

A collection of colorful, stylized wooden bird sculptures in a field. The sculptures are made of wood and painted in various colors like red, green, blue, and white. They are arranged in a line, with some standing on tall red poles. In the background, there is a traditional wooden building with a thatched roof and a grassy field.

# MUZEALNICTWO

47

Warszawa 2006



## Muzealnictwo nr 47

*Dorota Folga-Januszewska*

MUZEALNICTWO, MUZEOLOGIA, MUZEOGRAFIA 9

Museology, Museography, Museum Studies 14

*Krzysztof Pawlik*

ZARYS HISTORII MUZEÓW W NYSIE OD KOŃCA XIX WIEKU DO 1945 ROKU 15

Museums in Nysa (Neisse) from the End of the Nineteenth Century to 1945 24

*Konrad Ajewski*

WARSZAWSKIE KOLEKCJONERSTWO MILITARIÓW HISTORYCZNYCH OKRESU ZABORÓW.

Cz. I. Zbrojownie i zbiory 25

Warsaw Collections of Historical Militaria during the Partitions. Part I. Armories and Collections 45

*Teresa Lasowa*

JARMARK W STULETNIM MUZEUM WE WDZYDZACH KISZEWSKICH 46

A Fair in the Century-old Museum in Wdzydze Kiszewskie 53

*Piotr Mankiewicz*

Z SZACUNKU DLA CHLEBA MUZEUM CHLEBA W RADZIONKOWIE 55

Respect for Bread – The Bread Museum In Radzionków 61

*Andrzej Gołębniak, Marek Grubka*

MUZEUM POD NIEBEM 62

Open Air Museum 68

*Joanna Tomalska*

MOJE MUZEUM IKON – PROJEKT SCENARIUSZA MUZEUM IKON W SUPRAŚLU 69

My Icon Museum – Project of a Scenario for the Icon Museum in Supraśl 77

*Wojciech Suchocki*

NOWE MUZEUM NARODOWE W POZNANIU 78

New National Museum In Poznań 86

*Teresa Jabłońska*

PRZYRODA I SZTUKA. O PRZESZŁOŚCI, NOWYCH REALIZACJACH I NAJBLIŻSZYCH PLANACH MUZEUM TATRZAŃSKIEGO W ZAKOPANEM 87

Nature and Art. On the Past, Current Realisations and Future Plans of the Tatra Mts. Museum 101

*Zofia Gołubiew*

„NOWE SUKIENNICE” I INNE PROJEKTY MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE 103

The „New Cloth Hall” and Other Projects of the National Museum in Cracow 114

*Lech Szaraniec*

MUZEUM ŚLĄSKIE 2006-2012 115

Museum of Silesia 2006-2012 121

*Marzenna Guzowska*

WARSZAWA, LUBLIN, POZNAŃ, SZCZECIN – MUZEALNE TOURNEE LEBENSTEINA 2005. PO CIEMNEJ STRONIE 123

Warsaw, Lublin, Poznań, Szczecin – the Museum Tournée of Jan Lebenstein 2005. On the Dark Side 128

*Magdalena Pielas*

POZNAWAĆ – CENIĆ – CHRONIĆ. ROLA DOKUMENTACJI DZIEDZICTWA KULTUROWEGO W BUDOWANIU POPARCIA SPOŁECZNEGO DLA IDEI OPIEKI NAD ZABYTKAMI 129

The Learn – to Value – to Protect. The Role of Documenting Cultural Heritage in the Construction of Social Support for the Idea of the Protection of Historical Monuments 135

*Andrzej Kiciński*

ROZKWIT I PRZYSZŁOŚĆ ZGRUPOWAŃ MUZEÓW W CENTRACH MIAST. NOWE I ZMODERNIZOWANE MUZEA W PARYŻU, MADRYCIE I MONACHIUM 136

The Peak and Future of Museum Groups in City Centres. New and Modernised Museums in Paris, Madrid and Munich 157

*Aleksandra Magdalena Dittwald*

MUZEUM NAUKI I PRZEMYSŁU W CHICAGO I JEGO WPŁYW NA ROZWÓJ MUZEÓW TECHNICZNONAUKOWYCH W AMERYCE 158

The Museum of Science and Industry in Chicago and its Influence on the Development of America's Science and Technology Museum 169

*Nawojka Cieślińska-Lobkowicz*

MUZEA NA CENZUROWANYM 171

Museum under Attack 184

*Dorota Szymczak*

FUMIGACJA I IMPREGNACJA ZABYTKOWYCH OBIEKTÓW DREWNIANYCH W MUZEUM WSI SŁOWIŃSKIEJ W KLUKACH, ODDZIALE MUZEUM POMORZA ZACHODNIEGO W SŁUPSKU 185

Fumigation and Impregnation of Historical Wooden Objects in the Kluki Museum of the Slovinian Village, Branch of the Central Pomerania in Słupsk 194

*Monika Kuhnke*

DWORZANIN I DAMA JANA MOSTAERTA. HISTORIA DWÓCH OBRAZÓW ZE ZBIORÓW MUZEUM W GOŁUCHOWIE 196

*The Courtier and Lady* by Jan Mostaert. The Story of Two Paintings from the Collections of the Museum in Gołuchów 205

*Agnieszka Chodorowska*

DOLNOŚLĄSKIE MUZEAŁIA PRZYWRACAJĄ TOŻSAMOŚĆ REGIONU 207

The Museum Exhibits of Lower Silesia Restore the Identity of the Region 211

*Piotr Stec*

KOMERCJALIZACJA MUZEALIÓW 212

The Commercialisation of Museum Collections 221

*Rafał Goła*

DOZWOLONY UŻYTEK UTWORÓW W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW 222

