całej wysokości budynku. Budzi jednak wątpliwości uwięzienie w otworze stropu (między parterem i podziemiem) zrekonstruowanej synagogi.

Podziemne i nadziemne powierzchnie wystawowe w projekcie Petera Eisenmana zdominowane są przestrzennymi skratowaniami przepuszczającego górne światło stropu. Ekspresyjne i agresywne, ukośne, tnące się wzajemnie cienie prętów struktury stropowej tworzą formy, w których dopatrzeć się można Gwiazdy Dawida, ograniczają jednak poważnie możliwości wyrazu plastycznego ekspozycji muzealnej.

W dziedzinie wnętrza doskonałość rozwiązań funkcjonalnych, jasności planu, łatwości orientacji, a także rozwiązania wystaw zwycięski projekt Lahdelma & Mahlamäki wybija się ponad inne prace.

Koszt budowy i koszty projektowania

Koszty budowy rzadko są ujawniane zarówno w konkursach, jak i realizacjach. Wyjątkiem był konkurs na Centrum Pompidou w Metz. W konkursie na Muzeum Historii Żydów Polskich wymagane było określenie przewidywanego kosztu realizacji i kosztu prac projektowych. Rozbieżności między poszczególnymi pracami były wyraźne. Dodatkową komplikację stanowiło określenie kosztu w złotych, euro lub dolarach. Dla umożliwienia porównań, podane wielkości sprowadziłem również do euro i złotych, stosując przeliczniki 4,3 zł/euro i 3,4 zł/dolar, aktualne w czasie przygotowania i rozstrzygania konkursu. Podane przez uczestników koszty kształtowały się następująco (patrz tabela na s. 91). Podkreślono kwoty zadeklarowane w opisie autorskim, pozostałe przeliczono z danych podanych w opisach prac.

Największą powierzchnię użytkową 16 200 m^2 i najniższy wskaźnik kosztów budowy (nierealny koszt 3487 zł/m^2) zadeklarował J. L. Mateo. Najmniejszą powierzch-

nię 12 583 m^2 i wskaźnik 5418 zł/m^2 przedstawili H. Casanova i J. Hernandez. Przeciętna wielkość powierzchni użytkowej oscylowała wokół 13 tys. m^2 przy koszcie budowy 6,5 – 7,0 tys. zł/m^2. Najwyższy koszt budowy przewidywał Zvi Hecker (107 165 tys. zł), a najniższy J. L. Mateo (56 500 tys. zł), przy przeciętnych wahających się wokół 80 000 tys. zł. Najwyższy wskaźnik kosztów wynika z danych przedstawionych przez P. Eisenmana (8540 zł/m^2, co odpowiada wysokości 2512 USD/m^2 i 1986 euro/m^2). Nie jest to dużo, zważywszy że koszt m^2 w Muzeum Żydowskim w Berlinie wynosił w 1998 r. 6068 USD, a Muzeum Guggenheima w Bilbao (proj. F. O. Gehry) w 1997 r. – ok. 4000 USD. Projekt Shigeru Ban na filię Centrum Pompidou w Metz (oceniony powtórnie przez specjalistów w konkursie w 2004 r.) przewidywał koszt 2610 euro/m^2, przy powierzchni użytkowej 13 361 m^2 i koszcie całkowitym 37 762 500 euro (koszt podany przez projektantów wynosił 35 807 100 euro). Należy zauważyć, że wielkość muzeum w Metz odpowiada w zupełności planowanej powierzchni Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie.

W skali warszawskiej 100 milionów na budowę muzeum nie jest sumą małą, zważywszy na koszt Muzeum Powstania Warszawskiego, wynoszący ok. 48 milionów (chociaż mówi się o 240 milionach zł na Muzeum Sztuki Współczesnej). Biorąc pod uwagę śmiałość, oryginalność i niekonwencjonalność projektu Lahdelma & Mahlamäki, przewidywania te mogą okazać się zbyt niskie.

Najwyższego honorarium zażądali Finowie (23,6%) i G. Weinmiller (22,3% kosztów budowy). Nawet wielcy mistrzowie żądali mniej (David Liebeskind 13-14%, Peter Eisenman 15%, Zvi Hecker 16%), przy relatywnie niskich wymaganiach architektów polskich (8% i 6,6%).

* * *

Konkurs na Muzeum Historii Żydów Polskich był dla architektury polskiej historycznym wydarzeniem.

Nr pracy	Autor	Powierzchnia użytkowa m^2	Koszt budowy zł/euro	Koszt 1 m^2 zł/euro	Honorarium	Honorarium jako % kosztu budowy
1.	D. Libeskind	12 850	75 121 tys. zł 17 470 tys. euro	5845 zł/m^2 1360 euro/m^2		13 –14%
2.	DDJM	12 763	84 982 tys. zł 19 763 tys. euro	6658 zł/m^2 1548 euro/m^2	5609 tys. zł 1304 tys. euro	6,6%
3.	Kengo Kuma	brak danych (zaginął opis pracy)				
4.	A. Bulanda & W. Mucha	13 518	82 100 tys. zł 19 093 tys. euro	6073 zł/m^2 1412 euro/m^2	6600 tys. zł 1535 tys. euro	8%
5.	H. Casanova & J. Hernandez	12 573	77 400 tys. zł 18 000 tys. euro	6156 zł/m^2 1432 euro/m^2	5418 tys. zł 1260 tys. euro	7%
6.	P. Eisenman	12 850	32 284 tys. USD 109 766 tys. zł 25 527 tys. euro	2512 USD/m^2 8540 zł/m^2 1986 euro/m^2	4842 tys. USD 16463 tys. zł 3829 tys. euro	15%
7.	D. Chipperfield	15 156	82 216 tys. zł 19 120 tys. euro	5422 zł/m^2 1261 euro/m^2		10–12,5% do negocjacji
8.	Z. Hecker	13 500	107 165 tys. zł 24 922 tys. euro	7938 zł/m^2 1846 euro/m^2	3987 tys. euro	16%
9.	G. Weinmiller	13 360	26 500 tys. USD 90 100 tys. zł 20 953 tys. euro	1983 USD/m^2 6741 zł/m^2 1568 euro/m^2	5900 tys. USD	22,3%
10.	MAP Architects J.L.Mateo	16 200	56 500 tys. zł 13 140 tys. euro	1026 USD/m^2 3487 zł/m^2 811 euro/m^2	6780 tys. zł	12%
11.	Lahdelma & Mahlamäki	brak scalonych danych	74 390 tys. zł 17 300 tys. euro	ok. 5720 zł/m^2 ok. 1330 euro/m^2	17 544 tys. zł 4080 tys. euro (1300 tys. euro architektura)	23,6%

Był okazją do spotkań – wokół warszawskiej lokalizacji i ważnego tematu – architektów o światowej renomie. Poziom konkursu był bardzo wysoki. Zadanie postawione przed jury było również trudne.

Projekt Kengo Kumy wybijał się ponad inne, jedyny rozwiązał dylemat formy zewnętrznej, niosącej ekspresję i grozę spękanej skorupy, a jednocześnie – przy olbrzymiej przewadze kubaturowej – eksponującej pomnik. Mogło to decydować o wyborze, nawet wobec niedokończeń i niedopracowań funkcjonalnych – zapewne możliwych do poprawy.

Zwycięski projekt fiński, elegancki (może nawet zbyt wytworny), ładny w rzucie i oryginalny w detalach, łączył minimalizm zewnętrzny z ekspresją przestrzeni holu wejściowego.

Świetne podanie uzasadniało deklaracje autorów, realizacja może jednak obnażyć ogrom szklanego prostopadłościanu przed maleńkim pomnikiem.

Troska o pewność realizacji, a także często stosowana w jury zasada, że wybrać należy projekt najlepszy, a nie ten, który tylko mógłby być wspaniały (choć ma wiele braków, które nie wiadomo, czy będą usunięte) zdecydowały o werdykcie.

15. Podziemne i nadziemne powierzchnie wystawowe w projekcie Petera Eisenmana zdominowane są przestrzennymi skratowaniami stropu przepuszczającego górne światło

15. The under- and above-ground exhibition areas in the project by Peter Eisenman are dominated by the spatial ceiling lattice which lets in light from above

(Wszystkie fot. A. Kiciński)

Bibliografia:

R. A. Barreneche, *New Museums*, London, New York 2005.

B. Bogner, *Kengo Kuma. Selected works*, New York 2005.

Centre Pompidou, Metz, Paris 2004.

L. Dawson, *Museum without exit. Art Museum Osnabrück, Germany*, "The Architectural Review" nr 1188, 1996.

J. H. Fehrs, M. Krüger, *Discovery the Jewish Museum Berlin*, Berlin 2001.

W. Gerritzen, *Muzeum Żydowskie w Berlinie*, „Muzealnictwo" nr 44, 2000.

A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie?*, „Muzealnictwo" nr 43, 2001.

A. Kiciński, *Konkurs na projekt Muzeum Powstania Warszawskiego – komentarz do projektów*, „Architektura. Murator" nr 3, 2004.

A. Kiciński, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004.

K. Kuma, *Materials, Structures, Details*, Basel, Berlin, Boston 2004.

J. Mack, *Art Museum. Into the 21st Century,* Basel, Berlin, Boston 1999.

P. Mackeith, *Northern light. National Forest Museum Punkaharju, Finland*, "The Architectural Review" nr 1182, 1995.

J. M. Montaner, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona 2003.

V. Newhouse, *Towards a new museum*, New York 1998.

Nowa Architektura w Japonii i Polsce, katalog wystawy, Kraków 2004.

R. Schneider, *The Jewish Museum Berlin*, "Die Neuen Architekturführer" nr 2, 1999.

J. G. Trulove, *Designing the new museum. Building a destination*, Gloucester, Mass 2000.

M. A. Urbańska, *Muzeum historii Palmach – dzieło Zvi Heckera w Tel Awiwie*, „Architektura & Biznes" nr 10, 2000.

Andrzej Kiciński

Competition for a Project of the Warsaw Museum of the History of the Jews in Poland – Idea, Authors, Task, and Outcome

The architectural competition for the **Museum of the History of the Jews in Poland** was held in two stages. The first, open stage encompassed entries of assorted architects together with their dossiers and with particular attention paid to existing museums. The documentation could also include reflections on the manner of understanding and interpreting the competition tasks. The first elimination selected 119 out of a total of 250 entries. Ultimately, 11 architects or teams were classified for the second stage: **Daniel Libeskind** – born in Poland, indubitably the most celebrated among the contestants, winner of, i. a. the competition for commemorating the World Trade Centre in New York, earlier the author of the Jewish Museum in Berlin (1999); **Peter Eisenman** – American author of, i.a. the Wexner Center for the Visual Arts and the Library of Fine Arts at Ohio University (1989, 1993 the AIA awards), and more recently of a project for a museum of the State Island Institute of Arts and Sciences in St. George; **Kengo Kuma** – one of the most fascinating Japanese contemporary architects, awarded in, i.a. Italy (2001) for his project of the Stone Museum, and in Finland (2002) winner the Spirit of Nature Wood Award; **Zvi Hecker** – born in Poland; his best known designs are the Jewish school in Berlin and, first and foremost, the Palmach History Museum in Tel-Aviv; **Lahdelma & Mahlamäki** – Finnish designers of predominantly public utility buildings, from kindergartens to libraries, cultural centres and university buildings (26 first prizes in assorted competitions). Their most acclaimed projects are the Forest Museum in Punkaharju (1994) and the Folk Arts Centre (1997) in Kaustinen; **David Chipperfield** – an English designer known for, i. a. the River & Rowing Museum in Henley (1998) devoted to the Thames, the city of Henley and its famous regattas. His most celebrated work is a project of an entrance to the Berlin Museums Island and a subterranean connection between the museums (in the course of realisation); **Andrzej Bulanda and Włodzimierz Mucha** – two Polish designers whose greatest success is the BRE Bank in Bydgoszcz (1999) with its reference to the silhouettes of granaries on the Brda, and the modernisation of the Old Paper Mill in Konstancin-Jeziorna for the purposes of a shopping centre, awarded the "Europa Nostra" Cultural Heritage Prize of 2003; **DDJM Co. Ltd.** – the most outstanding project of this Polish firm is the Monument of the Bełżec Death Camp, including a museum; **Casanova+Hernandez Architects** – Spanish winners of numerous awards and distinctions, i.a. for the Canary Island Museum and the Tittot Artistic Glass Museum in Taipei; **Weinmiller Architecten** – German winners of, i.a. first prize for a project of redesigning the Academy of Fine Arts in Hamburg (2002) and second prize in a competition for a project of the Imperial Thermal Baths in Trier (2003); **Josep Lluis Mateo - MAP Architects** – the Contemporary Art Museum and auditorium in Castelo Branco (Portugal), and the St. Jordi University in Barcelona designed by this architect are being completed.

The contestants were presented with the task of devising a conception of a building that would correspond to the functional requirements of its utilitarian programme. Particular attention was devoted to the possibility of arranging the main exhibition within the designed shape. At the same time, the proposed building, with its supreme architecture and an easily distinguishable and characteristic form, should become one of the Jewish symbols of contemporary Warsaw.

First prize was presented to the Finnish team, and three distinctions went to: Kengo Kuma (Japan), Daniel Libeskind (USA) and Zvi Hecker (Germany). The Finnish project was recognised as the best due to its *concise form, inner modular organisation, and definition of the dramatic public space surrounding the Monument of the Heroes of the Warsaw Ghetto*. Special emphasis was placed on opening the interior onto the Monument and a park.

The dramatically arched space with the texture of limestone, lit from above, is to symbolise the parting of the Red Sea - with all the associations relating to Polish-Jewish history.

□

Wacław Walecki

NOWA EKSPOZYCJA W MUZEUM JANA KOCHANOWSKIEGO W CZARNOLESIE W KONTEKŚCIE RECEPCJI POETY W XXI WIEKU

Przygotowanie nowej ekspozycji w muzeum biograficznym Jana Kochanowskiego stało się potrzebą chwili. Po z górę dwudziestu latach, jakie upłynęły od poprzedniej aranżacji, mentalność podstawowej grupy zwiedzających tę placówkę uległa daleko idącym przemianom – oto bowiem młodzież gimnazjalna inaczej dziś patrzy przecież na świat, na otaczającą rzeczywistość i także inaczej widzi przeszłość. W dobie internetu, który wraz z całą cywilizacją komputerową tworzy kulturę obrazkową, i w czasach popularności takich tekstów, jak wielotomowe przygody Harrego Pottera – sposób przekazywania wiedzy o najwybitniejszym poecie polskim do czasów Mickiewicza musi mieć inny, nietradycyjny wymiar, od tego bowiem zależy powodzenie muzealnej misji.

Inspiracją do sporządzenia nowego scenariusza były przemyślenia i prace przygotowawcze do nowej, nowoczesnej, na miarę naszych czasów edycji dzieł wszystkich Mistrza, będącej wprawdzie jeszcze w fazie opracowywania, ale noszącej już miano Wielkiej Edycji Senackiej. Dlatego jej założeniom poświęcimy tu chwilę uwagi, ukażą one bowiem lepiej przesłanki, które legły u podstaw omawianej ekspozycji, nakierowanej, podobnie jak edycja pism Kochanowskiego – na wymiar europejski.

Podstawowym impulsem był fakt naszego przystąpienia do Unii Europejskiej; wydarzenie, które nakłada na nas wymóg, by w sposób godny, ale i zarazem poznawczo-informacyjny dla narodów w Unii już zrzeszonych pokazać nasze miejsce w Europie. Takim naszym „europejskim wianem" jest – zdaniem inicjatorów wspomnianego projektu wydawniczego i wystawienniczego – dzieło Jana Kochanowskiego, a jego eksplikacją właśnie odpowiednio „ukierunkowana" edycja pism Mistrza i odpowiednio zaaranżowane ekspozycje w jego muzeum.

Ukazanie Kochanowskiego w tym kontekście jest ze wszech miar uzasadnione. Uświadomić bowiem należy, iż Poeta z Czarnolasu, do połowy XIX w. najwybitniejszy pisarz nie tylko polski, jak wspomniano, lecz całej Słowiańszczyzny, był w całym tego słowa znaczeniu Europejczykiem swoich czasów. Jego postać symbolizuje więc niejako naszą obecność w Europie od wieków najdawniejszych. Kochanowski, po rozległych, ukierunkowanych na kulturę starożytną i współczesną europejską studiach we Włoszech (gdzie był m.in. konsyliarzem wszystkich nacji słowiańskich, nie tylko żaków polskich) i po podróżach przez Francję oraz Niemcy, podjął bardzo aktywne życie pisarza i obywatela na dworze królewskim. Uczestniczył w najważniejszych wydarzeniach politycznych dotyczących zarówno spraw wewnętrznych, jak i polityki zagranicznej XVI-wiecznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Po śmierci Zygmunta Augusta włączył się czynnie w wybór pierwszego polskiego króla elekcyjnego, a jego podpis widnieje wśród podpisów innych osobistości życia politycznego na dokumencie zapraszającym Henryka Walezego na tron polski.

Również na polu działań literackich był Kochanowski Europejczykiem. Utrzymywał kontakty z wieloma ważnymi osobistościami za granicą, a znane sformułowanie z jednej z elegii łacińskich: *Ronsardum vidi* (*Widziałem Ronsarda*) dobitnie świadczy o znakomitym rozeznaniu poety w najlepszych wzorcach ówczesnej literatury europejskiej – w tym wypadku renesansu francuskiego. O jego związkach z kulturą włoską i klasyczną grecko-rzymską napisano niejedną książkę, a jego stosunek do Niemców jest przedmiotem rozprawy prof. Tadeusza Ulewicza: *Jan Kochanowski mówi o Niemcach*.

Ale i odwrotnie: z czasem jego własna twórczość literacka zaczęła oddziaływać na kulturę poszczególnych krajów europejskich (przekłady, parafrazy), i to nie tylko w czasach jemu współczesnych, lecz również później: w XVII, XVIII, XIX w., aż po wiek XX oraz nasze czasy. Dla obywatela Unii zainteresowanego dziejami kultury europejskiej nazwisko Kochanowskiego nie pozostaje i nie może pozostać nieznane, obce. Europejskim oddziaływaniom twórczości czarnoleskiego Mistrza, zwłaszcza wpływom jego parafrazy *Psałterza Dawidowego*, kilkadziesiąt lat badań naukowych poświęcił duchowy patron przygotowywanej edycji – Tadeusz Ulewicz. Dlatego jego esej poświęcony tym właśnie zagadnieniom, przygotowany w wersji angloję-

zycznej, znajdzie się jako jeden z ważnych fragmentów tej edycji dzieł Jana Kochanowskiego. Jest ona bowiem tak zaprojektowana, by zachęcić odbiorcę zagranicznego do zainteresowania się naszym Wieszczem i w ogóle kulturą polską doby świetnego, żeby nie powiedzieć najbujniejszego (w rozumieniu europejskości) jej rozkwitu. Stąd znajdą się w edycji również niektóre pieśni, fraszki, treny czarnoleskie w przekładzie angielskim. A i łacińskie dzieła Kochanowskiego pomieszczone tu w oryginale dla wielu odbiorców zagranicznych (wbrew pozorom) nie będą obce.

Projektodawcy wydania widzą jednak swoje przedsięwzięcie także w innej jeszcze perspektywie: edycja będzie skierowana równolegle do szerokiego kręgu odbiorców w Polsce. Wiemy bowiem, że w licznych mniejszych ośrodkach kulturalnych brakuje dostępu do dzieł Kochanowskiego, na przykład studenci kierunków humanistycznych wielu szkół zawodowych i licencjackich borykają się z dużymi trudnościami w tym zakresie. Nasza edycja wypełni tę bardzo dotkliwą lukę. I trzeba z całą mocą podkreślić, że wypełni ją w sposób nader udany, nader korzystny, jako edycja „europejska" pokaże bowiem młodym ludziom w Polsce, którzy swoje dorosłe lata będą przeżywać w zjednoczonej Europie, ten właśnie międzynarodowy aspekt naszej kultury.

Będzie to edycja całkowicie nietradycyjna, jakiej Kochanowski ani żaden inny poeta polski jeszcze nie miał. Edycja z gruntu nowa i nowatorska, przygotowana według oryginalnego autorskiego projektu wydawniczego Wacława Waleckiego i Janusza Pulnara, zatwierdzonego i zaleconego do realizacji przez Senacką Komisję Kultury i Środków Masowego Przekazu wyłącznie w tym kształcie. Edycja, zgodnie z jej tytułem wielka, pokazująca twórczość Mistrza z Czarnolasu w szerokim kontekście pojęć i zjawisk, na gruncie których wyrastała.

Dzięki współpracy prof. Mariusza Chwedczuka walory tekstów literackich poety, o których nie trzeba tu wspominać, bo są dla wszystkich oczywiste, uzupełni w planowanej edycji odkrywczy, nowatorski zamysł wydawniczy, jakim jest materiał ilustracyjny, obejmujący naszą renesansową architekturę, malarstwo, rzeźbę, muzykę (np. do *Psałterza*), a także niezwykle specyficzny polski krajobraz, który *notabene* przy odpowiednim nań spojrzeniu nie zmienił się od czasów Kochanowskiego; jest taki sam, jak wtedy, gdy patrzył na niego nasz Mistrz. Ten wyjątkowy, śmiało rzec można, prekursorski walor proponowanej edycji jest wyjściem naprzeciw wymogom dzisiejszej cywilizacji, która, dzięki technice, internetowi, daje odbiorcom kultury całkowicie inną możliwość postrzegania świata zarówno teraźniejszego, jak i tego z przeszłości. Tak popularne dziś opracowania multimedialne są świetnym przykładem na to, w jakim kierunku idą obecnie zmiany w sposobie percepcji zarówno świata nas otaczającego, jak też naszej historii i kultury.

Pobłażliwie określa się dzisiejszą młodzież pokoleniem obrazkowym. I może słusznie brzmi w tym nuta ironii, ale w sytuacji, gdy zjawisko to jest nieuniknione, trzeba mu zaradzać działaniami konstruktywnymi. W takim kontekście należy też patrzeć na proponowaną edycję oraz na nową ekspozycję w Czarnolesie. Niech tekst Kochanowskiego zilustrują zdjęcia miejsc, po których stąpał lub mógł stąpać, budowli, na które patrzył lub mógł patrzeć, ludzi, z którymi się stykał lub mógł się zetknąć, dzieł sztuki, które podziwiał lub mógł podziwiać, wreszcie takich samych przedmiotów codziennego użytku, którymi i on się posługiwał. Niech poprzez ilustrację wytworzy się w książce komentarz do tekstu – ten szerszy, domyślny i ten bardzo prosty, przyziemny. Niech zimorodek czy dziewanna nie będą dla dzisiejszego czytelnika tylko pustym słowem, ale niech je on zobaczy w ich najpiękniejszym plastycznym kształcie. Niech podziw dla zakola Wisły, które od czasów Kochanowskiego trwa w niezmienionej formie, będzie też udziałem dzisiejszego odbiorcy dzieła poety. To samo dotyczy architektury, detalu architektonicznego i tysięcy innych spraw, które dzięki materiałowi ilustracyjnemu w tej książce staną się integralną częścią dzieła pisarskiego Czarnoleskiego Jana[1]. Stworzy to spójną, niepowtarzalną, nigdzie indziej niedostępną całość, jedność w swoim zamyśle wręcz porażającą odbiorcę prostotą tych zestawień i genialnością efektów, jakie one ze sobą niosą. Według tego oryginalnego, autorskiego, sprawdzonego już w praktyce zamysłu wydawniczego przygotowano u nas w ostatnich latach kilka książek. Wystarczy spojrzeć na tak opracowane edycje *Chłopów* W. Reymonta i na *Ogniem i mieczem* H. Sienkiewicza. To książki w sposób holistyczny pokazujące nie tylko sam wybitny tekst, lecz zarazem całe jego otocze kulturowe i cywilizacyjne. W ten sposób proponowana edycja pism Kochanowskiego pokaże nie tylko literaturę, ale i kulturę polską w ich ścisłych, nierozerwalnych związkach. Pokaże i omówi Kochanowskiego inaczej, na nowo, z innej perspektywy, nowatorsko. Obok samych pism – wskaże na klejnoty polskiej przyrody i kultury tamtych czasów, na nasze dziedzictwo cywilizacyjne.

Projektodawcy edycji widzą jednak swoje przedsięwzięcie także w innej jeszcze perspektywie. Oto dzięki takiej prezentacji zachowanej rzeczywistości staropolskiej publikacja nauczy szacunku dla narodowej przeszłości, ponieważ na stronicach tej księgi znajdzie mło-

dy człowiek liturgię narodowego słowa i liturgię narodowego obrazu, znajdzie przekaz minionych dziejów i zapoznanej codzienności naszych przodków. Edycja podkreśli polskość i zarazem europejskość naszej kultury, a także (powtarzamy to całkiem świadomie w zamierzonej inwersji) europejskość i polskość naszej kultury. Będzie edycją o kulturowym charakterze uniwersalnym.

*

W ścisłej korelacji z tymi projektami pojawiła się, jak wspomniano, koncepcja nowej ekspozycji czarnoleskiej. Jest ona nierozerwalnie związana z przedstawionym wyżej projektem, dlatego poświęcono mu w tym miejscu tyle uwagi. Jej hasło ogólne brzmi: **Duch miejsca i klimat epoki Jana Kochanowskiego**.

Założenia wstępne[2] podkreślają (na co kładzie się duży nacisk), że jesteśmy w domu, który stoi na miejscu domu Kochanowskiego, ale nie jest domem Kochanowskiego, że eksponaty dotyczą epoki, ale nie były własnością Kochanowskiego. Chodzi o to, by nie robić młodym ludziom złudzeń, że byli w domu Kochanowskiego; pokazać natomiast, że byli w miejscu, w którym żył i tworzył Kochanowski, że patrzył na te same krajobrazy, że obracał się wśród takich przedmiotów, że ocierał się o nie. Innymi słowy: ważny jest „duch miejsca", swego rodzaju *genius loci*. W tym celu koniecznie należy z czasem wykonać w parku obrys domu Kochanowskiego, na przykład przez wyłożenie jasnymi kamieniami linii zachowanych fundamentów, tam gdzie to możliwe.

Generalnym założeniem ekspozycji jest także to, by wykorzystać w możliwie jak największym stopniu ideę tworzenia charakterystycznych scenek, „obrazków", do których przyzwyczajeni są zwiedzający, z zastosowaniem manekinów ubranych w stroje historyczne i ucharakteryzowanych (o ile to możliwe, wg zachowanych podobizn!) na wzór znanych postaci.

Całość ekspozycji składa się z kilku wyodrębnionych części:

Ekspozycja „zewnętrzna", zaaranżowana w pozyskanym pomieszczeniu dawnej kaplicy

Pomieszczenie przeznaczone jest na wspomnienie pobytu Kochanowskiego na dworze królewskim. Na ścianach: portret Bony (zm. 1557); portret Barbary Radziwiłłówny (zm. 1551); podobizna Stańczyka (Stanisława Gąski, zm. 1560); widok Krakowa z *Kroniki* Scheda; widok Wawelu z *Kroniki* Scheda; reprodukcje bestiariuszy i girland kwiatowo-owocowych z fresków na Wawelu i z arrasów.

Gdy zwiedzający wchodzą do tego pomieszczenia, widzą centralnie usytuowanych pięć postaci: Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki, Piotra Myszkowskiego, Jana Kochanowskiego, Bekwarka (Walentego Geffa). Zwiedzający zatrzymują się przy tej inscenizacji, przedstawiającej scenę z ok. sierpnia 1569 roku.

Wariantywnie, w miarę rozbudowy i modernizacji ekspozycji, scena może przedstawiać także postaci: starego Zygmunta Augusta (np. według drzeworytu z M. Kromera *De origine et rebus gestis Polonorum*); Anny Jagiellonki w wieku średnim; arcybiskupa gnieźnieńskiego Jakuba Uchańskiego (wg nagrobka w Łowiczu); księcia pruskiego Albrechta Fryderyka, syna pierwszego księcia Prus Albrechta Hohenzollerna, jeszcze zdrowego (wg portretu w Muzeum w Olsztynie); historyka Marcina Bielskiego, (wg podobizny z *Kroniki wszytkiego świata*[3]); samego Kochanowskiego (wg nagrobka w Zwoleniu, ale „odmłodzonego"); Mikołaja Reja tuż przed śmiercią w1569 r., wówczas bowiem Kochanowski wspomniał go w jednej z *Elegii* (wg portretu drzeworytowego ogólnie znanego); Piotra Myszkowskiego, przyjaciela Kochanowskiego, biskupa płockiego od 17.03.1570 r. (podobizna w krużgankach kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie[4]); Filipa Padniewskiego, biskupa krakowskiego (wg nagrobka w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie[5]); młodego Jana Zamoyskiego, przyjaciela Kochanowskiego (wg ryciny na Wawelu); panowie szlachta: miecznik krakowski Andrzej Zborowski, wojewoda sandomierski Piotr Zborowski, wojewoda krakowski Stanisław Myszkowski (wg wizerunku w kaplicy Myszkowskich w kościele oo. Dominikanów w Krakowie); dworki, historycznie i kolorowo ubrane (by kształtować dobry gust u młodego widza).

Na ścianach wiszą reprodukcje arrasów (przede wszystkim ten z Satyrem), obrazy, podobizny władców z krajów ościennych (cesarz Maksymilian, car Iwan Groźny, Karol IX), albo przodków Zygmunta Augusta, na plafonie głowy wawelskie (kopie). Pomieszczenie musi być bardzo kolorowe, zgodnie z tym, co wiemy o wystroju Wawelu z tamtych czasów.

W przeciwległym rogu, dyskretnie zasłonięte tiulem, manekiny Bony i Barbary Radziwiłłówny (lub tylko Barbary). Przewodnik objaśnia, że to wspomnienie dwóch królowych – matki i żony Zygmunta Augusta – i mówi o tym, iż król w rozpaczy po śmierci Barbary organizował swego rodzaju seanse spirytystyczne, przywołując Barbarę.

W ostatniej części dawnego pomieszczenia kaplicowego, za przepierzeniem – scenka po śmierci Zygmunta Augusta: na stoliku reprodukcja zaproszenia dla Henryka Walezego na tron polski[6]; na podłodze

rozrzucone ulotki z łacińskim tekstem Kochanowskiego (*Ad Henricum Valesium regem in Galliis morantem,* 1573); na ścianie reprodukcja gobelinów z galerii Uffizi – wjazd na dwór francuski delegacji polskiej po Henryka Walezego, z Janem Zamoyskim na czele[7]; na ścianie portret Walezego (rysunek ze współczesnego medalionu, popiersie) oraz Henryk Walezy w podróży do Polski w 1573 r. (rycina niemiecka).

Oświetlenie w pomieszczeniu całkowicie sztuczne, światła punktowe u góry na gzymsie dookoła, okna całkowicie zasłonięte.

Ekspozycja „właściwa" w XIX–wiecznym dworku na parterze

1. Hall – część recepcyjna i wprowadzenie do ekspozycji. Po lewej stoisko z biletami i publikacjami (patrz na końcu tego tekstu), po prawej plansze oraz na wprost, jakby w perspektywie, duża plansza z rycina ruin domu Kochanowskiego[8] , obok niej drzwi (wg tradycji) z domu Kochanowskiego, jeśli to możliwe, to uchylone (przewodnik zaczyna oprowadzanie od informacji o ruinach, o tym, że wokół, na zewnątrz, widać obrys domu itd.).

2. Pokój pierwszy na lewo – wspomnienia z młodych lat we Włoszech i z podróży powrotnej przez Francję. Najpierw przed wyjazdem: reprodukcja karty z wierszem pożegnalnym dla Stanisława Grzepskiego (także tłumaczenie tego tekstu! i objaśnienie, że to najstarszy znany tekst Kochanowskiego, a co więcej autograf[9]). Również faksymile listu Kochanowskiego (autograf[10]) do księcia Albrechta Hohenzollerna, który subsydiował jego wyjazd do Włoch, oraz sztych przedstawiający samego Albrechta. Dalej: podobizna (manekin) jakiejś młodej Włoszki (aktorki); coś z renesansowego teatru włoskiego; manekiny w strojach z *commedia dell arte*; portret (albo manekin!) mistrza Piotra Robortella i Bernardina Tomitano (grafika[11]); stara mapa Włoch z zaznaczeniem Padwy; plan Padwy; dziedziniec uniwersytetu w Padwie (rysunek ze zdjęcia – przewodnik mówi o ścianie wyłożonej herbami polskimi); rysunek (ze zdjęcia) nagrobka Erazma Kretkowskiego w Padwie z tekstem epitafium, także w tłumaczeniu[12], z objaśnieniem, że to najstarszy publikowany tekst Kochanowskiego; portrety przyjaciół z czasów studiów, np. Jana Krzysztofa Tarnowskiego, Mikołaja Mieleckiego; na końcu tego pokoju – faksymile tomu Ronsarda i jego portret, jako wspomnienie powrotnej podróży przez Francję; inne eksponaty z zasobów muzeum.

3. Pokój drugi – życie rodzinne. Manekiny: Dorota Podlodowska (żona poety), Kochanowski, dzieci; dzban, widelec (wprowadzony w Polsce do użytku przez Walezego!), kołyska, zabawki, stroje dziecinne, szachy (!) jako rozrywka intelektualna, inne eksponaty z zasobów muzeum.

4. Pokój trzeci – gabinet twórcy. Jak najwięcej edycji faksymilowych dzieł Kochanowskiego (praktycznie wszystkie dostępne reprinty), na biurku reprint autografu (np. listu do Stanisława Fogelwedera lub *Dryas Zamchana), Biblia Leopolity*, *Biblia brzeska, Biblia nieświeska* w opracowaniu Szymona Budnego, *Wulgata* i inne książki potrzebne do pracy nad *Psałterzem,* gęsie pióro i kałamarz. Generalnie jako dzieło czasów czarnoleskich powinien funkcjonować *Psałterz* (w dalszej perspektywie *Treny* – na ten temat por. założenia wspomnianej edycji). Na ścianie mapy Rzeczypospolitej, pokazujące potęgę państwa, plan Krakowa, widok Krakowa, portret Batorego, obraz (obrazy) Arcimbolda, inne eksponaty z zasobów muzeum. Przy wyjściu rysunek kamienicy w Lublinie, w której według przekazów zmarł Kochanowski, także tekst z nagrobka w Zwoleniu i jego przekład polski[13].

Ekspozycja „właściwa" w XIX–wiecznym dworku w piwnicy

Zwiedzający wchodzą korytarzem aż do końca i przechodzą do pomieszczenia – „okrąglaka". Oświetlenie punktowe, rzucane z góry na ekspozycję.

Pomieszczenie pierwsze – „Biesiada", rok 1570--1571 (Kochanowski jest jeszcze kawalerem):

1. Nawiązanie do *Pieśni świętojańskiej* (stroje ludowe dziewcząt podających do stołu).

2. Nawiązanie do Rzeczypospolitej Babińskiej. Manekiny: siedzą i stoją (w miarę możliwości ze wskazaniem konkretnych podobizn) Stanisław Pszonka, współzałożyciel Rzeczypospolitej Babińskiej; Andrzej Trzecieski, przyjaciel Kochanowskiego i Reja; Stanisław Grzepski (zm. 1.12.1570), przyjaciel Kochanowskiego; Piotr Roizjusz (doktor Hiszpan, prawnik, zm. 1571, trzyma kartkę ze swoim wierszem łacińskim[14]); Łukasz Górnicki (wówczas już także historyk); Bartłomiej Paprocki, autor *Herbarza*; Mikołaj Sęp Szarzyński, prekursor baroku. Na stole dzbany z winem, misy z owocami, kołacze, naczynia stołowe, na stoliku szachy.

Następnie zwiedzający przechodzą do pomieszczenia „podłużnego".

Pomieszczenie drugie – „Mistrz Mistrzów". Na ścianach cytaty, naśladowania, portrety (tu Matejko i podobizny z XVIII w.[15]) , zdjęcie urny z czaszką, pomniki... Uwaga: dopiero w tej części ekspozycji dopuszczamy zdjęcia, bowiem cały materiał ilustracyjny ekspozycji ma mieć charakter jak najbardziej autentyczny, „z epoki". Z kolei dla dużej liczby zdjęć zarezerwowane jest miejsce w edycji senackiej. W dalszej części tej sali eksponujemy podręczniki, stare wydania pism Kocha-

nowskiego, cytaty z literatury polskiej o Kochanowskim i będące odwołaniem literackim do Kochanowskiego. I kolejne eksponaty ze zbiorów muzeum, na przykład współczesną rzeźbę *Satyra*. Na środku duży stół potrzebny wówczas, gdy pomieszczenie będzie wykorzystywane jako sala konferencyjna, natomiast w czasie ekspozycji służy do prezentacji różnych książek, które będą na nim leżały.

Uwagi ogólne

Zasada generalna: ekspozycja w części staropolskiej, historycznej, jak wspomniano nie wykorzystuje zdjęć, lecz jedynie portrety i rysunki.

Plansze pisane są wyraźnym, ładnym, kaligraficznym pismem ręcznym, ewentualnie w konwencji informacji od Kochanowskiego: studiowałem, byłem, widziałem o ile to nie robi wrażenia zbytniej pretensjonalności.

W całym muzeum zwiedzaniu towarzyszy muzyka: w kaplicy – patriotyczna renesansowa; w domu – *Pieśni* Kochanowskiego, *Treny* i *Psałterz* (Wanda Warska i zespół Jerzego Trybulca, *Psalmy* w kompozycji Mikołaja Gomółki), w piwnicy – pieśni biesiadne, tańce.

Oprowadzanie również w językach obcych, możliwe z taśmy po angielsku i po włosku

W hallu w sprzedaży m.in.:

* niektóre tomy z edycji *Dzieła wszystkie*
* z „Biblioteki Tradycji Literackich": J. Kochanowski *O Czechu i Lechu historyja naganiona*, Kraków 1998,

1. – 4. Fragmenty stałej ekspozycji, której założeniem jest tworzenie charakterystycznych scenek „obrazków", z zastosowaniem manekinów ubranych w stroje historyczne i ucharakteryzowanych na wzór znanych postaci, np. samego poety, jego żony Doroty Podlodowskiej, ich dzieci, króla Zygmunta Augusta, królowej Bony, Barbary Radziwiłłówny, a także zaaranżowaniem scen np. biesiady i gry w szachy

1. – 4. Fragments of a permanent exhibition intent on evoking characteristic scenes with the application of mannequins wearing historical costumes and made-up to resemble celebrated figures, such as the poet himself, his wife Dorota Podlodowska, their children, King Zygmunt Augustus, Queen Bona, and Barbara Radziwiłł, as well as arranged scenes of, e. g. banquets and chess games

(Wszystkie fot. W. Walecki)

J. Kochanowski, *Dryas Zamchana Polonice et Latine. Pan Zamchanus Latine et „Polonice”*, Kraków 2002, J. Matejko, *Śmierć Urszulki Kochanowskiej*, Kraków 2003, z płytą, T. Ulewicz, *Jan Kochanowski z Czarnolasu. Jan Kochanowski of Czamolas,* Kraków 2002, antologia tłumaczeń: *Kochanowski: Who Hath Bewinged Me*, Kraków 2000

* inne obcojęzyczne publikacje o Kochanowskim i Kochanowskiego, np. *Treny – Threnodien*, nachgedichtet von Ursula Kiermeier, Kraków 2000

* płyta *Jan Kochanowski: Poezja i muzyka* (Anna Dymna, Jan Korwin-Kochanowski, Jerzy Trela, Ireneusz Trybulec), Musicon.

Przypisy

[1] Warto wspomnieć, że znaczna część materiału ilustracyjnego będzie dotyczyła zabytków doby renesansu, które dziś są na terenie Ukrainy, autorzy projektu uwzględniają bowiem granice Rzeczypospolitej XVI wieku.

[2] Przedstawiamy tu założenia projektu, które w szczegółach w dużej mierze zostały już zrealizowane lub będą urzeczywistniane w miarę pozyskiwania funduszy.

[3] Lub okładka książki: W. Walecki, *Z duchem w rozmawianiu,* Kraków 1992.

[4] W. Walecki, *Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego,* Kraków 1978.

[5] *Ibidem.*

[6] *Diariusz poselstwa polskiego do Francji po Henryka Walezego w 1573 roku*, oprac. A. Przyboś, J. Żelewski, Wrocław 1963.

[7] *Uffizi: historia i zbiory*, wprowadzenie A. Petrioli Tofani, prezentacja G. C. Argan, wstęp L. Berti, tłum. J. Guze, W. Dobrowolski, „Arkady”, Warszawa 1995.

[8] T. Święcicki, 1815, Zbiory graficzne Bibl. Jag.

[9] T. Ulewicz, *Jan Kochanowski z Czarnolasu,* Kraków 2002.

[10] Powszechnie reprodukowany: najlepszy technicznie zdaje się w *Dziełach wszystkich*, Warszawa 1884.

[11] Reprodukowane w monografiach Kochanowskiego.

[12] T. Ulewicz, *op. cit.*

[13] T. Ulewicz, *op.cit.*

[14] P. Roizjusz (Pedro Riuz de Moros), *Poezje zebrane*, Łódź 1999.

[15] W. Walecki, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia,* Wrocław 1979.

Wacław Walecki

New Exposition at the Jan Kochanowski Museum in Czarnolas within the Context of the Reception of the Poet in the Twenty First Century

Work on a new exposition in the Jan Kochanowski Museum has become a truly urgent requirement. In the course of the twenty years which have passed from the inauguration of the previous display, the mentality of the visitors has undergone far-reaching transformations. The secondary-school pupils who constitute the basic core of the visitors, represent a different perception of the world, surrounding reality, and the past. In the epoch of the Internet which, together with the whole computer civilisation, creates a pictorial culture, and at a time of the universal popularity of such publications as the volumes-long adventures of Harry Potter, a successful transmission of knowledge about the most outstanding Polish poet preceding the nineteenth- century bard Adam Mickiewicz must be granted a new dimension. The new scenario was inspired by reflections and subsequent work on an equally novel, contemporary edition of all the collected works of the Master, suited to the needs of our times; now at the stage of being prepared it already bears the title of *Wielka Edycja Senacka* (*The Great Senate Edition*). The premises of this venture demonstrate best of all the intentions of the discussed exhibition focused, similarly to shows of Kochanowski's writings, on an European dimension. The general slogan of the exhibition is *The spirit of the time and the climate of the Jan Kochanowski epoch*. The initial premises of the project, which to a great extent have been already realised, underline the fact that we are visiting a house which stands on the very spot of the Kochanowski home and that the exhibits come from the epoch but were never the poet's property. Generally speaking, the organisers are concerned with avoiding the creation of an illusion that the young visitors are actually seeing the home of Jan Kochanowski, and with conveying the impression that they had toured the place where Kochanowski lived and wrote, gazed at the same landscape, and was surrounded by similar objects. In other words, prime importance is attached to devising a specific *genius loci*.

□

Iwona Grys

STARE MUZEUM SPORTU I TURYSTYKI W NOWYM CENTRUM OLIMPIJSKIM

Centrum Olimpijskie

Otwarte w Warszawie 1 czerwca 2004 r. przy Wybrzeżu Gdyńskim 4 Centrum Olimpijskie stało się niebywałym impulsem dla całego polskiego środowiska sportowego, szczególnie zaś dla szeroko rozumianej „rodziny olimpijskiej". Wpłynęło też w sposób zasadniczy na losy Muzeum Sportu i Turystyki. Autorami Centrum są architekci Bogdan Kulczyński i Paweł Pyłka, absolwenci Politechniki Warszawskiej, współpracujący z sobą od 1999 r. w Pracowni Kulczyński Architekt sp. zoo.

Nowa siedziba Polskiego Komitetu Olimpijskiego, zlokalizowana na płaskim nabrzeżu Wisły, w miejscu schodzenia się przedwojennych założeń urbanistycznych i architektonicznych tzw. Żoliborza Dziennikarskiego i Oficerskiego, sąsiaduje z fortyfikacjami Cytadeli Warszawskiej i Kępy Potockiej, a bezpośrednio z Klubem Sportowym Spójnia.

W zamyśle kreatorów Centrum, nowa siedziba PKOl ma ukryte w swym kształcie i funkcjach symbole związane z igrzyskami olimpijskimi. Rzut budynku nawiązuje do elipsoidalnego kształtu stadionu, a dach przywołuje na myśl zadaszenie trybun stadionów. Panoramiczny, przeszklony szyb windowy symbolizuje olimpijski znicz. We wnętrzu Centrum biegnący przez dwie kondygnacje centralny betonowy trzon jest opasany wstęgą rampy – bieżni w kolorze tartanu – prowadzącej do kondygnacji II, przeznaczonej na ekspozycję stałą Muzeum Sportu i Turystyki. Wreszcie centralny fragment fasady z motywem olimpijskich kół bardzo wyraźnie identyfikuje budynek.

Podziemia mają z czasem zagospodarować instytucje użytkowe: bank i poczta, a ostatnie piętro z dwoma tarasami zostało zaprojektowane z myślą o restauracji i Klubie Olimpijczyka. Ponieważ na swoje utrzymanie budynek musi zarobić we własnym zakresie, dwie sale konferencyjne i kameralna sala kinowa Silver Sport mogą służyć także działalności komercyjnej.

Ekologiczna otoczka budynku to oblewający cały obiekt strumyk, spływający po szklanych taflach wokół szybu windowego, łączący się z fontanną, której centralnym punktem jest uskrzydlona rzeźba Igora Mitoraja *Ikaro adalto*.

Wizja autorów sięgnęła też pobliskiego placu Wilsona, z którego miałaby prowadzić do Centrum aleja Miast Olimpijskich, wzdłuż której znalazłyby miejsce rzeźby, instalacje bądź inne symbole podarowane przez miasta – organizatorów igrzysk. Dodatkowo, na całym terenie wokół Centrum mógłby powstać Edukacyjny Park Olimpijski, który byłby przestrzenią zajęć i zabaw o charakterze sportowym i rekreacyjnym. Już w założeniach architektów i PKOl przyszli lokatorzy budynku mieli ze sobą ściśle współpracować na rzecz promocji ruchu olimpijskiego oraz tworzenia nowych form edukacyjnych.

Tworzone Centrum ma się stać miejscem magicznym, miejscem koegzystencji muz, świątynią sportu, domem zawsze otwartym dla wielkiej rodziny olimpijskiej oraz przyjaznym dla dzieci i młodzieży zainteresowanej sportem, ale też miejscem pulsującym wiedzą współczesną i duchem historii. Wiele z tych postulatów mieści się w statutowych powinnościach Muzeum Sportu i Turystyki oraz w planach działań Centrum Edukacji Olimpijskiej – instytucji powołanej do życia w 2005 r. przez PKOl dla wszechstronnej promocji olimpizmu.

Muzeum

Obecne Muzeum Sportu i Turystyki, ukonstytuowane 27 października 1952 r. jako Muzeum Sportu, w potocznym odbiorze było postrzegane przez ludzi sportu jako resortowe muzeum, chociaż koleje jego oficjalnego podporządkowania były zmienne. Wprawdzie przez większość swoich dziejów muzeum było instytucją umocowaną w strukturach resortu sportu, to od 1 stycznia 1999 r., w związku z reformą administracyjną państwa, tzw. organem założycielskim instytucji stał się Samorząd Województwa Mazowieckiego. Jednak związki emocjonalne muzeum ze sportem nie wygasły nigdy, odwrotnie, zaczęły się intensyfikować w czasie budowy Centrum Olimpijskiego. Wszyscy

1 – 2. Centrum Olimpijskie w Warszawie, na pierwszym planie rzeźba Igora Mitoraja *Ikar Alato*

1 – 2. Olympic Centre in Warsaw, in the foreground *Icarus Alato*, a sculpture by Igor Mitoraj

zainteresowani losem placówki oraz odpowiedzialni za jej działalność w latach minionych pamiętali, że przez ostatnie kilkanaście lat trwała – prowadzona ze zmiennym natężeniem – kampania nagłaśniająca coraz tragiczniejsze warunki egzystencji muzeum, które zlokalizowane było na systematycznie dewastowanym od lat stadionie SKRA przy ul. Wawelskiej 5. Ta tymczasowa – w założeniach z lat 60. – siedziba w pomieszczeniach zaadaptowanych wokół korony stadionu służyła ostatecznie aż 38 lat wszystkim funkcjom, jakie musiała w niej spełniać instytucja kultury.

Szybka, bo szesnastomiesięczna, realizacja reprezentacyjnego budynku Centrum, jak też patowa sytuacja w poszukiwaniach innej siedziby dla Muzeum Sportu sprawiły, że od 2003 r. trwały rozmowy pomiędzy PKOl a Samorządem Województwa Mazowieckiego, wspierane konsultacjami Ministerstwa Kultury oraz Sejmowej Komisji Kultury Fizycznej i Turystyki. Efektowną pointą tych długotrwałych negocjacji stało się podpisanie umowy precyzującej szczegółowe warunki działalności MSiT w Centrum Olimpijskim od dnia 1 stycznia 2005 roku.

W nowej siedzibie muzeum dysponuje powierzchnią porównywalną do zajmowanej na stadionie SKRA (od 2800 m^2 w pierwszym do 1400 m^2 w ostatnim okresie działalności). Kubatura budynku Centrum Olimpijskiego wynosi 40 813 m^3, a powierzchnia użytkowa 6847 m^2 – MSiT zajmuje w Centrum 2150 m^2, tzn. 31,5 % powierzchni użytkowej.

Pomieszczenia muzealne znajdują się na czterech kondygnacjach budynku:

poziom –1 magazyny zbiorów 387 m^2

poziom +2 ekspozycja stała 980 m^2

poziom +3 sala wystaw czasowych 230 m^2

poziom +4 pracownie muzealne, czytelnia, administracja 367 m^2

tzw. powierzchnia wspólna 183 m^2.

Dodatkowo MSiT ma zapewnioną możliwość korzystania z sal konferencyjnych zlokalizowanych na parterze i na IV kondygnacji oraz z kina Silver Sport mieszczącego się na kondygnacji III.

Przeprowadzka do nowej siedziby zamknęła trwający półwiecze okres narodzin muzeum, wypracowywania form jego działalności, gromadzenia podstawowego zasobu zbiorów, realizacji pierwszych stu wystaw czasowych i nawiązywania kontaktów z bliźniaczymi placówkami za granicą. Było to też półwiecze kilkakrotnych zmian siedzib i tworzenia kilku ekspozycji stałych, dostosowywania się do różnych struktur administracyjnych, finansowych i ustrojowych. Obchody jubileuszu 50-lecia muzeum w październiku 2002 r. były bardzo dobrą okazją do podsumowania dorobku placówki – jednego z najstarszych w Europie muzeum sportu.

3. Centrum Olimpijskie nocą

3. Olympic Centre at night

Przeprowadzka

W maju 2004 r. zamknięto muzeum dla zwiedzających. Opracowany wcześniej plan zakładał trzy etapy prac:
— demontaż i pakowanie zbiorów (muzealia: 44 500 poz. inw.; fotografie: 57 000 poz. inw.; książki: 16 200 vol.);
— dezynfekcję wszystkich zbiorów w komorze fumigacyjnej i przewóz do nowej siedziby;
— rozpakowywanie zbiorów oraz urządzanie się w nowej siedzibie, połączone z dostosowywaniem pomieszczeń do funkcji muzealnych.

Zdecydowano, że ze względu na bezpieczeństwo zbiorów i konieczność profesjonalnego przeprowadzenia tych niezwykle odpowiedzialnych czynności, całokształtem prac zajmą się pracownicy muzeum i tylko w niektórych wypadkach (przenoszenie, transport itp.) skorzystają z pomocy wynajętych ekip, głównie studenckich.

Chcąc jak najbardziej zminimalizować okres „nieistnienia" Muzeum Sportu i Turystyki na rynku warszawskich instytucji kultury, przyjęto metodę jak najszybszego udostępniania publiczności kolejnych funkcji i działów. Jako pierwsze zaczęto organizować na nowym miejscu giełdy kolekcjonerów pamiątek sportowych, lekcje muzealne oraz wystawy czasowe. Już w dniu otwarcia Centrum Olimpijskiego, muzeum zaprezentowało wystawę „Polski debiut olimpijski Chamonix – Paryż 1924". W pierwszym roku działalności przy ul. Wybrzeże Gdyńskie 4 muzeum przygotowało wystawę z okazji mistrzostw świata „Pięciobój nowoczesny w Polsce 1922-2005", wystawę zaproszoną z Norwegii „The Ski Story" oraz było współorganizatorem trzech wystaw prezentujących sztuki piękne: „Jerzy Pawłowski – malarstwo", „Akt", „Potęga wyobraźni".

W maju 2005 r., tradycyjnie już, muzeum zaprosiło swoich gości na kolejną edycję Przeglądu Filmów Alpinistycznych im. Wandy Rutkiewicz oraz rozpoczęło działalność merytoryczną, polegającą na pozyskiwaniu i opracowywaniu zbiorów.

W tym samym czasie trwały intensywne prace w związku z rozpakowywaniem zasobów Biblioteki i Archiwum Fotograficznego, połączone z zakupem nowego wyposażenia, głównie mebli i sprzętu komputerowego. Jako pierwszą udostępniono publiczności czytelnię. Dla muzeum jest to nowe doświadczenie, także organizacyjne, bowiem po raz pierwszy rozdzielono magazyn biblioteki od czytelni. Trzy miesiące później włączono do powszechnego udostępniania bogate zasoby Archiwum Fotograficznego.

Realizacja wszystkich wymienionych zadań wymagała zwiększenia zatrudnienia o cztery etaty. Obecnie w muzeum są zatrudnione 24 osoby na 21 etatach. Nie jest to wystarczająca liczba pracowników, przed muzeum bowiem zadanie najtrudniejsze: rozpakowanie zbiorów i przygotowanie ekspozycji stałej.

4. Uroczystość otwarcia Archiwum Fotograficznego Muzeum Sportu i Turystyki – dyr. dr I. Grys i red. J. Jakobsche dziękują za przekazane dary

4. Ceremony of opening the Photography Archive at the Sports and Tourism Museum – Director Dr. I. Grys and editor J. Jakobsche thank for donations

Konkurs

Kształt plastyczny i przesłanie merytoryczne ekspozycji stałej jest zawsze dużym wyzwaniem tak dla projektanta, jak i zespołu muzealników.

W starej siedzibie przestrzeń ekspozycyjna, będąca wizytówką muzeum przez długie lata, została ukształtowana przez projektantów tej miary, co Wojciech Zamecznik (1923-1967) i Jerzy Kosiński

(1928-1998). Ich realizacje, z kolejnymi mutacjami, były bardzo dobrze przyjmowane przez zwiedzających muzeum na ulicy Wawelskiej.

Obecne warunki architektoniczne, świadomość tworzenia propozycji muzealno-edukacyjnej dla publiczności XXI w., a przede wszystkim przepisy dotyczące procedur zamówień publicznych sprawiły, że musiał zostać ogłoszony konkurs na opracowanie koncepcji wystawy stałej. Już samo sprecyzowanie celu i przedmiotu konkursu wywołało gorące dyskusje i emocje. Wielość tematów do zaprezentowania, różnorodność zbiorów muzealnych i coraz wspanialsze możliwości techniczne pozwalają na snucie śmiałych wizji ekspozycyjnych. W regulaminie konkursu na opracowanie koncepcji ekspozycji stałej w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie główne zadania określono następująco:

Wizyta w Muzeum powinna usystematyzować i pogłębić wiedzę o sporcie, a także skłaniać do refleksji nad takimi pojęciami, jak honor i duma ze zwycięstw reprezentantów Polski, wyjaśniać sens rywalizacji opartej na zasadach Fair Play i jej wyższość nad zachowaniami niegodnymi, pomagać w zrozumieniu sensu pojęcia „sport inspiruje artystów" – tzn. powinna działać na emocje i edukować widza.

Ekspozycja stała Muzeum Sportu i Turystyki powinna w syntetyczny sposób dostarczać zwiedzającym podstawowe informacje o dziejach polskiego sportu i olimpizmu do czasów nam współczesnych. Powinna pokazywać radość sportu, jego powszechność i globalizm oraz – chociaż w pośredni sposób – promować zdrowy styl życia związany z uprawianiem sportu.

Na ekspozycji powinny znaleźć swoje miejsce sylwetki najwybitniejszych przedstawicieli polskiego sportu, którzy byli symbolami swojej epoki, wzorcami osobowymi, kreatorami mody na uprawianie swojej dyscypliny.

Wskazane jest zastosowanie wszystkich dostępnych środków technicznych dla stworzenia atmosfery wyjątkowości i emocjonalności tego miejsca (muzyka, film, prezentacje multimedialne). Wystawa będzie się składać z trzech głównych działów:

— OLIMPIZM WCZORAJ – DZIŚ – JUTRO
— NARODZINY – POCZĄTKI – MŁODOŚĆ SPORTU
— SPORT WSPÓŁCZESNY.

Mamy świadomość, że projektowana wystawa zostanie zlokalizowana na dosyć trudnej przestrzeni ekspozycyjnej – niskiej (wysokość 2,7.m), pełnej światła i dodatkowych elementów architektonicznych (kolumny). Komunikacja wewnątrz budynku zakłada wchodzenie publiczności spiralą – bieżnią, a schodzenie schodami lub – wyjątkowo – zjazd windą.

Muzeum jest zainteresowane zaprezentowaniem na wystawie stałej całej gamy swoich eksponatów (trofea, sprzęt, stroje, weksylia, zdjęcia, dokumenty archiwalne). Bogate zbiory sztuki o tematyce sportowej będą prezentowane głównie na wystawach czasowych, bowiem plan zlokalizowania galerii sztuki na poziomie parteru nie może zostać zrealizowany ze względów formalnych. Organizator konkursu oczekuje, że ekspozycja zostanie tak zaprojektowana, aby widzowie Centrum Olimpijskiego po zwiedzeniu Muzeum Sportu i Turystyki mogli przejść na kondygnację III,

5. Symulatory wioślarskie zamontowane na 3 kondygnacji Centrum Olimpijskiego są oblegane przez dzieci i młodzież nawet w „Noc muzeów"

5. Rowing simulators installed on the third floor of the Olympic Centre are very popular among children and adolescents even on "Museum night"

6. Ściana z makietami polskich medali olimpijskich na 2 kondygnacji Centrum Olimpijskiego

6. Wall featuring plaquettes of Polish Olympic medals on the second floor of the Olympic Centre

gdzie będą zlokalizowane kioski multimedialne z bardzo wszechstronnymi informacjami o udziale Polaków w ruchu olimpijskim oraz mini-kinami wyświetlającymi fragmenty filmów z igrzysk olimpijskich. Kondygnacja III, zarządzana przez Centrum Edukacji Olimpijskiej, będzie miała do zaoferowania zwiedzającym także kilka rodzajów symulatorów różnych dyscyplin (np. w 2005 r. – wioślarstwo, golf, nordic walking). Uzupełnieniem wiedzy i emocji przekazanych na stałej ekspozycji muzealnej będzie jeszcze wizyta w kinie i zwiedzenie wystawy czasowej na następnej kondygnacji.

Konkurs, który od strony procedur jest formą postępowania o udzielenie zamówienia publicznego, wyłoni najciekawsze rozwiązanie plastyczno-merytoryczne ekspozycji muzealnej. Pracom sądu konkursowego przewodniczy olimpijczyk i architekt profesor Wojciech Zabłocki[1].

Następnym etapem prac będzie ogłoszenie przetargu na wykonanie ekspozycji stałej oraz jej realizacja. Wstępny harmonogram realizacji obu przetargów pozwala założyć, że otwarcie ekspozycji stałej odbędzie się najwcześniej w końcu marca 2006 r., krótko po Zimowych Igrzyskach Olimpijskich w Turynie.

Przyszłość

Udostępnienie ekspozycji stałej symbolicznie otworzy nowy okres w funkcjonowaniu Muzeum Sportu i Turystyki. Będzie to działalność często różniąca się od dotychczasowej. Niewątpliwie nowe, prestiżowe

7. Wnętrze Centrum Olimpijskiego – wstęga rampy-bieżni w kolorze tartanu prowadzi na 2 kondygnację, przeznaczoną na ekspozycję stałą Muzeum Sportu i Turystyki

7. Interior of the Olympic Centre – the ribbon of an ascent-race track in the colour of tartan leads to the second floor, intended for a permanent exposition of the Sports and Tourism Museum

(Wszystkie fot. z archiwum Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie)

miejsce, tak blisko związane ze światowym i polskim ruchem olimpijskim, wręcz narzuci dwuletni rytm pracy (igrzyska zimowe, igrzyska letnie) i poniekąd zobliguje muzeum do takiej samej cykliczności w działalności merytorycznej i wystawienniczej. Jednak ze strony MSiT nie będzie to zamykanie się tylko w problematyce olimpijskiej. Plan wystaw na najbliższe lata jest już bardzo zróżnicowany.

Duży nacisk kładziony na funkcje edukacyjne Centrum pozwoli Muzeum Sportu i Turystyki na samodzielną lub we współpracy z Centrum Edukacji Olimpijskiej realizację rozszerzonego programu zajęć z dziećmi i młodzieżą szkolną. Planowana jest wręcz kompleksowa edukacja nauczycieli wychowania fizycznego i zacieśnienie ich współpracy z muzeum. Najbliższe lata pozwolą na wypracowanie nowego modelu tej współpracy, chociaż dysponujemy już sporym doświadczeniem w tej dziedzinie.

Wśród możliwości, z których muzeum będzie coraz częściej korzystać, trzeba wymienić większy kontakt ze środowiskiem sportowym. Olimpijczyk opowiadający o swoim sportowym życiu, sukcesach i porażkach, demonstrujący własne trofea, jest jedynym w swoim rodzaju „ożywionym eksponatem", z którym bezpośredni kontakt będzie można mieć tylko w magicznym muzeum sportu.

Otwierający niebawem w Centrum Olimpijskim swoje podwoje Klub Olimpijczyka będzie dla muzeum bardzo korzystnym sąsiedztwem. To tutaj będą organizowane promocje książek, dyskusje, spotkania z artystami i ludźmi świata kultury.

Także najważniejsze zadanie każdej placówki muzealnej – gromadzenie i przechowywanie eksponatów – może obecnie stać się łatwiejsze. Mamy nadzieję, że nowe, nieporównywalne z dotychczasowymi warunki ekspozycyjne spowodują naturalną, przynajmniej u części sportowców, chęć przekazywania swoich trofeów do „skarbnicy sportu polskiego". Liczymy także na łatwiejsze pozyskiwanie donatorów, coraz bardziej doceniających możliwość zaprezentowania się w otoczeniu wyselekcjonowanych firm sponsorujących polski ruch olimpijski. W niedalekiej perspektywie muzeum widzi także możliwość skorzystania z funduszy Unii Europejskiej, na pewno bowiem nie będziemy mieli kłopotów z pozyskaniem do współpracy partnerów z zagranicy.

Bardzo nowoczesne kino Silver Sport pozwoli na sprawniejsze realizowanie samodzielnych imprez filmowych (przeglądów filmów alpinistycznych, żeglarskich) lub łączenie filmu z innymi propozycjami edukacyjnymi muzeum.

Bliskie sąsiedztwo Akademii Wychowania Fizycznego przyczyni się niewątpliwie do zdynamizowania kontaktów z tą uczelnią. Planowane jest też zacieśnienie współpracy z innymi szkołami wyższymi. W najbliższych latach pracownie muzealne staną się miejscem zajęć z młodzieżą akademicką, a zasoby muzeum bazą do badań naukowych.

Nie bez znaczenia dla funkcjonowania muzeum w nowym miejscu jest też jego najbliższe sąsiedztwo – Cytadela Warszawska, Muzeum im. Ks. Jerzego Popiełuszki, Muzeum Sztuki Dziecka. Wszyscy potencjalni widzowie każdej z tych placówek powinni stać się gośćmi Centrum Olimpijskiego. Szacuje się, że już w 2006 r. Muzeum Sportu i Turystyki odwiedzi kilkadziesiąt tysięcy osób.

Współpraca międzynarodowa, udanie realizowana przez warszawskie muzeum od lat 60., zostanie w najbliższym czasie wyraźnie zintensyfikowana. Pierwsza wystawa z zagranicy zostanie otwarta jeszcze przed udostępnieniem ekspozycji stałej. W planach perspektywicznych muzeum jest goszczenie wystaw z zaprzyjaźnionych muzeów sportu na świecie oraz prezentacja naszej kolekcji zagranicą.

Urządzając Muzeum Sportu w nowej siedzibie musimy pamiętać, że w ciągu kilku najbliższych lat Warszawa wzbogaci się o nowe, bardzo nowoczesne muzea. Po Muzeum Powstania Warszawskiego swoje podwoje otworzy Muzeum Historii Żydów Polskich i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Te nowatorskie placówki wyznaczą standardy także dla mniejszych instytucji, które będą musiały z nimi konkurować. Po kilku pierwszych miesiącach działalności w Centrum Olimpijskim przy Wybrzeżu Gdyńskim 4 zakładamy, że Muzeum Sportu i Turystyki sprosta temu wyzwaniu.

Przypisy

[1] Konkurs został rozstrzygnięty 20 września 2005 roku. I nagrodę zdobył zespół autorski Jarosław Kaput i Dariusz Kunowski, którzy w swoim dorobku mają wiele liczących się realizacji, m.in. Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum Zagłady Żydów w Bełżcu. W uzasadnieniu wyboru Sąd Konkursowy napisał, że... *praca prezentuje wysoki poziom merytoryczny i warsztatowy. Praca prawidłowo rozwiązuje funkcję muzealną. Na specjalne podkreślenie zasługuje uszanowanie architektury wnętrz budynku i nawiązanie elementami ekspozycyjnymi do istniejących elementów przestrzennych. Na uwagę zasługuje pomysł posadzki w postaci bieżni oraz niektóre pomysły ekspozycyjne – „przeplatanie" sylwetek zawodników z różnych epok, zastosowanie szklanych schodów i akwarium...*

Iwona Grys

The Old Sports and Tourism Museum in a New Olympic Centre

The Olympic Centre opened in Warsaw on 1 June 2004 proved to be an extraordinary impulse for the whole sports milieu, and exerted an essential impact on the fate of the Sports and Tourism Museum. The authors of the Centre proposed that the shape and functions of the new seat of the Polish Olympic Committee express assorted symbols associated with the Olympic Games. The ground plan of the building refers to the ellipsoidal shape of a stadium, and the roof brings to mind stadium stands. The panoramic glassed-in lift shaft symbolises the Olympic torch, and Olympic disks are displayed in the central fragment of the façade. Within the Centre, the central concrete core is encircled with a ribbon of an ascent-race track, leading to the second storey intended for a permanent exposition of the Sports and Tourism Museum. The Centre is to become the magical site of co-existing muses, a temple of sport, and a home always open for the great Olympic family and hospitable to all children and adolescents interested in sport, as well as an institution offering contemporary knowledge and... a gust of history. Many of these postulates are to be found in the statutory tasks of the Sports and Tourism Museum. Transferred from the interior of the totally devastated SKRA sports club stadium, the Museum now has at its disposal an area of 2150 sq. m. and an additionally guaranteed use of conference halls on the ground and fourth floor as well as the Silver Sport cinema. The move to the new seat ended fifty years in the history of one of the oldest European sports museums. Already in June 2004 the Museum featured an exhibition entitled "The Polish Olympic Debut Chamonix – Paris 1924", followed by an exposition held upon the occasion of world championships: "Modern Pentathlon in Poland 1922-2005" (July 2005), and "The Ski Story", brought over from Norway. Today, new architectural conditions and the awareness of creating museum-educational proposals addressed to a public of the twenty-first century have inspired the announcement of a competition for a project of a permanent exposition. Its purpose should be a synthetic presentation of basic information about the history of Polish sport and the Olympic movement up to this day, a demonstration of the joy of sport, its universal nature and globalism, as well as a promotion of the healthy lifestyle associated with sport. The exhibition will be opened in March 2006 in the wake of the Winter Olympic Games, to be held in Turin.

□

Michał Malinowski

MUZEUM OPOWIADACZY HISTORII
NOWA FORMA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO

Idąc z duchem czasów i rozwojem technologicznym, we współczesnym muzeum musimy dokonać wielu zmian, tak aby sprostać oczekiwaniom przyszłych zwiedzających. Młode pokolenia wychowane na nowych technologiach komputerowych oraz współczesnej myśli humanistycznej oczekują po wizycie w muzeum nie tylko oglądania zamkniętych w szklanych gablotach eksponatów. Niezbędne jest stworzenie ożywionych przestrzeni wystawienniczych, gdzie uwaga zwiedzającego nie skupia się, jak niegdyś, jedynie na aprecjacji przedmiotu materialnego, lecz angażowana jest przez pełne animacje rekonstrukcji wirtualnych dokumentujących kontekst, w którym dany przedmiot występuje. W tych ożywionych przestrzeniach, oprócz encyklopedycznych, racjonalnych informacji, jesteśmy w stanie umieścić świat wiedzy narracyjnej, emocjonalnej i przeżyć pobudzających wyobraźnię.

Aby sprostać tym przyszłym wyzwaniom, należałoby również zmienić sposoby wypełniania podstawowej misji muzeum, jaką jest gromadzenie kolekcji. Dotychczas dominujące przekonanie, że celem głównym jest przechowywanie jedynie muzealiów materialnych, musi przejść znaczną ewolucję w kierunku stworzenia szerokiej bazy danych, zawierającej zarówno przedmioty fizyczne, jak maksimum informacji tekstowych, dźwiękowych, audiowizualnych, multimedialnych, rekonstrukcji i symulacji wirtualnych, związanych z charakterem muzeum i posiadanej przez nie kolekcji. Ma to być nie przechowalnia osobliwości prezentująca inne kultury na zasadzie egzotycznej sensacji lub estetycznej inspiracji, lecz kompleksowa baza danych umożliwiająca poznanie kultury, by tak rzec, od środka.

Owa konieczna zmiana wynika z ograniczeń, jakie powoduje gromadzenie jedynie przedmiotów materialnych. Materialny obiekt muzealny wyjęty z kontekstu, w którym występuje, jest martwy i bezwartościowy. W obliczu przemian w myśleniu o kulturze i przy wzrastającym poczuciu niezbędności ochrony nieuchwytnego dziedzictwa, pojęcie obiektu muzealnego przechodzi dogłębną transformację. Ponadto, z owymi przemianami idzie w parze zmiana organizacji merytorycznej wystaw etnograficznych, proponująca całkowicie nowy sposób aranżacji informacji, dający pełniejszy, zrywający z krzywdzącymi stereotypami obraz prezentowanej kultury. Na początku XXI w. należałoby zrewidować konotacje pojęcia obiektu muzealnego i dostosować wystawy muzealne do standardów opartych na koncepcji „muzeum kontekstu".

Stworzone w tym duchu Muzeum Opowiadaczy Historii w Konstancinie-Jeziornej, Czarnowie wdraża nowatorskie rozwiązania muzealnicze, gromadząc unikalną kolekcję światowych tradycji ustnych i podejmując inicjatywę ożywienia zwyczaju opowiadania historii.

Genealogia muzeum

Pomysł założenia Muzeum Opowiadaczy Historii powstał w Papui Nowej Gwinei, gdzie pojechałem w ramach pracy nad wersją demonstracyjną serialu animowanego dla dzieci *Coco Baby in Tokyo*. Szukając inspiracji do zaprojektowania tradycyjnych postaci z rajskiej wyspy, dotarłem do pewnej zagubionej w dżungli wioski. Tubylcy przyjęli mnie bardzo serdecznie. Nakarmili suto orzechami kokosowymi i potrawami z żółwi morskich, a potem zaprosili do uczestniczenia w całonocnej sesji opowiadania historii. Przewodniczyli wszystkiemu dwaj dobroduszni starcy. Wokoło siedziały zarówno dzieci, jak i dorośli. Było kilku muzyków grających na bębnach lub wystukujących za pomocą patyków odpowiednie rytmy. Co jakiś czas, w trakcie opowiadania historii przez starców, ludzie podnosili się i tańczyli. Byłem niezwykle zauroczony pięknem opowiadania i uczestnictwem całej wioski w procesie tworzenia i odbioru historii. Zaskoczony byłem również tym, że mimo mojego wielkiego zainteresowania zwiedzaniem muzeów i poznawaniem kultury, nigdy wcześniej nie udało mi się czegoś podobnego doświadczyć lub na ten temat dowiedzieć. Dotychczas odwiedziłem najbardziej znane muzea w Londynie, Berlinie, Paryżu, Brukseli, Madrycie, Nowym Jorku, Los Angeles i Tokio, lecz w żadnym z nich nie dostrzegłem wystaw informujących o opowiadaczach historii.

W renomowanych muzeach etnograficznych świata poznawałem jedynie wspaniałe, egzotyczne przedmioty. Często nawet używano zdjęć, niekiedy usłyszeć można było muzykę, kilkakrotnie w trakcie organizowanego przez muzeum festiwalu udało mi się obejrzeć filmy etnograficzne. Nigdy natomiast te różne media nie były zintegrowane w jedną, koherentną całość.

Pracowałem od wielu lat przy opracowywaniu koncepcji i aplikacji nowatorskich zastosowań w grafice komputerowej. W momencie podróży do Papui byłem już gościnnym asystentem w pracowni grafiki komputerowej prof. Machiko Kusahary w Tokyo Institute of Politehnics. Przedtem jako absolwent najpierw Wydziału Malarstwa, a następnie Grafiki Komputerowej Akademii Sztuk Pięknych w Lozannie, jako jeden z pierwszych w Szwajcarii eksperymentowałem z systemem *motion-capture* (skanowanie w czasie rzeczywistym ruchu postaci czy zwierząt) oraz byłem żywo zainteresowany badaniami nad *virtual humans* (wirtualnymi ludźmi), prowadzonymi przez najbardziej zaawansowane w tej dziedzinie genewskie laboratorium „MIRALAB". Ponadto uczestniczyłem w wielu światowych konferencjach i wystawach związanych z informatyką, grafiką komputerową, nowatorskimi systemami projekcji, parkami atrakcji i wszystkim, co dotyczyło nowych technologii.

Tu, w Papui, stałem się świadomy, że wykorzystując nowe technologie, można wykreować efektywne przestrzenie wystawiennicze, prezentujące to, co dotąd było nieuchwytne i niemożliwe do zaprezentowania, czyli wielkie bogactwo przekazu ustnego. Dotarło do mnie również, że ów przekaz ustny jest niezmiernie zagrożony, gdyż starcy skarżyli się, że młode pokolenie nie umie już tak opowiadać jak oni i przestaje kultywować tradycję. Z tych powodów postanowiłem stworzyć miejsce, gdzie zgromadziłbym panoramę opowieści i tradycji ustnych z całego świata, zanim one całkowicie wyginą, i rozpocząłem gromadzenie pierwszych muzealiów materialnych i niematerialnych w celu stworzenia przyszłego muzeum.

Dojrzewanie pomysłu – okres harwardzki

Pobyt w Papui Nowej Gwinei był impulsem do rozpoczęcia pracy nad tworzeniem koncepcji przyszłego muzeum. Wiedziałem, że brakuje mi wiedzy merytorycznej w dziedzinie tradycji ustnych. W celu jej wzbogacenia opuściłem Japonię i udałem się do USA, aby studiować na wydziale Folkloru i Mitologii na Uniwersytecie Harwardzkim. Tu, przy wsparciu profesorów z różnych wydziałów, poszerzałem moją

1. Hassan Kouyate prezentuje opowieści w trakcie otwarcia Muzeum Opowiadaczy Historii
1. Hassan Kouyate presents stories during the opening of the Storyteller Museum

wiedzę humanistyczną oraz dyskutowałem nad formą muzeum. Te międzydyscyplinarne konsultacje z wieloma myślicielami dały podstawę do stworzenia najważniejszych rozwiązań w zakresie gromadzenia kolekcji i budowania filozofii wystaw. Wymienialiśmy poglądy na temat prezentacji dawnych i obecnych wizji kultury i tradycji kulturowych, nieograniczonych możliwości interpretowania historii, istoty kolekcji i tego jak jej zmiana wpływa na strategie budowania wystawy oraz wzrastających tendencji do kontekstualizacji kolekcji i wykorzystania przedmiotów do naświetlenia szerszej interpretacji dziejów. Ponadto omawialiśmy futurystyczne wizje rozwoju technologii i możliwości ich użycia w muzeach.

Koncepcje te konfrontowałem praktycznie w najważniejszych instytucjach etnograficznych USA, takich jak Smithsonian Institution, Archiwa Biblioteki Kongresu, Instytut Folkloru na Uniwersytecie Indiana oraz Muzeum Peabody. Wizyty w tych instytucjach utwierdzały mnie w przekonaniu o braku zastosowań praktycznych dyskutowanych pomysłów oraz o słuszności i nowatorstwie proponowanych przeze mnie rozwiązań muzealnych i wystawienniczych. Umocniony poparciem dla projektu ze strony takich profesorów, jak: Deborah Foster (Harvard), Henry Glassy, Richard Bauman (Indiana), Erki Huhtamo (UCLA) i wielu

innych, wróciłem do Polski, aby wybudować i zainicjować działalność Storyteller Museum – Muzeum Opowiadaczy Historii.

Salon Opowiadaczy Historii

Otwarcie muzeum nastąpiło w październiku 2002 r. wraz z występem Hassana Kouyate z Burkina Faso. Ten afrykański griot przeniósł publiczność w świat mądrości swoich przodków, prezentując jednocześnie sposoby gry na wielu tradycyjnych instrumentach. Przybyli mogli się zapoznać z różnorodnością form tradycji ustnych – od przysłów, powiedzeń, baśni po fragment epopei – oraz odkryć siłę słowa mówionego, przeplatanego ekspresyjnym gestem i tańcem. Kouyate ukazał rolę griota w społeczeństwach zachodnioafrykańskich, omawiając jego różne funkcje i demonstrując na przykładach. Ta znana jedynie akademickim wybrańcom „instytucja" opowiadacza afrykańskiego stała się nareszcie dostępna szerokiej publiczności. Ponadto dorośli odkryli, że opowieści istnieją nie tylko dla dzieci i gdy są dobrze przekazane przykuwają uwagę również najstarszych. Od tego momentu rozpoczął działalność Salon Opowiadaczy Historii, czyli miejsce, gdzie odbywają się spotkania z żywymi opowiadaczami z różnych stron świata. I tak oto w Salonie gromadzą się regularnie ludzie, aby uczestniczyć w wieczorach opowieści, czyniąc nasze muzeum ważnym w Polsce ośrodkiem związanym z nurtem odnowy opowiadania tzw. *Storytelling revival*. Gościli tu już m.in. kanadyjscy opowiadacze: Petronella van Dijk, Mathieu Lippe, Marc Laberge, amerykanin Michael Parent, hindusi Geeta Ramanujam i Lalu Narajan, tunezyjczyk Lassade Rehuma, algierka Nora Aceval i gwadelupczyk Serge Tamas. Stałymi bywalcami są francuscy opowiadacze z Muriel Bloch na czele. Włoszka Frida Morrone nawiązała z muzeum bardzo bliską współpracę, uczestnicząc również w organizowaniu warsztatów opowieści dla dzieci i muzealników. Morrone od wielu lat promuje nowy typ zwiedzania muzeum sztuki, z użyciem opowiadania jako intuicyjnego narzędzia poznania dzieła sztuki. Przygotowujemy wspólnie cykl warsztatów dla muzealników inicjujących wprowadzenie opowiadania do zajęć muzealnych.

W naszym muzeum nie brakuje również polskich opowiadaczy, śpiewaków i muzyków. Pierwsi byli górale podhalańscy wraz z Jadwigą Klimek, występował muzyk opowiadacz i ekspert kultury ludowej Bartek Koszarek. Częstymi gośćmi i współpracownikami są: Maria Pomianowska, Piotr Makowski, ks. Romuald Bakun, Celina Korban, Cecylia Słapek oraz Remigiusz Mazur-Hanaj.

2. Tradycyjny opowiadacz historii z Papui Nowej Gwinei – jedna z osób które zainspirowały założenie Muzeum Opowiadaczy Historii

2. Traditional story teller from Papua New Guinea – one of the persons who had inspired the establishment of the Storyteller Museum

Oprócz sobotnich spotkań z tradycją ustną, w swoim dorocznym kalendarzu imprez muzeum ma obecnie trzy festiwale opowieści: Festiwal Polskich Tradycji Ustnych, Przegląd Opowieści Francuskojęzycznych oraz Festiwal Opowieści Świata. Staramy się prezentować

3. Noc Perskich Opowieści w wykonaniu Grupy Studnia O. Muzeum Opowiadaczy Historii gromadzi regularnie publiczność na spotkaniach z żywymi opowiadaczami

3. Persian Tales Night performed by the Well O Group. The Storyteller Museum attracts members of the public for meetings with live story tellers

4. Rekonstrukcja w przestrzeni wirtualnej tradycyjnego środowiska opowiadaczy SAN – Buszmenów z Afryki Południowej, wykonana przez Ilde Ladeirę na uniwersytecie w Kapsztadzie. Instalacja przewidziana jest do zaprezentowania w Muzeum Opowiadaczy Historii w 2006 roku

4. Virtual reconstruction of the traditional environment of the SAN tellers – South African Bushmen, executed by Ilde Ladeira at the University of Cape Town. The installation is to be featured at the Storyteller Museum in 2006

publiczności jak największe spektrum tradycji ustnych. Z organizacją imprez wychodzimy również poza przestrzeń muzeum. W czerwcu 2005 r. w parku zdrojowym w Konstancinie-Jeziornej zorganizowaliśmy festiwal opowieści Tężnia Marzeń. Dzieci z konstancińskich szkół brały udział w konkursie opowieści, kończącym prowadzone przez muzeum warsztaty. Punktem kulminacyjnym festiwalu była noc opowieści w unikalnej drewnianej Tężni, którą prowadzili arcymistrz opowiadania z Libanu Jihad Darwisch i najlepsza polska opowiadaczka współczesna Magda Lena Górska. W trakcie tej nocy rozdano również „Tężnie Marzeń", czyli pierwsze polskie nagrody dla osób zasłużonych na rzecz ochrony nieuchwytnego dziedzictwa. Strategia organizowania imprez w przestrzeniach innych niż siedziba muzeum stała się impulsem do podjęcia pracy nad projektem Festiwalu Opowieści Żydowskich w Chełmie, planowanego na rok 2007/2008. To miasto związane z opowieściami o głupich mędrcach jest niezwykle istotne dla żydowskiej tradycji ustnej. Wielu rozproszonych po całym świecie Żydów opowiada historie o Chełmie, często nie wiedząc, że to miasto istnieje realnie. Festiwal będzie okazją do zebrania wspólnoty opowiadaczy żydowskich z całego świata i prezentacji żydowskiej kultury duchowej.