Permissible Use of Art Works- Essential in Museum Activity 225

KONFERENCJE

*Janusz Odrowąż-Pieniążek*

Z PRAC MIĘDZYNARODOWEGO KOMITETU MUZEÓW LITERACKICH ICLM-ICOM. XXVIII KONFERENCJA DOROCZNA ICLM W SZTOKHOLMIE I TALLBERGU 226

From the Work of the ICLM-ICOM International Council of Museums. XXVIII Conference in Stockholm and Tallberg 231

*Janusz Odrowąż-Pieniążek*

XXIX KONFERENCJA DOROCZNA ICLM–ICOM WE FRANKFURCIE NAD ODRĄ, BERLINIE I WEIMARZE 231

XXIX Annual ICLM–ICOM Conference in Frankfurt on the Oder, Berlin and Weimer 232

RECENZJE

Wojciech Przybyszewski, *Portrety rodowe Krasieńskich*, Warszawa 2006, ss. 91 – *Magdalena Pielas* 233

*Dobra kultury i problem własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, Warszawa 2005, ss. 316 – *Dariusz Matelski* 236

*Własność a dobra kultury*, Warszawa 2006, ss. 238 – *Dariusz Matelski* 244

IN MEMORIAM

*Anna Kwiatkowska*

WSPOMNIENIA O PRACOWNIKACH MUZEUM W WILANOWIE (IRENA VOISE 1922-2003, MARIA ŻUKOWSKA 1926-2005, JADWIGA MIELESZKO 1942-2006) 253

Recollections about the Staff of the Museum Palace in Wilanów (Irena Voisé 1922-2003, Maria Żukowska 1926-2005, Jadwiga Mieleszko 1942-2006) 258

JANINA ŁADNOWSKA (1934-2006) – *Jacek Ojrzyński* 260

KINGA SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK (1945-2006) – *Marzenna Guzowska* 263



Dorota Folga Januszewska

## MUZEOLOGIA, MUZEOGRAFIA, MUZEALNICTWO

W 1934 r. w Madrycie odbyła się międzynarodowa konferencja zorganizowana przez l'Office international des Musées (poprzednik ICOM), znana jako pierwsza konferencja muzeologiczna. Od tego czasu pojęcie „**muzeologii**” weszło na stałe do języka europejskiej humanistyki, oznaczając naukę zajmującą się architekturą muzeów i ich zarządzaniem, z rozszerzeniem refleksji o teorię komunikacji, edukację i rolę, jaką pełnią instytucje muzealne w społeczeństwie (funkcję publiczną). Dawne francuskie znaczenie tego słowa, określające „tworzenie wystawy w muzeum”, zostało zastąpione nowym, rozszerzonym i rozumianym jako „nauka o funkcjonowaniu muzeów”<sup>1</sup>.

W podobnym zakresie stosowano także pojęcie „**muzeografii**”, rozumiejąc je jednak bardziej praktycznie, jako zbiór zasad stosowanych w muzeach<sup>2</sup>, zaś wydanie *Podręcznika muzeografii* przyczyniło się bezpośrednio do związania tego terminu z praktycznym aspektem zarządzania muzeum<sup>3</sup>.

W Polsce w latach 40. XX w. przyjęty został termin „**muzealnictwo**”, używany m.in. przez Stanisława Lorentza<sup>4</sup>. Zakres znaczeniowy tego terminu stał się już w latach 50. bardzo szeroki, obejmując całość zagadnień związanych z funkcjonowaniem muzeów, ich historią, a także refleksją filozoficzną i socjologiczną. Jak głęboko został przyswojony przez język polski, świadczy nadanie tytułu „Muzealnictwo” jednemu w Polsce rocznikowi poświęconemu muzeologii, dla którego niniejszy artykuł został napisany.

Muzeologia, rozumiana jako kierunek studiów muzealnych czy, jak pisze André Gob<sup>5</sup>, *nauka o muzeach*, jest więc dyscypliną stosunkowo młodą i wiąże się ściśle z rodzącą się na początku lat 30. XX w. świadomością wielkiej roli muzeów jako ośrodków badawczych, konserwatorskich, edukacyjnych i społecznych. Powołanie wspomnianego już l'Office International des Musées, a w 1946 r. przekształcenie go w Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM), będącą gałęzią UNESCO, doprowadziło w zadziwiająco szybkim tempie do konsolidacji środowiska muzealnego w Europie, Stanach Zjednoczonych, Australii i niektórych krajach Dalekiego Wschodu (Japonia, Indie). W latach 60. ubiegłego

wieku mówiono wręcz o „epoce muzeów”, którą opisał Germain Bazin<sup>6</sup>, przeciwstawiając się panującym w sztuce nowoczesnej opiniom o „końcu muzeów”, głoszonym już przez futurystów.

Nie ulega jednak wątpliwości, że w końcu lat 60.

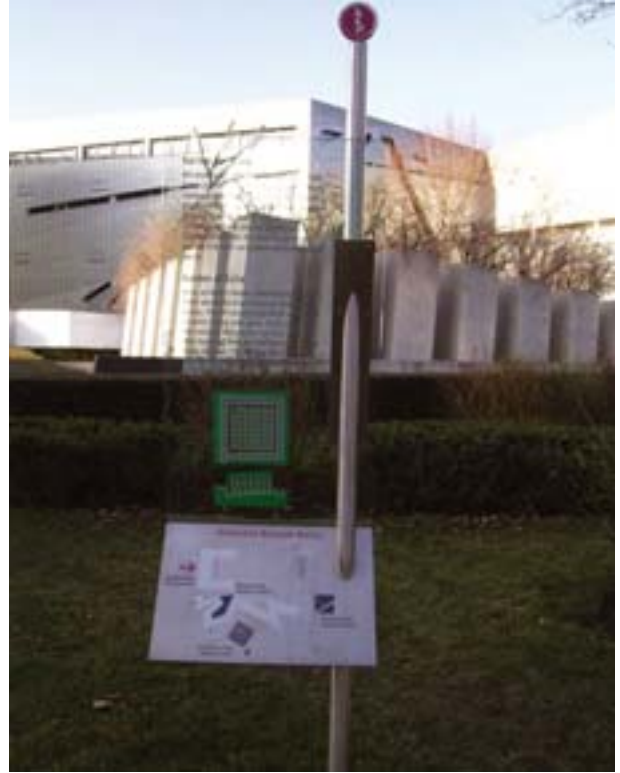


1. Obiekt w obiekcie, muzeum w muzeum, Wieża Eiffla w Centre Pompidou w Paryżu, konstrukcja, 2002 – Gonçalo Mabunda, fragment wystawy „Africa remix”, czerwiec 2005 zrealizowana przez Simon Njami i Marie-Laure Bernadac

1. Object in an object, museum in a museum, the Eiffel Tower in Centre Pompidou Paris), construction, 2002, Gonçalo Mabunda, fragment of the “Africa remix” exhibition, June 2005, realised by Simon Njami and Marie-Laure Bernadac

zaczął się rysować kryzys naukowej muzeologii. Jego przełamanie uważane jest powszechnie za zasługę Georges'a Henri'ego Rivière'a (1897-1985)<sup>7</sup>, którego teoria określana bywa „nową muzeologią”. Rivière, współzałożyciel i wieloletni dyrektor generalny (1948-1966) ICOM, sformułował w 1981 r. definicję muzeologii, która do dzisiaj pozostaje aktualna: *muzeologia jest to nauka stosowana, nauka o muzeum. W jej polu znajdują się rozważania nad rolą muzeum w społeczeństwie, badania i konserwacja, sposoby prezentacji, animacji i rozpowszechnienia, organizacji i funkcjonowania, architektury wznoszonej dla celów muzealnych oraz architektury „zmuzealizowanej” (adaptowanej do potrzeb muzeów), badania nad miejscami i obiektami pozyskanymi, nad wyborami, a także typologia i deontologia*<sup>8</sup>. Muzeografia, jest według Rivière'a zespołem technicznych i praktycznych zasad wdrażanych w muzeach. Ponadto Rivière wyróżnia jeszcze **scenografię** – zakres działań o charakterze twórczym, uwzględniający formalne i materialne wyposażenie wystaw<sup>9</sup>.

Rozumienie muzeologii przez wiele lat promowane i wprowadzane przez Rivière'a rozdzieliło wreszcie u progu lat 80. XX w. dwa mylone często pojęcia: „histo-



2. Daniel Libeskind, Jüdisches Museum in Berlin, projekt transparentnej informacji, 2001

2. Daniel Libeskind, Jüdisches Museum in Berlin, project of transparent information, 2001

rię muzeów” i „naukę o muzeach”, choć z perspektywy muzeologicznej historia instytucji muzealnych ma fundamentalne znaczenie dla rozumienia ich funkcji społecznych oraz badań nad metodami edukacji.

Przyjmuje się powszechnie, że wiek XVIII przyniósł otwarcie zbiorów dla publiczności oraz udostępnienie kolekcji królewskich i prywatnych. Wprowadzone zostało wówczas i rozpowszechniło się pojęcie „własności publicznej” (w 1753 r. parlament brytyjski zakupił od Sloane'a kolekcję umieszczoną następnie w specjalnie dla niej nabytym budynku), zaś w istniejących zbiorach osobliwości rozpoczęto w owym stuleciu prace nad systematyzacją kolekcji. W opracowaniach historycznych<sup>10</sup> zdarzenia te uważane są za narodziny muzeów, choć wiadomo, że kolekcje uporządkowane, sklasyfikowane i udostępniane do celów naukowych istniały już XVI wieku<sup>11</sup>.

Rozwój instytucji muzealnych zbiegł się we Francji z rewolucją. W ogniu walki ze starym reżimem znaleziono jednak czas na refleksję nad przyszłością i własnością zabytków. Na fali „wolności, równości i braterstwa” powstały koncepcje zbiorów publicznych jako własności publicznej oraz pierwsze muzea historyczne, gdzie narracja i tworzenie „opowiadania” historii stało się nową formą prezentacji. W 1791 r. malarz Alexandre Lenoir<sup>12</sup> stworzył ze składu rzeźb, jaki znalazł się w zsekularyzowanym klasztorze Augustynów w Paryżu, muzeum, gdzie obiekty ułożone zostały w porządku chronologicznym, tworząc nowy kontekst



3. Chiasma – pojęcie oznaczające „skrzyżowanie” nerwów, lub nakładanie się materiału genetycznego stało się inspiracją dla programu i projektu nowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Helsinkach, Kiasma proj. Stevena Holl'a i Juhasi Pallasmaa, 1998-1999 jedna z elewacji gmachu, 2006

3. Chiasma, a concept denoting the “crossing” of nerves or stratification of genetic material, inspired the programme and project of a new Modern Art Museum in Helsinki, Kiasma, project: Steven Hol and Juhasi Pallasmaa, 1998-1999, one of the elevations, 2006



dla wyjętych z dawnego otoczenia zabytków (np. grobów królewskich przeniesionych z Saint-Denis), wtopionych w historyczną narrację. Muzeum Zabytków Francuskich Lenoir'a (Musée des Monuments Français) istniało tylko do 1815 r., wystarczyło to jednak, aby poprzez stworzenie nowego typu muzeum historycznego powstała ogólna potrzeba typologii muzeów ze względu na charakter zbiorów.

Od lat 20. XIX w. przez następane stulecie kształtowała się odrębność instytucji, dzielonych na:

- muzea sztuki,
- muzea starożytności i archeologii,
- muzea historii naturalnej i nauk przyrodniczych,
- muzea historyczne.