Kolekcja i wystawy

W przygotowaniu do udostępnienia publiczności jest jeszcze część ekspozycyjna muzeum. Oprócz misji ożywiania zanikającej tradycji opowiadania, obecnie koncentrujemy większą część naszej działalności na gromadzeniu kolekcji i przygotowywaniu wystaw.

Jednym z pierwszych zadań jest opracowanie wystawy na temat mało znany i w niewielkim stopniu zbadany przez specjalistów. „Afrykańscy grioci – lokalna wiedza – globalna mądrość" ma na celu przybliżyć zachodnioafrykańską tradycję ustną. Postaciami kluczowymi dla kultury tamtego rejonu są grioci, spełniający wielorakie funkcje społeczne. Są oni mediatorami pomiędzy władcą a ludem, przekazicielami tradycji i wiedzy genealogicznej, osobami dokonującymi inicjacji, przewodniczą pogrzebom i innym uroczystościom. Ponadto pomagają w rozwiązywaniu konfliktów zarówno rodzinnych, jak i ogólnospołecznych. Każdy

5. Polskie opowiadaczki prezentujące opowieści ludowe w trakcie Festiwalu Polskich Tradycji Ustnych w Muzeum Opowiadaczy Historii w lutym 2005 roku

5. Polish narrators telling folk stories during the Festival of Polish Oral Tradition, held at the Storyteller Museum in February 2005

griot zna nieprzebraną ilość najróżniejszych opowieści, które w umiejętny sposób potrafi dostosować do odpowiedniej sytuacji. Dzięki właściwie użytemu przysłowiu, powiedzeniu lub baśni, potrafi szybko rozwiązać nawet najbardziej napięte konflikty. Słowo mówione jest dla niego podstawowym narzędziem działania – skutecznie użyte potrafi złamać wiele kości i przemówić do rozsądku.

Na wystawie próbujemy ukazać mało znane kultury afrykańskie jako godne uwagi i mogące dostarczyć inspiracji do rozwiązywania naszych europejskich problemów. Dokonujemy nowej klasyfikacji geograficznej. Oprócz kolonialnego podziału na państwa, przedstawiamy mapę plemienną i kulturową. Ponadto prezentujemy przedmioty charakterystyczne dla tamtego obszaru. Odmienne jest to, że pokazujemy je w zupełnie innym kontekście. Np. maski nie są pokazane jako przedmioty dekoracyjne, lecz jako obiekty spełniające określoną funkcję w kulturze danego plemienia. Nie zestawiamy obok siebie masek z różnych plemion. Pokazujemy je jako element danego rytuału. Owe rytuały odtwarzamy przy pomocy nagrań wideo i przygotowywanych rekonstrukcji wirtualnych. Przeprowadzamy również konsultacje z przedstawicielami danego plemienia czy dany obiekt możemy umieścić w proponowany sposób. Powodowane jest to troską o respekt dla danej kultury i obawą przed pokazaniem czegoś, co nie powinno zostać dostrzeżone przez szeroką publiczność. Ze względu na unikalność tematu

6. Opowiadacz kanadyjski Marc Laberge (po prawej) i kustosz muzeum w trakcie opowiadania historii podczas Przeglądu Opowieści Francuskojęzycznych w marcu 2005 roku

6. Canadian story teller Marc Laberge (to the right) and the museum curator during a story telling session held at the Review of French-language Stories in March 2005

i konieczność prowadzenia szerokich prac terenowych w Afryce Zachodniej, wystawa planowana jest na rok 2009. Dziś już natomiast wiemy, że zwiedzający będzie miał możliwość niespotykanego dotąd doświadczenia Afryki Zachodniej i wyrobi sobie zupełnie nowe widzenie kontynentu, który dotąd uznawał za prymitywny.

7. Jihad Darwische, jeden z najlepszych opowiadaczy arabskich oraz Magda Lena Górska w trakcje występu podczas Nocy Opowieści na festiwalu „Tężnia Marzeń" w Konstancinie-Jeziornej

7. Jihad Darwische, one of the best Arabian story tellers, and Magda Lena Górska performing during Story Night at the "Dream Graduation Tower" festival in Konstancin-Jeziorna

Wcześniej planowane jest udostępnienie wystawy „Polska tradycja ustna", której celem jest zapoznanie zwiedzających z bogactwem form i treści rodzimego przekazu ustnego, nieznanego powszechnie współczesnej publiczności. Przeprowadzamy szeroko zakrojone badania terenowe w różnych rejonach Polski, aby odszukać istniejących opowiadaczy, śpiewaków i muzyków ludowych. Fotografujemy oraz tworzymy nagrania cyfrowe audio- i wideo. Dokonujemy inwentaryzacji nieuchwytnego dziedzictwa, kompletując unikalną bazę danych żywych przedstawicieli słowa mówionego. Do stworzenia naszej wystawy niezbędna jest współpraca z archiwami i muzeami regionalnymi. Wiele z zabytków tradycji ustnej istnieje już tylko na taśmie magnetofonowej i ukrytych

jest przed publicznością w czeluściach archiwalnych. Potencjalny do nich dostęp mają jedynie naukowcy, którzy w praktyce odsłuchali kiedyś może niewielki procent zasobów. Na przygotowywanej wystawie próbujemy zintegrować posiadane materiały współczesne i archiwalne w jedną przejrzystą całość i uczynić szeroko dostępną tę istotną część polskiej kultury.

„Muzeum kontekstu"

Rozwiązania proponowane przez Muzeum Opowiadaczy Historii są częścią szerszego światowego nurtu przemian muzealnych. Jak już była o tym mowa, obserwujemy wzrastającą tendencję do kontekstualizacji kolekcji i używania przedmiotów do naświetlania i szerszej interpretacji historii. Jednakże uwaga muzealników często skupia się na poszerzeniu informacji o przedmiocie przez podanie szczegółowych danych na temat jego pochodzenia, znaczenia i wartości, jak również na temat myślenia i zachowań ludów, które go stworzyły i używały. Te czasem daleko idące kontekstualizacje nie zmieniają jednak faktu, że wystawa muzealna jest nadal zbudowana wokół przedmiotu jako głównego elementu wystawienniczego. W przypadku Muzeum Opowiadaczy Historii nowatorskie jest to, że cała idea kolekcji i wystawy opiera się na nowym schemacie myślenia o muzealiach i sposobie ich wystawienia. Kontekst nie jest tu dodatkiem, lecz jednym z integralnych elementów kolekcji. Punktem wyjścia jest narracja przekazywana w kontekście społecznym. Ważny staje się tu nie tylko sam tekst przekazu, lecz ów przekaz sam w sobie. Forma opowiadania nabiera jednego z centralnych znaczeń i poddana jest szczegółowej analizie, tak aby móc stać się niezbędnym elementem konstruowanej wystawy. Ten sam tekst narracji ubrany w odmienne formy nabiera wielorakich zabarwień emocjonalnych i może wywoływać u zwiedzającego wręcz przeciwstawne reakcje. Istotne więc w momencie gromadzenia kolekcji jest rejestrowanie

8. Griot myśliwych w Bobo-Dilasso w Burkina Faso. Zdjęcie z przygotowywanej wystawy „Afrykańscy grioci – lokalna wiedza – globalna mądrość"

8. Griot hunters from Bobo-Dilasso in Burkina Faso. Photograph from the "African griots – local knowledge – global wisdom" exhibition (under preparation)

9. Tradycyjna opowiadaczka z Kościeliska

9. Traditional story teller from Kościelisko

owych wariantów formalnych i uczynienie ich dostępnymi dla odbiorcy. Dopiero gdy oglądamy panoramę sposobów opowiadania w ich całej różnorodności, jesteśmy w stanie zdać sobie sprawę z istoty różnic w tradycjach ustnych i konieczności ich kompleksowej rejestracji. Wiele już z owego bogactwa bezpowrotnie zaginęło, jednakże powinniśmy podjąć niestrudzone starania o zachowanie tego, co jeszcze istnieje.

* * *

W przypadku gromadzenia kolekcji „muzeum kontekstu" centralnym staje się pytanie: gdzie się zaczyna, a gdzie kończy obiekt muzealny? oraz jaki rodzaj informacji należy gromadzić i pokazywać? Gdy zachowuję kufel jako zabytek materialny, to czy również istotne jest zapisanie informacji na temat tego, co z niego pito lub na jakim stole go stawiano? Czy również należy zebrać wiadomości związane z miejscem, gdzie ów stół stoi i kto przy nim zasiada? A może ważniejsze jest zebranie materiałów dotyczących życia społecznego używających ów kufel ludzi, o tym, co przy tym kuflu opowiadano, śpiewano lub tańczono? Nieodzowne jest wyznaczenie granic tego, co leży w polu zainteresowań osoby gromadzącej kolekcję.

Technologie cyfrowe dają możliwość natychmiastowego dostępu do odpowiedniej kategorii informacji i ułatwiają pracę nad kompleksową bazą danych. Dlatego też, pomimo niezbędnych ograniczeń określających zakres zbieranych informacji, wskazane jest gromadzenie maksimum możliwych do uzyskania danych na temat grupowanych przedmiotów. W momencie tworzenia kolekcji nie jesteśmy w stanie przewidzieć, które z tych danych okażą się potrzebne w przyszłości.

Podczas zbierania kolekcji związanej z wystawą na temat afrykańskich griotów włączaliśmy do niej np. instrument muzyczny, a jednocześnie dokonywaliśmy rejestracji audiowizualnej sposobów jego wytwarzania, przykładów brzmienia oraz gry na nim wielu wykonawców. Ponadto dokumentowaliśmy jego warianty występujące w innych plemionach oraz różne sposoby jego użycia. Przykładem niech będzie tu fakt, że istnieją wersje danego instrumentu używane jedynie podczas ceremonii pogrzebowych. Mają one odmienną barwę dźwięku i mogą służyć wyłącznie do wyznaczonego celu. Ponadto w niektórych sytuacjach, nigdy nie gra się na jednym tylko instrumencie, bo jeden jest wiodący, a drugi spełnia rolę akompaniatora. Te wszystkie informacje na temat obiektu muzealnego, którym w tym wypadku jest instrument muzyczny, uznaliśmy za niezwykle istotne do pokazania na przygotowywanej wystawie. Przedmiot materialny jest tu jednym z elementów aranżowanej przestrzeni, znaczną jej część zapełnią jednak projekcje nagrań oraz opracowywane obecnie rekonstrukcje i symulacje wirtualne. To za pomocą tych środków wyrazu jesteśmy w stanie ukazać składniki nieuchwytnego dziedzictwa, niemożliwe do przekazania bez użycia nowych technologii. Dopiero przybliżając owe składniki na wystawie sprawiamy, że przedmiot staje się znów żywy i daje dużo pełniejszy obraz kultury, w której występuje.

Staramy się nie pominąć również nagrań archiwalnych i zdjęć. W wielu wypadkach, gdy brak już jest autentyku etnograficznego z powodu śmierci ludzi praktykujących tradycyjne obrzędy i zwyczaje, materiały archiwalne stają się jedyną dokumentacją umożliwiającą zorganizowanie wystawy. Na tego typu bazie danych opieramy się w przypadku przygotowywanej wystawy na temat kultury Ainów. Zjaponizowani siłą Ainowie nie wykształcili nigdy pisma, a ich tradycja ustna istnieje już jedynie w nagraniach archiwalnych (zarejestrowanych m.in. przez wielkiego polskiego etnografa Bronisława Piłsudzkiego). „Ainowie – wysiłek rekonstrukcji kultury" to wystawa mająca na celu ukazanie bogactwa nieuchwytnego dziedzictwa plemienia, które zatraciło swoją tożsamość i egzystencję. Ostatni przedstawiciele Ainów zmarli w latach 80. XX w., obecnie Japonia podejmuje starania odbudowy zaginionej kultury i próby ożywienia wygasłego języka. Na organizowanej przez muzeum wystawie planujemy pokazać rekonstrukcje wirtualne świata Ainów, z użyciem wirtualnych postaci, mogących posługiwać się zanikłym już językiem oraz prezentujących opowieści i pieśni w zrozumiałej dla wszystkich mowie. Do symulacji komunikowania się wirtualnych postaci w tradycyjnym języku użyjemy nagrań archiwalnych, które w odpowiedni sposób dopasujemy do interakcji między tymi postaciami lub między nimi a publicznością odwiedzającą wystawę.

Wcześniejsze mało znaczące głosy humanistów zaczynają mieć coraz większy wpływ na badania muzealne, założenia zbierania kolekcji i zmianę koncepcji wystawienniczych. Współczesne muzeum powinno wprowadzać nowy system klasyfikacji obiektów oraz nowy system organizacji merytorycznej wystaw. Kustosz jest odpowiedzialny za formowanie wizji świata, ponieważ to on ustala kontekst, który determinuje interpretację przedmiotów. W przypadku ciągle jeszcze istniejącej wystawy masek afrykańskich w najbardziej renomowanym amerykańskim muzeum etnograficznym Smithsonian Institution mamy do czynienia z ustawieniem obok siebie jedynie materialnych przedmiotów pochodzących z wielu państw zróżnicowane-

10. Założyciel i kustosz Muzeum Opowiadaczy Historii grający na korze podczas prezentacji programu opowieści z Burkina Faso

10. Founder and curator of the Storyteller Museum playing on bark during a presentation of a programme composed of stories from Burkina Faso

11. Geeta Ramanujam podczas opowiadania historii dla dzieci. Opowiadaczka gościła w muzeum na Festiwalu Opowieści Świata we wrześniu 2004

11. Geeta Ramanujam, a guest of the museum, telling stories to children at the Festival of Stories from the World, September 2004

(Wszystkie fot. M. Malinowski)

go kulturowo kontynentu afrykańskiego. Spotykamy się tu z faktem zaprezentowania obiektów z Burkina Faso, Kongo, Nigerii, Rodezji i wielu innych krajów, bez zwrócenia uwagi na pełnioną przez nie funkcję w rodzimych kulturach. Wywołuje to u zwiedzającego obraz Afryki jako jednej całości, a nie sumy różnorodności, powielając kolonialne i postkolonialne stereotypy myślenia.

Wystawa zorganizowana w odwołaniu do starej koncepcji „muzeum przedmiotu" wyrywa przedmiot z jego naturalnego środowiska i wprowadza zwiedzającego w niepełny i fałszywy obraz obcej kultury. Na początku XXI w. należy tworzyć wystawy tak, aby odzwierciedlały one aktualny stan wiedzy na temat danej kultury. Zmiana aranżacji obiektów i ich interpretacji powoduje zmianę widzenia i doświadczania świata. Gdy zmienia się nasza wiedza o świecie, zmienia się również nasze działanie, np. gdy dowiadujemy się, że jakaś potrawa jest szkodliwa dla zdrowia, bo wywołuje chorobę nowotworową, zmieniamy nasze zachowanie i przestajemy ją spożywać. To powoduje spadek sprzedaży określonych produktów i zaprzestanie ich produkcji. To z kolei powoduje zmianę upraw, hodowli, przemysłu itd. Muzeum jest miejscem, gdzie poszerzamy naszą percepcję, wizję świata i wiedzę na jego temat. Zwiedzający wychodząc z muzeum jest już osobą inaczej myślącą o świecie, gdyż wzbogacony został o nowy bagaż doświadczeń po obejrzeniu wystawy.

Nasza wystawa, jako jeden z instrumentów kształtowania świadomości społecznej, ma na celu nobilitowanie innych kultur poprzez przeniesienie punktu ciężkości z prezentacji na samoprezentację. Waga zbierania elementów nieuchwytnego dziedzictwa polega na tym, że zintegrowanie ich na wystawie muzealnej umożliwia ukazywanie kultury niejako od środka, w jej naturalnym środowisku. Wtedy zwiedzający może pokusić się o własną interpretację i poszerzyć swą wiedzę w interaktywnym procesie, przy własnym zaangażowaniu.

Muzeum Opowiadaczy Historii służy misji zrewidowania poglądów na temat innych kultur i ich miejsca we współczesnym świecie. Owa rewizja dokonuje się autodydaktycznie dzięki możliwości zapoznania się z daną kulturą w spotkaniu z żywym opowiadaczem. W przypadku nieobecności żywego opowiadacza, proponujemy zwiedzenie wystawy interaktywnej, zawierającej elementy nieuchwytnego dziedzictwa w postaci nagrań dźwiękowych, projekcji audiowizualnych, rekonstrukcji i symulacji wirtualnych oraz przedmiotów materialnych rozlokowanych w duchu „muzeum kontekstu". Wystawa tworzy określoną rzeczywistość, w której zdobywamy nowe doświadczenia i poszerzamy swoją wizję świata. Zachodzi to w wielu warstwach naszej psychiki i nie odnosi się jedynie do poznania rozumowego. Nasz aktywny udział powoduje, że podatni jesteśmy na nowe bodźce oddziałujące na nasze wszystkie zmysły.

Jesteśmy przekonani, że ważniejsze jest żywe doświadczanie niż interpretowanie tego, co widzi zwiedzający. Dlatego też opracowujemy system wystawienniczy dający możliwość przeżycia jak największej ilości wrażeń. Staramy się umiejscowić widza w pozycji

aktywnego uczestnika, a nie biernego obserwatora. Stąd konieczne jest wywołanie interakcji pomiędzy obiektem muzealnym a zwiedzającym. Sytuacja jest prosta, gdy mamy do czynienia z żywymi opowiadaczami. Charakterystyczny dla sesji opowieści jest fakt, że nie można opowiadać bez kontaktu z publicznością i bez stałej wymiany bodźców. Tym różni się opowiadanie od teatru, że w teatrze aktor może zagrać bez publiczności. Opowiadacz nie jest w stanie snuć opowieści bez słuchaczy, których reakcje – śmiech, przyśpiewki, odpowiedzi na pytania lub gesty – są integralną częścią przedstawienia. Tworząc rekonstrukcje wirtualne określonego opowiadacza, mamy na uwadze ten charakterystyczny element sesji opowiadania i nie chcemy pominąć interakcji z publicznością. Za pomocą systemu czujek potrafimy zlokalizować i określić zachowanie zwiedzającego. W zależności od jego gestów i słów komputer zarządza odpowiednie działanie w świecie wirtualnym i prowokuje widza do kolejnych działań. W łatwy sposób można zaprogramować taką sytuację: gdy osoba podejdzie do punktu A, wyświetlę sekwencję wideo Abis zadającą pytanie w języku polskim. A następnie: gdy usłyszę odpowiedz TAK, wyświetlam wideo B_TAK, w przypadku NIE – sekwencję B_NIE. Komputer może również rozpoznawać emocje zwiedzającego i w zależności od jego reakcji proponować mu wersje zwiedzania mniej lub bardziej interaktywne. Osoby żywiej reagujące na propozycje postaci wirtualnej doświadczą innej wersji zwiedzania niż konserwatyści wyrażający sprzeciw: „O Boże, czego ta wystawa ode mnie chce".

O wiele bardziej złożone jest przygotowanie systemu, w którym wirtualny opowiadacz może np. nauczyć zwiedzającego odpowiedniego tańca tradycyjnego. Rozwiązanie tego typu można zaadaptować z istniejącej japońskiej gry komputerowej „Dance, Dance Revolution", w której uczestnik musi wykonywać wskazane ruchy nogami na rozłożonym na ziemi dywanie. Umieszczone w dywanie czujki rejestrują miejsce i interwały nacisku stóp. Ruchy gracza muszą pokrywać się z wyznaczonym przez komputer wzorem układu tańca. Wzbogacając idee tej gry o zaawansowany system rozpoznawania gestów, możemy stworzyć układ, w którym zwiedzający może wykonywać bardzo skomplikowane i energiczne ruchy ciałem, rozróżniane przez komputer. Wirtualny opowiadacz będzie w stanie korygować poprawność kujawiaka, oberka czy tradycyjnego tańca myśliwych Malinke. Istnieje nieograniczona liczba scenariuszy zastosowania interakcji i zaaranżowania przestrzeni wystawienniczych. Od kustosza zależy ich odpowiednie opracowanie i dopasowanie do charakteru wystawy.

Nie wiemy jeszcze dokładnie jak będą wyglądały muzea za 10, 20, 50 lat, ponieważ wiele z koncepcji „muzeum kontekstu" pozostaje jeszcze w fazie teoretycznej. Możemy jednak przewidzieć, że nowe technologie komputerowe oraz włączenie nieuchwytnego dziedzictwa do zasobów muzealnych w wielkim stopniu zmienią wygląd wystawy muzealnej. Miejmy nadzieję, że rozwiązania proponowane przez Muzeum Opowiadaczy Historii[1] będą mogły być zrealizowane, a wtedy niechybnie znajdą miejsce w historii światowego muzealnictwa.

Przypisy

[1] Muzeum Opowiadaczy Historii, ul. Diamentowa 8, 05-510 Konstancin Jeziorna, tel. (0-22) 754 62 25
e-mail: info12@storytellermuseum.org
www.storytellermuseum.org

Michał Malinowski

The Storyteller Museum. The New Form of an Ethnographical Museum

Following the modern humanistic challenges and technological progress the modern museum has to transform in the goal to face the expectations of its future visitors. Young generations educated with new media technologies and contemporary humanistic ideas demand from the visit to the museum not only admiration for objects imprisoned in glass cases. It has been necessary to create animated displays where the visitor's attention has been shifted from previously only possible experience of material object to the virtual reality reconstructions documenting context in which such an object existed. Moreover, such displays could contain not only the rational, encyclopedic information but the universe of narrative knowledge stimulating

emotions and imagination. To face such an endeavor it would be recommendable to transform the task of the primary mission of a museum that is gathering collections.

The situation based on material displays is to be changed by creating a wide database of physical objects as well as text, sound, audiovisual and multimedia information, reconstructions and virtual simulations. The museum should be not only the storehouse of curiosity that presents other cultures by exotic sensations or esthetical inspirations but an integrated data bank which allows learning culture from inside. A museum material object situated out of the context is dead and lacks for value. At the beginning of the twenty first century it is important to change the approach to museum objects and accommodate museum exhibitions to the standards based on the "context museum" conception.

The Storyteller Museum in Konstancin-Jeziona, Czarnow, created in this manner inculcates advanced museum solutions by gathering a unique world oral traditions collection and promoting revival of storytelling practice. It has been devoted to saving and promoting oral heritage from all over the world, as well as finding effective uses for multicultural wisdom. The contemporary world is losing its cultural diversity. Many forms of oral tradition are going to disappear in the near future. The Storyteller Museum has undertaken the mission to preserve and make widely available the oral heritage of as many cultures and geographical areas as possible.

Opened in 2002 the museum has been developing advanced methods for gathering and representing ethnographical information, incorporating audio-visual recordings and interactive application for the simulation or reconstruction. New display aims to reconstruct objects in their natural environment including the language as its important element. Oral performances allow to present other indirect elements like acting, moving, dances, rituals, costumes etc.

The museum offers its visitors virtual participation into the storytelling process. A virtual figure of a traditional storyteller can interactively respond to the visitors behavior. Digital and media technologies play a crucial role here. Thanks to them the visitor, instead of being only an *observer*, can become a *participant*, which may lead to a better understanding and appreciation of the foreign cultures and developing a sense of empathy rather than curiosity. Interaction between the virtual-reality-storytellers and the museum visitor must be held in a natural-like environment and resemble the one between living storytellers and their audiences.

Nevertheless, the new technology cannot always replace the immediacy and quality of the real contact between storytellers and their audience. That is why the communication with traditional storytellers should be one of the main objectives of the museum exhibitions.

□

Dariusz Kacprzak

PROFUZJA WYSTAW CZASOWYCH WYBRANE ASPEKTY ZJAWISKA NA PRZYKŁADZIE MUZEÓW NIEMIECKICH[1]

Francis Haskell swą ostatnią książkę *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*[2] poświęcił sztuce wystawienniczej. Prześledził w niej historię organizowania wystaw – od rzymskich prezentacji dzieł sztuki z okazji świąt kościelnych oraz paryskich i londyńskich wystaw uświetniających ważne wydarzenia polityczne po współczesne przykłady wielkich międzynarodowych przedsięwzięć. Badacz zwrócił uwagę na narastający problem pogodzenia restrykcyjnych przepisów konserwatorskich, zakazujących wypożyczania i przewożenia dzieł sztuki, z olbrzymią liczbą organizowanych wystaw czasowych. Francis Haskell, którego wkład w rozwój muzealnictwa światowego trudno przecenić, sam przyznał, że jako inicjator wielu wystaw popadał w konflikt z zasadami, które głosił jako muzeolog i teoretyk muzealnictwa. Wkrótce dodał, że kompromis wymuszało na nim życie. Wiedział, że twórcy wielkich wystaw musieli nie tylko spełniać postulaty nauki, ale także zaspakajać potrzeby kulturowe rozmaitych grup społecznych – gości muzealnych, odbiorców dzieł sztuki.

Choć pojawiający się przy organizowaniu dużej wystawy opartej na wypożyczeniach z innych instytucji konflikt interesów w ramach układu: „nieme" muzealia – muzeum (właściciel) – muzeum (organizator wystawy) istnieje od dawna, to obecnie zyskał on nowe, niepokojące oblicze. „Gra muzealna", której finałem jest wystawa czasowa, opiera się na wypracowaniu kompromisu przez wszystkie strony, choć należy bezwzględnie pamiętać o nadrzędnej racji, jaka przysługuje nie instytucjom, lecz dziełu sztuki. Obserwacja współczesnego przemysłu wystawienniczego pozwala podać w wątpliwość, czy aby na pewno ów kompromis zawsze jest starannie wypracowany i gwarantuje bezpieczeństwo dzieła sztuki, tj. trwałość jego istnienia. Gromadzenie, opracowywanie oraz udostępnianie muzealiów są pryncypiami funkcjonowania muzeum, tak więc eksponowanie dzieł należy do podstawowych zadań muzealnych. Jest ono rodzajem eksploatacji ogromnego kapitału, cennego dziedzictwa, jakim dysponuje cywilizacja. Obserwacja dokonującego się w ostatnich dwu dziesięcioleciach minionego wieku intensywnego rozwoju przemysłu wystawienniczego, owocującego olbrzymią liczbą rozmaitych – dużych, mniejszych,

1. Frans Francken II (1581-1642) warsztat, *Galeria kolekcjonera*, olej, deska,115,5x148, kolekcja Graf von Schönborn-Buchheim, obecnie w Liechtenstein Museum, Wiedeń

1. Frans Francken II (1581-1642) workshop, *A Collector's Gallery*, oil on wood, 115,5x148, Graf von Schönborn-Buchheim Collection, at present Liechtenstein Museum, Vienna

naukowych, popularno-naukowych, wreszcie czysto komercyjnych przedsięwzięć z udziałem dzieł sztuki, nakazuje postawić pytanie: czy skala owej eksploatacji nie jest nadmierna? Z badań berlińskiego Institut für Museumskunde wynika, iż w samych Niemczech w 2000 r. zorganizowano 9348 wystaw czasowych, z czego 1698 odbyło się w muzeach sztuki. Dziennik „Frankfurter Allgemeine Zeitung" odnotował 430 czynnych wystaw czasowych w kwietniu 2001 roku[3]. Przy założeniu, iż na jednej wystawie jest prezentowanych średnio 30 dzieł, uzyskujemy liczbę 12 900 pokazywanych czasowo (poza stałymi ekspozycjami galeryjnymi) muzealiów. Przywołane tutaj przykładowo liczby, stanowiące potwierdzenie profuzji wystaw czasowych, zmuszają do refleksji, przyjrzenia się zjawisku, przeprowadzenia wstępnego bilansu zysków i strat.

Niniejszy artykuł stanowi próbę zdefiniowania zjawiska profuzji wystaw czasowych, a także ukazania złożonej materii wewnątrzmuzealnej, przemian dokonujących się w pojmowaniu muzeum i w funkcjonowaniu społeczeństwa, jak również związków instytucji muzealnych z polityką, ekonomiką kultury czy światem reklamy. Jest on raczej zbiorem refleksji, szkicem zarysowującym problem, ujawniającym jego wielowarstwowość. W chwili obecnej zjawisko profuzji wystaw czasowych nie jest w literaturze muzeologicznej przedmiotem badań naukowych. Pojawiające się refleksje mają charakter hipotez skonstruowanych na podstawie mniej lub bardziej wycinkowego oglądu współczesnej rzeczywistości oraz spostrzeżeń muzeologów i muzealników (praktyków).

2. Fragment ekspozycji – sala z dziełami Rembrandta i jego uczniów, Gemäldegalerie am Kulturforum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin

2. Fragment of an exposition – showroom featuring works by Rembrandt and his pupils, Gemäldegalerie am Kulturforum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Czy możliwe jest obecnie ściśle naukowe badanie zjawiska? Jest to pytanie o badany obszar i czas, wymagane metody i interdyscyplinarne narzędzia poznawcze. Formułowanie jednoznacznych wniosków i uogólnień nie jest możliwe bez argumentów w postaci globalnych, europejskich czy światowych precyzyjnych danych. Wydaje się, że świat muzealny jest dzisiaj na etapie zyskiwania świadomości powagi zjawiska – w fazie zastanawiania się nad jego przyczynami i dostrzeganymi już konsekwencjami. Badanie zjawiska profuzji wystaw czasowych w muzeach wymaga zaangażowania nie tylko muzealników, ale także m.in. socjologów kultury, psychologów, ekonomistów oraz statystyków (badanie potrzeb rynku, oczekiwań odbiorców itd.).

Muzealnik

Muzealnik to osoba zaufania publicznego, urzędnik, badacz uprawiający działalność naukową i popularno-naukową w powiązaniu z misją muzeum, osoba opiekująca się i udostępniająca innym świadectwa dziedzictwa cywilizacji (dzieła sztuki). W kontekście obecnych rozważań należy zwrócić uwagę na występujące w praktyce różnice w poglądach muzealników zależnie od charakteru wykonywanej przez nich pracy, a także wykształcenia. Dyrektor muzeum, kurator zbiorów, konserwator-restaurator dzieł sztuki, pracownik działu głównego inwentaryzatora, działu promocji i *public relations* czy też działu administracyjnego prezentują rozmaite postawy, uwzględniają rozmaite czynniki, wydobywają inne aspekty profuzji wystawowej, odmiennie oceniają zjawisko. Na ich opinię wpływają rozmaite presje i uwikłania zawodowe. To, co wydaje się kuratorowi niemal niemożliwe, zyskuje aprobatę dyrektora (nie historyka sztuki), który z różnych względów, nie zawsze w pełni od niego zależnych, podejmuje decyzje o realizacji ryzykownego przedsięwzięcia. Czy osoby kierujące muzeami mogą sobie pozwolić dzisiaj na idealistyczny nonkonformizm, chcąc utrzymać swą instytucję na stosownym poziomie?

Profuzja wystaw czasowych

Profuzja oznacza obfitość, mnogość, nadmiar (od łac. *profusio* – wylewanie, rozrzutność, dalej od *pro fundere* – lać, wypływać)[4]. Jedno z czterech znaczeń podanych przez Kazimierza Kumanieckiego to trwonić[5]. Poniżej w tym samym słowniku odnajdujemy także

przymiotnik *profusus* – nieumiarkowany, rozpustny, marnotrawny, kosztowny. O ile profuzja kojarząca się z procesami chemicznymi (podobnie jak dyfuzja, konfuzja itd.) wydaje się pozbawiona pejoratywnego zabarwienia, o tyle przeniesiona na inny grunt nabiera przenośnego znaczenia i nacechowania raczej negatywnego. Podobnie sytuacja wygląda w innych językach europejskich[6].

Zauważalna od pewnego czasu profuzja wystaw czasowych w muzeach – rozumiana jako nadmiar wystaw – stanowi jedno z poważniejszych niebezpieczeństw we współczesnym świecie muzealnym. Wielopłaszczyznowość zjawiska, a przede wszystkim jego skala, a także dające się przewidzieć (już dostrzegalne) konsekwencje, wywołują niepokój, decydują o umieszczeniu profuzji na jednym z czołowych miejsc na liście „muzealnych działań o podwyższonym ryzyku zagrożenia". Niebezpieczeństwo to ma dwojaki charakter: po pierwsze, fizyczny, materialny – obawiać się bowiem należy o materię, substancję pokazywanych, podróżujących dzieł sztuki; po wtóre, mentalny – ponieważ mamy do czynienia z procesem sztucznego budowania prestiżu, ferowania sądów wartościujących, frymarczenia sztuką, budowania bezpodstawnych kontekstów, uciekania się do różnego rodzaju manipulacji (np. przez sponsorów)[7].

Prezentowana poniżej tabela, zawierająca dane o liczbie wystaw czasowych przygotowanych w muzeach sztuki oraz muzeach o charakterze rezydencjonalnym w Niemczech w ostatnim dziesięcioleciu, dowodzi istnienia zjawiska, ujawnia jego skalę. Z pewnością należy uczynić w tym miejscu zastrzeżenie, że sytuacja muzealników niemieckich jest w pewnej mierze wyjątkowa, na co składają się takie czynniki, jak polityka Niemiec wobec muzeów i wobec dzieł sztuki, zwłaszcza współczesnej, zjawisko boomu muzealnego, zjednoczenie kraju. Jednak z obserwacji praktyki muzealnej w innych krajach Europy Zachodniej wynika, iż tam sytuacja wygląda, jak się wydaje, dosyć podobnie, choć różne państwa prowadzą odmienną politykę kulturalną, a przyczyny i uwarunkowania zjawiska są różnorodne[8]. Wyraźne przejawy zjawiska nadmiernego wzrostu liczby wystaw bez trudu można dostrzec także w polskiej rzeczywistości, choć jego przyczyny wynikają z innych uwarunkowań.

Podsumowując zgromadzone tutaj dane, które oczywiście nie oddają całej złożoności zjawiska, warto zwrócić uwagę na dwa istotne procesy: wzrost liczby organizowanych wystaw czasowych – na przestrzeni trzynastu lat o 254 przedsięwzięcia (189 w muzeach–galeriach i 65 w muzeach–rezydencjach), oraz wzrost liczby instytucji podejmujących się przygotowywania

Tabela 1. Czasowe wystawy artystyczne w muzeach niemieckich w latach 1990-2003[9]

Rok	Muzea sztuki (z wyłączeniem galerii)			Muzea – rezydencje (zamki, pałace)		
	liczba instytucji przygotowujących wystawy/ liczba wszystkich badanych instytucji	liczba wystaw czasowych	wystawy we własnej siedzibie/ wystawy poza gmachem	liczba instytucji przygotowujących wystawy/ liczba wszystkich badanych instytucji	liczba wystaw czasowych	wystawy we siedzibie własnej/ wystawy poza gmachem
1990	257 / 426	**1548**	1414 / 134	50 / 191	**171**	147 / 24
1991	269 / 456	**1600**	1451 / 149	57 / 201	**170**	154 / 16
1992	272 / 473	**1616**	1505 / 111	56 / 205	**194**	185 / 9
1993	289 / 506	**1511**	1411 / 100	52 / 210	**192**	178 / 14
1994	318 / 524	**1681**	1581 /100	55 / 214	**197**	192 / 5
1995	308 / 534	**1596**	1522 / 74	63 / 220	**241**	239 / 2
1996	313 / 540	**1587**	1498 / 89	62 / 227	**243**	238 / 5
1997	332 / 555	**1652**	1581 / 71	67 / 226	**253**	244 / 9
1998	333 / 559	**1715**	1639 / 76	80 / 235	**242**	233 / 9
1999	335 / 577	**1695**	1598 / 97	66 / 246	**247**	231 / 16
2000	346 / 585	**1698**	1608 / 90	67 / 254	**238**	234 / 4
2001	358 / 600	**1699**	1633 / 66	74 / 267	**241**	231 / 10
2002	345 / 604	**1812**	1692 / 120	66 / 268	**225**	221 / 4
2003	365 / 611	**1737**	1669 / 68	81 / 269	**236**	232 / 4

3. Przestrzennie rozbudowane dzieła sztuki nowoczesnej wymagają specjalnych warunków transportu i protokołów sporządzanych wspólnie przez kuratora i konserwatora, a także wspartych wywiadem z artystą dotyczących intencji autora, budowy obiektu, znaczenia materiałów, reinstalacji

3. Spatially expanded works of modern art demand special transport conditions and protocols prepared jointly by the curator and conservator, based on an interview with the artist, concerning his intention, construction of the object, the significance of material, and reinstallation

ekspozycji czasowych. W tym samym czasie o 108 muzealnych galerii i 31 muzeów–rezydencji zwiększyła się liczba instytucji pokazujących wystawy czasowe we własnych przestrzeniach ekspozycyjnych.

Zamiast stanu badań

Wystawa czasowa jako przedmiot teoretycznych rozważań muzeologicznych, zagadnienie z zakresu historii kolekcjonerstwa i muzealnictwa, ale również jako jeden z elementów współczesnej działalności muzealnej, w tym także jako zagadnienie *stricte* wystawiennicze, pojawiła się w literaturze przedmiotu stosunkowo niedawno. Na początku lat 80. XX w. zainteresowanie tą problematyką uległo intensyfikacji, obecnie zaś jest na nią wręcz koniunktura. Organizowane niegdyś, XX-wieczne wystawy stały się tematem osobnej ekspozycji oraz odrębnym przedmiotem naukowych dociekań[10]. Christina Stoelting nadała swej pracy o przygotowywaniu wystaw sztuki współczesnej oraz o stosunkach między artystami i kuratorami wystaw ich dzieł wielce znaczący tytuł, podkreślając charakterystyczny proces przekształcania się wystawy w samodzielne dzieło sztuki: *Die Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk*[11]. Historią wystaw czasowych zajmowali się ostatnio m.in.: Georg Friedrich Koch[12], Ekkehard Mai[13], Elisabeth Gilmore Holt[14] oraz wspomniany Francis Haskell[15]. Obecnie powstają także książkowe opracowania dokumentujące najbardziej znaczące wystawy historyczne[16].

Dokonując choćby pobieżnego przeglądu literatury przedmiotu, należy wspomnieć zbiór rozpraw pod redakcją Wernera Lipperta poświęconych estetycznemu i filozoficznemu aspektowi sztuki wystawiania – *Präsentation und Represäntation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit*[17], jak również teksty podejmujące próbę zdefiniowania muzeum jako miejsca wystawiania dzieł sztuki (nie tylko czasowo), określenia współczesnych funkcji tej instytucji w dobie postmodernizmu czy też epoki po postmodernistycznej (od klasycznych już tekstów Ernsta Gombricha i Dauglasa Crimpa po publikowane obecnie studia Wernera Hoffmanna i Hansa Beltinga)[18]. Wreszcie swojej monografii doczekał się także rytualny element wystawy czasowej, jakim jest wernisaż, wydobywający m.in. istotny aspekt każdej wystawy czasowej – *event* (zdarzenie)[19]. Istnieje także grupa publikacji o instruktażowym charakterze, poświęconych przygotowywaniu wystaw[20]. Niektóre z nich są wręcz klasycznymi podręcznikami instruującymi, jak krok po kroku zorganizować wystawę: opracować koncepcję, stworzyć scenariusz, listę dzieł, uzgodnić transport, załatwić ubezpieczenie muzealiów itd.[21]. Powstają również prace poświęcone zagadnieniom czysto wystawienniczym, projektowaniu i aranżacji przestrzeni, problemom oświetlenia itd.[22]. Osobny nurt stanowią prace z zakresu ekonomiki kultury, budujące pomost między światem muzealnych wystaw a „krainą pieniędzy”[23]. Ostatnio w Polsce została przetłumaczona i wydana bodaj pierwsza rozprawa poświęcona nowoczesnemu zarządzaniu kulturą, autorstwa Paula Bendixena[24]. W kontekście badań nad profuzją wystaw czasowych do cenniejszych należą publikowane materiały z sesji, sympozjów, dyskusji panelowych wybitnych muzealników. Teksty te odzwierciedlają stan świadomości zagrożeń i niebezpieczeństw. W 1980 r. w Berlinie w gronie muzealników dyskutowano o wystawach jako narzędziu uprawiania polityki[25]. Trzeba w tym miejscu również wspomnieć o zbiorze artykułów poświęconych współczesnym koncepcjom pokazywania dzieł dawnych mistrzów[26]. W monachijskim Zentralinstitut für Kunstgeschichte we wrześniu 2000 r. odbyła się międzynarodowa dyskusja naukowa podejmująca problem podróżowania dzieł sztuki i zagrożeń konserwatorskich wynikających z ich zbyt częstego przemieszczania[27]. Jej tytuł „Kunst auf Reisen – Reisen zur Kunst: Kunstausstellungen heute und morgen” odwoływał się bezpośrednio do opublikowanej w 1991 r. książki *Art in Transit*[28], która stanowiła

punkt odniesienia w toczącej się wówczas dyskusji. Rok później w Państwowej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie odbyło się spotkanie muzealników europejskich pod hasłem „Kunst des Ausstellens", której plonem jest obszerny tom wygłoszonych referatów wraz z interesującymi głosami w wielopłaszczyznowej dyskusji[29]. W sposób jednoznaczny zdiagnozowano wówczas zjawisko profuzji wystaw czasowych we współczesnym muzealnictwie[30].

Paletę problemów, jakie niesie ze sobą nadmiar wystaw czasowych, najpełniej można prześledzić na podstawie kwerendy czasopism fachowych oraz opiniotwórczych gazet codziennych. W pomieszczonych tam artykułach, częstokroć relacjonujących bieżące wydarzenia wystawiennicze, odnaleźć można także sądy i refleksje bardziej ogólne. Należy tu wspomnieć publikacje m.in.: Heinza Althöfera[31], Edouarda Beaucampa[32], Petera Bendixena[33], Helmuta Börsch-Supana[34], Andreasa Burmestera[35], Hedy Grolig[36], Doris Schmidt[37], Hannelore Schubert[38], Georga Imdahla[39] i wiele innych.

4. Wózek transportowy z obrazami umieszczonymi wraz z ramami na specjalnych stelażach; obrazy opakowane w folie o neutralnym odczynie, umieszczone w pionie, wzdłuż kierunku jazdy, miękkie gumowe koła wózka amortyzują wstrząsy

4. Transport cart containing paintings placed together with frames on special easels; paintings packed in foil with a neutral Ph and arranged vertically, along the direction of the ride, with soft, shock absorbing rubber wheels

Przyczyny, symptomy i zagrożenia

W poszukiwaniu przyczyn powstawania ogromnej liczby wystaw czasowych niezbędne wydaje się odniesienie do globalnych zmian cywilizacyjnych, przyspieszonego tempa życia społecznego, w tym także życia muzealnego[40]. Być może profuzja wystawowa wkroczyła do muzeum za sprawą wszechpanującego, rozluźniającego dotychczasowe reguły i kanony postępowania postmodernizmu[41]. Także nie bez znaczenia wydaje się fakt powstania i rozwój nowych koncepcji muzealnych, zwłaszcza tzw. nowej muzeologii (New Museology)[42], postulującej daleko idącą otwartość instytucji na widza. Dotychczasowe teoretyczne rozważania wokół koncepcji muzeum, które można w symboliczny sposób zawrzeć w poetyckiej alternatywie: muzeum – „świątynia" czy „grobowiec sztuki", uległy poszerzeniu o wizję muzeum jako centrum zdarzeń (*Eventcenter*)[43]. Wystawy czasowe stały się wyznacznikiem żywotności i kondycji muzeum (muzeum – „fabryka wystaw"). „Event muzealny" wydaje się należeć do grupy „eventów" marketingowych, spełnia on bowiem szereg kryteriów marketingowych zaproponowanych przez Dariusza Kolbera – m.in. kryterium miejsca, powtarzalności, celowości i rozgłosu[44]. Niekiedy „eventem" – towarem przeznaczonym do sprzedaży medialnej staje się nie tylko wystawa, ale nawet proces przygotowywania wystawy, i nie chodzi tu

5. Tzw. zaplecze wystaw stwarza ryzyko dla dzieł sztuki i jak widać grozi uszkodzeniem ich elementów

5. The so-called exhibition hinterland poses a risk for works of art and, apparently, threatens to damage their elements

tylko o zwyczajne zwiastuny, zapowiedzi przygotowywanych ekspozycji[45]. Walka o widza, o podnoszenie frekwencji muzealnej, rywalizacja z innymi instytucjami proponującymi rozrywkę sprawia, że dzieło sztuki przez wystawianie stało się towarem podlegającym regułom ekonomiki kultury, nie tylko źródłem przeżyć estetycznych i intelektualnych. Zarządzający muzeami menadżerowie nieco inaczej rozkładają akcenty w pracy muzealnej, podkreślając w sposób niesłychanie silny związek kultury z ekonomią – finansami i marketingiem (w jednym z zeszytów berlińskiego Institut für Museumskunde dokonano analizy porównawczej strategii marketingowych wybranych francuskich, brytyjskich i niemieckich muzeów[46]).

Trzeba także uczciwie odnotować fakt istnienia cichego porozumienia pomiędzy muzeami, które w imię prowadzonej przez siebie polityki łamią piętrzące się zakazy konserwatorskie. Ów uświęcony tradycją kompromis umożliwia odwrócenie starej zasady, teraz bowiem to obrazy trafiają do widza. Szansa uczestniczenia poszczególnych muzeów w tej muzealnej polityce zależy od ich zasobów artystycznych, *eo ipso* od stopnia zaspokojenia oczekiwań innych instytucji. Wtedy mogą one liczyć na szczególne odwzajemnienie.

Wystawa czasowa od dawna stanowi instrument politycznej propagandy. Słynnym, podręcznikowym przykładem jest wystawa renesansowej sztuki włoskiej w Londynie w 1930 r., – nie doszłoby do niej „bez perswazji" Mussoliniego, który, powołując się na prestiż polityczny Italii, przełamał opory włoskich konserwatorów. Ostatnio na polityczne konteksty wielu współczesnych wystaw zwrócił uwagę Helmut Börsch-Supan w swym artykule pomieszczonym w „Weltkunst" [47]. Lawrence Weschler w dość kontrowersyjnym eseju, stanowiącym przykład tworzenia kontekstów politycznych wokół wystawy, buduje nieoczekiwaną parabolę między wystawą Jana Vermeera van Delft w Hadze w 1996 r. a procesem zbrodniarzy wojennych z byłej Jugosławii przed haskim Trybunałem[48].

Wreszcie należy wspomnieć o powstaniu organizacji kuratorskich, m. in. w Anglii i we Francji. W 1992 r. ukonstytuowało się stowarzyszenie Touring Exhibitions Group, w skład którego wchodzi wielu dyrektorów, administratorów, ale także kustoszy brytyjskich. Książkę firmowaną przez to stowarzyszenie otwiera manifest profuzji wystawowej autorstwa Juliana Spaldinga, dyrektora Glasgow Museums[49]. Jego zdaniem jedynie liczne wystawy czasowe są świadectwem żywotności i dobrej kondycji muzeum. Podobne stowarzyszenie istnieje we Francji – Réunion des Organisateurs des Grandes Expositiones. Oprócz przygotowywania wystaw organizuje ono wymianę informacji i doświadczeń w formie konferencji międzynarodowych (1992 Bolonia, 1993 Barcelona, 1993 Paryż, 1994 Lizbona, 1994 Wiedeń...)[50]. Ostatnio podczas lektury katalogu *Meisterwerke von Fra Angelico bis Bonnard. Fünf Jahr-*

6. Rzeźba Aliny Szapocznikow w trakcie wypakowania po powrocie z wystawy (w muzeum!) z pudła o mniejszej pojemności od poliuretanowego podłoża dzieła. Wskutek zgniecenia stwierdzono powstanie 28 pęknięć rzeźby – obiekt przestał być samonośny i od czasu tego zniszczenia eksponowany jest na podporze

6. Sculpture by Alina Szapocznikow in the course of being unpacked upon return from an exhibition (held at a museum!) from a box whose capacity is smaller than the polyurethane base of the work. The sculpture cracked in 28 places and ceased being freestanding; from the time of its damage it has to be displayed on a support

7. Skrzynia transportowa dla delikatnej poliestrowej rzeźby *Podróż* Aliny Szapocznikow wraz z systemem zabezpieczeń i wypełnień chroniących obiekt przed urazami przed wystawą retrospektywną rzeźbiarki w warszawskiej Zachęcie w 1997 roku

7. Transport chest for the delicate polyester sculpture *Journey* by Alina Szapocznikow, together with a whole system of protective measures and padding safeguarding the object against damages, prior to a retrospective exhibition held at the Warsaw Zachęta Gallery in 1997

hunderte Malerei. Die Sammlung des Dr. Rau, towarzyszącego wystawie zaprezentowanej w Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii oraz w prestiżowym Haus der Kunst w Monachium, uwagę moją zwróciła informacja zawarta w stopce wydawniczej. Oto interesującą i niesłychanie cenną kolekcję prywatną naukowo opracował Grahal – Groupe de Recherche Art, Historie, Architecture et Littérature – powstałe w 1991 r. stowarzyszenie, którym kieruje Michel Laclotte, znany z publikacji wydawanych przez Musée du Louvre[51].

Presja ekonomiczna jest z pewnością czynnikiem odgrywającym nader istotną rolę we wzroście liczby wystaw. Z jednej strony powstaje olbrzymia liczba przedsięwzięć wystawienniczych „w czasach tłustych" w zasobnych krajach, co wydaje się oczywistością, z drugiej zaś profuzja przejawia się w przygotowywaniu wystaw objazdowych i dotyczy także państw przeżywających „chude lata". Analizą tego m.in. problemu zajął się Helmut Börsch-Supan[52]. By zorganizować wystawę i przygotować towarzyszącą jej publikację, musi uczestniczyć finansowo w przedsięwzięciu kilka instytucji, co w konsekwencji sprawia, iż wystawa staje się imprezą objazdową, pokazywaną w tych instytucjach, które partycypowały w jej kosztach. Czyżby profuzja miała stanowić właściwą receptę na polepszenie wizerunku instytucji kultury w latach kryzysu? Jeśli muzealnik w odpowiedzi zechce, a w moim przekonaniu bezwzględnie powinien, uwzględnić los dzieła sztuki, odpowiedź winna być zasadniczo negatywna. Zagadnienie wystaw objazdowych implikuje wiele problemów transportowych, aranżacyjnych itd.

Muzeum wprowadzone w obieg gospodarki, mimo że jest instytucją *ex definitione non profit*, staje się poniekąd podmiotem gospodarczym, wystawę zaś można postrzegać jako ekonomiczne koło napędowe. Wystawy wszak nie byłyby możliwe, gdyby nie udział historyków sztuki, konserwatorów, współpracujących z muzeami firm ramiarskich, transportowych, ubezpieczeniowych, ekip architektów wnętrz, specjalistów od oświetlenia etc. Towarzyszący wystawie katalog nie powstałby, gdyby nie autorzy, fotograficy, projektanci, wydawnictwa, drukarnie itd. Wystawa nie zaistniałaby, gdyby nie wsparcie sponsorów (mogących dokonać odpisów podatkowych), mediów, dziennikarzy itp. Tak więc cykl realizacji przedsięwzięcia wystawienniczego zapewnia zatrudnienie rzeszy ludzi[53].

Istotnym zjawiskiem (choć dotyczącym tylko niektórych krajów – w sposób bodaj najbardziej znaczący Niemiec, Japonii i Stanów Zjednoczonych), które w bezpośredni sposób wpływa na wzrost liczby wystaw czasowych jest obserwowany, począwszy od lat 70. tzw. boom muzealny – budowanie i tworzenie

8. Zrolowany obiekt winien być przechowywany w pozycji wiszącej, tak jak prezentowane „Kakemono", japoński zwój pionowy; konserwacji i restauracji w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie towarzyszyło wykonanie opakowania przeznaczonego dla właściciela obiektu – Muzeum Narodowego w Warszawie

8. A rolled-up object should be stored hanging, as in the case of the "Kakemono" Japanese vertical scroll; the conservation and restoration performed at the Academy of Fine Arts in Warsaw involved producing suitable packing intended for the object's owner - the National Museum in Warsaw

(fot. 1 – ze zbiorów Liechtenstein Museum w Wiedniu;
2 – ze zbiorów Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz w Berlinie, fot. Christoph Schmidt;
3-8 fot. i komentarz I. Szmelter)

nowych muzeów. W ostatnim trzydziestoleciu powstała pokaźna liczba nowych muzeów[54]. Wiele z tych nowo powstałych instytucji dopiero gromadzi muzealia, od początku buduje swoje kolekcje, a ich bieżąca działalność opiera się na wykorzystywaniu pustej przestrzeni ekspozycyjnej do prezentacji wypożyczonych dzieł i wystaw.

Poniekąd konsekwencją profuzji wystawowej wydaje się proces obniżania jakości merytorycznej, kryzysu wartości muzeum, zachwiania proporcji między elementami składowymi pracy muzealników. Nie chodzi tutaj o tempo pracy i czasem niewłaściwe przygotowanie „techniczne" wystawy, ale o kryzys w myśleniu. Czy potrafimy znaleźć dość czasu na dopracowanie wartościowej koncepcji wystawy? Czy wobec profuzji jesteśmy w stanie zachować pryncypia instytucji, profil muzeum? Czy wolno pokazywać wszystko pod mało znaczącym pretekstem, byle tylko statystyka wystaw przeprowadzonych w danym roku była odpowiednia? Czy postmodernistyczne rozluźnienie reguł, zakładające niesłychaną swobodę działań, może stanowić ich usprawiedliwienie? Czy rachunek ekonomiczny jest wystarczającym powodem do organizowania wystawy? Czy zawsze uzasadnienie zorganizowania wystawy jest

wystarczające, powody jednoznaczne, doniosłe i merytorycznie przejrzyste? Sformułowana hipoteza wydaje się szalenie ryzykowna i już na samym początku budzi zastrzeżenia oraz wątpliwości, dotyka bowiem nieuchwytnych rozgraniczeń aksjologicznych. Jednak obserwacja bieżącej praktyki muzealnej, a także brak odpowiednich wymagań ze strony publiczności – *vox populi* na jałowym biegu – w moim przekonaniu pozwalają postawić powyższą hipotezę o kryzysie wewnątrzśrodowiskowym wśród muzealników.

Podstawowe pytanie: czym jest wystawa czasowa? pozwala uświadomić niebezpieczeństwa, i te wspomniane wcześniej, mentalne, i te czysto fizyczne, groźniejsze, bo dotykające bezpośrednio bytu dzieła sztuki. Odwieczny problem: dzieło sztuki w podróży, czy podróż do dzieła sztuki, implikujący przede wszystkim kwestie konserwatorskie oraz zagrożenia transportowe, w dobie profuzji wystaw czasowych zyskuje nowy wymiar napawający obawą[55]. O skali problemów przekonuje zestawienie wypożyczeń w latach 1980-2000 z Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium, sporządzone na podstawie rocznych sprawozdań[56].

Tabela 2. Liczba muzealiów wypożyczonych na wystawy czasowe oraz przekazanych do innych instytucji w formie długoterminowego depozytu ze zbiorów Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium w latach 1980-2000.

Rok	Liczba dzieł poddanych przeglądowi lub kontroli konserwatorskiej	Liczba dzieł wypożyczonych na wystawy czasowe	Liczba dzieł wypożyczonych – wypożyczenia długoterminowe
1980	b.d.	494	34
1981	b.d.	150	80
1982	b.d.	103	201
1983	b.d.	139	133
1984	b.d.	191	145
1985	b.d.	261	62
1986	b.d.	398	256
1987-1990	b.d.	b.d.	b.d.
1991	b.d.	139	134
1992	b.d.	154	230
1993	b.d.	102	87
1994	b.d.	212	32
1995	650	b.d.	b.d.
1996	630	324	243
1997	550	193	181
1998	580	415	170
1999/2000	b.d.	583	b.d.

* b.d. – brak danych

Od wielu lat toczy się dyskusja wokół problemów konserwacji dzieł sztuki w muzeum, przede wszystkim opartej na profilaktyce i konserwacji zapobiegawczej. Zapewnienie stabilności warunków ekspozycyjnych, zbliżonych do warunków przechowywania jest gwarancją trwałości muzealiów. Transport, choćby najbardziej starannie zorganizowany, zawsze stanowi pewne ryzyko dla dzieł sztuki. Interesująca wydaje się sformułowana przez Ewę Święcką propozycja wprowadzenia konserwatorskiej „Karty przemieszczania obiektu" (nie chodzi tutaj o odnotowanie ruchu dzieła w kartach katalogu naukowego, ani o sporządzanie opisów konserwatorskich przy wysyłaniu prac)[57]. Innym przykładem złożoności problemów konserwatorskich dotyczących podróżujących po wystawach dzieł jest tocząca się w sieci internetowej debata konserwatorów z całego świata na temat metod konserwacji renesansowej rzeźby *Dawida* Michała Anioła oraz warunków podróży amerykańskiej innego *Dawida*, autorstwa Verrocchia[58].

Bilans zysków. Głos zwolennika profuzji

Niniejszy artykuł byłby nie w pełni uczciwy, gdyby zawartej powyżej listy zagrożeń, niebezpieczeństw oraz negatywnych aspektów profuzji wystaw czasowych w muzeach nie dopełnić aspektami pozytywnymi. Francis Haskell, zwracając uwagę na fakt realizowania przez wielkie wystawy postulatów naukowych, ale także zaspakajania potrzeb odbiorców, przytacza dwa znamienne, wręcz spektakularne przykłady. Pierwszy to wizyta Marcela Prousta w 1924 r. w Galerie Jeu de Pomme na wystawie prac Jana Vermeera van Delft, dokąd pisarz, mimo choroby, przyszedł zobaczyć, dobrze mu znany z podróży do Holandii obraz *Widok Delft*; drugi zaś, to tłumy widzów oczekujące na spotkanie z dziełami delfckiego sfinksa w kolejce przed wejściem do waszyngtońskiej National Gallery, mimo srogiej zimy na przełomie 1995 i 1996 roku.

Oto kilka zalet profuzji. Udaje nam się więcej zobaczyć – poznać inne dzieła, nawet jeśli słabsze czy w ramach słabszej wystawy, to i tak być może jest to jedyna szansa ich poznania. Problemy z kategoryzacją arcydzieł, dzieł wysokiej lub przeciętnej jakości oraz dyskusje aksjologiczne nakazują odnosić się do sądów

wartościujących w muzeum z powściągliwością. Każda wystawa jest zawsze „wizualnym zamieszaniem", które oddziałuje jako całość, jest miejscem indywidualnego przeżycia dzieła przez każdego z odbiorców (a nie tylko stanowi zbiór materii badawczej). Byt dzieł sztuki zależy od nas, od tego jaki aspekt ich istnienia przedstawimy, jak je pokażemy – „naukowo", „anegdotycznie", parami, pojedynczo. Dzieła nigdy nie „zasypiają", my zaś musimy sobie odpowiedzieć na pytanie: po co i dlaczego je „budzimy"? Zdarza się w praktyce muzealnej, iż dzieło zyskuje zainteresowanie konserwatora bądź historyka sztuki w chwili, gdy trafia na wystawę, w magazynie zaś umyka ich uwadze. Wystawa czasowa jest układem dwustronnym „eksport – import", coś dajemy, coś dostajemy – wymiana odbywa się z korzyścią dla widza. Wystawa z własnych zbiorów we własnym gmachu może okazać się koniecznością nie tylko ekonomiczną, ale także konserwatorską (wietrzenie przechowywanych przez lata w magazynie tkanin czy sreber).

* * *

Choć wydaje się, że profuzja wystaw czasowych jest zasadniczo zjawiskiem negatywnym, to nie jest to twierdzenie w pełni jednoznaczne i w sposób naukowy zweryfikowane, pozostaje więc hipotezą. Wprowadzony tu dwugłos zmusza do głębszych przemyśleń. Niewątpliwie zjawisko obfitości wystaw wymaga starannych badań, zaangażowania specjalistów z wielu dziedzin nauki. O ile obfitość można uznać za dopuszczalną, o tyle nadmiar wystaw (jak każdy nadmiar) jest rzeczą złą. Jednak gdzie istnieje granica, do jakiego momentu istnieje zgoda na kompromis? We wszystkich „grach muzealnych" jedno wydaje się niezbywalne – obowiązek zachowania dzieła w jak najlepszym stanie i zapewnienia jego trwałości. Dostrzeżenie i sformułowanie problemu oraz otwarcie dyskusji na ten temat powoduje, w przekonaniu autora, wzrost samoświadomości muzealników, powściągliwość i ostrożność w ich postępowaniu. Wydaje się, że należy także dzięki upublicznieniu dyskusji prowadzić odpowiednią edukację odbiorców sztuki, budować ich pokorę, szacunek i respekt wobec dzieł poprzez uświadamianie ograniczeń w ich udostępnianiu oraz potrzeby ich ochrony.

Warto być może rozważyć możliwość przeprowadzenia badań dotyczących wystaw czasowych organizowanych w polskich muzeach i postawić kilka pytań: Czy w polskich muzeach można dostrzec symptomy profuzji wystaw czasowych? Jeśli tak, to jakie, na czym polegające? Wedle jakich kryteriów muzealnicy powinni wprowadzać ograniczenia w eksponowaniu dzieł na wystawach czasowych? Czy obserwowane zjawisko źle, czy dobrze świadczy o pracy w muzeum?

Przypisy

[1] Artykuł jest skróconą wersją pracy *Muzealnicy w zachodniej Europie wobec profuzji wystaw czasowych*, napisanej w ramach Podyplomowego Studium Muzealniczego przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego z inspiracji i pod życzliwą opieką dr Bożeny Steinborn, której serdecznie dziękuję za okazaną pomoc. Za cenne, poszerzajace ogląd zjawiska konsultacje chciałbym wyrazić swą szczególną wdzięczność prof. Iwonie Szmelter. Dziękuję także Peterowi G. Hausmannowi z Institut für Museumskunde w Berlinie za udzieloną pomoc w dotarciu do materiałów i badań muzealników niemieckich. Tekst ten został wygłoszony na sesji: Muzeum i Konserwacja u progu XXI wieku, II Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Koło Naukowe Muzealnictwa i Zabytkoznawstwa, Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 19 – 20.03.2004.

[2] F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, wstęp N. Penny, Yale University Press, New Haven, London 2000; omówienie publikacji: Z. Ważbiński, *Francis Haskell i jego „Ulotne Muzeum". Z dziejów wystaw „dawnych mistrzów"*, „Przegląd Literacko-Artystyczny" 2001, nr 1-2, s. 116-122, przedruk: „Biuletyn Historii Sztuki", 2002 nr 1-4, s. 305-308.

[3] Cyt. za: A. Burmester, *Deep Time: Ausstellen als Risiko und Notwendigkeit* [w:] *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*, red. H. D. Huber, H. Locher, K. Schulte, nakładem Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Ostfildern–Ruit 2002, s. 73.

[4] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 408.

[5] K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1990, s. 398.

[6] Jęz. francuski (*Wielki słownik francusko-polski*, praca zbiorowa, Warszawa 1991, t. 2, s. 415): *profusion* – obfitość, nadmiar, zbytek, rozrzutność, szczodrość, hojność; synonimy: *abondance, excès, surabondance, prodigalité, libéralité*, również przymiotnik *profus* i przysłówek *profusément*; jęz. niemiecki (J. Piprek, J. Ippoldt, *Wielki słownik niemiecko-polski*, Warszawa 1989, t. 2, s. 262, G. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch. Jubiläumsausgabe, Gütersloh-München* 1991, s. 1015): nie odnotowano formy rzeczownikowej, jedynie przymiotnikową: *profus* – rozrzutny, marnotrawny, nadmier-

ny, *profus – verschwenderisch, übermässig, stark, reichlach*; jęz. angielski (J. Stanisławski, *Wielki słownik angielsko- polski z suplementem*, red. nauk. W. Jassen, Warszawa 1983, t. 2, s. 107): *profuseness, profusin* – hojność obfitość, nadmiar, *profuse* – hojny, szafować czymś.

[7] *Kunst und Manipulation. Die Moderne zwischen Markt und Meinung*, „Berichte und Studien der Hans-Seidel-Stiftung", t. 68, red. G. Schmirber, E. Mai, München 1994; zob. także: W. Grasskamp, *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München 1998.

[8] Niestety w ograniczonym czasie pisania niniejszej pracy autorowi nie udało się skompletować, mimo podjętych starań, wyników badań z Francji i krajów Beneluksu.

[9] Tabela została sporządzona na podstawie badań corocznie publikowanych w „Mitteilungen und Berichte aus dem Istitut für Museumskunde", Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ostatnie roczniki są także publikowane on-line na stronie: www.smb.spk-berlin.de/ifm.

[10] *Stationen der Moderne*, kat. wyst., Neue Nationalgalerie Berlin, red. E. Roters, Berlin 1988.

[11] Ch. Stoelting, *Die Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk*, Weimar 2000. Ten sam problem: *Thinking about Exhibitions*, red. B. W. Ferguson, R. Grenberg, S. Nairne, London–New York 1996.

[12] G. F. Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.

[13] E. Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, Berlin–München 1986.

[14] *The Triumph of Art for the Public 1785-1848. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, red. E. Gilmore Holt, Princeton – New York 1983; *The Art of all Nations 1850-1870. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, red. E. Gilmore Holt, Princeton – New York 1982; *The Expanding World of Art 1874-1902. Universal Exhibitions and State Sponsored Exhibitions*, wyd. E. Gilmore Holt, London – New Haven 1988.

[15] F. Haskell, *op. cit*.

[16] *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungs dieses Jahrhunderts*, red. K. Hegewisch, B. Klüser, Frankfurt a. M. 1991 (w wersji francuskiej: *L'art de l'exposition. Un documentation sur trente expositions exemplairs du XX siècle*, Paris 1998); B. Altshuler, *The Avangarde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York 1994; *L'art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses ideologies*, wyd. B. Fibicher, Ostfildern 1995.

[17] *Präsentation und Represäntation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit*, red. W. Lippert, München 1990.

[18] E. Gombrich, *The Museum. Past, Present and Future*, „Critical Inquiry", R. III, 1977, nr 3, s. 449-470 (tłumaczenie: „Teksty", R. 50, 1980, nr 2, s. 191-207); D. Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden–Basel 1996 (oryg. wyd.: *On the Museum's Ruins*, Massachusetts Institute of Technology 1993; fragment: *Na ruinach muzeum*, tłum. A. Sobota, „Obscura. Biuletyn Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych" 1988, nr 6 (66), s. 20-34); W. Hoffmann, *Die Museen – Orte der ungewissen Künste* [w:] *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, red. E. Mai we współpracy z E. Hartmann, Köln–Weimar–Wien 2001, s. 13-30; H. Belting, *Das Museum als Medium*, *ibidem*., s. 31-44.

[19] H. P. Thurn, *Die Vernisage. Vom Künstler treffen zum Freizeitvergnügen*, Köln 2000; por. także: *Das Guggenheim Prinzip*, red. H. Hoffmann, Köln 2001.

[20] *Touring Exhibitions. The Touring Exhibitions Group's Manual of Good Practice*, red. M. Sixsmith, Oxford 1995; *Réunion des Organisateurs des Grandes Expositiones. Empfehlungen für die Organisation grosser Ausstellung*, „Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde", Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, z. 9, Berlin 1996; *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*, red. U. Schwarz, P. Teufel, Ludwigsburg 2001.

[21] *Touring Exhibitions…*, *Empfehlungen für die Organisation grosser Ausstellung…*

[22] *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*; S. Lemoine, *Das Musée de Grenoble in neuem Licht* [w:] *Die Zukunft der Alten Meister*, s. 89-100.

[23] V. D. Alexander, *Museums and Money. The Impact of Funding on Exhibitions, Scholarship and Management*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1996; W. Pommerrehne, B. S. Frey, *Museen und Märkte – Ansätze einer Ökonomik der Kunst*, München 1993; *Macht, Kultur, Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit*, red. W. Heinrichs, Baden-Baden 1997; *Handbuch Kulturmanagement – Die Kunst, Kultur zu ermöglichen*, „Loseblatt–Sammlung", Stuttgart, Düsseldorf 1992; E. Lissek Schütz, *Die Kunst des Werbens um Gunst und Geld – Fundraising als Marketingstrategie auch für Kulturinstitutionen. Handbuch Kulturmanagement*, „Loseblatt- Sammlung", Düsseldorf 1997.

[24] P. Bendixen, *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, Kraków 2001 (wyd. oryg.: *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie*, Opladen–Wiesbaden 1998), tamże obszerna bibliografia.

[25] *Ausstellungen, Mittel der Politik? Ein Symposion veranstaltet von Institut für Museumskunde Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 10 – 12.09.1980*, Berlin 1981.

[26] *Die Zukunft der Alten Meister…*

[27] „Kunst auf Reisen – Reisen zur Kunst: Kunstausstellungen heute und morgen. Disskusion", Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 11.09.2000, nie udało się ustalić, czy zostały opublikowane materiały posesyjne.

[28] *Art in Transit. Handbook for Packing and Transporting Paintings*, red. M. Richard, M. F. Mecklenburg, R. M. Merrill, Washington 1991.

[29] *Kunst des Ausstellens…*

[30] Przede wszystkim istotne wydają się pomieszczone w *Kunst des Ausstellens…* wystąpienia: A. Burmester, *Deep Time…*, s. 71-83; H. Locher, *Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs*, s. 15-30; O. Bätschmann, *Ausstellungskunst und ihre Stars*, s. 31-44; C. Dercon, *Man kann ein Museum sein oder man kann modern*

sein, aber man kann nicht beides sein, s. 163-178; H. Dickel, *Enviroments – Instalationen – Kontext – Kunst. Ausstellen als Strategie zeitgenösischer Kunst*, s. 45-58; E. Mai, *Ausgestellt – Funktionen von Museum und Ausstellung im Vergleich*, s. 59-70; *Round Table – Risiko Ausstellung?!*, s. 338-363.

[31] H. Althöfer, *Tod auf Reisen – Transport von Kunstwerken*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung", R. 5, 1991, z. 2, s. 231-235.

[32] E. Beaucamp, *Mehr Enthaltsamkeit*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 13.11.1998.

[33] P. Bendixen, *Cultural Tourism – Economic Success at the Expense of Culture?*, „International Journal of Cultural Policy", t. 4, 1997, nr 1, 1997, s. 21-46.

[34] *Kein Einzelfall: Friedrichs »Mönch am Meer« wurde beschädigt. Tod auf Reisen*, „Die Zeit", 18.10.1985; *Wenn Fachleute von der Bild-Ausleihe abraten*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 24.07.1998.

[35] A. Burmester, *Das schwitzende Bild unter dem heissen Glasdach*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 25.04.1998.

[36] H. Grolig, *Kein Tourismus der Bilder. Gipfeltreffen der Museumsdirektoren in Wien*, „Stuttgarter Zeitung", 1.07.1989.

[37] D. Schmidt, *Für die Vereinigten Staaten zu teuer. Geplante Berliner Leigaben-Ausstellung findet 1986 nicht statt*, „Süddeutsche Zeitung", 19.02.1986.

[38] H. Schubert, *Die Kunst, Kunst reisen zu lassen*, „Frankfurter Allgemeine Magazin", nr 323, 9.05.1986.

[39] G. Imdahl, *Das Geld und das Gewissen. Der Pyrrhussieg des Museums: eine aktuelle Debatte*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 20.11.1998.

[40] Z. Baumann, *Flaneure, Spieler und Touristen – Essays zu postmodernen Lebensformen*, Hamburg 1997.

[41] D. Crimp, *op. cit*.

[42] *The New Museology*, Reaktion Books, London 1989; por. także E. Gombrich, *op. cit.*

[43] W. Nerdinger, *Vom Kunstempel zum Eventcenter – Kunstvermittlung durch Museumsarchitektur im Spiegel der Kunstrezeption* [w:] *Die Zukunft der Alten Meister*…, s. 53-72; por. R. de Leeuw, *Neue Konzepte in Holland – Das Rijksmuseum in Amsterdam, ibidem*, s. 73-88, S. Ebert-Schifferer, *Die Zukunft der Alten Meister: pur oder gemischt?*, *ibidem*, s. 101-120.

[44] D. Kolber, *Event – bliskie spotkanie marketingowe*, „Marketing w praktyce" 2003, nr 9 (67), s. 7-10.

[45] H. Schubert, *Disneylandisierung geht an keinem Museum vorbei: Wertvolle Gemälde bekommen auf Reisen Polizeischutz. Fotos ersetzen die fremdgegangene Bilder*, „Hannoversche Allgemeine Zeitung", 17.01.1990.

[46] P. Schuck-Wersig, G. Wersig, *Museen und Marketing in Europa. Großstädtische Museen zwischen Administration und Markt*, „Materialien aus dem Institut für Museumskunde", Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, z. 37, Berlin 1992.

[47] H. Börsch-Supan, *Museen und Ausstellungen als politisches Instrument: Gedanken aus gegebenen Anlass*, „Weltkunst", R. 56, 1986, nr 1.

[48] L. Weschler, *Vermeer w Bośni*, tłum. P. Bikont, „Gazeta Wyborcza", 16-17.03.1996, s. 14-15.

[49] *Touring Exhibitions*…, s. 7-18.

[50] *Réunion des Organisateurs des Grandes Expositiones*...

[51] *Meisterwerke von Fra Angelico bis Bonnard. Fünf Jahrhunderte Malerei, Die Sammlung des Dr. Rau*, red. M. Restellini, Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 26.05.–26.08.2001, Haus der Kunst München 5.10.2001–13.01.2002, Milano 2001.

[52] H. Börsch-Supan, *Kunstmuseum in der Kriese. Chancen, Gefährdungen, Aufgaben in mageren Jahren*, München 1993.

[53] A. Burmester, *Deep Time*…, s. 75.

[54] D. Kacprzak, *Muzeum a postmodernizm. W poszukiwaniu wizerunku muzeum współczesnego*, 1994 (mps IHS UW – praca napisana na seminarium sztuki nowoczesnej pod kierunkiem dr hab. W. Baraniewskiego; tamże obszerna bibliografia); *Muzeum. Architektura wobec sztuki. W poszukiwaniu consensusu*, red. J. Jedliński, „Biblioteka Muzeum Sztuki", Łódź 1993; F. Morris, *Neue Architektur – Neue Kunst – Geschichtsperspektiven* [w:] *Kunst des Ausstellens*…, s. 105-114.

[55] A. Bredius, *Les dangers de transport des oeuvres d'art,* „Mouseion", R. 5, 1931, t.13/14; *Art in Transit*…; I. Mazzoni, *Fragiles Frachtgut Kunst: Die Verpackung mindert kaum die Risiken internationaler Ausstellungsmobilität*, „Süddeutsche Zeitung", 12.01.1993.

[56] Cyt. za: A. Burmester, *Deep Time*…, s. 74.

[57] E. Święcka, *Konserwacja zapobiegawcza czyli strategia skutecznej ochrony zabytków / Preventive Conservation or Strategy for Successful Protection of Monuments*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki" / „Conservator-Restorers Bulletin" 2001, nr 4 (47), s. 32-35 (76-78); taż, *Konserwator mówi tak a czasem nie*, *ibidem*, s. 42-43 (85-86).

[58] *Tour of Verrocchio's David to be Extended; Art Watch Allert: David in Denger*!, strona Art Watch Interational: http://www.artwatchinternational.org/article (30.07.2003).

Dariusz Kacprzak

The Profusion of Temporary Exhibitions. Selected Aspects of the Phenomenon upon the Example of German Museums

Art historians and museologists have increasingly begun to discern the problematic nature of the widespread inflationary growth in temporary exhibitions. In his latest book *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition* (New Haven 2000), Francis Haskell points to a growing conflict between strict conservation regulations on loans of works of art on the one side and a tremendous number of temporary exhibitions on the other.

Whereas the differing interests of a museum piece's owner, conservation requirements and the organizer of a temporary exhibition have existed for a long time, this is now assuming new disturbing forms. Today, a "museum game" – whose final part is the temporary exhibition – is all about finding a compromise by all parties involved. However, the practises of the contemporary exhibition industry unfortunately suggest that such compromises are often made to the detriment of the loaned art objects in question and that their safety is not sufficiently safeguarded.

One should bear in mind, that it is not institutions but a work of art that must be given the priority. *The ICOM (International Council of Museums) Code of Ethics for Museums* issued in 1991 clearly reinforces this: *The primary duty of the museum is to preserve its collections for the future and use them for the development and dissemination of knowledge, through research, educational work, permanent displays, temporary exhibitions and other special activities*.

Statistical data gathered by the Berliner Institut für Museumskunde indicates that alone in 2000 9.348 temporary exhibitions were shown, out of which 1.698 took place at museums of art – a testimony to the "museum boom" of the past decades. This profusion of temporary exhibitions is dangerous from two perspectives – first on a physical level – the matter of travelling museum pieces is in danger and secondly, on the mental level – it is a way to build artificial prestige, to render judgements, to trade in art, to develop unrelated contexts or to manipulate art – for instance by sponsors.

This rise in the number of temporary exhibitions can be attributed to the growing acceleration of social life and the ever more popular concept of the museum as an event-centre. In this climate, the number of temporary exhibitions seem to have become a yardstick against which the life and condition of the museum is evaluated, transforming it into a "factory of exhibitions" with a tendency of emphasizing quantity over quality.

Further, the "battle for visitors", a higher turnout for a museum and the competition with other institutions offering entertainment promote the mentality of viewing a work of art as a mere commodity subject to market behaviour or sponsor interests, whereas its fundamental role is to serve as a source of aesthetical and intellectual experiences.

Similarly, museums have been more willing to compromise on conservation policies when loaning works of art to other museums in hope of seeing such favours reciprocated. Rather ironically, an overabundance of temporary exhibitions may not only be observed in "times of plenty", when funds flow more freely, but so do "times of famine" contribute to this phenomenon. In order to organize and finance an exhibition, several institutions may well have to be involved, which results in transporting the exhibition from one place to another, so that all institutions that participated in the costs could present it.

Given such problematic pressures and the negative consequences of such a profusion of temporary exhibitions – be it in the sphere of conservation or the adverse effects on the quality of exhibitions – an interdisciplinary study of the phenomenon involving specialists from diverse scientific fields is called for. This should be done with a view to raising awareness to the problem and will hopefully result in promoting a more cautious and thoughtful attitude among professional museum workers.

Summary and translation by Charles Féaux de la Croix

□

Aleksandra Magdalena Dittwald

MUZEUM NARODOWE INDIAN AMERYKAŃSKICH INSTYTUTU SMITHSONA W WASZYNGTONIE

Po wiekach prześladowań i eksterminacji, rdzenni mieszkańcy Ameryki doczekali się w końcu uznania. Dostrzeżono znaczenie Indian i ich udział w tworzeniu historii Ameryki. Powstało Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich należące do Instytutu Smithsona, dedykowane pierwszym mieszkańcom zachodniej półkuli. Celem tego muzeum jest ochrona kultury, sztuki, języka i zwyczajów Indian.

Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich (National Museum of the American Indian, w skrócie NMAI) stanowią trzy odrębne obiekty, znajdujące się w trzech różnych miastach:

1. Centrum Georga Gustawa Heye'a (NMAI The George Gustav Heye Center) w Nowym Jorku, otwarte w 1994 roku.
2. Centrum Zbiorów Kulturalnych (NMAI Cultural Resources Center) w Suitland w stanie Maryland, otwarte w 1998 roku.
3. Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich (NMAI on the National Mall) w Waszyngtonie, otwarte w 2004 roku.

Historia muzeum

Początki Muzeum Indian Amerykańskich związane są z działalnością kolekcjonerską Georga Gustawa Heye'a (1874-1957), bogatego bankiera z Nowego Jorku. Był on zagorzałym miłośnikiem sztuki i kultury indiańskiej. Interesowała go zarówno archeologia, jak i etnografia dotycząca najstarszych mieszkańców Ameryki. Pierwsze eksponaty do swojej kolekcji nabył już w końcu XIX wieku. Jego hobby w krótkim czasie przekształciło się w życiową pasję. Podróżował po całej Ameryce i kupował przedmioty bezpośrednio od Indian, jak również od innych kolekcjonerów. Nie interesowały go pamiątki wykonywane dla turystów, lecz oryginalne obiekty religijne i ceremonialne, przedmioty codziennego użytku, autentyczne egzemplarze sztuki indiańskiej. Heye ponadto sponsorował oraz brał osobisty udział w wielu ekspedycjach archeologicznych na terenach Ameryki Środkowej i Południowej. W celu pozyskania cennych eksponatów sztuki indiańskiej odwiedzał również wielokrotnie europejskie muzea i prywatne kolekcje.

Heye wcześnie docenił znaczenie fotografii jako istotnego elementu dokumentacji etnograficznej. Zatrudniał fotografów, którzy wykonywali na jego zlecenie nie tylko zdjęcia indiańskich artefaktów, lecz także fotografowali Indian, ich zwyczaje i ceremonie. Kupował również cenne stare fotografie z prywatnych kolekcji. Z czasem zgromadził ponad 100 tys. zdjęć, w tym dagerotypy, slajdy i negatywy. Jego kolekcja uważana jest za najobszerniejszą dokumentację fotograficzną rdzennych mieszkańców Ameryki.

Heye początkowo przechowywał zbiory w swoim nowojorskim mieszkaniu, później również w wielu wynajętych pomieszczeniach. W 1916 r. założył Muzeum Indian Amerykańskich – fundację Heye'a, a w 1922 r. udostępnił swoją kolekcję dla zwiedzających w nowo wzniesionym budynku przy 155 ulicy na terenie górnego Manhattanu w Nowym Jorku. Ponad 40 lat pełnił funkcję dyrektora tego muzeum. Wprowadził własny system katalogowania obiektów i osobiście je inwentaryzował. W związku z szybko rosnącą liczbę eksponatów zaistniała konieczność wybudowa-

1. Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich – Centrum Georga Gustawa Heye'a w Nowym Jorku

1. The National Museum of the American Indian – George Gustav Heye Center in New York

nia dla nich dodatkowego pomieszczenia. W 1926 r. powstał na terenie Bronxu ośrodek badawczy, który pełnił również funkcję magazynu zbiorów. Przy nim w krótkim czasie zaprojektowano ogród doświadczalny, w którym uprawiano tradycyjne dla różnych plemion indiańskich odmiany roślin. Ośrodek badawczy znany był w Nowym Jorku z działalności dydaktycznej dla okolicznych szkół.

Heye zgromadził ponad 800 tys. eksponatów, w tym kamienne i drewniane rzeźby, słupy totemowe, maski, stroje codzienne i rytualne, ceramikę, tradycyjne plecione koszyki i biżuterie. Dwie trzecie jego kolekcji stanowią obiekty z Ameryki Północnej, głównie ze Stanów Zjednoczonych oraz z północnych i zachodnich terenów Kanady. Pozostała część pochodzi z Ameryki Środkowej i Południowej, przede wszystkim z Meksyku, Kostaryki, Peru, a także z Amazonii i z terenów

2. Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich w Waszyngtonie, widok od strony wschodniej

2. The National Museum of the American Indian in Washington, view from the east side

3. Widok muzeum od strony północnej z symboliczną rzeką i wodospadem

3. View of the museum from the north side with the symbolic river and the waterfall

Andów. Jest to największa kolekcja sztuki pierwszych mieszkańców Ameryki zgromadzona przez pojedynczą osobę.

Na terenie Stanów Zjednoczonych znajduje się wiele małych muzeów poświęconych historii i kulturze Indian. Usytuowane są zazwyczaj w pobliżu rezerwatów i mają jedynie zasięg lokalny. W większych muzeach, jak np. w Muzeum Narodowym Historii Naturalnej należącym do Instytutu Smithsona w Waszyngtonie, znajdują się również działy poświęcone historii i kulturze Indian. Jednakże prezentowanie kultury Indian obok skamieniałości z epoki lodowcowej oraz wymarłych mamutów, od wielu lat wzbudzało sprzeciwy i kontrowersje wśród rdzennych mieszkańców Ameryki.

Dopiero w latach 80. powstał sprzyjający klimat polityczny i zaistniały odpowiednio silne społeczne przesłanki do stworzenia w Waszyngtonie Muzeum Narodowego poświęconego wyłącznie Indianom. W 1989 r. dzięki inicjatywie indiańskich senatorów – Bena Nighthorse'a Campbella z Kolorado i Daniela Inouye'a gubernatora Hawajów, kongres amerykański przyjął ustawę o utworzeniu Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich jako części Instytutu Smithsona. Muzeum poświęcone miało być historii, kulturze i sztuce rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej, Środkowej i Południowej. Zgodnie z tą ustawą, bogata kolekcja Heye'a została przejęta przez nowe

muzeum i miała być rozmieszczona w trzech miastach: w Nowym Jorku, w Suitland w stanie Maryland i w Waszyngtonie. Nowe prawo stanowiło również o zwrocie szczątków indiańskich przodków, przedmiotów z ceremonii pogrzebowych, jak i wszelkich obiektów, które muzeum pozyskało nielegalnie. Dotyczyło to zarówno eksponatów z Muzeum Narodowego Historii Naturalnej, jak i z kolekcji Heye'a.

W 1994 r. został otwarty pierwszy obiekt Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich – Centrum Georga Gustawa Heye'a w Nowym Jorku. Na jego siedzibę przeznaczono zabytkowy budynek dawnego Urzędu Celnego (Custom House) na terenie dolnego Manhattanu, w prestiżowej okolicy centrum finansowego świata – Wall Street. Pierwotne Muzeum Heye'a, pomimo bardzo dużej liczby eksponatów, było odwiedzane zaledwie przez kilkanaście do kilkudziesięciu tysięcy osób rocznie. Dzięki podwyższeniu statusu muzeum z prywatnego do narodowego i zmianie jego lokalizacji, nastąpił znaczny wzrost zainteresowania nim, a co za tym idzie zwiększyła się również liczba zwiedzających. Nowa placówka przeznaczona jest na stałe i czasowe wystawy, programy edukacyjne, sympozja, pokazy filmów i spotkania muzyczne.

W 1998 r. zakończono budowę drugiego z planowanych obiektów – Centrum Zbiorów Kulturalnych w Suitland w stanie Maryland. W tej nowoczesnej placówce badawczej zaprojektowano pracownie konserwatorskie, bibliotekę i magazyny zbiorów. Wkrótce po otwarciu Centrum rozpoczęto przenoszenie 800 tys. eksponatów z kolekcji Heye'a znajdującej się w Nowym Jorku i zaczęto wykonywać ich komputerową inwentaryzację. Z centrum wypożyczane są eksponaty zarówno przez NMAI w Nowym Jorku, jak i NMAI w Waszyngtonie. Po zamknięciu wystaw, trwających od kilku miesięcy do kilku lat, eksponaty wracają do magazynów. Część z nich wypożyczana jest także poszczególnym plemionom indiańskim w celach ceremonialnych lub dydaktycznych.

21 września 2004 r. w centrum Waszyngtonu został otwarty trzeci, najbardziej reprezentacyjny i oryginalny obiekt NMAI. Na jego lokalizację przeznaczono teren w najbliższym sąsiedztwie Kapitolu. Było to zarazem ostatnie wolne miejsce na terenie prestiżowego National Mall.

4. *Potomak*, centralne miejsce muzeum

4. *Potomac*, the central part of the museum

Projekt muzeum

Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich jest pierwszym amerykańskim „muzeum narodowym", w którym wszystko jest uzależnione od samych Indian, począwszy od projektu architektonicznego, poprzez prezentacje i interpretacje zbiorów, przygotowanie programów edukacyjnych oraz skład kadry pracowniczej. Instytut Smithsona zlecił wykonanie projektu

5. Galeria portretów indiańskich. Wśród dawnych olejnych obrazów umieszczone są dwa monitory ukazujące współczesnych Indian

5. The Indian Portret Gallery. Between the old oil paintings are two monitors showing contemporary Indians

6. Maski Inuitów (Eskimosów) reprezentujące duchy ziemi

6. Inuit (Eskimo) masks representing a ground-dwelling spirit

7. Rzeźba indiańska *Bóbr i norka* autorstwa Susan A. Point, na terenie *Potomaku*

7. Indian sculpture *The Beaver and the Mink* by Susan A. Point, in the *Potomac*

kanadyjskiemu architektowi indiańskiego pochodzenia Douglasowi Cardinalowi. Miał on już na swoim koncie inne projekty muzeów, z których najbardziej znane jest Kanadyjskie Muzeum Cywilizacji w Hull w Kanadzie[1]. Po konflikcie Cardinala z dyrekcją Instytutu Smithsona, realizacje projektu powierzono m.in. firmom architektonicznym Jones & Jones i Polshek Partnership. Jednakże oryginalny projekt kanadyjskiego architekta został zachowany. Każdy szczegół projektu był wielokrotnie dyskutowany. Wybierano kolor, materiały i określano, jakie symbole mają odzwierciedlać estetykę indiańską. Liczne spotkania architektów z dyrekcją Instytutu Smithsona i z przedstawicielami różnych plemion indiańskich, trwające nieprzerwanie przez wiele lat, doprowadzily w końcu do ustalenia koncepcji muzeum.

Architektura muzeum zainspirowana jest naturą. Ściany budynku obłożone są wapiennymi płytami miodowego koloru, które przypominają naturalną strukturę kamienia. Ten trzypiętrowy budynek o zaokrąglonych, falistych kształtach, wyobraża swą formą skałę wyrzeźbioną przez wodę i wiatr. Wschodnia fasada nasuwa skojarzenie z nawisem skalnym nadwieszonym nad wąwozem – symbolicznym miejscem spotkań wielu plemion indiańskich.

Budynek Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich to na pewno najbardziej oryginalna i intrygująca budowla na terenie National Mall. Jego miodowy kolor i organiczna forma kontrastują z białymi sześcianami neoklasycystycznej architektury urzędów Waszyngtonu. Otoczenie budynku stanowi istotną część całej koncepcji muzeum. Na tym stosunkowo niewielkim obszarze odtworzono środowisko naturalne, jakie istniało tu przed przybyciem białych osadników ponad 400 lat temu. W pewnej odległości od północnej ściany muzeum posadzono las, od wschodu zaprojektowano mokradła, od południa – łąki i tradycyjne poletko z tzw. trzema siostrami, czyli kukurydzą, fasolą i dynią. Posadzono ogółem ponad 150 różnych gatunków roślin. Jest też symboliczna rzeka i wodospad od strony północno-zachodniej budynku. Dookoła muzeum umieszczono kilkadziesiąt dużych głazów, tzw. przodków, podkreślających długowieczność Indian i symbolizujących łączność dawnych czasów z teraźniejszością.

Główne wejście do muzeum usytuowane jest od

strony wschodniej. Zgodnie z tradycją większości plemion indiańskich, wejścia do ich domostw znajdowały się od wschodu – jest to alegoryczne powitanie słońca i nowego dnia. Centralnym punktem muzeum jest wysokie (37 m), okrągłe atrium, przykryte spłaszczoną, schodkową kopułą, ze szklanym świetlikiem. Rozwiązanie architektoniczne przypomina słynne wnętrze Muzeum Guggenheima F. L. Wrighta w Nowym Jorku[2]. Główną częścią atrium jest *Potomak* – tradycyjne miejsce spotkań Indian. Otacza go miedziany parawan z motywem indiańskiej plecionki. W samym centrum *Potomaku* umieszczony jest duży czerwony kamień. W pionowym, szczelinowym oknie w południowej ścianie muzeum umieszczono 8 dużych pryzmatów wychwytujących promienie słoneczne. Wnętrze budynku zawiera wiele symbolicznych treści. Przesuwające się po ścianach tęczowe refleksy świetlne sugestywnie obrazują przemijanie czasu. Czerwony kamień to metafora ogniska. Okrągły kształt atrium i *Potomaku* symbolizuje cykl życia, natomiast przeszklone sklepienie stanowi alegoryczne połączenie nieba z ziemią.

Fundusze

Całkowity koszt budowy wynosił 199 mln dolarów amerykańskich. Dodatkowe 20 mln przeznaczono na wystawy, publiczne programy i uroczyste otwarcie muzeum. Część funduszy wyasygnował kongres Stanów Zjednoczonych, jak również rozmaite organizacje i fundacje, m.in. Forda, Hearsta, Phizera i Rockefellera. Duży wkład finansowy mieli także sami Indianie zamieszkujący różne zakątki Ameryki[3]. Pieniądze, które przeznaczyli na budowę muzeum, pochodziły w dużej części z dochodów kasyn gry przez nich prowadzonych. Pod koniec lat 80. Indianie, wykorzystując prawo do własnych ziem, mogli otwierać kasyna gier w stanach, w których oficjalnie obowiązuje zakaz gier hazardowych.

Ceremonia otwarcia

Z okazji otwarcia muzeum przybyło do Waszyngtonu ponad 20 tys. Indian, reprezentujących co naj-

8. Tradycyjne meksykańskie malowane czaszki, używane w czasie Święta Zmarłych

8. Traditional Mexican painted skulls used for the Day of the Dead celebrations

9. Sztandar indiański używany w czasie Powwow w Denver Kolorado

9. Indian Banner used during Powwow celebrations in Denver Colorado

mniej 500 różnych plemion zamieszkujących tereny Ameryki Północnej, Środkowej i Południowej. Było to największe zgromadzenie rdzennych mieszkańców Ameryki we współczesnej historii. Niemal wszyscy Indianie przybyli w swych ceremonialnych strojach. Na dzień otwarcia muzeum wybrano datę 21 września – equinox – dzień astronomicznego zrównania dnia z nocą, uroczyście obchodzonego przez wiele plemion indiańskich. W otwarciu muzeum uczestniczyli między innymi indiańscy senatorowie, sekretarz Instytutu Smithsona oraz prezydent Peru, Indianin z pochodzenia. Dyrektor NMAI Richard West jun., potomek Czejenów, w swej inauguracyjnej mowie wyraził nadzieję, że powstanie Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich wyznaczyło początek nowej ery dla rdzennych mieszkańców Ameryki. Muzeum to jest nie tylko prawdziwym hołdem złożonym indiańskim przodkom, ale także żywym świadectwem niezniszczalności ich kultury. Indianie udowodnili, że pomimo wielowiekowych prześladowań, dzięki zdecydowaniu i uporowi przetrwali i doprowadzili do prawdziwego pojednania oraz zrozumienia i respektowania ich kultury.

Po zakończeniu części oficjalnej nastąpił uroczysty przemarsz od najstarszego obiektu Instytutu Smithsona – tzw. Zamku z 1855 r., do najnowszego – Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich. Pochód ten miał głębokie symboliczne znaczenie. Na początku XIX w. Indianie zamieszkujący wschodnie wybrzeże Ameryki byli zmuszeni do opuszczenia swych ziem i marszu na daleki zachód. Był to tzw. Szlak Łez (Trail of Tears). Obecnie nastąpił ich symboliczny powrót na ziemie przodków. Ten marsz był także szansą pokazania całemu światu, że Indianie w dalszym ciągu istnieją i kultywują tradycje swych praojców.

Po uroczystości otwarcia muzeum rozpoczął się sześciodniowy festiwal, w trakcie którego prezentowano dawne i współczesne tańce indiańskie, serwowano tradycyjne potrawy i sprzedawano oryginalne wyroby

10. 21 września 2004 r., dzień otwarcia Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich (za uprzejmą zgodą Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich Instytutu Smithsona)

10. 21 September 2004, the Opening Day of the National Museum of the American Indian (Courtesy, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution)

11. Plan sytuacyjny Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich na terenie National Mall, firma architektoniczna Polshek Partnership (za uprzejmą zgodą Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich Instytutu Smithsona)

11. Site drawing of the National Museum of the American Indian on the National Mall, Polshek Partnership Architects (Courtesy, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution)

i pamiątki. Występowali artyści reprezentujący plemiona z różnych regionów Ameryki, począwszy od Alaski poprzez Kanadę, Meksyk, Ekwador, a skończywszy na Indianach z wysp Hawajskich.

Funkcja muzeum

Chciałbym być pewien, że to muzeum będzie prezentować żywe kultury raczej niż martwe obiekty etnograficzne stwierdził Richard West jun., obecny dyrektor NMAI, gdy podjęto decyzję o budowie nowego obiektu[4]. Każde muzeum jest miejscem niepowtarzalnym, posiadającym własną specyfikę, charakter i funkcję. Głównym zadaniem Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich jest promowanie indiańskiej kultury poprzez organizowanie wystaw, tworzenie programów edukacyjnych, współpracę ze środowiskami indiańskimi, pomoc w odrodzeniu i kultywowaniu kulturalnej spuścizny przodków. NMAI pełni zarówno funkcję tradycyjnego muzeum, jak i ośrodka kulturalnego rdzennych mieszkańców Ameryki. NMAI w Waszyngtonie jest muzeum reprezentującym wszystkich Indian. Jednakże przedstawienie jednocześnie ponad 900 plemion zamieszkujących półkulę zachodnią okazało się zadaniem nierealnym. Projektując muzeum, przyjęto koncepcję prezentowania w trzech stałych galeriach – „Nasze wierzenia", „Nasi ludzie", „Nasze życie" – 24 różnych środowisk indiańskich jednorazowo. Co kilka lat inne plemiona będą prezentowały swoją kulturę w jednej z powyższych galerii. W muzeum wystawiana jest niewielka liczba eksponatów. Spośród 800 tys. obiektów zgromadzonych przez Heye'a, prezentowany jest zaledwie jeden procent. Stałym miejscem przechowywania całej kolekcji jest Centrum Zbiorów Kulturalnych w Suitland. Stamtąd wypożyczane są eksponaty zarówno do siedziby muzeum w Waszyngtonie, jak i w Nowym Jorku. W galeriach znajdują się zarówno

obiekty historyczne, jak i współczesne. NMAI szeroko wykorzystuje techniki multimedialne, filmy, fotografie, komputerowe prezentacje, które pełnią dominującą rolę, niejednokrotnie ważniejszą niż wystawiane eksponaty.

Zwiedzanie muzeum

Wchodząc do muzeum, możemy zobaczyć wyświetlany ponad punktem informacyjnym napis „witajcie" w kilkudziesięciu narzeczach indiańskich[5]. Wejście do muzeum prowadzi do obszernego atrium, w którym znajduje się wydzielony ozdobną ścianką *Potomak*. Stanowi on jednak końcowy etap zwiedzania. Omijamy go i udajemy się do wind, które zawożą nas na najwyższe piętro. Właściwe zwiedzanie muzeum rozpoczyna się od obejrzenia krótkiego filmu zatytułowanego *Kim jesteśmy*, wyświetlanego w znajdującej się na III piętrze niewielkiej sali kinowej. Film ten pokazuje różnorodność środowisk, w których żyją współcześni Indianie, począwszy od Arktyki poprzez lasy północno-zachodniego wybrzeża Kanady, centralne równiny Stanów Zjednoczonych, półwysep Jukatan w Meksyku aż do wyżyn boliwijskich. Mimo diametralnie różnych warunków egzystencji, cechą wspólną Indian jest głęboki szacunek do ziemi i wszelkich form życia. Według ich wierzeń, ludzie stanowią integralną część natury i powinni okazywać jej szacunek, aby w świecie utrzymana była równowaga.

Na III piętrze znajdują się też stałe galerie – „**Nasze wierzenia**" i „**Nasi ludzie**". Pierwsza z nich traktuje o różnych wierzeniach Indian związanych ze stworzeniem świata. Wystawa pokazuje coroczne ceremonie, m.in. uroczysty Powwow (spotkanie połączone z tradycyjnymi tańcami) w Denver Kolorado, oryginalne indiańskie gry, a także popularne, głównie w Ameryce Środkowej, obchody Święta Zmarłych. Wśród prezentowanych plemion są m.in. Majowie z Gwatemali, szczep Lakota z południowej Dakoty i Mapucze z Chile.

„**Nasi ludzie**" to z kolei historia podbojów i eksterminacji rdzennych mieszkańców Ameryki. W 1492 r. Krzysztof Kolumb dopłynął do Ameryki i przeszedł do historii jako jej odkrywca. Nikt wówczas nie zdawał sobie sprawy z tego, jak dramatyczne będzie to miało następstwa. Kolejne 500 lat to tragiczna historia kolonizacji. Przybycie białego człowieka na kontynent amerykański zmieniło nieodwracalnie życie jego pierwotnych mieszkańców. Byli oni bezkarnie mordowani, wysiedlani przez napływających osadników europejskich, spychani na terytoria innych plemion indiańskich, co powodowało konflikty międzyplemienne. Zamykani w rezerwatach stawali się ofiarami zrywanych traktatów, nawracania siłą na chrześcijaństwo, zagarniania ich ziemi i niszczenia ich kultury. Wysoka śmiertelność spowodowana ciężką pracą, do której zmuszano Indian, złe odżywianie, fatalne warunki higieniczne, podobnie jak choroby przywiezione przez Europejczyków, głównie ospa i różyczka, wpłynęły na znaczne zmniejszenie się populacji rdzennych mieszkańców Ameryki. Z czasem zaczęto traktować Indian jako wymierającą nację. Było to w pewnym sensie na rękę rządom nowych krajów, gdyż biologiczny koniec pierwszych mieszkańców Ameryki zakończyłby istnienie trudnego do rozwiązania problemu indiańskiego. Indianie zostali skazani na zagładę, wegetacyjny tryb życia na terenie rezerwatów lub wchłonięcie przez główny nurt kulturowy. W tej galerii Indianie mogli wreszcie otwarcie przedstawić historię swych plemion widzianą z ich własnej perspektywy. Pokazane są między innymi tragiczne losy Indian z plemienia Seminole z Florydy, Tapirapi z Brazylii i Cherokee z Północnej Karoliny.

Na II piętrze muzeum znajduje się galeria – „**Nasze życie**". Krótkie filmy i wywiady z rdzennymi mieszkańcami Ameryki dają zwiedzającym wyobrażenie o współczesnych Indianach i ich miejscu w społeczeństwie. Rozpatrywana jest w aspekcie kulturalnym, socjalnym, politycznym i językowym sytuacja wielu środowisk indiańskich, m.in. Inuitów i Metysów z Kanady, plemienia Kalinago z Dominiki i Indian z Chicago. Na tym samym piętrze znajduje się również galeria, w której prezentowane są wystawy współczesnych artystów indiańskich. Wystawy te mają charakter czasowy i są zmieniane raz do roku. Pierwsza wystawa poświęcona była indiańskiemu modernizmowi w sztuce i prezentowała dzieła Georga Morrisona i Allana Hausera – artystów, którzy połączyli elementy tradycyjnej estetyki indiańskiej ze sztuką nowoczesną.

„**Witryny z kolekcjami**" (Windows of Collections) to zlokalizowane na poziomie II i III piętra witryny wystawiennicze z eksponatami z kolekcji Heye'a. Umieszczonych jest tam około 3,5 tys. obiektów w kilku kategoriach tematycznych, m.in. lalki, figurki zwierzęce i przedmioty wyszywane szklanymi paciorkami.

Na parterze znajduje się bar szybkiej obsługi – Mitsitam Café – który stał się bardzo popularnym miejscem już od pierwszego dnia po otwarciu muzeum. „Mitsitam" oznacza po prostu „jedzmy" w języku plemion Piscataway i Delaware, pierwotnych mieszkańców terenów, na których obecnie położony jest Waszyngton. Projektanci spędzili wiele lat planując jadłospis, aby Mitsitam Café stała się integralną częścią muzeum i aby odwiedzający ją goście nigdy nie zapomnieli,

że byli w prawdziwie indiańskim miejscu. Serwowane są tu autentyczne potrawy indiańskie z różnych zakątków Ameryki. Można więc zamówić łososia z dzikim ryżem, kawałki kurczaka zawinięte w liście kukurydzy z orzeszkami ziemnymi i ostrą papryką, placki kukurydziane z fasolą czy burgery z mięsa bizona z pikantnymi frytkami. Do picia podawane są napoje z mięty, hibiskusa lub gorąca meksykańska czekolada.

Jak przystało na amerykańskie muzeum, nie mogło zabraknąć sklepu z pamiątkami. W muzeum znajdują się dwa sklepy, w których wszystkie sprzedawane artykuły wykonane są przez Indian lub związane są z ich kulturą. Na poziomie I piętra zlokalizowano **Roanoke**, który oferuje głównie książki, zabawki i drobne pamiątki. Na parterze natomiast znajduje się **Chesapeake** – sklep z drogimi upominkami, indiańskimi rękodziełami artystycznymi, ceramiką i srebrną biżuterią.

12. Centrum Zbiorów Kulturalnych Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich w Suitland. Fot. R. A.Whiteside, 2001 r. (za uprzejmą zgodą Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich Instytutu Smithsona)

12. The Cultural Resources Center of the National Museum of the American Indian in Suitland. Photo by R. A.Whiteside, 2001 (Courtesy, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution)

(Fot. 1-9 – A. M. Dittwald; 10-12 – z archiwum Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich Instytutu Smithsona)

Występy i pokazy mogą odbywać się zarówno wewnątrz budynku, w nowoczesnej sali kinowo-teatralnej na 300 miejsc, na terenie *Potomaku* w centralnym atrium, jak i na zewnątrz budynku, na dziedzińcu przed głównym wejściem. *Potomak* jest miejscem, gdzie przez kilka najbliższych lat odbywać się będą pokazy tradycyjnej budowy łodzi, kajaków i canoe, prowadzone przez przedstawicieli różnych plemion indiańskich.

Muzeum posiada centrum konferencyjne oraz dostępny dla zwiedzających Ośrodek Informacyjny wyposażony w komputery. Tutaj można się dowiedzieć o historii muzeum, jego zbiorach, organizowanych wystawach, spotkaniach i warsztatach naukowych. Przy użyciu poczty elektronicznej można również wysłać kartkę z widokiem muzeum do znajomych.

Wstęp do muzeum indiańskiego, jak i do wszystkich muzeów należących do Smithsonian Institution, jest bezpłatny. Aby wejść do środka niezbędny jest jednak tzw. *timed pass*, czyli wejściówka z określoną godziną wstępu. Wobec groźby terroryzmu, we wszystkich muzeach Waszyngtonu wprowadzone są specjalne środki bezpieczeństwa. Każdy zwiedzający musi przejść przez elektroniczną bramkę (taką jak na lotnisku), odpowiednio przeszkoleni strażnicy sprawdzają torebki, teczki, plecaki i wszelkie pakunki. Dozwolone jest natomiast nagrywanie przy użyciu kamer video, magnetofonów, a także robienie zdjęć z użyciem lamp błyskowych.

Muzealna strona internetowa: www.nmai.si.edu pozwala uzyskać podstawowe dane o wszystkich trzech obiektach Muzeum Narodowego Indian Amerykańskich. Na uwagę zasługuje obszerna dokumentacja on-line zarówno aktualnych wystaw, jak i tych, które odbyły się w przeszłości.

Podsumowanie

Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich w Waszyngtonie ma zupełnie inny charakter niż większość europejskich czy amerykańskich placówek muzealnych. Ta odmienność wzbudza na pewno zainteresowanie i wywołuje wiele kontrowersji dotyczących koncepcji i idei muzeum. Należy pamiętać, że zarówno muzeum, jak i jego wystawy zostały zaprojektowane przez samych Indian. Duży nacisk na prezentacje audiowizualne był ich świadomym wybo-

rem. Wykorzystali szansę, na którą tak długo czekali – powiedzenia prawdy o sobie i swojej kulturze. Dla wielu zwiedzających jest to pierwsza okazja zetknięcia się z prawdziwą, nieocenzurowaną przez władze historią zagłady i planowej eksterminacji rdzennych mieszkańców Ameryki. To, co również pozostaje na trwałe w pamięci po zwiedzeniu NMAI, to podziw dla indiańskiej filozofii życia i ich szacunku dla natury, o czym często zapominamy we współczesnym „cywilizowanym" świecie.

Przypisy

[1] Douglas Cardinal, pochodzący z plemienia Czarnych Stóp, jest architektem, który czerpie inspiracje z przyrody, z jej krzywolinijnych form. W przypadku NMAI najprawdopodobniej zainspirowały go miodowego koloru masywy skalne w górach północnej Arizony. Zob. też A. M. Dittwald, *Kanadyjskie Muzeum Cywilizacji*, „Muzealnictwo" 1999, nr 41.

[2] Wyraźna analogia z Muzeum Guggenheima przejawia się zarówno w użyciu świetlika dachowego, okrągłej formie wnętrza, jak i w sposobie zwiedzania począwszy od najwyższego piętra muzeum. Zob. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa,* Warszawa 1982, s. 159.

[3] Lista obejmuje ponad 200 różnych donatorów. Zob. *National Museum of the American Indian*. Special commemorative issue. Fall 2004, s. 74-75.

[4] J. Stoffman, *History in the making*, „Toronto Star", 7 VIII 2004.

[5] W obliczu amerykanizacji rdzennych mieszkańców tego kontynentu, istnieje problem zanikania nie tylko ich kultury, ale i języka. Najprawdopodobniej ponad 80% dialektów przestanie być używanych w ciągu następnej dekady. Organizacja Indiginous Language Institute stara sie zachować i zabezpieczyć dla przyszłych pokoleń zarówno język pisany, jak i mówiony. Zob. *National Museum of the American Indian. Smithsonian Institution Washington, D.C. Map and Guide*. Washington, D.C. 2004, s. 33.

Bibliografia

D. Cole, *Captured Heritage. The Scramble for Northwest Coast Artifacts,* Vancouver 1985.

D. Dillon, *Strained Achievement,* „The Dallas Morning News", 9 III 2005.

D. Blue Spruce, ed. *Spirit of a Native Place. Building the National Museum of the American Indian.* Smithsonian Institution 2004.

J. Gąssowski, *Indianie Ameryki Północnej*, Warszawa 1996.

National Museum of the American Indian. Smithsonian Institution Washington, D.C. Map and Guide, Washington, D.C. 2004.

National Museum of the American Indian. Special commemorative issue. Fall 2004.

E. Nowacka, I. Rusinowa, *Indianie Stanów Zjednoczonych. Antologia tekstów źródłowych,* Warszawa 1991.

J. Stoffman, *History in the making,* „Toronto Star", 7 VIII 2004.

C. F. Taylor, *Native American Life,* London 1996.

W. Wójcik, *Nie zabijaj Indianina czyli rzecz o dwóch kulturach,* Warszawa 1974.

L. J. Zimmerman, *American Indians: The First Nations,* London 2003.

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

Strony internetowe:

www.nmai.si.edu

http://news.nationalgeographic.com/news/2004/09/0914_040915_indian_museum_opening.html

Aleksandra Magdalena Dittwald

National Museum of the American Indian Smithsonian Institution Washington, D.C.

After centuries of suffering and extermination, the native people have been finally recognized as a valuable part of American heritage and history. In 1989, the U.S. Congress passed the „National Museum of the American Indian Act", establishing a plan for the transfer of the Heye Foundation collection to the Smithsonian Institution. The law provided for the set up of three sites as part of the new museum: The George Gustav Heye Center in New York City, the Cultural Resources Center in Suitland, Maryland, and a new museum on the prestigious National Mall in Washington, D.C. The opening ceremony of

the Washington museum was held on September 21st, 2004, with more than twenty thousand Indians from over five hundred tribes gathering to celebrate in the largest assembly of native people in modern history.

Native people were extensively involved in all phases of the creation of the new museum. Canadian architect Douglas Cardinal took credit for the conceptual design, which filled the new building with rich imagery, native symbolism and connections to the earth. The grounds surrounding the museum feature forest, meadow, wetland, and traditional cropland areas, as well as indigenous plants, recall the natural environment of the Chesapeake Bay region. The four-story curvilinear building evokes ideas of natural rock formations carved by wind and water over times. The central part of the building is the *Potomac*, a great atrium, reminiscent of Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum in New York.

As a whole, the National Museum of the American Indian is home to the Heye Foundation collection, one of the largest and most diverse collections of American Indian art and cultural objects. However, a few percent of Heye's collection is on display in New York, and even less is on display in Washington, with the rest being stored in Suitland.

The Washington museum houses three permanent exhibitions: "Our Universes", "Our Peoples", and "Our Lives". Each exhibition shows eight different native tribes from the Western Hemisphere, designed with consultation between museum stage and Natives.

In all of its activities, the National Museum of the American Indian recognizes the diversity of cultures and strives to find new approaches to study and represent the history, materials and cultures of the Native peoples.

□

Anna Kucińska

„OŻYWIĆ HISTORIĘ” KRÓLEWSKIE ZBROJOWNIE W LEEDS JAKO NOWOCZESNE MUZEUM HISTORYCZNE

W marcu 1996 r. na Wyspach Brytyjskich stała się rzecz niebywała. Oto na północy kraju, z dala od stolicy, w dość prozaicznym, przemysłowym mieście Leeds otwarto okazały budynek muzealny, aby pomieścić w nim wydzieloną część zbiorów Królewskich Zbrojowni Anglii, przeniesionych tu z londyńskiej Tower. Wydarzenie to, poprzedzone społeczną debatą, wywołało ogromne poruszenie nie tylko w muzealnym środowisku. W końcu sprawa dotyczyła najbardziej chyba konserwatywnego muzeum monarchii brytyjskiej, sam pomysł zaś był zgoła rewolucyjny. Niewielu też w owym czasie znajdował entuzjastów. Powszechnie oburzał zarówno fakt samego podziału integralnej, jednej z najstarszych i najcenniejszych tego typu kolekcji na świecie, jak i nowa, zdawałoby się „niegodna” królewskich zbiorów lokalizacja. Pojawiło się nie zadawane nigdy wcześniej pytanie: Czy bezcenne, narodowe dobra kultury mają prawo być na stałe przechowywane gdziekolwiek indziej niż w Londynie? Dotąd problem ich dostępności poza metropolią rozwiązywały wystawy wypożyczane czasowo do muzeów w innych regionach Anglii[1]. Dochodziły do tego głosy sprzeciwu ze strony najbardziej zainteresowanych, czyli badaczy i miłośników historycznego uzbrojenia, dla których gwałtem była decentralizacja zasobu stanowiącego przedmiot ich badań. Zresztą, zgodnie z tradycją, to Londyn był od zarania ośrodkiem angielskiego bronioznawstwa[2].

1. Muzeum Królewskie Zbrojownie w Leeds. Widok od strony rzeki Aire

1. The Royal Armouries Museum in Leeds. View from the river Aire

Niezależnie od wszechobecnej krytyki, Królewskie Zbrojownie trzeba było jednak podzielić, ogrom zbioru bowiem od lat nie pozwalał na jego pełne i właściwe wyeksponowanie we wnętrzach Tower. Ta część kolekcji, którą uznano za najbardziej integralną z jej dotychczasowym miejscem przechowywania pozostała w Londynie. Zbiory artylerii, wymagające dużych przestrzeni ekspozycyjnych, przeniesiono na południe Anglii do otwartego w 1995 r. XIX-wiecznego Fortu Nelsona, niedaleko Portsmouth. To była pierwsza odsłona dramatu. Rok później nastąpił bolesny finał, kiedy ponad 35 000 obiektów, po znakomicie zaplanowanej i sprawnie przeprowadzonej przeprowadzce, znalazło swoje docelowe miejsce w Leeds.

Nowe muzeum, rodzące się w tak nieprzychylnej aurze, nie miało łatwego startu. Dopełnieniem tego wydaje się sam moment jego uroczystego otwarcia przez królową. Niefortunnie przypadł on na dzień tuż po głośnej tragedii w szkockim mieście Dunblane, gdzie uzbrojony mężczyzna rozstrzelał w szkolnej sali gimnastycznej szesnaścioro dzieci i ich nauczyciela. Pogrążona w szoku i żałobie Anglia nie odnotowała należycie faktu inauguracji muzeum. W prasie pojawiły się nawet komentarze, że w czasach, gdy przestępczość z bronią staje się coraz większym problemem, rząd wydaje ogromne pieniądze na muzea poświęcone „sztuce przemocy”. Nie trzeba dodawać, że nawet najbardziej ambitny projekt nie obroni się w takich okolicznościach.

2. Hol główny, tzw. Ulica – przestrzeń łącząca wszystkie kondygnacje i galerie muzeum

2. The main hall, so-called Street – space connecting all the storeys and galleries of the museum

* * *

Dziś, po bez mała dekadzie od rozpoczęcia działalności, Królewskie Zbrojownie w Leeds są doskonale funkcjonującym, tętniącym życiem, nowoczesnym muzeum. Kierujący placówką Guy Wilson, pomysłodawca i organizator całego przedsięwzięcia, zdołał przezwyciężyć początkowe trudności[3] i ostatecznie ucieleśnić swoją wizję. W ciągu kilku lat od momentu zapadnięcia decyzji o podziale londyńskich zbiorów zespół ludzi, których Wilsonowi udało się przekonać do swojego śmiałego pomysłu i „zarazić" entuzjazmem, pracował nad kształtem nowego muzeum. Świadomy potrzeby ścisłej współpracy wszystkich zaangażowanych, Wilson kładł ogromny nacisk na dialog między projektantami, kuratorami i konsultantami, tak aby efekt finalny nie okazał się wynikiem często rozbieżnych ambicji i dążeń poszczególnych indywidualności, ale spójną całością, podporządkowaną nadrzędnemu celowi – czyli stworzeniu najodpowiedniejszej oprawy dla powierzonej mu kolekcji. *Jeśli chce się osiągnąć optymalny rezultat* – pisał – *trzeba wskoczyć w ten ocean chaosu razem ze swoim zespołem i poprowadzić go tam dokąd się zmierza. To twoja wizja, twoje zaangażowanie i determinacja będą ich inspirować: sami nie mogą tego robić na własną rękę* (...). *Owszem, jest to przerażające, jak i wyczerpujące zarazem* (...). *Dla mnie proces projektowania Muzeum Królewskich Zbrojowni w Leeds był najbardziej twórczym i radosnym okresem w moim dotychczasowym życiu. Jeśli taka radość może się udzielić całemu zespołowi, to jest duże prawdopodobieństwo, że razem uda się stworzyć coś całkiem wyjątkowego*[4].

W 1993 r. do współpracy zaproszone zostało studio architektoniczne prof. Dereka Walkera. Wilson potrzebował architekta, który nie będzie próbował zrealizować własnej autorskiej kreacji w postaci spektakularnego gmachu, stanowiącego konkurencję dla samej ekspozycji. Budynek z założenia miał pełnić funkcje służebne wobec kolekcji, dla której był pomyślany. Wszystkie użyte środki miały być podporządkowane temu, by uwypuklić jej wartość i w nowoczesny, niebanalny sposób ją wyeksponować. Derek Walker wyraził zrozumienie dla tych postulatów i zadeklarował otwartość na wszelkie sugestie, a jednocześnie jako silna osobowość w środowisku architektonicznym był gwarantem, że przyszłe muzeum będzie obiektem wysokiej klasy, a nie jedynie opakowaniem dla zbiorów.

Wspólna praca nad projektem rozpoczęła się od odpowiedzi na podstawowe pytanie, która zdeterminować miała kształt całego budynku: *Jak chcielibyśmy zaaranżować kolekcję we wnętrzu muzeum?* Marzeniem Wilsona było, aby opowiedzieć fascynującą historię o rodzajach, sposobach użycia i wykonywania broni na przestrzeni dziejów w różnych częściach świata. Do tego celu nie nadawał się tradycyjny typ muzeum „procesyjnego", gdzie zwiedzający prowadzony jest od sali do sali, w ustalonym odgórnie porządku, najczęściej

3. Ekspozycja 3000 eksponatów z XVII i XIX w. we wnętrzu ośmiobocznej wieży

3. Exposition of 3,000 exhibits from 17th and 19th century inside the octagonal tower

4. Widok elewacji od strony doku. Za przeszkloną ścianą na parterze – sklep muzealny

4. View of the elevation from the dock side. Behind the glass wall on the ground floor – the museum shop

5. Główne wejście. Dwie maski na granitowych słupach prezentują hełm z rogami należący do Henryka VIII, wykorzystany jako logo muzeum

5. The main entrance. Two masks on the granite poles present horned helmet of Henry VIII used as a logo of the museum

chronologicznym. Wilson chciał podzielić kolekcję na jednostki tematyczne i ukazać je w sposób problemowy. Wydzielono ich pięć: Wojna, Turniej, Polowanie, Samoobrona oraz, jako oddzielne zagadnienie Broń orientalna. Taki typ ekspozycji, złożonej z kilku niezależnych od siebie galerii, narzucał kształt projektu w postaci muzeum „promienistego", które pozwala zwiedzającemu na „zapuszczanie się" w dowolnym kierunku i powracanie do punktu wyjścia, stanowiącego niejako główny punkt odniesienia. To, by widz czuł się w muzeum całkowicie swobodnie, mógł dostosowywać sposób zwiedzania do własnych potrzeb i zainteresowań, co więcej, nie znużyć się obfitością zbiorów i ich monotonią oraz nie zagubić w przepastnych wnętrzach, było priorytetem dla grupy tworzącej projekt.

Układ wewnętrzny zorganizowany został wokół głównego holu, nazwanego przez Walkera „ulicą", ciągnącego się wzdłuż przez całą szerokość budynku i wzwyż przez wszystkie kondygnacje. Uzyskano w ten sposób przejrzystość rozkładu przestrzennego, a tym samym łatwy dostęp do wszystkich galerii i punktów usługowych. „Ulicę" zamyka na przeciwległym końcu od głównego wejścia przeszklona od zewnątrz, oktogonalna wieża. Umieszczono w niej pnącą się spiralnie w górę klatkę schodową – dla tych, którzy przedkładają wspinaczkę urozmaiconą widokiem na miasto nad korzystanie z windy. Wnętrze wieży wykorzystano na „masową" ekspozycję trzech tysięcy obiektów w nieco staromodnym, nie zastosowanym już w aranżacji żadnej innej galerii ornamentalnym układzie. Jak wyraził się o nim D. Walker: *stopień zagęszczenia i skomplikowania niespotykany w tym kraju od wiktoriańskich czasów*[5]. To niewątpliwie zabieg świadomy, tradycja bowiem łączona jest w muzeum z nowoczesnością niemal na każdym kroku.

Wieża stanowi od zewnątrz główną dominantę masywnej bryły budynku, uatrakcyjnia ją, a rozświetlona nocą jest niczym latarnia morska wskazująca centrum miasta Leeds wszystkim podróżującym pobliską autostradą na północ Anglii.

Interesująca jest refleksja, jaka zrodziła się w głowie Dereka Walkera podczas prac projektowych. Warto ją tu przytoczyć, gdyż znalazła swoje odbicie w końcowej fazie powstawania muzeum, nadając mu ostateczny rys. Zainspirowany wstępem do książki Arthura Wise'a *The history and art of personal combat*, zastanawiał się, jak powinien wyglądać budynek przeznaczony na to, by prezentować przejawiający się na przestrzeni całych dziejów fenomen naszego braku człowieczeństwa w stosunku do innych istot – ludzi i zwierząt. Kluczowe stwierdzenie z tego wstępu brzmi: *Przemoc jest nieodłącznym aspektem ludzkiego życia od początku czasów. (...) W dosłownym sensie historia przemocy jest historią ludzkości. Człowiek jest w istocie agresywnym zwierzęciem, jedynie z pozorami ucywilizowania dla przykrycia swojej natury*[6].

Te pozory utrzymywane dla zmylenia, swoisty paradoks cechujący ludzką naturę, w projekcie Walkera

6. Galeria Orientalna. Na środku ekspozycji czterech wschodnich wojowników w pełnym rynsztunku

6. Oriental Gallery. In the middle of an exposition four fully equipped eastern warriors

wyraziły się w przewrotnej relacji między charakterem wnętrza a elewacją.

Z zewnątrz budynek jest chłodny, ciężki, przywołujący skojarzenia z forteczną architekturą. Osadzony na solidnych granitowych podstawach, ma w sobie coś nieprzystępnego, a nawet złowieszczego. Materiały zastosowane w elewacji, utrzymane w szarym, metalicznym kolorze, potęgują te doznania. Jedynym urozmaiceniem są okna w formie przeszklonych występów o trójkątnym przekroju na wysokość kilku kondygnacji, pełniące funkcje wież widokowych. Główne wejście nasuwa na myśl podniesiony most zwodzony.

Po jego przekroczeniu szybko zapomina się o pierwszym wrażeniu. Wnętrze jest pogodne, zapraszające. Ściany w ciepłym, mało kojarzącym się ze zbrojownią brzoskwiniowym kolorze, ozdobione są proporcami z graficznymi oznakowaniami poszczególnych galerii. „Ulica" ma atmosferę festynu i zabawy. Nie mamy złudzeń, że to teatr, scena dla spektaklu, na który jesteśmy tu zaproszeni. I nawet jeśli przedstawienie opowiadać będzie o prawdziwych wydarzeniach z przeszłości, często okrutnych i krwawych, pozostanie tylko przedstawieniem.

Jak przystało na muzeum przyjazne zwiedzającym, w Królewskich Zbrojowniach w Leeds przewidziano sklep z pamiątkami i gadżetami – od najbardziej banalnych po zupełnie wyrafinowane, jak np. repliki mieczy samurajskich, bogato zdobione i bardzo kosztowne. Jest bistro, restauracja, sala kinowa, także strzelnica, gdzie za 2 funty można postrzelać z łuku lub pistoletu do ruchomego celu. Na I piętrze znajduje się specjalistyczna czytelnia, udostępniająca ogółem ok. 40 000 czasopism i woluminów, w tym starodruki i manuskrypty; tuż obok – centrum edukacyjne dla dzieci i młodzieży.

Na zewnątrz, kilkanaście metrów od gmachu głównego, jest wielkie, ogrodzone pole turniejowe, gdzie odbywają się pokazy pod gołym niebem. Pomiędzy nim a samym muzeum mieszczą się jeszcze dwa odrębne kompleksy zabudowań: warsztaty rzemieślnicze wokół małego dziedzińca (Craft Court) oraz menażeria (Menagerie Court) – oba również dostępne dla zwiedzających. W warsztatach wykonywane są na bieżąco i naprawiane repliki broni i uzbrojenia, a także akcesoria ze skóry, wykorzystywane w muzeum w czasie pokazów na żywo. O samym procesie powstawania tych wyrobów – zgodnym z historycznymi technikami – można się dowiedzieć z obserwacji pracujących rzemieślników, jak i rozlicznych tablic rozmieszczonych wokół dziedzińca. Menażeria jest schronieniem dla zwierząt używanych podczas pokazów historycznych walk i polowań – głównie koni, psów i ptaków drapieżnych.

* * *

Sposób, w jaki Królewskie Zbrojownie w Leeds prezentują swoje zbiory zasługuje na szczególną uwagę. Kuratorzy każdej z pięciu głównych galerii dostali do dyspozycji rozmaitość środków i technik interpretacyjnych, co sprawiło, że poszczególne zagadnienia zostały przedstawione wielopłaszczyznowo, we wszystkich możliwych aspektach.

Obok tradycyjnych szklanych gablot z objaśniającymi tabliczkami, obiekty eksponowane są za pomocą naturalnej wielkości manekinów – często w teatralnych ujęciach, odzwierciedlających konkretne sceny z historycznych starć czy polowań. W każdej galerii można obejrzeć filmy opatrzone analitycznym komentarzem, pokazujące historyczną broń w użyciu, lub – jak w przypadku Galerii Wojny – prezentujące rekonstrukcje znanych z historii bitew. Wszędzie rozmieszczone są komputerowe stanowiska z interaktywnymi programami, adresowanymi głównie do najmłodszych zwiedzających, dzięki którym można np. poznać tajniki heraldyki czy zawiłego rytuału turniejowego.

Najciekawsze z propozycji muzeum wydają się demonstracje i interpretacje na żywo. Ta forma działalności, choć niewątpliwie służąca celom dydaktycznym, ma jednak niewiele wspólnego z powszechnymi już dzisiaj niemal w każdym większym muzeum pro-

gramami edukacyjnymi. Rola tych ostatnich jest oczywiście nie do przecenienia, lecz traktowane zazwyczaj przez pracowników działów oświatowych jako uzupełnienie programu nauczania, dostępne są jedynie dla grup dzieci i młodzieży szkolnej i dostosowane ściśle do ich poziomu.

W Leeds przedstawienia na żywo są stałą i integralną częścią zwiedzania, można by rzec: wliczoną w cenę biletu – gdyby nie fakt, że od kilku lat wstęp do narodowych muzeów i galerii w Anglii jest bezpłatny. Według Guya Wilsona osadzenie obiektów w kontekście historycznym i kulturowym jest tak samo ważne, jak ich właściwe wyeksponowanie w gablotach. Pokazy stanowią niezbędne uzupełnienie eksponatów, bez którego nie sposób – zakładając, że nie jest się znawcą przedmiotu – w pełni ich zrozumieć i docenić.

W obawie jednak, by nie zamienić muzeum w arenę parahistorycznych widowisk, masowych bitew i turniejów (skądinąd bardzo modnych dzisiaj) i aby uniknąć łatwej popularyzacji, a nawet trywializacji, jaka grozi przy tego typu praktykach, profesjonalni aktorzy i komentatorzy biorący w nich udział są bardzo rzetelnie przygotowywani do swojej roli. Przechodzą wielotygodniowe szkolenia w zakresie sztuki prezentacji, a każdy przygotowywany przez nich temat poprzedzony jest dogłębnymi studiami źródeł historycznych. Nad stroną wizualną czuwa zatrudniony w muzeum doświadczony choreograf John Waller, ekspert od scen walk i pojedynków.

Pokazy mają formę 15-, 20-minutowych przedstawień, w których aktorzy nie tyle odgrywają historyczne postaci i wydarzenia, co opowiadają o nich i je komentują, niekiedy tylko wcielając się w rolę dla lepszego zilustrowania omawianego tematu. Jak wyjaśnia Guy Wilson: *Zrezygnowaliśmy z interpretacji w pierwszej osobie, gdyż to bardziej odstręcza ludzi niż przykuwa uwagę. Dla wielu jest irytujące, gdy przebrany w kostium interpretator odmawia wyjścia ze swojej roli, udając że przybył z innych czasów*[7]. W Zbrojowniach w Leeds pokazy przypominają bardziej słynne ze swej wysokiej klasy programy nagrywane dla BBC: ambitne i erudycyjne, jednocześnie nie pozbawione polotu i poczucia humoru. To najwidoczniej domena Anglików.

Zakres tematyczny proponowanych pokazów jest ogromny. Nie obejmuje jedynie demonstracji starć z bronią, jak można by się spodziewać, ale wszelkie tematy związane z zagadnieniami podejmowanymi przez pięć głównych galerii muzeum. Inspiracje czerpane są przede wszystkim z historii. Czasami interpretatorzy muszą skonfrontować prawdę historyczną z mitami i obiegowymi opiniami, jakie funkcjonują na temat konkretnych wydarzeń z przeszłości. Także dobra kultury niematerialnej w postaci legend i opowieści są bogatym źródłem tematów. A oto kilka przykładów:

— *Hoplici: VI w. p.n.e.* – grecki wojownik opowiada o śmierci Hektora, na podstawie *Iliady*;
— *Dziewica Orleańska: 1429* – Joanna d'Arc w czasie wojny 100-letniej prowadzi francuską armię do oblężonego przez Anglików Orleanu;
— *Wojna Burska: 1899-1902* – brytyjski żołnierz relacjonuje przebieg wojny przeciwko Burom w Afryce Południowej;
— *Polowanie na bizony* – uczestnik polowania opowiada o masowym wybijaniu bizonów pod koniec XIX w. i w konsekwencji doprowadzeniu do niemal całkowitego wyginięcia gatunku;
— *Wielka Wojna: 1914-1918* – angielska para, rozdzielona przez wojenne losy, opisuje w listach swoje przeżycia i obserwacje z przebiegu pierwszej wojny światowej;

7. Pojedynek na lance. Prezentacja na Polu Turniejowym

7. Jousting with lance. Demonstration in the Tiltyard

8. Dziedziniec Menażerii. Uczestnik turnieju odpowiada po pokazie na pytania zwiedzających

8. Menagerie Court. One of the jousters answering visitors questions after display

(Wszystkie fot. K. Isaac)

— *Legenda o św. Julianie* – średniowieczna historia życia wielkiego miłośnika łowów, który odpokutować musiał za śmierć zadawaną zwierzętom, opowiedziana przez XV-wiecznego myśliwego;
— *Elżbietański mistrz szpady* – szpady, rapiery i sztylety – pokaz ich zastosowania na podstawie XVI-wiecznych podręczników;
— *Terakotowa armia* – historia wielkiego odkrycia archeologicznego – armii z terakoty z III w. p.n.e., odnalezionej przy grobowcu pierwszego chińskiego cesarza Qin Shi Huangdi;
— *Polowanie z sokołem* – sokolnik opowiada o sposobach zaprawiania ptaków drapieżnych do łowów i praktykowanych od starożytności polowaniach z ich udziałem.

To tylko niewielki wycinek z tego, co oferują poszczególne galerie. Mając do dyspozycji całe dzieje ludzkości, podobnych jednostek tematycznych można opracować nieskończenie wiele. Ponieważ dziennie możliwe jest przedstawienie jedynie kilku pokazów, ich zestaw różni się każdego dnia. Przy wejściu do muzeum otrzymuje się program, tak aby mieć rozeznanie co, o której godzinie i w jakiej galerii będzie prezentowane.

Pokazy odbywają się w przeznaczonych do tego celu miejscach, m.in. w zrekonstruowanych szrankach w Galerii Turniejowej czy na placu do walk wschodnich *dojo* w Galerii Orientalnej. Większe przedstawienia, jak potyczki rycerzy na koniach, odbywające się na Polu Turniejowym na zewnątrz, uzależnione są od pogody (nierzadko więc odwoływane, jako że pogoda w Anglii, jak powszechnie wiadomo, wyjątkowo potrafi zawodzić).

Każdy interpretator Królewskich Zbrojowni w Leeds kończy swój występ sakramentalnym zdaniem: *A wszystko to, by ożywić na moment historię*. Potem pozostaje jeszcze przez jakiś czas wśród zwiedzających, żeby odpowiadać na ich ewentualne pytania.

* * *

Muzeum w Leeds wybudowane zostało w mało popularnej części miasta, zwanej Clarence Dock, w obrębie byłego XIX-wiecznego portu towarowego. Z jednej strony przylega do brzegu rzeki Aire, z drugiej – do kanału portowego. 15 akrów wokół muzeum – teren poprzemysłowy, jeszcze do niedawna całkowicie zaniedbany i nieużywany, w ciągu kilku lat ma zostać przywrócony do życia. Do końca 2007 r. powstaną tu biura, apartamenty, restauracje, miejsca rozrywki. Budowa nowoczesnego gmachu Królewskich Zbrojowni pomyślana była jako pierwszy krok w procesie rewaloryzacji Clarence Dock, na jaki zdecydowały się wyłożyć fundusze władze miejskie. Jest to kolejny przykład, znanych już w muzealnictwie, prób zagospodarowania i nobilitacji „gorszych" części miast poprzez zaszczepianie w nich placówek kultury.

W przypadku Leeds, jak wszystko na to wskazuje, próba ta się powiodła. Na przeniesieniu Królewskich Zbrojowni zyskało niewątpliwie całe miasto. Jeszcze do niedawna będące „brzydkim kaczątkiem" pośród miast Wielkiej Brytanii (Charles Dickens miał o nim powiedzieć: *to najbardziej parszywe miejsce jakie znam*), dzisiaj rozbudowuje się i rozwija.

Samo muzeum zewsząd zbiera pochwały i nagrody, a za nim miasto, coraz wyżej umieszczane w rankingach na miejsca atrakcyjne dla turystów, warte odwiedzenia[8].

Ci, którzy nadal uważają, że budowa Królewskich Zbrojowni w Leeds była decyzją nie do odżałowania, muszą swój sąd skonfrontować z bezsprzecznie pozytywnymi skutkami, jakie ona przyniosła.

Przypisy

[1] We wrześniowym numerze „Museums Journal" z 1993 r. na okładce zamieszczono zdjęcie makiety ekspozycji zbroi rycerskich z Tower, projektowanej dla nowego muzeum. Podpis na wewnętrznej stronie okładki – niczym doniesienie z pola walki – znakomicie oddaje atmosferę ówczesnej debaty: *Starzy żołnierze nigdy nie umierają; jedynie przenoszą się do Leeds. Wszystko, co dzieje się na froncie wschodnim, patrz s. 32.*

[2] O Królewskich Zbrojowniach w Tower, ich podziale i przeniesieniu zbiorów z Londynu do Leeds pisał obszernie na łamach „Muzealnictwa" prof. Zdzisław Żygulski jun., niedługo po otwarciu nowego muzeum. Tenże, *Królewskie Zbrojownie Anglii – nieoczekiwany wybieg w XXI stulecie*, „Muzealnictwo" 1997, nr 39, s. 109-117.

[3] Pod koniec lat 90. muzeum miało poważne problemy finansowe. G. Wilson założył, że połączenie sektora państwowego z prywatnym będzie najlepszym sposobem finansowania muzeum, zapewniającym mu stabilność. Jednak w pierwszych latach działania placówki frekwencja okazała się znacznie mniejsza od przewidywanej, nie spełniając oczekiwań inwestorów prywatnych, którzy mieli czerpać zyski z całej komercyjnej infrastruktury zaplanowanej w obrębie muzeum, tj. sklepu, restauracji, parkingu itp. – J. Morris, „Museums Journal", February 2001, s. 11. Zniesienie opłat za wstęp do muzeów i galerii narodowych, wprowadzone w grudniu 2001 r., spowodowało gwałtowny wzrost frekwencji. W Królewskich Zbrojowniach w Leeds wzrosła ona rekordowo o 147%, co pozwoliło uzdrowić sytuację finansową muzeum.

[4] G. Wilson, *The brief: the ideal and the reality* [w:] *Delivering a successful museum building*, red. M. Cassar, Royal Armouries Museum, Leeds, 29-30 October 1998, s. 26.

[5] D. Walker, G. Wilson, *The Royal Armouries in Leeds. Making of a Museum*, Leeds 1996, s. 30.

[6] *Ibidem.*, s. 32.

[7] G. Wilson, *The art of demonstration* [w:] D. Walker, G. Wilson, *op. cit.*, s. 63.

[8] M. Wainwright, *Leeds picks up new accolade as tourism guide votes it top city to visit,* „Guardian", 27 November 2003.

Anna Kucińska

"Bringing History to Life". The Royal Armouries in Leeds as a Modern Historical Museum

The Royal Armouries Museum in Leeds has been opened since March 1996.

The decision of dividing the precious historical weapon collection, residing for ages in Tower of London, was a very controversial one and initiated a great public debate. Guy Wilson, the Master of the Armouries responsible for creating a vision of a new museum did not have many supporters from the start. The idea had been widely criticized, among others by curators and weapon researchers who were against breaking up an integral collection.

The first years were not easy for the museum. Financed by both public and private sector it underwent serious financial crisis in late 90s. Free admission to English national museums and galleries introduced in 2001 encouraged the increase in number of visitors and helped the museum to gain popularity.

Today the Royal Armouries in Leeds are publicly praised tourist attraction. It represents a modern type of museum where visitors are made interested in the subject which is difficult to achieve in museums with such large and specialistic collections, regarded usually as boringly monotonous. Guy Wilson, thanks to his enthusiasm and innovative ideas as well as the close cooperation within the whole team of professionals, managed to create a worthy setting for the royal exhibits likewise an interesting and friendly place for any kind of visitors.

The architect Derek Walker had been invited to design a museum building. Respecting the needs of the collection he created a solemn edifice of granite and glass, resembling a fortress from outside. The interior, on the contrary, is colourful and inviting. The main hall called "Street" is as high and long as the whole building which makes the inner lay-out clear to everyone and all the galleries easily accessible. There are five of them: War, Tournament, Hunting, Self-defence and Oriental Gallery, possible to be visited in any sequence.

The most significant feature of the museum is the art of demonstration. The idea was to show the collections in relation to the real world by making the historical stories alive. There is an abundance of topics used for displays. The professional actors and stuntmen taking part in them are well prepared for their role and capable of answering visitors' questions. The open air demonstrations with the use of horses, dogs and birds of prey take place in the Tiltyard. The animals themselves are displayed in the Menagerie Court. The armour which the actors use is made and repaired in the Craft Court area of the museum where one is able to learn about the process of making the historical weapons.

The Royal Armouries Museum was built in the Clarence Dock district – an underused industrial area, which is now being developed inspired by the success of museum. It seems that despite the primary fears the opening of the Royal Armouries in Leeds has proved to be a good decision.

□

Tomasz Wilde

MUZEA W GRUZJI

Starożytni Grecy opowiadali, że na samym krańcu „Pontos Exianos" czy jak nazywali go Scytowie „Ahsaena" – nieprzyjaznego Morza Czarnego, jest bajecznie bogate państwo, zasobne w złoto królestwo Kolchidy. To tam właśnie wyprawił się Jazon z Argonautami, aby ukraść królowi Aetesowi złote runo. Tam mieszkała czarodziejka Medea. Tam wreszcie, w niedalekich górach Kaukazu, przykuty do Elbrusu cierpiał za miłość do ludzi Prometeusz. To tylko najbardziej znane mity opowiadające o Gruzji. Dziś dzięki pracom licznych już pokoleń badaczy wiadomo, że mają one realne historyczne odniesienia. Nazwa własna Gruzji to Kartwel. Źródła arabskie i współcześni Persowie zwą ich Gurdź, stąd nazwa Georgians – Gruzini, Ormianie i dawni Persowie nazywali ich Wirszyn (czytaj Wyszyn), stąd nazwa ich po przekształceniach w źródłach łacińskich i greckich – Iweroi, czyli Iberowie. Oczywiście nie mieli oni nic wspólnego z mieszkańcami Półwyspu Iberyjskiego. Zamieszkują ziemie na Przesmyku Kaukaskim, pomiędzy pasmem Wielkiego Kaukazu a Małym Kaukazem, wciśnięte między Morze Czarne a Morze Azowskie. Pomiędzy wspomnianymi pasmami górskimi rozciągają się dolina Kachetyjska Dolnokartalijska i Nizina Kolchidzka. To obszar stanowiący kolebkę narodu gruzińskiego. Z punktu widzenia historycznego są to dwie wielkie ziemie: Kolchida, zajmująca część zachodnią i Iberia – część środkową. Te jakże ważne dla historii ludzkości, południowe rubieże naszego kontynentu wydają się być nieco zapomniane, być może z powodu izolacji związanej z położeniem geograficznym. Jakże rzadko docierają do nas lakoniczne informacje o odkryciach, czy innych ważnych wydarzeniach mających miejsce na Kaukazie.

Mimo kataklizmów dziejowych, jakie spadały w czasie ostatnich dwóch stuleci na Gruzję, dzięki wielkiemu wysiłkowi miejscowych starożytników i służb konserwatorskich odkrywane są fascynujące karty historii tego obszaru. To dokumentowanie własnej wspaniałej historii ma gębki sens poszukiwania tożsamości kulturowej. Jest postrzegane zdecydowanie bardziej jako misja niż sposób zarabiania na życie. Okres transformacji, bolesny i niezmiernie trudny, wymaga szczegól-

1. Tbilisi, Muzeum Narodowe Gruzji, wejście główne, wystawa „Złoto Vani"

1. Tbilisi, National Museum of Georgia, main entrance, exhibition "The Gold of Vani"

2. Vani, prace wykopaliskowe, eksploracja grobu dziecięcego

2. Vani, excavations, exploration of a child's grave

nego stosunku do tradycji, wielkiego oddania i pasji, poczucia głębokiej misji. Charyzmy.

Poczucie głębokiego związku z przeszłością oraz opresja historyczna ukształtowały zupełnie szczególne podejście do własnej historii, które, co istotne, odbija się na obrazie muzealnictwa.

Fakt przynależności do tej ziemi jest głęboko zakorzeniony w świadomości Gruzinów, zarówno tych bardzo prostych, jaki i tych wykształconych, pochodzących ze starych, szlacheckich rodzin, w których z pokolenia na pokolenie przekazywano poczucie odpowiedzialności za ojczyznę. Pomimo niezwykle trudnych warunków życia, bardzo niewiele osób decyduje się na emigrację za granicę, uważając, że tu właśnie jest mimo wszystko ich miejsce na ziemi.

Mimo krótkiego czasu jaki upłynął od początku transformacji, pojawiły się nowe, nowoczesne koncepcje funkcjonowania muzealnictwa w tym kraju. Interesującym przykładem odnalezienia się w nowej sytuacji jest **Muzeum Narodowe Gruzji**.

Dyrektor Muzeum Narodowego, prof. Dawid Lordkipanidze, naukowiec o dużym dorobku, jest również nowoczesnym menażerem. Zdaniem jego *nowoczesny dyrektor muzeum musi umieć porozumieć się z ludźmi władzy i biznesu, żeby pozyskiwać fundusze na egzystencję i rozwój muzeum*. Lordkipanidze twierdzi też, że muzeum w obecnej sytuacji ma znacznie większe szanse bycia „kreatywną" placówką naukową niż instytuty naukowe, zatrudniające wielu ludzi myślących w sposób tradycyjny. Placówki tego typu skazane są na ograniczony budżet państwowy, muzeum zaś ma ogromny potencjał „przełożenia na media", dzięki możliwości tworzenia ciekawych wystaw, ściągających wielu widzów, prasę, telewizję itp. To zainteresowanie z kolei daje szansę znalezienia sponsorów finansujących projekty badawcze.

3. Vani, pracownia muzealna, fragmenty glinianych naczyń w trakcie opracowywania

3. Vani, museum workshop, fragments of clay vessels in the course of examination

Profesor Lordkipanidze prowadzi rzeczywiście niesłychanie interesujące prace wykopaliskowe o randze światowej. Odkrycia na stanowisku Dmanisi w południowej części Gruzji, oddalonym od Tbilisi o 85 km, zmieniły w sposób istotny wiedzę o prahistorii człowieka. Udowodniły, że istoty praludzkie, hominidy zamieszkiwały Europę już 1,8 mln lat temu. Z tej racji uważane są za jedne z najważniejszych paleoantropologicznych wykopalisk. Każde nowe znalezisko na tym stanowisku, jak tegoroczne odkrycie 3 czaszek, przyciąga uwagę opinii publicznej całego świata – m.in. magazyn „National Geographic" poświęcił temu odkryciu obszerny artykuł. Dzięki opracowaniu ciekawego projektu badawczego i promocji światowej udało się pozyskać potrzebne fundusze na prowadzenie dal-

szych prac badawczych oraz na wyposażenie ekspedycji, m.in. od Towarzystwa National Geographic.

W 2004 r. projekt Dmanisi wygrał w prestiżowym konkursie zorganizowanym przez Rolexa. Grant wyniósł ponad 100 000 USD. Suma ta zasiliła fundusz przeznaczony na badania, a także na wzniesienie ze stali i szkła konstrukcji o powierzchni ponad 2000 m^2 przykrywających stanowisko, co ochroni je przed zniszczeniem. Da to również możliwość prowadzenia prac badawczych przez cały rok.

Planowane jest wytyczenie trasy wycieczkowej oraz wybudowanie pomieszczeń muzealnych i pracowni badawczych. W trakcie wręczania nagrody prof. Lordkipanidze powiedział: *Rolex Awards jest ważny nie z powodów finansowych, ale z powodu zwrócenia uwagi na kulturę tego regionu i jego znaczenie w historii. Wierzę, że przyczyni się ona do przyspieszenia jego rozwoju.*

Czynione są także starania, aby Dmanisi zostało wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego w 2007 roku.

5. Vani, widok budynku muzeum od strony stanowiska archeologicznego. Wiszący most łączy stanowisko z muzeum, na dalszym planie miasto i Nizina Kolchidzka

5. Vani, view of the museum building seen from the archaeological site. A suspension bridge connects the site with the museum, in the background the town and Colchis Plain

Muzeum w Vani, Gruzja.

Vani leży na terytorium dawnego królestwa Kolchidy. Już w 1876 r. w miejscowej prasie ukazywały się informacje, że: *Zawsze po ulewnych deszczach różne złote przedmioty są wymywane ze wzgórza – złote monety, pierścienie, blaszki, ozdoby. Wzgórze kryje w swoim wnętrzu pewnie wiele cennych skarbów*. Pierwsze badania archeologiczne zostały podjęte 1890 r. przez znanego historyka i starożytnika Ekutime Takuaiszwili. Systematyczne badania rozpoczęły się w 1947 r. i były prowadzone do 1963 r. przez pierwszą w Gruzji kobietę archeologa, Nino Kchosztaria. Przez wiele lat kierował nimi znakomity badacz Otar Lordkipanidze, którego wkład w poznanie przeszłości Gruzji jest trudny do przecenienia. Ów tytan pracy, przenikliwy naukowiec i znakomity organizator, człowiek o niekwestionowanym autorytecie i charyzmie, potrafił poruszać się w skomplikowanym świecie komunistycznego państwa tak, aby wyjednać możliwości działania. Po nim kierownictwo przejęła i do dziś kieruje badaniami archeolog dr Daredżan Kaczarawa, wybitny badacz, wielki światowy autorytet naukowy. Obecnie pace prowadzone są przez ekspedycję archeologiczną Centrum Badań Archeologicznych Gruzińskiej Akademii Nauk.

4. Dr Daredżan Kaczarawa, autorka badań archeologicznych wraz z torsem brązowym młodzieńca – dziełem artysty greckiego z przełomu II i I w. p.n.e.

4. Dr. Daredzhan Kacharava, author of archaeological studies, and a bronze torso of a youth – the work of a Greek artist from the turn of second century B.C.

6. Vani, wnętrze muzeum, na ścianach podświetlone gabloty, na środku sali detal architektoniczny

6. Vani, museum interior, on the walls illuminated showcases, in the centre of the showroom architectural detail

Terytorium Kolchidy rozwijało się gospodarczo już od XV w. p.n.e. dzięki rodzimej metalurgii. Epoka brązu zaczęła się tu znacznie wcześniej niż gdziekolwiek w Europie. Dzięki sprzyjającemu klimatowi rozwijało się rolnictwo, dając podstawy do powstania bogatego, stabilnego państwa. Herodot wspomina o szczególnej jakości tkanin lnianych produkowanych w tamtym regionie, a także wspaniałej ceramice.

Vani od VI do 1 poł. IV w. p.n.e. było ważnym centrum politycznym, a potem religijnym. Od IV w. p.n.e. widać intensywne kontakty ze światem zewnętrznym, napływa wiele importów. Z tego okresu pochodzą umocnienia miejskie, mury obronne z cegły oraz z cegły suszonej na słońcu, brama miejska wraz z sanktuarium, drogą wejściową, wieloma budynkami i ołtarzami oraz grobami. Groby, z ich wielkim bogactwem wyposażenia, bardzo licznymi złotymi ozdobami, stanowią osobną kategorię zabytków. Warto wspomnieć, że w najbogatszym grobie złożono ponad 1700 złotych, kunsztownie wykonanych przedmiotów.

Z tego okresu pochodzą też znaleziska wspaniałej kolchidzkiej ceramiki, m.in. brązowa waza z figurką Nike, wyrafinowane ceramiczne detale, kamienne rzeźby oraz brązowe statuetki. Miasto zostało zniszczone w połowie I w. p.n.e. Ze względu na swoje bogactwo stanowi niezwykle ważne stanowisko archeologiczne.

7. Vani, wnętrze muzeum, gablota z klasyczną, czystą w formie ekspozycją zabytków

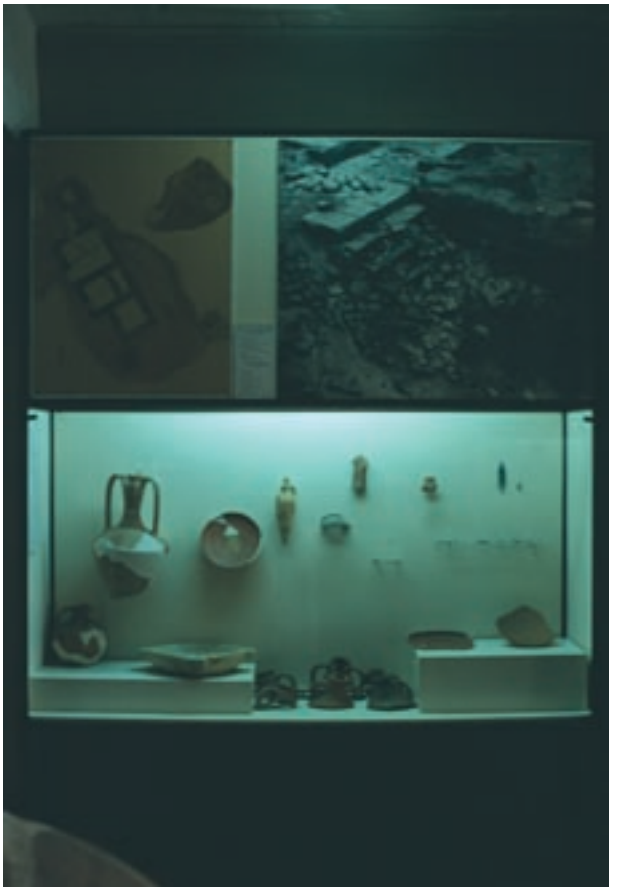
7. Vani, museum interior, showcase with a classical, lucid exposition of monuments

Prace badawcze na nim trwają ciągle w nadziei na głębsze poznanie zarówno historii Gruzji, jak i wpływów greckiej kolonizacji na tych terenach.

Muzeum oficjalnie zostało otwarte w 1985 r., w celu prezentacji odkryć archeologicznych, magazynowania zabytków i jednocześnie stworzenia bazy-zaplecza dla dalszych działań badawczych. Jak zawsze w krajach realnego komunizmu, przełomowym momentem była wizyta najwyższych władz republiki z Eduardem Szerwadnadze na czele, który zafascynowany pięknem i bogactwem odkryć, a w szczególności niewielką figurką z brązu, podjął decyzję o założeniu muzeum. Zostały uruchomione niezbędne fundusze i rozpoczęto prace przygotowawcze. Znanemu architektowi gruzińskiemu, Georgiemu Lekawe, autorowi m.in. budynku Parlamentu i Biblioteki Akademii Nauk, zlecono wykonanie projektu muzeum. Wybór był znakomity, bowiem Georgi Lekawe, będąc od wielu lat członkiem zespołu badawczego dokumentującego i inwentaryzującego zabytki architektury gruzińskiej świetnie rozumiał formy historyczne. Należał także do zespołu Classical Ancient Architecture.

Koncepcje stałej wystawy oraz programu muzeum stworzył wieloletni badacz Vani, Otar Lordkipanidze, zaś Guram Kipiani zajął się projektem koncepcji wystawienniczej i artystycznej. Oficjalne otwarcie muzeum nastąpiło w czasie międzynarodowego kongresu podsumowującego wyniki badań na stanowisku w Vani.

Co ciekawe, nawet po upływie wielu już lat wystawa,



8. Vani, naczynia brązowe z zespołu grobowego

8. Vani, bronze vessels from the grave complex

9. Dmanisi, widok ogólny na średniowieczne miasto, poniżej stanowisko gdzie odkryto szczątki najstarszego europejskiego hominida datowanego na 1,8 mln lat, o 1 milion lat starszego od znanych do tej pory z Francji i Hiszpanii

9. Dmanisi, general view of the mediaeval town; below the site on which remnants of the oldest European hominid, dated as 1.8 million years-old, i.e. a million years older than the remnants previously unearthed found in France and Spain, were discovered

(Wszystkie fot. T. Wilde)

która w swoim założeniu merytorycznym i artystycznym przetrwała bez istotnych zmian, jest nadal interesująca. Ponieważ przybywało znalezisk, dodawano do niej nowe elementy, uzupełniające istniejącą kolekcję, np. pomieszczenie na I piętrze, rodzaj skarbca, gdzie prezentowane są najcenniejsze złote zabytki. Otwarto także salę prezentującą odkryte brązy.

Muzeum obok funkcji ekspozycyjnych pełni także rolę zaplecza dla pracującej ekipy badawczej. Z tego też powodu zaprojektowano w programie architektonicznym budynku liczne pomieszczenia służące zarówno do przechowywania zabytków, jak i ich konserwacji.

Warto też wspomnieć o bogato wyposażonej bibliotece.

Budynek usytuowany jest na niewielkim wzniesieniu, wyraźnie dominującym nad rozciągającą się od zachodu wielką doliną Kolchidzką. U jego stóp leży współczesne niewielkie miasto Vani. Po przeciwnej stronie, na wzgórzu znajduje się stanowisko archeologiczne. Aby ułatwić komunikację, nad głębokim na ponad 10 m parowem oddzielającym muzeum od stanowiska przerzucono malowniczy, wiszący na linach most. Tędy przechodzą zwiedzający na stanowisko po wizycie w muzeum.

Czterokondygnacyjny budynek, przykryty dwuspadowym dachem, swoją klasyczną, prostą bryłą nawiązuje do greckich budowli. Smukłe kolumny i klasyczny trójpodział elewacji są współczesnym odniesieniem do historycznej tradycji. Konstrukcja ceglana, licowana jest płytami z piaskowca.

W przyziemiu oraz na kondygnacji I i II umieszczono pomieszczenia techniczne, pracownie i bibliotekę. Zlokalizowano tu także przestronną salę konferencyjną i projekcyjną.

Na kondygnacji III i IV, w części centralnej korpusu, ulokowano sale wystawowe. Sala główna III kondygnacji jest centralnie otwarta na poziom IV. Czwartą kondygnację obiega wokół wsparty na 4 słupach krużganek – galeria dla zwiedzających. Na tę kondygnację prowadzą lekkie, jednobiegowe, ażurowe schody z niewielkim podestem. Całość stwarza wrażenie nowoczesności, przejrzystości i czystości formy. Stworzono w ten sposób neutralną przestrzeń wystawową. Nowoczesna forma budynku i rozplanowania wnętrza znakomicie współgra z wystawionymi zabytkami, nie konkurując z nimi. Umieszczenie przestrzeni wystawienniczej w środku budynku, obudowanie jej niewielkimi pomieszczeniami z oknami, ma wiele zalet. Stwarza szczególny, niemal świątynny nastrój skupienia. Półmrok sal rozświetlony jest klasycznymi gablotami. Uwaga widza koncentruje się na wybranych przedmiotach. Przemyślany ich wybór i staranna ekspozycja stwarzają doskonałe warunki do skupienia i kontemplacji. Wart podkreślenia raz jeszcze jest wystudiowany i niełatwy do zrealizowania zamysł ograniczenia liczby eksponatów, aby uniknąć przytłoczenia widza zbyt dużą ilością informacji.

Niewątpliwie ważne jest również w tamtejszym, subtropikalnym, wilgotnym klimacie stworzenie przyjaznych dla zwiedzających warunków. Wejście z zala-

nego słońcem, przytłaczającego, wilgotnego, często ponad 40-stopniowego upału do chłodnego wnętrza budzi uczucie przyjazności, odprężenia i koncentracji. Ponadto takie zaprojektowanie wnętrza budynku stwarza, niejako samoistnie, bez użycia kosztownej aparatury stabilne warunki klimatyczne. W obliczu poważnych problemów ekonomicznych jest to wprost bezcenne. Panująca tu relatywnie stała temperatura i wilgotność sprzyjają zachowaniu zabytków.

Obecnie, dzięki powiększeniu się znacząco zbiorów, zwłaszcza kolekcji bezcennych brązów, planowane jest poszerzenie ekspozycji.

Powierzchnia muzeum wynosi około 800 m^2. Poza dyrektorem, którym jest Omar Gobunie, zatrudnionych jest na stałe 9 osób; bibliotekarka, 3 przewodników, opiekun sal wystawowych, sprzątacz i 3 policjantów. Muzeum Archeologiczne w Vani jest odziałem Muzeum Narodowego w Tbilisi. Tam też znajduje się znaczna część kolekcji znalezionej w Vani, m.in. ze względów bezpieczeństwa. Muzeum utrzymywane jest ze środków Ministerstwa Kultury.

W czasach powolnego przechodzenia od gospodarki sterowanej do kapitalistycznej, w dość niestabilnej sytuacji politycznej i ekonomicznej, trzeba wielkiego zaangażowania i wielkiego hartu, by kontynuować prace wykopaliskowe. Pewnym rozwiązaniem, poza dotacjami z Akademii Nauk, są wspólne międzynarodowe projekty oraz zagraniczne granty. Trwająca od wielu lat współpraca z Niemcami pozwalała na prowadzenie systematycznych prac badawczych, zabezpieczenie odkrytych konstrukcji murowych oraz konserwację zabytków. Niezwykle dużą wagę przywiązuje się do publikacji na bieżąco wyników badań. Daje to nie tylko możliwość ich upowszechniania, ale też poszukiwania źródeł ich finansowania.

W pracach wykopaliskowych biorą także udział studenci archeologii z wielu krajów świata. Praktyka taka jest płatna – fundusze pozyskane zasilają budżet ekspedycji.

Niesłychanie interesująca jest społeczna funkcja Muzeum w Vani. Od samego początku wykopaliska na terenie Vani cieszyły się ogromnym zainteresowaniem miejscowej ludności. To zainteresowanie przetrwało do dnia dzisiejszego. Przywiązanie Gruzinów do własnej przeszłości, duma z własnej historii są tak silne, że praca przy wykopaliskach poczytywana jest za zaszczyt. Chyba w bardzo niewielu miejscach na świecie w wypadku znalezienia złotych, czy brązowych bezcennych wyrobów są one z pietyzmem przynoszone do muzeum, jak ma to miejsce w Vani. Całe miasto ogląda je, a znalazca z dumą opowiada o tym, jak i gdzie je znalazł.

Zapewne wielkie znacznie ma także polityka kierownictwa muzeum i badaczy – po każdym sezonie specjalnie dla mieszkańców urządzana jest wystawa nowo odkrytych przedmiotów. Wielu z Vaninan już w czwartym pokoleniu pracuje na tych wykopaliskach. Obecny dyrektor Omar Gabunie zaczynał jako 14-letni chłopak najęty do prac fizycznych. Fascynacja archeologią i historią stała się potężnym bodźcem do nauki i jest ciągle pasją jego życia. Bez przesady można powiedzieć, że wspaniała przeszłość Vani stanowi punkt odniesienia dla większości jej mieszkańców. Opowiadana jest historia z 2004 r., kiedy to ulewny deszcz zagroził dopiero co odkrytemu, bogatemu w złote ozdoby grobowi. Miejscowy policjant własnym ciałem, przez dwie godziny, leżąc w potokach wody, tylko z głową wystającą ponad jej powierzchnię, tamował dostęp do grobu, ratując bezcenne zabytki przed wymyciem. Bogactwo tego pochówku nie miało precedensu – ponad 1700 złotych przedmiotów. Co interesujące, człowiek ów traktował to, co zrobił, za zupełnie normalne i oczywiste. Dzięki konsekwentnej polityce popularyzowania odkryć, a także przywiązaniu do własnej przeszłości, położone na uboczu, z dala od większych miast, Vani ma relatywnie bardzo dużą frekwencje, wg sprzedanych biletów sięgającą ponad 5000 osób rocznie.

Wiele szkół traktuje przywiezienie tu i pokazanie swoich znalezisk jako patriotyczny obowiązek, muzeum zaś jest tą skarbnicą, gdzie tę świetną przeszłość można poznać, dotknąć. To przywiązanie Gruzinów do własnej przeszłości powoduje, że niewielu z nich wyjeżdża na stałe, mimo wręcz dramatycznych wydarzeń ostatnich stuleci.

Ważnym polem działalności muzeum, jak i ekipy badawczej, są międzynarodowe sympozja poświęcone problematyce historycznej i archeologicznej basenu Morza Czarnego. Organizowane są one od 1977 r., kiedy to prof. Otar Lordkipanidze zorganizował pierwsze z nich. Odbywają się już tradycyjnie co trzy lata. Pierwsze były ograniczone do badaczy ze Związku Radzieckiego, następne już gościły uczonych z wielu państw. Każdy kongres podzielony jest na 11 grup tematycznych. W 2005 r. w trzydniowej sesji uczestniczyło 45 naukowców z 13 państw. Jest to znakomita okazja do popularyzacji wyników badań, stwarza też szansę pozyskania funduszy na prowadzenie badań w następnych sezonach. Trudna sytuacja ekonomiczna i polityczna w Gruzji nie zahamowała prac badawczych. Gruzini z całą świadomością czerpią siłę ze skarbca własnej przeszłości. Daje im to wiarę w zmiany na lepsze. W oparciu o przeszłość zbudować nowoczesne państwo – tak oto marksistowska, lekceważona nadbudowa staje się mocną podbudową nowoczesnego państwa.

Bibliografia

M. Balter, A. Gibbons, *A Glimpse of Human's First Journey Out of Africa: New Skulls, Dates and Simple Stone Tools from Georgia*, „Science" 2000, t. 288, nr 5468, s. 948-950.