Muzeografię XIX-wieczną cechował nadmiar ekspozycyjnych przedmiotów, przeładunek przestrzeni oraz wymieszanie oryginałów z kopiami, mimo że, jak wspomniałam, pojawiła się też wyraźna tendencja do klasyfikacji, porządkowania szkołami i kręgami kulturowymi w obrębie zbiorów.

W Europie XIX w. „gorączka muzeów” stała się zjawiskiem powszechnym. Po połowie tego stulecia dotarła ona poza stary kontynent: w 1857 r. otwarte zostało pierwsze muzeum w Egipcie, a w 1869 Metropolitan Museum w Nowym Jorku – wielkie muzeum amerykańskie. Był to okres tworzenia instytucji muzealnych w ścisłym powiązaniu z tkanką miast i centrów intelektualnych. Muzea powoli dołączały do „miejsc kultu” – obiektów zainteresowania podróżników, i przyczyniały się do wzbudzenia pierwszej fali masowej turystyki. W końcu XIX w. instytucje te osiągnęły tak ważną pozycję w społeczeństwie, że stały się głównym celem ruchów awangardowych XX wieku. *Zbyt długo już były Włochy targowiskiem tandeciarzy. Chcemy uwolnić je od niezliczonych muzeów, które pokrywają ten kraj niezliczonymi cmentarzyskami. / Muzea: cmentarze!... Są zaiste identyczne przez nieszczęsne pomieszanie licznych ciał, które się nawzajem nie znają. Muzea: publiczne sypialnie, w których spoczywa się na zawsze obok istot nienawistnych lub nieznanych! Muzea: absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy, które zabijają się wzajemnie ciosami barw i linii wzdłuż skłóconych ścian! [...] Niechże więc nadejdą radośni podpalacze o zwęglonych palcach. Oto oni! Nuże! Kładźcie ogień pod szafy biblioteczne! Zmieńcie bieg kanałów, aby zatopić muzea!*<sup>13</sup> – pisał Marinetti w 1909 r. w paryskim „Le Figaro”. I ten krzyk sprzeciwu stał się, jak to zwykle bywa w historii całkowicie na przekór intencjom protestującego, najważniejszym zastrzykiem ideologicznym i początkiem rozkwitu muzeologii jako nauki.

Głos futurystów zatrwożył świat muzeów, lęk obudził z letargu wielu humanistów i artystów, a rezul-

taty ich reakcji na prowokacje Marinettiego można było zaobserwować wkrótce po zakończeniu I wojny światowej. Lata 20. XX w. przyniosły głęboki przełom w rozumieniu funkcji muzeów, które stały się ośrodkami badań naukowych i systemowej edukacji. Otwarto przy nich pierwsze laboratoria i pracownie konserwacji rozumianej jako „naprawa”, nie zaś „przekształcenie”, podjęto badania wspólne z historykami, archeologami, historykami sztuki, badaczami przyrody i techniki. Artyści zaś, tuż przed I wojną światową drwiący z „mauzoleiczności”, sami zaczęli tworzyć muzea i kolekcje<sup>14</sup>. Muzeum Narodowe w Warszawie, z gmachem zaprojektowanym w 1926 r., a ukończonym dopiero w 1938 r., było pierwszą w Polsce nowoczesną instytucją muzealną, gdzie rola edukacji, badań archeologicznych i naukowych, wymiany międzynarodowej, była od początku elementem świadomego całościowego programu w rozumieniu współczesnej muzeologii<sup>15</sup>. W Polsce nie przyjął się przy tym zachodnioeuropejski model podziału zjawisk na dawne i współczesne, nie powstały tym samym muzea sztuki nowoczesnej<sup>16</sup>, a filozofia największych instytucji muzealnych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu zakładała raczej łączenie niż podział zbiorów<sup>17</sup>. W końcu XX w. koncepcja ta okazała się o wiele bardziej trafna i zgodna z dynamiką przemian niż sztuczne tworzenie klauzul czasowych, charakterystyczne dla dwóch pokoleń awangardy w 2. i 3. ćwierci wieku XX.



4. Cité des Science et l'Industrie, Paryż, nowe muzeograficzne rozwiązania zewnętrznej przestrzeni muzeum, 2006

4. Cité des Science et l'Industrie, Paris, new museographic solution of the external space of the museum, 2006





5. Wewnątrz tegoż zewnątrz, fasada Museum der Moderne w Salzburgu, 2006

5. Inside the outside, facade of Museum der Moderne in Salzburg, 2006

(Wszystkie fot. D. Folga-Januszewska)

Okres międzywojenny przyniósł właściwe narodziny muzeologii. Wspomniana konferencja w Madrycie w 1934 r. doprowadziła do międzynarodowej konsolidacji środowiska intelektualistów o różnych zainteresowaniach w sferze sztuk i nauk, ale o wspólnej wizji nowej drogi edukacji, łączącej materialną obecność dziedzictwa chronionego z programem jego rozumnego udostępniania. Po uniwersytetach europejskich, kształtujących swój model instytucjonalny od XIII do XX w., przyszedł czas na konstytuowanie drugiego modelu – muzeów jako instytucji „zachowania i nauczania” poprzez prezentację materialną, interpretację obiektu, przeżycie estetyczne i duchowe, jako psychologicznych enklaw „idealnego świata”. Muzea, w przeciwieństwie do uniwersytetów, nie nakładały na swoich partnerów (gości, widzów, uczonych korzystających ze zbiorów, miłośników) obowiązku egzaminów, uzyskiwania tytułów i ustalonego trybu poznawania, w ten właśnie sposób zapoczątkowując na wielką skalę zjawiska znane dzisiaj z mediów – uczenie przez przyjemność, snobistyczny mechanizm zainteresowania i kuszenie tajemnicą.