B. Baranowski, K. Baranowski, *Historia Gruzji*, Wrocław 1987.

L. Gabunia, A. Vekua, D. Lordkipanidze, R. Ferring, A. Justus, *Current Research on the Hominid Site of Dmanisi*, „ERAUL" 2000, nr 92, s.13-27.

R.Gore, *New Find*, „National Geographic", sierpień 2002.

D. M. Lang, *Dawna Gruzja*, Warszawa 1972.

D. Lordkipanidze, *The settlement of Mountainous Regions: A view from the Caucasus*, „Anthropologie" 1999, nr XXVII/1, s.71-78.

O. Lordkipanidze, *Nasielenie Driewniej Gruzii*, Tibilisi 1989.

O. Lordkipanidze, *Vani ein antikes religiöses Zentrum im Lande des Goldenen Vlieses / Kolchis/*, „Jahrbuch des Romisch-Germanishen Zentralmuseums", Mainz 1995, nr 42.

W. Materski, *Gruzja,* Warszawa 2000.

Ab. Vekua, D. Lordkipanidze, G. Ph. Rightmire, J. Agusti, *A New Skull of Early Homo from Dmanisi, Georgia*, „Science" 2002, nr 297, s. 85-89.

Tomasz Wilde

Museums in Georgia

The Caucasus and especially Georgia, situated on the Caucasian Isthmus, remain an extraordinary site. Location on a crossing of communication routes, rich mineral deposits, and excellent climate favour cultural development. On the one hand, the natural geographic boundaries between the Caucusus Mts., the Black Sea, and the Sea of Azov have precisely defined the native area and united the tribes which arrived here already prior to twelfth century B. C. On the other hand, the fate of the inhabitants of the "Corridor", the centuries-long onslaught of powerful states, the different cultures and customs have augmented national consciousness. This process was favoured especially by the memory of a flourishing mediaeval state. After the loss of independence and annexation by Russia in 1801, the local intelligentsia expressed a need to seek and document its cultural identity. Today, despite serious economic problems, this mission is being continued. The activity pursued by the National Museum of Georgia and its branch - the Museum in Vani, in the region of the former Kingdom of Colchis, is a highly interesting undertaking. Apart from amassing its collections and holding exhibitions, both institutions also fulfil the function of research centres involved in popularising knowledge. Prof. David Lordkipanidze, director of the National Museum, declares that at present the museum enjoys an opportunity to become a truly dynamic institution thanks to skilful cooperation with the media and assorted sponsors as well as the ability to co-work with businessmen and statesmen. Consequently, it has at its disposal a much greater scientific potential than all other institutions of its sort, as evidenced by the international excavations conducted by the Museum in Dmanisi, which have unearthed traces of Earliest PreHumans Out of Africa, dated as 1.8 million years old.

The Museum in Vani was established at the beginning of the 1980s on the site of an ancient temple town situated within the former Kingdom of Colchis. Ancient Greek mentions of *Vani rich in gold* proved to be true – excavations conducted for more than 110 years have discovered priceless monuments, including numerous objects made of gold. The museum was founded for the purpose of presenting the collections, their conservation, studies and the creation of a basis for excavation teams. Its building was designed as an outstanding complex, and in the course of the passing years has merged into the surrounding landscape. It now comprises an integral part of the locality, whose residents consider the excavations to be their heritage, also thanks to various popularisation campaigns. Each year, a day-long exposition is held specially for them at the end of the excavation season. Together with the research team, the museum also holds international congresses about archaeology in the Black Sea basin. The difficult economic situation calls of applying various methods of winning funds, but despite the existing obstacles and numerous restrictions, the outcome of the research remains impressing.

□

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

REPRYWATYZACJA DÓBR KULTURY W EUROPIE OSTATNIEGO PIĘTNASTOLECIA*

Przedmiotem tych uwag jest zwrot zabytków ruchomych ze zbiorów publicznych prywatnym właścicielom (tylko osobom fizycznym, a nie prawnym) lub ich spadkobiercom. Mowa będzie o takich dobrach kultury na terenie Europy, które zmieniły posiadacza/posiadaczy pod panowaniem III Rzeszy w latach 1933-1945 oraz/lub później w okresie rządów komunistycznych.

Dobro publiczne a własność prywatna: problem prawny czy moralny

Wkrótce po upadku komunizmu i powrocie do gospodarki rynkowej, w krajach Europy Środkowo-Wschodniej pojawił się dość powszechnie postulat zwrotu majątku odebranego przez państwo wcześniejszym właścicielom. Formułowali go nie tylko sami pokrzywdzeni i ich spadkobiercy, ale też politycy, prawnicy, ekonomiści i wiele autorytetów, wskazując, że wymaga tego poczucie sprawiedliwości i poszanowanie prawa własności. Opinia publiczna przyjęła reprywatyzację bez większych sprzeciwów – rzadko uruchamiano przeciw niej wpajane przez dziesięciolecia realnego socjalizmu hasła egalitaryzmu i niechęci do (klasy) posiadaczy[1].

Na tym tle tym ostrzej rysuje się reakcja środowisk muzealników, bibliotekarzy, archiwistów, wielu historyków i kulturoznawców wobec idei restytuowania zabytków nieruchomych i ruchomych pozbawionym ich niegdyś bezprawnie właścicielom. Była ona nierzadko niechętna, nawet gdy chodziło o zwrot obiektów kościołom i związkom wyznaniowym, zaś zdecydowanie negatywna, gdy zwroty dóbr kultury miały dokonywać się na rzecz podmiotów fizycznych, czyli osób prywatnych. I to praktycznie niezależnie od okoliczności, w których doszło do wyzucia ludzi z ich własności. Rzecz jasna wchodziły tu w rachubę po części cechy właściwe kolekcjonerom i kustoszom pod każdą szerokością geograficzną: swoista zaborczość i pryncypialna niezgoda na uszczuplanie „własnych" zbiorów, nawet gdy idzie o obiekty małej wartości, a co dopiero, gdy w grę wchodzą prawdziwie cenne zabytki. Zasadniczym powodem takiej reakcji było jednak niemal powszechne przekonanie o wyższości dobra publicznego, którego wcieleniem miałyby być niejako z definicji zbiory państwowe czy komunalne, nad własnością prywatną jako taką. Niebagatelne znaczenie miało też postrzeganie się przez te środowiska w roli opiekuna i zarazem gwaranta nienaruszalności tego ogólnie dostępnego kulturalnego i historycznego patrimonium. Z tej perspektywy i po ponad półwieczu postrzegania własności publicznej jako oczywistość, reaktywowany prywatny tytuł własności do obiektu z tego zasobu jawił się im jako kukułcze jajo, z którym trzeba się jakoś uporać bez uszczerbku dla wspólnego dziedzictwa. Właściciele zaś lub ich spadkobiercy upominający się o swoje, uznawani byli, mniej lub bardziej świadomie, za uzurpatorów motywowanych głównie pospolitą prywatą. Nieprzypadkowo więc pomijano zazwyczaj milczeniem szansę przywrócenia rodzinnym kolekcjom historycznego charakteru lub kontekstu, poniechanego często w powojennej praktyce muzealnej. W miejsce empatii z poszkodowanymi przez reżim(y), panował rodzaj moralnego, jeśli nie usprawiedliwienia *à rebours*, to przynajmniej przyzwolenia na niegdysiejsze konfiskaty i wywłaszczenia, skoro dzięki nim wzbogacono narodowe dziedzictwo, nierzadko poważnie uszczuplone przez straty wojenne. Dwuznaczność takiej postawy zagłuszano wyliczaniem własnych, skądinąd niekwestionowanych, zasług oraz kosztów publicznych wydatkowanych na zachowanie i konserwację spornych muzealiów[2].

Rzecz nie w tym, aby dyskwalifikować kategorie dobra publicznego i kulturalnego patrimonium. Stoją za nimi poważne racje, skądinąd niekoniecznie obce dawnym właścicielom i ich potomkom, nie wykluczające jednak prywatnej własności poszczególnych zabytków. Nie do utrzymania jest jedynie sugestia, że takie, jak wyżej opisane, stanowisko umieszcza je niejako ponad prawem lub, że może zastąpić jego stanowienie. Fatalne jest trwanie w próżni decyzyjnej i legislacyjnej, jak to ma miejsce u nas[3]. Warto w tym kontekście wiedzieć, że Polska jest jedynym krajem Europy Środkowej, w którym po zmianie systemowej lat 1989-1990

nie przeprowadzono procesu reprywatyzacji[4]. Zapewnia nam to ekskluzywne towarzystwo Albanii, Białorusi i Ukrainy.

Ustawy reprywatyzacyjne. Doświadczenia Europy Środkowej

W pozostałych krajach regionu proces reprywatyzacji został wdrożony stosunkowo szybko, bo w 1. poł. lat 90. Za reprywatyzacją przemawiały: wyrównanie niesprawiedliwości i historycznego bezprawia, ochrona własności i budowa zaufania społecznego, wreszcie przekonanie, że „pierwotni" właściciele bądź ich spadkobiercy mają szczególne poczucie odpowiedzialności wobec rodzinnej, czy też rodowej, własności. Jej przeprowadzeniu sprzyjał Protokół Nr 1 do Konwencji o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności podpisany przez państwa członków Rady Europy w 1992 r. i ratyfikowany w 1994 r., którego artykuł 1. stwierdza: *Każda osoba fizyczna i prawna ma prawo do poszanowania swego mienia. Nikt nie może być pozbawiony swojej własności, chyba że w interesie publicznym i na warunkach przewidzianych przez ustawę oraz zgodnie z ogólnymi zasadami prawa międzynarodowego*[5]. Nie bez znaczenia było też przekonanie, że odkładanie procesu reprywatyzacji może być dla państwa kosztowne. Przeciw reprywatyzacji podnoszono argument znacznych strat dla kasy państwowej oraz okoliczność, że wywłaszczeni właściciele zazwyczaj już nie żyją, zaś pieczołowity stosunek spadkobierców do ich schedy wydaje się problematyczny, tym bardziej że często ulegli oni głębokiemu zubożeniu i nie stać ich ani na inwestycje, których może ona wymagać, ani nawet na zapewnienie jej minimum właściwej opieki. Wskazywano też na poważne trudności w ustalaniu faktycznej masy i wartości majątku, który miałby podlegać reprywatyzacji, a także w określeniu bezspornych prawnie spadkobierców. Twierdzono również, że reprywatyzacja wynosi własność ponad straty osobowe i inne prześladowania, za które nie ma zadośćuczynienia, że preferuje starych właścicieli kosztem późniejszych, nierzadko także ofiar systemu/ów, a tym samym podważa zaufanie do państwa późniejszych posiadaczy lub wieloletnich użytkowników dóbr, które miałyby ulec reprywatyzacji. W przypadku dóbr ruchomych, w tym dzieł sztuki, podkreślano nade wszystko ewentualność utraty publicznego dostępu do reprywatyzowanych obiektów, spodziewany wywóz części z nich za granicę (legalny bądź nie), ograniczenie badań naukowych, wreszcie nie refundowane koszta poniesione przez państwo i instytucje publiczne na konserwację i opiekę nad nimi. Te obawy doprowadziły albo do zastosowania barier prawnych umożliwiających przynajmniej opóźnienie spodziewanych negatywnych skutków reprywatyzacji (RFN), albo do nieostrości przepisów, prowadzących do obstrukcji w praktycznym ich wdrażaniu (Węgry).

Reprywatyzację przeprowadzano w Europie Środkowej na różne sposoby i kierując się różnymi priorytetami[6]. Od ochrony praw właściciela, szczególnie wyraźnej w Republice Federalnej Niemiec w odniesieniu do tzw. nowych landów, a więc terenów dawnej NRD, po zdecydowaną ochronę interesów państwa, najsilniej widoczną na Węgrzech. Od restytucji mienia w naturze i wypłacania odszkodowań tylko wtedy, gdy zwrot nie był możliwy (RFN, Czechy, Słowenia, trzy państwa nadbałtyckie), po wypłacanie jedynie odszkodowań (Rumunia, Węgry), w dodatku niepełnych, a nawet, jak w przypadku Węgier, malejących w stosunku odwrotnym do wielkości strat (im większy był zakres utraconego majątku, tym przyznawano niższe procentowo odszkodowanie).

Różnice dotyczyły także kręgu osób fizycznych, a i prawnych objętych reprywatyzacją, jej zakresu rzeczowego (nieruchomości i majątek ruchomy) oraz lat, do których się odnosiła. Zasadniczo wszędzie reprywatyzacja w odniesieniu do dóbr kultury dotyczyła głównie właścicieli indywidualnych (z podmiotów zbiorowych kościołów i związków wyznaniowych, zazwyczaj na podstawie osobno wydanych regulacji prawnych, *notabene* także stosujących rozmaite rozwiązania, ale nie będą one przedmiotem obecnych uwag). Krąg osób uprawnionych do reprywatyzacji ograniczano najchętniej do obywateli własnego państwa (właścicieli i ich spadkobierców, tych ostatnich zazwyczaj w pierwszej linii) tak w momencie wywłaszczenia, jak w chwili wprowadzenia w życie przepisów reprywatyzacyjnych, nadto legitymujących się stałym miejscem zamieszkania na jego terenie (np. w Chorwacji, Estonii, do 1993 r. w Czechosłowacji). Poszerzono tę grupę o obywateli z miejscem zamieszkania poza granicami (nowelizacja przepisów w Czechosłowacji, obowiązujących potem w Czechach; podobne regulacje na Łotwie). W odniesieniu do terenów byłej NRD tych ograniczeń nie stosowano. Najszerzej zdefiniowano grupę uprawnionych do restytucji na Węgrzech: poza obywatelami należały do niej z jednej strony także osoby (i odpowiednio ich spadkobiercy), które wraz z przepadkiem mienia pozbawiono obywatelstwa węgierskiego, z drugiej zaś osoby nie posiadające tego obywatelstwa, ale mieszkające na stałe na Węgrzech w chwili wprowadzenia przepisów reprywatyzacyjnych. Na tej podstawie odszkodowania – choć niewielkie – zostały przyznane m.in. węgierskim

Żydom, a także wypędzonym po 1945 r. Niemcom. Wszędzie zasadniczym przedmiotem reprywatyzacji były nieruchomości. Majątek ruchomy, w tym dobra kultury i dzieła sztuki stanowił znacznie mniejszy segment i odgrywał odpowiednio mniejszą rolę. Wyjątkiem okazały się tu regulacje prawne RFN w odniesieniu do wywłaszczeń przeprowadzonych pod okupacją sowiecką we wschodnich Niemczech, gdzie przedmiotem zwrotów mógł być jedynie majątek ruchomy. Także Czesi w 2000 r. ustanowili prawo odnoszące się nade wszystko do zwrotu dóbr kultury. Dotyczyło ono tych obiektów w czeskich zbiorach publicznych, które pochodziły z konfiskat dokonanych na terenie Czech w latach 1938-1945 i po roku 1945, a których z takich czy innych powodów nie restytuowano.

Bo też generalnie ustawodawstwo reprywatyzacyjne lat 90. w krajach Europy Środkowo-Wschodniej odnosiło się przede wszystkim do wywłaszczeń i konfiskat dokonanych przez władze komunistyczne w poszczególnych państwach, przy czym w każdym z nich tzw. nacjonalizacja została zadekretowana w nieco innym czasie i na nieco odmiennych zasadach. Wyjątkowo tylko, jak w Czechach i na Słowacji ustawodawstwo to cofa się w pewnych sytuacjach do października 1938 r., a na Węgrzech do maja 1939 r., mimo że po 1945 r. przepisy tych państw już raz nakazywały restytucję skonfiskowanej ich obywatelom w czasie wojny własności. Owe wyjątkowe regulacje prawne dotyczą szczególnego problemu restytucji dóbr kultury skonfiskowanych ofiarom Holocaustu i prześladowań nazistowskich w latach 1933-1945, który skądinąd wykracza daleko poza naszą część Europy i do którego wrócę w dalszej części tych uwag[7].

Wśród regulacji kwestii własnościowych w odniesieniu do zabytków ruchomych znajdujących się w okresie powojennym w zbiorach publicznych zwracają uwagę rozwiązania przyjęte w Republice Federalnej Niemiec[8]. W traktacie zjednoczeniowym z 1990 r. znalazł się zapis wykluczający zwrot majątków znacjonalizowanych przez sowieckie władze okupacyjne głównie w ramach reformy rolnej w latach 1945-1949 (w przeciwieństwie do konfiskat i wywłaszczeń dokonanych przez NRD w latach późniejszych). Zapis ten, wraz z brakiem podstaw do odszkodowań dla wywłaszczonych właścicieli, potwierdziły liczne wyroki sądowe oraz orzeczenie Federalnego Trybunału Konstytucyjnego, a ostatecznie przypieczętował Trybunał Praw Człowieka w Strasburgu w marcu 2005 roku. Przepisy te nie dotyczą wszakże majątku ruchomego, którego uwłaszczenie uznano za bezprawne. Zgodnie z tzw. ustawą wyrównawczą (Ausgleichsleistungsgesetz) z 27 września 1994 r., należy się właścicielom bądź ich spadkobiercom zwrot tego majątku w naturze. Ustawa ta zawiera jednak klauzulę, w myśl której dobra kultury znajdujące się w publicznych zbiorach muzealnych, bibliotecznych i archiwalnych, mają w nich pozostać dla celów badawczych i wystawienniczych nieodpłatnie przez dwadzieścia lat, a więc do 2014 roku. Negocjowanie dalszej prolongaty i jej warunków, w tym ewentualnych opłat za wypożyczenie muzealiów od właścicieli, dopuszcza się nie wcześniej niż w 2010 roku. Ta „muzealna" klauzula służy nie tylko niezakłóconemu funkcjonowaniu muzeów i bibliotek, lecz przede wszystkim znalezieniu każdorazowo rozwiązań satysfakcjonujących w miarę możliwości wszystkie zainteresowane strony: prawnych właścicieli, instytucje kultury przechowujące przez dziesięciolecia sporne obiekty, a także stojące za nimi władze miast i krajów związkowych reprezentujące podatników, oraz rząd federalny, zobowiązany konstytucyjnie do ochrony niemieckiego dziedzictwa kulturalnego. Najistotniejszy zaś aspekt owej regulacji to stworzenie ram prawnych i czasowych do poszukiwania tych rozwiązań w drodze negocjacji i rozmów, bez presji procesowej, choć rzecz jasna właściciele muszą legitymować się uregulowanym w pełni prawem dziedziczenia.

Liczba podlegających pod ustawę wyrównawczą dzieł sztuki i innych dóbr kultury na terenie byłego NRD, w szczególności w Saksonii, Saksonii-Anhalt i Turyngii jest ogromna. Tylko w Saksonii złożono po 1990 r. wnioski restytucyjne opiewające na 17 000 obiektów, przy czym pod terminem „obiekt" występują np. całe historyczne biblioteki, kolekcje graficzne i numizmatyczne, wielkie zestawy porcelany i sreber, nie mówiąc o obrazach i rzeźbach znakomitych mistrzów, z których niemała część zdobi dziś m.in. światowej klasy zbiory drezdeńskie[9]. Wartość materialna tych roszczeń, skądinąd stosunkowo precyzyjnie oszacowana, sięga setek milionów euro. Ich wykupienie pozostaje poza finansowymi możliwościami niemieckich instytucji publicznych i władz administracyjnych. Jeśli chodzi o ich wartość artystyczną, historyczną i symboliczną bywa ona często najwyższej próby; tytułem przykładu wystarczy przypomnieć rolę Weimaru i jego historycznych zbiorów dla kultury niemieckiej.

Dziesięć lat po przyjęciu omawianej regulacji rozwiązanie zastosowane przez niemieckiego ustawodawcę ocenia się zasadniczo jako udane. Z tego, co wiadomo, negocjacje z udziałem kilku stron bywały nieraz żmudne i długotrwałe, co zrozumiałe, zważywszy wartość roszczeń i okoliczność, iż każdy przypadek jest indywidualny. Niemniej w przeważającej większości, w tym w odniesieniu do niemal wszystkich największych i najcenniejszych zbiorów rodzinnych, zakończo-

ne zostały podpisaniem wiążącej ugody. Przyjęte rozwiązania są różne, od powołania fundacji rodzinnych lub z udziałem podmiotów publicznych poczynając. Przykładowo: Freiherr Speck von Sternburg przekazał rodzinną kolekcję malarstwa jako fundację imienia swojej rodziny Muzeum Sztuk Pięknych w Lipsku[10]. Inną formułę wypracowano w przypadku książąt zu Stolberg-Wernigerode w Saksonii-Anhalt[11]. W zamku Wernigerode przechowywano od powojnia 8000 obiektów, z których dwie trzecie stanowiło własność rodziny zu Stolberg. Zamek jest prawnie własnością landu, za to administratorem jego zbiorów jest założona w 1996 roku landowa fundacja Stiftung Schlösser-, Bürgen-, und Garten des Landes Sachsen-Anhalt, w której zasiadają także przedstawiciele rodziny i która zresztą przekazała prowadzenie bieżącej działalności powołanemu przez siebie przedsiębiorstwu Schloss Gmbh. *Notabene* jeszcze przed podpisaniem ugody rodzina zu Stolberg dołączyła w charakterze dodatkowego depozytu meble i dzieła sztuki, które udało się jej po 1945 r. wywieźć na zachód.

Obok fundacji często stosuje się gwarancje depozytowe właścicieli dla muzeów, opiewające w przypadku najcenniejszych muzealiów na wiele dziesiątków lat. Połączone są one zazwyczaj ze zwrotem w prywatne posiadanie części mniej cennych obiektów. Dom książęcy Reuß z Gery z 1500 muzealiów pozostawił na stałe w muzeum w Gerze około 300 obiektów. Nadto w galerii znalazły się na dłuższy czas przedmioty do tej pory nie wystawiane, przechowywane w magazynach. Około 700 obiektów wróciło natomiast w prywatne posiadanie rodziny, która wkrótce potem sprzedała je na aukcji za łączną sumę 3,5 miliona marek. Część z tej sumy książęta Reuß przeznaczyli na konserwację zbiorów, resztę na inwestycje w Turyngii, do której postanowili wrócić[12]. Inny *casus* to rodzina Sachsen-Meiningen, która w 2001 r. wyraziła zgodę na wieloletnie depozyty w odniesieniu do większości dzieł stanowiących jej własność, a będących podstawą wybitnych kolekcji artystycznych, bibliotecznych i archiwalnych zgromadzonych przez jej przodków w Saksonii. Należy do nich w samym tylko Weimarze (a i to między innymi) *gros* tamtejszych zbiorów sztuki, księgozbiór Herzogin Anna-Amalia Bibliothek i Goethe-Schiller-Archiv. W 2003 r. książę Michael von Sachsen-Weimar-Eisenach z Mannheim w imieniu rodziny zrezygnował z roszczeń restytucyjnych w zamian za 15,5 milionów euro i zwrot stosunkowo nielicznych muzealiów[13]. Wśród nich znalazły się obok obiektów mających charakter pamiątek rodzinnych cenne starodruki. Te ostatnie sprzedano na aukcji Christie's w Nowym Jorku w 2004 r. za łączną sumę 15 milionów dolarów. Na rekompensatę materialną wielokrotnie mniejszą od wartości zbiorów rodzinnych i bynajmniej nie stanowiącą ekwiwalentnego odszkodowania przystała rodzina Sachsen-Coburg-Gotha. Należały do niej m.in. gotajskie zbiory sztuki oraz znana historyczna biblioteka i kolekcja naturaliów, wycenione łącznie na około 530 milionów marek. W zamian za zrzeczenie się roszczeń do nich rodzina Sachsen-Coburg otrzymała od Turyngii 800 hektarów lasu o wartości ponad 15 milionów marek[14]. Zrzeczenie obejmuje także ponad 200 obrazów i wyrobów rzemiosła artystycznego ze zbiorów gotajskich, które rozkradziono wiosną i latem 1945 roku. Dziś niektóre z nich zlokalizowano w Ermitażu, pojedyncze w USA i w Bochum i jak na razie trwają starania o ich restytucję do Niemiec. Dotychczas udało się odzyskać jedynie jedno płótno: obraz Joachima Wtewaela, który po skomplikowanej wędrówce pojawił się na londyńskim rynku sztuki. Jego zwrot poprzedził żmudny proces, w którym po stronie właściciela występowało miasto Gotha i rząd federalny.

I wreszcie przykład zakupu części kolekcji. Królewska rodzina Wettinów zgodziła się w 1998 r. sprzedać rządowi Saksonii 12 000 zabytków znajdujących się w muzeach Drezna i Moritzburga za sumę 24 milionów marek, z czego połowę wypłacono w gotówce (w tym 5,5 miliona marek przekazał rząd federalny i ogólnoniemiecka Fundacja Kulturalna Landów), a połowę w gruntach w Dreźnie[15]. Pozostałe 6000 obiektów zwrócono rodzinie w prywatne posiadanie. Władze Saksonii zobowiązały się też, że w przypadku odnalezienia kiedykolwiek zaginionych w końcu wojny 15 000 rodzinnych precjozów, najpewniej wywiezionych przez „trofiejne brygady" Armii Czerwonej i przechowywanych w Rosji w nieznanym miejscu, stosować się do nich będą przepisy ustawy wyrównawczej z 1994 roku. W ugodzie z Wettinami land zobowiązał się również do wspierania muzeum rodowego, które ma powstać w jednym ze zwróconych Wettinom pałaców.

Trzeba dodać, że zdarzało się, choć rzadko, bezinteresowne zrzeczenie się prawomocnych roszczeń restytucyjnych. Freifrau von Arnim zrezygnowała z ubiegania się o spuściznę po Bettinie i Achimie von Arnim, znanych niemieckich romantykach, a także z zamku Wiepersdorf w Brandenburgii, znacjonalizowanego w NRD[16]. Zrozumiałe, że ten i podobne gesty spotykają się z wdzięcznością i zaszczytnymi wyróżnieniami władz i różnych gremiów publicznych oraz z nagłośnieniem w mediach.

Najmniej wiadomo natomiast o odmowie uwzględnienia roszczeń. W ustawie wyrównawczej z 1994 r.

znalazła się bowiem klauzula o „braku zasług", stanowiąca, że nie ma wyrównania strat dla właścicieli – i odpowiednio dla ich spadkobierców – którzy aktywnie wspierali nazizm bądź komunizm. Najbardziej znany *casus* tego rodzaju to odrzucenie roszczeń księcia Ernsta Augusta von Hannover, uzasadnione zaangażowaniem jego rodziny w tzw. aryzację majątków żydowskich w III Rzeszy[17]. Warto zauważyć, że dobra rodziny hanowerskiej znajdujące się na terenie starej Republiki Federalnej nie uległy wywłaszczeniu.

Jak widać w Niemczech problem reprywatyzacji muzealiów znalazł w praktyce różne warianty rozwiązań. Co najważniejsze, ustawodawca dał zainteresowanym czas na ich poszukiwanie i negocjowanie, a tym samym uniknięto wielu procesów, które są dla wszystkich stron zmorą z racji ich długotrwałości, kosztowności i rzadko w pełni satysfakcjonującego rozwiązania.

Przykładem radykalniej i szybciej niż w Niemczech przeprowadzonej reprywatyzacji muzealiów i innych dóbr kultury zabranych przez państwo prywatnym właścicielom jest Czechosłowacja, a od 1994 r. Republika Czeska[18]. Na początku lat 90. powstało tu kilka ustaw reprywatyzacyjnych, w tym najważniejsza, tzw. rehabilitacyjna w 1991 r., dotycząca wywłaszczeń z naruszeniem prawa i konfiskat dokonanych przez władze komunistyczne po 1948 roku. Uprawnieni byli właściciele (wyłącznie podmioty fizyczne) lub też ich spadkobiercy w linii prostej, legitymujący się czeskim obywatelstwem i stałym miejscem zamieszkania w Czechosłowacji/Czechach. W 1994 r. rozszerzono grupę uprawnionych o obywateli Czech zamieszkujących poza granicami państwa. Zwrotom nie podlegał majątek osób, które w latach 1938-1945 określiły swą narodowość jako niemiecką. Byli to Niemcy sudeccy i część czeskiej arystokracji, np. Nostizowie czy Thunowie. Podziały przebiegały często w obrębie jednej rodziny, żeby posłużyć się przykładem Kinskich, z których tylko jedna gałąź odzyskała swoje dobra (Kostelec). Do dzisiaj o zwrot majątku ruchomego z pałacu w Opočnie walczy rodzina Colloredo-Mannsfeld – rezultat zależy od tego, czy sąd za jego właściciela uzna przedstawiciela rodziny, który spędził lata wojny na emigracji w Paryżu (jak to się stało w przypadku dwóch restytuowanych w latach 90. pałaców), czy też jego bratanków, którzy pozostali w kraju i wystąpili o niemieckie obywatelstwo (przy czym jeden z nich jednocześnie działał w partyzantce)[19].

Jak już powiedziano wcześniej reprywatyzacja w Czechach przebiegała w naturze i dotyczyła w tym samym stopniu nieruchomości, jak i ruchomości, w tym także dzieł sztuki. W odniesieniu do tych ostatnich w przypadku Czech można mówić o pewnego rodzaju szczęściu. Oto bowiem własność przejęta przez państwo w 1948 r. została podzielona na trzy kategorie. Najbardziej wartościowe zabytki ruchome, zaliczone do pierwszej kategorii, przekazano muzeom i bibliotekom Obiekty zaklasyfikowane do drugiej kategorii trafiły do różnych instytucji państwowych i organizacji jako elementy wyposażenia wnętrz reprezentacyjnych. Jedynie przedmioty z trzeciej grupy, najmniej wartościowe, zostały przeznaczone na licytację albo zostawione swojemu losowi. I praktycznie tylko te uległy zapewne bezpowrotnemu rozproszeniu lub zniszczeniu. Zachowane względnie staranne katalogi dóbr kultury z pierwszej i drugiej kategorii, sporządzone w czasie dokonywanych wywłaszczeń wraz z innymi dokumentami stały się podstawą wniosków restytucyjnych. Dobrym przykładem jest znana historyczna kolekcja sztuki Lobkowiczów z pałacu w Roudnicach, która po przejęciu przez państwo została w całości zamieniona na muzeum narodowe, i którą bez uszczerbku, wraz z pałacem, zwrócono właścicielom w latach 90. Dziś jest ona dostępna dla publiczności w innym, także restytuowanym pałacu tej gałęzi Lobkowiczów, w Nelahozeves. Inne rodziny co cenniejsze dzieła sztuki zdecydowały się zostawić w depozytach muzealnych, choć jest to całkowicie uznaniowe i nie stanowi bynajmniej reguły. Państwo ze swojej strony zwracając właścicielom ruchome zabytki obwarowało je zakazem wywozu i sprzedaży za granicę oraz warunkiem koniecznej ministerialnej kontrasygnaty w przypadku wypożyczenia na wystawę poza terytorium Czech, natomiast nie świadczy praktycznie żadnej pomocy materialnej w ich utrzymaniu czy zabezpieczeniu.

Warto jeszcze scharakteryzować krótko sytuację na Węgrzech[20]. Generalnie obowiązuje tu zasada zwrotu obiektów, które znalazły się w muzeach i galeriach w okresie do 1945 r. jako depozyty czy – co państwo węgierskie niechętnie otwarcie przyznaje – konfiskaty nie tylko hitlerowskie, ale do 1944 r. również węgierskie, a którym podlegało mienie węgierskich Żydów, wśród nich wielu kolekcjonerów. Natomiast te dobra, które zostały znacjonalizowane w okresie powojennym na mocy przepisów wymienionych w aneksach do tamtejszych ustaw reprywatyzacyjnych nie ulegają zwrotowi, a ich właścicielom wypłaca się tylko częściowe rekompensaty. W praktyce rzecz jest niezwykle zawikłana, ponieważ – jak w przypadku wybitnej kolekcji barona Herzoga, której część znajduje się w muzeach narodowych Budapesztu – nierzadko nacjonalizowano depozyty, co było niezgodne nawet z ówcześnie obowiązującym prawem. W takiej sytuacji pozostaje jedynie droga sądowa, która, jak świadczy o tym sprawa Herzoga, ciągnie się bez końca[21].

Oblig moralny. Restytucja dzieł sztuki i innych dóbr kultury ofiarom Holocaustu

Upadek „Żelaznej Kurtyny", zjednoczenie Niemiec i ostateczne zamykanie kwestii odszkodowań oraz roszczeń związanych z drugą wojną światową, a także ujawnienie pilnie strzeżonej przez niemal 50 lat tajemnicy ZSRR o istnieniu magazynów dóbr kultury zagrabionych przez Armię Czerwoną w końcu wojny na rozkaz Stalina, których liczby sięgają dziesiątków tysięcy muzealiów, milionów książek oraz kilometrów archiwaliów, uruchomiły procesy rewizji powojennej polityki restytucyjnej w całej Europie, a także w USA. Stały się możliwe rozmowy międzypaństwowe dotyczące lokalizacji i wzajemnego zwrotu przemieszczonych w okresie wojny i w jej wyniku zabytków ruchomych, którym towarzyszyło ponowne badanie własnych zbiorów publicznych. Podjęte pod kątem starannego sprawdzenia poniesionych strat własnych, wkrótce zostało poszerzone o badanie pochodzenia obiektów, które trafiły do zbiorów po 1933 r. i których losy do 1945 r. są niejasne, później przemilczane, zatuszowane lub sfingowane. Takie poszerzenie pola badań było częściowo skutkiem pojawienia się wielu publikacji naukowych i publicystycznych, dokonujących rewizji polityki restytucyjnej zachodnich aliantów i kolejno państw Europy Zachodniej[22]. Dowiodły one, że wcale nie tak mała liczba zrabowanych przez Niemców, odnalezionych przez aliantów i restytuowanych do państw pochodzenia dóbr kultury, których właścicieli w pierwszych latach powojennych nie odnaleziono, a później już nie szukano, znalazła się w zbiorach publicznych, uzyskując państwowy lub quasi-państwowy status własnościowy. Tak się działo m.in. we Francji, RFN, Austrii i Holandii. Ci dawni właściciele byli to w zdecydowanej większości najpierw niemieccy, potem europejscy Żydzi, których majątek, w tym dobra kultury poddawano w III Rzeszy i na terenach okupowanych, a także w niektórych państwach Osi, całkowitej konfiskacie, dla której nazistowski aparat władzy i administracji wynajdywał różne nazwy i procedury zanim przystąpił do realizacji złowrogiego tzw. Ostatecznego Rozwiązania (Endlösung), czyli zagłady Żydów Europy. Obok ofiar Holocaustu hitlerowska grabież dotykała narody podbite, szczególnie bezwzględnie na terenach wcielonych do Rzeszy, a także osoby uznane za jej wrogów. O prawa ich wszystkich do zwrotu skonfiskowanych niegdyś i zlokalizowanych w zbiorach publicznych zabytków tudzież o identyfikację dzieł o niejasnej proweniencji i poszukiwanie ich dawniejszych właścicieli lub ich spadkobierców upomniały się w pierwszej poł. lat 90. organizacje holocaustowe, prawnicy, wreszcie

Zasady Konferencji Waszyngtońskiej na temat dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów

Przyjęte podczas Konferencji Waszyngtońskiej ds. mienia z czasów Zagłady, Waszyngton, 3 grudnia 1998 roku

Proponując consensus w zakresie dobrowolnie akceptowanych zasad postępowania w odniesieniu do dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów, Konferencja uznaje, że uczestniczące w niej kraje kierują się odmiennymi systemami prawa i że państwa działają w ramach obowiązującego je porządku prawnego.

I. Skonfiskowane przez nazistów i nie restytuowane dzieła sztuki powinny zostać rozpoznane.

II. Stosowne katalogi i archiwa winny zostać otwarte i udostępnione badaczom, w zgodzie z wytycznymi Międzynarodowej Rady Archiwistyki.

III. Dla umożliwienia identyfikacji skonfiskowanych przez nazistów i nie restytuowanych dzieł sztuki powinno się znaleźć środki i personel.

IV. Przy ustalaniu, czy dzieło sztuki było skonfiskowane przez nazistów i nie restytuowane, należy brać pod uwagę nieuniknione, spowodowane upływem czasu i okolicznościami Zagłady luki i niejasności proweniencji.

V. Należy nie szczędząc starań upowszechnić wiadomość o zidentyfikowanym wartościowym artystycznie obiekcie skonfiskowanym przez nazistów i nie restytuowanym, tak aby ułatwić odnalezienie jego przedwojennych właścicieli lub ich spadkobierców.

VI. Winno się czynić starania o utworzenie centralnego rejestru takich danych.

VII. Przedwojennych właścicieli i ich spadkobierców powinno się zachęcać do ujawnienia swojej tożsamości i występowania z roszczeniami do dzieł skonfiskowanych przez nazistów i nie restytuowanych.

VIII. Jeśli przedwojenni właściciele dzieła, uznanego za skonfiskowane przez nazistów i nie restytuowane, lub też ich spadkobiercy zostaną zidentyfikowani, winno się niezwłocznie powziąć kroki pozwalające na sprawiedliwe i satysfakcjonujące rozwiązanie problemu, uznając, że w konkretnych przypadkach rozwiązanie to może kształtować się odmiennie, jako że uzależnione jest ono od jednostkowych faktów i okoliczności.

IX. Jeśli niemożliwe jest odnalezienie przedwojennych właścicieli dzieł skonfiskowanych przez nazistów i nie restytuowanych ani ich spadkobierców, winno się

politycy z rządem Stanów Zjednoczonych na czele. Dołączyli do nich stopniowo muzealnicy, bibliotekarze, archiwiści, a nawet (choć to temat na inny artykuł) znani antykwariusze, dealerzy sztuki i domy aukcyjne. Niekiedy powodował nimi lęk przed materialnymi konsekwencjami (zwłaszcza od sprawy tzw. ukrytych kont ofiar Holocaustu w bankach szwajcarskich, zakończonej w 1997 r. wypłatą przez te ostatnie milionowych odszkodowań), nieraz obawy przed kosztownymi procesami albo polityczna kalkulacja, ale bez wątpienia niemałą rolę odegrało też poczucie moralnego obligu i choćby symbolicznego zadośćuczynienia wobec ofiar oraz – stopniowo – wprowadzanie w instytucjach kultury i środowiskach zawodowych z nimi związanych standardów etycznych, uznawanych współcześnie za wzorcowe. Nie miejsce tutaj na szczegółowe referowanie tej problematyki. Wystarczy stwierdzić, że w końcu 1998 r. w Waszyngtonie ustalono zespół zasad przyzwoitego postępowania w odniesieniu do dzieł sztuki i dóbr kultury ze zbiorów publicznych, pochodzących z hitlerowskiej grabieży, niezależnie od tego, w jakich okolicznościach i kiedy zostały pozyskane przez obecnego posiadacza, co w praktyce oznacza jego gotowość do rezygnacji z chronionego prawem wielu krajów zakupu w dobrej wierze i przedawnienia[23]. Dokument waszyngtoński jest, co prawda li tylko deklaracją dobrej woli, jako że nie mógł mieć mocy międzynarodowoprawnej, niemniej jego sygnatariusze, w tym rządy 44 państw, zobowiązali się także do badania proweniencji podległych im zbiorów i otwarcia swoich archiwów osobom trzecim, do publikowania wykazu wątpliwych obiektów oraz do poszukiwania ich ewentualnych właścicieli. W przypadku zaś, gdy tacy się odnajdą, przekazania im danego przedmiotu w drodze ułatwionej procedury restytucyjnej (tj. pozasądowej) lub – alternatywnie – realizacji wspólnie przyjętego innego rozwiązania (depozyt, zakup itp.). Podobne stanowisko pomyślane jako apel do swoich członków, sformułowały w następnym, 1999 r., Rada Europy i ICOM[24].

Pozostaje odpowiedź na pytanie czy i jak zasady te wdraża się w praktyce?

Bardzo serio traktowane są w USA, gdzie pilotuje je Amerykańskie Stowarzyszenie Muzeów (AAM) i Stowarzyszenie Dyrektorów Muzeów Sztuki (AAMD) oraz wspiera administracja waszyngtońska. W 2000 r. stworzono wspólny portal internetowy (The Nazi-Era Provenance Portal), który m.in. udostępnia *on-line* wszystkie uznane dotychczas za wątpliwe obiekty z partycypujących w projekcie muzeów amerykańskich. W marcu tego roku było to odpowiednio 119 muzeów i 15 033 obiekty[25]. Nie znaczy to oczywiście, że obiekty te pochodzą z hitlerowskich konfiskat, a jedynie, że mają luki proweniencyjne, które mogą na takie pochodzenie wskazywać. Znane są przypadki takiej identyfikacji i zastosowania wówczas ułatwionej procedury zwrotu. Polska była kilkakrotnie ich beneficjentem, żeby przypomnieć powrót utraconego w czasie II wojny XVI-wiecznego perskiego kobierca ze zbiorów Czartoryskich w Gołuchowie, który rewindykowano do Polski w 2002 r. z Los Angeles County Museum of Art, czy też obrazu Georga Pencza *Święta Trójca* ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego, który w tym samym roku powrócił po niemal 60-letniej wędrówce z The Vizcaya Museum na Florydzie. Ostatnio muzeum w Richmond w stanie Virginia restytuowało *Portret mężczyzny* pędzla Jana Mostaerta ze zbiorów Czartoryskich[26]. Warto wszakże pamiętać, że w przeciwieństwie do Europy, absolutna większość muzeów amerykańskich to instytucje prywatne oraz że prawo amerykańskie chroni prawo własności pierwotnego właściciela i nie zna instytucji przedawnienia, co oczywiście sprzyja akcji „samooczyszczania" się amerykańskich muzeów, w przeciwnym bowiem razie mogłoby to je wiele kosztować.

W Europie sytuacja jest zasadniczo odmienna, prawo chroni zazwyczaj nabywcę w dobrej wierze i zna instytucję przedawnienia roszczeń oraz utraty prawa własności. Jednocześnie zaś większość muzeów, bibliotek i archiwów to instytucje państwowe lub komunalne, które z tego tytułu podlegają szczegółowym przepisom prawnym i administracyjnym, stanowionym przez odpowiednie władze. Dlatego niektóre kraje europejskie wydały specjalne ustawy dotyczące badania proweniencji i restytucji obiektów pochodzących z hitlerowskich konfiskat i tzw. aryzacji mienia (Austria 1998, Czechy 2000), powołały w tej spawie stosowne komisje historyczne mające określić skalę problemu (Austria, Czechy, Holandia, Szwajcaria, nawet Liechtenstein), wydały odpowiednie oficjalne dyrektywy

niezwłocznie podjąć kroki pozwalające na sprawiedliwe i satysfakcjonujące rozwiązanie problemu.

X. Komisje i inne ciała powołane do identyfikacji dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów oraz do opiniowania w kwestii praw właścicielskich powinny mieć wyważony skład.

XI. Kraje powinny aktywnie zadbać o rozwój warunków do wprowadzenia u siebie tych zasad w życie, zwłaszcza że proponują one alternatywne sposoby rozwiązywania kwestii własnościowych.

(tłumaczenie – Tomasz Kapturkiewicz, udostępnione przez Fundację im. Stefana Batorego)

muzeom, bibliotekom i archiwom publicznym (RFN oraz powołały ciała doradcze do rozstrzygania skomplikowanych przypadków (Austria, Czechy, RFN, Wielka Brytania), wreszcie stworzyły lub udostępniły strony internetowe do publikacji budzących wątpliwości obiektów (Francja i wszystkie wymienione wyjąwszy „czysty" Liechtenstein), nie wspominając o własnych stronach internetowych niektórych muzeów, zwłaszcza brytyjskich, na których widnieją ich obiekty mające „kłopotliwe" luki w proweniencji[27].

Nieznana jest ogólna liczba restytuowanych tą drogą prywatnym właścicielom dzieł sztuki i innych zabytków. Sami Czesi mówią o 700, w Austrii zapewne było ich niewiele mniej[28]. Do samych bowiem Rotschildów wróciło 250 przedmiotów, w tym 31 obrazów starych mistrzów (całość sprzedano na aukcji Christie's w Londynie w 1999 roku)[29]. Do innych rodzin wróciły mniejsze kolekcje albo pojedyncze obiekty. Znalazły się wśród nich m.in. obrazy Gustava Klimta i Egona Schiele. A także obraz Dosso Dossiego *Jupiter i Merkury* podarowany przez Karolinę Lanckorońską zbiorom wawelskim, należący do kolekcji hrabiów Lanckorońskich wywłaszczonych jako wrogowie Rzeszy, który Austria zatrzymała po wojnie jako dar dla Kunsthistorisches Museum, wymuszony na rodzinie gdy ta postanowiła nie wrócić do Wiednia. Holandia zwróciła w 2002 r. 233 przedmioty sztuki pochodzące z rozproszonej w wyniku nazistowskiej konfiskaty, wybitnej niegdyś kolekcji Friedricha Gutmanna, potomka założycieli Dresdner Banku (zginął w Teresienstadt, a jego żona w Auschwitz), znajdujące się od powojnia w holenderskich muzeach. Spadkobiercy już w drugim pokoleniu przez dziesięciolecia walczyli o restytucję tych zbiorów, z których część Hitler zastrzegł do swojej dyspozycji. Ich zwrot, przez lata prawnie wykluczony, stał się możliwy dzięki decyzjom dwóch niezależnych komisji doradzających od kilku lat rządowi Holandii[30].

W Niemczech, gdzie Wspólne Oświadczenie rządu federalnego i krajów związkowych z 1999 r. zobowiązuje do zwrotu dzieł sztuki nawet wówczas, gdy właściciele otrzymali z tytułu ich utraty w latach 50. i 60. częściowe odszkodowanie (choć oczywiście to odszkodowanie muszą teraz zwrócić) restytuowano również niemało obiektów[31]. Prasa pisze o tym zazwyczaj, gdy są to dzieła znanych twórców lub dotyczą ważnych instytucji, albo należały do znanych osobistości Niemiec przed dojściem Hitlera do władzy. Jeszcze przed ukazaniem się wspomnianego Wspólnego Oświadczenia, w 1998 r. kolońskie muzeum Ludwig/Wallraf-Richartz restytuowało obraz Otto Müllera *Dwa kobiece półakty* z 1908 r., należący do wrocławskiego kolekcjonera, adwokata Ismara Littmanna, odkupując go natychmiast od spadkobierców za sumę 1 mln. marek. „Prymusem" restytucji jest jednak Pruska Fundacja Dziedzictwa Kulturalnego z jej berlińskimi muzeami i bibliotekami. Pierwszym z kilkunastu restytuowanych przez Fundację obiektów był zwrócony w 1999 r. spadkobiercom wrocławskiego kolekcjonera Maxa Silberberga rysunek Van Gogha *L'Olivette*, ostatnim, w 2004 r. obraz Anselma Feuerbacha[32]. W tym samym roku sensacją stał się jednak zwrot z muzeów drezdeńskich całej kolekcji obrazów, prac na papierze i rycin (ogółem 70 obiektów, w tym prace Pisarro, Corintha, Segantiniego i Milleta), należącej niegdyś do Maxa Steinthala, wieloletniego prezesa Deutsche Banku w Berlinie, odnalezionej w magazynach muzeów drezdeńskich, w których spoczywała, praktycznie nieznana, od 1953 roku[33]. Trafiła tam zarekwirowana przez enerdowską milicję po tym jak zięć Steinthala, na którego w latach 30. z racji tzw. aryjskiego pochodzenia przepisane zostały zbiory teścia, przeniesione nadto dla bezpieczeństwa do Drezna, uciekł po wojnie na zachód. Odnalezione dzieła zaprezentowano na specjalnej wystawie w Berlińskim Muzeum Żydowskim, ukazującej przy okazji życie Steinthala i jego rodziny, prześladowania w okresie nazizmu oraz całe *dossier* wieloletnich powojennych zabiegów o zwrot majątku. Później zostały przez spadkobierców sprzedane na aukcji.

Można by mnożyć przykłady poszczególnych proweniencyjnych odkryć i restytucji w tych i innych krajach, nie wyłączając Wielkiej Brytanii, Rosji, a nawet Izraela, za którymi każdorazowo kryją się tragiczne losy ich właścicieli i kręte drogi odebranych im dzieł, których powojenny dukt nierzadko odsłania zdumiewające, niekiedy wysoce cyniczne aspekty powojennej „polityki kulturalnej", także w demokratycznej Europie Zachodniej. Myliłby się ktoś wyciągający wnioski z powyższego zestawienia dotyczącego założeń i praktyki restytucji dóbr zrabowanych ofiarom prześladowań hitlerowskich, że jest to proces w Europie łatwo akceptowany. Przeciwnie, napotyka on w wielu krajach nie tylko na trudności prawne, ale także na bojkot części instytucji, których dotyczy, i nieraz bardzo silny opór władz, nie mówiąc o przeszkodzie jaką jest brak środków na kosztowne badania proweniencji. Największym jego przeciwnikiem jest europejski rynek sztuki, i to nie wielcy gracze typu Sotheby's czy Christie's, którzy poniekąd są jego beneficjentami, ale mniejsi jego uczestnicy, dla których implementacja nowo tworzonych restytucyjnych standardów na tym rynku oznaczałaby znaczny wzrost kosztów i ryzyka zawodowego.

Parlament Europejski uchwalił 17 grudnia 2003 r. rezolucję wzywającą Komisję Europejską do uchylenia

w krajach Unii przedawnienia w odniesieniu do dóbr kultury zrabowanych w czasie wojny i do radykalnego ograniczenia ochrony prawnej dla nabywców w dobrej wierze tudzież stworzenia jednolitego sposobu rozstrzygania sporów prawnych w tym zakresie, aby unikać różnic orzecznictwa wynikających z odmiennych systemów prawnych[34].

Polska: cisza przed burzą

(⇨komentarz do rozdziału na str. 168)

Tymczasem u nas w kraju w sprawach, o których była mowa – poza kolejnymi torpedowanymi w Sejmie projektami ustaw reprywatyzacyjnych[35] – nie dzieje się nic albo prawie nic.

Zacznijmy od reprywatyzacji. Krótkowzroczność i słabość klasy politycznej sprawiła, że wstąpiliśmy do Unii Europejskiej jako jedyny kraj postkomunistyczny bez ustawy reprywatyzacyjnej, narażając tym samym budżet państwa na nieporównanie wyższe koszta regulacji tych problemów w bliższej lub dalszej przyszłości. Teraz bowiem trzeba będzie respektować prawodawstwo unijne i uwzględniać stale rosnącą wartość dóbr, do których mają zastosowanie roszczenia reprywatyzacyjne. W zajmującym nas tu przypadku porządkowania kwestii własnościowych muzealiów ze zbiorów publicznych grzech zaniechania spoczywa w dużej mierze na Ministerstwie Kultury. Przez blisko 15 lat nie udało się sformułować sensownej polityki w tym zakresie, mimo że tuż po zmianie systemowej, *...w 1990 roku minister sprawiedliwości w piśmie do ministra kultury i sztuki wyraża opinię, iż rozporządzenie ministra rolnictwa z 1945 roku wydano z naruszeniem prawa*[36]. Mowa o przepisach wykonawczych z dn. 1.03.1945 r. do Dekretu PKWN z 6.09.1944 r., które stanowiły, że *przedmioty służące do osobistego użytku właściciela przejmowanego majątku i jego rodziny, jeśli posiadały wartość naukową, artystyczną lub muzealną przeszły na własność Państwa bez odszkodowania*[37]. Bezprawność tego rozporządzenia, i to – co ważne – w świetle wówczas obowiązującego prawa (którego nie podważono) potwierdziły późniejsze decyzje Naczelnego Sądu Administracyjnego (1995) i Sądu Najwyższego (1999)[38].

Tymczasem nawet w odniesieniu do tego tzw. mienia podworskiego, do którego w dodatku zalicza się znaczny procent najcenniejszych, galeryjnych obiektów w publicznych zasobach muzealnych, nie zaproponowano ram prawnych i czasowych dla szukania wariantów rozwiązań restytucyjnych bez presji procesowej. Retoryka kolejnych ministrów kultury o ich odpowiedzialności za narodowe dobro traktowane jako antyteza prywatnej własności (nawet, jeśli nie zawsze publicznie dostępne) nie zmienia faktu, że wszystkie kontakty z pokrzywdzonymi niegdyś właścicielami i ich spadkobiercami scedowano na dyrektorów muzeów. I to wyłącznie od ich inwencji, talentów mediacyjnych i dyplomatycznych oraz możliwości zatrudnienia dobrych prawników zależy, które ze spornych muzealiów i na jak długo zostaną w publicznych zbiorach. Przy czym minister kultury i tak zachowuje ostatnie słowo, bo zgodnie z ustawą o muzeach z 1996 r. do wykreślenia obiektu muzealnego z inwentarza konieczna jest jego zgoda. W praktyce jednak to niezawisłe sądy zastępują Ministerstwo Kultury wytyczając metodą faktów dokonanych, czyli prawomocnych orzeczeń politykę zwrotów w naturze niegdyś „uwłaszczonych" dzieł. Dzieje się to ze szkodą dla zbiorów muzealnych, tyle że zadaniem sądów nie jest polityka kulturalna, lecz orzekanie zgodności z prawem.

Ministerstwo ma, jak twierdzi, ograniczone pole manewru, skoro po pierwsze brak środków na ewentualny wykup kwestionowanych muzealiów od ich uznanych prawnie właścicieli lub na „słuszne" dla nich odszkodowania, jak tego wymaga artykuł 21 ustęp 2 Konstytucji RP z 1997 r. w przypadku, gdyby uprawomocnić dokonane w latach 40. z naruszeniem prawa uwłaszczenie mienia ruchomego[39]. Po drugie przyjmuje się jako pewnik założenie, że uregulowanie problemów własności ruchomych dóbr kultury w zbiorach publicznych, a także zabytków nieruchomych może być rozpatrywane jedynie w ramach całościowego rozwiązania kwestii reprywatyzacji. Argument braku środków jest niewywrotny, ale nie pomylę się zapewne sądząc, że nigdy nie zrobiono w Ministerstwie realistycznej symulacji pozwalającej określić przybliżoną wielkość środków, która pozwoliłaby na zasadzie spłaty dawnych właścicieli zachować w zbiorach publicznych wybraną grupę priorytetowych dzieł. Aby taką symulację wykonać, trzeba by dysponować względnie precyzyjną ich potencjalną listą, a takiej, o ile wiem, nie ma (pomijam tryb i gremium, które miałoby taką listę zatwierdzać), oraz przewidzieć wartość rynkową wskazanych dzieł w tym przedziale czasowym, w którym miałyby zapaść stosowne decyzje o ich wykupie. Skoro nie znamy wysokości tej sumy nawet w przybliżeniu, to nie możemy określić skali problemu dla budżetu państwa ani instrumentów finansowych, ekonomicznych i fiskalnych, jakimi miałoby się ono wariantowo posłużyć przy decyzji spłacania właścicieli wytypowanych obiektów[40]. Pewne jest wszakże, że potencjalne koszty takiej operacji stanowią znikomą część wartości ogólnych roszczeń reprywatyzacyjnych oraz że wraz z upływem czasu wartość rynkowa cennych dzieł sztu-

ki rośnie proporcjonalnie znacznie szybciej niż innego typu dóbr. Mówiąc wprost, gdyby te obiekty lub przynajmniej ich najważniejszą część spłacić czy też wykupić od ich właścicieli przed dziesięcioma laty byłaby to transakcja dla państwa nadzwyczaj korzystna, bo rynek sztuki w Polsce wówczas raczkował, grupa prywatnych nabywców była bardzo ograniczona, ceny odpowiednio skromniejsze, wartość złotego niska i – *last but not least* – oczekiwania dawnych właścicieli zdecydowanie mniejsze. Dziś, jak wiadomo, sytuacja uległa znacznej zmianie, ale jeszcze ciągle ceny dzieł sztuki na naszym rynku są niższe od cen obiektów porównywalnej klasy na rynkach zachodnich, choć je gonią.

Toteż, jeśli władze państwowe chcą myśleć o zachowaniu w zbiorach publicznych jakichś priorytetowych muzealiów, co do których istnieją roszczenia reprywatyzacyjne, muszą posługiwać się rachunkiem ekonomicznym. I szybko, bardzo szybko procesować, szukając rozwiązań wariantowych dla kosztownej i ewidentnie niekorzystnej dla muzeów drogi sądowej. To jest zresztą jeden z powodów, dla których należałoby wreszcie zrezygnować z fatalnego w skutkach założenia o całościowym rozwiązaniu problematyki reprywatyzacji jako jej warunku *sine qua non*. Bo inkubacja całościowej ustawy reprywatyzacyjnej może się dalej ślimaczyć, zapewne aż do chwili, gdy zostanie wymuszona orzeczeniami międzynarodowych trybunałów. Nie ma wszakże powodu, aby paraliżowała działanie w skali znacznie węższej i jednak łatwiejsze, jakim jest rozwiązywanie kwestii własności spornych dzieł w zbiorach publicznych.

Status własnościowy niektórych innych grup zabytków w naszych muzeach jest znacznie bardziej skomplikowany niż mienia podworskiego. O dziwo, skłania to urzędników i wielu muzealników do bagatelizowania związanych z tym problemów, jakby na zasadzie, że wszelkie wątpliwości należy interpretować na swoją korzyść. Mowa na przykład o grupie obiektów, które w najróżniejszych okolicznościach trafiły do magazynów muzealnych w czasie wojny: z niemieckich konfiskat, prywatnych depozytów, zakupów z gett. Bardzo często nie mają one żadnej dokumentacji a wpisy inwentarzowe są niepełne lub sfingowane. *Notabene* te z nich, które pochodziły z majątków ziemskich zostały prawem kaduka zaliczone *ex post* do kategorii objętej przepisami o reformie rolnej[41]. Kolejna spora grupa obiektów, wśród których tytuł własności może budzić niejednokrotnie poważne wątpliwości zalicza się do niejednolitej kategorii mienia opuszczonego i poniemieckiego, które na mocy dekretu z 1946 r. przeszło na własność państwa, trafiając do muzeów zazwyczaj poprzez tzw. składnice i z zatartą mniej lub bardziej świadomie proweniencją[42]. Można na szczęście realistycznie założyć, że upaństwowienie niemieckiej własności prywatnej na terenach przyłączonych do Polski, co kwestionuje środowisko niemieckich wypędzonych skupione wokół tzw. Pośrednictwa Pruskiego (Preussische Treuhand), nie zostanie prawnie podważone także w trybunałach międzynarodowych[43]. Pozostają jednak obiekty, które stanowiły własność zamieszkałych na terenie Rzeszy Niemieckiej i Wolnego Miasta Gdańska wskazanych w artykule 2 wspomnianego dekretu *osób narodowości polskiej lub innej przez Niemców prześladowanej*", a więc przede wszystkim niemieckich Żydów. Termin składania wniosków restytucyjnych ubiegał zgodnie z literą tego dekretu z końcem 1947 roku. Był absolutnie nierealistyczny z racji powojennego chaosu i wyjątkowo cyniczny, zważywszy tragedię Holocaustu.

Kiedy mowa o utraconym majątku żydowskim, którego część trafiła różnymi drogami do krajowych zbiorów publicznych, należy upomnieć się koniecznie o polskich Żydów, wśród nich tych, których bliższych lub dalszych spadkobierców uda się znaleźć, ale i tych, których Holocaust pozbawił szansy ich posiadania. To do polskich Żydów należały bez wątpienia w znacznej mierze ocalone w polskich zbiorach judaica. A także sporo zachowanych obrazów, rycin i innych przedmiotów sztuki, które w Warszawie, Krakowie, Łodzi kolekcjonowali z zamiłowaniem przemysłowcy i inteligenci żydowskiego pochodzenia, tak jak robili to w Berlinie, Wiedniu, Paryżu, a które stały się wszędzie przedmiotem nazistowskich konfiskat. Zdumiewa więc, że w opisanych tu wcześniej, tworzonych w ostatnich latach wspólnie przez rządy i środowiska muzealników i bibliotekarzy standardach zachowań wytyczanych przez Zasady Waszyngtońskie nie uczestniczy nasz kraj. Pierwsze próby podjęte w tym zakresie z trudem przebijają się przez niechęć władz, obojętność mediów i środowiskową mentalność zagrożonej twierdzy[44]. Tym to boleśniejsze, że to Polsce przypadł w udziale tragiczny rekord utraty w Holocauście trzech milionów żydowskich obywateli. Czy naprawdę musimy czekać aż wymuszą na nas przyzwoite zachowania nowe przepisy Komisji Europejskiej, o których opracowanie wystąpił Parlament Europejski we wspomnianej wcześniej rezolucji z grudnia 2003 r., o której profesor Wojciech Kowalski, znawca prawa międzynarodowego i szef zespołu rewindykacyjnego w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, a wcześniej Pełnomocnik Rządu RP ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, jest zdania, że *może mieć duże znaczenie między innymi w sprawach roszczeń o dobra kultury znajdujące się w Polsce*[45].

W kontekście tego ostrzeżenia warto wymienić kolej-

ną kategorię spornych muzealiów w naszych zbiorach, tj. obiekty skonfiskowane w różnych okolicznościach tzw. wrogim elementom ustrojowym na mocy różnych rozporządzeń z lat 40. i późniejszych. Wypadałoby sprawdzić, czy nie znajdzie się także jakichś przedmiotów odebranych bezprawnie więźniom politycznym (którzy oczywiście nie mieli w PRL takiego statusu) oraz zawłaszczonych przez władze komunistyczne osobom emigrującym z PRL. Wśród muzealiów odnajdzie się zapewne też jakieś przedmioty omyłkowo przekazane Polsce w ramach powojennych rewindykacji z zachodnich stref okupacyjnych Niemiec (głównie ze strefy amerykańskiej) i z Austrii, których nie uznano za stosowne zwrócić. Jest też, i to z pewnością niemała, grupa dzieł podejrzanej proweniencji, które zostały zakupione w DESIE – państwowym przedsiębiorstwie handlu sztuką powstałym w 1950 roku. Wiadomo że pochodzenie wielu nabywanych w salonach DESY dzieł bywało z premedytacją fałszowane – i przez sprzedających, i przez muzealne komisje zakupów – jako że zakup do zbiorów publicznych przedmiotów pochodzących z mienia podworskiego, opuszczonego lub poniemieckiego, a więc takich, które na mocy wcześniej przypomnianych dekretów przeszły na własność państwa, był niedozwolony. Poza zasięgiem tych uwag pozostają muzealia pochodzące z kościołów, rozwiązanych w latach 40. i 50. organizacji i stowarzyszeń, wreszcie te przejęte z innych jednostek muzealnych. Ich status własnościowy też wymaga wyjaśnień.

Przydałoby się więc, aby Ministerstwo Kultury, w dobrze pojętym interesie własnym i muzeów dokonało wnikliwego przeglądu wszystkich aktów prawnych związanych ze statusem własnościowym muzealiów, które zostały wydane w okresie powojennym, choćby na wzór niedawnej publikacji MSZ o problemach reparacji, odszkodowań i świadczeń w stosunkach polsko-niemieckich 1944-2004[46]. I podjęło konkretne kroki, aby pomóc muzeom w wewnętrznym porządkowaniu statusu własnościowego spornych muzealiów oraz w prowadzeniu niezbędnych badań proweniencyjnych.

Na koniec kilka uwag o lękach i obawach muzealników, którym wtórują media. Pierwsza dotyczy nagminnego demonizowania rynku sztuki i straszenia wyprzedażą za granicę dzieł zwracanych właścicielom. Słyszy się, że *gros* obiektów po ich wycofaniu z muzeów zostanie natychmiast rozprzedanych, że tym sposobem całe to chronione przez lata dziedzictwo ulegnie rozproszeniu i marnacji, a już z pewnością przestanie podlegać jakiejkolwiek fachowej opiece czy choćby konserwatorskiej kontroli. Niewiele natomiast mówi się, że dzięki rozwijającemu się w Polsce po 1989 r. rynkowi sztuki ujawniło się wiele nieznanych lub straconych z oczu dzieł, w tym niekiedy wybitnej klasy, że odkrywamy zapoznanych artystów, że wracają do kraju polonika, o których zakupie muzea jeszcze długo nie mogłyby marzyć. To prawda, że dzieła nabierają wartości rynkowej i że ma ona bardzo często tendencję wzrostową. Ale trzeba pamiętać, że profesjonalny rynek sztuki, a do takiego zmierzamy, jest także regulatorem tej wartości weryfikując przesadne estymacje i demaskując obiekty o niskiej wartości artystycznej, czego zresztą bywamy już niejednokrotnie świadkami. Muzealnicy narzekają, i słusznie, że nie mają środków na zakupy, nie zmienia to jednak faktu, że zaczynamy zbliżać się do normalności, tzn. sytuacji, w której rynek sztuki jest oczywistym miejscem pozyskiwania nowych obiektów do zbiorów publicznych. W dodatku, choć na razie muzeom pozostaje zazwyczaj zazdrośnie spozierać na zakupy dokonywane przez prywatnych zbieraczy lub przez instytucje inwestujące w tworzone firmowe kolekcje, to przecież wiadomo, że polonika najlepiej czują się w kraju, bo tutaj osiągają najlepsze ceny[47]. Toteż obawy przed ich sprzedażą za granicą są nieuzasadnione. Zaś prawdziwie cennych obiektów sztuki obcej wśród tych, które zostały bądź ewentualnie będą zwrócone nie jest wiele. Nadto straszenie ich zagraniczną wyprzedażą, jakoby szczególnie łatwą po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej, jest bezpodstawne. Jakkolwiek bowiem nie oceniać nowej ustawy o ochronie zabytków z 2003 r. jest ona obowiązującym aktem prawnym, który zabrania bez zgody powołanych do tego ciał wywozu zabytków powstałych przed rokiem 1945[48]. Zapewne fobie muzealników biorą się z przesadnej restrykcyjności tego przepisu, co sprawia, iż jest on nagminnie łamany. Oczywiście najlepiej byłoby stworzyć listę najcenniejszych dzieł i dóbr kultury znajdujących się w kraju w posiadaniu podmiotów innych niż muzea, biblioteki i archiwa publiczne, chronionych „immunitetem państwowym" przed wywozem i sprzedażą za granicę, tak jak to ma miejsce w niektórych państwach Europy. Niemniej zdumiewa nieznajomość regulacji unijnych, coraz ostrzej wymierzonych w niezgodny z prawem handel sztuką, co w połączeniu z rosnącą ostrożnością międzynarodowych domów aukcyjnych, badających proweniencję wystawianych u siebie obiektów, tudzież z nowoczesnymi środkami monitorowania handlu sztuką sprawia, że cenne i dobrze udokumentowane obiekty mają niewielkie szanse na oficjalną sprzedaż, jeśli obarczone są tzw. wadą prawną. Gdy zaś do takiej sprzedaży mimo wszystko dochodzi, to z reguły daje się ją skutecznie unieważnić z przykrymi konsekwencjami także dla pośrednika[49].

Zasadniej natomiast brzmią obawy o rozproszenie

historycznych kolekcji, utratę dostępu do wielu obiektów i brak opieki konserwatorskiej nad nimi, gdy wrócą w prywatne posiadanie. Pierwsze z tych niebezpieczeństw, i najpoważniejsze może być skutkiem pauperyzacji właścicieli, drugie ich wolnego wyboru, a trzecie efektem braku środków lub ignorancji. Ale skala tych obaw wydaje się przesadzona. Nie ma przecież dobrego powodu aby sądzić, że właściciele odzyskiwanych dóbr nie mają pojęcia, co wraca w ich posiadanie i że – także w dobrze pojętym własnym interesie – należy się tym odzyskanym dobrem odpowiednio umiejętnie opiekować. W tym kontekście zresztą muzea dzięki swoim „naturalnym" atutom mogą z adwersarzy przemienić się w sprzymierzeńców (bezpieczne depozyty, ochrona konserwatorska, opracowanie naukowe, udział w wystawach, prestiż obiektów, gwarancja przyszłego wykupu itp.).

Rekapitulując, potrzebna jest pilnie sensowna i skuteczna polityka kulturalna państwa w odniesieniu do muzealiów o spornym tytule własnościowym. Polityka, która nie antagonizuje własności prywatnej i publicznej. Polityka, która potrafi ciągle jeszcze zapewnić przestrzeń negocjacji bez presji procesowej między właścicielami a muzeami (i z udziałem uchylających się do tej pory od odpowiedzialności przedstawicieli ich organów założycielskich). Polityka, która w odpowiednim momencie umożliwi odpowiedzialną decyzję o wykupie lub spłaceniu przez państwo obiektów, które z racji bezspornie wysokiej wartości artystycznej, historycznej lub naukowej powinny zostać w zbiorach publicznych, oraz zwrotu pozostałych, do których zostały bądź zostaną w określonym czasie zgłoszone uzasadnione roszczenia restytucyjne.

Słowem polityka, która uporządkuje zaszłości prawne w odniesieniu do statusu własnościowego spornych muzealiów i która wesprze muzea w obowiązku badania proweniencji zbiorów, które za patronów mają Herkulesa i Syzyfa. Zaś muzea powinny zachować we wdzięcznej pamięci dawnych właścicieli, kolekcjonerów i mecenasów. I kształtować nowe ich pokolenia. Tyle, że to wymaga od nich ogromnej pracy, i to przede wszystkim nad sobą.

Przypisy

[*] Obszerne fragmenty tego artykułu przedstawiłam podczas dyskusji poświęconych problemom własności dóbr kultury zorganizowanych przez Fundację Stefana Batorego w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (28-29.04.2004) i w Warszawie (04.07.2005), zostaną one opublikowane w wydawnictwach Fundacji.

[1] Międzynarodowa literatura naukowa – prawnicza i socjologiczna – na ten temat jest już bardzo obszerna. W polskiej zob. np. P. Makarzec, *Reprywatyzacja w Polsce i w innych państwach Europy Środkowo-Wschodniej,* „Studia Iuridica Lubinensia" 2003, t. 2, s. 95-110; M. Załęczna, *Polskie i zagraniczne doświadczenia reprywatyzacyjne,* „Studia Prawno-Ekonomiczne" 2002, t. 65, s. 153-167; G. Skąpska, *Reprywatyzacja i zmiana społeczna w Polsce i Niemczech: dwa kontrastowe podejścia,* „Przegląd Socjologiczny" 2002, t. 51, z. 1, s. 27-49; taż, *Reprywatyzacja po komunizmie,* www/omp.org.pl/ skapska.htm (stan na 20.08.2005).

[2] Nie miejsce tutaj na przytoczenie licznych artykułów i dyskusji prasowych na ten temat choćby tylko polskich. Zob. np. F. B. Ruszczyc, *Zagrożenia dla zbiorów muzealnych wynikające z transformacji ustrojowej* [w:] *Zbiory publiczne a kolekcjonerstwo prywatne. Problematyka ochrony dziedzictwa kulturalnego w przeszłości i dzisiaj. Sesja naukowa w Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowana przez pracowników Zbiorów Sztuki Starożytnej listopad 1998,* red. J. Lipińska, Warszawa 2000, s. 7-11; W. Dobrowolski, *Wazy gołuchowskie w Warszawie czy w Gołuchowie?, ibidem*, s. 69-74; J. Součková, *The Relations between Public Collections and the Private Collectors in Czechoslovakia and in the Czech Republic, ibidem*, s. 77-81.

[3] Por. materiały zorganizowanej przez Fundację im. Stefana Batorego w Warszawie w maju 2003 r. międzynarodowej konferencji, w szczególności jej części zatytułowanej *Reprywatyzacja i restytucja a obowiązek ochrony dziedzictwa kulturalnego* [w:] *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, red. G. Czubek, P. Kosiewski, Warszawa 2005, s. 247-295.

[4] Obszernie o problemach reprywatyzacji zabytków w Polsce po 1989 r. zob. J. Pruszyński, *Własność składników dziedzictwa. Reprywatyzacja. Rewindykacje i odszkodowania* [w:] tenże, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna* Kraków 2001, s. 357-440.

[5] Dziennik Ustaw 1995, nr 36, poz.175; Polska ratyfikowała Protokół Nr 1 dnia 10 października 1994 roku.

[6] Korzystałam w tych i dalszych uwagach m. in. *Eigentum in Osteuropa: Rechtspraxis in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa mit Einführungen und Rechtstexten*, red. H. Roggemann, Berlin 1996; *Eigentum im Umbruch: Restitution, Privatisierung und Nutzungskonflikte im Europa der Gegenwart*, red. Ch. Tomuschat, Berlin 1996; G.Czubek, *Dobra ...*, w szczególności rozdział *Własność osób prywatnych. Reprywatyzacja,* s. 21-64, oraz P. Jirásek, *Restytucja a nakaz ochrony dziedzictwa kulturalnego – harmonia czy sprzeczność, ibidem*, s. 83-91.

[7] Ta tematyka ma bardzo obszerną literaturę międzynarodową, po polsku por. rozdział *Mienie ofiar Holocaustu*, *ibidem,* s. 67-119, oraz przyp. 22.

[8] Por. S. Turner, *Losy skonfiskowanych dóbr kultury po zjednoczeniu Niemiec w świetle przepisów prawa*, *ibidem,* s. 21-30.

[9] F. Dieckmann, *Die schönen beweglichen Sachen. Folgen eines Spagats mit Überlänge: Zur Reprivatisierung von Kulturgütern,* „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 16.07.1998; G. Ch. Rump, *Im Norden waren die Fürsten ärmer,* „Die Welt", 2.02.1999.

[10] dpa, *Dank für Verzicht,* „Süddeutsche Zeitung", 15.07.1999.

[11] Vita von Wedel, *Beutekunst zu Hause. Das Erbe Fürst Ottos zu Stolberg in Wernigerode,* „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 4.01.1997.

[12] sst, *Sammlung Reuß. Christie's versteigert in Gera,* „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 31.01.1998; D. Roentgen, *Wieder einmal ein Schloß aufgeräumt, ibidem*, 30.05.1998.

[13] dpa, *Weimarer Lösung. Einigung mit dem Herzoghaus, ibidem*, 1.03.2000; S. Stadler, *Goethe gerettet: Streit um Nachlass beendet, ibidem*, 24.05.2003.

[14] dpa, *Meininger Beispiel. Thüringen einigt sich mit Fürstenhaus*, *ibidem*, 31.01.2001; dpa, *Kunst gab ich für Wald. Fürstenverzicht in Thüringen*, *ibidem*, 14.03.2001.

[15] I. Lehnart, *Die Erben rücken an. Über die Rückführung von Kulturgütern an die Wettiner, ibidem*, 24.04.1998; dpa, *Geld für Wettin. Sachsen kauft historische Kunstobjekte, ibidem*, 10.12.1999.

[16] dpa, *Dank für Verzicht...*

[17] G. Ch. Rump, *op. cit.*

[18] Zob. J. Kuklik, *Restytucja dóbr w prawie czeskim i czechosłowackim w latach 1989-2000* [w:] G.Czubek, *Dobra...*, s. 31-37; J. Lobkowicz, *Problem restytucji z bardzo prywatnej perspektywy, ibidem,* s. 263-267; A. Pejchal, *The Restitution Laws in Czechoslovakia and the Czech Republic* [w:] *The Lost Heritage of Cultural Assets. The documentation, identification, restitution and repatriation of the cultural assets of WWII victims,* red. M. Borák, Prague 2005, s. 62-74; V. Votýpka, *Návraty české šlechty*, Praha 2002.

[19] I. Koutská, *Weikhart Colloredo-Mannsfeld – A Game with Death* [w:] *The Lost Heritage...*, s. 156-167. W 2005 roku Sąd Najwyższy Republiki Czeskiej przesądził po długotrwałym procesie o restytucji majątku książętom Salm.

[20] Zob. M. Mihaly, *Europa Środkowa i Wschodnia. Przypadek Węgier* [w:] *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku,* red. G. Czubek, P. Kosiewski, Warszawa 2004, s. 105-111; Á. Peresztegi, *Problem własności dóbr kultury na Węgrzech* [w:] *Dobra...* 2005, s. 97-107; P. Lloyd, *Louvre für Budapest. Kunsthistorisches Museum: Prozessdrohungen und Ausstellung unter dem Heldenplatz Prozesse um Rückgabeforderungen,* „Die Deutschsprachige Zeitung Ungarns" 2005, nr 23.

[21] Ch. Goldstein, *Hungary and Russia. The Herzog collection* [w:] *The Lost Heritage...*, s. 133-140.

[22] Przykładowo: H. Feliciano, *Le musée disparu,* Paris, 1995; L. Nicholas, *The Rape of Europa: the fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War,* London 1994 (polskie wydanie 1997); K. Akinscha, G. Koslov, *Beutekunst. Auf Schatzsuchen in russischen Geheimdepots*, München 1995*; The Spoils of War: World War II and its aftermath. The loss, reappearance, and recovery of cultural property,* red. E. Simpson, New York 1997; *Washington Conference on Holocaust-Era Assets. November 30- December 3, 1998. Proceedings*, Washington 1999; H. Czernin, *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustav Klimts*, Wien 1999, t.1-2; A. Heuss, *Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion,* Heidelberg 2000. I publicystyka na łamach „Art News", „Neue Züricher Zeitung", „Frankfurter Allgemeine Zeitung", „Der Standard", „The Art Newspaper", „Le Monde" oraz „Spoils of War. International Newsletter". Zob też. wybrana bibliografia Spoliation of Jewish Property na stronie internetowej ICOM http://icom.museum/cgi-bin/htsearch.

[23] *Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* [w:] *Washington Conference on Holocaust-Era Assets*, s. 971-972; (tłumaczenie polskie w suplemencie do powyższego artykułu).

[24] Looted Jewish Cultural Property. Council of Europe. General Assembly. Resolution 1205, 4 November 1999, online http://assembly.coe.int/Documents/AdoptedText/ta99/eres1205.htm (stan 20.08.2005); ICOM Recommendations concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owners 14 January 1999, online http://icom.museum/cgi-bin/htsearch. (stan 20.08.2005)

[25] H. Wechsler, E. Ledbetter, *The Nazi-Era Provenance Internet Portal: collaboration creates a new tool for museums and researchers*, „Museum International", t. 56, nr 4, s. 53-61; ostatnie dane wg informacji E. Ledbettera z 18.03.2005.

[26] M. Gadziński, *Powrót skradzionego mężczyzny,* „Gazeta Wyborcza", 8-9.10. 2005.

[27] Zob. A. Webber, *Restitution: Law, Policy and Practice. Some European Examples* [w:] *The Lost Heritage*…, s. 75-86.

[28] P. Jirásek, *op. cit.*; tenże, *Partnership for Restitution of Jewish Cultural Property in the Czech Republic: principle and reality* [w:] „Museum International" t. 56, nr 4, s. 46-52.

[29] U. Weinzierl, *Nur ein kleines Stück Gerechtigkeit. Passion und Pathologie Österreich gibt die Sammlung Rotschild zurück,* „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 12.03.1999; P. Kruntorad, *Erben und Erlöse. Beutekunst hing in Österreich jahrzehntelang in Museen und Galerien. Jetzt werden viele Bilder zurückgegeben und erzielen auf Auktionen Rekordpreise*, „Die Welt", 13.01.2002; G. Krechowicz, *Czy jedno z najświetniejszych dzieł Dosso Dossiego wzbogaci polskie zbiory,* „Art & Business" 1998, s. 16-17.

[30] A. Webber, *op. cit.*, s. 80-81.

[31] *Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzerverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz vom Dezember 1999;*online www.lostart.de. Zob. też materiały z dwóch konferencji dotyczących polityki zakupów muzeów niemieckich w latach 1933-1945 (11-12.12.2001, Kolonia) i badań proweniencji obiektów w niemieckich muzeach sztuki (20-22.02.2002, Hamburg): *Museen Zwielicht (...). Die eigene Geschichte (...),* red. U. Härder, Magdeburg 2002.

[32] skoh, *Rückgabe. Jüdische Erben erhalten Bild*, „Süddeutsche Zeitung", 7.05.2004.

[33] J. von Trott zu Solz, *Warum heute noch Kunstrestitution? Eine Antwort anhand der Sammlung Steinthal* [w:] *Ein Bankier und seine Bilder,* Berlin 2004 (publikacja wydana przy okazji wystawy pod tym tytułem w Jüdisches Museum w Berlinie otwartej we wrześniu 2004 r.)

[34] Patrz: W. Kowalski, *Nabycie własności dzieła sztuki od nieuprawnionego*, Kraków 2004, s. 205-207; A. Webber, *op. cit.*, s. 84-86.

[35] Na ten temat istnieje już spora polska literatura prawnicza, ekonomiczna i społeczna, nie mówiąc o setkach artykułów prasowych. Wybór ważniejszych pozycji bibliograficznych i wszystkich aktów prawnych w internecie na stronie http://reprywatyzacja.info.pl/ Por. też syntetyzujący artykuł: K. H. Łaszkiewicza, *Problematyka reprywatyzacji w Polsce* [w:] *Dobra...*, s. 39-47.

[36] F. Cemka, *Informacja o pracach związanych z ustawą o reprywatyzacji muzealiów w Polsce* [w:] *Zbiory publiczne...*, s. 15.

[37] Za S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *Przepisy prawne dotyczące ochrony dóbr kultury oraz muzeów,* MKiS, Warszawa 1970, s. 139.

[38] J. Pruszyński, *Syndrom Kiemlicza, czyli mienie podworskie*, „Rzeczpospolita", 7.10.1997; tenże, *Dziedzictwo kultury Polski...,* w szczególności rozdział *Własność składników dziedzictwa. Reprywatyzacja. Rewindykacje i odszkodowania*, s. 357-440.

[39] Por. A. Rottermund, *Reprywatyzacja i restytucja a obowiązek ochrony dziedzictwa kulturalnego* [w:] *Dobra...*, s. 253 i nn.

[40] Por. S. Waltoś, J. Serwacki, *Zachęty prawne i skarbowe do przekazywania darów i spadków na rzecz muzeów* [w:] *Zbiory publiczne* …, s. 51-61.

[41] W komentarzu do przepisów o wykonaniu reformy rolnej, majątkach opuszczonych i poniemieckich w zastosowaniu do dóbr kultury wydanym przez MKiS w 1970 r., a więc obowiązującym do odwołania czytamy: *...wszelkie obiekty o wartości naukowej, historycznej lub artystycznej – wywiezione z majątków ziemskich w związku ze zbliżającą się wojną lub podczas wojny przez właściciela, czy okupanta – na podstawie wyżej wymienionych przepisów* [o reformie rolnej – nc] *przeszły również na własność Państwa* [w:] S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *op. cit.*, s. 139.