Stopniowo od końca XVIII do poł. XX w. teorie funkcjonowania muzeów coraz bardziej zbliżały się do samej sztuki i nauki. Wielu muzeologów zwracało uwagę na sprzężenie zwrotne między kształtowaniem muzeum jako całościowego organizmu a aktualnymi trendami w filozofii (zwłaszcza estetyce), sztuce, polityce i ruchach społecznych<sup>18</sup>. Jedną z gałęzi muzeolo-

gii, traktowana jako odrębna dziedzina sztuki, zaczęła przekształcać się w kierunek aktywności artystycznej, której istotą było tworzenie kolekcji i bliskie modelowi muzealnemu traktowanie przedmiotu jako artefaktu. Liczna grupa artystów oddała się kształtowaniu „muzeum jako obiektu sztuki” w specyficzny sposób, wolny od znanych z historii struktur muzealnych, przyjmując jednak wiele opisanych w muzeologii modeli. Jednocześnie istniejące już muzea zostały przez artystów włączone w obieg realizowanych przez nich akcji, często o charakterze społecznego dyskursu<sup>19</sup>.

Muzea artystów, czy może raczej dyskursywna muzeologia artystów, zmieniała i zmienia muzeologię naukową. Wiele metod współczesnej prezentacji obiektów i muzealnej narracji czerpie z działań twórców<sup>20</sup>, głębokim przemianom ulega także rozumienie kontekstu kulturowego muzeum, które, aby przetrwać musi być instytucją nie tylko naukową, artystyczną, edukacyjną, ale w równym stopniu komercyjną, prowokującą i budzącą stałe zainteresowanie. „Medializacja” muzeów, podnoszona przez muzeologię początku XXI w., jest także skutkiem wymogów społeczeństwa komunikacyjnego i rozrastającej się rzeczywistości wirtualnej.

W muzeologii dzisiaj pojawia się wiele nowych kierunków: od najbardziej abstrakcyjnych idei „muzeum bez obiektów”<sup>21</sup> aż po kształtowanie architektury metapolis, w którym pojawia się muzeum jako dzieło „anarchitektury” charakteryzującej się „delokacją”, alienacją, globalizacją, obcością (foreignness)<sup>22</sup>. Niektóre teorie zakładają ideał „pustego muzeum”, którego skorupa – architektura wystarcza do wypełnienia właściwej mu funkcji<sup>23</sup>.

Muzeologia współczesna opisuje wiele stanów przejściowych między muzeum a „obiektem” artystycznym lub naukowym, jednak nadal aktualne pozostają jej tradycyjne elementy składowe:

- refleksja nad definicją, rolą i tożsamością muzeów,
- badania związków muzeum z publicznością (społeczeństwem),
- muzeograficzne opisy form i metod ekspozycji,
- rekonstrukcja przestrzeni (scenografia),
- teorie komunikacji i multimediiów,
- rola muzeum w procesie zachowania ciągłości dziedzictwa, w tym niematerialnych wartości kultury i nauki,
- teorie kolekcjonowania i metodologie klasyfikacji obiektów,
- rozbudowane teorie i badania w zakresie konserwacji i restytucji obiektów muzealnych oraz zagrożeń środowiskowych i atmosferycznych,

– bardzo różnorodne funkcje edukacyjne i rozrywkowe instytucji muzealnych.

Podobnie szerokie ujęcia dotyczą praktycznych aspektów życia muzeów: roli personelu, jego wykształcenia i predyspozycji do tworzenia „aktów kultury i nauki”, systemów zarządzania i finansowania, zasad prawnych powoływania muzeów, roli fundacji, partnerstwa prywatno-publicznego.

W 2. poł. pierwszej dekady XXI w. widać wyraźnie

nową orientację muzeologii – jest nią próba rzutowania całości życia na strukturę muzeum, tak jakby celem tej instytucji w przyszłości miało być zachowanie pamięci i materialnych śladów całej ludzkiej działalności. Owa panmuzeologia jako element globalizacji obecna jest niemal na wszystkich kontynentach, a najwyraźniej dostrzegalna jest w nurcie powoływania muzeów narracyjnych – opowiadających historie, fantazje, częściej interpretujących niż dokumentujących rzeczywistość.

## Przypisy

<sup>1</sup> Por. m.in.: C. Lapaire, *Petit manuel de muséologie*, Berne-Stuttgart 1983; *La Muséologie selon Georges Rivière*, Dunod, Paris 1989; B. Deloche, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Macon 1989; A. Gob, N. Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris 2003.

<sup>2</sup> M.-O. de Bary, J.-M. Tobelem, *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz 1998.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> S. Lorentz używa go bodaj po raz pierwszy w tekście: *Pierwsza Konferencja Międzynarodowej Rady Muzeów, „Ochrona Zabytków”* 1947, nr 2; potem: S. Lorentz, *Dorobek naukowy muzealnictwa polskiego w latach 1945-1954, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”* 1955, nr 3-4, s. 457-491.

<sup>5</sup> A. Gob, N. Drouguet, *op. cit.*, s. 11.

<sup>6</sup> G. Bazin, *Le temps des musées*, Liège – Bruxelles, 1967.

<sup>7</sup> Por. *La muséologie selon Georges Henri Rivière...*

<sup>8</sup> Rozumiana jako zbiór zasad etycznych.

<sup>9</sup> *La muséologie selon Georges Henri Rivière...*, s. 84-85.

<sup>10</sup> Por. np.: K. Hudson, *Museums of Influence: Pioneers of the last 200 years*, Cambridge 1987; R. Schafer, *L'Invention des musées*, Paris 1993; F. Pommier, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon 2003.