[42] Dekret z dnia 8.03.1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich, Dziennik Ustaw 1946, nr 13, poz. 87.

[43] Por. J. Barcz, J. A. Frowein, *Ekspertyza w sprawie roszczeń z Niemiec przeciwko Polsce w związku z drugą wojną światową sporządzona 2 listopada 2004,* www.mpil.de/de/hp/anspr.cfm (20.08.2005); *Problemy reparacji, odszkodowań i świadczeń w stosunkach polsko-niemieckich 1944-2004,* red. S. Dębski, W. M. Góralski, Warszawa 2004, t.1-2.

[44] Mowa tu przede wszystkim o cyklu międzynarodowych i ogólnopolskich konferencji i publikacji organizowanych od 2002 r. przez Fundację im. Stefana Batorego (zob. http://www. batory. org.pl/) we współpracy z założonym w 2002 r. przy Komisji Muzeów ZG SHS Forum Doradczym ds. Przemieszczonych Dzieł Sztuki. Nie miejsce pisać tu o jego celach, początkach działalności i planach. Osoby zainteresowane tymi informacjami i ewentualną współpracą proszę o kontakt mailowy na adres: nawojka@netla.pl albo nawojka.lobkowicz@arcor.de

[45] W. Kowalski, *op.cit.*, s. 207.

[46] Por. przypis 45.

[47] Wyjątkiem mogą tu być prace współczesnych artystów w przypadku ich międzynarodowych karier, ale to znajduje się poza polem naszego zainteresowania.

[48] Na ten i zbliżone tematy por. J. Pruszyński, *Prawna ochrona zabytków i kierunki jej transformacji* [w:] tegoż *Dziedzictwo...*, s. 513-617.

[49] Walką z nielegalnym rynkiem sztuki i związanymi z nim coraz częstszymi profesjonalnymi kradzieżami dzieł zajmuje się wiele instytucji współpracujących ze sobą w skali globalnej, w tym Interpol, policje i służby celne wielu krajów, u nas m.in. Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych. Służą jej także przepisy przedłużające okres przedawnienia, ograniczające stosowanie zasady *bona fide* i powiększające prawną odpowiedzialność legalnych pośredników, czyli domów aukcyjnych, galerii i antykwariatów. O tych ostatnich por. W. Kowalski, *op. cit.*, szczególnie s. 151-257.

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

The Re-privatization of Cultural Property in Europe during the Last Fifteen Years

The fall of communism in Central-Eastern Europe and the unification of Germany became the reasons why the 1990s witnessed a growing interest in the re-privatization and restitution of property illegally confiscated or seized from its owners, including historical real estate and cultural property that was incorporated into public collections. The latter group was composed, on the one hand, of objects forcibly nationalized during the first years of communist rule in those countries which, due to the decision of the Potsdam Conference in 1945, found themselves on the Soviet side of the Iron Curtain; on the other hand, the group in question includes objects whose frequently unexamined and convoluted path to public collections across the whole of Europe and beyond, started with Nazi plunder and confiscations. The article deals with the recovery of such forms of cultural property by former owners or their heirs (physical persons only).

In the first part of the paper, entitled *Public and Private Property: A Legal or a Moral Issue*, the author examins the argu-

ments used in post-Communist countries for and against re-privatization. Within this context, she indicates strong resistance on the part of cultural institutions and associated environments. The basic cause of this attitude was the almost universal conviction about the superiority of public property, whose embodiment was to include state or communal collections, in relation to private property, as well as the perception of the role of the state as a protector and, simultaneously, a guarantor of the inviolability of generally accessible cultural patrimony. Empathy due to the losses incurred to the collections and their owners by the regime(s) was supplanted by a *sui generis* moral acquiescence *a rebours* as regards confiscations which enhanced national heritage, frequently seriously affected by wartime losses. The ambiguity of this point of view was obliterated by listing unquestioned contributions and public expenditure for the preservation and conservation of controversial museum exhibits. The second part of the paper, *Re-privatization Statutes. The Experience of Central Europe*, deals with the statutes enacted and implemented in Central Europe during the mid-1990s, with particular emphasis on movable cultural property. The author lists the applied solutions and priorities (from the protection of the rights of the owner to dominating state interest; from restitution of property in kind to the payment of only partial compensation). The differences pertained also to the physical and legal persons entitled to re-privatization, the range of the latter (real estate and property), and the years to which the re-privatization process referred (predominantly the communist period, and, upon several occasions, also an earlier period, starting with 1938). The author proposes a more detailed characteristic of the solutions applied in West Germany, the Czech Republic, and Hungary. In *The Moral Obligation. The Restitution of Art Works and Other Forms of Cultural Property to the Victims of the Holocaust* she discusses the gradually increasing demand to study the provenance of public collections from the viewpoint of their eventual origin as Nazi confiscations of the property of European Jews and other persons persecuted by the Third Reich. Another question involves the ethical directive of returning objects identified as plundered from their owners or heirs, in accordance with the so-called Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, signed in December 1998 by 44 states and expanded by, i. a. the Council of Europe, ICOM (1999), and the European Parliament (2003).

In the following part of the paper: *Poland: Calm Before the Storm*, the author proposes a critical analysis of the pertinent situation in her homeland. Poland is the only country in Central Europe, together with Albania, Belarus and Ukraine, which did not conduct re-privatization in the wake of the systemic transformation of 1989-1990. Nevertheless, works of art illegally nationalized as a consequence of the land reform of 1944 are being restored from time to time, but as a result of long-term and costly court trials. The absence of a suitable state policy signifies the lack of indirect or alternative solutions, which would be beneficial for the public collections and which would resemble those employed, e.g., in the Federal Republic of Germany. Economic progress and the growing value of the złoty mean that an eventual repurchase of works classified as returnable from the owners, or for adequate compensation foreseen by the Constitution of the Republic of Poland in those cases when the legislator would sanction past expropriations, is becoming increasingly costly. Finally, studies on the origin and restitution of art works identified in public collections as the former property of the Holocaust victims also encounter numerous difficulties.

□

Komentarz Franciszka Cemki, Dyrektora Departamentu Dziedzictwa Narodowego MKiDN, członka Kolegium Redakcyjnego „Muzealnictwa”

Podzielając pogląd o pilnej potrzebie regulacji statusu części muzealiów zgromadzonych w polskich muzeach państwowych i samorządowych w okresie powojennym, pragnę jednak zwrócić uwagę na niektóre nieprecyzyjne i nieumotywowane faktami opinie zawarte w tym artykule, które rzutują znacząco na ocenę stanu faktycznego, a mianowicie:

- *należy wyraźnie podkreślić, że proweniencja muzealiów nie przesądza ich statusu własnościowego,*
- *jedną z głównych przyczyn trudności w określeniu statusu własnościowego muzealiów – obok braku środków finansowych – jest brak dokumentacji umożliwiającej jednoznaczną jego ocenę,*
- *minister właściwy ds. kultury nie ma kompetencji do zmiany statusu własnościowego, a jedynie wyraża zgodę na skreślenie obiektu z inwentarza muzealnego na wniosek dyrektora muzeum, w przypadkach budzących wątpliwości,*
- *w przeszłości, na mocy decyzji powojennych „szefów” resortu kultury, niektóre muzealia zostały zwrócone właścicielom (fakty te wymagają oddzielnego opracowania),*
- *od 1990 r. pracownicy ministerstwa (np. mec. A. Żółkiewski) służyli i służą poradą prawną muzeom borykającym się z tym problemem, mimo iż stroną w sporze jest posiadacz obiektu muzealnego,*
- *w latach 90. ówczesny Pełnomocnik Ministra ds. Muzeów, M. Borusiewicz oszacował liczbę i wartość zbiorów muzealnych, co do których mogą być roszczenia (na podstawie danych przekazanych przez muzea). Szacunek ten, uwzględniający zmiany cen rynkowych jest wykorzystywany przy określaniu rekompensat w kolejnych projektach ustaw. Nie znany jest jednak faktyczny zakres mogących wystąpić roszczeń,*
- *we wszystkich dotychczasowych projektach rozwiązań ustawowych, minister właściwy ds. kultury wprowadzał stosowne zapisy odnośnie muzealiów,*
- *ostatni projekt „ustawy o rekompensatach za przejęte przez państwo nieruchomości oraz niektóre składniki mienia” przygotowany został w październiku 2005 r. przez ministra Skarbu Państwa,*
- *tzw. problem mienia ofiar Holokaustu wymaga również oddzielnego opracowania, które uwzględni fakt, iż ofiarami nazistowskiej grabieży byli zarówno Żydzi, jak i Polacy, a zrabowane obiekty nie trafiały do polskich kolekcji.*

Izabela Lewek

ZARZĄDZANIE ZBIORAMI PRYWATNYMI W PAŃSTWOWYCH MUZEACH NA PRZYKŁADZIE FUNDACJI KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH

22 czerwca 2004 r. dokonano zmian[1] w statucie Fundacji Książąt Czartoryskich. Funkcję prezesa przestała pełnić Zofia Gołubiew, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, a na jej miejsce powołano Adama Zamoyskiego, mieszkającego w Londynie krewnego fundatora Adama Karola Czartoryskiego. 5 lipca 2004 r. Stała Konferencja Dyrektorów Muzeów Krakowskich wydała specjalne oświadczenie, w którym czytamy: *wyrażamy głębokie zaniepokojenie zmianami w statucie Fundacji, które pozbawiły stanowiska prezesa zarządu Fundacji Książąt Czartoryskich dyrektora Muzeum Narodowego* i dalej, że chcieliby *odzyskać zachwianą dziś pewność, że zbiory książąt Czartoryskich pozostaną narodową, niepodzielną i niezbywalną kolekcją, na zawsze związaną z Krakowem*[2]. W kilka dni później stanowcze dementi ogłosiła wiceprezes zarządu Fundacji, Maria Osterwa–Czekaj, w którym dwa – moim zdaniem – najistotniejsze punkty brzmią: *zmiany w statucie Fundacji dokonane zostały głównie dlatego, że zatwierdzony 13 lat temu statut przestał być zgodny z obecnie obowiązującym w Polsce prawem* oraz *książę Władysław Czartoryski nie ofiarował Narodowi swoich niezmiernie cennych zbiorów – jego wolą było, by zbiory te Narodowi służyły*[3].

Czy Muzeum Książąt Czartoryskich jest instytucją prywatną?

Gdyby nie rozbiory Polski zapewne niedługo po 1775 r. doszłoby do powstania w Warszawie naszego pierwszego narodowego muzeum. Był to bowiem rok opublikowania przez Michała Mniszcha[4], marszałka wielkiego koronnego i członka Komisji Edukacji Narodowej, obszernego memoriału w sprawie założenia Musaeum Polonicum. Rozrysowano nawet projekt budynku muzealnego, autorstwa Stanisława Potockiego, w modnym owego czasu stylu pseudoklasycznym. Jednakże dopiero w zmienionych realiach politycznych i państwowych, w sytuacji utraty niepodległości, zrealizowano w 1801 r., za sprawą mecenatu książąt Czartoryskich i kolekcjonerskiej pasji Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, budowę w Puławach Świątyni Pamięci, zwanej następnie Świątynią Sybilli[5]. Ideą przewodnią, którą miał symbolizować znajdujący się nad wejściem do Sybilli napis PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI, stało się wykorzystanie zgromadzonych w niej dzieł sztuki, pamiątek, relikwii i innych zabytków do przedstawienia historii podzielonej między zaborców Polski (od czasów najdawniejszych po współczesne).

1. Księżna Izabela z Flemmingów Czartoryska

1. Princess Izabela Czartoryska, born Flemming

To szczytne wydarzenie poprzedziła o sześć lat wcześniejsza, brutalna i zaiste barbarzyńska grabież polskich regaliów ze skarbca koronnego na Wawelu, której dokonały okupujące Kraków wojska pruskie. Izabela Czartoryska postanowiła odtworzyć niejako namiastkę symboli polskiej państwowości, umieszczając w swoim muzeum tzw. Szkatułę Królewską. Paradoksem historii stało się, że Szkatuła przewieziona po powstaniu listopadowym do Sieniawy, następnie do Hôtel Lambert w Paryżu, a po 1876 r. do Krakowa, by na koniec znów wrócić do Sieniawy, i tak została

bezpowrotnie zagrabiona z sieniawskiego schowka we wrześniu 1939 r. przez żołnierzy hitlerowskich.

Tak więc pierwsze polskie muzeum było bez wątpienia instytucją prywatną, bo tylko taką mogło być i tylko jeden z najpotężniejszych rodów (pretendujący zresztą do korony polskiej) mógł zdobyć się wtedy na tak spektakularne przedsięwzięcie, wymagające oprócz znacznych funduszy także szerokich koneksji na forum międzynarodowym oraz nieprzeciętnych zasług politycznych.

Trzeba również podkreślić za prof. Zdzisławem Żygulskim jun., że *bez wątpienia w intencjach Czartoryskich leżało ostateczne ofiarowanie muzeum narodowi*[6]. To właśnie społeczeństwo, a konkretnie ta jego część wywodząca się z bardziej uświadomionych warstw, ofiarowała wiele niezwykle cennych pod względem historycznym obiektów. W gruncie rzeczy nie miało większego znaczenia czy zabytek muzealny był autentyczny, czy też nie. Chodziło przede wszystkim o istotne podkreślenie jego polskiej proweniencji, służące następnie księżnej jako swoisty pretekst do wygłaszania podczas zwiedzania stosownych refleksji historycznych (bez zbędnych oporów wykorzystywano np. pochodzące z grabieży w czasie wojen napoleońskich dobra kultury do powiększania zbiorów o obiekty ze wszech miar dziwne i niebanalne[7]). Poza tym chyba najbardziej oczywistym dowodem narodowej przynależności muzeum puławskiego był sam fakt jego upadku po klęsce powstania listopadowego w 1831 roku. Akcję ratowania zbiorów prowadziły przeróżne osoby. Nawet ludzie tzw. niskiego stanu, jak niejaki Łapczyński ze wsi koło Karczmisk, fornal Błażek i Żydzi z Sieniawy – Teitelbaumowie[8].

3. Tzw. klasztorek popijarski, jedna z siedzib Muzeum Czartoryskich w Krakowie

3. The so-called post-Piarist monastery, one of the seats of the Czartoryski Museum in Cracow

2. Dawny miejski Arsenał w Krakowie, od 1876 r. siedziba Biblioteki i Muzeum Czartoryskich

2. Former town Arsenal in Cracow, since 1876 the seat of the Czartoryski Library and Museum

Paryski antrakt po części rozproszonych zbiorów stał się możliwy dzięki zakupieniu przez księcia Adama Jerzego tzw. Hôtel Lambert (wzniesionego przez Mikołaja Lamberta w 1642 r.), w którym to zakupie pośredniczył m.in. Fryderyk Chopin. Militarna klęska w Polsce, jak również carski wyrok śmierci i zawalenie się wszystkich planów politycznych księcia, zbiegły się z tragiczną sytuacją finansową rodu. Jak podaje Adam Zamoyski, środki na zakup budynku na główną paryską siedzibę Czartoryskich i dalsze powiększanie zbiorów oraz próby odzyskiwania utraconych dzieł (Rosjanie podczas ewakuacji przechwycili 47 skrzyń z książkami i ponad 1800 rycin; znalazły się one następnie w Petersburgu), uzyskano m.in. po, nad wyraz udanych, spekulacjach finansowych na giełdzie paryskiej[9]. Rok 1871 przyniósł walki uliczne w Paryżu, podczas których komunardzi zabarykadowali się w budynku Hôtel Lambert, wielokrotnie zdobywanym następnie przez wojska rządowe. Na szczęście zabezpieczone w piwnicach zbiory ocalały, mimo bombardowań i ostrzału.

1 grudnia 1876 r. otwarto w podarowanym przez Kraków miejskim Arsenale bibliotekę, a w tzw. klasz-

torku (zakupionym już przez księcia Władysława) udostępniono do zwiedzania kilka sal muzealnych. Projekt funkcjonowania muzeum w Krakowie stworzył od podstaw książę Władysław Czartoryski, który w przeciwieństwie do swej wielkiej babki Izabeli, zachwycającej się mało istotnymi imponderabiliami, gromadził kolejne dzieła sztuki kierując się ich przynależnością do danej kultury lub konkretnego działu sztuki. Muzeum przetrwało w tym samym właściwie kształcie – ostatecznie dopracowanym przez dyrektora Mariana Sokołowskiego (profesora UJ i twórcy pierwszej w Polsce katedry historii sztuki) w 1900 r. – aż do 15 grudnia 1949 r., kiedy to zmienił się szyld instytucji, a rządzone przez komunistów państwo (PRL) wzięło Muzeum Czartoryskich *w zarząd i użytkowanie* jako oddział „Zbiory Czartoryskich" Muzeum Narodowego w Krakowie (włączone dokładnie 18 grudnia). I tu ciekawostka: również ten ostatni fakt nie oznaczał, że muzeum przestało być instytucją prywatną, nie przeprowadzono wtedy bowiem formalnego wywłaszczenia.

Dlaczego stworzono Fundację Książąt Czartoryskich?

Peerelowscy komuniści zasiadający w rządzie upaństwawiali prywatne majątki z tytułu tzw. reformy rolnej. Zbiory Czartoryskich nie podlegały upaństwowieniu, ponieważ stanowiły kolekcję miejską. Dotyczyło to wszystkich krakowskich nieruchomości, będących w ich posiadaniu. Niemniej usiłowano odgórnymi zaleceniami wpływać na kształt funkcjonowania Muzeum Czartoryskich. Takim kuriozalnym posunięciem było np. polecenie przekazania 1 grudnia 1951 r. w depozyt do Muzeum Narodowego w Warszawie obrazów Leonarda da Vinci i Rembrandta[10]. *Dama z gronostajem* od 25 czerwca 1952 r. znajdowała się w warszawskim muzeum na wystawie (nieco opóźnionej) poświęconej pięćsetnym urodzinom Leonarda da Vinci, i przez następne cztery lata, głównie za sprawą uporu prof. Stanisława Lorentza, nie powracała do Krakowa.

Przez cały okres trwania PRL Muzeum Czartoryskich nie miało wyraźnie określonego statusu prawnego, choć było oddziałem włączonym w struktury Muzeum Narodowego w Krakowie[11]. Interesujące, że obie strony zgodnie wykluczały możliwość wypożyczania jakiegokolwiek obiektu z kolekcji do muzeów zachodnich. Radcy prawni Ministerstwa Kultury i Sztuki obawiali się prób rewindykacji zbiorów przez żyjących spadkobierców rodziny Czartoryskich, natomiast kurator masy spadkowej cały czas twardo sprzeciwiał się formalnemu upaństwowieniu muzeum (będzie to miało pewien znaczący wpływ na obecną równie skomplikowaną sytuację prawną).

Do unormowania – jak się wtedy zdawało – stanu prawnego doprowadził długoletni dyrektor Muzeum Czartoryskich, a w latach 1991-1992 minister kultury, Marek Rostworowski. 14 marca 1991 r. Adam Karol Czartoryski postanowieniem sądu został uznany za jedynego spadkobiercę zbiorów i nieruchomości. Niewiele wcześniej, podczas prywatnej rozmowy w Londynie Marek Rostworowski doszedł do wniosku, że Czartoryski nie traktuje *Muzeum jako swojej prywatnej własności, chce by rodzina zachowała udział w rządzeniu stworzoną przez nią instytucją; powstał pomysł fundacji*[12]. 23 września 1991 r. podpisano akt notarialny ustanowienia fundacji, której prezesem miał być z urzędu każdy kolejny dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie. Przekazanie przez Muzeum Narodowe kolekcji i budynków Fundacji uważano wtedy za końcową realizację wizji założyciela, księcia Władysława Czartoryskiego, z roku 1882. Niemniej sytuacja prawna Zbiorów Czartoryskich wcale nie była taka prosta, usankcjonowano bowiem prawne nieścisłości i sprzeczności polegające m.in. na tym, że właścicielem zbiorów była instytucja publiczna (fundacja), jej zarząd był ustanowiony przez prywatnego fundatora, a budżet i administracja nadal były państwowe.

Cóż, umożliwiło to już w następnym roku podróż *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci na wystawę „Circa 1492 – Art in the Age of Exploration" w waszyngtońskiej National Gallery of Art. Doszła ona do skutku, ponieważ prezydent Lech Wałęsa przy jakiejś okazji obiecał to Georgowi Bushowi seniorowi. W rewanżu Muzeum Czartoryskich otrzymało na trzy miesiące w celach wystawowych *Laokoona* El Greca. Niektórzy zgryźliwi komentatorzy prasowi wyrazili domniemanie, że Krzyż Orderu Odrodzenia Polski, którym dekorował prezydent RP Adama Karola Czartoryskiego w 1992 r., był wyrazem wdzięczności za zgodę na podróż obrazu, co pozwoliło na dotrzymanie danej Bushowi obietnicy, a nie wyłącznie za umożliwienie ustanowienia Fundacji, interpretowanej wtedy jako przekazanie zbiorów na rzecz dobra publicznego (narodowego).

Co spowodowała zmiana statutu Fundacji?

Oprócz zasygnalizowanego we wstępie do niniejszego artykułu zaniepokojenia Stałej Konferencji Dyrektorów Muzeów Krakowskich, zmiana statutu Fundacji Książąt Czartoryskich wywołała wiele prasowych spekulacji. Poruszano w nich problemy związane z funk-

cjonowaniem muzeum, potrzebą uporządkowania spraw własnościowych budynków muzealnych, niejasnym statusem prawnym zbiorów, finansowaniem działalności prywatnego muzeum przez państwo, a także z podróżami *Damy z gronostajem*. O wypowiedzi na powyższe tematy poprosiłam Zofię Gołubiew – dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie i Jolantę Lenkiewicz – kierownika Muzeum i Biblioteki Książąt Czartoryskich.

Zofia Gołubiew: *Chciałabym przede wszystkim podkreślić wielką zasługę kolejnych, nie tylko dyrektorów, ale także pracowników Muzeum Narodowego, którzy zaczęli traktować Muzeum Czartoryskich jak własne dziecko, wkładając w jego działalność bardzo wielki wysiłek. Z jednej strony muzeum dostało pod opiekę bardzo cenny majątek, znakomite zbiory, ale z drugiej – wielce kłopotliwy problem. Na przykład cała bezcenna biblioteka była przechowywana w wilgotnej piwnicy Arsenału. Wybudowano w bardzo niewielkiej odległości budynek dla biblioteki, zrobiono remont Arsenału, wyremontowano pałac, wyposażono budynki w rzeczy podstawowe, tzn. systemy sygnalizacji napadu i włamania, urządzono galerie. Drugi wielki wkład to opracowanie naukowe zbiorów, konserwacje, prace inwentarzowe. W roku 1991 Adam Karol Czartoryski przekazał swoje zbiory narodowi za pośrednictwem fundacji, tzn. przekazał je w istocie fundacji o nazwie Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie po to, żeby służyły narodowi. Nadal był to jeden organizm, tyle tylko, że była jasno postawiona sprawa, iż zbiory nie są własnością muzeum i nigdy nie były. Zbiory są własnością fundacji, my się nimi opiekujemy, są one oddane muzeum w depozyt. I taka sytuacja trwa do dzisiaj.*

Jolanta Lenkiewicz: *W czasach PRL nie było stosownego paragrafu, który pozwoliłby upaństwowić Muzeum Książąt Czartoryskich. Tym bardziej, iż u podstaw założenia tego Muzeum było przekazanie jego zbiorów w użytkowanie narodowi. Odpowiadając pani na pytanie – czy Państwo może utrzymywać prywatne Muzeum? – należy stwierdzić, że skoro w wyniku reformy rolnej Muzeum i Biblioteka Książąt Czartoryskich pozbawione zostały środków na utrzymanie, jakie zapewniały przychody z latyfundiów z ordynacji sieniawskiej, obowiązki zabezpieczenia bytu tego Muzeum spoczęły na Państwie.*

W roku 1950 Muzeum nie zostało upaństwowione; ono dalej było prywatną własnością ordynata, ale działało i działa pod zarządem Muzeum Narodowego w Krakowie po to, aby Ministerstwo Kultury, które sprawuje pieczę nad wszystkimi jednostkami kultury mogło je finansować.

Zofia Gołubiew: *Zostałam prezesem Fundacji w roku 2000 i odkryłam, że nie wszystkie sprawy dotyczące nieruchomości są właściwie wpisane do ksiąg wieczystych.*

4. Mostek – przełączka między tzw. klasztorkiem a Pałacem

4. Gangway-connection between the so-called monastery and the Palace

5. Wejście do Muzeum Książąt Czartoryskich

5. Entrance to the Princes Czartoryski Museum

Obecnie zostały już one uzupełnione i wiadomo, że budynki również są własnością Fundacji. W statut Muzeum Narodowego jest wpisane, że mamy zarządzać budynkami i zbiorami Fundacji. Sprawowaliśmy zarząd na podstawie umów o zarząd. Teraz, od czasu zmiany w statucie, kiedy każdorazowy dyrektor Muzeum Narodowego przestał być prezesem Fundacji, nowy prezes, Adam Zamoyski, zamierza zarządzać budynkami, np. wynajmując je Muzeum Narodowemu. Kwestia zarządzania zbiorami rozwiązana jest poprzez podpisanie umowy depozytowej określającej zobowiązania każdej ze stron. Obecnie zarząd Fundacji stanowią osoby w znacznej mierze nie znające naszych polskich realiów działania. Wie pani, ktoś przyjeżdża z Londynu, gdzie widzi jak działają fantastycznie galerie, i pyta dlaczego nasze muzeum tak nie działa? Tam już brak pomysłów na wydanie pieniędzy, a my nie jesteśmy w stanie wydobyć pieniędzy na naprawę świetlików. Każdemu się wydaje, że gdyby to on zarządzał, to wszystko działałoby lepiej. Jestem jednak zdania, że jeśli ta sytuacja ma trwać, to lepiej, żeby „Czartoryscy" się usamodzielnili. Jestem tylko urzędnikiem ministra. Minister polecił nam, abyśmy spisali umowę najmu z Fundacją; i tak się stało. Jest to sytuacja trochę dziwna, gdyż w tych pomieszczeniach, za które płacimy, opiekujemy się bezpłatnie zbiorami Fundacji. Byłam zdania, że przy spisywaniu nowych umów (odkąd nie jestem prezesem) nie powinniśmy przyjmować opcji zerowej, bo przecież Muzeum Narodowe włożyło bardzo dużo w utrzymanie i rozwój budynków i zbiorów. Członkowie Zarządu Fundacji ripostują: „oddajcie nam Sieniawę". To, oczywiście, nie może być adresowane do Muzeum, ale słucham tego z przykrością, choć w gruncie rzeczy rozumiem ich rozgoryczenie.

Jolanta Lenkiewicz: *Od tego roku[13] w Fundacji Książąt Czartoryskich zostały przeprowadzone nowe wybory i nowym prezesem został członek rodziny, Adam Zamoyski, wnuk Adama Ludwika Czartoryskiego, przedostatniego ordynata sieniawskiego. Ostatnim był Augustyn, ojciec Adama Karola – założyciela Fundacji. W głosowaniu brali udział wszyscy członkowie zarządu, czyli dotychczasowy prezes – dyrektor Muzeum Narodowego, członkowie rodziny i ja jako kierownik Muzeum i Biblioteki Książąt Czartoryskich. Sprawa została przegłosowana głosami członków rodziny, gdyż wystarczyło żeby sześć osób opowiedziało się za.*

Trudno powiedzieć, czy oznacza to nowy ład organizacyjny, ponieważ w dalszym ciągu wszyscy pracownicy Muzeum Książąt Czartoryskich są etatowymi pracownikami Muzeum Narodowego w Krakowie. Natomiast zbiory i budynki zostały w czerwcu tego roku przekazane przez prawowitego i jedynego właściciela, czyli założyciela Fundacji Książąt Czartoryskich – Adama Karola Czartoryskiego, na dobro Fundacji. Obecnie sytuacja przedstawia się tak, iż obiekty i zbiory są wprawdzie nadal zarządzane przez Muzeum Narodowe, ale prezesem Fundacji jest Adam Zamoyski. I są to powiedzmy dwa różne kanały zarządzania, bo Muzeum Narodowe otrzymuje z resortu pieniądze i łoży na opłacenie pracowników oraz na konserwację obiektów, natomiast Fundacja Książąt Czartoryskich, reprezentowana przez prezesa, ma prawo sprawowania roli supervisor'a, czyli kogoś, z kim trzeba się liczyć, z kim trzeba uzgadniać większe remonty oraz przedsięwzięcia wystawiennicze. Chodzi bowiem o to, aby na tych dwóch płaszczyznach: zarządzania i finansowania nie dochodziło do nieporozumień. Właśnie w toku negocjacji są dwie umowy: umowa o współpracy i umowa depozytowa, które mają regulować i kształtować relacje Muzeum Narodowego i Fundacji. Ponieważ istnieje klauzula, iż są to porozumienia tajne, nie mogę ich udostępnić. Na dodatek nie są jeszcze podpisane. Sprawa jest jeszcze płynna i w chwili obecnej trwają dwustronne uzgodnienia dotyczące ich ostatecznego kształtu.

Izabela Lewek: *Czy nie jest obecnie potrzebna nowa regulacja prawna o randze ustawy, określająca funkcjonowanie mieszanych instytucji państwowo–prywatnych[14], która umożliwiłaby prywatnym właścicielom podejmowanie odpowiedzialności za polskie dziedzictwo kulturalne i współdecydowanie o losie ich dzieł sztuki, ale równocześnie dbająca o interesy państwa i chroniąca bezcenne dzieła przed potencjalnym zagrożeniem?*

Zofia Gołubiew: *Taką ustawę należy przygotować. Może w ustawie o muzeach, a może w ustawie o finansach publicznych? Pionierskie było działanie Fundacji Czartoryskich, ale teraz należy zmienić i uaktualnić niektóre przepisy. Tego typu rzeczy powinny być bardzo dokładnie uregulowane. Moje doświadczenie (i śp. dyrektora Tadeusza Chruścickiego) jest takie, że jeśli nie będzie superprecyzyjnego prawa określającego co do kogo należy w takim partnerstwie publiczno–prywatnym, to nie ma gorszej rzeczy. Przepis powinien regulować czy ci wolno wejść czy nie. Każda rzecz powinna być w nim ujęta, bo inaczej pojawią się problemy. Jest chlubny wyjątek – Fundacja Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu. Spisano bardzo dobre umowy i na podstawie tych umów współpraca dobrze się układa, mimo że dyrektor muzeum jest nadal prezesem zarządu. Fundacja Ossolineum – to jest dobry i trwały przykład. Tutaj istnieje regulacja ustawą sejmową, która mówi, że jest to fundacja prawa publicznego. Dyrektor Tadeusz Chruścicki przygotował już podobną umowę w naszym przypadku i została ona przedstawiona na forum Fundacji. Niemniej fundacje prawa publicznego można utworzyć tylko ze zbiorów państwowych, a nie z prywatnych. Musiałby Adam Karol Czartoryski na przysłowiowe pięć minut przekazać swoje zbiory państwu... Coraz więcej ludzi – z poczuciem*

krzywdy dawnych czasów – próbuje odzyskać swoje dawne majątki, coraz częściej zdarzają się rewindykacje z muzeów poszczególnych dzieł czy całych kolekcji i budynków. Przecież przeważnie tych ludzi nie stać na ich utrzymanie, więc będą je sprzedawać lub będą właśnie starać się, aby takie publiczno–prywatne partnerstwo powstało. Nie powinno temu patronować jednak Ministerstwo Kultury tylko Ministerstwo Finansów.

Czy *Dama z gronostajem* nas opuści?

Trudno nie ulec takiej sugestii, czytając od 2002 r. alarmujące doniesienia prasy i oglądając pierwsze strony gazet z charakterystyczną reprodukcją obrazu. Zresztą samo utworzenie Fundacji Książąt Czartoryskich dało asumpt do pierwszych podróży dzieła Leonarda da Vinci z polskich zbiorów. Z jednej strony to wspaniale, że obraz jest promowany za granicą Polski i wszyscy wiedzą, że można go obejrzeć właśnie w krakowskim Muzeum Książąt Czartoryskich, ale z drugiej – nie jest dobrze, gdy taka promocja funkcjonuje w dość niefortunnym kontekście. Kolejną błędną sugestią jest utrzymywanie, iż zmiany w statucie Fundacji zostały niejako wymuszone zapowiedzią z 28 marca 2003 r. (tuż po powrocie obrazu z Milwaukee Art Museum) ówczesnej prezes Fundacji, Zofii Gołubiew, że przez co najmniej 10 lat *Dama* nie opuści kraju. Nawet pracownicy Muzeum Książąt Czartoryskich podkreślają, że dzieła tej klasy absolutnie nie powinny podróżować. W 2002 r. – po powrocie z podróży do Japonii – starszy kustosz działu malarstwa, Janusz Wałek, stwierdził: *Dla obrazu, jak dla człowieka, każda zmiana miejsca może być niebezpieczna. Wszystko może się zdarzyć. Deska jest stara i delikatna. Mimo że podróżuje w ognio- i wodoodpornej skrzyni zabezpieczającej od wstrząsów, absolutnie nie jesteśmy w stanie przewidzieć tego co się zdarzy. Na przykład awarii samolotu. Nie potrafimy też ocenić jak niebezpieczne dla struktury deski mogą być wpływy wibracji samolotu podczas startów i lądowań. Skutki mogą być widoczne za 20, 30 lat. Ponadto ani utrzymanie podróży obrazu w tajemnicy, ani uzbrojeni strażnicy muzealni w kuloodpornych kamizelkach nie gwarantują bezpieczeństwa. W piątek po raz pierwszy zdarzyło mi się, że nie było brygady antyterrorystycznej ani policji ułatwiającej przejazd dzieła z lotniska do muzeum*[15].

Tak częste podróże sprowokowały znanego polskiego reżysera, Juliusza Machulskiego, do napisania scenariusza i wyprodukowania komedii sensacyjnej pt. *Vinci*, której kanwą była nieudana kradzież tego słynnego obrazu właśnie podczas konwojowania z lotniska po japońskiej podróży. Film gromadził w krakowskich kinach sporą liczbę ubawionej publiczności. Dziennikarze, na szczęście błędnie, anonsowali, że w filmie *Vinci* wystąpi oryginalna *Dama*[16]. Coś musi jednak być na rzeczy, ponieważ obecny prezes Fundacji, Adam Zamoyski, uspokajając opinię publiczną, wprowadza równocześnie pewną nutę niepewności co do dalszych losów obrazu. *Nie planujemy wywiezienia zbiorów z Krakowa, tym bardziej z Polski – są związane z tym miejscem. Zresztą ich wywiezienie za granicę jest zakazane prawem. W Polsce żadne miasto, może z wyjątkiem Warszawy, nie byłoby w stanie zapewnić Leonardowi odpowiednich warunków. Ciągle wymaga się ode mnie oświadczenia, że Dama nigdy nie opuści Krakowa, ale na tym świecie nie można niczego absolutnie wykluczać* (podkr. I.L.) *– kiedyś może się zdarzyć, że przeniesienie kolekcji okaże się koniecznością. Pamiętajmy, że pierwotnie zbiory Czartoryskich znajdowały się w Puławach, potem w Paryżu. Puławy są w tej chwili w fatalnym stanie, ale będzie-*

7 listopada 2005 r. podano do publicznej wiadomości, że nastąpiła zmiana w statucie Fundacji Książąt Czartoryskich. Dopuszczono możliwość sprzedaży dzieł sztuki ze zbiorów oraz umieszczono na stronach internetowych Muzeum Książąt Czartoryskich (http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl) ogłoszenie o następującej treści:

Fundacja XX Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie ogłasza po raz kolejny, że zamierza ustalić ostateczny stan prawny przedmiotów znajdujących się w jej posiadaniu. Dlatego też, prosi się spadkobierców następujących deponentów: rodziny Reytenów, rodziny Radziwiłłów, Marii z Łapczyńskich Lubonieckiej, rodziny Radziwiłłów z Balic, Antoniowej Wołkowickiej, Elżbiety z Jaroszyńskich Borowskiej, mogących rościć sobie prawa do przedmiotów znajdujący się w posiadaniu Fundacji, z tytułu złożonych depozytów... a także *... Fundacja zwraca się do wszystkich osób i instytucji lub ich następców prawnych, roszczących sobie prawa do przedmiotów znajdujący się w posiadaniu Fundacji, zwłaszcza z tytułu złożonych depozytów..., o zgłaszanie się do Fundacji celem stwierdzenia praw własności do tych przedmiotów. Osoby zainteresowane proszone są o odpowiednie wykazanie swoich praw do ww. przedmiotów właściwymi dokumentami, w tym stwierdzającymi prawo dziedziczenia po ewentualnych deponentach. Wszelkie ewentualne roszczenia należy kierować do Fundacji XX Czartoryskich, ul. Św. Jana 19, 31-017 Kraków, w nieprzekraczalnym terminie do dnia 31 grudnia 2005 r.*

my dążyć, żeby kiedyś znalazło się tam miejsce dla obiektów zamkniętych dziś w magazynach. Jeśli idzie o podróże „Damy": nie powinna być wypożyczana na każde żądanie, ale jeśli zdarzy się monograficzna wystawa Leonarda, dobrze, by obraz się na niej znalazł. Nie zapominajmy, że podróże „Damy" przyniosły Muzeum nie tylko spore dochody, ale i sławę[17].

Sprawdziłam w sieci Internetu, czy inne znane muzea na świecie wypożyczają swoje najcenniejsze dzieła. Otóż waszyngtońskie muzeum nie zgodziło się pokazać w Krakowie swojego portretu *Ginevry di Benci* Leonarda da Vinci, choć gościło u siebie naszą *Damę z gronostajem*. Tak samo Luwr nie pozwala podróżować po świecie młodszej siostrze *Damy – Monie Lisie*. Po jej ostatnim wywiezieniu do Japonii na początku lat 60. wybuchła straszliwa awantura. Muzealnicy, którzy wyrazili zgodę na wyjazd obrazu, zapłacili stanowiskami, a Francja wprowadziła twarde zasady uniemożliwiające podobne decyzje. Japonia też nie wysyła za granicę swoich skarbów kultury narodowej. Co więcej, jak można dowiedzieć się z internetowych serwisów, kustosze z muzeów goszczących *Damę z gronostajem* byli niepomiernie zdziwieni, że Kraków ją w ogóle „wypuszcza".

6. Okładka tygodnika „Polityka"

6. Cover of the weekly "Polityka"

7. Plakat komedii sensacyjnej Juliusza Machulskiego pt. *Vinci*

7. Poster of the action comedy *Vinci* directed by Juliusz Machulski

(Wszystkie fot. I. Lewek)

Dla przedstawienia pełniejszego obrazu Fundacji Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie poniżej zamieszczamy sprawozdanie z działalności Fundacji za 2003 r. oraz statut fundacji, po zmianach wprowadzonych w 2004 roku.

Aneks nr 1

SPRAWOZDANIE
z działalności Fundacji Książąt Czartoryskich
przy Muzeum Narodowym w Krakowie
za rok 2003:

Siedziba Fundacji: ul. św. Jana 19, 31-017 Kraków
Data rejestracji 21.02.2002: KRS 0000082194
Nr REGON: P – 351506236 - 9500000059 – 3 – 834 – 35007

Zarząd:
Fundator: Adam Karol Czartoryski de Borbon Orleans
Prezes: Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, Zofia Gołubiew

Członkowie:
– Prof. Andrzej S. Ciechanowiecki,
– Krzysztof Czartoryski,
– Guy Czartoryski,
– Tamara Czartoryska,
– Jolanta Lenkiewicz, Kierownik Muzeum i Biblioteki Czartoryskich,
– Prof. Andrzej Rottermund, Dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie,
– Adam Zamoyski.

W okresie sprawozdawczym odbyły się dwa posiedzenia statutowe Zarządu Fundacji: 07.04.03. i 27.10.03.

O sprawach bieżących decydowało Prezydium Zarządu obradujące w dniu: 29.07.03. Prezydium nie spotykało się częściej ze względu na nieobecność w Polsce pozostałych członków Prezydium.

* * *

Działalność merytoryczna Fundacji koncentrowała się na realizacji jej celów statutowych, jakimi są: pełna ochrona kolekcji Muzeum i Biblioteki Czartoryskich, dbałość o budynki stanowiące własność Fundacji, stałe zabiegi o rewindykację zagrabionych dzieł sztuki oraz podejmowanie decyzji w sprawach dotyczących udostępniania zbiorów.

W ramach działalności Fundacji prowadzona była dokumentacja fotograficzna, wydawane były decyzje w sprawach wypożyczeń i zezwoleń na publikację zbiorów (wydano 94 zezwolenia).

- zał.l.

Zgodnie z umową z 23 stycznia 1992 pomiędzy Fundacją a Muzeum Narodowym w Krakowie, MNK administruje zasobami Fundacji w ramach tzw. zwykłego zarządu.

W działalności swej Fundacja współpracowała z Muzeum Narodowym, zarówno z jego pionami technicznymi, jak i merytorycznymi, korzystając ze specjalistycznych pracowni konserwatorskich.

I. ZBIORY

1. *Dary*

W roku 2003 w dniu 29 lipca Fundacja otrzymała w darze od pana Krzysztofa Piotra Czartoryskiego z Kanady i jego siostry *Srebrny komplet toaletowy.*

22 września 2003 r. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie przekazał do przechowywania w ekspozycji w Muzeum XX Czartoryskich *Kopie pośmiertnej maski Fryderyka Chopina,* dar Ministerstwa Kultury Republiki Francuskiej.

2. *Eksponowanie obiektów*

Fundacja realizuje statutowe założenie o eksponowaniu możliwie największej ilości swych zbiorów. Dokonuje się to zarówno poprzez zmiany i uzupełnienia własnej ekspozycji stałej, a zwłaszcza Galerii Malarstwa, jak też dzięki licznym wypożyczeniom na wystawy czasowe w kraju i zagranicą.

– Na wystawę „Thesauri Poloniae" eksponowaną w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu od 22 października 2002 do lipca 2003 wypożyczono 12 obiektów rzemiosła artystycznego oraz 5 portretów.

– Przedłużone zostało wypożyczenie *Portretu Sayfoedina* do Rijksmuseum w Amsterdamie o pięć miesięcy, czyli obiekt był eksponowany w Holandii od października 2002 do sierpnia 2003 roku.

– Na wystawę „Uzbrojenie na ziemiach polskich" organizowaną w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie w okresie kwiecień-sierpień 2003, udostępniono 8 obiektów z Działu Militariów.

– Na wystawę „Trzy Korony i Polski Orzeł" przygotowaną przez Zamek Królewski w Warszawie (kwiecień-sierpień 2003), wypożyczono 6 obiektów z Działu Malarstwa, Rzemiosła, Militariów i Rękopisów, wystawa była również prezentowana w Szwecji. Od kwietnia do grudnia 2003 na wystawie „Iwan Mazepa. Przegląd przez stulecia" w Lwowskiej Galerii Sztuki eksponowane były 4 obiekty z Działu Rzemiosła i Militariów.

– Muzeum Miedzi w Legnicy zorganizowało (listopad 2003 - marzec 2004) wystawę „Malarstwo na miedzi", na której eksponowano jeden obraz z Działu Malarstwa.

– Na wystawę „Świat czwartego wymiaru" organizowaną przez Muzeum Północno -Mazowieckie w Łomży w miesiącach wrzesień-grudzień 2003 eksponowano 20 obiektów z Działu Starodruków i Kartografii.

– Muzeum Zamkowe w Malborku w okresie maj--wrzesień 2003 na wystawie „Grunwald – wotum i obraz" eksponowało obiekty z Działu Militariów wcześniej wypożyczone do Muzeum Wojska Polskiego na wystawę „Polegaj jak na Zawiszy – mit a rzeczywistość".

– Na wystawę „Wisła – solny szlak" organizowaną przez Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka wypożyczone zostały 3 obiekty z Gabinetu Rycin i Rysunków.

– Muzeum Podkarpackie w Krośnie zorganizowało wystawę dotyczącą rodziny Trzecieskich eksponowaną w okresie październik-grudzień 2003, na którą wypożyczono 1 obiekt z Gabinetu Rycin i Rysunków.

– Do Muzeo Poldi Prezzoli w Mediolanie w okresie wrzesień-grudzień 2003 wypożyczono obiekt z Działu Militariów, eksponowany wcześniej na wystawie w Genewie (marzec 2003 - lipiec 2003).

3. Konserwacja

W roku 2003 przeprowadzono zabiegi konserwatorskie obrazu Rembrandta *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*. Prace polegały m.in. na odczyszczeniu powierzchni lica obrazu, usunięciu starych retuszy i wykonaniu nowych, założeniu werniksu. Konserwacji towarzyszyły badania nad budową technologiczną obrazu, w wyniku których została przygotowana obszerna dokumentacja pozwalająca na prześledzenie procesu tworzenia tego dzieła namalowanego na desce dębowej.

Z ogólnej liczby 44 konserwacji obiektów przeprowadzonych w 2003 r., w pracowni wykonano 4 pełne konserwacje obrazów oraz 5 konserwacji zabezpieczających obiekty Fundacji (3 obrazy, 1 rzeźba, 1 tarcza).

4. Dokumentacja fotograficzna

Systematycznie wykonywano też dokumentację fotograficzną kolekcji, z czego na zbiory Fundacji przypadło w 2003 r. ok. 554 negatywy i slajdy oraz 17 305 klatek mikrofilmów, wykonanych zarówno na zlecenie, do publikacji, jak i do badań własnych pracowników z różnych placówek naukowych krajowych i zagranicznych oraz Muzeum i Biblioteki Czartoryskich.

Ogółem do badań naukowych udostępniono ok. 18 666 obiektów, z czego ok. 6351 z Muzeum oraz ok. 12 315 starodruków i rękopisów z Biblioteki należących do Fundacji.

II. REWINDYKACJA WŁASNOŚCI FUNDACJI

Kwestie związane z odzyskiwaniem strat wojennych prowadzone są we współpracy z Biurem Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Zagranicą.

W roku sprawozdawczym nie udało się odzyskać żadnego obiektu.

III. DZIAŁALNOŚĆ WYDAWNICZA

W roku 2003 wydana została japońska wersja przewodnika po Muzeum XX Czartoryskich.

IV. DZIAŁALNOŚĆ GOSPODARCZA

Fundacja prowadziła działalność gospodarczą, polegającą na: sprzedaży wydawnictw własnych na stoisku muzealnym oraz pobieraniu opłat za usługi reprograficzne i udzielaniu licencji na ich reprodukowanie zarówno w kraju, jak i zagranicą.

Zysk wypracowany w latach 2002 i 2003 z ww. działalności został i zostanie zagospodarowany zgodnie ze statutową działalnością Fundacji.

Aneks nr 2

STATUT
Fundacji Książąt Czartoryskich
przy Muzeum Narodowym w Krakowie

Skład Zarządu Fundacji XX Czartoryskich
Fundator: Adam Karol Czartoryski
Prezes Zarządu: Adam Zamoyski
Zastępca Prezesa Zarządu: Maria Osterwa-Czekaj
Członkowie:
Ciechanowiecki Andrzej
Czartoryska Tamara
Czartoryski Krzysztof
Krasińska Ewa
Lenkiewicz Jolanta
Zaucha Tomasz

Statut Fundacji XX Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie

Preambuła

Ustanowienie Fundacji XX Czartoryskich w Krakowie ma utrwalić dzieło moich przodków, którzy otworzyli i utrzymywali instytucję publiczną służącą Narodowi Polskiemu i należącą do dziedzictwa kultury światowej.

Dzieło to rozpoczęła pod hasłem „Przeszłość Przyszłości" Izabela z Flemmingów Czartoryska, założycielka Muzeum w Puławach w roku 1801, oraz jej mąż Adam Kazimierz Czartoryski, twórca Biblioteki Puławskiej. Kontynuował je ich wnuk Władysław Czartoryski, założyciel Muzeum i Biblioteki XX Czartoryskich w Krakowie w roku 1876, oraz prawnuk Adam Ludwik Czartoryski, który polecił wpisanie zbiorów tej prywatnej, ale działającej publicznie instytucji w inwentarz ustanowionej w roku 1897 Ordynacji Sieniawskiej, którą zobowiązał statutem do utrzymywania Muzeum i Biblioteki.

Tym samym mój dziadek, Adam Ludwik Czartoryski, zrzekł się nieograniczonego, osobistego dysponowania swoją własnością i powierzył ją Radzie Ordynackiej składającej się z Członków rodziny Czartoryskich.

Wobec zniesienia ustawy o ordynacji w roku 1951, jako jedyny syn i spadkobierca ostatniego ordynata, Augustyna Czartoryskiego, po jego śmierci stałem się znowu prywatnym właścicielem zbiorów i nieruchomości stanowiących Muzeum i Bibliotekę XX Czartoryskich, przejętych jednostronnie w roku 1949 w zarząd i użytkowanie rządu Polski Ludowej. Rząd ten w roku 1949 dekretem o reformie rolnej upaństwowił majątki, których dochody od początku stanowiły źródło finansowania instytucji i w konsekwencji wziął na siebie obowiązek jej utrzymania.

Po powstaniu III Rzeczpospolitej Polskiej, orzeczeniem Sądu otrzymałem potwierdzenie, że jestem pełnoprawnym właścicielem zbiorów i nieruchomości stanowiących Muzeum i Bibliotekę XX Czartoryskich. Własność tę przekazuję obecnie ustanowionej przeze mnie wieczystej Fundacji. Zarządzanie Fundacją powierzam Zarządowi i Radzie Konsultacyjnej, w których skład wchodzą: Przedstawiciel Rządu Rzeczpospolitej Polskiej, desygnowani przeze mnie członkowie rodziny Czartoryskich, przedstawiciele polskich instytucji kulturalnych oraz wybrane przeze mnie osoby czynne na polu kultury polskiej.

Od tego czasu Muzeum i Biblioteka są instytucją kultury narodowej, której działanie gwarantowane jest przez Państwo Polskie.

I. Postanowienia ogólne

Art. 1
Fundacja XX Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie, zwana dalej „Fundacją", ustanowiona przez Adama Karola Czartoryskiego, zwanego dalej „Fundatorem", aktem notarialnym rep. nr 10324/91, dnia 22 września 1991 na podstawie ustawy o fundacjach z 06. 04. 1984 r. w brzmieniu ustawy z 23. 02. 1991 (Dz. Ust. nr 19 poz. 82).

Art. 2
Siedzibą Fundacji jest Kraków.

Art. 3
Fundacja ma charakter wieczysty.

Art. 4
Fundacja działa na terenie Rzeczpospolitej Polskiej oraz poza granicami państwa.

Art. 5
Nadzór nad Fundacją sprawuje Minister Kultury.

II. Cele Fundacji i formy działania

Art. 6
Celem Fundacji jest ochrona Muzeum i Biblioteki XX Czartoryskich w Krakowie, oraz nieruchomości wchodzących w skład majątku Fundacji w Krakowie i Sieniawie, jako historycznej, nierozerwalnej całości,

jak również udostępnianie powyższych zbiorów społeczeństwu.

Art. 7

Cele swoje Fundacja realizuje między innymi poprzez:

1. dbanie o należyte przechowywanie zbiorów i biblioteki, stałe konserwowanie tych zbiorów, biblioteki oraz budynków w których są przechowywane,
2. eksponowanie jak największej części zbiorów w drodze stałych i okresowych ekspozycji,
3. poszukiwanie i rewindykację obiektów uprzednio należących do wyżej wymienionych zbiorów, a uznanych za zaginione bądź znajdujących się w innych zbiorach, względnie w posiadaniu osób lub instytucji nieuprawnionych,
4. uzupełnianie zbiorów i biblioteki przez nabywanie nowych obiektów, związanych z historią zbiorów, ich profilem naukowym lub historią Rodziny Czartoryskich,
5. organizowanie konferencji i seminariów celem opracowywania materiałów objętych Muzeum i Biblioteką i omawiania wyników prac badawczych,
6. prowadzenie działalności edytorskiej i popularyzacyjnej,
7. prowadzenie działalności gospodarczej w zakresie:
   a. organizowania szkoleń i konferencji
   b. świadczenia usług w zakresie prac badawczych i konserwatorskich
   c. działalności wydawniczej
   d. innej działalności gospodarczej wspomagającej realizację statutowych celów Fundacji.

III. Majątek Fundacji

Art. 8

Majątek Fundacji stanowią składniki majątkowe przekazane jej przez Fundatora aktem notarialnym, o którym mowa w art. 1 statutu, oraz prawa majątkowe do rewindykacji obiektów byłej Ordynacji Sieniawskiej Rodziny XX Czartoryskich, które zostały utracone, względnie prawa do odszkodowania za nie.

Art. 9

Majątek Fundacji przekazany aktem ustanowienia Fundacji jest niezbywalny.

Fundacja ma charakter fundacji otwartej i może powiększać swój majątek i zbiory poprzez przyjmowanie darowizn, spadków i legatów.

Art. 10

Dochodami Fundacji są w szczególności:

1. darowizny, spadki, zapisy, subwencje i dotacje, dochody ze zbiórek publicznych,
2. dochody z nieruchomości,
3. dochody z działalności gospodarczej Fundacji.

Art. 11

Muzeum Narodowe w Krakowie będzie administrować zbiorami i nieruchomościami Fundacji na podstawie umowy zawartej z Zarządem Fundacji, która określi również zasady korzystania przez Fundatora i jego rodzinę z nieruchomości wchodzących w skład majątku Fundacji.

IV. Władze Fundacji

Art. 12

Organami Fundacji są Zarząd i Rada Konsultacyjna Fundacji.

Art. 13

Zarząd Fundacji składa się z 7-9 członków.

Zarząd jest powoływany w następujący sposób:

1. Członkiem Zarządu Fundacji jest Fundator albo jego następca prawny,
2. Członkiem Zarządu jest każdoczesny dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie lub osoba przez niego wskazana,
3. Członkami Zarządu są 4 osoby będące członkami Rodziny Czartoryskich bądź rodzin z nią spokrewnionych powołane przez Fundatora albo jego następcę prawnego,
4. Członkami Zarządu są nie więcej niż 3 osoby powołane przez pozostałych członków Zarządu spośród osób związanych ze środowiskiem historii i kultury Polski.

Zarząd wybiera ze swojego grona Prezesa Zarządu i jego zastępcę.

Art. 14

Po śmierci Fundatora w jego miejsce w Zarządzie Fundacji wchodzi wskazany przez niego następca prawny z rodziny Czartoryskich lub rodzin z nią spokrewnionych. Dotyczy to również dalszych następców prawnych.

Art. 15

Zarząd Fundacji jest odpowiedzialny za realizację jej statutowych celów i zarządzanie jej majątkiem. Do kompetencji Zarządu Fundacji należą wszelkie sprawy Fundacji nie zastrzeżone wyraźnie do kompetencji

Rady Konsultacyjnej bądź Fundatora. Poza uchwałami dotyczącymi zmiany statutu, Zarząd podejmuje swe uchwały zwykłą większością głosów przy quorum 1/2 członków Zarządu. W przypadku równości głosów decyduje głos Fundatora lub jego następcy prawnego. Prezes Zarządu Fundacji kieruje pracami Zarządu Fundacji.

Art. 16
Zarząd Fundacji wybiera ze swojego grona Prezydium Zarządu i określa jego kompetencje.

Art. 17
Oświadczenia woli w imieniu Fundacji składa Prezes Zarządu Fundacji we współdziałaniu z drugim członkiem Zarządu.

Art. 18
Każdy członek Zarządu może udzielić innemu członkowi Zarządu pisemnego pełnomocnictwa do zastępowania go na posiedzeniu Zarządu Fundacji.

Art. 19
Zarząd Fundacji zbiera się co najmniej 2 razy do roku w terminach wyznaczonych przez Prezesa Zarządu. Prezes Zarządu winien wyznaczyć również zebranie Zarządu Fundacji w ciągu 3 tygodni od wystąpienia z takim żądaniem przez Fundatora lub 3 członków Zarządu Fundacji. Z zebrań Zarządu sporządza się pisemne protokoły.

Art. 20
Kadencja członków Zarządu Fundacji jest 3-letnia. Członkowie Zarządu Fundacji mogą pełnić swe funkcje przez wiele kadencji.

Art. 21
Członkowie Zarządu Fundacji nie pobierają wynagrodzenia. Zarząd jednak może uchwalić zwrot kosztów i wydatków poniesionych przez jego członków w związku z ich czynnościami, jeżeli na to pozwolą zgromadzone fundusze, przy nienaruszalności majątku Fundacji.

Art. 22
W skład Rady Konsultacyjnej wchodzą:
1. Minister Kultury,
2. Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego,
3. Prezes Polskiej Akademii Umiejętności,
4. Dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki,
5. Dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej,
6. Dyrektor Biblioteki Narodowej w Warszawie,
7. Fundator lub jego następca prawny.

Art. 23
Rada Konsultacyjna zbiera się co najmniej raz do roku. Terminy posiedzeń wyznacza jej Przewodniczący względnie jego Zastępca. Z zebrań Rady sporządza się pisemne protokoły. Uchwały Rady zapadają większością głosów przy quorum co najmniej połowy członków. W razie równości głosów decyduje głos Przewodniczącego. W posiedzeniach Rady uczestniczy Prezes Zarządu Fundacji.

Art. 24
Rada Konsultacyjna Fundacji jako organ doradczy opiniuje roczne sprawozdania Zarządu Fundacji oraz na wniosek Zarządu Fundacji jego projekty i zamierzenia.

Art. 25
Członkowie Rady Konsultacyjnej nie pobierają wynagrodzenia. Zarząd Fundacji może jednak odnośnie zwrotu wydatków członków Rady powziąć uchwałę analogicznie jak w Art. 21 statutu.

Art. 26
Każdy członek Rady Konsultacyjnej może udzielić pisemnego pełnomocnictwa do reprezentowania go w posiedzeniach Rady.

V. Zmiana Statutu

Art. 27
Zmiana statutu może nastąpić w drodze uchwały Zarządu Fundacji większością 2/3 głosów przy quorum 2/3 członków Zarządu po zasięgnięciu pisemnej opinii Rady Konsultacyjnej i pisemnej zgody Fundatora lub jego następcy prawnego.

Przypisy

[1] Zmiana polega na tym, że „każdorazowy dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie nie jest już prezesem" – przyp. Zofii Gołubiew.

[2] Cyt. za: K. Bik, *Dama nas opuści?*, „Gazeta Wyborcza Kraków" z 9 lipca 2004.

[3] *Ibidem*

[4] M. M., *Myśli względem założenia Musaeum Polonicum*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" nr 9, cz. 2, Warszawa 1775.

[5] Zob. J. Piotrowska, *200-lecie muzealnictwa polskiego. Świątynia Sybilli 1801-2001*, „Muzealnictwo" 2001, nr 43, s. 10.

[6] Z. Żygulski jun., *Puławy* [w:] *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998, s. 78.

[7] *Ibidem*, s. 57.

[8] *Ibidem*, s. 80.

[9] Zob. A. Zamoyski, *Paryż* [w:] *Muzeum Czartoryskich...*, s. 98.

[10] Zob. M. Rostworowski, *Kraków* [w:] *Muzeum Czartoryskich...*, s. 181-182 oraz tenże, *Gry o Damę*, Kraków 1994.

[11] Muzeum Narodowe zawsze starało się podkreślić odrębność kolekcji; np. mieliśmy i mamy nadal dwa Działy Rzemiosła, dwa Działy Militariów, dwa Działy Rycin – Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Czartoryskich – przyp. Zofii Gołubiew.

[12] M. Rostworowski, *Kraków*, s. 191.

[13] Czyli od 2004 roku.

[14] O problemach związanych z przechowywaniem w państwowych muzeach prywatnych zbiorów oraz o potrzebie nowych uregulowań prawnych zob. np. T. Potkaj, *Przechowalnie sztuki*, „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 15 oraz A. Sabor, J. Strzałka, *Rewolucja muzealna*, „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 34.

[15] Internetowa dyskusja (chat) na http://forum.wprost.pl z 17 kwietnia 2002 roku.

[16] *Oryginalna „Dama z gronostajem" wystąpi w „Vinci"* na www.filmweb.pl z 21 kwietnia 2004 roku.

[17] A. Sabor, J. Strzałka, *op.cit*.

Izabela Lewek

The Management of Private Collections in State Museums upon the Example of the Princes Czartoryski Foundation

Changes in the statute of the Princes Czatoryski Foundation were introduced on 22 June 2004. Zofia Gołubiew, director of the National Museum in Cracow, was replaced as chairman of the Foundation by Prince Adam Zamoyski, a relative of the founder and a resident of London. This change provoked the press to speculate about the suitable functioning of the museum, the need for putting the ownership of the museum buildings into order, the separation of the Czatoryski Museum from the National Museum, unclear legal status, financing museum activity, and the frequent loans of the *Lady with an Ermine* by Leonardo da Vinci. The presented article includes a statement made by Zofia Gołubiew as a representative of the National Museum, and Jolanta Lenkiewicz, head of the Princes Czatoryski Museum and Library. A brief historical outline of the museum answers the question whether the museum is a private institution. For the first time has the reader been offered a clearly formulated thesis claiming that the origin of the Princes Czatoryski Foundation was associated with making it possible for da Vinci's *Lady with an Ermine* to be loaned for promotion-commercial purposes. The establishment of the Foundation in 1991 sanctioned a number of legal inconsistencies stemming from the fact that the owner of the Czatoryski collection was a public institution (foundation), whose board was entrusted to a private founder while the budget and administration remained in the hands of the state. All the members of the staff of the Princes Czatoryski Museum are employees of the National Museum in Cracow; in June this year the collections and buildings were handed over to the Foundation by their legitimate and only owner, i.e. Adam Karol Czatoryski, founder of the Princes Czartoryski Foundation. At present, the objects and collections continue to be administered by the National Museum, but the chairman of the foundation is Adam Zamoyski, whose opinion remains decisive. The National Museum receives ministry funds for the maintenance and activity of the Czatoryski Museum. Two agreements – on cooperation and deposits – are being negotiated in order to regulate the mutual relations between the National Museum and the Foundation. Bilateral talks about the ultimate form of the agreements are under way. The article ends with reflections about the threats posed to the *Lady with an Ermine* as a consequence of its frequent transportation. The appendices include an account of the Foundation's activity in 2003 and its current statute.

□

Piotr Stec

SZCZEGÓLNE UPRAWNIENIA MUZEÓW REJESTROWANYCH W ZAKRESIE OBROTU DZIEŁAMI SZTUKI

Wprowadzenie

Obrót dziełami sztuki od kilkunastu już lat stanowi normalny składnik polskiego życia gospodarczego. O ile jeszcze niedawno swoistą atrakcją były informacje o pierwszych aukcjach organizowanych przez rozpoczynające wówczas działalność prywatne domy aukcyjne, o tyle obecnie nawet wiadomości o rekordowych cenach dzieł sztuki nie mieszczą się w czołówce telewizyjnych wiadomości. Owemu krzepnięciu rynku dóbr kultury towarzyszy pojawianie się kolejnych problemów prawnych, specyficznych dla tego rodzaju działalności. Przykładowo można tu wskazać, rozważane już w naszej literaturze, kwestie pozycji prawnej domu aukcyjnego[1], zawarcia umowy na aukcji[2], kontraktowych aspektów obrotu dziełami sztuki[3], a także nabycia dzieła sztuki od nieuprawnionego[4]. W związku przystąpieniem Rzeczypospolitej Polskiej do Unii Europejskiej, szczególnego znaczenia nabrały problemy związane z ograniczeniami kontroli obrotu dziełami sztuki z zagranicą[5]. Dopuszczenie do swobodnego obrotu sztuką, choć generalnie zasługuje na aprobatę, niesie ze sobą niebezpieczeństwo utraty części dziedzictwa kulturowego na rzecz zagranicznych kolekcjonerów i muzeów. Ze względu na niewielkie zainteresowanie sztuką polską za granicą, ryzyko to można uznać za stosunkowo nikłe. Bardziej ważki wydaje się problem wykupywania dzieł sztuki przez prywatnych kolekcjonerów, nie zamierzających udostępniać ich szerszej publiczności. Środkiem zaradczym przeciwko wymienionym tu zagrożeniom są przyznane muzeom rejestrowanym wyjątkowe uprawnienia w postaci prawa pierwszeństwa i pierwokupu. W założeniu miały one pozwolić na pozyskanie dla zbiorów publicznych szczególnie wartościowych dzieł, które inaczej pozostałyby niedostępne dla ogółu. Przedmiotem niniejszego artykułu jest ocena prawidłowości funkcjonowania owych mechanizmów oraz propozycja zmian w tym zakresie.

Muzea rejestrowane

Muzeum, w myśl definicji ustawowej, jest to nienastawiona na zysk jednostka organizacyjna, której celem jest m.in. trwała ochrona zabytków oraz udostępnianie gromadzonych zbiorów (art. 1. ust. 1 u. o muz.)[6]. Jednostki te mogą być tworzone przez ministrów i kierowników urzędów centralnych, jednostki samorządu terytorialnego, osoby fizyczne i prawne oraz jednostki organizacyjne nie posiadające osobowości prawnej (art. 5 u. o muz.). Muzea będące instytucjami kultury zostały wyposażone w osobowość prawną (art. 4 u. o muz. w zw. z art. 14 ust. 1 ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej[7]).

Ustawa wyróżnia dwa rodzaje muzeów – zwykłe i rejestrowane. Szczególne uprawnienia, będące przedmiotem niniejszego artykułu, przysługują wyłącznie tym ostatnim.

Muzeum rejestrowanym jest muzeum wpisane do prowadzonego przez Ministra Kultury i Sztuki Państwowego Rejestru Muzeów ze względu na wysoki poziom działalności merytorycznej (art. 13. u. o muz.). Podlega ono nadzorowi ze strony Ministra Kultury i Sztuki, z tym że może on scedować swoje uprawnienia do nadzoru nad realizacją jego celów, oceny planów finansowych i powoływania dyrektora na utworzoną w tym celu radę powierniczą (art. 16 u. muz). W myśl art. 14 ust. 5 u. o muz., muzea rejestrowane korzystają ze szczególnej ochrony i pomocy finansowej państwa. Jedynym jednak przyznanym im faktycznie przywilejem są, uregulowane w art. 20 u. o muz., prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcjach oraz prawo pierwszeństwa nabycia zabytku od przedsiębiorcy trudniącego się zawodowo ich sprzedażą.

Ustawowe prawo pierwokupu

Prawo pierwokupu to, w myśl art. 596 k.c., wynikające z umowy lub ustawy prawo pierwszeństwa kupna oznaczonej rzeczy na wypadek, gdyby druga

strona sprzedała rzecz osobie trzeciej. Ustawa przyznaje muzeom rejestrowanym prawo pierwokupu bezpośrednio na aukcjach sprzedawanych tam zabytków po cenie wylicytowanej. Przepis ten wymaga kilku słów komentarza. Muzeum rejestrowane może skorzystać z przysługującego mu uprawnienia bezpośrednio na aukcji. Oznacza to, że upoważniona przez taką instytucję osoba musi być obecna na licytacji oraz złożyć oświadczenie o skorzystaniu z prawa pierwokupu najpóźniej do chwili jej zakończenia. Jeżeli muzeum nie skorzysta z niego w tym terminie, prawo pierwokupu wygasa. Muzeum nie musi natomiast powiadamiać o swojej obecności domu aukcyjnego ani tym bardziej innych licytantów[8]. Jak sądzę, dopuszczalne jest także złożenie tego rodzaju oświadczenia przez telefon lub za pomocą środka masowego komunikowania. Należy też podkreślić, że muzeum rejestrowane nie musi samo uczestniczyć w licytacji, jednakże nabywa rzecz po cenie zaoferowanej przez zwycięskiego konkurenta. W ten sposób obecność muzealnika nie wpływa na wysokość wylicytowanej ceny[9].

Istotny problem pojawia się jednak przy próbie skorzystania z prawa pierwokupu na aukcji internetowej[10], odbywającej się wyłącznie *inter absentes*. Postąpienia na takiej aukcji składane są niekiedy w znacznych, nawet kilkudniowych odstępach czasu, jednak jej uczestnicy cały czas mają możliwość kontrolowania aktualnego stanu ofert oraz modyfikowania własnych. Można więc przyjąć, że zarejestrowany użytkownik serwisu aukcyjnego, a nawet obserwator, uczestniczą w niej bezpośrednio. Problem pojawia się przy wskazaniu sposobu, w jaki muzeum rejestrowane miałoby skorzystać z prawa pierwokupu. Oprogramowanie serwisów aukcyjnych, jak np. Allegro.pl czy E-bay, nie przewiduje możliwości zgłaszania chęci skorzystania z prawa pierwokupu. Jedynym wyjściem byłoby chyba wysłanie licytantom i zbywcy e-maili ze stosownym zawiadomieniem przed zakończeniem aukcji. Może to jednak wpłynąć na cenę zabytku.

Przepisy kodeksu cywilnego nakładają na sprzedawcę obowiązek poinformowania uprawnionego do wykonania prawa pierwokupu o treści umowy zawartej z osobą trzecią (art. 598 § 11 k.c.). Ponieważ muzeum może skorzystać z tego prawa bezpośrednio na aukcji, jest ono świadome zarówno faktu zawarcia umowy, jak i jej treści[11]. Odpada zatem potrzeba dodatkowego zawiadamiania. Można więc przyjąć, że art. 20 u. o muz. wyłącza jako przepis szczególny stosowanie art. 598 § 1 k.c. Sądzę, że z punktu widzenia uprawnionych z tytułu prawa pierwokupu muzeów rejestrowanych o wiele większe znaczenie ma informacja o organizowanych aukcjach. Nie ulega wątpliwości, że zdobycie tego rodzaju danych nie nastręcza zbytnich trudności, gdyż same domy aukcyjne, zainteresowane przyciągnięciem jak największej liczby potencjalnych klientów, publikują katalogi zawierające dane o przyszłych aukcjach. Rosnąca liczba przedsiębiorstw organizujących sprzedaże licytacyjne dzieł sztuki sprawia jednak, że pozyskanie tych informacji może się okazać ze względów czysto organizacyjnych nadmiernym obciążeniem dla muzeów.

Sprzedaż rzeczy obciążonej prawem pierwokupu odbywa się pod warunkiem zawieszającym, że uprawniony nie skorzysta ze swojego prawa (art. 597 § 1 k.c.). Nie można jednak zmusić zobowiązanego do zamieszczenia stosownego warunku w umowie sprzedaży[12]. Oznacza to, że dom aukcyjny musiałby zastrzec w swoich ogólnych warunkach umów, że umowa sprzedaży ze zwycięskim licytantem zostanie zawarta pod warunkiem, że żadne z muzeów rejestrowanych nie skorzysta ze swego prawa. W braku takiego zastrzeżenia umowa zawarta na aukcji byłaby bezwarunkowa.

Odmienną wykładnię zaproponował J. Górecki. Jego zdaniem należy przyjąć, że umowa sprzedaży zabytku na aukcji zawsze będzie umową warunkową. Górecki uzasadnia swą propozycję względami praktycznymi[13]. W istocie, wykładnia taka pozwoliłaby uniknąć wielu problemów, które mogą się pojawić w ramach wykonywania ustawowego prawa pierwokupu, trudno ją jednak zaakceptować. Z treści art. 20 pkt. 2 u. o muz. nie wynika nic, co mogłoby choć sugerować warunkowy charakter sprzedaży aukcyjnej zabytku. Ograniczenie takie, niezwykłe dla umowy sprzedaży, musiałoby jednak wynikać z ustawy. Trudno bowiem wskazać przyczynę, dla której wolno przyjmować niejako *deus ex machina*, że sprzedaż niektórych rzeczy obciążonych pierwokupem będzie warunkowa, a innych nie. Trzeba też zauważyć, że przy innych pierwokupach ustawowych sprzedaż nie ma charakteru sprzedaży warunkowej z mocy prawa.

W związku z ustawowym prawem pierwokupu na aukcjach rodzi się przeto pytanie o skutki bezwarunkowej sprzedaży aukcyjnej zabytku. W kodeksie cywilnym kwestia ta jest uregulowana dwutorowo, w zależności od tego, komu przysługuje prawo pierwokupu oraz od tego, czy przysługuje ono z mocy ustawy, czy umowy. Zasadą jest, że jeżeli zobowiązany z prawa pierwokupu sprzedał rzecz bezwarunkowo, to brak zastrzeżenia warunku nie powoduje nieważności umowy. Uprawnionemu z tytułu pierwokupu przysługuje natomiast prawo do odszkodowania (art. 599 § 1 k.c.). Inaczej natomiast sprawa wygląda, jeżeli prawo to przysługuje określonym podmiotom (Skarbowi Państwa, gminie, współwłaścicielowi lub dzierżawcy)

z mocy ustawy. Bezwarunkowa umowa sprzedaży jest wtedy bezwzględnie nieważna (art. 599 § 2 k.c.).

Analizując charakter prawa pierwokupu przysługującego muzeom rejestrowanym możemy stwierdzić, że przysługuje ono tym podmiotom z mocy ustawy, co sugeruje możliwość zastosowania go do bezwarunkowej sprzedaży aukcyjnej dzieła sztuki (art. 599 § 2 k.c.). Należy jednak pamiętać, że przepis ten znajduje zastosowanie tylko do wymienionych w nim podmiotów, wśród których nie ma muzeów rejestrowanych. Jako że katalog ten jest zamknięty, nie można go rozszerzyć w drodze wykładni, a co za tym idzie skutki bezwarunkowej sprzedaży dzieła sztuki na licytacji należy oceniać tak, jak przy umownym zastrzeżeniu prawa pierwokupu. W rezultacie, pomimo ustawowego charakteru pierwokupu dzieła sztuki, bezwarunkowa umowa sprzedaży nie będzie dotknięta sankcją nieważności bezwzględnej, zaś uprawnionemu muzeum będzie przysługiwać jedynie odszkodowanie w granicach ujemnego interesu umownego[14]. Trudno jest dopatrzyć się celu takiego unormowania, gdyż może ono prowadzić do faktycznego pozbawienia muzeów możliwości nabywania dzieł sztuki tą drogą. Wystarcza bowiem, żeby dom aukcyjny pominął w ogólnych warunkach sprzedaży zastrzeżenie warunku, by skutecznie uniemożliwić uprawnionemu skorzystanie z prawa pierwokupu. W chwili obecnej nie istnieje środek umożliwiający przeciwdziałanie tego typu praktykom. Jedynym zaś skutecznym sposobem zaradzenia temu problemowi byłoby poszerzenie katalogu z art. 599 § 1 k.c. o muzea rejestrowane. W ostateczności można by też rozważyć ewentualność wystąpienia przez muzeum rejestrowane z roszczeniem o uznanie czynności prawnej za bezskuteczną (art. 59 k.c.). Dopuszczalność powołania się na ten przepis w przypadku prawa pierwokupu budzi jednak w naszej doktrynie duże wątpliwości[15].

Kolejny problem mogący się pojawić w związku z prawem pierwokupu dzieł sztuki związany jest z wielością podmiotów, którym ono przysługuje. Do sytuacji takiej odnosi się przepis art. 602 § 2 k.c., umożliwiający skorzystanie z tego prawa przez niektórych tylko współuprawnionych, jeżeli pozostali nie korzystają z tego prawa. Nie rozstrzyga on jednak, jak należy postąpić, jeżeli kilku współuprawnionych złoży oświadczenia o wykonaniu prawa pierwokupu. W praktyce może się bowiem zdarzyć tak, że nabyciem tej samej rzeczy mogą być zainteresowane jednocześnie dwa muzea rejestrowane, których przedstawiciele obecni na licytacji złożą oświadczenia o wykonaniu prawa pierwokupu. Powstały w wyniku tego konflikt dałoby się rozstrzygnąć dwojako. Po pierwsze można by przyjąć, że w takiej sytuacji muzea mogą co najwyżej wspólnie nabyć licytowane dzieło sztuki, względnie uznać, że z prawa pierwokupu korzysta skutecznie to muzeum, które pierwsze zgłosi chęć skorzystania z tego uprawienia. To ostatnie wydaje się bardziej odpowiadać potrzebom obrotu, podczas gdy pierwsze z sugerowanych rozwiązań najczęściej nie będzie satysfakcjonowało żadnego z uprawnionych. Jest ono jednak bardziej poprawne konstrukcyjnie. Ustawa przyznaje uprawnienie oznaczonym podmiotom nie określając kolejności jego realizacji[16], zatem każde muzeum rejestrowane, którego przedstawiciel będzie obecny na aukcji, może zeń skorzystać. W sytuacji, gdy kilka muzeów zechce nabyć licytowaną rzecz, staną się one współwłaścicielami w częściach równych. Oznacza to, że będą musiały przez podział *quoad usum* ustalić zasady korzystania z zabytku.

Prawo pierwszeństwa

Natura prawa pierwszeństwa wymyka się jednoznacznej klasyfikacji, stąd też ani doktryna ani orzecznictwo nie wypracowały definicji tego pojęcia. Jedyną szerszą wypowiedź nauki prawa w tym przedmiocie stanowi monografia B. Burian[17], odnosząca się do nabycia nieruchomości. Przeprowadzona przez autorkę analiza ma jednak znaczenie szersze, dzięki czemu poczynione przez nią ustalenia znajdą zastosowanie także w interesującym nas przedmiocie. Zdaniem B. Burian, ze względu na skutki wywoływane przez prawo pierwszeństwa można wyróżnić trzy jego rodzaje: powodujące lepszą pozycję w grupie praw podmiotowych, prowadzące do nabycia prawa podmiotowego oraz łączące cechy obu wymienionych wyżej[18]. Takie ujęcie pierwszeństwa jest niezwykle szerokie, obejmuje bowiem tak różne instytucje, jak pierwszeństwo nabycia nieruchomości z ustawy o gospodarowaniu nieruchomościami[19], prawo pierwokupu[20] czy niektóre licencje ustawowe przewidziane przez prawo autorskie[21] (np. przewidziane w art. 14 pr. aut. prawo pierwszeństwa publikacji utworu stworzonego przez pracownika naukowego w ramach obowiązków wynikających ze stosunku pracy). W przypadku każdego z pierwszeństw można, podobnie jak przy innych stosunkach prawnych, wyodrębnić kilka elementów konstrukcyjnych niezbędnych do jego skutecznej realizacji. Byłyby nimi: ustalenie podmiotu, przedmiotu i treści roszczenia. Istotne znaczenie miałyby też termin i sposób jego realizacji.

Należy zatem rozważyć, jak w świetle powyższych ustaleń przedstawia się prawo pierwszeństwa nabycia dobra kultury.

Wbrew temu, co mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, określenie podmiotów stosunku prawnego nastręcza pewne problemy. Uprawnione będą zawsze muzea rejestrowane, niezależnie od tego, czy są zarządzane i tworzone przez władzę publiczną, czy przez podmioty prawa prywatnego. Zobowiązanymi będą *podmioty prowadzące działalność polegającą na oferowaniu do sprzedaży zabytków*. Z pewnością chodzi tu o przedsiębiorców prowadzących działalność gospodarczą, której przedmiotem jest obrót zabytkami, takich jak rozmaite antykwariaty czy galerie sztuki. Pytanie, czy musi to być działalność stała oraz czy winna ona być przede wszystkim nastawiona na obrót zabytkami? Treść przepisu sugeruje, że ustawodawca ogranicza prawo pierwszeństwa tylko do stosunków z profesjonalnymi handlarzami sztuką. Poza zakresem zastosowania komentowanego przepisu byłyby zabytki oferowane do sprzedaży przez inne podmioty. Używając tego sformułowania, ustawodawca znacznie ograniczył liczbę przypadków, w których prawo pierwszeństwa będzie mogło w ogóle być zastosowane. Miałoby to niewielkie znaczenie, gdyby nie to, że zabytki oferowane są do sprzedaży nie tylko przez zawodowych antykwariuszy. W rezultacie muzeum rejestrowane nie może skorzystać z prawa pierwszeństwa w przypadku okazjonalnych sprzedaży, np. na cele dobroczynne. Niedopuszczalne będzie też nabycie tą drogą zabytku oferowanego do sprzedaży przez przedsiębiorcę, którego przedmiot działalności polega na sprzedaży rzeczy używanych niezależnie od tego, czy są zabytkami. Zatem, jeżeli rzymska moneta zostanie wystawiona na sprzedaż na złomowisku, w komisie ze starzyzną lub na pchlim targu, nie będzie można skorzystać z pierwszeństwa, jeśli jednak pojawi się na wystawie u antykwariusza – owszem. Metoda przyjęta tu przez ustawodawcę różni się od przyjętej np. przy powstaniu roszczenia o wynagrodzenie z tytułu *droit de suite,* które powstaje w przypadku każdej zawodowej odsprzedaży dzieła sztuki, niezależnie od przedmiotu działalności sprzedawcy (art. 19 pr. aut.)[22]. W tym miejscu wypada też zauważyć, że problem ten nie występuje w odniesieniu do pierwokupu na aukcji. Ustawodawca nie różnicuje bowiem uprawnień muzeum rejestrowanego w zależności od tego, czy mamy do czynienia z aukcją organizowaną przez handlarza zabytkami, czy inną. Prawo pierwokupu powstanie przeto tak przy sprzedaży na licytacji prowadzonej przez dom aukcyjny, jak i organizowanej przez fundację na cele dobroczynne. Decyduje tutaj przedmiot sprzedaży, a nie kwalifikacje osobiste organizatora. Inaczej zatem niż przy prawie pierwszeństwa – wątpliwości, czy muzeum może skorzystać z prawa pierwokupu nie pojawią się.

Przedmiotem prawa pierwszeństwa jest nabycie zabytków od podmiotów prowadzących działalność mającą za przedmiot oferowanie do sprzedaży zabytków. Może tu powstać wątpliwość, czy chodzi tu tylko o sytuacje, w których antykwariusz jest właścicielem zabytku, czy także o takie, gdzie pośredniczy on tylko przy transakcji. Nie jest bowiem pewne, w jakim sensie ustawodawca używa tu zwrotu „zakup od podmiotu". Literalna wykładnia omawianego przepisu prowadziłaby do wniosku, że pierwszeństwo powstaje tylko wtedy, gdy muzeum rejestrowane chce nabyć rzecz od profesjonalisty będącego jednocześnie sprzedawcą rzeczy – jej właścicielem, względnie zastępcą pośrednim, zwykle komisantem. Pierwszeństwo nie powstawałoby, gdyby antykwariusz działał jako pełnomocnik nieprofesjonalisty – właściciela zabytku, albo gdyby był tylko pośrednikiem kojarzącym strony. Wydaje się jednak, że intencją ustawodawcy było objęcie przepisem wszystkich transakcji dokonywanych przy udziale profesjonalisty, zgodnie z powszechnie przyjętym, potocznym rozumieniem słowa „nabycie". Wykładni takiej, choć celowościowo poprawnej, można jednak postawić zarzut, że nadmiernie rozszerza ona zakres zastosowania przepisu, wbrew jego literalnemu brzmieniu.