<sup>11</sup> Krzysztof Pomian wymienia np. utworzony w 1546 r. na Uniwersytecie w Padwie ogród botaniczny, który wraz z kolekcjami i opracowaniami funkcjonował na podobieństwo muzeum, por: K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996, s. 321.

<sup>12</sup> Por. F. Haskell, *La norme et le caprice*, Paris 1986, s. 125. Cała publikacja Haskella poświęcona jest Lenoirowi.

<sup>13</sup> F. T. Marinetti, *Manifest futuryzmu*, 1909, pierwszy raz drukowany w: „Le Figaro” z 20 lutego 1909 r. w Paryżu; cyt. za przekł. M. Czerwińskiego w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 141-142.

<sup>14</sup> Muzeami zaprojektowanymi i stworzonymi z kolekcji artystów i przez artystów były m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi (1930) i Museum of Modern Art (MOMA) w Nowym Jorku.

<sup>15</sup> Por. przedmowę S. Lorentza dotyczącą programu Muzeum w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. I, 1938, s. nlb.

<sup>16</sup> Tym większym anachronizmem wydaje się obecnie budowanie muzeum sztuki „nowoczesnej” w Warszawie.

<sup>17</sup> Zjawisko trwania kolekcji jako ciągłości od nowożytności (a nawet starożytności) do współczesności było charakterystyczne zarówno dla takich muzeów, jak narodowe w Krakowie i Warszawie, jak i muzeów uniwersyteckich, np. Uniwersytetu Jagiellońskiego, tym bardziej dla muzeów regionalnych (model Muzeum Śląskiego w Katowicach czy Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem).

<sup>18</sup> Por. cykl wykładów zebranych w: D. Preziosi, *Brain of the Earth Body. Art, Museum, and the Phantasmas of Modernity*, Minneapolis – London 2003; por. także: K. Moore, *Museums and Popular Culture*, London – Washington 1997.

<sup>19</sup> *The discursive museum*, wyd. by P. Noever / MAK, Vienna 2001. Publikacja jest zbiorem tekstów i opisów akcji wielu artystów, wizję „dyskursywnego” muzeum w urywkach przedstawiają m.in.: Marina Abramovic, Vito Acconci, Hans Belting, Bazon Brock, Lenne Cooke, James Cuno, Joshua Decker, Plamen Dejanov, Gregor Eichinger, Magdalena Jetelova, Gerhard Merz, Peter Noever, Elisabeth Schweeger.

<sup>20</sup> *Contemporary Cultures of Display*, wyd. E. Barker, New Heaven – London 1999.

<sup>21</sup> Por. J. Spalding, *The Poetic Museum. Reviving Historic Collections*, Munich–London–New York 2002.

<sup>22</sup> Terminy analizuje *The metapolis dictionary of advanced architecture. City, technology and society in the information age*, praca zbiorowa, koordynacja S. Cros, Barcelona 2003.

<sup>23</sup> O dziejach tego zjawiska pisze m. in. M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Łódź 2004.

### Museology, Museography, Museum Studies

An international conference organised in Madrid 1934 by l'Office international des Musées (a predecessor of ICOM) became known as the first museological event. From that time on, the concept of "museology" became a permanent part of the vocabulary of the European humanities, and denotes a science dealing with the construction (architecture) and administration of museums. Its complete, and still topical, definition was proposed in 1981 by Georges Henri Riviere (1897-1985): *Museology is an applied science about the museum. Its domain encompasses reflections on the role of the museum in society, research and conservation, manners of presentation, animation and dissemination of architecture raised for museum purposes and "museum-like" architecture (adapted for the purpose of museums), investigations of the sites and obtained objects, selections, as well as typology and deontology*. Museography is, according to Riviere, a set of technical and practical principles implemented in museums. Moreover, he also distinguished settings, a range of creative activity taking into consideration the formal and material outfitting of exhibitions.

Riviere, and subsequently many other theoreticians-museologists, drew attention to a fundamental difference between museology conceived as a science making use of many active domains (philosophy, aesthetics, sociology, psychology, management, theories of financial law, and the historical, natural sciences and exact sciences) and the history of museums perceived as one of the specialisations of history.

The term museum studies (*Museum Studies*) has been used in Poland since the 1940s (and was applied already by Stanisław Lorentz). In time, the range of its meaning has become very wide, and now includes all the questions associated with the functioning of museums and their history, as well as assorted philosophical and sociological reflections. The extent to which it had been adopted by the Polish language is evidenced by the fact that the title "Muzealnictwo" has been granted to the only Polish annual about museum studies, for which this article has been written. The term in question, therefore, embraces both museology, museography and the history of museums, a fact which makes it even more difficult to formulate a more precise definition.

At the beginning of the twenty first century, museology is becoming one of the most dynamically developing sciences; on the one hand, this is the outcome of the pan-museum cultural and social policy which regards the museum as one of the most relevant instruments for shaping non-formalised education. On the other hand, museology is becoming the domain of artists who apply its experiences and theories for building their own projects, frequently based on the "religion of the object", practised in museums.

□



Krzysztof Pawlik

## ZARYS HISTORII MUZEÓW W NYSIE OD KOŃCA XIX WIEKU DO 1945 ROKU

Nysa była do II wojny światowej największym ośrodkiem muzealnictwa na Śląsku Opolskim (w granicach rejencji opolskiej). W omawianym okresie powstały w Nysie następujące instytucje muzealne: Muzeum Sztuki i Starożytności, Muzeum Etnologiczne księży werbistów, Muzeum Misyjne w klasztorze Franciszkanów, Muzeum Pieniądza Zastępczego, Muzeum Niemieckie im. Josepha von Eichendorffa i Muzeum Garnizonowe<sup>1</sup>.

Najstarsze z nich to **Muzeum Sztuki i Starożytności** (Kunst- und Altertummuseum)<sup>2</sup>. Zostało założone jako pierwsze w całej rejencji opolskiej w 1897 r. przez powstałe w tym samym roku Nyskie Towarzystwo Sztuki i Starożytności (Neisser Kunst- und Altertumsverein). Miało zatem charakter agendy Towarzystwa i stanowiło jego własność. Członkowie Towarzystwa, których liczba doszła w szczytowym momencie do 450, reprezentowali niemal wszystkie zawody i grupy społeczne. Byli wśród nich rzemieślnicy, kupcy, właściciele ziemscy, urzędnicy, nauczyciele, duchowni. Podstawę materialną jego funkcjonowania stanowiły składki członkowskie, a także dotacje magistratu nyskiego oraz organów władzy państwowej (Ministerstwo Wyznań i Oświaty) i lokalnej (prowincja śląska, prowincja górnośląska). Działalności Towarzystwa i muzeum patronowali biskupi wrocławscy, najpierw kardynał Georg Kopp, a po jego śmierci w 1914 r. kard. Adolf Bertram.

Pieczęć nad Muzeum Sztuki i Starożytności powierzył zarząd Towarzystwa jego sekretarzowi (od 1922 r.

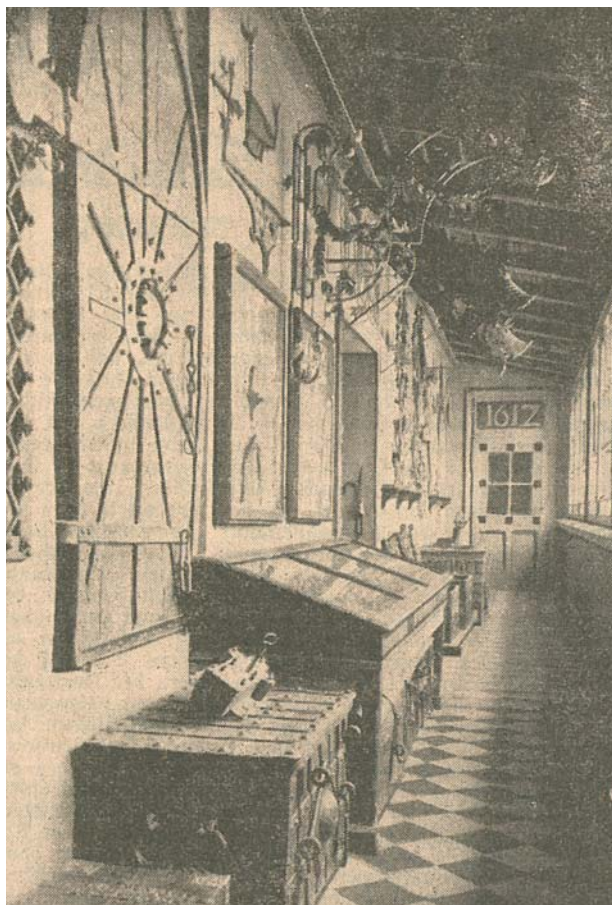
prezesowi), sędziemu ziemskiemu drowi Hermannowi Dittrichowi. On też był nieetatowym kierownikiem oraz redaktorem rocznika muzealnego „Jahresbericht des Neisser Kunst- und Altertumsvereins”. Po śmierci Dittricha w 1930 r. kierownikiem muzeum (od 1932 r. etatowym) został Franz Bomba – nauczyciel rysunków w Państwowym Gimnazjum Katolickim „Carolinum”. Dział archeologii oraz redakcję rocznika muzealnego objął inż. Georg Weißer. Siedzibą muzeum stał się pałacyk barokowy – Dawna Komendantura garnizonu nyskiego (Alte Kommandantur). W nim Towarzystwo otrzymało w 1897 r. do swojej dyspozycji cztery pomieszczenia na parterze. Tam też została urządzona ekspozycja. W 1916 r. magistrat nyski przekazał nieodpłatnie w użytkowanie całą Komendanturę. Od tego czasu muzeum dysponowało 18 pomieszczeniami wystawienniczymi i biurowymi oraz korytarzem, sienią i klatką schodową, które także służyły celom ekspozycyjnym.

Zasoby Muzeum Sztuki i Starożytności cechowała wielka różnorodność. Były to zabytki archeologiczne, numizmatyczne, sfragistyczne, wyroby kowalstwa artystycznego, militaria, paramenty kościelne, naczynia cechowe z cyny, miedzi i srebra, wyroby jubilerskie, szkło i ceramika śląska, wyposażenie domów miejskich i wiejskich, tekstylia, dokumenty i książki, fotografie, a także grafika, malarstwo i rzeźba. Muzeum miało zatem charakter typowo regionalny. Spośród innych tego rodzaju instytucji na Śląsku Górnym i Dolnym wyróżniało



1. Muzeum Sztuki i Starożytności w Nysie w latach 1897–1945, heliograviura ok. 1900

1. Museum of Art and Antiquities in Nysa in the years 1897–1945, heliogravure about 1900



2. Muzeum Sztuki i Starożytności w Nysie, ekspozycja kowalstwa artystycznego, 1938

2. Museum of Art and Antiquities in Nysa, exposition of artistic metal work blacksmithery, 1938



3. Muzeum Sztuki i Starożytności w Nysie, ekspozycja sztuki cechowej i biblioteki klasztornej przed 1939

3. Museum of Art and Antiquities in Nysa, exposition of guild art and a monastic library prior to 1939



4. Muzeum Sztuki i Starożytności w Nysie, ekspozycja sztuki sakralnej przed 1939

4. Museum of Art and Antiquities in Nysa, exposition of sacral art prior to 1939

się jednak pod względem liczby (ponad 33 000 jednostek muzealnych) i rangi zbiorów. Również siedziba prezentowała się okazale i należała do najwspanialszych na tym terenie. Zabytki nyskiego Muzeum Sztuki i Starożytności stały się przedmiotem wielu publikacji prasowych i naukowych, drukowanych w periodykach nyskich, opolskich i wrocławskich. Najwięcej prac naukowych ogłosili członkowie Towarzystwa związani bezpośrednio z działalnością muzeum, a *gros* ich zamieszczono we wspomnianym organie własnym Towarzystwa. Komplet owego rocznika liczy 41 zeszytów, obejmujących ogółem 226 artykułów na temat zbiorów muzealnych oraz historii, archeologii i sztuki regionu nyskiego.