Kolejny problem pojawia się przy próbie ustalenia, w którym momencie muzeum rejestrowane może skorzystać z prawa pierwszeństwa. W przypadku innych pierwszeństw ustalenie, kiedy pojawia się roszczenie nie nastręcza trudności, gdyż ustawodawca precyzyjnie określa ten moment. W przypadku nieruchomości punktem wyjścia jest rozpoczęcie procedury zmierzającej do zbycia[23], w innych przypadkach przyznawane jest roszczenie o przeniesienie własności niejako *a vista*, na pierwsze żądanie uprawnionego[24]. Wreszcie pierwszeństwa publikacji – licencje ustawowe prawa autorskiego łączą powstanie prawa publikacji utworu z chwilą przyjęcia dzieła. Ustawa o muzeach ogranicza się jednak do lakonicznego stwierdzenia „przysługuje prawo pierwszeństwa zakupu". Powstaje zatem pytanie – od kiedy? Możliwe są tu dwa rozwiązania. Można przyjąć, że muzeum rejestrowane może złożyć oświadczenie w każdym czasie, niezależnie od tego, czy podmiot zobowiązany zamierza wyzbyć się własności zabytku. Wykładnia taka byłaby jednak nie do zaakceptowania, gdyż pierwszeństwo stanowiłoby nadmierne ograniczenie prawa własności, prowadząc do faktycznego wywłaszczenia, i to na rzecz podmiotu innego niż Skarb Państwa lub jednostka samorządu terytorialnego. Alternatywnie można założyć, że muzeum rejestrowane może złożyć oświadczenie o skorzystaniu z prawa pierwszeństwa najwcześniej z chwilą zaoferowania zabytku na sprzedaż. Ta wykładnia wydaje się być poprawna.

Konstrukcja omawianej instytucji jest stosunkowo skomplikowana. Możemy tu wyodrębnić kilka połączonych ze sobą elementów składających się na pierwszeństwo nabycia zabytku.

Oświadczenie woli muzeum składa adresatowi w zasadzie w formie dowolnej, choć ze względów dowodowych przydatne byłoby złożenie go na piśmie. Z chwilą gdy oświadczenie o zamiarze nabycia zabytku dotrze do adresata w sposób umożliwiający mu zapoznanie się z jego treścią, zaczyna biec czternastodniowy termin do zawarcia umowy sprzedaży. Kolejnym skutkiem złożenia oświadczenia o zamiarze zakupu jest powstanie szczególnej sytuacji prawnej. Otóż muzeum uzyskuje na dwa tygodnie opcję zakupu zabytku. W rezultacie należałoby przyjąć, że podmiot zobowiązany nie może go zbyć w tym czasie innemu nabywcy. Oznacza to, że ewentualna umowa z innym kontrahentem musiałaby być zawarta pod warunkiem zawieszającym, że muzeum nie nabędzie rzeczy w zakreślonym przez ustawę terminie. Jak się wydaje, można bez trudu przyjąć, że opcja ta jest skuteczna także względem innych muzeów rejestrowanych. Tym samym kolejne muzea będą mogły skorzystać z pierwszeństwa dopiero, gdy minie czternastodniowy okres na zawarcie umowy przez poprzednika. Nic natomiast nie stoi na przeszkodzie, by wszystkie muzea rejestrowane kolejno wykorzystywały swoje prawo pierwszeństwa, nie zawierając umowy definitywnej, co może niepomiernie wydłużyć czas zawarcia umowy.

Przez czas trwania opcji muzeum rejestrowane może nabyć rzecz (*scil.*) z pierwszeństwem przed innymi podmiotami. Realizacja tego prawa następuje w najprostszym przypadku przez ofertę i jej przyjęcie. Zabytki zwykle są oferowane za określoną przez antykwariusza cenę, muzeum musiałoby się na nią zgodzić. Tam, gdzie to możliwe znalazłby zastosowanie art. 543 k.c. dotyczący uznania za ofertę wystawienia rzeczy na widok publiczny z oznaczeniem ceny. Problem pojawia się wtedy, gdy sprzedawca nie oznaczył wyraźnie ceny, pozostawiając ją uzgodnieniom z klientem. Pozostaje przyjąć, że muzeum mogłoby w takim przypadku przystąpić do negocjacji i zawrzeć umowę w tym trybie. Jak zatem widać, pierwszeństwo z ustawy o muzeach stanowi szczególny, uregulowany ustawowo rodzaj opcji zakupu.

Kolejną kwestią pojawiającą się w związku z prawem pierwszeństwa jest określenie skutków rozporządzenia zabytkiem z pominięciem uprawnień muzeum rejestrowanego. Jak już wspomniałem, antykwariusz chcący zbyć zabytek obciążony pierwszeństwem winien zawrzeć warunkową umowę sprzedaży. Może się jednak zdarzyć, że przedsiębiorca, przeciwko któremu przysługuje roszczenie o skorzystanie z prawa pierwszeństwa, zbędzie zabytek przed zakończeniem czternastodniowego terminu do złożenia oświadczenia woli o jego zakupie.

Pierwszą intuicją jest stwierdzenie, że umowa taka byłaby nieważna. Intuicja taka jest jednak błędna. W myśl art. 58 k.c. sankcja nieważności zachodzi, jeżeli czynność prawna jest sprzeczna z ustawą, zasadami współżycia społecznego lub zmierza do obejścia prawa[25].

Ani przepisy ustawy o muzeach, ani innych aktów prawnych nie wprowadzają tego typu sankcji za bezwarunkowe zbycie zabytku. Nie można jej też konstruować na podstawie ewentualnej sprzeczności takiej umowy z zasadami współżycia społecznego. Treść takiej umowy nie zawiera bowiem nic, co mogłoby wzbudzić wątpliwości natury etycznej. Również okoliczności zawarcia umowy i jej cel nie są sprzeczne z zasadami współżycia społecznego. Nabywca nie ma obowiązku zasięgać informacji, czy muzeum rejestrowane skorzystało z prawa pierwokupu, nie mówiąc już o możliwości jej zweryfikowania. Co więcej, nawet świadomość istnienia roszczenia muzeum rejestrowanego nie mogłaby mieć wpływu na ważność umowy. Ostatnia okoliczność wpływająca na ważność umowy – obejście ustawy, z oczywistych względów nie znajdzie zastosowania w omawianym przypadku.

Sytuacja muzeum rejestrowanego wydaje się być zatem równie słaba, jak przy sprzedaży aukcyjnej z pominięciem prawa pierwokupu. Przysługuje mu niewątpliwie roszczenie odszkodowawcze od przedsiębiorcy zobowiązanego z tytułu prawa pierwszeństwa. Powstaje jednak pytanie, co obejmowałoby takie odszkodowanie, a mianowicie czy szkodę w pełnym zakresie, czy tylko w granicach ujemnego interesu umownego. To ostatnie rozwiązanie jest przyjęte przy odpowiedzialności w związku z bezwarunkową sprzedażą rzeczy objętej umownym prawem pierwokupu w związku z brzmieniem art. 599 § 1 k.c.[26]. Należałoby się zatem zastanowić, czy będzie tak też w przypadku prawa pierwszeństwa. Ponieważ brak przepisu rozstrzygającego tę kwestię, obowiązywać tu będą zasady ogólne. Oznaczałoby to, że muzeum rejestrowanemu przysługiwałoby odszkodowanie w pełnej wysokości. Zastanówmy się jednak, na czym mogłaby polegać szkoda muzeum? Z pewnością obejmowałaby ona to, co mieści się w pojęciu ujemnego interesu umownego, czyli koszty poniesione przezeń przez to, że liczyło na zawarcie umowy (przykładowo: koszt przygotowania ekspozycji zabytku objętego prawem pierwszeństwa). Trudno mówić o innych szkodach, jakie muzeum mogłoby ponieść w omawianej sytuacji. Ewentual-

nie można by rozważać, czy udaremnienie nabycia zabytku stanowiącego brakujący element kompletu nie powodowałoby szkody – jak wiadomo, kompletna kolekcja ma zawsze większą wartość niż jej poszczególne elementy. Sprawca szkody odpowiada jednak za normalne skutki swoich działań. Udaremnienie skompletowania zestawu wykraczałoby poza tę granicę, tym bardziej że sprzedawca nie byłby zapewne świadom możliwości wywołania takiego skutku. Problematyczne byłoby także ustalenie utraconych przez muzeum korzyści. *Lucrum cessans* stanowiłyby nieuzyskane dodatkowe wpływy ze sprzedaży biletów na ekspozycję zabytku oraz, ewentualnie, z jego komercyjnej eksploatacji przez reprodukowanie i wykorzystywanie jako elementu dekoracji pamiątkowych gadżetów. Niezależnie od technicznych problemów związanych z ustaleniem wysokości szkody, należy mieć na względzie, że również i ta szkoda nie mogłaby być uznana za objętą normalnym związkiem przyczynowym.

Odmiennie niż miało to miejsce przy prawie pierwokupu przedstawia się kwestia dopuszczalności zastosowania art. 59 k.c. Muzeum rejestrowanemu bez wątpienia przysługuje roszczenie o zawarcie umowy sprzedaży, które może podlegać ochronie na podstawie tego artykułu. Bezwarunkowa sprzedaż zabytku przed upływem czternastodniowego terminu uniemożliwia realizację tego roszczenia. Muzeum mogłoby zatem domagać się skutecznie ubezskutecznienia umowy zawartej między antykwariuszem a osobą trzecią. Należy jednak pamiętać, że wymagałoby to wiedzy osoby trzeciej o istniejącym roszczeniu. Przeprowadzenie dowodu na tę okoliczność będzie zazwyczaj niepodobieństwem.

Propozycje zmian

Podsumowując przeprowadzoną tu analizę należy stwierdzić, że dotychczasowa regulacja szczególnych uprawnień muzeów rejestrowanych w zakresie obrotu sztuką jest dalece niedoskonała. Pomimo przyświecających ustawodawcy szczytnych intencji, nie udało się zrealizować podstawowego celu, jakim jest zapewnienie muzeom środka prawnego pozwalającego na pozyskiwanie zabytków, które inaczej znikłyby w prywatnych kolekcjach lub zostały wywiezione za granicę, bez nadmiernego ograniczania praw ich właścicieli.

Do istotnych mankamentów analizowanych rozwiązań ustawowych należy zaliczyć niejasny charakter prawa pierwszeństwa oraz niemal zupełny brak instrumentów chroniących interesy muzeów rejestrowanych na wypadek rozporządzenia zabytkiem z naruszeniem ich interesów. W rezultacie zarówno prawo pierwokupu, jak i pierwszeństwa nie mogą być skutecznie wykonywane. Istniejący stan rzeczy nie może być naprawiony bez ingerencji ustawodawcy. Dla zapewnienia efektywności ustawowego prawa pierwokupu muzeów rejestrowanych należy zrównać je z innymi pierwokupami ustawowymi, przysługującymi Skarbowi Państwa, gminie, współwłaścicielowi czy dzierżawcy. Wymagałoby to nowelizacji art. 599 § 2 k. c. przez uzupełnienie wykazu podmiotów, którym przysługuje szczególnie chronione prawo pierwokupu, o muzea rejestrowane. W ten sposób bezwarunkowa umowa sprzedaży zabytku zawarta w drodze aukcji byłaby nieważna.

Nieco dalej idące modyfikacje są konieczne jeśli chodzi o prawo pierwszeństwa. Przede wszystkim winno ono przysługiwać w przypadku wszystkich dokonywanych zawodowo sprzedaży zabytków, niezależnie od tego, w jakim charakterze działa profesjonalista i czy przedmiotem jego działalności jest obrót dobrami kultury. Przez złożenie oświadczenia woli o skorzystaniu z prawa pierwszeństwa muzeum rejestrowane winno nabyć opcję zakupu zabytku za cenę, po której był on oferowany innym nabywcom. Realizacja roszczenia o zawarcie umowy sprzedaży winna w dalszym ciągu być ograniczona czternastodniowym terminem, przy czym umowa przenosząca własność zabytku zawarta w tym okresie z osobą trzecią winna być z mocy prawa bezskuteczna względem muzeum. Zapewni to należytą ochronę interesów muzeów rejestrowanych.

Ostatnią kwestią wymagającą ewentualnego uregulowania ustawowego jest stworzenie reguł informowania muzeów rejestrowanych o sprzedawanych zabytkach. Ponieważ obrót dobrami kultury jest traktowany tak, jak każda działalność gospodarcza, nie ma mowy o administracyjnoprawnej jego kontroli. Można jedynie rozważać nałożenie, wzorem Francji, na domy aukcyjne obowiązku rozsyłania muzeom katalogów, względnie stworzenia publicznego serwisu internetowego zawierającego bazę danych o wystawianych na aukcjach i w antykwariatach zabytkach. Skuteczne egzekwowanie obowiązku umieszczania przez handlarzy antykami informacji w serwisie nie byłoby jednak możliwe, bez wprowadzenia przepisów regulujących prowadzenie działalności gospodarczej w tym zakresie.

Przypisy

[1] P. Stec, *Pozycja prawna domu aukcyjnego w prawie wybranych państw europejskich* [w:] „Problemy współczesnego prawa międzynarodowego, europejskiego i porównawczego", t. 2, 2004, s. 5 i nast.

[2] M. Boratyńska, *Przetarg w prawie polskim. Zagadnienia cywilistyczne*, Warszawa 2001, *passim*.

[3] A. Grzywacz, *Obrót dziełami sztuki*, Warszawa 2004, *passim*.

[4] W. Kowalski, *Nabycie dzieła sztuki od nieuprawnionego*, Kraków 2004, *passim*.

[5] M. Niedźwiedź, *Obrót dobrami kultury w Unii Europejskiej*, Kraków 2000, *passim*; W. Paczuski, *Handel dziełami sztuki w Unii Europejskiej*, Kraków 2005, *passim*.

[6] Dz. U. z 1997 r. nr 5, poz. 24 z późn. zmianami.

[7] Dz. U. z 1997 r. nr 110, poz. 721 z późn. zmianami.

[8] J. Górecki, *Prawo pierwokupu. Komentarz do art. 596 – 602 k.c. i innych przepisów regulujących prawo pierwokupu*, Kraków 2002, s. 226-227.

[9] W literaturze można się też spotkać z poglądem, że sama świadomość obecności na sali osoby mogącej skorzystać z prawa pierwokupu może stanowić czynnik zniechęcający do udziału w licytacji. Zob. J. Chatelain, F. Chatelain, *Oeuvres d' art et objects de collection*, Paris 1990, s. 186.

[10] Co do aukcji internetowych zob. np. W. J. Kocot, *Wpływ Internetu na prawo umów*, Warszawa 2004, s. 295 i nast.

[11] Zawiadomienie takie byłoby chyba jednak konieczne przy aukcji internetowej.

[12] Cz. Żuławska [w:] G. Bieniek et al., *Kodeks cywilny. Komentarz. Zobowiązania*, t. II, Warszawa 1997, s. 100.

[13] J. Górecki, *Prawo...*, s. 226.

[14] *Ibidem*, s.101.

[15] Zob. E. Łętowska, *Prawo do rzeczy w art. 59 kodeksu cywilnego*, „Kwartalnik Prawa Prywatnego" 3/1997, s. 443-444 i tam cyt. literatura.

[16] Co do innych kolizji uprawnień z tytułu pierwokupu zob. J. Górecki, *Umowne prawo pierwokupu*, Kraków 2000, s. 193 i nast.

[17] B. Burian, *Pierwszeństwo nabycia nieruchomości*, Kraków 2004, *passim*.

[18] *Ibidem*, s. 189.

[19] *Ibidem*, s. 19 i nast.

[20] *Ibidem*, s. 199.

[21] *Ibidem*, przyp. 368 na s. 184-185. Należy jednak dodać, że autorka nie analizuje charakteru prawnego tych pierwszeństw, ograniczając się do wymienienia ustaw, w których zostały ustanowione.

[22] Zob. np. E. Traple [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Kraków 2005, s. 268-269.

[23] Zob. w odniesieniu do ustawy o gospodarce nieruchomościami B. Burian, *op. cit.*, s. 24-25.

[24] Zob. np. art. 211 u.g.n. dotyczący najemcy garaży.

[25] Zob. np. Z. Radwański, *Sankcje wadliwej czynności prawnej* [w:] *System prawa prywatnego*, t. 2. *Prawo cywilne – część ogólna*, Warszawa 2002, s. 426 i nast.

[26] J. Górecki, *Prawo...*, s. 128.

Piotr Stec

Special Privileges of Registered Museums in the Artwork Turnover

The statute on museums enacted in 1997 introduced a special category of registered museums which due to their high level of activity have been listed in a Ministry of Culture register. Such museums enjoy special state protection and privileges connected with the purchase of monuments introduced into the market turnover – the right of preemption and the right of priority.

Registered museums may benefit from the right of preemption directly at art auctions, i.e. a representative of a given museum attending an auction may, after its completion, declare his willingness to purchase a given monument of art at the offered price. A contract is subsequently signed with the museum albeit on conditions established with the highest bidder. This privilege is effective only if the sales contract had been achieved under the condition that the museum would not make use of the preemption right. If the general sales conditions of the auction houses do not contain a suitable clause then the museum becomes incapable of resorting to this method. The second of the examined privileges – the right to priority – grants the registered museums the option of buying monuments offered for sale by subjects professionally involved in the artwork turnover. Owing to the laconic and vague nature of the regulations concerning the right to priority its practical implementation might become difficult if not outright impossible. The basic purpose of the regulations was to enable the museums to purchase monuments which otherwise would be sent abroad or find themselves in private collections. The regulations had been, however, faultily edited, which means that they ceased functioning in practice, and made it necessary to modify them. Legislation changes should aim at recognising as legally invalid all unconditional sales contracts as well as the recognition as ineffective all contracts that make it impossible to profit from the right to priority.

□

Czesława Betlejewska, Wojciech Bonisławski

O POTRZEBIE ROZBUDOWY MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU W ŚWIETLE KONFERENCJI „MUZEUM W PRZESTRZENI MIASTA. WYZWANIA WSPÓŁCZESNOŚCI”

Tocząca się od lat dyskusja nad muzeum sztuki i jego rolą we współczesnym świecie, nad kierunkami zmian, a nawet nad sensem istnienia tego typu muzeów, nie odebrała mimo wszystko tym instytucjom niesprecyzowanego do końca, ale jednak do pewnego stopnia uprzywilejowanego miejsca w kulturze współczesnej. Świadczy o tym niezwykły rozwój architektury muzealnej, który obserwujemy w ostatnich latach na całym świecie. Polskie muzealnictwo, w większości rozwijające swą działalność w zabytkowych budynkach, adaptowanych do tych funkcji, czeka jeszcze ciągle na swoją szansę modernizacji i rozbudowy infrastruktury, odpowiadającej standardom nowego tysiąclecia i potrzebom współczesnego odbiorcy. W tym kontekście znaczącymi wydarzeniami były trzy konferencje dotyczące planów budowy nowych budynków muzealnych (Warszawa, Katowice, Gdańsk). Zadaniem konferencji gdańskiej, o znamiennym tytule „Muzeum w przestrzeni miasta. Wyzwania współczesności”, która odbyła się 5 kwietnia 2005 r., było z jednej strony przedstawienie konieczności rewaloryzacji dzielnicy Stare Przedmieście, w obrębie której znajduje się główna siedziba Muzeum Narodowego, z drugiej próba sprecyzowania potrzeb tej instytucji jako depozytariusza dziedzictwa kulturowego i szans na jej rozwój. Referaty wygłoszone na konferencji odnosiły się zatem do kilku aspektów tego zagadnienia. Referat wprowadzający omawiał historię i rozwój urbanistyczny Starego Przedmieścia, kładąc nacisk na edukacyjną funkcję dzielnicy w przeszłości, oraz przedstawiał złożoność problemów, z jakimi boryka się Muzeum Narodowe w zakresie infrastruktury, użytkując wyłącznie budowle zabytkowe[1]. Sygna-

1. Plan miasta Gdańska z 1382 r., rekonstrukcja A. Bertlinga, ciemnym kolorem zaznaczone Stare Przedmieście

1. Plan of the town of Gdańsk in 1382, reconstruction: A. Bertling, the dark colour marks the Old Suburb

2. Widok kościoła św. Trójcy i zachodniego skrzydła klasztoru, stan z ok. 1850 r.

2. View of the church of the Holy Trinity and the western wing of the monastery, state in about 1850

3. Widok współczesny klasztoru – siedziby Muzeum Narodowego w Gdańsku z ekspozycją sztuki dawnej

3. Present-day view of the monastery – seat of the National Museum in Gdańsk featuring an exposition of old art

przebudowy i adaptacji klasztoru franciszkańskiego[3].

Omawiając cele konferencji, należy pokrótce przedstawić stan obecny Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz ideowe założenia rozwoju tej instytucji, wypracowane w dyskusjach środowiskowych. Niemal każde muzeum o dłuższej tradycji historycznej staje w pewnym momencie przed koniecznością dokonania obrachunku swoich osiągnięć, rozeznania warunków swej egzystencji oraz przed próbą sformułowania odpowiedzi na pytania, jakim wyzwaniom współczesności nie jest w stanie sprostać i z jakich przyczyn. Tradycja związała muzeum ze Starym Przedmieściem w Gdańsku, a powojenna odbudowa i rozbudowa miasta przypisała je do budynków zabytkowych, narzucając wynikające z tego ograniczenia funkcjonalne i przestrzenne. W 1948 r. w klasztorze franciszkańskim, w budynku zaadaptowanym do celów muzealnych już w 1872 r., otworzono pierwsze ekspozycje, na które złożyły się zbiory odzyskiwane z wojennej zawieruchy. Sankcjonując w powojennej odbudowie klasztoru XIX-wieczną koncepcję konserwatorską, utrwalono w dyspozycji przestrzennej idee muzeum jako świątyni sztuki, w której celem zwiedzających jest niczym niezakłócona kontemplacja. Ten wizerunek muzeum odzie-

lizowano w nim również potrzeby dokonania zmian funkcjonalno–przestrzennych i rozbudowy muzeum na parceli położonej po wschodniej stronie klasztoru franciszkańskiego, który stanowi główną jego siedzibę przeznaczoną do ekspozycji sztuki dawnej. Referat Andrzeja Rottermunda zilustrował osiągnięcia architektoniczne w muzealnictwie światowym, wprowadzając jednocześnie słuchaczy w związane z tym skomplikowane zagadnienia organizacji przestrzeni miejskiej[2]. W kolejnych referatach zaprezentowane zostały propozycje zmian programowo–przestrzennych na tle historii

4. Widok wschodniego skrzydła klasztoru z propozycją lekkiej dobudowy – aut. J. Gzowski, Z. Maciakowska

4. View of the eastern wing of the monastery with proposed slight additions – authors: J. Gzowski, Z. Maciakowska

5. Propozycja zamknięcia wirydarza klasztornego dachem – aut. J. Gzowski, Z. Maciakowska

5. Suggestion of closing the cloister garden with a roof – authors: J. Gzowski, Z. Maciakowska

dziczony z przeszłości będącej efektem elitarnego charakteru pierwszych kolekcji, w przypadku gdańskiego muzeum wzmocniony został przez historyczną i architektoniczną wartość klasztoru związanego z zespołem kościoła św. Trójcy i kaplicy św. Anny. Z tego względu ograniczone zostały wszystkie funkcje instytucji, które nie miały bezpośredniego związku z wystawienniczym charakterem. Szansą rozwoju gdańskiego, a w przeważającej mierze całego polskiego muzealnictwa, w XX w. była niemal wyłącznie odbudowa lub adaptacja obiektów zabytkowych. Z tej szansy skorzystało również Muzeum Narodowe, adaptując w tym czasie Pałac Opatów dla Oddziału Sztuki Współczesnej i Spichrz Opacki w Oliwie dla Oddziału Etnografii. W procesie adaptacji tych budynków z góry wykluczono możliwość rozwiązania wielu problemów, jakie stają dziś przed nowoczesnym muzealnictwem. W żadnym z użytkowanych budynków muzeum nie posiada sklepu muzealnego, miejsc wypoczynku dla zwiedzających, kawiarni, punktów informacji, warunków do prowadzenia działalności edukacyjnej, wind i rozwiązań komunikacyjnych dla osób niepełnosprawnych. Pewną przeszkodą w rozstrzygnięciu tych problemów były zapewne uwarunkowania konserwatorskie, ale w znaczącym stopniu był to również rezultat utrwalonego systemu funkcjonowania muzeum. W tej sytuacji zaistniała konieczność odpowiedzi na pytanie, do jakiego stopnia wizerunek instytucji odpowiada pojęciu – muzeum przyjazne dla zwiedzających. Niestety, odpowiedź na to pytanie nie może być zadowalająca. Zatem, biorąc pod uwagę zmiany, jakie dokonały się w funkcjonowaniu muzeów, podjęcie prac koncepcyjnych nad rewitalizacją budynków muzealnych stało się sprawą pilną.

Pomnikowy charakter klasztornej architektury nakazuje utrzymać utrwalony tradycją wizerunek tego obiektu jako świątyni sztuki, zwłaszcza w kontekście związanego z nim zabytkowego kościoła św. Trójcy. Sprawą niezmiernej wagi jest zatem nie tylko właściwe rozumienie tego kontekstu, ale także rekonstrukcja przerwanej ciągłości funkcjonalnej oraz zbudowanie intelektualnego i uczuciowego związku między obydwoma zabytkami. Z tej przyczyny planowane jest dosłowne i treściowe otwarcie krużganków na *sacrum* i powiązanie ich również w sensie ekspozycyjnym z prezbiterium kościoła na czas realizacji wspólnych projektów wystawienniczych. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że na przestrzeni dziejów kościoły stały się nie tylko domami Boga i człowieka, ale także, jak to określił Tadeusz Chrzanowski – *schronieniem muz służebniczek,* a często na naszych oczach przekształciły się w muzea[4]. Prezbiterium kościoła, wydzielone od naw gotyckim lektorium, może pełnić funkcje sali wystawienniczej i koncertowej, nie naruszając funkcji sakralnych. Zabytkowy kompleks muzealny i kościelny, w którym nawarstwiające się przez wieki zapisy historii i sztuki stworzyły niejako spontaniczną jedność, winien być postrzegany jako *dzieło całościowe otwarte*[5]. Otwarte w znaczeniu dosłownym i przenośnym – na nauczanie, radowanie i wzruszanie. Szanując historyczny związek architektoniczny zespołu, otwieramy drogę do realizacji wspólnego programu konserwatorskiego, którym w równym jak my stopniu zainteresowane są władze zakonu oo. franciszkanów. Planowana modernizacja funkcjonalno–przestrzenna budynku klasztoru ma ograniczony zasięg i do pewnego stopnia tymczasowy. Niektóre funkcje (kawiarnia) zostaną wyeliminowane z wnętrza w momencie, gdy zrealizowana zostanie rozbudowa muzeum. Natomiast dzięki lekkiej konstrukcji, którą projektanci proponują dostawić do wschodniego skrzydła klasztoru, uzyskamy możliwość wprowadzenia do tej przestrzeni funkcji związanych z obsługą zwiedzających. Rozważana jest również sprawa przykrycia wirydarza klasztornego lekką konstrukcją z dachem. Ten, do pewnego stopnia kontrowersyjny zabieg, mógłby w przyszłości uczynić z wirydarza wielofunkcyjną salę recepcyjno–wystawienniczą, wykorzystywaną na wernisaże wystaw, koncerty i różne w formie projekty kulturalne.

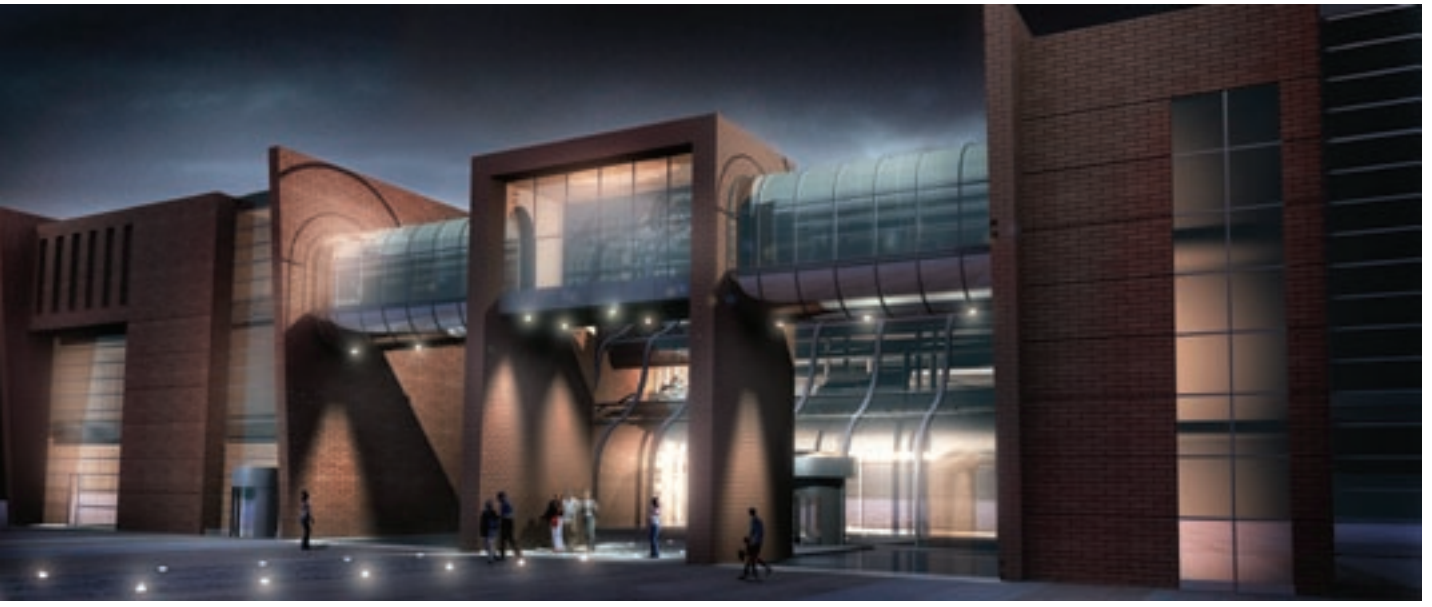
6. Widok bryły nowego budynku, koncepcja wstępna – aut. M. Kozikowski

6. View of the new solid of the building, initial conception – author: M. Kozikowski

Powrót do historycznego wejścia do budynku klasztoru przez tzw. Starą Furtę jest konsekwentnym zwróceniem budynku i organizacji ruchu zwiedzających w kierunku planowej rozbudowy muzeum.

Wielowiekowa tradycja historyczna i kulturalna Starego Przedmieścia jako gdańskiego ośrodka naukowego, którą to rangę zawdzięcza ono działającemu tutaj od 1643 r. Gimnazjum Akademickiemu, a obecnie fakultetom uniwersyteckim i Akademii Sztuk Pięknych, predestynują tę dzielnicę miasta do rozbudowy funkcji muzealnych. Logiczną konsekwencją tego przekonania są zatem architektoniczne założenia opracowane dla rozbudowy funkcji muzealnej na działce położonej po wschodniej stronie klasztoru, wykorzystywanej dotąd jako tymczasowy parking. Projektowany budynek przewidziany jest jako miejsce ekspozycji sztuki współczesnej. Planuje się w nim ponadto umieszczenie rozbudowanych funkcji związanych z obsługą zwiedzających (restauracje, kawiarnie, informacja turystyczna, sklep muzealny, ośrodek edukacyjny) oraz nowoczesnych magazynów, pomyślanych jako magazyny studialne. Rozbudowa Muzeum Narodowego zamierzona jest również jako kreacja nowej przestrzeni społecznej, w zaniedbanej dzielnicy, która od 1945 r. jest siedzibą wojewódzkich władz samorządowych i państwowych. Na osi wirydarza klasztornego z zachodu na wschód, w kierunku nowego budynku i jego dziedzińca, oraz na osi z południa ku północy, w kierunku prezbiterium kościoła p.w. św. Trójcy, na części wyłączonej z ruchu kołowego ulicy, powstanie naszym zdaniem Nowa Gdańska Agora, stanowiąca przestrzeń publiczną o najwyższej randze artystycznej i społecznej, stanowiąca przejście od sfery życia codziennego do sfery sztuki. Opracowane studium architektoniczne należy traktować jako punkt wyjściowy do dyskusji i rozważań, które mogą się przyczynić do opracowania założeń przestrzennych, funkcjonalnych i konserwatorskich stanowiących podstawę do rozpisania konkursu architektonicznego. Nadal poszukujemy bowiem odpowiedzi na pytanie, jaki ma być ten nowy budynek muzealny. Czy powinien być symbolicznym znakiem i rzeźbą w przestrzeni miasta, szanującą zabytkowy kontekst, czy przeciwnie, należy planować go jako minimalistyczną strukturę przestrzenną podporządkowaną każdej manifestacji artystycznej we wnętrzu?

Rozbudowa Muzeum Narodowego w Gdańsku winna być również widziana jako szansa dla rozwoju życia kulturalnego i gospodarczego miasta. Stare Przedmieście zostało w latach 70. XX w. odcięte od Głównego Miasta trasą szybkiego ruchu i estakadą. Ten komunikacyjny zabieg spowodował brak powiązania przestrzeni miasta z historyczną dzielnicą, pogłębiając dezintegrację oraz cywilizacyjne zaniedbanie Starego Przedmieścia, sprowadzonego do peryferyjnego charakteru. Rozbudowa muzeum winna zatem wymusić rewaloryzację dzielnicy, stając się poniekąd motorem kulturalnym i gospodarczym. Nowoczesne muzeum przyczyni się do ożywienia dzielnicy, poprawy wize-



7. Widok pierzei przylegającej do ul. Rzeźnickiej, naprzeciw wschodniego skrzydła klasztoru, wizualizacja nocna – aut. M. Kozikowski

7. View of a row of houses adjoining Rzeznicka Street, opposite the eastern wing of the monastery, nighttime visualisation – author: M. Kozikowski

8. Widok dziedzińca w kierunku zachodnim, koncepcja wstępna – aut. M. Kozikowski
8. View of the courtyard towards the west, initial conception – author: M. Kozikowski

(Wszystkie fot. z archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku)

runku ośrodków władzy i jakości życia mieszkańców, dobra architektura bowiem ma moc przyciągania i podnosi standardy otoczenia. Nowoczesne muzeum winno stać się również ośrodkiem życia miejskiego, przenosząc po części ruch turystyczny z Głównego Miasta do Starego Przedmieścia, które może stać się w przyszłości modną dzielnicą, szczególnie dla ludzi młodych, studiujących w budynkach uniwersyteckich przy ul. Kładki, oraz związanych z pracownią rzeźby ASP, działającej w pobliskiej Bramie Nizinnej. Zakłada się bowiem, że muzeum wpisze się w ogólnoświatową tendencję wychodzenia z projektami wystawienniczymi na zewnątrz i nawiąże kontakt z lokalną społecznością. Tej koncepcji ma służyć idea Gdańskiej Agory, tworzona w przestrzeni dziedzińca nowego budynku muzealnego, generująca aktywność społeczną wokół różnych projektów artystycznych, oraz działające w pobliżu restauracje i sklepy, dostępne do późnych godzin wieczornych.

Przeniesienie ośrodka sztuki współczesnej z Pałacu Opatów do centrum Gdańska przywróci możliwość odtworzenia rezydencjonalnego charakteru pałacu, z wnętrzami wyposażonymi w meble i obiekty z XVIII w., i związania budynku z założeniem parkowo–ogrodowym.

Muzeum Narodowe w Gdańsku ma świadomość, że realizacja tych koncepcji wymaga czasu i współdziałania wielu środowisk intelektualnych i artystycznych, których opinie i uwagi mogą doprowadzić do optymalnych rozwiązań. Z tego względu, planując za kilka miesięcy organizację kolejnej konferencji poświęconej architekturze i przestrzeni wystawienniczej nowego budynku muzealnego, zapraszamy do dyskusji środowiska muzealne, architektoniczne i artystyczne.

Przypisy

[1] C. Betlejewska, W. Bonisławski, *O potrzebie twórczej recepcji tradycji Starego Przedmieścia w planowaniu przyszłości Muzeum Narodowego w Gdańsku*.

[2] A. Rottermund, *Współczesna architektura muzealna – problemy gwałtownego rozwoju*.

[3] T. Piaskowski, *Szkic do dziejów przebudowy i adaptacji średniowiecznego klasztoru franciszkańskiego w Gdańsku na siedzibę Muzeum Miejskiego*; J. Gzowski, Z. Maciakowska, *Założenia programowo–przestrzenne dostosowania budynku Muzeum Narodowego do potrzeb wzmożonego ruchu turystycznego*.

[4] T. Chrzanowski, *Kościół jako muzeum i muzeum w kościele* [w:] „Rocznik Historii Sztuki" t. XVI, 1986, s. 286.

[5] *Ibidem*.

Czesława Betlejewska, Wojciech Bonisławski

On the Need to Expand the National Museum in Gdańsk in the Light of the Conference on "The Museum in Urban Space. Contemporary Challenges"

The intention of the titular conference held in Gdańsk on 5 April 2005 was an attempt to render more precise the needs of the museum envisaged as a depository of cultural heritage as well as the chances for its development. The opening paper discussed the history and town-planning growth of the Old Suburb in Gdańsk, with emphasis on the educational function fulfilled

it in the past; the authors also considered the complex problems tackled by the museum as regards its infrastructure and location in exclusively historical buildings. The following paper illustrated architectural accomplishments of museums on a global scale, and examined the ensuing complicated organisation of urban space. Successive papers considered proposals of programme-spatial transformations against the background of the history of redesigning and adapting the Franciscan monastery for the purposes of a museum. The postwar reconstruction and expansion of the National Museum in Gdańsk ascribed such functions to historical edifices, thus imposing certain functional and spatial limitations. The monumental character of monastic Gothic architecture compels to retain the traditional image of this object as a "temple of art", additionally underlined by its context within the church of the Holy Trinity. Consequently, the planned functional-spatial modernisation of the monastery has a restrained and, to a certain extent, provisional range. Some of the functions (e.g. a café) will be removed from the interior the moment the expansion of the museum is realised. On the other hand, a light construction which the designers propose to add to the eastern wing of the monastery, will make it possible to introduce functions relating to the visitors. Another project takes into consideration covering the cloister garden by means of a light construction with a roof. A proposed edifice on a lot adjoining the museum is foreseen as a modern art centre and the site of a restaurant, a café, a tourist information centre, a museum shop, an educational centre, and modern storerooms. The expansion of the National Museum, which will provide opportunities for the neglected district, is conceived also a creation of new social space. A New Gdańsk Agora will be established along the axis of the cloister garden, towards the new building and its courtyard, as well as along an axis leading towards the presbytery of the Holy Trinity church in a part of the street cleared of traffic. The Agora will constitute public space endowed with supreme artistic and social rank, and will offer a transition from daily life to the realm of art. The presented architectural study should, however, be treated as a point of departure for discussions and reflections bringing the reader closer to programme premises devised with an architectural competition for the expansion of the National Museum in Gdańsk in mind.

□

Mariusz Mierzwiński

MUZEUM ZAMKOWE W MALBORKU NA SZLAKACH TURYSTYCZNYCH EUROPY*

Zamek w Malborku został wpisany na Listę UNESCO zgodnie z Konwencją o Ochronie Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego. Stanowi to potwierdzenie wyjątkowej wartości tego zabytku, który zasługuje na ochronę dla dobra całej ludzkości – grudzień 1997 – taki napis w dwu językach, polskim i angielskim, od kilku lat wita tysiące zwiedzających krzyżacką warownię. Odlaną w brązie tablicę wmurowano uroczyście na wieczną rzeczy pamiątkę w czerwcu 1998 r. na bramie Zamku Średniego.

Każdy wpis na Listę to bez wątpienia nowa szansa dla zabytku. Stwarza przecież wyjątkowe możliwości promocji kulturalnej i turystycznej. Emblemat światowego dziedzictwa to rozpoznawalny wszędzie znak jakości, szansa międzynarodowej promocji.

W całym cywilizowanym świecie obiekty z Listy UNESCO są traktowane jako największe skarby danego kraju – niezależnie od tego, czy przynoszą wielkie zyski materialne, czy też nie. Traktowane są tak nie tylko przez władze państwowe, ale przede wszystkim przez społeczności lokalne. Wokół miejsc z Listy rozwijają się rozmaite inicjatywy społeczne, zwłaszcza te nastawione na podnoszenie estetyki otoczenia (tj. strefy buforowej i strefy ochrony krajobrazu), na rozwijanie bazy i informacji turystycznej, podnoszenie bezpieczeństwa, usprawnianie transportu oraz na edukację młodego pokolenia – czyli przyszłych gospodarzy obiektu. Młodzież szkolna przyzwyczajana jest od najmłodszych lat do opieki nad zabytkiem, do działania w ramach międzynarodowego programu „World Heritage in Young Hands" i do ochotniczej pracy przy obiekcie. Idzie tu przede wszystkim o wychowanie nowych gospodarzy tych miejsc i społeczności świadomej wartości owych skarbów.

Wybór i wpis obiektów na Listę UNESCO przypomina wybór tekstów literackich wchodzących później do kanonu lektur naszej cywilizacji. W roku 1997 na tej liście „materialnych lektur" cywilizacji

1. Panorama zamku zza Nogatu – jeden z najbardziej efektownych widoków w Europie

1. Panorama of the Castle from behind the Nogat – one of the most striking views in Europe

zachodniej znalazł się także zamek w Malborku. Odtąd możemy go traktować właśnie jako swoistą „lekturę obowiązkową" nie tylko dla Polaków czy Niemców, ale także dla szerszej społeczności europejskiej i światowej. Jednak dla mieszkańców innych krajów i kontynentów to nie wystarczy – owe społeczności należy do „przeczytania" tej „lektury" nakłonić.

Co stanowi szczególną wartość zamku jako wspomnianej „materialnej lektury"?

Największy wzniesiony z cegły gotycki zamek na świecie jest przede wszystkim pomnikiem architektury średniowiecznej o znacznym skupieniu zabytkowych budowli, dających świadectwo doskonałości kunsztu dawnych budowniczych i artystów. To w istocie niezwykły kompleks trzech zamków zespolonych systemem rozbudowanych fortyfikacji w jeden zespół. Mimo znacznych rozmiarów, porównywalnych z niejednym średniowiecznym miastem, zespół ten tworzy niezwykle spójną kompozycję architektoniczną, posiadającą jako całość duże walory artystyczne i historycznonaukowe. Jego przemyślana dyspozycja przestrzenna stała się wzorem dla wielu późniejszych założeń obronnych. Górujący nad całym założeniem masywny Zamek Wysoki daje swą zwartą bryłą pojęcie o zmyśle organizacyjnym zakonu krzyżackiego, który wzniósł tu doskonale murami i fosami zabezpieczony dom konwentualny, a zarazem zaopatrzoną w wysokiej klasy wystrój siedzibę komtura. W swej najstarszej, XIII-wiecznej formie był ważnym, jeśli nie najistotniejszym ogniwem rozwoju, decydującym o dalszym kształtowaniu się typu regularnego, czteroskrzydłowego zamku krzyżackiego, łączącego w sposób użytkowo i artystycznie bardzo udany funkcję klasztoru i budowli obronnej. Wypracowany w znacznej mierze właśnie przy budowie Malborka wzorzec takiej budowli dał początek długiej serii zamków krzyżackich budowanych w końcu XIII i w XIV w. w Prusach. Ten typ nie miał żadnej analogii w ówczesnym budownictwie warownym w Europie.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje Pałac Wielkiego Mistrza usytuowany na Zamku Średnim. Jest to wybitne dzieło zarówno średniowiecznej techniki inżynieryjno-budowlanej, jak i ówczesnego kunsztu architektonicznego. System konstrukcyjny wieży mieszkalnej, rozplanowanie funkcji, ukształtowanie wnętrz, sposób zasklepienia i oświetlenia licznymi wielkimi oknami, nie znajdują żadnego odpowiednika w rezydencjonalnej architekturze średniowiecznej Europy. Szczególnie piękny jest w Pałacu zespół wnętrz reprezentacyjnych: Refektarza Letniego, Zimowego i Wysokiej Sieni. Dzięki zachowaniu niezwykłej równowagi mas i proporcji, znakomitemu ich doświetleniu oraz zastosowaniu nowatorskiej konstrukcji sklepień wspartych na jednym, centralnym filarze, wnętrza te są dziełem o wyjątkowej wartości artystycznej.

Jest zamek także pomnikiem historii. W średniowieczu był wysoko rozwiniętym, architektonicznie wzorowo rozplanowanym centrum gospodarczym, religijnym, wojskowym i administracyjnym nie tylko wielkiego, rozgałęzionego po całej Europie zakonu rycerskiego, ale także utworzonego przez ten zakon państwa. Zamek malborski był także reprezentacyjną rezydencją głowy zakonu i zarazem władcy tego państwa. Biorąc pod uwagę wszystkie te funkcje, zamek jest powszechnie uważany za twór absolutnie unikalny, nie mający żadnych analogii w architekturze Europy.

Stanowi on już trwały składnik mitu historycznego obecnego w świadomości Polaków i Niemców. Ale splatają się w nim również dzieje Prusów, Litwinów, Żmudzinów, Szwedów i Francuzów. Na przestrzeni siedmiu wieków historia wyznaczyła tu miejsce pobytu wojsk czeskich, niemieckich, polskich, szwedzkich, francuskich i rosyjskich. Trudno przecenić znaczenie Malborka w wydarzeniach historycznych, które od XIII do XX w. rozegrały się w tej części Europy. Między innymi dlatego w 1994 r. znalazł się on na pierwszej liście Pomników Historii w Polsce.

Zamek to również pomnik sztuki fortyfikacyjnej. Był budowlą warowną wzniesioną przy użyciu bogatego repertuaru średniowiecznych rozwiązań fortyfikacyjnych, zakrojonych na zupełnie niespotykaną skalę przestrzenną. Stanowi wyjątkowy przykład zabytku prezentującego w czytelny, niemal dydaktyczny sposób rozwój urządzeń obronnych od XIII do XIX wieku. Jest wprost niewyczerpanym źródłem do dziejów wojskowości.

Warownia nad Nogatem była przez przeszło dwieście ostatnich lat bez przerwy głównym – na skalę europejską – obiektem fascynacji historią średniowieczną i jej materialnymi reliktami, a zarazem polem przedsięwzięć konserwatorskich, które w stopniu wyjątkowym przyczyniły się do rozwoju metodyki badań i konserwacji architektury średniowiecznej w Europie (interdyscyplinarność działań konserwatorskich, metody sondażowego badania substancji budowlanej, metody archeologiczne, dokumentacja rysunkowa i fotograficzna itd.). Przy okazji tych prac odtworzono wiele zapomnianych technik artystycznych i rzemieślniczych. W tym sensie zamek malborski stał się także zabytkiem konserwatorstwa, zarówno jako zjawiska społecznego, jak i dyscypliny naukowo-artystycznej. Wszystkie ślady koncepcji i zabiegów konserwatorskich realizowanych w zamku w ciągu ostatnich dwu stuleci, przy udziale

nierzadko wybitnych postaci nauki i kultury (np. Karla Friedricha Schinkla), są dziś zachowane i chronione w wielu partiach zespołu zamkowego. Są one świadectwem troski wielu pokoleń o zachowanie dziedzictwa kulturalnego, z uporem odtwarzających wielokrotnie niszczone wartości.

Zamek malborski stał się także dobitnym przykładem stosunku kolejnych pokoleń do przeszłości, w tym, w stopniu zupełnie wyjątkowym, tendencji do instrumentalnego traktowania historii i jej zabytków, zaprzęgania ich w służbę idei politycznych (idee społeczeństwa obywatelskiego Theodora von Schöna, imperialne i szowinistyczne idee Wilhelma II oraz Trzeciej Rzeszy). Dzięki temu zamek stał się w pewnym sensie także zabytkiem historii idei.

Wszystko to jednak walory zamku znane głównie specjalistom. Na przeciętnym zjadaczu chleba robią wrażenie inne cechy: przede wszystkim jego wielkość – jest przecież trzykrotnie większy od Wawelu, a same jego dachy liczą sobie 5 hektarów powierzchni! Dodajmy do tego specyfikę materiału, którym jest wypalana cegła. Większość zabytków europejskich wznoszonych w stylu gotyckim budowana była z kamienia. Tonacja budowli jest tam szara i zimna, w odróżnieniu od ciepłej czerwieni murów Zamku Malborskiego. Ważna jest też – obecna wciąż – idea, legenda i historia nieistniejącego już państwa zakonu krzyżackiego oraz tajemnice jego licznych warowni. Wreszcie, zainteresowanie zamkiem w Malborku zbieżne jest z trwającą modą na średniowiecze. Znużenie płytkim racjonalizmem i dniem codziennym, a zwłaszcza obawa przed coraz większymi zagrożeniami różnego rodzaju, powodują ucieczkę w przeszłość. Jak powiedział Alvin Toffler: *Ludzie jak rozbitkowie, histerycznie chwytają się wszystkiego, co ma korzenie w przeszłości. Szukają tam spokoju, równowagi, minimum trwałości, bez których życie staje się nieznośne*.

Uwarunkowania rozwoju ruchu turystycznego

U podstaw rozwoju ruchu turystycznego związanego z dziedzictwem kulturowym leży rzeczywista wartość, którą należy chronić i ocalić dla potomnych, ale też ją udostępniać. Założenia te oscylują między sprzecznościami. Toteż rozwój ruchu turystycznego w obiektach zabytkowych będzie zawsze sztuką kompromisu między tymi, którzy chcieliby chronić zabytki przed światem, a tymi, którzy uważają, że wszystko jest na sprzedaż. Z perspektywy pierwszych turysta jest kimś niepożądanym, tym, przed którym należy chronić obiekt i eksponaty. Natomiast drudzy – ci ze świata komercji – urządziliby najchętniej w zabytku Disneyland. Muzea w atrakcyjnych obiektach (m.in. zamkach) dosięgnął ostatnimi laty zupełnie nowy wymóg rozsądnego wyważania proporcji pomiędzy komercyjnym wykorzystaniem obiektu a dbałością o zachowanie jego walorów historycznych i kulturowych.

Pogląd wyrażony przez N. Cossonsa – brytyjskiego pioniera w dziedzinie marketingu muzeów – może być zastosowany również do zamków. Autor ten stwierdził: *Muzea będą utrzymywać się lub upadać nie tylko w zależności od kompetencji w dziedzinie opieki nad zbiorami, ale również od zdolności zajmowania się ludźmi. Innymi słowy, jeśli chcą przetrwać muszą być zorientowane na rynek...*[1].

Tymczasem w dzisiejszej sytuacji gospodarczej muzea polskie nie muszą zabiegać o turystę po to, by udowodnić swą przydatność dla społeczeństwa i uzasadnić otrzymywane odeń subwencje, lecz po to, by w ogóle egzystować. Dotacja z budżetu państwa, jaką rocznie otrzymuje Muzeum Zamkowe w Malborku, wystarcza wyłącznie na płace – coraz mniej zresztą licznych – pracowników. Na utrzymanie zamku, nie mówiąc o fanaberiach typu prace konserwatorskie, publikacje czy wystawy, muzeum musi zarobić samo. Powiedzmy od razu, że obecność na liście UNESCO bynajmniej nie ułatwia dostępu do funduszy międzynarodowych. Dlatego też turyści witani są w progach Malborka niezwykle radośnie, oni to bowiem w głównej mierze finansują działalność gospodarza zamku, tj. muzeum. Pocieszający jest fakt, iż – jak podaje Światowa Organizacja Turystyki (WTO) – z kulturą związanych jest blisko 38% wycieczek zagranicznych i tendencja ta wykazuje wzrost. Ciekawe, że tematyka kulturalna w programach turystycznych jest motywacją numer 1 dla Amerykanów i dopiero nr 4 dla Europejczyków (przed nią: rekreacyjna, krajoznawcza i miejska)[2]. W raporcie WTO przewiduje się też, że przynajmniej do 2020 r. będzie ona należała do siedmiu głównych segmentów rynku turystycznego[3]. Turystyka kulturowa skupia bowiem wszystkie podstawowe oczekiwania wyrażane przez współczesnych turystów, a podróże łączące w sobie elementy aktywności, poznania i emocji będą jeszcze przez długi czas cieszyć się wzrastającym zainteresowaniem. Cieszy fakt, iż specjaliści od turystyki upatrują w tych prognozach dużą zasługę instytucji zarządzających atrakcjami turystycznymi, polegającą na nowym podejściu do sposobów prezentacji dziedzictwa kulturowego.

Badania przeprowadzone w USA dowodzą, że tury-

ści zainteresowani dziedzictwem kulturowym charakteryzują się wyższym poziomem wykształcenia i wyższymi dochodami w porównaniu do wszystkich innych turystów. Dwukrotnie częściej niż inni turyści podróżują grupowo, a w czasie podróży wydają więcej pieniędzy[4]. Sprawą dla nich najważniejszą jest atmosfera odwiedzanego miejsca, chcą przynajmniej przez parę krótkich chwil poczuć się jak w dawnych czasach. Dlatego uważa się, że turyści zainteresowani dziedzictwem kulturowym oczekują przede wszystkim przeżycia i doświadczenia, a w mniejszym stopniu szczegółowych informacji historycznych. By rozwijać ruch turystyczny, muzeum musi wychodzić naprzeciw społecznym oczekiwaniom i kreować sytuacje tworzące jego pozytywny wizerunek. Należy zmienić dominujące jeszcze w końcu XX w. podejście do udostępniania.

Muzea w ubiegłym stuleciu koncentrowały się – wzorem wieku XIX – na przekazywaniu wiedzy i zachowaniu wartościowych obiektów dziedzictwa dla następnych pokoleń, na eksponowaniu tych obiektów, ale nie na komunikowaniu związanych z nimi znaczeń. Powszechny był pogląd, że dzieła sztuki i rzemiosła „mówią same za siebie" i tym samym są wystarczająco zrozumiałe dla odwiedzających, a najważniejszym przeżyciem jest bezpośredni z nimi kontakt.

Tymczasem turyści coraz częściej oczekują dziś, że zwiedzanie atrakcji turystycznych będzie łączyć w sobie naukę z zabawą, a wystawy będą przyciągały uwagę różnorodnością bodźców. Zgodnie z przemianami zachodzącymi we wszystkich dziedzinach życia, atrakcje turystyczne oparte na dziedzictwie kulturowym muszą się stawać w coraz większym stopniu miejscem interakcji społecznych, rozrywki, pasjonujących przeżyć związanych z przeszłością. Oczywiście, biorąc to wszystko pod uwagę, nie należy zapominać o niebezpieczeństwie, że przesadne uleganie życzeniom zwiedzających może doprowadzić do tego, iż kultura stanie się kulturą na sprzedaż, sztuczną, skomercjalizowaną, bez autentycznych wartości. Zachłanność i natarczywość turystów powoduje bowiem, że często jest ona przystosowywana do ich oczekiwań.

Pewną barierą, którą należy uwzględnić przy opracowywaniu strategii marketingowej dla zamków gotyckich, jest niewielki udział powtórnych wizyt. Wynika z tego konieczność wzbogacenia pakietu usług turystycznych o takie, które zachęcałyby do ponownych odwiedzin. Warto przy tym pamiętać, że postawy i oczekiwania turystów stale się zmieniają. Naturalnie, oczekiwania wzrastają, zaś oferty typu wieloletnich wystaw, tzw. stałych, szybko się starzeją. Nawet takie obiekty jak zamki muszą dotrzymywać kroku aktualnym wymaganiom zwiedzających. Należy przy tym pamiętać o coraz lepszej orientacji turystów w standardach międzynarodowych, uzyskanej w trakcie własnych podróży, częściowo zaś za pośrednictwem środków masowego przekazu, a także z racji przyzwyczajenia do jakości usług turystycznych w kraju, z którego turysta pochodzi[5].

Kolejnym problemem jest w Malborku sezonowość ruchu turystycznego. Pomimo działań zmierzających do przełamania tej tendencji (np. tańsze bilety po sezonie czy organizowane wówczas różne imprezy kulturalne), przynajmniej od 10 lat wielkość ruchu turystycznego każdego roku od maja do sierpnia przekracza 80% wszystkich odwiedzających zamek Polaków i 75% rocznej liczby zwiedzających zamek obcokrajowców. Najsłabiej wykorzystanym miesiącem bliskim sezonu jest wrzesień. Tak więc, bez efektywnych działań zmierzających do wydłużenia sezonu turystycznego, dalszego rozwoju infrastruktury i usług oraz ukierunkowanej promocji, zamek nie będzie markowym produktem turystycznym na poziomie europejskim i nadal przyciągać będzie sezonowo jednodniowych odwiedzających.

Ale tu z kolei napotykamy na kolejną barierę – problemem bowiem jest również brak możliwości przeznaczania na efektywną promocję odpowiednich środków. Dobrze sprzedające się atrakcje turystyczne w krajach rozwiniętych przeznaczają około 10%, a nawet więcej, swoich dochodów z biletów wstępu na promocję i dystrybucję. W Polsce, w warunkach firmy budżetowej to wciąż niespełnione marzenie – promocja jest traktowana na równi z reklamą i ustawowo możemy przeznaczyć na nią zaledwie 0,25% dochodów własnych. Działania promocyjne muzeum ograniczają się więc przede wszystkim do przedsięwzięć niskonakładowych.

Do plusów można zaliczyć natomiast integrację społeczno-gospodarczą krajów europejskich. Trzeba pamiętać, że Unia Europejska jest największym rynkiem turystycznym świata. Wzrost zainteresowania turystów zagranicznych naszym krajem spowodowany jest z pewnością wejściem Polski do Wspólnoty, a także ułatwieniami w podróżowaniu, np. tanimi liniami lotniczymi, połączeniami promowymi przez Bałtyk itp. Wprawdzie po wielu latach prosperity, w 2001 r. na światowym rynku turystycznym nastąpiło osłabienie koniunktury, czego przyczyn upatruje się w ogólnym kryzysie we wszystkich najważniejszych dziedzinach gospodarki oraz w atakach terrorystycznych z 11 IX 2001 r. i wydarzeniach będących ich następstwem, ale wprowadzenie jednolitej waluty euro i swoboda przekraczania wewnętrznych

2. Odsłonięcie tablicy upamiętniającej wpis zamku na listę UNESCO – przemawia przewodniczący Komitetu Światowego Dziedzictwa z Paryża Peter Strasser, 1998

2. Unveiling a table commemorating the inclusion of the Castle onto the UNESCO list – speech given by Peter Strasser from Paris, chairman of the World Heritage Committee, 1998

granic Unii Europejskiej w oczywisty sposób wpłynęły niezwykle korzystnie na rozwój turystyki. Atrakcyjność zamku jako istotnego punktu na turystycznej mapie Europy powiększa fakt, że na świecie rozwija się od kilku lat nurt turystyki nastawionej na zwiedzanie („zaliczanie") wyłącznie obiektów z Listy UNESCO. Niewątpliwie Malbork jest beneficjentem tego rodzaju ruchu. Pomocna jest też atrakcyjność sąsiedztwa (wybrzeże bałtyckie, Gdańsk, Frombork, Gniew, Kwidzyn, Warmia i Mazury), nie wspominając o coraz lepszej bazie turystycznej.

Dobrą stroną jest także położenie Malborka i jego połączenia komunikacyjne. Zamek znajduje się w północnej części Polski, która od wieków leżała na skrzyżowaniu kultur słowiańskich, skandynawskich, bałtyckich i zachodnioeuropejskich. Leży na skraju Żuław Wiślanych, obszaru bogatego w walory krajoznawcze i historyczne, w sposób wyjątkowy nasyconego zabytkami architektury wiejskiej. Jego atrakcyjność zwiększa sąsiedztwo wybrzeża Bałtyku oraz Warmii i Mazur. Miasto posiada dogodne połączenia kolejowe (jeden z największych w Polsce północnej węzeł komunikacyjny), a także drogowe: zaledwie 50 km od Gdańska, 70 km od Fromborka, 60 km od Krynicy Morskiej, w niedalekiej odległości od trasy E7 Gdańsk-Warszawa. Zapewne bliższe sąsiedztwo z Gdańskiem przyniosłoby jeszcze większy ruch turystyczny, czego najlepszym przykładem jest kopalnia soli Wieliczka położona koło Krakowa. Pobliski Gdańsk jest bowiem obok Krakowa miastem najczęściej odwiedzanym przez turystów zagranicznych, przyjeżdżających głównie w celach poznawczo-wypoczynkowych. Za korzystne należy również uznać połączenia lotnicze – Gdańsk-Rębiechowo, drugi pod względem wielkości międzynarodowy port lotniczy w Polsce, znajduje się w odległości zaledwie 55 km od Malborka, a ma on bezpośrednie połączenia powietrzne z Londynem, Kopenhagą, Hamburgiem, Frankfurtem, Monachium, Dortmundem, Sztokholmem i Oslo. Poza tym istnieją połączenia morskie przez Gdańsk ze Szwecją oraz przez Elbląg z Kłajpedą i Kaliningradem.

Promocja

Na początku lat 90. ubiegłego wieku opracowano ogólne założenia polityki turystycznej muzeum. Określono tam coś, co dziś nazwalibyśmy produktem turystycznym, czyli oznaczone hasłowo zasadnicze „magnesy" ściągające zwiedzających do Malborka – zamek gotycki, Krzyżacy, średniowiecze, edukacja, rekreacja. Nieco później dodano jeszcze jeden element – turystykę konferencyjną. Postanowiono uruchomić system monitoringu ruchu turystycznego i wyodrębnić w przyszłości w strukturze muzeum podmiot odpowiedzialny za promocję.

Najpierw należało sobie uświadomić, że sam zamek, choć tak wspaniały, nie wystarczy, a wiedza o Malborku wśród Europejczyków, nie mówiąc już o mieszkańcach innych kontynentów, jest wciąż bardzo słaba. Rozpoczęto zatem kampanię promocyjną, ma się rozumieć na miarę muzealnych możliwości, a jednocześnie starano się podnosić atrakcyjność oferty muzeum. To ostatnie realizowane jest przede wszystkim poprzez:

— Sukcesywną konserwację i udostępnianie do zwiedzania nowych pomieszczeń – np. jeszcze w tym roku zostanie otwarta atrakcyjna trasa przez ciąg sześciu sal dawnej infirmerii (szpitala krzyżackiego). Wnętrza te nie były dostępne dla turystów od czasów II wojny światowej.

— Prezentowanie interesujących wystaw, również z zagranicy – Malbork jest jedynym muzeum w Polsce, które zawarło umowę o stałej wymianie wystaw z Państwowym Ermitażem w Sankt Petersburgu. W ciągu ponad 30-letniej współpracy prezentowaliśmy w zamku 11 ekspozycji z tego muzeum, należącego do największych na świecie. Najważniejsze były dwie ostatnie: w 2002 r. „101 arcydzieł ze zbiorów Ermitażu" i w

3. Fragmenty dwu wystaw prezentujących na Zamku Wysokim w Malborku arcydzieła ze zbiorów Ermitażu w Sankt Petersburgu

3. Fragments of two exhibitions held at the High Castle in Malbork, featuring masterpieces from the Ermitage collections from St. Petersburg

2004 r. „Blask renesansu w średniowiecznym zamku", obydwie wyróżnione nagrodą Sybilli. Prezentacja bezcennych dzieł z przepastnych zbiorów Ermitażu umożliwia obejrzenie ich przez szeroką publiczność bez konieczności dalekiej podróży do Rosji.

— Publikacja nowych wydawnictw drukowanych i elektronicznych – w swej ofercie wydawniczej muzeum ma obecnie cały szereg publikacji dotyczących zamku i jego zbiorów, począwszy od niewielkich przewodników poprzez wydawnictwa średniej wielkości, aż do ekskluzywnych albumów i katalogów zbiorów. Wszystkie dostępne są również w internetowej księgarni muzeum (ksiegarnia@zamek.malbork.pl).

— Imprezy specjalne typu *incentive*, które należą już do specjalności Malborka – konferencje motywacyjne nastawione na kreowanie dobrego wizerunku firm w oczach pracowników i klientów są organizowane na terenie zamku od 10 lat. Na tym rynku Malbork wyróżnia szersza oferta, wzbogacona o gry historyczne – zabawy przygodowe w przestrzeniach zamkowych, aktywizujące ich uczestników. W najnowszym katalogu *Konferencje w Polsce 2004/2005* muzeum zostało wyróżnione jako jeden z dziesięciu najlepszych obiektów *incentive* w kraju[6].

— Organizację imprez kulturalnych i edukacyjnych

4. Sceny z „Oblężenia Malborka" – największej cyklicznej imprezy plenerowej na Pomorzu Gdańskim

4. Scenes from „The Siege of Malbork" – the largest open air event organised periodically in Gdańsk Pomerania

(w 2003 r. Muzeum Zamkowe otrzymało Certyfikat Polskiej Organizacji Turystycznej za grę przygodową „Uczta u wielkiego mistrza") oraz jednorazowych i cyklicznych imprez masowych i plenerowych. Należy do nich m.in. przygotowywany wspólnie z władzami samorządowymi miasta Festiwal Kultury Dawnej, a także „Oblężenie Malborka", największa na Pomorzu Gdańskim impreza masowa, która potrafi w jeden weekend ściągnąć do 50 000 osób, w 2005 r. również wyróżniona Certyfikatem Polskiej Organizacji Turystycznej. Patronat nad ostatnią edycją „Oblężenia" objął Program I Telewizji Polskiej, co umożliwiło promocję imprezy w całym kraju.

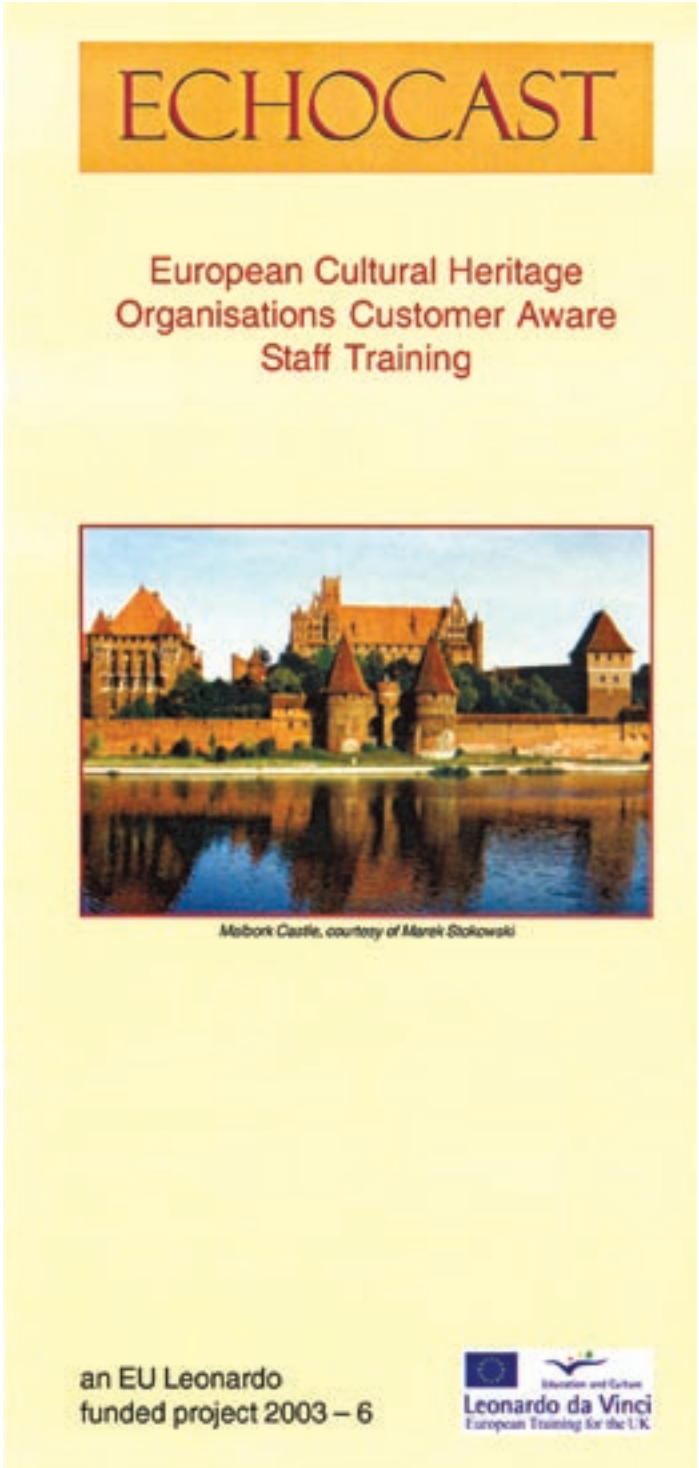
— Poprawianie standardu dotychczasowej infrastruktury turystycznej i bezpieczeństwa odwiedzających, a także kreowanie wizerunku muzeum jako instytucji przyjaznej turystom – Muzeum Zamkowe jest jedną z dziewięciu instytucji w Europie (w Polsce jeszcze tylko Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie) biorących udział w programie ECHOCAST. Program ten, finansowany z unijnego funduszu Leonardo i koordynowany przez brytyjski Uniwersytet w Lancaster, stawia sobie za cel przygotowanie standardów szkolenia pracowników pierwszego kontaktu w instytucjach kultury (np. wartowników, przewodników, dozoru wystaw itd.). W jego ramach wypracowano siedem tzw. modułów (podręczników) szkoleniowych, które przetestowano już w Muzeach Kapitolińskich w Rzymie, Muzeach Berlińskich, w Schönbrunn w Austrii i w Malborku. Korzystanie z nich w Europie Zachodniej będzie odpłatne, natomiast w przyszłym roku będą mogły z nich korzystać bezpłatnie muzea polskie za pośrednictwem Muzeum Zamkowego w Malborku.

— Poprawianie jakości obsługi przewodnickiej – muzeum dysponuje w chwili obecnej liczbą niespełna 300 przewodników, oprowadzających po zamku w dziewięciu językach. Zarówno szkoleniami tej grupy, jak i kontrolą jakości obsługi zajmują się pracownicy muzeum.

Z uwagi na niemożność przeznaczenia większych środków na promocję rozumianą jako reklama, przyciąga się zwiedzających takimi formami działalności statutowej, jak:

— Organizacja wystaw stałych i czasowych we własnej siedzibie, m.in. ze zbiorów obcych (tu np. wspomniany Ermitaż). Formą promocji są tu patronaty honorowe i medialne, np. przy ekspozycjach z Ermitażu – Prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego i Ministra Kultury Waldemara Dąbrowskiego.

— Prezentacja własnych zbiorów za granicą – głównym „towarem eksportowym" muzeum jest największa



5. Okładka folderu reklamowego programu ECHOCAST wydanego przez Uniwersytet Lancaster w Wielkiej Brytanii

5. Cover of an advertisement folder of the ECHOCAST programme, issued by the University of Lancaster in Great Britain

6. Fragment wystawy malborskich bursztynów w sali ekspozycyjnej Polskiej Ambasady w Tokio w 2001 roku

6. Fragment of an exhibition of Malbork amber held in a showroom at the Polish Embassy in Tokyo in 2001

7. Plakat z widokiem zamku, reklamujący wystawę o Polsce w Brukseli, w przededniu wejścia naszego kraju do Unii Europejskiej, marzec 2004

7. Poster with a view of the Castle, advertising an exhibition about Poland on show in Brussels on the eve of Poland's access to the European Union, March 2004

na świecie kolekcja artystycznych wyrobów z bursztynu, ona też w rozmaitym wyborze podróżuje po świecie, przysparzając sławy Malborkowi i Polsce. W ostatnich latach prezentowana była kilkakrotnie w Szwecji, Niemczech i Japonii, a także w Austrii i USA. Co dwa lata organizowany jest w zamku międzynarodowy konkurs artystyczny na ekslibris współczesny. Plonem tej najstarszej w kraju cyklicznej imprezy artystycznej (działa od 1963 r.) jest dwudziestotysięczny zbiór tej małej, dedykowanej formy graficznej. Każdorazowo po prezentacji wystawy w Malborku, jest ona pokazywana w Muzeum Sztuki w Frederikshavn w Danii.

— Wydawanie własnych publikacji reklamowych – muzeum wydało m.in. folder o zamku i jego zbiorach dostępny w dziewięciu językach.

Promocja prowadzona jest także w formie:

— Prowadzenia własnej strony internetowej (www.zamek.malbork.pl).

— Obecności w krajowych i regionalnych publikacjach promocyjnych, również tych wydawanych przez Polską Organizację Turystyczną.

— Udziału w krajowych i zagranicznych targach turystycznych – te ostatnie przekraczają możliwości finansowe muzeum, dlatego nie mając własnego stoiska, jest ono obecne w ramach prezentacji miasta Malborka (w ostatnich latach w Barcelonie, Berlinie, Moskwie, Pradze, Sztokholmie i Göteborgu). W 2000 r. gościny na swoim stoisku w kanadyjskim Toronto udzieliła nam Kopalnia Soli Wieliczka.

— Oferty Ośrodka Konferencyjnego KARWAN – ogłaszanej zawsze w trójjęzycznym wydawnictwie periodycznym *Konferencje w Polsce. Katalog obiektów i usług konferencyjnych*. Oferta KARWANU znajduje się również w internetowym serwisie turystyki biznesowej www.meetingspoland.pl).

W popularyzacji wiedzy o zamku nad Nogatem – wiedzy wśród Europejczyków nadal skromnej i niedostatecznej – bardzo istotnym czynnikiem stał się wspomniany wpis Malborka na Listę UNESCO, a zwłaszcza towarzyszące mu zainteresowanie mediów. Powstało o zamku i w zamku wiele filmów dokumentalnych i fabularnych, audycji telewizyjnych i radiowych. To wpłynęło z kolei na większe zainteresowanie naszym obiektem organizatorów turystyki także w tych krajach, z których do tej pory nie mieliśmy zbyt wielu gości, np. w Hiszpanii, Włoszech i Szwecji. Rośnie zdecydowanie – mimo utrudnień w postaci wiz – liczba przyjezdnych z Rosji. Zamek staje się powoli wykorzystywany do promocji Polski nawet bez naszego udziału, czego przykładem może być wykorzystanie wizerunku zamku na plakacie reklamującym wystawę o Polsce w Brukseli, prezentowaną w przededniu naszego wstąpienia do Unii Europejskiej. Plakaty z widokiem Malborka zobaczyć można także np. w bazie promowej w Karlskronie w Szwecji.

Pewną formą promocji są również filmy wykorzystujące plenery malborskie. Do największych produkcji ostatnich lat kręconych głównie w zamku należał *Król Olch* znanego niemieckiego reżysera Volkera Schlöndorffa, z gwiazdą hollywoodzką Johnem Malkovichem, i słynny *Wiedźmin* Marka Brodzkiego, kreowany przez Michała Żebrowskiego. Mimo budowy wielu filmowych

dekoracji, zamek gra w nich jedną z głównych ról.

Kolejnym, niezwykle istotnym elementem promocji jest współpraca z instytucjami kulturalnymi za granicą. Pomijając w tym miejscu szeroką współpracę muzeum na polu naukowym, wymienię tylko dwa przykłady takich instytucji – są to: Międzynarodowe Stowarzyszenie Zamków i Muzeów Nadbałtyckich i Sieć Zamków Europy[7]. Idea powołania międzynarodowego stowarzyszenia skupiającego ludzi opiekujących się zabytkowymi warowniami zachowanymi w rejonie Morza Bałtyckiego zrodziła się po zmianach w Polsce w 1989 r. i po rozpadzie Związku Radzieckiego. U podstaw tego pomysłu legło przekonanie, że obszar wokół Bałtyku posiada, analogicznie do basenu Morza Śródziemnego, swoją własną specyfikę, a ludzie tu żyjący mają wspólną historię i podobną kulturę. Do twierdzy nad Nogatem zaproszono wówczas przedstawicieli wszystkich muzeów, które mają siedzibę w zamkach w dziewięciu państwach otaczających Morze Bałtyckie. Ku zaskoczeniu organizatorów na pierwsze spotkanie przybyło ponad 40 osób, i tak oto, 20 lipca 1991 r., bez dyplomatycznych uzgodnień, protokółu czy zezwoleń, powstało Międzynarodowe Stowarzyszenie Zamków i Muzeów Basenu Morza Bałtyckiego. Naturalnym oparciem dla nowo powstałej organizacji stał się Zamek Malborski – największy i najwspanialszy w całym regionie. On też został wybrany na centralną siedzibę stowarzyszenia.

Celem stowarzyszenia jest przede wszystkim wymiana informacji i wystaw, wydawanie publikacji o obszarze nadbałtyckim, propagowanie dziejów i kultury regionu, promowanie badań historycznych, współpraca w działaniach konserwatorskich, organizacja seminariów i wakacyjnych obozów archeologicznych dla młodzieży oraz wytyczanie szlaków turystycznych. Projekt utworzenia Drogi Zamków Nadbałtyckich wychodzi w pewnym sensie naprzeciw idei Rady Europy, propagującej tworzenie szlaków kulturowych wytyczanych w celach integracyjnych, ale też pomyślanych jako bodziec rozwoju nowego rodzaju turystyki i spędzania czasu wolnego (np. Droga Baroku, Celtów, Cystersów, Jedwabiu i in.). W chwili obecnej na bałtyckiej trasie znajduje się 6 zamków duńskich (Sonderborg, Koldinghus, Frederiksborg, Kronborg, Rosenborg

8. Scena z kręcenia filmu *Król Olch* Volkera Schlöndorffa na dziedzińcu Zamku Średniego w 1995 roku. Na koniu hollywoodzki aktor John Malkovich

8. Scene from making the film *The Erl King*, directed by Volker Schlöndorff, in the Middle Castle courtyard, 1995. On horseback the American actor John Malkovich

9. Turystyczny Szlak Zamków Nadbałtyckich

9. The Baltic Castles Tourist Trail

i Nyborg), 6 szwedzkich (Malmö, Kalmar, Nyköping, Sztokholm, Gripsholm i Skokloster), 6 fińskich (Kastelholm, Hämeenlinna, Turku, Suomenlinna, Olavinlinna i Suitia), 5 rosyjskich (Wyborg, St. Petersburg, Iwanogród, Oreszek i Muzeum w Kaliningradzie), 6 estońskich (Narwa, Rakvere, Toolse, Tallin, Kuressaare i Haapsalu), 6 łotewskich (Kieś, Turaida, Ryga, Bauska, Rundale i Ventspils), 3 litewskie (Wilno, Troki i Birże), 6 niemieckich (Schwerin, Ludwigslust, Granitz, Güstrow, Gottorf i Eutin) oraz 8 polskich (Malbork, Olsztyn, Lidzbark Warmiński, Frombork, Elbląg, gdańska twierdza Wisłoujście, Słupsk i Darłowo).

Stowarzyszenie stało się przez ostatnich 15 lat niezwykłym, pozbawionym zbędnej formalistyki forum nawiązywania kontaktów. To najstarsza organizacja w tym regionie obejmująca tak szeroki zasięg. Jej wizytówką jest pierwszy w historii, bogato ilustrowany przewodnik po zamkach wchodzących w skład stowarzyszenia, opublikowany w języku angielskim (1994) i polskim (1995), sfinansowany głównie przez duńską Fundację na Rzecz Porozumienia Międzynarodowego w Kopenhadze. W znaku stowarzyszenia umieszczone są gwiazdy nad Bałtykiem – symbol jednoczącej się Europy i przy tym dobry znak firmowy. Stowarzyszenie ma też od niedawna własną stronę internetową – www.baltic-castles.org.

W tym samym czasie w dalekiej Francji narodził się pomysł ukierunkowany przede wszystkim na rozwój turystyki i współpracę młodzieży. W mieście Montbéliard, znanym z dużej fabryki samochodów Peugeot, powstała idea połączenia Europy siecią miast posiadających zamki będące niegdyś rezydencjami panujących. Pierwszy etap zakładał połączenie więzami współpracy 6 ośrodków, tworzących rodzaj mostu przerzuconego prostą linią przez Europę, leżących – jak określił to mer Montbéliard Louis Souvet – na stosie pacierzowym Europy: od Sintra w Portugalii, przez Aranjuez w Hiszpanii, Montbéliard we Francji, Ludwiksburg w Niemczech, Malbork w Polsce i St. Petersburg w Rosji. W spotkaniach założycielskich nie uczestniczyli jednak przedstawiciele z Petersburga, na razie więc Europa dla Sieci Zamków Europejskich kończy się na Polsce.

Malbork łączyły już wcześniej z Montbéliard więzi kulturalne i towarzyskie. Tam działa Stowarzyszenie Francusko-Polskie, założone przez nieliczną, ale prężną polonię, w Malborku już wcześniej działało Towarzystwo Miłośników Kultury i Cywilizacji Francuskiej. Dzięki tym kontaktom Muzeum Zamkowe zgłosiło akces do sieci już w maju 1992 r., tzn. w momencie publicznego ogłoszenia jej zasad w trakcie konferencji prasowej w merostwie w Montbéliard. W następnym

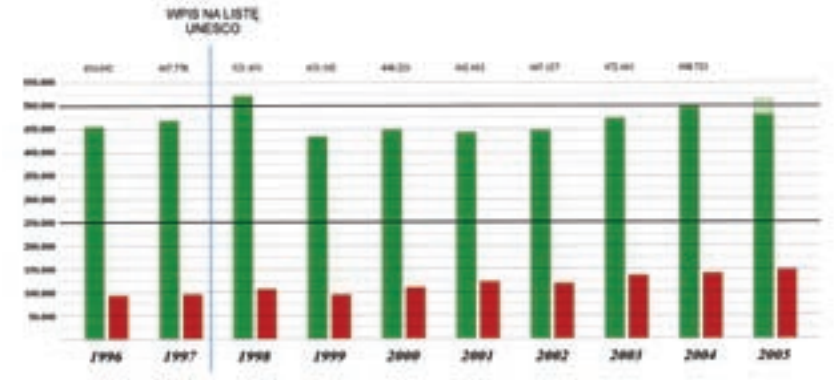
10. Plakat Stowarzyszenia Zamków i Muzeów Regionu Morza Bałtyckiego, autorstwa Rafała Olbińskiego z Nowego Jorku

10. Poster of the Society of the Baltic Region Castles and Museums, designed by Rafał Olbiński from New York

roku, po wspólnych spotkaniach w Polsce i Francji, rozpoczęto prace nad dokumentem nazwanym roboczo Europejską Kartą Zamków–Rezydencji. Ma ona swoje odniesienie do renesansowej tradycji wędrówek artystycznych po Europie i za patrona uważa Heinricha Schickhardta, architekta i artystę montbeliardzkiego, tworzącego na terenie ówczesnej Francji i Niemiec. Program sieci zakłada szeroko pojętą współpracę kulturalną, turystyczną i gospodarczą między jej członkami. Szczególny nacisk położony został na konieczność stworzenia specjalnych warunków umożliwiających studiującej młodzieży z całego świata niezbyt kosztowną wędrówkę szlakiem miast znajdujących się w sieci, tanie zwiedzanie Europy, wzajemne spotkania i naukę. Inicjatywa ta nie rozwinęła się na taką skalę, jak Stowarzyszenie Zamków i Muzeów Nadbałtyckich, ale stała się z pewnością elementem promocji Malborka w Europie.

Ruch turystyczny

Spójrzmy teraz, jak przekładają się wspomniane starania na ruch turystyczny w Malborku – obrazuje to wykres za ostatnie dziesięć lat. Po latach prosperity (w 1989 r. było ok. 500 tys. zwiedzających), ogólna liczba odwiedzających zamek spadła, by ponownie przez kilka lat piąć się w górę do wartości pięciuset kilkudziesięciu tysięcy osób. Jak na warunki polskie – dla pojedynczego obiektu – to cyfra pokaźna (nadmieńmy, iż w okresie przedwojennym ruch kształtował się na dużo niższym poziomie, np. w 1938 r. zanotowano „zaledwie" 89 tys. zwiedzających). Dotychczasowy rekord roku 1998 zapewne wynikał z promocji związanej z wpisem zamku na listę UNESCO, ale być może były i inne przyczyny – np. sprzyjająca pogoda. Interesujące, że ten właśnie rok był w Polsce okresem załamania się turystyki zagranicznej[8]. Kto wie, czy po kilku latach, w roku 2005 rekord ten nie zostanie pobity. Pobity za to już został rekord liczby turystów zagranicznych – do końca października osiągnął wielkość ponad 145 tys. osób (przy 139 tys. w całym, pod tym względem rekordowym, 2004 r.). Ruch obcokrajowców zresztą od kilku lat rośnie w Malborku sukcesywnie i bez załamań. Co ciekawe, nie jest to zbieżne z tendencją ogólnokrajową, która wykazuje systematyczny spadek turystów zagranicznych w Polsce[9]. Wśród obcokrajowców tradycyjnie dominują Niemcy, czyli najchętniej podróżujący po świecie naród, który coraz częściej wybiera tańsze kierunki. Zamiast Włoch, Grecji, Francji czy Hiszpanii, w planach ich pojawia się Bułgaria, Chorwacja, Egipt oraz Polska.

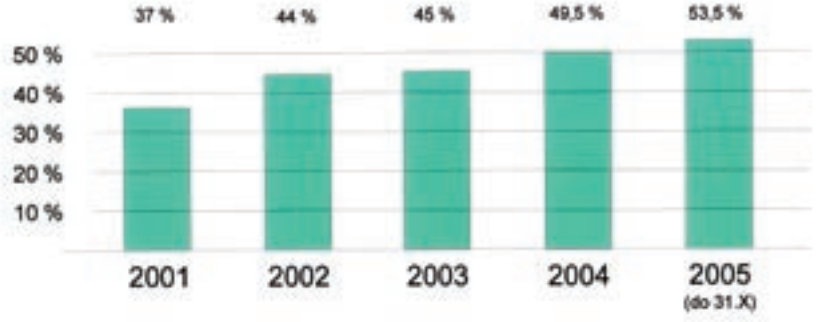


11. Frekwencja w zamku malborskim w ostatnich 10 latach. Zielone kolumny – ogólna liczba turystów, czerwone – turyści zagraniczni

11. Attendance at Malbork Castle during the past ten years. Green columns mark the total number of tourists, red columns – the number of foreign visitors

Kolejną obserwowaną prawidłowością jest systematyczny wzrost liczby turystów indywidualnych, którzy od niedawna zaczynają nawet przeważać w ogólnej liczbie zwiedzających. To skądinąd tendencja bardzo pozytywna, najbardziej zależy nam bowiem na turystach, którzy nie „zaliczają" zamku, lecz przyjeżdżają na dłużej, najczęściej rodzinnie. Ale jeżeli dodamy do tego tendencję wzrostową ruchu organizowanego przez biura podróży, okaże się, że nie tylko znikają zupełnie popularne niegdyś wycieczki zakładowe, ale też dramatycznie maleje liczba wycieczek szkolnych. Zjawisko to ma oczywiście podłoże ekonomiczne i zgodne jest z tendencją ogólnokrajową[10].

Przy okazji ruchu turystycznego można wspomnieć o jeszcze jednej kwestii. Skoro już osiągnęliśmy znaczny wzrost ruchu turystycznego, musimy wziąć pod uwagę zagrożenia, jakie niesie on dla samej substancji zabytkowej. W Malborku do najpoważniejszych należy niszczenie posadzek ceramicznych, zwłaszcza ścieranie glazury. Niemal wszystkie one pochodzą z czasów XIX-wiecznej restauracji zamku, większość wypalono z gliny polewanej. Wyeliminowanie z użycia słynnych kapci muzealnych spowodowało w efekcie wyniesienie



12. Procentowy udział turystów indywidualnych w ogólnej liczbie zwiedzających

12. Percentage participation of individual tourists in the total of visitors

na butach turystów znacznej powierzchni barwnego szkliwa. Problem ten był niedoceniany przez całe lata, dopiero od niedawna naprawą i bieżącym utrzymaniem posadzek zajmuje się profesjonalna firma konserwatorska. Podstawowym celem profilaktyki konserwatorskiej przy ceramicznych i kamiennych posadzkach zabytkowych w Malborku jest ochrona ich powierzchni przed ścieraniem oraz wydobycie z materiału okładzin walorów kolorystycznych. W zakresie tych działań są prace czyszcząco–konserwujące i bieżące reperacje okładzin i spoin. Reperacje są wykonywane raz do roku po gruntownym czyszczeniu posadzek. Naprawione powierzchnie posadzek są następnie zabezpieczone powłokami zabezpieczającymi i w ciągu roku pielęgnowane przez czyszczenie i odnawianie powłok. Skuteczne zabezpieczenie posadzek przed eksploatacją wymaga systematycznego usuwania piasku z ich powierzchni oraz naprawiania uszkodzonych miejsc okładzin posadzkowych. Stosowane środki czyszczące i zabezpieczające nie mogą zawierać w swym składzie soli mineralnych, szkła wodnego oraz innych substancji mogących mieć szkodliwy wpływ (czy to przez swój skład chemiczny, czy to przez trudności z ich usunięciem) na materiały okładzin i stykające się z nimi mury oraz na inne elementy architektury i wyposażenia pomieszczeń. Powłoki zabezpieczające charakteryzują się stabilnością optyczną, dobrą przyczepnością do powierzchni okładzin, wysoką odpornością na ścieranie oraz całkowitą odwracalnością. Środki te posiadają certyfikat jakości ISO 9001 i ulegają biodegradacji w ponad 90 %.

Duża liczba turystów powoduje ponadto częste zmiany temperatury i wilgotności we wnętrzach (wskutek wydychania pary wodnej), co wpływa niekorzystnie na eksponaty, natomiast nie stanowi zasadniczego zagrożenia dla substancji zabytkowej samego zamku. Może nie jest to tak niebezpieczne, jak w przypadku grot z malowidłami naskalnymi w Lascaux czy w Altamira, które z tej przyczyny zamknięto, ale należy o tym pamiętać przy wyposażaniu wnętrz w zabytkowe sprzęty.

Do nielicznych, na szczęście, należą przypadki wandalizmu i świadomego niszczenia substancji

13. Wnętrze refektarza konwentu na Zamku Wysokim po częściowym oczyszczeniu posadzki

13. Interior of the High Castle refectory after a partial cleaning of the floors

(Wszystkie fot. z archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku)

zabytkowej. Są one zresztą w przeważającej mierze dziełem społeczności lokalnej, jak np. rozbieranie kilka lat temu sklepienia jednej z baszt na Przedzamczu i sprzedawanie uzyskanych cegieł turystom niemieckim zatrzymującym się na parkingu.

Rozwój ruchu turystycznego stwarza w Malborku znacznie więcej szans na dobrą kondycję zabytku, przynosi bowiem wzrost dochodów muzeum, które z kolei można przeznaczyć na likwidację lub minimalizację zagrożeń. Zwiększanie przy tym liczby młodzieży oraz intensyfikacja przedsięwzięć edukacyjnych zaowocuje być może w przyszłości społeczeństwem w jeszcze większym stopniu rozumiejącym potrzebę ochrony dziedzictwa.

Przypisy

[*] Referat *Zamek w Malborku na szlakach turystycznych Europy* został wygłoszony na VIII Forum Konserwatorskim pt. „Turystyka w zabytkach. Szanse i zagrożenia dla ochrony zabytków", które odbyło się w dniach 12-14 października 2005 r. w Toruniu.

[1] Cyt. za: V. T. C. Middleton, *Marketing w turystyce*, Warszawa 1996, s. 267.

[2] *Zamki gotyckie na szlakach turystycznych Pomorza, Kujaw, Warmii i Mazur. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Malborku 25-26 IV 2002*, Gdańsk 2002, s. 7.

[3] W. Alejziak, J. Biliński, *Dziedzictwo kulturowe a nowe trendy w popycie i podaży turystycznej*, „Problemy Turystyki i Hotelarstwa" 2003, z. 2, s. 5-18.

[4] J. Majewski, *Interpretacja dziedzictwa kulturowego w turystyce wiejskiej*, „Problemy Turystyki i Hotelarstwa" 2002, z. 4, s. 3.

[5] Zob. np. M. Daszkowska, *Zamki gotyckie elementem promocji polskiej turystyki* [w:] *Zamki gotyckie...*, s. 29.

[6] *Konferencje w Polsce. Katalog obiektów i usług konferencyjnych*, Warszawa 2004, s. XVIII.

[7] O tym już: M. Mierzwiński, *Malbork w Europie*, „Zdarzenia Muzealne" 1996, nr 14, s. 8-11.

[8] K. Łopaciński, B. Radkowska, *Ocena bieżącej sytuacji na rynku turystycznym i prognoza na lata 2002-2007* [skrypt Instytutu Turystyki w Warszawie], Warszawa 2002, s. 5.

[9] Zob. np. W. Bartoszewicz, T. Skalska, *Zagraniczna turystyka przyjazdowa do Polski w 2003 roku* [skrypt Ministerstwa Gospodarki i Pracy], Warszawa 2004, s. 6; *Uwarunkowania i kierunki rozwoju turystyki w województwie pomorskim*, pod red. M. Wanagos, Gdańsk 2004, s. 141.

[10] K. Łopaciński, B. Radkowska, *op. cit.*, s. 64.

Mariusz Mierzwiński

The Malbork Castle Museum Along the Tourist Trails of Europe

Malbork Castle has been on the UNESCO World Heritage List since 1997. Throughout the whole civilised world objects recorded on the List are treated as the supreme treasures of the given country, regardless whether they are the source of material profit. Sites recorded on the List inspire assorted social initiatives, especially those intent on improving the aesthetics of the surrounding, developing the tourist base and information, advancing security and transport, as well as augmenting the education of the young generation. The special merits of the Castle stem from a number of its features: the fact that it is the largest brick fortress in the world, a celebrated monument of mediaeval architecture – a concentration of historical objects testifying to the skill of the builders and artists of yore, an extraordinary group of three castles linked by means of a system of expanded fortifications into a single complex, an historical monument universally recognised as unique and with no analogies in European architecture, as well as an example of the art of fortification and a specific document of the development of conservation. Interest in the Castle corresponds to the current fashion for all things mediaeval.

The author discussed the inner and external determinants of the growing number of visitors at the Castle, such as the seasonal nature of the number of tourists, the scarce revisits, the location of Malbork and its communication links. He also considered certain contemporary tendencies in approaching a monument that must be taken into account while devising a marketing strategy, and the trends of expanding tourism in Europe. The article distinguishes the most important forms of promoting the object throughout the world, currently applied by the museum, such as exhibitions, publications, cultural and open air events, educational programmes, participation in tourism fairs, and cooperation with assorted cultural institutions abroad. The author also outlined the Baltic Castles Trail, which includes more than fifty objects in nine Baltic countries. Notwithstanding the global tendency towards a decline in tourism, Malbork Castle has during the past years experienced a rise in the number of visitors, including an increased percentage of individual tourists. The year 2005 marked a record high, especially as regards visitors from Germany. Finally, the author delved into the threats posed by such a large influx – the damage incurred to the historical floors as well as oscillating temperature and humidity in the interiors.

□

Ewa Mańkowska

„Z KROSNA DO KROSNA” MIĘDZYNARODOWE BIENNALE ARTYSTYCZNEJ TKANINY LNIANEJ

W 2000 r. Muzeum Rzemiosła w Krośnie zapoczątkowało Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”. Można by się zastanawiać dlaczego muzeum samorządowe o niewielkim potencjale merytorycznym (3 pracowników), oddalone od centrów kształcenia artystycznego, skupione głównie na działalności oświatowej, podjęło się organizacji tkackiej imprezy artystycznej o międzynarodowym zasięgu. Idea międzynarodowych prezentacji współczesnego tkactwa artystycznego, w którym włókno lniane jest materiałem fundamentalnym, nie bez przyczyny jednak zrodziła się właśnie w Krośnie.

Trochę historii

Początki tkactwa na Pogórzu sięgają, jak twierdzą badacze historii regionu, czasów Bolesława Chrobrego. Niektórzy uważają nawet, iż nazwa miasta pochodzi od krosna tkackiego, chociaż nie ma na to dostatecznych dowodów. Wiadomo natomiast, że tkacze-płóciennicy odnotowywani byli w źródłach pochodzących z XV w. chociaż jako wyodrębniony cech funkcjonowali dopiero od 1501 roku. Krośnieńscy tkacze w hierarchii społecznej zajmowali jedno z pośledniejszych miejsc, mimo iż liczebnie stanowili największą chyba grupę zawodową. Funkcjonowali jednak na obrzeżach miasta i nie należeli do kręgu ludzi zamożnych.

Na przełomie XV i XVI w. płótna krośnieńskie znane były szeroko poza terenem Małopolski – handlowano nimi na Rusi, Śląsku, w Mołdawii, na Węgrzech, w Słowacji. Pod koniec XVII i w XVIII w. tkactwem trudniło się w Krośnie i okolicach kilkanaście tysięcy rodzin, a uprawa lnu należała do najbardziej rozpowszechnionych, zajmując znaczną część areału rolnego. Przetwarzanie lnu stało się w ciągu kilku stuleci jedną z podstawowych gałęzi gospodarki regionu. W XIX stuleciu, na skutek klęsk żywiołowych i epidemii cholery, zmniejszyła się produkcja wyrobów, utrzymana została natomiast ich doskonała marka. Krośnieńskie płótna dostarczane były na dwór cesarski w Wiedniu, zamawiano je na ślubne wyprawy arystokratycznych panien młodych.

W latach 80. XIX w., dzięki poparciu Krajowej Komisji Przemysłowej i Galicyjskiego Wydziału Państwowego, utworzono w pobliskiej Korczynie Krajowy Naukowy Warsztat Tkacki, a w Krośnie Krajową Szkołę Tkacką, w której wykładali m.in. Henryk Gruszecki – autor podręcznika *Technologia tkactwa ręcznego,* Franciszek Daniszewski – profesor rysunku i malarstwa, znawca tkactwa wzorzystego, *który w latach dziewięćdziesiątych przybył do Krosna z Krakowa i pozostał tu do końca życia (1922),* Bernard Jaroszewicz – artysta malarz, projektant tkanin. Nauczycielem zawodu i kierownikiem warsztatów szkolnych został Jan Kustroń. W 1918 r. szkoła pod nazwą „b. Krajowa Szkoła Tkacka” została przejęta przez odrodzone państwo polskie. W roku szkolnym 1937/38, w wyniku ogólnokrajowej reformy szkolnictwa zawodowego placówka rozpoczęła pracę jako 4-letnie Gimnazjum Tkackie. Po wybuchu II wojny światowej i zajęciu Krosna przez Niemców, szkołę zdegradowano do stopnia Handwerkerschule. W 1944 r., po wyzwoleniu miasta, działała nadal

1. Logo Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna” proj. E. Cisowska

1. Logo of the International Biennale of Artistic Linen “From a loom to Krosno”, project E. Cisowska

jako Gimnazjum Tkackie. W latach powojennych poddana została licznym przekształceniom. W 1947 r. przy gimnazjum powstało prywatne włókiennicze liceum II stopnia, którego absolwenci posiadali takie same prawa jak absolwenci liceów ogólnokształcących. W 1972 r. Technikum Włókienniczemu nadano imię Jana Szczepanika – wynalazcy, konstruktora, autora wielu projektów z dziedziny fotografii, tkactwa, a nawet przesyłania obrazu na odległość.

Jan Szczepanik – wybitny polski wynalazca, postać barwna, chociaż trochę zapomniana, wychowywał się i mieszkał w Krośnie, pracował jako nauczyciel w pobliskiej Korczynie. Kontakty z Towarzystwem Tkaczy wywarły na niego wpływ na tyle silny, iż opracował metodę mechanicznej produkcji tkanin wzorzystych, w tym także obrazów. Praca polegała na zautomatyzowaniu procesu tkackiego na maszynach konstrukcji Jacqarda. Szczepanik przenosił wzór rysunku na metalową płytę, która stanowiła przewodnik elektryczny, miejsca nie mające przewodzić prądu pokrywał izolacją. Efektem był obraz z pól czarno–białych, przenoszony na płytę metalową. Produkcja opierała się na znanych już technikach fotografii i litografii. Metalowa płyta wzoru, z polami odsłoniętymi i izolowanymi, stanowiła patron metalowy, a nie jak dotąd papierowy. Zamiast żmudnej, wielogodzinnej pracy, wykonanie gobelinu trwało kilkanaście do kilkudziesięciu minut. Wynalazkiem Szczepanika zainteresował się nawet Mark Twain, chcąc zakupić prawo do eksploatowania patentu w Ameryce, ale brak środków na nowe doświadczenia i rozszerzenie produkcji nie pozwolił na zrealizowanie tego przedsięwzięcia.

Kilkuwiekowe tradycje rzemieślnicze znalazły kontynuację w działalności funkcjonującego do niedawna przedsiębiorstwa „Krosnolen", którego najwyższej jakości wyroby królowały przez kilkadziesiąt lat na rynkach całego świata. W odrodzonej Polsce jako Spółka Akcyjna „Zakłady Lniarskie Len", w latach 30. „Zakłady Przemysłu Lniarskiego Krosno", popularna krośnieńska „Lnianka" nie przetrwała jednak zmian ustrojowych i gospodarczych końca XX wieku. Niszczejące fabryczne budynki zaanektowano na magazyny, hurtownie, sklepy, dyskoteki. Upadek krośnieńskiego przemysłu tkackiego w latach 90. spowodował, iż okoliczni rolnicy, nie mając zbytu na swoje plony, całkowicie zaprzestali uprawy lnu.

Po chlubnych tkackich tradycjach Krosna pozostały jedynie wspomnienia, publikacje, niewiele urządzeń traktowanych jak muzealne eksponaty, piękna legenda o prządkach – dworskich pannach zaklętych w skały za karę, że tkały w święto, którym swoją nazwę zawdzięcza rezerwat geologiczny w pobliskiej miejscowości

2. Włodzimierz Cygan (Polska) – *Dzień*, Grand Prix II Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" 2002

2. Włodzimierz Cygan (Poland) – *Day*, Grand Prix of the Second International Biennale of Artistic Linen "From a loom to Krosno" 2002

Czarnorzeki, i Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej.

Z krosna do Krosna

Pomysłodawcami tkackiej imprezy w Krośnie byli artystka-tkaczka Anna Kobak-Pisowacka i Jerzy Pisowacki – zamiłowany, gorliwy krzewiciel tkactwa artystycznego, prezes działającego w Krośnie Towarzystwa Wspierania Sztuk Pięknych. Organizacji Biennale podjęło się Muzeum Rzemiosła w Krośnie, niewielka samorządowa instytucja kultury, funkcjonująca w mieście od 1990 r., założona przez krośnieńskich rzemieślników w wyremontowanej przez nich dawnej Pierwszej Krajowej Fabryce Zegarów Wieżowych Michała Mięsowicza.

Do głównych celów organizacyjnych krośnieńskiego biennale zaliczyć należy: zachowanie i upowszechnienie historii tkactwa lniarskiego w Krośnie i w regionie Karpat, stworzenie warunków do eksponowania dzieł powstałych na bazie lnu, utworzenie w Muzeum Rzemiosła w Krośnie kolekcji artystycznej tkaniny lnianej, a także promowanie idei ekologii przez nawiązanie do tradycji tkactwa lniarskiego.

I edycja stanowiła swego rodzaju eksperyment organizacyjny, a jednocześnie była poważnym wyzwaniem dla tak niewielkiej instytucji kultury, jaką jest Muzeum Rzemiosła w Krośnie. Po pierwsze, trudno było przewidzieć, czy nowa kulturalna inicjatywa wywoła pożądany efekt w tkackich środowiskach artystycznych, tym

3. Eva Damborska (Czechy) – *Początek świtu,* Grand Prix III Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" 2004

3. Eva Damborska (Czech Republic) – *Onset of Dawn,* Grand Prix of the Third International Biennale of Artistic Linen "From a loom to Krosno" 2004

Lniance. Udało się jednak przekonać samorządowców krośnieńskich, że Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej jest jedynym (na razie) sposobem na utrzymanie i podtrzymanie tkackich tradycji miasta.

W rezultacie okazało się, że I Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej spotkało się z dużym uznaniem i zainteresowaniem zarówno ze strony artystów, jak i krytyków sztuki. Krośnieńska impreza została bardzo życzliwie przyjęta przez środowiska twórcze i potraktowana jako konkurs o poważnej randze.

Założenia merytoryczne zostały oparte na doświadczeniach Biennale Małych Form Tkackich. Założono, że prace zgłaszane na konkurs muszą zawierać minimum 75% włókna lnianego, a wymiary mają się zawrzeć w granicach od 25 do 60 cm. Funkcję doradcy artystycznego krośnieńskiego biennale powierzono dr Ewie Marii Poradowskiej-Werszler z Wrocławia – założycielce, twórczyni wielu organizacji promujących tkactwo artystyczne, inicjatorce licznych przedsięwzięć bardziej że przyjęto międzynarodową formułę imprezy. Po wtóre, organizatorowi przyszło się zmierzyć z małym lokalnym środowiskiem, w którym, z pewnością, trudniej jest prowadzić bardziej skomplikowane działania organizacyjne, zwłaszcza że założono profesjonalny charakter imprezy. Początkowo władze miasta nie były przychylne pomysłowi, uważając, że niezbyt odległa sprawa likwidacji jednego z największych w Polsce zakładów przemysłu lniarskiego „Krosnolen" może wywoływać skojarzenia *...tańczenia na stypie po* artystycznych, jak Międzynarodowe Biennale „Małe Formy Tkackie", Międzynarodowy Plener – Sympozjum „Warsztat Tkacki – Kowary", przede wszystkim jednak wielkiej indywidualności w środowisku twórców tkaniny artystycznej.

Na I Międzynarodowe Biennale „Z krosna do Krosna" zgłosiło się 54 artystów z 8 krajów: Czech, Danii, Szwecji, Ukrainy, Słowacji, Finlandii, Rosji i Polski. Jury pod przewodnictwem prof. Ireny Huml uhonorowało nagrodą Grand Prix – Małgorzatę Buczek-Śle-

4. Joachim Blank (Niemcy) – *Czerwone cięcie,* nagroda II Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" 2002

4. Joachim Blank (Germany) – *Red Cut*, prize at the Second International Biennale of Artistic Linen "From a loom to Krosno" 2002

dzińską z Polski, I nagrodą – Irinę Kolesnikową z Rosji, II nagrodą – Ewę Bergel i Ewę Poradowską-Werszler z Polski, III nagrodą – Marię Katarzynę Dietrich i Adelę Szwaję; przyznano również 5 wyróżnień.

Po sukcesie I Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej, Muzeum Rzemiosła w Krośnie w styczniu 2002 r. przystąpiło do organizacji drugiej edycji konkursu, koncentrując się na przygotowaniu materiałów promocyjnych imprezy. Powstała strona internetowa: www.len.muzeumrzemiosla.pl z informacjami na temat warunków uczestniczenia w konkursie i relacjami z wystaw organizowanych poza Krosnem.

W II edycji Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej wzięło udział 86 artystów z 16 państw: Polski, Czech, Słowacji, Niemiec, Rosji,

5. Barbara Gałan (Polska) – *Jesienna słota,* nagroda II Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" 2002

5. Barbara Gałan (Poland) – *Autumn gloom,* award at the Second International Biennale of Artistic Linen "From a loom to Krosno" 2002

Łotwy, Ukrainy, Finlandii, Danii, Wielkiej Brytanii, Francji, Włoch, Izraela, Turcji, Islandii, Węgier. Część z nich było uczestnikami pierwszej edycji, pozostali dowiedzieli się o krośnieńskiej imprezie z internetu, informacji prasowych, głównie jednak dzięki formule „wędrującej wystawy", prezentowanej przez rok od wernisażu krośnieńskiego w wielu galeriach. Ta forma promocji spowodowała, że do konkursu przystąpili również artyści z niewielkich ośrodków. Dodatkowym atutem był niewątpliwie brak opłat za uczestnictwo w wystawie.

Jury II Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej przyznało

6. Natalia Leikina (Ukraina) – *Rozmyślania lnu,* nagroda III Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" 2004

6. Natalia Leikina (Ukraine) – *Linen Reflections*, award at the Third International Biennale of Artistic Linen "From a loom to Krosno" 2004

7. Wystawa premierowa III Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" 2004 – praca *Zwierciadło słońca* Katarzyny Dietrych-Kuzak

7. Premiere exhibition at the Third International Biennale of Artistic Linen "From a loom to Krosno" 2004 - *Mirror of the Sun* by Katarzyna Dietrych-Kuzak

Artystyczna impreza stała się w pewnym sensie „produktem turystycznym" promującym Krosno, z wykorzystaniem wszystkich dostępnych atutów regionu związanych z tradycjami tkackimi miasta, sięgającymi XV stulecia. Sam tytuł: „**Z krosna do Krosna**" jednoznacznie kojarzy miasto z imprezą. Nagrody „Prządki" związane są z piękną legendą o kasztelankach kamienieckich zamienionych w trzy skały (rezerwat skalny „Prządki" koło Krosna) za to, że przędły nici lniane w święto Bożego Ciała. Władze miasta i Muzeum Rzemiosła rozpoczęły starania o pozyskanie środków na wybudowanie i zorganizowanie Domu Rzemiosła, gdzie odbywałyby się m.in. warsztaty tkactwa i koronkarstwa oraz sympozja poświęcone tradycyjnemu tkactwu. Projekt zakłada również powstanie galerii i sklepu. Niewątpliwym atutem, pomocnym w pozyskaniu środków na realizację tych zamierzeń jest Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna".

Podejmując się organizacji tkackiej imprezy artystycznej braliśmy pod uwagę zarówno konieczność wzbogacenia form pracy muzeum – nie posiadając sali

5 nagród i 9 wyróżnień. Podstawowym i oczywistym kryterium ocen była wartość artystyczna, jednakże w jej ramach jury premiowało zarówno mistrzostwo formy i warsztatu, jak też odkrywcze i zaskakujące potraktowanie włókna lnianego. Grand Prix przyznano Włodzimierzowi Cyganowi z Polski, I nagrodę – Heldze Borish z Niemiec, dwie II nagrody – Evie Damborskiej z Czech i Barbarze Gałan z Polski, III nagrodę – Joachimowi Blankowi z Niemiec.

Bezsprzeczną promocją krośnieńskiego biennale były spotkania z artystami podczas Międzynarodowych Sympozjów Sztuki Włókna – „Warsztat Twórczy Kowary", na które Muzeum Rzemiosła zapraszane jest od 2000 roku. Podczas tych spotkań dwukrotnie prezentowane były założenia programowe konkursu oraz efekty pracy. Te osobiste kontakty spowodowały również to, że w krośnieńskim wernisażu brali udział artyści z Ukrainy, Słowacji, Danii, Polski i Niemiec.

8. Wystawa premierowa III Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" 2004 – praca *W błękicie…* Aleksandry Herisz

8. Premiere exhibition at the Third International Biennale of Artistic Linen "From a loom to Krosno" – *In Blue...* by Aleksandra Herisz

wystaw czasowych nie możemy wykazać się działalnością wystawienniczą (chociaż muzeum jest współorganizatorem i konsultantem wielu wystaw), jak i możliwość zapoczątkowania nowej kolekcji w zbiorach muzealnych. W chwili obecnej Muzeum Rzemiosła jest właścicielem 117 tkanin przekazanych w darze przez artystów biorących udział w biennale, a także kilkunastu prac nie zgłaszanych do konkursu. Dzięki nagłośnieniu i promocji biennale muzeum wzbogaciło się również o kilkadziesiąt eksponatów i archiwaliów dotyczących funkcjonowania Krajowej Szkoły Tkackiej, warsztatów tkackich z okolic Krosna, projektów i tkanin wykonywanych w spółdzielniach tkackich Krosna i Korczyny, koronek rymanowskich, brzozowskich i zręcińskich.

9. Katalogi trzech edycji Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”

9. Catalogues of three editions of the International Biennale of Artistic Linen “From a loom to Krosno”

(Wszystkie fot. z archiwum Muzeum Rzemiosła w Krośnie)

Wciąż odnotowujemy rosnące zainteresowanie artystów krośnieńskim biennale. Do wzięcia udziału w III edycji zaproszono kilkudziesięciu artystów, w tym wielu z Europy, a także Azji i Australii. Do biura organizatora napłynęło 89 zgłoszeń z 20 krajów. Niestety, ponieważ impreza do tej pory miała charakter otwarty, napływały również prace raczej amatorskie. Jury w składzie: prof. Irena Huml (Instytut Sztuki PAN w Warszawie), Marta Hrebíčková (Dyrektor Šarišskiej Galérii w Prešovie), Norbert Zawisza (Dyrektor Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi), Andrzej Korzec – artysta malarz, Maciej Syrek – artysta rzeźbiarz, nie dopuściło ze względów formalnych 6 prac. Nagrodami uhonorowano: Elfride Wimmer z Austri, Natalię Leikinę z Ukrainy, Ewę Poradowską-Werszler z Polski. Grand Prix III edycji „Z krosna do Krosna” uhonorowano Evę Damborską z Czech. Wszyscy artyści biorący udział w krośnieńskim biennale otrzymują katalogi, plakaty, zaproszenia i pełną informację o peregrynacjach wystawy.

Organizacja biennale jest niewątpliwie ogromnym wysiłkiem dla tak niewielkiej instytucji miejskiej, jaką jest Muzeum Rzemiosła, tym bardziej, że w tym czasie prowadzona jest dynamicznie działalność oświatowa na temat historii regionu i rzemiosła, organizowane są konkursy, prowadzona jest działalność wydawnicza i naukowa. Środki budżetowe nie wystarczają oczywiście na wszystkie potrzeby, stąd konieczność szukania sponsorów – co dla lokalnych instytucji kultury nie jest wcale łatwe. Dodatkowym, i nie do przecenienia, efektem organizacji biennale w Krośnie jest jednak autentyczna integracja lokalnego środowiska wokół tej imprezy. Krośnieńscy hotelarze gościli bezpłatnie artystów z Ukrainy (7 osób), pozostali uczestnicy otrzymali znaczące rabaty; w galeriach BWA, Krośnieńskiego Domu Kultury, Muzeum Podkarpackiego i w Iwonickim „Pasażu” zorganizowane były indywidualne wystawy tkaniny. Wernisaże wystawy finansowane i obsługiwane były w całości przez cukiernika Marka Bargieła – Cechmistrza Cechu krośnieńskiego. Bezpłatną pomoc w organizacji biennale zadeklarowali krośnieńscy twórcy, dostarczając projekty plakatów, statuetki, unikatowe szkło.

Wystawy

Zgodnie z założeniami programowymi Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”, wystawa towarzysząca imprezie ma charakter wędrujący, a Muzeum Rzemiosła dysponuje pracami przez rok po krośnieńskiej premierze. W latach 2000-2005 wystawa prezentowana była w galeriach BWA w Rzeszowie, Zakopanem, Gorlicach, w Galerii Mysłakowickich Zakładów Lniarskich „Orzeł”, w ramach XXVII i XIX Międzynarodowych Warsztatów Twórczych Kowary, w Muzeum w Przeworsku, w Muzeum Ukraińsko–Rusińskiej Kultury w słowackim Švidniku, w galerii miejskiej i Göcsej Muzeum w Zalaegerszeg na Węgrzech, w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, w Šarišskiej Galérii w Prešovie oraz jako wystawa towarzysząca IX i X Triennale Tkaniny w Łodzi. Każda z tych wystaw była inna, bo aranżacja ekspozycji z tak wielu i tak róż-

norodnych prac wymagała pomysłowości i wyobraźni. Magdalena Rabizo-Birek we wstępie do katalogu tak scharakteryzowała nadesłane do Krosna lniane dzieła: *Prace nadesłane przez artystów tkaniny na trzecią edycję Międzynarodowego Biennale Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna" zaskakują różnorodnością technik, stylów, sposobów ekspresji. Budzą też podziw wynalazczością formalną, maestrią warsztatu i nieokiełznaną wyobraźnią twórców, którzy z tak skromnego i prostego materiału potrafią wyczarować prawdziwe bogactwo kształtów, form i barw. Na wystawie oglądać możemy tkane, szyte, klejone, malowane, motane, haftowane, wyszywane, formowane i splatane: obrazy, rysunki, rzeźby, instalacje, kolaże, niby-przedmioty. Zostały artystycznie wyzyskane wszystkie niemal sposoby i formy istnienia lnu: od lnianej pulpy, przez przędzę w różnych stopniach przetworzenia, nici i szpule po rozmaitość tkanin, niekiedy udatnie imitujących szlachetne materie.*

Wystawy organizowane poza Krosnem to nie tylko promocja miasta i imprezy, ale także Muzeum Rzemiosła. Dzięki biennale podpisano umowy o współpracy z trzema muzeami na Słowacji i Węgrzech. Współpraca z Göcsej Muzeum w Zalaegerszeg zaowocowała wyjątkowo uroczystym finisażem II edycji biennale w grudniu 2003 roku. Wydano specjalne plakaty, a także katalog w wersji węgiersko-angielskiej. Ogółem wystawy Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej zwiedziło około 60 000 osób.

Plany

W 2006 r., w ostatni piątek sierpnia, planowany jest wernisaż IV edycji biennale – imprezy, która wpisała się już w kalendarz artystycznych spotkań tkackich w Polsce, a również chyba w Europie, o czym świadczy zainteresowanie krośnieńskim biennale „Textile Forum Magazine", wydawanym w Hanowerze. Nie jest to jeszcze „okrągły jubileusz", ale zainteresowanie konkursem, który jest pewnego rodzaju wyzwaniem dla artystów zarówno z powodu materiału, jak i wymiarów oscylujących pomiędzy miniaturą i dużym formatem, dowodzi, iż nawet poza tradycyjnymi centrami sztuki tkackiej można zorganizować imprezę o międzynarodowym zasięgu. Poza konkursem i wystawą współczesnej tkaniny lnianej w planach jest również sympozjum poświęcone tradycjom tkackim regionu. Mamy nadzieję, że zorganizować je będzie można w przyznanych muzeum piwnicach XVI-wiecznej kamienicy, przystosowanych do funkcji sal konferencyjno-wystawowych, na co gmina Krosno pozyskała fundusze z programu ZPORR. To też poniekąd rezultat zorganizowania Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej w Krośnie.

Mając nadzieję na realizację wszystkich planów związanych z utrwaleniem i zachowaniem lniarskich tradycji Krosna – do czego Muzeum Rzemiosła jest zobligowane – zacytuję słowa prof. Ireny Huml: *Dawno odkryta uroda włókna lnu, obok wielu innych jego walorów, polega na subtelnej barwie naturalnych srebrzystych szarości czy bieli i dzięki szlachetnemu przyswajaniu kolorów – głównie z barwników naturalnych – czyni z niego tworzywo nieustająco atrakcyjne, pozwalające na uzyskanie bogatej palety barw cennej nie tylko dla sztuki, ale także dla przemysłu tekstylnego i mody odzieżowej. Pamiętna akcja z okresu dwudziestolecia międzywojennego pod hasłem „polski len" propagowała wszechstronne zastosowanie tego włókna, podkreślając jego walory, sprzyjając równocześnie kulturze uprawy i obróbki rośliny, znanej od dawna na ziemiach polskich i głęboko wrośniętej w tradycje kraju. Dobrze więc, że choć w innej postaci wraca zainteresowanie lnem inicjowane wystawami w Krośnie w ramach Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej pod jakże znamiennym tytułem „Z krosna do Krosna".*

Bibliografia

W. Sarna, *Opis powiatu krośnieńskiego pod względem geograficzno-historycznym*, Przemyśl 1898.

A. Lewicka, *Krosno w wiekach średnich*, Krosno 1933.

W. Wierzejewski, *Tradycje włókienniczej spółdzielni „Towarzystwo Tkaczy" w okresie 100 lat w Korczynie*, Kraków 1982.

A. Bata, *„Krosnolen" – 50 lat historii zakładu*, Rzeszów 1984.

J. Tulik, *Świat wynalazków Jana Szczepanika*, „Biblioteka Krośnieńska", zeszyt 6, Krosno 1995.

F. Leśniak, *Rzemieślnicy i kupcy w Krośnie (XVI- pierwsza połowa XVII w.)*, Kraków 1999.

I Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna", katalog, Krosno 2000.

II Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna", katalog, Krosno 2002.

III Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna", katalog, Krosno 2004.

Ewa Mańkowska

The International Biennale of Artistic Linen "From a Loom to Krosno"

It is not by accident that the conception of international presentations of contemporary artistic weaving emerged in Krosno. Its organiser – the Crafts Museum – referred to the traditions of Krosno and the region, which date back to the Middle Ages. Fifteenth-century Krosno was famous for its production of fustian, and Krosno cloth was widely known not only across Polish lands but also in neighbouring countries. The cultivation of flax was among the most universal occupations of the population, and its processing was for centuries one of the most basic branches of the economy. Old tradition was continued by the "Krosnolen" enterprise which functioned until recently and whose high quality products were acclaimed throughout the world. After the fall of the Krosno weaving industry at the beginning of the 1990s, the local farmers, whose products were no longer demanded, abandoned flax cultivation. The only traces of the splendid weaving traditions were reminiscences, publications, archival material, and a few examples of equipment treated already as museum exhibits. The International Biennale of Artistic Linen is an attempt at protecting the cultural heritage of the region.

The Biennale was inspired by Anna Kobak-Pisowacka – an artist-weaver, and Jerzy Pisowacki – an ardent lover of weaving and chairman of the Krosno-based Society of Support for the Fine Arts. The prime objectives of the Krosno Biennale include the popularisation of the history of linen weaving in Krosno and the Carpathian Mts. region, the creation of suitable conditions for displaying works based on linen, the opening of a collection of linen at the Crafts Museum in Krosno, and the promotion of ecological postulates by referring to the tradition of linen weaving.

In accordance with the rules, and in reference to the Biennale of Small Woven Forms held in Jelenia Góra, the works submitted for the competition and the exhibition should contain a 75% minimum of linen and a size situating them between a classic miniature and a full-format large composition (i.e. from 25 cm. to 60 cm. length and width).

Up to now, Krosno has played host to three editions of the biennale, attended by more than a hundred artists from twenty European, American and Asian countries. The compositions were displayed by galleries and museums in Poland and abroad: Krosno, Rzeszów, Zakopane, Gorlice, the Gallery of the "Orzeł" Linen Works in Mysłakowice, at the 27th and 29th International Creative Workshops in Kowary, the Museum in Przeworsk, the Museum of Ukrainian-Ruthenian culture in the Slovak town of Švidnik, in the town gallery and Göcsej Museum in Zalaegerszeg (Hungary), the Institute of Industrial Design in Warsaw, the Šarišska Galeria in Prešov, and as an exhibition accompanying the Ninth and Tenth Fabric Triennial in Łódź. A fourth edition of the biennale, an event which has already become part of the calendar of artistic weaving shows not only in Poland but also in Europe, is planned for August 2006.

□

20. KONFERENCJA GENERALNA I 21. ZGROMADZENIE GENERALNE MIĘDZYNARODOWEJ RADY MUZEÓW ICOM W SEULU W DNIACH 1-8 PAŹDZIERNIKA 2004

Osadzone w środowisku naturalnym i społecznym narody objawiają swą kreatywność poprzez dokonania zarówno materialne, jak i niematerialne, odzwierciedlające najrozmaitsze aspekty ich życia.

Jak wiadomo, muzeolodzy na całym świecie skupiali dotychczas swoją uwagę i wysiłki przede wszystkim na gromadzeniu, zabezpieczaniu, poszukiwaniu, eksponowaniu i wymianie przedmiotów namacalnych, zarówno kulturalnych, jak i naturalnych, traktując muzea jako obszar badań naukowych, rozwoju duchowego i kulturalnego ludności, interpretacji dziedzictwa i edukacji.

Tymczasem kultura przejawia się na płaszczyźnie nie tylko materialnej, lecz także niedotykalnej. Kultura jest przekazywana z pokolenia na pokolenie przez języki, muzykę, teatr, postawy, gesty, praktyki, zwyczaje oraz całą gamę innych form mediacji, jak również przedmioty i miejsca, w których objawiają się idee człowieka.

Niepowtarzalne dziedzictwo kulturalne narodów różnych części świata jest wynikiem procesów odkrywania, upowszechniania, aktualizacji i dewolucji. Niematerialne dziedzictwo kulturalne zawiera np. głosy, wartości, tradycje, języki, historię ustną, zwyczaje ludowe, kreatywność, zdolność przystosowania i swoisty charakter danego narodu, przejawiające się w kuchni, ubiorach, budownictwie, tradycyjnych umiejętnościach i technologiach, obrzędach religijnych, manierach, zwyczajach, sztuce, baśniach itd.

Światowa społeczność muzealna przyznaje obecnie, że będzie musiała zwrócić baczniejszą uwagę na niedotykalne, a nie na materialne materialne elementy dziedzictwa kulturalnego, popierając nowe, interdyscyplinarne metody. Muzea będą się starały objąć ochroną całość dziedzictwa, co nie zwalnia ich z obowiązku kontynuowania podstawowych zadań, do których należy gromadzenie, konserwacja, poszukiwanie, wymiana, eksponowanie i edukacja.

Temat „Muzea i niematerialne dziedzictwo kulturalne" konferencji ICOM-u w 2004 r. w Seulu przyczyni się do promowania tożsamości kulturowych różnych regionów, a zarazem lepszego zrozumienia różnorodności kulturalnej naszego świata. W ten sposób będziemy mogli przyczynić się do nastania epoki pokoju i rozwoju społeczeństw.

Taką odezwę skierowaną do uczestników 20. Konferencji Generalnej i 21. Zgromadzenia Generalnego ICOM odbywających się w Seulu w dniach 1-8 października 2004 r. wydali organizatorzy, czyli Koreański Komitet Narodowy ICOM, którego prezesem jest Byung-Mo-Kim, Muzeum Narodowe Korei pod dyrekcją Kun Moo Yi i Koreańskie Stowarzyszenie Muzeów, któremu przewodniczy Yong Ku Kim. W Radzie Komitetu Organizacyjnego zasiadało jeszcze pięciu dyrektorów o nazwisku Kim, bardzo popularnym w obu Koreach.

Obrady odbywały się w różnych salach COEX Convention Center, gdzie już 1 października o 9 rano rozpoczęło się ostatnie, podsumowujące trzyletnią kadencję, posiedzenie Komitetu Doradczego, któremu przewodniczyła Alissandra Cummins (Barbados), a dotychczasowy (przez dwie kadencje) prezydent ICOM-u, Jacques Perot, wygłosił przemówienie pożegnalne. O swoich zamierzeniach mówiła p. Cummins, która kandydowała na prezydenta ICOM-u w następnej kadencji (2004-2007), jej kontrkandydat natomiast, Giovanni Pinna (prezydent Włoskiego Komitetu Narodowego) wygłosił dłuższe przemówienie, w którym przedstawił swoje *curriculum vitae* w wielu językach. Jako jedyny reprezentowałem Polski Komitet Narodowy ICOM, będąc jednocześnie kandydatem (jednym z 31) do Komitetu Wykonawczego. Ale, jak się okazało, wśród kandydatów nie byłem jedynym Polakiem. Rodowitą Polką okazała się kandydatka reprezentująca Wielką Brytanię p. Barbara Woroncow. Wśród uczestników było też kilku innych Polaków, reprezentujących Kanadę, Norwegię etc. Niestety, dopiero ostatniego dnia przyjechał p. Michał Malinowski, właściciel i reprezentant Muzeum Opowiadaczy Historii w Konstancinie. W sobotę, 2 października, prezydent Kim poprowadził wycieczkę autokarową (kilkuset uczestników) wzdłuż rzeki Han, na północ za Seulem wciąż jeszcze ufortyfikowanej, ogrodzonej drutami kolczastymi i budkami strażniczymi z żołnierzami pod bronią. Skręciliśmy potem ku zachodowi i przez most nad zatoką wjechaliśmy na wyspę Ganghwado, która jest kolebką państwowości koreańskiej. Uczestniczyliśmy w malowniczym festiwalu folklorystycznym w miejscowości Ganghwa i zwiedziliśmy ośrodek uniwersy-

tecki Centrum Kultury i Sztuki Ganghwy, zawadzając o międzynarodowe sympozjum „World Megalityc Culture", na wyspie zwiedza się bowiem wielki dolmen, pozostałość po obrzędach pogrzebowych epoki neolitu. Wyspa Ganghwado znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie granicy obu Korei.

Tegoż dnia wieczorem odbył się w największej sali COEX Convention Hall bankiet powitalny, zaś w niedzielę, 3 października, w tejże Sali oficjalne otwarcie konferencji, którą zaszczyciła swą obecnością Pierwsza Dama, pani Yang-Suk-Kwon, protektorka kongresu. Do jej oficjalnego powitania wyznaczono kilkunastoosobową grupę, w skład której weszli: odchodzący prezydent, Jacques Perot, Jej Królewska Wysokość Maha Chllri Siridorn z Królestwa Tajlandii, pani Noriko Aikawa, reprezentująca dyrektora generalnego UNESCO, i kilku przedstawicieli krajów azjatyckich, afrykańskich i europejskich w tym Martin B. Schärer ze Szwajcarii, Władimir Tołstoj (prawnuk Lwa), dyrektor Jasnej Polany z Rosji i piszący te słowa. Żona prezydenta Korei ubrana była w strój koreański, w takich też strojach wystąpili towarzyszący jej członkowie Komitetu Organizacyjnego Konferencji. Po przemówieniu prezydenta ICOM-u Jacquesa Perota głos zabrała protektorka kongresu, po niej księżniczka tajlandzka i na koniec minister spraw zagranicznych Timoru Wschodniego José Ramos Horta.

Po przerwie rozpoczęły się obrady plenarne z referatami podejmującymi główny temat konferencji „Muzea i niematerialne dziedzictwo kulturalne" oraz nastąpiło otwarcie wystawy wydawnictw, płyt etc., nie tylko Korei, ale i innych krajów azjatyckich biorących udział w konferencji. Bardzo interesujące były wieczorne przedstawienia dla uczestników: japońskiego teatru Kabuki, koreańskiego teatru masek Gangneung-Gwano-Mask Drama, widowisko nieco w stylu *commedia del arte*, oraz Tajwan Treasure Island of Diversity, spektakl na motywach ludowych osnuty, ale nowocześnie rozwiązany. W ogóle widzieliśmy na kongresie dużą aktywność Chińczyków z Tajwanu.

Posiedzenie Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich ICLM odbyło się 5 października. Była to 27. Konferencja Doroczna Komitetu. Na 27 uczestników przyjechało 13 Rosjan. Referatu żadnego na temat kultury niematerialnej nie było, za to wysłuchaliśmy interesującej wypowiedzi o muzeach literackich w Chinach Ludowych – w Taipei, której autorem był Wu-Chiang-Fa. Po raz pierwszy zresztą Komitet mógł zapoznać się z problematyką muzeów literackich na Dalekim Wschodzie (przed kilku laty obejrzawszy Muzeum Literatury Japońskiej w Tokio, miałem tu jakąś skalę porównawczą). 27. Konferencja Doroczna ICLM była również konferencją wyborczą. Na drugą kadencję wybrany został Erling Dahl jr., dyrektor Muzeum Edwarda Griega w Bergen. Sekretarzem na miejsce Francuza Yvesa Gagneux, który się nie sprawdził na tym stanowisku, wybrany został największą liczbą głosów (gdyż liczono również głosy przysłane korespondencyjnie) nowy dyrektor Muzeum Heinricha von Kleista we Frankfurcie nad Odrą – Lothar Jordan. Do zarządu weszli: z Francji – J. P. Dekiss z Muzeum Juliusza Verne'a w Nantes, z Rosji – Władimir Tołstoj, dyrektor Muzeum Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie i Galina Biełunowa, dyrektor Muzeum Piotra Czajkowskiego, z Niemiec – Annemarie Vahl z Muzeum Heinego w Düsseldorfie.

Następnego dnia członkowie ICLM zwiedzali Muzeum Współczesnej Literatury Koreańskiej. Muzeum założone zostało w 1997 r. i obejmuje piśmiennictwo ostatniego stulecia, w tym także literaturę Korei Północnej, co jest nieco utrudnione, gdyż istnieją tam ponumerowane zespoły literatów produkujących jedynie słuszne powieści etc. Alfabet koreański istnieje od roku 1446. Okres japońskiej okupacji trwał od 1910 do 1945 r., dopiero po roku 1950, czyli po wojnie koreańskiej w literaturze pojawiły się wpływy zachodnie. Za klasyka uchodzi pisarz Li-Kwang-Su, w dziedzinie poezji – Kim Uk. Duży dział jest poświecony także literaturze dziecięcej. Sposób ekspozycji raczej tradycyjny, choć technicznie na wysokim poziomie.

Zwiedzaliśmy również pałac królewski, znakomicie odrestaurowany, i wzniesione w jego sąsiedztwie Muzeum Narodowe z ekspozycją obejmującą dzieje Półwyspu Koreańskiego od czasów prehistorycznych do współczesności (w tym wykopaliska archeologiczne itd.). Bardzo interesujące i obszernie udokumentowane jest koreańskie malarstwo średniowieczne na rolkach. Najważniejsze skarby narodowe są ponumerowane, a odwiedzający Muzeum Narodowe mogą obejrzeć dwa takie arcydzieła: nr 78 i 83 – dwie świetne rzeźby wyobrażają dwóch Budhisatwów z VI w. n.e.

Na terenie Zamku Królewskiego i na dziedzińcu przed wejściem odbywały się na cześć uczestników kongresu uroczyste parady w dawnych koreańskich strojach wojskowych, co wywarło prawdziwie imponujące wrażenie. Pod względem zapewnienia różnego rodzaju rozrywek bądź spektakli dla uczestników kongresu i osób towarzyszących, gospodarze zdali egzamin znakomicie, co można również powiedzieć o stronie organizacyjnej.

6 października pod koniec dnia zakończono głosowanie – wedle nowych reguł ICOM głosować można już było od początku konferencji.

Następny dzień poświęcony był wycieczce w oko-

lice Seulu, zwiedziliśmy więc prowincję Gyeonggi, rozpoczynając od dużego Muzeum Porcelany oraz powstałego przy fabryce zielonej porcelany pod miastem Hankook Toyo niewielkiego, ale bardzo ciekawego muzeum wyrobów tej fabryki. W mieście Suwon oglądaliśmy imponującą wioskę folklorystyczną, która jest jednocześnie dużym skansenem. W Muzeum Sztuki Współczesnej Le-young świętowano właśnie stulecie urodzin malarza Park-Saeng Kwanga, który rodzimą tradycję koreańską połączył z elementami ekspresjonizmu. Zwiedzaliśmy także w Suwon fortecę Hwaseong i letni pałac królewski z XVIII w., gdzie także zorganizowano imponujące parady.

8 października nastąpiło uroczyste zakończenie konferencji, przedtem Günther Demski podał wyniki wyborów. Prezesem ICOM została Alissandra Cummins, która zdobyła dwa tysiące głosów, jej kontrkandydat Giovanni Pinna otrzymał ok. siedmiuset głosów. Wiceprezydentami zostali Australijczyk Amareswar Galla oraz Szwajcar Martin R. Shärer, skarbnikiem – Kanadyjka Nancy Hushion. Wybrano także jedenastu członków Komitetu Wykonawczego, do którego nie wszedł żaden kandydat z Europy Środkowej, piszącego te słowa nie wyłączając. Wedle deklaracji, jakie mi składano, na moją kandydaturę głosowały Międzynarodowe Komitety Muzeów Literackich i Muzeów Uniwersyteckich oraz przedstawiciele Komitetów Narodowych Słowacji, Słowenii, Ukrainy, Białorusi, Rumunii i Turcji.

Obrady zakończyła podniosła uroczystość przekazania sztandaru ICOM Austriakom, w której uczestniczyli merowie Seulu i Wiednia, gdzie odbędzie się Kongres ICOM w roku 2007.

Po południu zebrał się Komitet Doradczy ze swym nowym przewodniczącym Güntherem Demskim (Austria), na którym ustalono przez głosowanie, że w 2010 r. 22. Konferencja Generalna i 23. Zgromadzenie Generalne ICOM odbędzie się w Paryżu. Kontrkandydatem była Moskwa, o co zabiegał nowy przewodniczący Komitetu Narodowego Rosji Remizow.

Wieczorem gubernator prowincji Gyeonggi wydał wspaniałe przyjęcie w Suwon, stolicy prowincji, dokąd dowieziono nas autokarami. Na ukwieconych tarasach odbywały się także liczne występy artystyczne.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

The ICOM Twentieth General Conference and the Twenty First General Assembly in Seoul 1-8 October 2004

The prime topic of the Seoul conference pertained to museums and non-material cultural heritage. In a declaration addressed to participants of the Twentieth Conference, the Korean ICOM National Committee proclaimed that: *... Up to now, museum experts throughout the world have concentrated their attention and efforts primarily on collecting, protecting, seeking, displaying and exchanging tangible cultural and non-cultural objects by treating museums as a domain of scientific research, the spiritual and cultural development of mankind and an interpretation of heritage and education. Meanwhile, culture reveals itself not only on a material level, but also on an intangible one. Culture is transmitted from generation to generation via languages, music, the theatre, assorted attitudes, gestures, practices, customs, and a whole gamut of other forms of mediation, together with objects and sites which evince the ideas of man. Non-material cultural heritage contains, for instance, opinions, values, traditions, languages, oral history, folk customs, creativity, the ability to adapt oneself, and the specific character of a given nation manifested in regional cuisine, clothes, architecture, traditional skills, and technologies, religious rites, manners, customs, art, fables, and so forth. The worldwide museum community admits that it will be compelled to pay more careful attention to the non-tangible and non-material elements of cultural heritage by supporting new, interdisciplinary methods. Museums will attempt to provide protection for this heritage as a whole...*

The session held by the International Committee of Literary Museums (ICLM) on 5 November 2005 was the Committee's 27th Annual Conference and, simultaneously, an election meeting. Erling Dahl Jr., director of the Edward Grieg Museum in Bergen, was elected for a second term, Lothar Jordan, new director of the Heinrich von Kleist Museum in Frankfurt on the Oder, was appointed secretary, and members of the Board include: J. P. Dekiss from the Jules Verne Museum in Nantes (France), Vladimir Tolstoy, director of the Leo Tolstoy Museum in Yasnaya Polana (Russia), Galina Bielunova, director of the Pyotr Tchaikovsky Museum, and Annemarie Vahl from the Heine Museum in Düsseldorf. The closing ceremony took place on 8 October, together with an election of 11 members of the Executive Committee.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

□

KOMUNIKAT – WARSZAWSKIE SPOTKANIA POŚWIĘCONE HISTORII I PRZYSZŁOŚCI STOŁECZNEGO MUZEALNICTWA

„Nowe muzeum sztuki współczesnej – miejsca, programy, zadania" 21-22 marca 2005 r., Muzeum Narodowe w Warszawie

Polski Komitet Narodowy ICOM, Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków AICA, we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie, pod patronatem Ministra Kultury zorganizowały w dniach 21-22 marca 2005 r. konferencję naukową poświęconą problemom kolekcjonowania, opracowywania i eksponowania sztuki nowoczesnej i współczesnej w Polsce oraz projektom i programom planowanego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Wygłoszono następujące referaty:

Część 1 – Miejsca: istniejące kolekcje sztuki nowoczesnej i współczesnej w Polsce: F. Ruszczyc, *Kolekcje Muzeum Narodowego w Warszawie*; M. Hermansdorfer, *Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu*; Z. Gołubiew, *Sztuka współczesna w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*; W. Krukowski, *Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie*; M. Meschnik, *Kolekcja Współczesnej Sztuki Polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*; M. Borusiewicz, *Muzeum Sztuki w Łodzi*; M. Szewczuk, *Program i wizja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu*; W. Orłowska, *Dole i niedole kolekcji sztuki współczesnej Muzeum w Koszalinie*.

Część 2 – Programy: historyczne i aktualne idee muzeum sztuki współczesnej: A. Baranowa, *O nową granicę współczesności*; M. Szeląg, *Muzeum Sztuki współczesnej – topos powojennej polityki kulturalnej. Oczekiwania, koncepcje, rozczarowania*; M. Hussakowska, *Prymusi i kontestatorzy w dialogu z instytucją*; M. Popczyk, *Wymiary sztuki – wymiary muzeum*; A. Leśniewska, *Muzea rzeźby nowoczesnej w Europie – teoria i praktyka*; M. Morzuch, *Wehikuł jakości*; E. Hornowska, *Muzeum w muzeum. Od unieruchomienia obiektu do ruchomego celu*; M. Pabich, *Architekci i artyści o przestrzeni muzealnej*; L. Hanak, *Muzeologia i muzealnictwo sztuki współczesnej przez pryzmat średniego muzeum*; J. Jedliński, *Komu jest potrzebne nowe muzeum?*; J. Zagrodzki, *Muzeum, sztuka nowoczesna, współczesność*.

Część 3 – Zadania: zbiory, edukacja, marketing, funkcje socjalne, przestrzeń publiczności a sztuka współczesna: A. Szczerski, *Edukacja kuratorów sztuki współczesnej a działalność instytucji „Muzeum Sztuki Współczesnej"*; V. Sajkiewicz, *Muzeum sztuki współczesnej – centrum czy kolekcja*; N. Cieślińska, *Muzea sztuki współczesnej: między misją a kolekcjonerem*; Z. Żygulski jun., *Dziwactwa nowoczesnej architektury muzeów – syndrom opakowania?*; I. Szmelter, *Istnienie, dzieło, artysta, zakup, rejestracja, konserwacja – w muzeum sztuki współczesnej*; M. Sitkowska, *Muzeum w akademii*; B. Kowalska, *Z zagadnień tworzenia kolekcji muzealnej*; M. Borusiewicz, *Dla kogo muzeum sztuki?*

Konferencję zamykał panel pt. *Co dalej?* prowadzony przez W. Baraniewskiego, D. Folga-Januszewską, D. Monkiewicz, M. Poprzęcką i A. Turowskiego.

Materiały z konferencji zostały opublikowane przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w grudniu 2005 roku. Książka pt. *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej?* składa się z dwu części: pierwszej – wprowadzającej czytelnika w teorię sztuki i muzeologii oraz omawiającej problemy muzeów i kolekcji sztuki na świecie; drugiej – prezentującej najważniejsze kolekcje sztuki XX w. w Polsce.

„200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy" 16-17 listopada 2005 r., Zamek Królewski w Warszawie

W dniach 16-17 listopada 2005 r. na Zamku Królewskim w Warszawie odbyła się sesja naukowa poświęcona muzeom stołecznym pt. „200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy". Jednoczące muzealników jedno z wydarzeń naukowych i kulturalnych „roku wilanowskiego", podsumowało osiągnięcia i wytyczyło kierunki rozwoju warszawskiego muzealnictwa w III Rzeczypospolitej.

Rok 2005 przyniósł rocznicę 200-lecia muzealnictwa stołecznego nierozerwalnie związanego z osobą Stanisława Kostki Potockiego (1755-1821) – polityka,

pisarza i publicysty, kolekcjonera, znawcy i mecenasa sztuki. Realizując oświeceniowe koncepcje edukacyjne S. Kostka Potocki nadał swej warszawskiej działalności na polu kolekcjonerstwa nową, społeczną funkcję. Za jego sprawą pałac w Wilanowie, przekształcony w panteon pamięci króla Jana III oraz galerie sztuki, stał się pierwszym, publicznie dostępnym warszawskim muzeum. Nową od 1805 r. formułę Wilanowa ogłaszała tablica zawieszona u wejścia do galerii: *Cuncti patet ingressus – Wstęp wolny dla wszystkich*.

Na sesji prześledzono historię warszawskiego muzealnictwa – okresy rozwoju i etapy upadku w czasach wojen, inicjatywy i osiągnięcia, zilustrowano kondycję i najważniejsze problemy współczesności, a także naszkicowano jego perspektywy na najbliższe lata.

Wygłoszono następujące referaty:

Część pierwsza – Dzieje muzealnictwa warszawskiego: K. Pomian, *Winckelmann polski*; A. Rottermund, *Muzealnictwo warszawskie. Próba charakterystyki*; A. M. Drexlerowa, *Muzea, wystawy i ich publiczność*; D. Folga-Januszewska, *Muzeum Sztuk Pięknych i Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1862-2004*; A. Sołtan, *Muzeum Historyczne m.st. Warszawy i jego wkład w powojenne badania nad dziejami miasta*; W. Fijałkowski, *Muzeum polskiego Winckelmanna i jego rozwój w XIX stuleciu*; P. Jaskanis, *Tradycja i przyszłość muzeum w rezydencji wilanowskiej*; M. Kwiatkowski, *Muzeum Łazienki Królewskie*; R. Bobrow, *Rzemiosło i sztuka dekoracyjna. Warszawskie inicjatywy muzealne*; J. Odrowąż-Pieniążek, *Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Przeszłość i teraźniejszość*; W. Brzeziński, *Zarys dziejów muzealnictwa archeologicznego w Warszawie*; J. W. Suliga, *Państwowe Muzeum Etnograficzne na tle warszawskiego muzealnictwa etnograficznego. Historia, dzień dzisiejszy, perspektywy rozwoju w zjednoczonej Europie*; K. Jakubowski, *Muzeum Ziemi i warszawskie zbiory przyrodnicze*; J. Jasiuk, *Nowe wartości, nowe potrzeby. Muzea techniki, przemysłu i rolnictwa w Warszawie*; A. Stawarz, *Muzeum Niepodległości i jego działalność w latach 1990-2005*; A. Wawrzyniak, *Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Od kolekcji prywatnej do muzeum autorskiego*; J. Miziołek, *Educatio et ars. Uniwersytet Warszawski – zbiory artystyczne i miejsce w tradycji muzealnictwa warszawskiego*; W. Wojtyńska, *Państwowe Zbiory Sztuki w Zamku Królewskim w Warszawie*; P. Majewski, *Zamek Królewski w Warszawie. Pomnik Historii i Kultury Narodowej: geneza koncepcji, realizacja i perspektywy*; A. Przekaziński, *Skarbce i muzea kościelne Warszawy*; K. Ajewski, *Warszawskie kolekcje Krasińskich, Przezdzieckich i Zamoyskich*; A. Morawińska, *Muzeum. Inicjatywa obywatelska*; W. Włodarczyk, *Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*; J. Macyszyn, *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie na tle muzealnictwa narodowo-historycznego*.

Część 2 – Przyszłość. Projekty, potrzeby: M. Poprzęcka, *Wstępna koncepcja warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej*; J. Ołdakowski, *Muzeum Powstania Warszawskiego*; J. Halberstadt, *Muzeum Historii Żydów Polskich i jego prekursorzy*; J. Dzik, *Dzieje idei i perspektywy utworzenia Narodowego Muzeum Przyrodniczego w Warszawie*; R. Kostro, *Projekty Muzeum Historii Polski*; K. Mórawski, *Oddziały Muzeum Historycznego m.st. Warszawy i projekty Centrum Kultury na Woli*; T. Bylicki, *Gabinet Numizmatyczny Mennicy Państwowej S.A.*; J. Sankowski, *Historia, dorobek, dzień dzisiejszy i perspektywy funkcjonowania Muzeum Kolejnictwa w Warszawie*; I. Grys, *Wczoraj i dziś Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie*; M. Konopka, *Informacja o Programie Trakt Królewski. Rola muzeów w kreowaniu oferty turystyki kulturalnej Warszawy.*

Całość materiałów sesji ukaże się drukiem w 2006 roku.

Maria Sołtysiak

Communique – Warsaw Meetings on the History and Future of Museums in the Polish Capital

The Polish National ICOM Committee and the International Association of Art Critics (AICA) held a scientific conference on "**The new contemporary art museum – place, programme, tasks**", organised in cooperation with the National Museum in Warsaw and under the patronage of the Minister of Culture. The meeting, held in Warsaw on 21-22 March 2005, dealt with the collection, study, and display of modern and contemporary art in Poland as well as the projects and programmes of the planned Contemporary Art Museum in Warsaw. The papers were read in the following sections: "Places – modern and contemporary art collections in Poland", "Programmes – historical and current conceptions of the contemporary art museum", "Tasks – collections, education, marketing, social functions, the public and contemporary art". The conference material has been published by the National Centre for the Study and Documentation of Historical Monuments in December 2005. The book, entitled *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej?* (*A New Museum of Contemporary or Modern Art?*), is composed of two parts: the first introduces the reader to the theory of art and museum studies, and discusses problems facing art museums and collections all over the world; the second is a presentation of the most important twentieth-century art collections in Poland.

A scientific session on the museums of Warsaw: "**200 years of Warsaw museums. History and perspectives**", held at the Royal Castle in Warsaw on 16-17 November 2005, summed up heretofore accomplishments, and delineated the further progress of museums in the capital of the Third Republic. Warsaw museums are indissolubly associated with the person of Stanisław Kostka Potocki (1755-1821) – politician, man of letters and publicist as well as art collector, patron and expert. Engaged in the realisation of Enlightenment-era educational concepts, S. Kostka Potocki granted his collector's ventures pursued in Warsaw a new social function. Upon his initiative, the palace in Wilanów, accompanied by art galleries, was transformed into a pantheon commemorating King Jan III, becoming the first Warsaw museum open to the public. In 1805, the new formula was announced on a plaque at the entrance to the gallery: *Cuncti patet ingressus – Open to all visitors*. Two thematic blocs of the session: "The history of Warsaw museums" and "The future. Projects and needs", examined the history of Warsaw museums – their development and wartime decline, initiatives and achievements, condition and fundamental contemporary problems, at the same time sketching perspectives for the nearest future. Part of the session material will be published in 2006.

Maria Sołtysiak

□

Katarzyna Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie.* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, ss. 178

Książka powstała na kanwie rozprawy doktorskiej obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tytuł jej mógłby wskazywać, że Autorka będzie koncentrować swą uwagę na podstawowych problemach związanych z muzeum etnograficznym. Już pierwsze powierzchowne jej przekartkowanie prowadzi do wniosku, że na szczęście tak się nie stało. Muzeum etnograficzne jest w rozważaniach Autorki raczej modelem, którego badanie rozciąga się na kwestie występujące również w innych typach muzeów. Znakomita większość wywodów dotyczy także innych muzeów, ma charakter uniwersalny. To konsekwencja sięgania przez Autorkę do nauki o zarządzaniu oraz ogólnych zasad muzeologii. Siłą rzeczy tezy pracy nie mogą się zatem zamykać w granicach wyznaczonych przez specyfikę muzeum etnograficznego. Każde inne podejście metodologiczne byłoby zresztą dalekie od jakiejkolwiek racjonalności.

Książka zaczyna się omówieniem problemu misji muzeum. Ma rację Autorka, gdy pisze, że powinna ona być odrębna i unikalna dla każdego z muzeum, tak jak, stosownie do zaleceń w teorii zarządzania, ma być odrębna i unikalna dla poszczególnych firm. Zdaniem jej dobrze do tego nadaje się tzw. model Aschridge opracowany w 1990 r. przez Andrew Campbella i jego współpracowników, który zawiera cztery składniki – cel, strategię, wartości i standardy zachowań. Mimo że model ten opracowany został z myślą o organizacjach biznesowych, Autorka jest zdania, że ze względu na jego ogólność nadaje się on do przeniesienia na teren działalności muzeów. Przydatny byłby zatem do określania misji muzeum, z tym że właśnie wówczas nadarzałaby się doskonała okazja do zaznaczenia różnic między muzeum jako instytucją kultury a organizacjami biznesowymi.

Zgodzić się trzeba z poglądem, że cel działalności muzeum należy wręcz wpisać do statutu muzeum i nadać mu formę zwięzłą i nośną, a więc trafiającą prosto do świadomości społecznej. Podstawowym celem każdego muzeum jest tworzenie i powiększanie kolekcji. Na tym jednak wyznaczenie celu nie może się skończyć. Trzeba określić zakres kolekcji w statucie muzeum. Racja, ale dodać do tych twierdzeń należy: nie wystarczy oznaczyć zakresu kolekcji. Niezbędne jest również wyznaczenie poziomu kolekcji, co szczególnie w wypadku muzeów artystycznych, historycznych oraz specjalistycznych ma kapitalne znaczenie. Poziom kolekcji to nic innego, jak stopień wyjątkowości eksponatów. Są muzea, gdzie dba się bardzo o taki poziom. Przeprowadza się w nich skrupulatną wstępną selekcję, aby ograniczyć dopływ przedmiotów przypadkowych, niepotrzebnych z punktu widzenia profilu kolekcji oraz bez szczególnego znaczenia artystycznego i historycznego. Godne uwagi są słowa Autorki: *uniknięcie absurdalności zbierania wszystkiego, co prowadziłoby do „wszystkoizmu" łatwo przekształcającego muzeum w bezwartościowy śmietnik wszelkich kultur, jest możliwe dzięki ścisłemu określeniu w misji muzeum zasobu kolekcji*" (s.70). Jeżeli jednak można zapobiec wprowadzeniu niepożądanego przedmiotu do inwentarza muzealnego, to znacznie trudniej pozbyć się go. Przepisy polskiej ustawy o muzeach z 1996 r. przewidują tak skomplikowaną procedurę w sprawach zbywania przedmiotów, które nie powinny być muzealiami, że samo przypomnienie jej zraża każdego dyrektora muzeum do jej rozpoczęcia.

Kwestia ta komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku muzeów etnograficznych. Pod wpływem radykalnych przekształceń kulturowych Autorka postawiła (s. 79) sensowne pytanie: co robić wobec faktu oczy-

wistego, widomego nawet bez potrzeby przeprowadzania badań, że tradycyjna wytwórczość rzemieślnicza i ludowa niemal całkowicie uległy potopowi produkcji masowej? Na pytanie to Autorka tak odpowiada – produkowane masowo przedmioty kultury materialnej, np. obrazy religijne produkcji masowej, trzeba zbierać, to też znak czasu, ale dokonywanie doboru na zasadzie reprezentatywności jest nieuchronne.

Z nawiązania do dorobku teorii zarządzania biznesem wynika kilka ważnych zaleceń dla tych, którzy organizują muzea i nimi kierują. Dobrze wiadomo więc, że jednym z warunków sukcesu jest właściwie skonstruowana struktura przedsiębiorstwa, co przekłada się na postulat sprawnie działającej struktury muzeum, dostosowanej do misji, jaką ono ma spełnić. Opracowywanie zaś odpowiedniej struktury należy rozpocząć od zdefiniowania oraz uporządkowania celów, jakie muzeum powinno osiągnąć.

Autorka ostrożnie akceptuje wysuwany w piśmiennictwie postulat (M. Wujas: *Struktura przedsiębiorczej organizacji non-profit (na przykładzie muzeum)* [w:] *Przedsiębiorczość a lokalny i regionalny rozwój gospodarczy*, Kraków 1999), aby w muzeach wprowadzać tzw. struktury macierzowe. Polegają one na krzyżującej się egzystencji dwóch kategorii jednostek organizacyjnych. Pierwsze mają charakter funkcjonalny i działają permanentnie, z kierownikami, ich zastępcami itd., np. dział finansowy, konserwacji, spraw osobowych, ochrony. Drugie mają charakter doraźny, powołuje się do nich pracowników różnych jednostek funkcyjnych do wykonania jakiegoś zadania. Gdy zadanie zostało zrealizowane, zespół przestaje istnieć i tworzy się nową grupę dla osiągnięcia kolejnego celu. Słusznie pisze Barańska, że propozycja M. Wujasa polegająca na powierzeniu grupie zadaniowej np. problematyki upowszechniania zbiorów muzeum jako głównego zadania, byłaby zawężaniem jego funkcji. Grupy zadaniowe powinny służyć rozwiązywaniu doraźnych celów.

Problem chyba jednak tkwi jeszcze w czymś innym. Czy można sobie wyobrazić we współczesnym polskim świecie muzealnym takie muzeum sztuki, w którym nie byłoby tzw. klasycznych działów, jak np. malarstwa, grafiki, numizmatyki i im podobnych, w którym kustosze stale zmienialiby zespoły powoływane dla doraźnych celów, np. do przygotowania najpierw wystawy czasowej X, potem wystawy Y, Z, itd., następnie do opracowania nowej ekspozycji stałej, np. sztuki zdobniczej, później dla przeprowadzenia badania dziejów portretu mieszczańskiego w XVII w. w mieście X lub np. dnia otwartego muzeum? Kustosze w Polsce są bardzo przyzwyczajeni do intelektualnego „zawłaszczania" powierzonych im muzealiów. Nie będzie przesadą konstatacja, że w dużym polskim wielodziałowym muzeum, w którym trzeba opracowywać zbiory dając zewnętrzny wyraz efektom tej pracy w postaci tzw. kart katalogu naukowego, katalogów i innych opracowań, tradycja permanentnego przypisania do zbiorów jest bardzo silna. Już konstruowanie grup zadaniowych składających się z pracowników wchodzących w skład różnych działów funkcjonalnych sprawia dyrektorom muzeów nieraz rozliczne kłopoty. Można sobie łatwo wyobrazić, jakie opory w takim muzeum wywołałoby zniesienie stałych działów merytoryczno-funkcjonalnych. Nie ma więc wątpliwości, że klasyczna struktura macierzowa nadaje się najlepiej do zastosowania w muzeach homogenicznych, tam gdzie zbiory są w miarę jednorodne, np. w muzeum historii medycyny, techniki, historii pewnego ważnego wydarzenia. Mimo to warto próbować co najmniej rozluźnienia klasycznych stałych działów.

Pora wreszcie na podkreślenie najbardziej charakterystycznych, a zarazem nowatorskich stwierdzeń Autorki, odnoszących się bezpośrednio do muzeów etnograficznych. Interesująco została przedstawiona, oczywiście w sposób bardzo syntetyczny, historia muzeów etnograficznych, a szczególnie Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie, z którym Autorka jest związana zawodowo, choć odnosi się wrażenie, że dzieje tego muzeum w czasie II wojny światowej zostały przedstawione chyba zbyt skrótowo.

Strategie to przede wszystkim domeny działalności – od gromadzenia, poprzez przechowywanie i konserwację po ekspozycję. I tu pojawia się interesujące spostrzeżenie: definiowanie domen działalności muzeum jest przestrzenią, w której należy myśleć o potrzebach klientów (s. 34). Tą klientelą jest oczywiście publiczność, której jednak nie wolno utożsamiać z tymi, którzy są obsługiwani przez firmy biznesowe. Chodzi tu bowiem o coś więcej, o system wartości, jakie powinno posiadać muzeum, a tym samym o przestrzeganie standardów zachowań. Muzealnik to zawód zaufania publicznego. Stąd też wielkie znaczenie *Kodeksu etyki ICOM*, bardzo silnie akcentowane przez Autorkę.

W ślad za R. W. Griffinem (*Podstawy zarządzania organizacjami*, Warszawa 1998) Autorka uważa, że precyzowanie strategii muzeum powinno przebiegać w etapach: ustalenie celów strategicznych i diagnoza muzeum, analiza mocnych i słabych stron organizacji muzealnych, zbadanie szans i zagrożeń w oto-

czeniu muzeum. Konsekwentnie też omówione zostały wszystkie te etapy, za każdym razem ze zgrabnym przenoszeniem doświadczeń nauki o zarządzaniu na grunt kierowania muzeami.

Recenzja nie jest miejscem na dokładne streszczenie ocenianej pracy. To, co recenzentowi pozostaje – gdy ocenia książkę bardzo dobrze – to zachęcić Czytelnika, aby wziął ją jak najszybciej do ręki i przeczytał od okładki do okładki. Gorąco zapraszam zatem do jej lektury.

Stanisław Waltoś

Katarzyna Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie* (*The Ethnographic Museum. Missions, Structures, Strategies*), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, 178 pp.

This text is a greatly altered version of a Ph.D. dissertation presented at the Jagiellonian University in Cracow. The author treats the ethnographic museum as a model for research into the possible application of the directives and rules of business management theory in museum administration. Apparently, the specificity of the museum as a cultural institution can entail a successful employment of new organisation and functioning solutions by resorting to the theory of management and organisation.

The book has devoted considerable space to the necessity of formulating the mission of the museum, and in particular its objectives; the author drew attention to the so-called Asridge model, which could be used in museums. Universal deliberations about the principles of creating museum structures refer to all types of museums; the same is true for planning strategies, objectives, and the part to be played by museum stockholders. The book is enhanced by reflections on the development of the ethnographic collections and history of the Ethnographic Museum in Cracow.

Stanisław Waltoś

□

MARIA STARZEWSKA (1907-2004)

Maria Starzewska urodziła się 4 sierpnia 1907 r. w Zassowie koło Dębicy jako piąte dziecko Marii i Tadeusza Łubieńskich. Po ukończeniu w 1925 r. gimnazjum humanistycznego ss. Sacré Coeur w Zbylitowskiej Górze, przez dwa lata uczyła w szkole i zdała kwalifikacyjny egzamin nauczycielski. W 1927 r. rozpoczęła studia w zakresie historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Pracę magisterską *Stan badań nad architekturą rokokową w Polsce* obroniła w 1931 roku. Po studiach na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora przygotowywała dokumentacje zabytkowych kamienic w Krakowie. W 1933 r. wyszła za mąż za Michała Starzewskiego, prawnika, i wyjechała z nim do Warszawy. W czasie okupacji wraz z trójką dzieci przebywała w Branicach pod Krakowem, w majątku rodzinnym męża. Po wojnie Michał Starzewski jako przedwojenny urzędnik Ministerstwa Spraw Wewnętrznych nie miał możliwości znalezienia pracy w centralnej Polsce. W maju 1945 r. wyjechał z pierwszą grupą pionierów pod kierownictwem Bolesława Drobnera na Ziemie Odzyskane, do Wrocławia, aby tworzyć tam polską administrację. W roku 1946 Maria Starzewska z dziećmi dołączyła do męża i wkrótce po przyjeździe, w styczniu 1947 r., rozpoczęła pracę w dziale muzealnym urzędu Wojewódzkiego Konserwatora, a od marca została zatrudniona jako asystentka w nowo powstałym Muzeum Państwowym, którego dyrektorem został Jerzy Güttler, historyk sztuki ze Lwowa, pełniący we Wrocławiu także funkcję Konserwatora Wojewódzkiego. W pierwszym okresie do obowiązków Marii Starzewskiej należała inwentaryzacja zabytków, które ocalały w zbiorach muzeów, oraz zwożenie dzieł sztuki ukrytych w czasie wojny przez Niemców w małych miejscowościach na Śląsku. W 1951 r. otrzymała stopień kustosza Działu Rzemiosł Artystycznych. W roku 1966 uzyskała doktorat na Uniwersytecie Jagiellońskim na podstawie pracy *Intarsja renesansowa na Śląsku*. W latach 1963-1969 zajmowała stanowisko dyrektora Muzeum Śląskiego. Po przejściu na emeryturę nadal ściśle współpracowała z tą instytucją, pełniąc funkcję kuratora, członka Rady Muzealnej i członka Komisji Zakupów.

Szerokie zainteresowania Marii Starzewskiej wykraczały poza ściśle określone ramy czasowe, obszary geograficzne i dziedziny sztuki – spod jej pióra wyszły opracowania na temat ceramiki, szkła artystycznego, złotnictwa, stolarstwa, sztuki Dalekiego Wschodu, a także szkolnictwa śląskiego w zakresie rzemiosł. Zainicjowała i częściowo sama opracowała cykl wystaw, którym towarzyszyły informatory poświęcone technikom artystycznym. W 1951 r. wspólnie ze swoim pierwszym asystentem Juliuszem Ziomeckim, późniejszym profesorem Uniwersytetu Wrocławskiego, przygotowała stałą wystawę „Rzemiosło artystyczne XV-XIX w.", inaugurując tym samym powstanie Działu Rzemiosła Artystycznego. Od początku pracy w muzeum interesowała ją zarówno sztuka dawna, jak i współczesna. Już w 1952 r. przygotowała dużą, pionierską wystawę „Polska ceramika artystyczna 1 połowy XX wieku" i monografię o tym samym tytule. To nowatorskie opracowanie jest do dzisiaj podstawowym źródłem dla badaczy zajmujących się ceramiką tego okresu. W roku 1954 zorganizowała I, a w 1960 – II „Ogólnopolską wystawę ceramiki i szkła artystycznego". Obok indywidualnej twórczości artystów pokazano również nieliczne jeszcze realizacje projektów plastyków współpracujących z przemysłem. Interesując się tymi problemami od początku współdziałała z utworzonym w 1950 r. Instytutem Wzornictwa

Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1979 r.

Art Historians' Society, 1979

Przemysłowego, a szczególnie z Wandą Telakowską, wielką propagatorką pracy artystów w przemyśle. Po raz pierwszy w Polsce współczesne rzemiosło zostało pokazane w muzeum, a eksponaty z obu wystaw oraz z wystaw okręgowych trafiały do zbiorów muzeum, tworząc kolekcję, która dała początek powstałemu w 1968 r. Działowi Sztuki Współczesnej. Ostatnią jej pracą w muzeum było zorganizowanie zespołowo przygotowanej wystawy „Kolekcjonerzy i miłośnicy", otwartej w 1988 roku.

Wszystkie jej działania jako dyrektora muzeum służyły podniesieniu prestiżu tej instytucji. Ogromne znaczenie miał twórczy aspekt jej poczynań. Nie tylko inspirowała, ale także dbała o wysoki poziom prac naukowych, o podnoszenie kwalifikacji i zdobywanie stopni naukowych przez pracowników. Dużą wagę przywiązywała również do organizacji problemowych wystaw artystycznych z naukowo opracowanymi katalogami, by wymienić: *Średniowieczne malarstwo śląskie* (A. Ziomecka, 1965), *Malarstwo śląskie 1520-1620* (B. Steinborn, 1967), przy jej współpracy *Rzemiosło dawne i współczesne* (A. Chrzanowska, W. Siedlecka, B. Sowina, 1968), *Walka i zwycięstwo* (J. Żuławiński, M. Jaroszewska, W. Świderska, 1968); *Barokowa rzeźba śląska* (D. Ostowska, 1968). Wystawom tym towarzyszyły niejednokrotnie ogólnopolskie i międzynarodowe sesje naukowe. Dbała o oprawę plastyczną ekspozycji, często sama je projektowała lub angażowała do pomocy utalentowanych plastyków, takich jak Stanisław Dawski czy Mieczysław Zdanowicz. Stylowa oprawa wernisaży, towarzyszące im koncerty i występy aktorów, wreszcie udział w wielu otwarciach znakomitych gości, m.in. prof. Jana Białostockiego, Stanisława Lorenza czy Jerzego Szablowskiego, dodatkowo podnosiły rangę tych wystaw. Należy także pamiętać, że okres, w którym pełniła funkcję dyrektora muzeum wymagał od niej umiejętności mediacji, trzeba było bowiem zmagać się z nieprzychylnym stosunkiem władz wojewódzkich, którym podlegało muzeum, traktujących sztukę śląską jako sztukę „niemiecką" lub usiłujących cenzurować wystawy historyczne. Dlatego dołożyła wielu starań, by uniezależnić się od władz miejscowych i uzyskać dla muzeum status Muzeum Narodowego, podlegającego bezpośrednio Ministerstwu Kultury i Sztuki. Jednak warunki, które umożliwiły zrealizowanie tego zamierzenia pojawiły się wiele lat później, mimo że już w 1970 r. muzeum otrzymało nazwę Muzeum Narodowego.

Badania sztuki śląskiej zajmują poważną pozycję w dorobku twórczym Marii Starzewskiej, ale równie ważna była jej rola w inspirowaniu współpracowników do wspólnych działań, których celem było poznawanie i opracowywanie dziejów kultury na tym terenie. Przykładem takiej inicjatywy jest wydawany przez muzeum od 1959 r. naukowy periodyk „Roczniki Sztuki Śląskiej". Wysoki poziom publikacji obejmujących różne dziedziny sztuki śląskiej, recenzje z opracowań niemieckich i zamieszczona tu bieżąca bibliografia dowiodły jak cenna była to inicjatywa. W każdym prawie numerze znaleźć możemy artykuły lub recenzje pióra Marii Starzewskiej. Numer XVII z 1999 r. w dowód uznania został poświęcony jej pięćdziesięcioletniej działalności w muzeum.

Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1985 r.

Art Historians' Society, 1985

Jako dyrektor Muzeum Śląskiego bardzo interesowała się mniejszymi muzeami regionalnymi, w których organizacji brała udział w latach 1951-1955, i otaczała je opieką. Była współtwórcą stałych ekspozycji w muzeach regionalnych o profilu specjalistycznym: szkła artystycznego w Jeleniej Górze, ceramiki w Wałbrzychu i kamionki w Bolesławcu. Współpraca między nią a tymi muzeami trwała nadal po jej odejściu na emeryturę. Owocem tej współpracy jest naukowo opracowana wspólnie z Teresą Wolanin, bogato ilustrowana książka *Artystyczna kamionka bolesławiecka*, poświęcona zbiorom muzeów w Bolesławcu i we Wrocławiu, wydana przez Muzeum Narodowe w 1995 roku. W latach 90., również z jej inicjatywy, pięć muzeów, odwołując się do własnych zbiorów, zorganizowało sesje naukowe poświęcone różnym dziedzinom rzemiosła. Był to

początek zamierzenia, którego ukoronowaniem stał się katalog cennych zabytków sztuki śląskiej *Ornamenta Silesiae 1000-2000, tysiąc lat rzemiosła artystycznego na Śląsku,* pod redakcją Marii Starzewskiej, wydany przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu w 2000 roku. Do współpracy przy tym ogromnym dziele Maria Starzewska potrafiła zmobilizować muzealników zajmujących się rzemiosłem dawnym i współczesnym z całej Polski (ponad 100 autorów) oraz Instytut Sztuki w Warszawie. Na podstawie katalogu została przygotowana wielka wystawa pod tym samym tytułem, prezentująca w latach 2000-2001 najcenniejsze dzieła rzemiosła śląskiego (komisarzem jej była Małgorzata Korżel-Kraśna).

Za dyrektury Marii Starzewskiej uległa reorganizacji struktura Muzeum Śląskiego – ze zbiorów wyodrębnione zostały następujące samodzielne działy: Rzeźby (1964), Numizmatyki i Sfragistyki (1965), Oręża (1965), Sztuki Współczesnej (1968) oraz Gabinet Fotografii (1963). Powstały nowe działy, nieistniejące w innych muzeach w Polsce: Muzeum Sztuki Książki oraz Dział Zabytków Ruchomych poświęcony zabytkom w terenie. Jednocześnie zostały zreformowane wystawy stałe – Malarstwa Polskiego, Śląskiej Sztuki Średniowiecznej, Nowożytnej, Rzemiosła Artystycznego i Kultury Średniowiecznego Wrocławia.

Maria Starzewska od początku blisko współpracowała z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Pięknych, obecnie Akademią, specjalizującą się w dziedzinie ceramiki i szkła artystycznego. Wspólnie organizowane wystawy, pokazy dyplomantów w salach muzeum, wreszcie wykłady z zakresu ceramiki i szkła, które prowadziła przez długie lata dla studentów wszystkich kierunków sprawiły, że sztuka współczesna była zawsze obecna w muzeum, a z czasem stała się ważną i znaczącą specjalizacją tej placówki. Nawiązane wówczas przyjaźnie z artystami związanymi z uczelnią przetrwały długie lata.

Z Muzeum Narodowym związana była emocjonalnie, poświęciła mu najwięcej pracy i zaangażowania, lecz nie tylko muzealnictwo znalazło się w polu jej wszechstronnych zainteresowań. Równie wiele energii włożyła Maria Starzewska w działalność na rzecz ochrony zabytków na terenie Dolnego Śląska. Już w 1957 r. wraz z Anną Chrzanowską i Anną Ziomecką, pracując społecznie w ramach wrocławskiego oddziału SHS-u, inwentaryzowała zabytki okolic Wrocławia, a nieco później, już na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora, powiatu wrocławskiego, wałbrzyskiego i oleśnickiego. Była współautorką *Katalogu zabytków* (pow. wrocławski, oleśnicki i wałbrzyski) opracowanego przez Instytut Sztuki PAN. W latach 1962-1968 była członkiem

Muzeum Śląskie we Wrocławiu, 1962 r.

Silesian Museum in Wrocław, 1962

Wojewódzkiej Rady Konserwatorskiej. Na zlecenie miejskiego konserwatora przeprowadziła inwentaryzację bram i klatek schodowych w śródmieściu Wrocławia. Od 1948 r. brała czynny udział w pracach naukowych i popularyzatorskich Stowarzyszenia Historyków Sztuki, gdzie pełniła funkcje: skarbnika, sekretarza, wiceprezesa i siedmiokrotnie prezesa Oddziału Wrocławskiego, a także członka komisji rewizyjnej, kwalifikacyjnej i sądu koleżeńskiego. Wrocławski Oddział z inicjatywy jej, Tadeusza Broniewskiego i Mieczysława Zlata zainicjował opracowaną przez swoich członków serię „Śląsk w zabytkach sztuki", wydawaną od 1959 r. przez Ossolineum. Wśród dwudziestu paru tomików, w 1963 r. ukazała się monografia *Oleśnicy* jej autorstwa. W uznaniu zasług Zarząd Główny przyznał Marii Starzewskiej w 1979 r. tytuł honorowego członka SHS, a w 1985 specjalny medal dla zasłużonych dla Stowarzyszenia.

Przedstawione tu pokrótce dokonania Marii Starzewskiej jako historyka sztuki, muzealnika i wielkiego animatora kultury w niewielkim stopniu pokazują charakter jej tak zróżnicowanej i bogatej działalności. Była wizjonerką a zarazem doskonałą organizatorką i osobą niezwykle pracowitą. Dlatego nawet najbardziej fantastyczne, jak by się mogło wydawać, pomysły były pomyślnie realizowane przez nią i zespół osób, które zawsze potrafiła przekonać do swoich racji. Jej wysokie kwalifikacje, świetne przygotowanie merytoryczne i doświadczenie zdobyte podczas lat pracy zawodowej w połączeniu z umiejętnością zarządzania wielką instytucją kulturalną, jaką było ówczesne Muzeum Śląskie we Wrocławiu, odcisnęły się silnym piętnem na obrazie i dalszym rozwoju tej placówki.

Miała wyrazistą koncepcję kierowania muzeum,

w której można wyróżnić trzy kierunki. Pierwszy polegał na nieustannym zabieganiu o umocnienie pozycji Muzeum Śląskiego w systemie instytucji kulturalnych w Polsce. Muzeum w krótkim czasie stało się ośrodkiem niezwykle prężnym, wyróżniającym się liczbą i jakością organizowanych tu wystaw problemowych, publikacji naukowych i inicjatyw wydawniczych. Drugi znajdował wyraz w konsekwentnym dążeniu do wzbogacenia merytorycznej działalności muzeum przez ciągłe pogłębianie wiedzy pracowników, czemu służyć miały m.in. popierane przez nią wyjazdy zagraniczne i stypendia. Dużą wagę przywiązywała do współpracy z innymi muzeami, do wspólnie podejmowanych inicjatyw i wzajemnej pomocy przy realizacji konkretnych zadań. Trzeci można było dostrzec w obranym przez nią stylu kierowania zespołem ludzi. Jego istotą był sposób odnoszenia się do współpracowników, znamionujący się wyraźnym stawianiem wymagań i umiejętnością ich egzekwowania. Cechował ją obiektywizm: potrafiła formułować surowe oceny w przypadkach niedociągnięć, ale też nigdy oceny takie nie umniejszały w jej oczach późniejszych osiągnięć i sukcesów pracowników; dostrzegała je zawsze i one przede wszystkim były głównym motorem kształtowania atmosfery współdziałania. Bardzo ceniła zaangażowanie, pracowitość i inteligencję. Cechą charakterystyczną jej stosunku do ludzi była wielka życzliwość i bezinteresowność oraz otwartość. Nigdy nie odmawiała pomocy, otaczając opieką zwłaszcza młodych historyków sztuki. Miała doskonałą orientację co do ich sytuacji w życiu prywatnym.

Za swoją działalność otrzymała wiele nagród i odznaczeń, m.in. w 1982 r. Nagrodę Miasta Wrocławia za osiągnięcia w muzealnictwie, w 1966 – Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, w 1998 – Krzyż Komandorski.

Zmarła 28 grudnia 2004 r. w domu rodzinnym we Wrocławiu.

Maria Jeżewska

MARIA STARZEWSKA (1907-2004)

Maria Starzewska was born on 4 August 1907 in Zassowo near Dębica. Upon graduation from a humanities secondary school at the Sacré Coeur convent in Zbylitowska Góra (in 1925), she worked as a school teacher for two years. From 1927 studied history of art at the Jagiellonian University in Cracow, and graduated in 1931 (M.A. thesis on *Stan badań nad architekturą rokokową w Polsce/The State of Research into Rococo Architecture in Poland/*). Having completed her studies M. Starzewska prepared documentation for historical town houses in Cracow, and in 1947, after moving to Wrocław, began working in the newly opened State Museum. From 1963 to 1967 M. Starzewska held the post of director of the Silesian Museum in Wrocław. Retired, she continued to closely cooperate with this institution by fulfilling the functions of a curator as well as a member of the Museum Board and the Purchases Commission.

In 1950–1988 M. Starzewska was the coauthor of several score exhibitions and studies relating to assorted fields of the crafts; their topics transcended chronological limits, geographical regions, and domains of the arts, and encompassed ceramics, glass, goldsmithery, joinery, art of the Far East, and Silesian crafts training. She initiated a series of exhibitions on art techniques, which during the 1950s led to the opening of a Crafts Department at the museum. Her interest in old and contemporary art contributed to the establishment of a Modern Art Department (1968). The last museum project involved work on the "Collectors and art lovers" exhibition, initiated in 1988. In her capacity as the museum director Maria Starzewska was always concerned with elevating the institution's prestige; she not only inspired but also maintained a high level of research, improved the qualifications of the staff, and paid great attention to the organisation of special-theme shows accompanied by scientific catalogues often intended for national and international sessions. M. Starzewska devoted much effort to winning a national status for the museum – her wishes came true in 1970 when it became known as the National Museum in Wrocław.

The research into Silesian art conducted by Maria Starzewska inspired the creation of the periodical *Roczniki Sztuki Śląskiej* (published since 1959). Her investigations were crowned by an exhibition (and catalogue) entitled "*Ornamenta Silesiae* 1000-2000. A thousand years of the crafts in Silesia", which in 2000 – 2001 displayed the most valuable examples of Silesian artifacts. Her work was acknowledged by numerous awards and distinctions, including the Prize of the City of Wrocław (1982) for museum achievements, the Cavalier Cross of the Polonia Restituta Order (1966) and the Commander Cross (1998).

Maria Jeżewska

□

IZYDOR GRZELUK (1933-2004)

Izydor Grzeluk, historyk sztuki, wieloletni kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie i kierownik Działu Mebli, urodził się 28 września 1933 r. w Kupraczach (obecnie Białoruś). W czasie wojny został wraz z rodziną przesiedlony do Włodawy.

Ukończył Liceum Technik Plastycznych w Nałęczowie, w którym oprócz malarstwa (pod kierunkiem Zenona Kononowicza) zetknął się również z zagadnieniem projektowania mebli. Historię sztuki studiował na Uniwersytecie Warszawskim i wówczas związał się ze Studenckim Teatrem Satyryków, w którym działał niemal od początku do ostatniego przedstawienia w 1975 roku.

W 1959 r. rozpoczął pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie, początkowo w Dziale Oświatowym, a następnie w Muzeum w Łazienkach i Muzeum X. Dunikowskiego w Królikarni – nowo utworzonych wówczas oddziałach MNW. Praca w Łazienkach zaowocowała m.in. współautorstwem pierwszego powojennego przewodnika po Łazienkach Królewskich (1961). Od 1969 r. wraz ze Stanisławem Gebethnerem i Bożenną Maszkowską organizował Dział Mebli MNW; od 1971 r. współpracował z komisją przyjmującą dary dla odbudowywanego Zamku Królewskiego w Warszawie.

W swoich pracach badawczych Izydor Grzeluk podejmował ważne dla historii meblarstwa polskiego tematy (m.in. stolarska dynastia Simmlerów, „Wojciechów" – pierwsza polska fabryka mebli giętych, stolik-rzeźba J. Hulewicza). Zajmował się również popularyzacją rzemiosła artystycznego. Konsultował też wiele tłumaczonych na język polski prac dotyczących mebli zabytkowych, by wymienić T. Foresta *Meble antyczne*, zbiorowe dzieło *Meble XVIII wieku* czy dwutomowe *Meble stylowe*.

Próbę kodyfikacji terminologii meblarskiej i stolarskiej podjął początkowo z B. Maszkowską (*Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych* pod red. S. Kozakiewicza), następnie prowadził je samodzielnie (hasła do *Encyklopedii Warszawy* oraz *Encyklopedii Powszechnej* PWN). Podsumowaniem tej pracy i najważniejszym osiągnięciem Izydora Grzeluka było opublikowanie oczekiwanego przez wiele lat w środowisku *Słownika terminologicznego mebli* (ODZ 1998, PWN 2000), pierwszego tego rodzaju opracowania w języku polskim, w którym w pełni wykorzystał swoją szeroką i ugruntowaną wiedzę. Poświęciwszy blisko 13 lat swego życia, starał się nadać mu praktyczną formę, dokonując jednocześnie uporządkowania, sprecyzowania zakresu znaczeniowego i zdefiniowania wielu dotychczas używanych terminów. Do niezaprzeczalnych wartości *Słownika* zaliczyć należy próbę kodyfikacji nazewnictwa i wprowadzenie terminów nowych, powstałych dzięki Izydorowi Grzelukowi i innym inspirowanym przez niego osobom. Hasła w nim zawarte wykraczają poza krótkie, ogólnikowe sformułowania, opracowane są w ujęciu historycznym i wzbogacone o nazewnictwo staropolskie i obce.

W latach 1988-1989 Izydor Grzeluk wspomagał organizowanie Muzeum I. J. Paderewskiego w Podchorążówce – Oddziału MNW i wraz z pracownikami warszawskiego Muzeum Literatury organizował Muzeum Adama Mickiewicza w Nowogródku na Białorusi (1990-1991).

Zajmował się również inwentaryzacją mebli zabytkowych i instrumentów muzycznych w meblowych obudowach, współpracując z Ośrodkiem Dokumentacji Zabytków i muzykologiem Benjaminem Voglem.

Po przejściu na emeryturę w 1999 r. nie zaniechał pracy naukowej, pisząc artykuły poświęcone meblarstwu, poprawiając i rozbudowując swój *Słownik*, a także podejmując pracę dydaktyczną na Wydziale Techno-

logii Drewna SGGW (specjalność Konserwacja Drewna Zabytkowego). Kontakt ze studentami i doktorantami piszącymi o stolarce i wnętrzach utrzymywał już wcześniej, w trakcie swej wieloletniej pracy w MNW, udzielając im wszechstronnej pomocy, rad, a niejednokrotnie i rozleglejszej opieki merytorycznej.

Prywatnie był człowiekiem bezkompromisowowym, często nie pozbawionym uporu, uczciwym, bezinteresownym oraz bardzo pomocnym i oddanym nie tylko szerokiej grupie przyjaciół. Wspomagał na wszelkie sposoby osoby tej pomocy potrzebujące, m.in. opiekował się dobroczyńcą MNW – Bronisławem Krystallem, a po jego śmierci również jego grobem. Cechy te pozwalały mu działać w sekcjach NSZZ Solidarność (m.in. socjalnej w latach 1993-1998), do której to organizacji należał od 1980 roku.

Poza pracą zawodową objawiał różnorodne talenty i zainteresowania. Należało do nich liternictwo, fotografia, rysunek, często satyryczny, odbijający jego stosunek do otoczenia, a przede wszystkim malarstwo, które uprawiał w stanie wojennym jako antidotum na ówczesną rzeczywistość, a ze szczególnym upodobaniem po przejściu na emeryturę.

Izydor Grzeluk należał do pokolenia, które samo o sobie mówiło, że mu „nie było wszystko jedno".

Stanisław Stefan Mieleszkiewicz

Bibliografia publikacji Izydora Grzeluka w ujęciu chronologicznym

Współudział w opracowaniu *Przewodnika po Łazienkach Królewskich*, pod red. M. Kwiatkowskiego, Warszawa 1961.

ok. 300 haseł do *Encyklopedii Powszechnej* PWN, *Encyklopedii Warszawy*; wspólnie z Bożenną Maszkowską do *Słownika Terminologicznego Sztuk Pięknych*, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1976.

Meble simmlerowskie (fakty i legendy), „Stolica" 1980, nr 20.

Współudział przy opracowaniu katalogu wystawy w MNW *Decorum życia Sarmatów w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1980.

Meble simmlerowskie, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" t. XXVI, 1982, s. 515-521.

Środy architektoniczne i malarskie, czyli obiady włoskie króla Stanisława Augusta, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" t. XXVII, 1983, s. 135-150.

Stolik z Gabinetu Monarchów Europejskich – dzieło Martina Carlina, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" t. XXVIII, 1984, s. 65-81.

Wojciechów – pierwsza polska fabryka mebli giętych, „Design. Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego" 1992, nr 4, s. 28-36.

I. Grzeluk, B. Vogel, *Harmonika z Nieborowa,* „Ruch Muzyczny" 1995, nr 10, s. 26-28.

Jak dawniej sygnowano meble, „Przemysł Drzewny" 1996, nr 4, s. 4-5.

Meble windsorskie, „Przemysł Drzewny" 1996, nr 4, s. 1-4.

Stefana Narębskiego uwagi o stolarstwie wileńskim, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" 1996, nr 4, s. 415-429.

Kaseta do gry w szachy, młynek i tryktraka [w:] *Tron Pamiątek ku czci Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana III Sobieskiego Króla Polskiego w trzechsetlecie śmierci 1696-1996*, katalog wystawy w Muzeum Pałacu w Wilanowie, Warszawa 1996, s. 173-174.

Towarzystwo Akcyjne Warszawskiej Fabryki Mebli Stylowych Z. Szczerbiński i Spółka [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, katalog wystawy w MNW i MNK, Warszawa 1996, s. 454.

I. Grzeluk, S. Mieleszkiewicz, 2 noty dotyczące mebli w katalogu wystawy *Pod Jedną Koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej,* Zamek Królewski w Warszawie 1997, s. 398, 440.

I. Grzeluk, S. Mieleszkiewicz, 2 noty dotyczące mebli w *Przewodniku po Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 1998.

Słownik terminologiczny mebli, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Warszawa 1998.

Konkurs na sypialnię, „Biuletyn Historii Sztuki" 1999, nr 3-4, s. 411-420.

Bugatti w Polsce, „Przemysł Drzewny" 1999, nr 2, s. 14-15.

Słownik terminologiczny mebli, PWN, Warszawa 2000.

Antykizujące tkaniny z pałacu w Jabłonnie [w:] *Arx Felicitatis. Księga pamiątkowa ku czci Prof. Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 279-282.

Mies van der Rohe, „Przemysł Drzewny" 2000, nr 9, s. 14-15.

Jak powstał fotel na biegunach, „Przemysł Drzewny" 2002, nr 4, s. 20-24.

Przyczynek do twórczości Jerzego Hulewicza, „Biuletyn Historii Sztuki" 2002, nr 1-4, s. 227-230.

Jacob – Styl komercyjny, „Kolekcjoner", stały dodatek do „Art & Bussines", 2004, nr 10, s. 14-15.

Meble barokowe ze szpitala Jana Bożego w Warszawie, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" 2004, nr 4, s. 419-434.

I. Grzeluk, S. Mieleszkiewicz, *Sekretera z zegarem* – nota katalogowa nr I/15 [w:] S. Mieleszkiewicz, *Ten zegar stary... Katalog wystawy w MNW, listopad 2001 – styczeń 2002.*

Zachowane elementy symboliczne z ostatniej koronacji na Zamku Królewskim w Warszawie [w:] „Kronika Zamkowa" 2004, nr 1-2 (47-48), s. 73-81.

w druku

I. Grzeluk, W. Warchałowski, *Inwentarze nieborowskie*.

Polskie meble w zbiorach Radziwiłłów w Nieborowie i Arkadii [w:] Materiały z sesji pt. *Polskie meblarstwo – projektanci, obiekty, zbiory , piśmiennictwo*.

IZYDOR GRZELUK (1933-2004)

Izydor Grzeluk (28 September 1933 – 30 November 2004), art historian and for years curator at the National Museum in Warsaw and head of the Furniture Department, was born in Kupracze (today: Belarus). During the second world war resettled together with his whole family to Włodawa. A student of history of art at Warsaw University. In 1959, he began working at the National Museum in Warsaw, originally in the Education Department and then in the Museum-palace in Łazienki and the X. Dunikowski Museum in Królikarnia. From 1969 co-organiser of the Furniture Department at the National Museum in Warsaw, and since 1971 cooperated with a commission receiving donations for the Royal Castle in Warsaw, at the time undergoing reconstruction.

In his research I. Grzeluk embarked upon themes important for the history of Polish furniture and popularised the crafts. His studies and, simultaneously, most important achievement was the publication of *Słownik Terminologiczny Mebli* (*Dictionary of Furniture Terms*, Ośrodek Dokumentacji Zabytków 1998, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2000), the first Polish-language work of its sort, whose unquestionable value lies in an attempted codification of numerous terms and the introduction of new ones devised by the author. The dictionary entries exceed brief and general statements, and are presented in an historical interpretation, enhanced with Old Polish and foreign terminology.

In 1988-1989 I. Grzeluk assisted in the establishment of the I. J. Paderewski Museum in the Podchorążówka in Royal Łazienki, and in 1990-1991, together with the Museum of Literature in Warsaw, he organised the Adam Mickiewicz Museum in Nowogródek (Navahrudak, Belarus) .

Upon retirement in 1999, I. Grzeluk started teaching in the Department of Wood Technology at the Agricultural Academy (Faculty of the Conservation of Historical Wood).

Apart from his professional work, Izydor Grzeluk was a man of multiple talents and interests, encompassing lettering, photography, drawing (often satirical) and, predominantly, painting, which during the martial law period he pursued as an antidote against surrounding reality.

Izydor Grzeluk was a member of a generation which refused to admit that “it’s all the same”.

Stanisław Stefan Mieleszkiewicz

□

ANNA DOBRZYCKA (1920-2005)

Dnia 15 lutego 2005 r. nie tylko poznańskie, ale też całe polskie muzealnictwo oraz historia sztuki poniosły niepowetowaną stratę. Odeszła od nas dr Anna Dobrzycka, długoletni pracownik naukowy Muzeum Narodowego w Poznaniu, wybitna badaczka i znawczyni dawnego malarstwa europejskiego.

Urodziła się 8 lipca 1920 r. w Poznaniu, jako córka Stanisława Dobrzyckiego, profesora Uniwersytetu Poznańskiego (zmarłego w 1931 r.) i Marcjanny z domu Świerczewskiej. Po ukończeniu szkoły powszechnej w 1929 r. kontynuowała naukę w Państwowym Gimnazjum im. Generałowej Zamoyskiej w Poznaniu, gdzie zdała egzamin dojrzałości w czerwcu 1937 roku. W październiku tegoż roku rozpoczęła studia w zakresie historii sztuki na Uniwersytecie Poznańskim. Naukę przerwał wybuch II wojny światowej. Wysiedlona z Poznania w grudniu 1939 r. do Generalnej Guberni, lata okupacji spędziła najpierw w Warszawie, a potem w Piotrkowie Trybunalskim, gdzie pracowała w zakładzie ogrodniczym, ale także udzielała tajnych lekcji z zakresu programu gimnazjum i szkoły powszechnej.

W czerwcu 1945 r. wróciła do Poznania i podjęła przerwane studia na Uniwersytecie. Od świetnych pedagogów, takich jak ks. prof. Szczęsny Dettloff, prof. Gwido Chmurzyński i prof. Zdzisław Kępiński, nauczyła się dużo, zwłaszcza metody pracy. Rok później obroniła pracę magisterską *Dekoracja stiukowa pojezuickiego kościoła w Poznaniu*. Wyniki swych badań i wcześniejszych zainteresowań opublikowała potem m.in. w monografii *Jerzy W. Neunhertz, malarz śląski* (Poznań 1958).

Jeszcze jako studentka czwartego roku historii sztuki związała swoje losy i – bez przesady rzec można – także swoje życie z muzeum poznańskim na następne 45 lat.

Już bowiem od listopada 1945 r. pracowała jako wolontariuszka w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, angażując się w organizację Działu Sztuki Starożytnej oraz tworzenie Działu Instrumentów Muzycznych. Przyczyniła się wówczas w znacznym stopniu do sporządzenia pierwszych inwentarzy obu tych działów.

W marcu 1946 r. otrzymała już etat asystenta w Muzeum Wielkopolskim, w styczniu 1950 – adiunkta, a w styczniu 1953 – kustosza Galerii Malarstwa Obcego. Zajęła się wówczas opracowywaniem zbiorów malarstwa europejskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu – głównym terenem jej penetracji naukowych stało się początkowo malarstwo holenderskie XVII stulecia. Skrupulatne i wytężone badania, które prowadziła podczas swego holenderskiego stypendium na przełomie 1955 i 1956 r. w Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie w Hadze, pozwoliły jej na przygotowanie doskonałej i przełomowej wystawy „Portret holenderski XVII wieku w zbiorach polskich" (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1956), pierwszego takiego przeglądu w muzealnictwie polskim. Opublikowała następnie dwa niezwykle ważne – i jedyne do dziś – katalogi zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu: *Malarstwo holenderskie XVII-XVIII wieku* (1958) i *Malarstwo flamandzkie XVII-XVIII wieku* (1967), a także cenioną do dziś, także za granicą, monografię w języku francuskim *Jan van Goyen, 1596--1656* (Poznań 1963), żeby nie wymieniać wielu mniejszych artykułów dotyczących artystów niderlandzkich z tego okresu i ich dzieł.

Ale już w tym samym czasie jej zainteresowania badawcze rozszerzyły się na inne tematy, w istotny sposób związane jednak ze zbiorami muzeum poznańskiego. Pierwszą jej pasją stały się badania nad malarstwem hiszpańskim, głównie XVII stulecia, owego

Złotego Wieku w sztuce iberyjskiej. Nie bez znaczenia był tu fakt, że muzeum poznańskie jest właścicielem najwspanialszego zbioru malarstwa hiszpańskiego baroku, przede wszystkim dzięki temu, że posiada od stu lat kolekcję Atanazego hr. Raczyńskiego, wybitnego wielkopolskiego zbieracza i konesera sztuki z XIX wieku. Wkrótce Anna Dobrzycka stała się dzięki swym dogłębnym badaniom naukowym i zdobytej wiedzy główną specjalistką polską w zakresie malarstwa hiszpańskiego baroku. Przygotowana przez nią wystawa „Malarstwo hiszpańskie XIV-XVIII wieku w zbiorach polskich" (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1967) zebrała i zaprezentowała wszystkie istotne obrazy hiszpańskie z polskich zbiorów publicznych i kościelnych. Bez wątpienia było to rewelacją na skalę krajową. W następnych latach Dobrzycka opublikowała wiele artykułów na ten temat, zdobywając również renomę za granicą. Potwierdziła ją wydaniem monografii *Diego Velazquez* (Warszawa 1972).

Jej wszechstronne zainteresowania i bogata wiedza zaowocowały przygotowaniem w tym czasie ważnej wystawy „Sztuka francuska w zbiorach polskich, 1230-1830" (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1973). Dzięki jej staraniom była to pełna prezentacja najciekawszych obiektów rozmaitych gatunków sztuki francuskiej tego czasu, po raz pierwszy zorganizowana w takim rozmiarze w Polsce.

Równocześnie z badaniami nad malarstwem hiszpańskim, jej zainteresowania koncentrowały się już od lat 60. na działalności Atanazego Raczyńskiego, zbiorach jego Galerii, jego aktywności kolekcjonerskiej i mecenasowskiej. Już w 1959 r. opublikowała artykuł *Galeria Atanazego Raczyńskiego w świetle „Libri Veritatis"* („Muzealnictwo" nr 9) o bezcennych archiwaliach zebranych przez Raczyńskiego. W następnych latach pojawiało się wiele jej publikacji dotyczących zbiorów tego kolekcjonera. Stała się wkrótce głównym badaczem zbiorów i działalności Raczyńskiego; pisała o jego kontaktach m.in. z Leopoldem Robertem, Bertelem Thorvaldsenem, Federico de Madrazo.

Niech mi będzie wolno wspomnieć, że gdy w 1973 r., jako świeżo upieczony magister historii sztuki, trafiłem do Działu Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Poznaniu pod skrzydła pani dr Anny Dobrzyckiej, czułem się początkowo trochę nieswojo, broniłem bowiem pracy magisterskiej z zakresu architektury późnogotyckiej. Jednak jej życzliwość i ciepło w kontaktach stopniowo pozwoliły mi znaleźć pełne zrozumienie dla malarstwa i zainteresować się nim głębiej. Miała wyjątkową umiejętność nawiązywania kontaktu z młodymi pracownikami, kontaktu niemal partnerskiego. Nie narzucając swego zdania, potrafiła podsunąć nowe, ciekawe dla badań problemy związane z naszymi zbiorami malarstwa europejskiego. To ona zainspirowała mnie do opracowania poznańskiej kolekcji malarstwa, najpierw niderlandzkiego XV-XVI w., a potem sztuki europejskiej XIX wieku. Jej profesjonalne uwagi pozwoliły mi działać w odpowiedni sposób oraz znaleźć istotny punkt podejścia do badań i opracowywania obiektów.

Jej aktywność, umiejętność współpracy w zespole i wszechstronność działań była godna podziwu. Miała też cudowne wyczucie wartości sztuki. Bo chociaż interesowało ją przecież wtedy głównie malarstwo dawne, potrafiła docenić wartość malarstwa europejskiego XIX w. w naszych zbiorach, dotąd tak deprecjonowanego. Ukoronowaniem jej badań w tym zakresie było niewątpliwie przygotowanie przez nią wystawy „Galeria Atanazego Raczyńskiego" w muzeum poznańskim w 1981 roku. Po raz pierwszy od czasów międzywojennych pokazano wówczas całość zbiorów A. Raczyńskiego na jednej ekspozycji. To przecież kolekcja wyjątkowa, nie tylko w skali polskiej, ale i europejskiej. Istotnym walorem tej ekspozycji było, moim zdaniem, wydobycie przy okazji obrazów artystów XIX w. z kolekcji Raczyńskiego na światło dzienne – wiele z nich opuściło dzięki temu po latach czeluście magazynowe i udokumentowało swą wartość. Liczne znalazły się potem w stałych ekspozycjach poznańskiego muzeum. Anna Dobrzycka wykazała wówczas znakomite zrozumienie nowych trendów w historii sztuki europejskiej, która odkrywała wtedy nowe wartości w sztuce romantycznych artystów niemieckich czy francuskich XIX stulecia, wcześniej nie cenionych. Z wielką przyjemnością wspominam zatem naszą współpracę przy tej wystawie i wydaniu jej katalogu, gdy opracowywałem tę właśnie część zbiorów.

I jestem przekonany, że to właśnie dzięki tej wystawie kolekcja artystów XIX w. z Galerii Atanazego Raczyńskiego zaistniała w świadomości muzealników w Europie i świecie, co już wkrótce zaowocowało udziałem tych obiektów w wielu ważnych ekspozycjach światowych. Po latach, na przełomie 1972 i 1973 r., odbyły się wystawy malarstwa XIX w. z Galerii A. Raczyńskiego w muzeach w Monachium, Berlinie i Kolonii, odnosząc wielkie sukcesy. Muzealnictwo światowe jest teraz świadome, że jedne z najlepszych zbiorów malarzy późnego romantyzmu znajdują się Poznaniu (stanowiąc obecnie część zbiorów Fundacji im. Raczyńskich).

W następnych latach Anna Dobrzycka nadal zajmowała się zbiorami A. Raczyńskiego i jego działalnością. Publikowała dalsze prace na temat tego kolekcjonera, np. *Atanazy Raczyński 1788-1874* (w: *Myśl o sztuce*, Warszawa 1976). W 1973 r. wystąpiła na Międzynaro-

dowym Kongresie Historii Sztuki w Granadzie w Hiszpanii, wygłaszając referat *Atanazy Raczyński a Lisbonne et a Madrid* (publ. Granada 1978). W „Studiach Muzealnych" (t. XII, 1977) przedstawiła ciekawą interpretację portretu Raczyńskich malowanego w 1839 r. przez Adolpha Henninga (*Poznańscy Medyceusze. Rodzinny portret Raczyńskich*). Ogromnie żałować należy, że planowana przez nią monografia na temat postaci Atanazego Raczyńskiego i jego działalności nie ujrzała światła dziennego. Nie pozwoliły na to jej problemy zdrowotne.

Anna Dobrzycka była osobą nie tylko zaangażowaną w swą pracę merytoryczną, ale miała także wielkie zasługi w działalności wydawniczej muzeum poznańskiego. Od 1968 r. pełniła bowiem nadzór merytoryczny nad wydawnictwami MNP; prowadziła także redakcje „Studiów Muzealnych" (do 1957) i „Muzealnictwa" (od nr 4). Mimo wielkich obciążeń, jako kuratorki Galerii Malarstwa Obcego, potrafiła znaleźć czas i energię na prowadzenie Działu Wydawnictw.

Trzeba także podkreślić zaangażowanie Anny Dobrzyckiej w zakresie popularyzowania i upowszechniania zbiorów Galerii Malarstwa Obcego muzeum poznańskiego. W 1969 r. opublikowała pierwsze wydanie swego przewodnika *Galeria Malarstwa Obcego*, którego poprawione lub zmienione edycje pojawiły się w 1977 i 1985 roku. Opracowała także wiele innych publikacji na temat zbiorów malarstwa europejskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Działalność Anny Dobrzyckiej była bardzo ceniona. W latach 1952-1958 była sekretarzem Oddziału Poznańskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, a w okresie 1960-1972 członkiem Zarządu Głównego SHS. Brała też aktywny udział w pracach Wydziału Nauk o Sztuce Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. W 1964 r. otrzymała tytuł doktora nauk humanistycznych Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Warszawskiego. Obok wielu wcześniejszych odznaczeń otrzymała m.in. w 1975 r. Złoty Krzyż Zasługi Polonia Restituta.

Gdy przeszła w 1981 r. na emeryturę, nadal w niepełnym wymiarze godzin była kuratorem Galerii Sztuki Obcej muzeum w Poznaniu jako starszy kustosz. W końcu listopada 1991 r. opuściła formalnie nasze muzeum. Była jednak zawsze obecna na otwarciach wszystkich ciekawszych wystaw w MNP. Cały czas starała się pracować nad monografią na temat Atanazego Raczyńskiego. Odwiedzała nas także, w miarę potrzeb i sił, w Dziale Malarstwa Obcego. I te właśnie odwiedziny u dawnych kolegów z Działu były najprzyjemniejszym momentem, który pamiętam. Pani Anna Dobrzycka interesowała się wszystkim, co się dzieje w Dziale i Galerii, nad czym pracujemy, jakie planujemy zmiany, jakie będą wkrótce wystawy.

Teraz, gdy zbliża się moment publikacji nowego katalogu całości zbiorów Galerii Atanazego Raczyńskiego, w którego przygotowanie włączyła się także w eseju wstępnym dr Anna Dobrzycka, będziemy mogli oddać jej hołd tą publikacją. I żałować należy bardzo, że nie było jej dane doczekać chwili obejrzenia nowego opracowania tej szczególnej kolekcji, której badaniom poświęciła tak wiele lat życia.

Maciej Piotr Michałowski

ANNA DOBRZYCKA (1920-2005)

Dr. Anna Dobrzycka, a member of the scientific staff of the National Museum in Poznań and an outstanding researcher and expert on Old European painting, died on 15 February 2005.

Born in Poznań on 8 July 1920, in 1937 she enrolled in the history of art faculty at Poznań University. After the war, as a student, she began working at the Poznań museum (1945), originally as a volunteer organising the Department of Ancient Art and the Department of Musical Instruments. Since 1946 she was already an assistant at the Museum of Greater Poland (today: National Museum) in Poznań, and from 1953 – as a custodian in the Gallery of Foreign Painting. While working on the collections of European painting, she became interested in Dutch and Flemish art. The outcome of her studies assumed the form of an important exhibition about "The Dutch Seventeenth-Century Portrait in Polish Collections" (1956), and then a catalogue of the collections of the National Museum in Poznań: *Malarstwo holenderskie XVII-XVIII wieku* (*Dutch Painting of the Seventeenth-Eighteenth Century*) (1958) and *Malarstwo flamandzkie XVII-XVIII wieku* (*Flemish Painting of the Seventeenth-Eighteenth Century*) (1967).

In subsequent years, A. Dobrzycka studied the painting of the Spanish Baroque, whose best collection in Poland had been in the possession of the Poznań Museum since 1903 thanks to a deposit made by the Atanazy Raczyński Gallery. Years devoted to pertinent research enabled her to become the most outstanding Polish specialist on the Golden Age of Iberian painting. Her efforts were crowned by a prominent exhibition on: "Spanish Painting of the Fourteenth-Eighteenth Century in Polish Collections" (National Museum in Poznań, 1967). At the same time, A. Dobrzycka examined the activity of Atanazy Raczyński,

a renowned Poznań collector, historian, and art patron, as well as his Gallery, and published numerous works on the subject. The most significant testimony of her interest was the exhibition: "The Atanazy Raczyński Gallery", featured at the National Museum in Poznań in 1981. The exposition and the accompanying catalogue edited by Dr. A. Dobrzycka presented all the exhibits from the A. Raczyński collection, exceptional in Polish museums due to its amassment of works by Old Masters and the nineteenth-century artists with whom the collector was acquainted. In 1964, Anna Dobrzycka received a Ph.D. degree at Warsaw University; she was also an active member of the Society of Historians of Art and the Poznań Society of the Friends of Science, and continued to work to the end of 1991, although retired, as a curator in the Gallery of Foreign Painting.

Polish museum studies and history of art have lost one of their most acclaimed representatives.

Maciej Piotr Michałowski

□

TERESA JAKIMOWICZ (1931-2005)

W dniu 25 lutego 2005 r. zmarła niespodziewanie prof. dr hab. Teresa Jakimowicz. Była znanym i cenionym w kraju i za granicą historykiem sztuki o poważnym dorobku naukowym. Znaczną część swego życia poświęciła pracy w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Urodziła się 26 czerwca 1931 r. w Warszawie jako córka Stanisława Jakimowicza i Cyrylli z Dłuskich. Ojciec, mgr inż. architekt, był asystentem w Zakładzie Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. Słuchał wówczas m.in. wykładów wybitnego artysty Stanisława Noakowskiego i sporządzał z nich notatki ilustrowane własnymi rysunkami. Spuściznę tę Teresa przechowywała z pietyzmem do końca życia.

W 1937 r. rodzina Jakimowiczów przeniosła się do Poznania, gdzie ojciec podjął pracę w swoim zawodzie. Zamieszkali w pięknym miejscu w dzielnicy Łazarz, nieopodal parku Wilsona i mieli w perspektywie spokojne i dostatnie życie. Wybuch II wojny światowej zniweczył te nadzieje. Okres okupacji rodzina Jakimowiczów spędziła w Garwolinie k. Warszawy, gdzie Teresa pobierała nauki w zakresie szkoły podstawowej i pierwszych klas gimnazjum na tajnych kompletach.

W 1945 r. rodzina wróciła do Poznania. Teresa podjęła wówczas naukę w Gimnazjum i Liceum ss. Urszulanek. Maturę typu humanistycznego zdała w 1949 roku. W tymże roku wstąpiła na Uniwersytet Poznański i w latach 1949-1954 studiowała historię sztuki. W tym bardzo trudnym czasie Teresa i koledzy z jej rocznika zdobywali wiedzę pod kierunkiem znakomitych profesorów. Spośród nich przypomnieć trzeba przede wszystkim ks. prof. Szczęsnego Dettloffa, który, jak chyba nikt, uczył swoich studentów patrzeć na dzieło sztuki i analizować je, prof. Gwidona Chmurzyńskiego – specjalistę od sztuki okresu średniowiecza, prof. Mariana Morelowskiego i prof. Zdzisława Kępińskiego. Teresa znalazła się nie tylko w otoczeniu wybitnych profesorów, ale i znakomitych kolegów. Niektórzy z nich, jak np. Piotr Skubiszewski, Janusz Kębłowski, Zofia Ostrowska-Kębłowska, znajdują się dziś w europejskiej czołówce uczonych w swej dyscyplinie. Zarówno tradycje rodzinne, jak i okres studiów uformowały intelekt Teresy i w sposób naturalny skierowały ją na drogę badań naukowych. Ich przedmiotem miała stać się historia architektury ze szczególnym uwzględnieniem epoki renesansu i manieryzmu. Tej problematyce poświęcona była jej praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra Zdzisława Kępińskiego i obroniona w 1954 roku.

Od 1 kwietnia 1954 r. Teresa podjęła pracę w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w tworzonym wówczas Oddziale Muzeum Historii Miasta Poznania. Pierwsze miesiące upłynęły w gorączkowym napięciu i nawale pracy w związku z tworzeniem ekspozycji muzeum, którego otwarcie, w odbudowanym po zniszczeniach wojennych gmachu ratusza przewidywano na 22 lipca 1954 roku. Później dopiero przyszedł czas na refleksję, szukanie swego miejsca w strukturach nowej placówki i formułowanie planów badawczych na przyszłość. Kustoszem Muzeum Historii Miasta Poznania była wówczas osoba wybitna, dr Hanna Ziółkowska. Zmierzała ona do tego, by każdy z zatrudnionych w ratuszu młodych absolwentów uczelni miał możliwość realizacji swoich życiowych planów i ambicji. Teresa zajęła się badaniami nad architekturą, sztuką i kulturą Poznania w okresie nowożytnym. Jeśli nawet na początku były to prace nużące i mało spektakularne (jak np. wydobywanie z ruin Starego Miasta szczątków kamieniarki i detali architektonicznych oraz ich opracowywanie), to jednak przyczyniały się do poszerzenia wiedzy o zabytkowej architekturze Poznania i wzbo-

gacały warsztat naukowy historyka sztuki. Wtedy też chyba po raz pierwszy – wobec rozmiarów zniszczeń wojennych i tworzących się programów odbudowy Starego Miasta – Teresa zaczęła myśleć o doniosłości problemów związanych z miejscem zabytku w kontekście przestrzeni kulturowej. W przyszłości stanie się to jednym z ważnych podejmowanych przez nią wątków badawczych.

W Muzeum Narodowym w Poznaniu przeszła kolejno wszystkie stopnie służbowe od asystenta do starszego kustosza (1977). Równolegle prowadziła badania naukowe i publikowała liczne artykuły, m.in. w „Biuletynie Historii Sztuki", „Studiach Muzealnych", „Studiach i Materiałach do dziejów Wielkopolski i Pomorza", w „Ochronie Zabytków". Problematyka tych prac była szeroka. Poza artykułami dotyczącymi architektury najbliższej jej epoki renesansu już w latach 60. wkroczyła ze swymi przemyśleniami i badaniami na obszary związane z kształtowaniem się rezydencji nowożytnej, a także z konserwacją zabytków (m.in. artykuł pt. *Violet le Duc architekt konserwator i jego związki z Polską)* oraz z historyzmem w architekturze europejskiej XIX wieku.

W 1977 r. uzyskała doktorat z historii sztuki na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu na podstawie pracy *Dwór murowany w Polsce w wieku XVI (wieża – kamienica – kasztel)*, której promotorem był prof. dr Zdzisław Kępiński, opublikowanej nakładem PWN w 1979 roku. Stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki uzyskała w 1984 r. na podstawie pracy *Temat historyczny w sztuce ostatnich Jagiellonów.* Recenzentami pracy i dorobku Teresy Jakimowicz wnoszącymi o dopuszczenie jej do kolokwium habilitacyjnego, przeprowadzonego następnie przez Radę Wydziału Historycznego UAM, byli prof. prof. Jerzy Topolski, Mieczysław Zlat i Lech Kalinowski. Książka, uważana za opracowanie nowatorskie, ukazała się drukiem w 1985 r. (PWN).

W związku z uzyskaniem tytułu doktora habilitowanego, Ministerstwo Kultury i Sztuki 15 lipca 1985 r. powołało ją na stanowisko docenta w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Już wcześniej, bo w roku 1978 zmienił się zakres jej zadań w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Niezależnie od zachowania części obowiązków w Muzeum Historii Miasta Poznania w ratuszu powierzono jej jako kuratorowi, opiekę merytoryczną nad oddziałami-rezydencjami w Gołuchowie, Śmiełowie i Rogalinie. Powierzenie Teresie Jakimowicz opieki nad tak ważnymi w strukturze Muzeum Narodowego oddziałami wiązało się bezpośrednio z prowadzonymi przez nią badaniami, a zwłaszcza z jej studiami nad dziejami Gołuchowa. Obejmowały one dzieje zamku od jego funkcjonowania jako rezydencji rodu Leszczyńskich do stworzenia przez Izabellę z Czartoryskich Działyńską jej *paradis terrestre*, zamku-muzeum ze zgromadzoną w nim kolekcją dzieł sztuki, która stała się jedną z najwybitniejszych kreacji muzealnych na ziemiach polskich.

Tym zagadnieniom i ich europejskiemu kontekstowi poświęciła Teresa Jakimowicz kilka ważnych opracowań. W planach Muzeum Narodowego w Poznaniu i osobiście Teresy było zorganizowanie wystawy zbiorów gołuchowskich. Do realizacji tego projektu nie doszło z przyczyn niezależnych ani od niej, ani od muzeum.

W Muzeum Historii Miasta Poznania, poza organizacją stałej ekspozycji dotyczącej dziejów miasta w czasach nowożytnych (do 1793 r.), była Teresa autorką lub współautorką kilku wystaw. Jednak najważniejszym polem jej badań był ratusz – dzieje gmachu, jego architektura, wystrój, treści artystyczne i ideowe. Jej wielkim projektem było napisanie pełnej, udokumentowanej źródłowo monografii ratusza jako zabytku wybitnej klasy, a także miejsca kulturowego, którego znaczenie dla Poznania (i dla Polski w ogóle) w przeszłości, a także współcześnie nie podlega dyskusji. W tym celu zbierała materiały, pogłębiała wiedzę o epoce, szukała źródeł inspiracji twórców i budowniczych ratusza. Rezultaty tych badań odnajdujemy w licznych artykułach poświęconych ratuszowi (m.in. drukowanych w „Kronice Miasta Poznania"), jak i w syntetycznych opracowaniach (m.in. w I tomie *Dziejów Poznania* pod red. J. Topolskiego, PWN 1988). Także artykuł *Ratusz poznański – prolegomena do monografii*, zamieszczony w zeszytach naukowych Politechniki Poznańskiej w 1995 r. świadczy o tym, że autorka stale kontynuowała badania nad tym tematem. Gdy na początku lat 90. przystąpiono do konserwacji elewacji ratusza, była jedną z pierwszych osób, które powołano do komisji opracowującej założenia tego podjętego na wielką skalę przedsięwzięcia. Jej udział w pracach gremium złożonego z historyków sztuki, architektów i konserwatorów był nadzwyczaj owocny.

W listopadzie 1985 r. Teresa Jakimowicz zgłosiła swoją kandydaturę w ogłoszonym przez Politechnikę Poznańską konkursie na stanowisko docenta w Instytucie Architektury i Planowania Przestrzennego, w specjalności historia architektury i urbanistyki. Została przyjęta i 1 września 1986 r. otrzymała nominację z Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Utrzymała jednak do 1991 r. część etatu w Muzeum Narodowym w Poznaniu jako kurator zamku-muzeum w Gołuchowie.

Na Politechnice Poznańskiej sprawowała w latach

1987-1990 funkcję prodziekana na Wydziale Budownictwa Lądowego. W 1990 r. rektor Politechniki powołał ją na kierownika Zakładu Historii Architektury i Planowania Przestrzennego. Obowiązki te pełniła aż do przejścia na emeryturę w 2001 roku.

Podjęcie pracy organizacyjnej i dydaktycznej na Politechnice Poznańskiej wpłynęło na poszerzenie jej horyzontów naukowych. Kierując młodą kadrą na wydziale kształcącym przyszłych architektów, musiała w obręb swoich zainteresowań historycznych włączyć problemy architektury i budownictwa XX w., od dwudziestolecia międzywojennego, a także realizacje współczesne. Opracowała program grantu pt. „Architektura i urbanistyka Poznania ok. 1900 do ok. 1990", uzyskała akceptację i środki finansowe od Komitetu Badań Naukowych. W programie badawczym, którym kierowała wzięli udział pracownicy Zakładu Historii Architektury i Konserwacji Zabytków Politechniki Poznańskiej. Efektem prac tego zespołu jest książka pt. *Architektura i urbanistyka Poznania XX wieku* wydana nakładem Wydawnictwa Miejskiego w listopadzie 2005 roku. Profesor Teresa Jakimowicz niestety nie doczekała ukazania się drukiem dzieła, którego była inicjatorką i redaktorem.

Tak szerokie horyzonty badawcze Teresy Jakimowicz nie byłyby możliwe gdyby nie wielokrotnie uzyskiwane przez nią stypendia na studyjne wyjazdy zagraniczne, m.in. pięciokrotnie do Francji, raz do Anglii (stypendium British Council) i do Szwecji. Szlaki jej podróży wiodły także oczywiście do Włoch i do Niemiec. Szczególnie owocne były kontakty naukowe z Centre d' Etudes Superieures de la Renaissance na Uniwersytecie w Tours oraz uczestnictwo w licznych konferencjach międzynarodowych, m.in. w Tours, Nothingam, Urbino i Lipsku. Kontakty ze światową historią sztuki i kultury sprawiły, że sztukę polską, która była głównym przedmiotem jej badań, widziała w szerokiej, europejskiej perspektywie.

Profesor Teresa Jakimowicz była autorką 84 publikacji, w tym 5 książkowych. Wypromowała trzech doktorantów, których prace dotyczyły historii architektury i urbanistyki głównie XIX i XX wieku. Udzielała się w kilku organizacjach i stowarzyszeniach naukowych, m.in. w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, gdzie pełniła liczne obowiązki, i w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk. W tym szacownym gremium sprawowała m.in. funkcję przewodniczącej Wydziału Nauk o Sztuce. W latach 1990-1992 działała w Komitecie Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Komisji Historii Kultury Komitetu Nauk Historycznych PAN, Komisji Badań Regionalnych Oddziału PAN w Poznaniu. W 1984 r. została powołana do Association pour l' Etude du XIX siècle Francais. Od 1990 r. była członkiem Rady Naukowej Muzeum Narodowego w Poznaniu, a w 1996 r. (po zmianie statutu) została powołana do Rady Muzealnej tegoż muzeum, w której pracach brała udział przez dwie kadencje.

W 1973 r. została odznaczona Odznaką Honorową Miasta Poznania, a w 1985 r. Krzyżem Kawalerskim francuskiego Ordre des Arts et des Lettres.

Magdalena Warkoczewska

TERESA JAKIMOWICZ (1931-2005)

Prof. Dr. hab. Teresa Jakimowicz – a historian of art highly regarded both at home and abroad for her important scientific accomplishments – died on 25 February 2005. Prof. Jakimowicz devoted a considerable part of her life to the National Museum in Poznań.

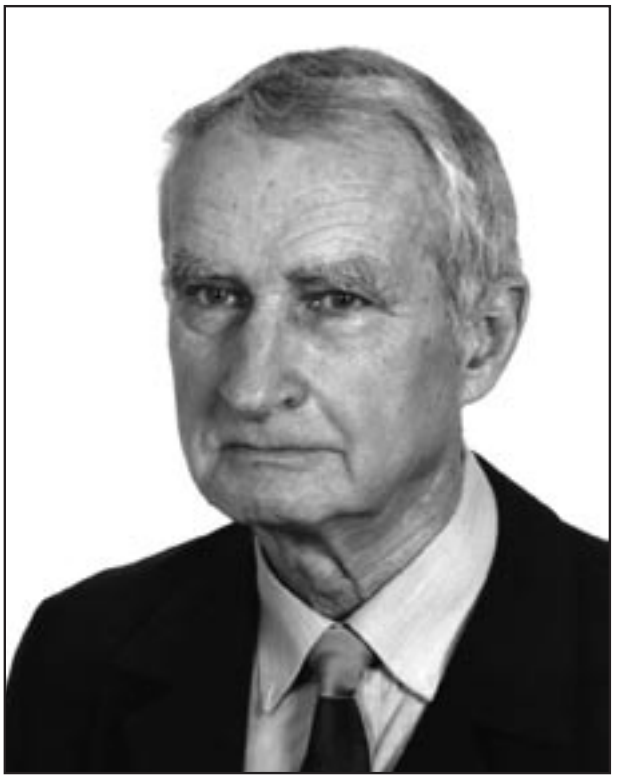
Born on 26 June 1931 in Warsaw, she studied history of art at Poznań University from 1949 to 1954. Her scientific investigations focused on the history of architecture, with particular attention paid to the Renaissance and Mannerism. From 1954 she began working at the National Museum in Poznań, where she examined the architecture, art and culture of Poznań during the modern period, as well as the rank of the historical monument within the context of cultural space. Prof. Jakimowicz conducted scientific research and published numerous articles on the Renaissance, the emergence of the modern residence, the conservation of historical monuments, and historicism in nineteenth-century European architecture. In 1977 she received her Ph.D. degree in history of art at Poznań University upon the basis of the thesis: „Dwór murowany w Polsce w wieku XVI (wieża-kamienica-kasztel") ("The Brick Manor House in Poland during the Sixteenth Century [Turret – Town House – Castle"]). In 1978 Prof. Jakimowicz was entrusted with supervision over museums-residences in Gołuchów, Śmiełów and Rogalin. She wrote a number of publications on the history of Gołuchów Castle - a residence of the Leszczyński family, and subsequently a museum established by Izabela Działyńska, born Czartoryska, containing an extensive collection of works of art and their European context. An important domain of Prof. Jakimowicz's research was the Town Hall in Poznań – an exceptional historical monument of immense significance for the history of Poznań and Poland; the author wrote about the history of the building, its architecture, interior design, as well as artis-

tic and ideological contents. In 1985 Prof. Jakimowicz began working in the Institute of Architecture and Spatial Planning at the Poznań Polytechnic, in 1987-1990 she was vice-dean at the Department of Civil Engineering, and in 1990 she was appointed head of the Department of the History of Architecture and Spatial Planning at the Poznań Polytechnic. Widening the range of her research by introducing the topics of twentieth-century architecture and civil engineering, Prof. Jakimowicz proposed a programme entitled "The Architecture and Town Planning of Poznań from ca. 1900 to about 1990", which she supervised almost to the end of her life; the programme will be published in the autumn of 2005. Prof. Jakimowicz maintained extensive contacts with global history of art and culture by co-operating with, i. a. Centre d' Etudes Superieures de la Renaissance at the University of Tours and attending numerous international conferences. She was the author of 84 publications, including five books. Prof. Teresa Jakimowicz was also a member of numerous scientific societies. In 1984 she joined Association pour l'Etude du XIX siecle Francais, and in 1985 she was awarded the Cavalry Cross of the French Ordre des Arts et des Lettres.

Magdalena Warkoczewska

□

JERZY BANACH (1922-2005)



W piątek 8 kwietnia, w dniu pogrzebu Ojca Świętego, zmarł nagle profesor dr hab. Jerzy Banach, wybitny znawca i badacz ikonografii Krakowa, długoletni dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, a później jego kurator.

Był krakowianinem. Tu się urodził 15 sierpnia 1922 r. w rodzinie urzędnika państwowego, tu uczęszczał do liceum im. Bartłomieja Nowodworskiego, tu w czasie wojny pracował w antykwariacie, a po jej zakończeniu studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie następnie doktoryzował się (w 1965 r. na podstawie pracy *Ikonografia Wawelu*) i habilitował (w 1982 r. rozprawą *Herkules polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*).

Życie Jerzego Banacha było przez ponad 50 lat związane z muzealnictwem, w tym przez pół wieku z muzeami krakowskimi, najpierw z Państwowymi Zbiorami Sztuki na Wawelu, a później z Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie spędził ponad 40 lat swojego pracowitego życia zawodowego, w tym 11 na stanowisku jego dyrektora.

Karierę zawodową rozpoczął z chwilą ukończenia studiów w 1950 r. podejmując 1 lutego pracę w Muzeum Historii Wawelu pod kierunkiem prof. Jerzego Szablowskiego, który powierzył mu zorganizowanie działu ikonografii Wawelu. W niedługim czasie muzeum przyłączono do Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, a Jerzy Banach został kustoszem w tym dziale i sekretarzem redakcji wydawnictw. Na własną prośbę odszedł stamtąd 31 maja 1958 roku. 15 kwietnia 1959 r. rozpoczął pracę w Muzeum–Zamku w Łańcucie, skąd po czterech latach powrócił do Krakowa.

Obejmując z nominacji Ministra Kultury i Sztuki 1 maja 1963 r. stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie, zapewne nie przypuszczał, że resztę swojego bardzo pracowitego życia zawodowego spędzi w tej instytucji, choć jako krakowianin z urodzenia i absolwent historii sztuki UJ miał od dawna kontakt z muzeum, choćby przez osobę prof. Feliksa Kopery, długoletniego dyrektora muzeum, do którego uczęszczał na zajęcia prowadzone w jego gabinecie w pałacyku Czapskich. Wtedy jednak nie wiedział, że w tym gabinecie przyjdzie mu spędzić jedenaście bardzo pracowitych i owocnych lat.

Był perfekcjonistą. Każda jego praca zarówno pod względem formalnym, jak i merytorycznym była dopracowana w najdrobniejszym szczególe. Tego samego wymagał od współpracowników, co w pełnym osobowości zespole pracowników muzeum często wywoływało scysje, ale i znajdowało zrozumienie. Otwarte „światowe" spojrzenie na muzeum, które początkowo wywoływało zdziwienie w młodym, wychowanym po II wojnie zespole pracowniczym, w krótkim czasie zyskało aprobatę. Działalność Muzeum Narodowego w Krakowie zdobyła szerokie uznanie wśród najlepszych europejskich placówek muzealnych, do których grona powróciło po wieloletniej przerwie.

Dyrektor Banach kładł duży nacisk na stronę redakcyjną publikacji muzealnych, których za jego czasów ukazało się wiele. Posiadał w tym znaczną wprawę, gdyż w trakcie pracy w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu prowadził m.in. sekretariat redakcji wawelskich wydawnictw. Rozumiał znaczenie katalogów i wszelkich muzealnych publikacji i poświęcał im wiele uwagi. Dbał o ich formę graficzną. Dzięki znakomitej obsadzie Pracowni Plastycznej powstało wtedy wiele bardzo pomysłowych i starannie opracowanych drobnych druków okolicznościowych. Pomimo występujących wówczas ogromnych trudności z uzyskaniem papieru i ograniczonych możliwości druku, dążył do

tego, aby każda wystawa organizowana w Muzeum Narodowym w Krakowie miała swoje wydawnictwo, tak aby pamięć o niej nie ginęła wraz z terminem jej zamknięcia. Zapoczątkował nową, bardzo cenną serię wydawniczą pod nazwą „Małe Katalogi Zabytków Wybranych", w której ukazało się 6 zeszytów poświęconych interesującym choć niewielkim liczbowo kolekcjom.

Jerzy Banach kładł duży nacisk na poszerzanie kontaktu muzeum ze zwiedzającymi. Temu celowi służyły liczne prelekcje wygłaszane przez muzealnych specjalistów. Zorganizowano wówczas cztery cykle wykładów pod wspólnym tytułem *Ze sztuką przez kontynenty i stulecia*, którym towarzyszyły pokazy muzealnych obiektów. Duże znaczenie miało reaktywowanie w 1968 r. działalności Towarzystwa Przyjaciół MNK, które po 15 latach nieistnienia ponownie zgromadziło wokół muzeum osoby szczególnie zainteresowane muzealnictwem, a zwłaszcza Muzeum Narodowym w Krakowie, jego zbiorami i historią. Było to niezwykle ważne, gdyż wśród członków towarzystwa byli artyści, profesorowie wyższych uczelni, działacze oświatowi i zwykli ludzie, którym szczególnie zależało na rozwoju MNK. Współpraca z TP MNK zaowocowała wspólnie przygotowanymi wystawami, organizowanymi specjalnie dla jego członków muzealnymi pokazami i wykładami. Członków Towarzystwa zapraszano do zwiedzania muzealnych wystaw i uczestnictwa w organizowanych dla nich wycieczkach, mających na celu poznanie innych zabytków i ekspozycji. Było to, i jest nadal, szczególnie wdzięczne grono odbiorców muzealnych.

Za czasów dyrektury Jerzego Banacha ponownie zagościła w muzeum muzyka. Zespół kameralny Capella Bydgostiensis pro Musica Antiqua (obecnie znana jako Cappella Cracoviensis) pod kierownictwem Stanisława Gałońskiego, korzystając z gościnności Muzeum Narodowego rozpoczął w Sali *Hołdu pruskiego* w Sukiennicach cykl koncertów muzyki dawnej, kontynuowany przez kolejne lata aż do dnia dzisiejszego.

Jerzy Banach miał dar nawiązywania kontaktów międzyludzkich i bardzo dbał o ich podtrzymywanie. Dzięki niemu muzeum otrzymało bardzo cenne dary, m.in. od: Rozalii Hammer z Paryża (kilka obrazów Tadeusza Makowskiego), Emeryka Hutten-Czapskiego jun. z Rzymu (74 cenne okazy grafiki i druki), Jana i Susanne Brzękowskich z Paryża (kolekcję grafik i obrazów wybitnych współczesnych twórców), wdowy po zmarłym w 1949 r. Saszy Blondelu (znanym także jako André Bladel), pani Louise Peyre-Blondel (44 obrazy męża), Mariana Krotochwila (jego prace), Julii Ginsberg z Francji (z zapisu 4 obrazy Olgi Poznańskiej), Leona Siemiradzkiego, syna Henryka (cenne pamiątki po ojcu) oraz od Andrzeja Ciechanowieckiego z Londynu, prywatnie przyjaciela dyr. Banacha (brązowy posążek konny Napoleona autorstwa Piotra Michałowskiego – wielka rzadkość – i rysunek Matissa). Dzięki jego staraniom udało się również zakupić wiele cennych obiektów.

W niełatwych latach 60. doprowadził do nawiązania przez MNK licznych kontaktów międzynarodowych, i to zarówno z innymi muzeami, jak i instytucjami, a zwłaszcza Komitetem Generalnym Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), w którego pracach bardzo czynnie uczestniczył, wygłaszając referaty i publikując artykuły. Dzięki jego staraniom w 1973 r. brytyjski miesięcznik „The Connoisseur" zorganizował wspólnie z muzeami Krakowa Krakowski Festiwal Sztuki, powtarzany parokrotnie w latach późniejszych. Była to pierwsza pełna prezentacja zbiorów i dorobku krakowskich muzeów na forum europejskim. Temu samemu celowi służyło zainicjowane przez niego obszerne i wielokrotnie wznawiane wydawnictwo albumowe *Kraków – miasto muzeów*.

Był prawdziwym Europejczykiem. Od zawsze rozumiał i doceniał znaczenie dobrego wykształcenia, znajomości języków i ciągłego dokształcania się. Zdawał sobie sprawę, że kultura to żywy organizm, który, aby rozwijać się, musi czerpać z różnych, zwłaszcza europejskich źródeł. Dzięki takiemu podejściu, udało mu się wprowadzić krakowskie Muzeum Narodowe do Europy, i to nie tylko tej „socjalistycznej". Najlepiej świadczą o tym zorganizowane pod jego kierownictwem wystawy zagraniczne: „Mille ans d`art en Pologne" zaprezentowana w 1969 r. w Petit Palais w Paryżu i jej zmieniona wersja „1000 Years of Art in Poland", pokazana w roku następnym w Royal Academy of Arts w Londynie, zorganizowana wspólnie z Państwowymi Zbiorami Sztuki na Wawelu i Muzeum Pomorskim w Gdańsku (obecne Muzeum Narodowe w Gdańsku) „Katarzyna Jagiellonka, królewna polska, księżna Finlandii, królowa Szwecji", eksponowana w 1965 r. w Turku w Finlandii, oraz przygotowana wspólnie z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie „Golden Age of Polish Weapons" prezentowana w 1970 r. w Tokio i Kanazawa, która zapoczątkowała całą serię późniejszych wystaw organizowanych ze zbiorów MNK w Japonii.

W trosce o zapewnienie możliwie najlepiej wykształconych kadr, opracował w 1971 r. program dydaktyczny a następnie w latach 1973-1987 współpracował z pierwszym w Polsce podyplomowym Studium Muzealnictwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, które do dzisiaj kształci licznych muzeologów z całej Polski, w tym wielu spośród pracowników krakowskiego

Muzeum Narodowego. Prowadził tam wykłady: *Wstęp do muzeologii* i *Struktura sieci muzealnej i organizacja muzeów,* w trakcie których przekazywał słuchaczom swoją ogromną wiedzę. Zużytkował ją także tworząc polską wersję językową dwudziestojęzycznego *Słownika terminów używanych w muzealnictwie* (wersja podstawowa zawierała 1632 terminy). Był autorem wielu opracowań wydanych w Polsce i zagranicą, poświęconych zagadnieniom ikonografii i dziejom Krakowa oraz jego sztuki.

Z jego inicjatywy powstały w Muzeum Narodowym w Krakowie dwa nowe działy: Pracownia Ikonografii Krakowa i Archiwum Historii MNK. Oba w znacznym stopniu przyczyniły się do wzbogacenia wizerunku i osiągnięć MNK. Zadaniem powołanego w 1973 r. Archiwum Historii MNK (w 1996 r. zostało przekształcone w Archiwum MNK) było zgromadzenie i opracowanie materiałów do historii muzeum w kontekście przypadającego w 1979 r. jubileuszu 100-lecia MNK. Drugim, równie istotnym zadaniem tego działu było przygotowanie publikacji, na podstawie których można byłoby lepiej poznać dzieje muzeum. Oba te zadania Archiwum Historii MNK wypełniło, w znacznym stopniu przyczyniając się do poszerzenia wiedzy o historii MNK nie tylko wśród pracowników.

W historii sztuki wybrał sobie Jerzy Banach dziedzinę niezwykle trudną i rzadko obecnie uprawianą, jaką jest ikonografia – wymagająca ogromnej dyscypliny i rozległej wiedzy, której jednak nie towarzyszy szerokie zainteresowanie i popularność. Praca naukowa w tym zakresie przyniosła mu prawdziwe uznanie i szacunek środowiska.

Po zakończeniu pracy na stanowisku dyrektora MNK, Jerzy Banach wielokrotnie uczestniczył w organizowaniu wielkich wystaw w Austrii, do której miał ogromny sentyment, dokonywał wyboru obiektów i ich opisu. W Austrii wygłosił także kilka prelekcji poświęconych historii i kulturze Krakowa, ze szczególnym uwzględnieniem ikonografii i dziejów kultury tego miasta.

Ukochane „dziecko" Profesora – Pracownia Ikonografii Krakowa (PIK), nad którą sprawował opiekę początkowo jako jej kierownik (po ustąpieniu ze stanowiska dyrektora MNK), a następnie kurator, zasłynęło nie tylko w Krakowie jako miejsce, w którym powstaje największa 8-częściowa publikacja poświecona widokom i planom dawnego Krakowa. Autorem koncepcji oraz szczegółowego planu tego pionierskiego i ogromnego wydawnictwa był Jerzy Banach. W 1998 r. ukazała się jej pierwsza część, autorstwa Jerzego Banacha, zatytułowana *Widoki Rynku Głównego*. Właśnie za nią otrzymał w 1999 r. nagrodę miasta Krakowa w dziedzinie kultury i sztuki oraz nauki. Jego niezwykle aktywna praca naukowa na rzecz Muzeum Narodowego i Krakowa znalazła wyraz w odznaczeniach i nagrodach, jakie otrzymał, a były nimi: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski i tytuł Kawalera Orderu Sztuki i Literatury Pięknej od rządu Republiki Francuskiej oraz Nagroda Honorowa Krakowskiej Filii Fundacji Kultury Polskiej za 1996 rok.

Ostatnim publicznym wystąpieniem profesora Banacha był jubileusz 125-lecia Muzeum Narodowego w Krakowie, uroczyście obchodzony 5 października 2004 r. w Sukiennicach, w trakcie którego wygłosił referat poświecony znaczeniu Muzeum Narodowego w kulturze i historii Krakowa. Był już wtedy bardzo chory, ale nie odmówił prośbie obecnego dyrektora muzeum, dzięki czemu, jak się okazało po raz ostatni, mieliśmy okazję wysłuchać jego bardzo ciekawego wykładu.

Pan Profesor odszedł tak jak żył, niezwykle spokojnie i cicho, pozostawiając wszystkie swoje sprawy uporządkowane, i to zarówno te osobiste, jak i służbowe związane z pracą w muzeum. Nic nie pozostawił przypadkowi. Zostawił precyzyjne dyspozycje co do posiadanego majątku, a nawet wyremontował rodzinny grobowiec, w którym spoczywała od ponad 20 lat jego ukochana żona oraz przodkowie, do którego złożono jego zwłoki 13 kwietnia 2005 roku. Jego dotychczasowi współpracownicy z Pracowni Ikonografii Krakowa mogą spokojnie kontynuować dokładnie obmyślane i przygotowane przez niego wielkie zamierzenie, jakim jest *Ikonografia Krakowa* nie mająca sobie równych w polskiej historii sztuki.

Został pochowany na najbardziej krakowskim z krakowskich cmentarzy – Cmentarzu Rakowickim, tam gdzie spoczywają jego wielcy poprzednicy: profesorowie Władysław Łuszczkiewicz i Feliks Kopera, których był godnym kontynuatorem. I chociaż pozostawił zespół znakomicie wykształconych pod jego kierunkiem współpracowników, to nikt nie zapełni pustki, jaka powstała po jego śmierci.

Śmierć profesora Jerzego Banacha jest ogromną stratą dla Muzeum Narodowego w Krakowie i całego środowiska muzealnego.

Janina Skorupska

Bibliografia prac Jerzego Banacha w układzie chronologicznym (wybór)

Tematy muzyczne w plastyce polskiej, t. 1 – *Malarstwo i rzeźba*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956.

Widok Krakowa z roku 1493 i Konrad Celtis, „Biuletyn Historii Sztuki" t. 19, 1957, nr 4.

Kraków – cztery pory roku w fotografii Henryka Hermanowicza, wstęp i oprac. J. Banach, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, (wyd. 2. – 1959, 3. – 1961, 4. rozszerzone – 1978, 5. – 1979, 6. – 1982).

Zabytki architektury Krakowa, red. J. Banach, Komitet Społecznego Funduszu Ochrony Zabytków Krakowa, Kraków 1960.

Muzeum w Łańcucie – Zamek (informator w wersji językowej polskiej i angielskiej), Rzeszów 1961.

Tematy muzyczne w plastyce polskiej, t. 2 – *Grafika i rysunek,* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962.

Topografia: okres porozbiorowy i stan obecny. Budowle mieszkalne duchowne i świeckie: dom katedralny (Muzeum Metropolitalne), gmach dawnego Seminarium Duchownego, Wikarówka. Fortyfikacje: dzieje; wieże Senatorska, Sandomierska i Złodziejska; brama zw. Wazów lub Władysława IV. Zbiory wawelianów: dział ikonografii [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 1. – *Wawel*, Warszawa 1965.

Zygmunta Vogla „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych" z roku 1806. Początki historyzmu i preromantyzmu w polskiej ilustracji [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki listopad 1963*, Warszawa 1967.

Dawne widoki Krakowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, (wyd. 2. uzupełnione Kraków 1983).

Próba uporządkowania nazewnictwa i ustalenia podstawowej klasyfikacji źródeł ikonograficznych do dziejów zabudowy miast [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Gdańsk, grudzień 1966, Warszawa 1969.

„1000 lat sztuki w Polsce". Wystawy w Paryżu i Londynie w latach 1969 i 1970, „Muzealnictwo" 1970, nr 19.

Pierwsza wystawa stała poświęcona zagadnieniom historii Wawelu [w:] *Studia do Dziejów Wawelu*, t. 2, Kraków 1970.

Tatry malownicze. Polski pejzaż górski 1800-1950 [w:] *Sympozjum „Góry w kulturze polskiej". Kraków 9-10 listopada 1974*. Kraków 1975.

Muzeum Narodowe w Krakowie w latach 1963-1974, Sytuacja i działalność. „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie" t. 11, Kraków 1976.

Michała Stachowicza „Monumenta regnum Poloniae Cracoviensia", „Folia Historiae Atrium" t. 12, Kraków 1976.

Nieznany widok Krakowa z roku 1805, „Folia Historiae Atrium" t. 13, Kraków 1977.

Ikonografia Wawelu [w:] „Źródła do Dziejów Wawelu" t. IX, wol. 1-2, Kraków 1977.

Muzeum Narodowe w Krakowie [w:] *Kraków – miasto muzeów*, praca zbiorowa pod red. dra J. Banacha, Arkady, Warszawa 1977 (w wersji językowej: polskiej, angielskiej, francuskiej, niemieckiej i węgierskiej).

Kraków malowniczy. O albumach z widokami miasta w XIX wieku, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej, PWN, Warszawa 1984.

Hercules Graecus czy Hercules Gallicus? Interpretacja ryciny Ottona van Veena [w:] *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, PWN, Warszawa 1986.

J. Banach, J. Świecimski, *Dictionarium musaeologicum,* ICOM, Budapest 1986.

Świadectwa rzemieślnicze z widokami Krakowa, „Rocznik Krakowski" LIII, Kraków 1987.

Najjaśniejszy Pan w Galicji. Dwadzieścia akwarel artystów polskich przedstawiających pobyt cesarza Franciszka Józefa I w Krakowie i we Lwowie w roku 1880. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, grudzień 1987 - styczeń 1988 (przewodnik po wystawie i pierwsze opracowania tematu w języku polskim).

Opis i analiza ikonograficzna ośmiu widoków Krakowa zdobiących krakowskie świadectwa rzemieślnicze z 2. połowy w. XVIII [w:] *Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernden Handwerksgesellen*, von Klaus Stopp, Band 13, Stuttgart 1988.

Maria Goetel-Kopffowa [w:] „Folia Historiae Atrium" t. 24, Kraków 1988.

Michała Stachowicza prace o Krakowie w latach Księstwa Warszawskiego [w:] *Kraków w czasach Księstwa Warszawskiego. Materiały sesji naukowej Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa z okazji Dni Krakowa w roku 1987*, Kraków 1989.

O dwóch herbach miasta Podgórza, „Rocznik Krakowski" LV, 1989.

Pulchrum i verum. Z meandrów ikonografii Krakowa [w:] *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu,* Warszawa 1990.

Order Złotego Runa na widoku Krakowa z pierwszych lat siedemnastego wieku [w:] *Księga Pamiątkowa prof. dra hab. Zdzisława Żygulskiego jun.*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie" VII, Pszczyna 1992.

Najstarsza ikonografia Rynku Głównego, „Rocznik Krakowski" LVIII, Kraków 1992.

Orszak króla Zygmunta III Wazy na widoku Krakowa z pierwszych lat wieku siedemnastego, „Rocznik Krakowski" LIX, Kraków 1993.

Kraków i białe niedźwiedzie. Paryskie widoki miasta z roku *1840* [w:] *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 1998.

Nieznany widok Krakowa z lat trzydziestych XVI w. [w:] „Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności" t. LXI 1997, Kraków 1998.

Nieznany widok Krakowa z lat trzydziestych wieku XVI [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998.

Ikonografia Rynku Głównego w Krakowie, „Katalog widoków Krakowa" t.1, Kraków 1998.

Ikonografia [w:] Encyklopedia Krakowa, Warszawa-Kraków 2000.

Einführung in die Erforschung ikonographischer Quellen zur *Baugeschichte und Urbanistik* [w:] „Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung" II, Verlag Nordostdeutsches Kulturwerk Lüneburg 2000.

Opis widoku Krakowa od południa z roku 1537 (w jęz. niemieckim) [w:] *Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/37 von seinem Ritt von Neuburg a.d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg*. Herausgegeben von A. Marsch mit J.H. Biller und F-D Jacob, Anton H. Konrad Verlag, Weissenhorn 2001.

Kraków, stolica Małopolski [w:] *Magistro et amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin,* Kraków 2002.

bibliografię oprac. Dorota Miklasińska

JERZY BANACH (1922-2005)

Professor Dr. Jerzy Banach, an outstanding expert on the iconography of Cracow, passed away suddenly on 8 April 2005.

Prof. Banach was a true Cracovian, born in Cracow in 15 August 1922. He attended the local Bartłomiej Nowodworski secondary school and studied at the Jagiellonian University. For fifty years his life was associated with the museums of Cracow, first the State Art Collections at Wawel Castle and then the National Museum, where he spent over forty years of his busy professional life, including eleven as director. The Professor understood and appreciated the importance of a good education, fluency in foreign languages, and a constant improvement of skills. The exhibitions organised under his supervision enabled the National Museum in Cracow to become part of global museum undertakings: "Mille ans d`art en Pologne" (1969, Petit Palais in Paris), "1000 Years of Art in Poland" (1970, Royal Academy of Arts in London), "Katarzyna Jagiellonka, Polish Princess, Duchess of Finland and Queen of Sweden" (1965, Turku in Finland), and "Golden Age of Polish Weapons" (1970, Tokyo and Kanazawa in Japan). During the by no means easy 1960s Prof. Banach made it possible for the National Museum in Cracow to establish numerous international contacts with other museums and the General Committee of the International Museum Council, in whose ventures he took an extremely active part. Concerned with assuring the presence of the best possible trained museum staff, Professor Banach devised a programme and then cooperated with the Postgraduate Museum Studies Course at the Jagiellonian University, the first undertaking of its sort in Poland. Jerzy Banach held the post of curator in the Workshop for the Iconography of Cracow which, upon his initiative, is working on a copious eight-volume publication about the views and plans of old Cracow. The first part, written by Prof. Banach, was issued in 1998 under the title *Widoki Rynku Głównego* (*Views of the Main Market Square*), for which he was presented the Culture, Art and Science Prize of the Town of Cracow (1999). Prof. Banach was also awarded the Cavalier Cross of the Polonia Restituta Order, the title of Cavalier of the Order of Art and the Belles Letters, granted by the government of the French Republic, and in 1996 – the Honorary Award of the Cracow Branch of the Polish Culture Foundation.

The death of Professor Jerzy Banach came as a great loss for the National Museum in Cracow and the whole Polish museum milieu.

Janina Skorupska

□