W budynku muzeum od 1932 do





5. Muzeum Sztuki i Starożytności w Nysie, ekspozycja etnograficzna – izba wiejska, ok. 1916

5. Museum of Art and Antiquities in Nysa, ethnographic exposition – rural cottage interior, about 1916

6. Karta tytułowa rocznika Muzeum Sztuki i Starożytności w Nysie ➔

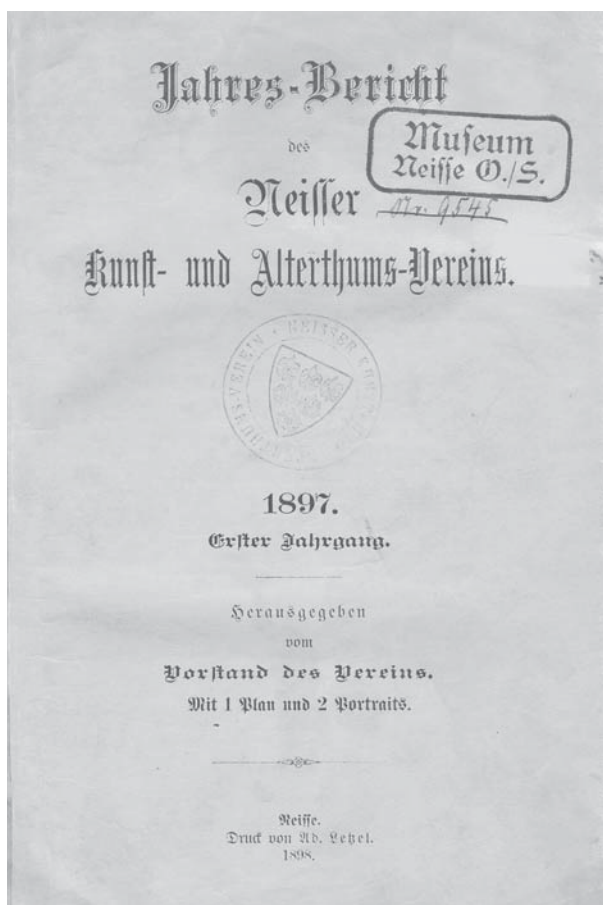
6. Title page of the annual of the Museum of Art and Antiquities in Nysa

1945 r. czynny był pierwszy na Górnym Śląsku warsztat konserwacji zabytków, utrzymywany przez władze prowincji górnośląskiej, a kierowany przez jedynego na terenie prowincji konserwatora, Łukasza Mrzygłoda. Warsztat ów zajmował trzy pomieszczenia, przez co uszczupleniu uległa powierzchnia ekspozycyjna.

Choć frekwencja do 1939 r. nie była imponująca, Muzeum Sztuki i Starożytności dobrze spełniło swoje zadania w zakresie gromadzenia, ochrony i konserwacji zbiorów oraz ich upowszechniania w formie publikacji i wykładów, a także udostępniania na wystawach stałych i czasowych, również poza własną siedzibą. Początkowo ekspozycje były dostępne dla publiczności tylko w niedziele od godziny 11 do 12.30<sup>3</sup>; od co najmniej 1926 r. w soboty i niedziele od 11 do 12.30, w środy i w każdą pierwszą niedzielę miesiąca od 14 do 16<sup>4</sup>; w 1939 r. w środy w godz. 14–16, w soboty i niedziele od 11 do 12.30. Wstęp kosztował dorosłych 20 pf, dzieci 10 pf, a klasy szkolne 5 pf od osoby<sup>5</sup>.

Poważną przeszkodą w działalności muzeum stała się katastrofa powodzi, która nawiedziła miasto we wrześniu 1938 roku. Fakt ten, jak również inne trudności, zwłaszcza finansowe i lokalowe, a w głównej mierze rozwiązanie Towarzystwa w 1941 r. ze względu na topniejące szeregi jego członków sprawiły, że Muzeum Sztuki i Starożytności zostało przekazane miastu.

Inny status miało drugie w kolejności chronologicznej **Muzeum Etnologiczne** Domu Misyjnego św. Krzyża w Nysie-Górnej Wsi (Ethnologisches Museum des Missionshauses Heiligkreuz bei Neisse). Co praw-



da utrzymuje się, że powstało ono z chwilą założenia w 1892 r. klasztoru św. Krzyża księży werbistów i że zajmowało pomieszczenia w północnej części domu misyjnego na parterze, obok dawnej kaplicy braci zakonnych<sup>6</sup>, ale w 1892 r. istniał tylko pierwszy dom zgromadzenia, tzw. Owczarnia, a dopiero z końcem tego roku, 1 października, położono kamień węgielny pod budowę w pobliżu nowego klasztoru pw. Świętego Krzyża. Pierwsza część kompleksu klasztorowego została poświęcona i oddana do użytku 15 października 1893 roku.<sup>7</sup> Tam też mogło być ulokowane muzeum misyjne. Po ponad 80 latach od zaistniałych faktów i wyłącznie na podstawie pochodzących z lat 1975–1976 relacji członków zgromadzenia<sup>8</sup>, trudno odtworzyć wiernie wydarzenia ze schyłku XIX wieku. Jest mało prawdopodobne, by muzeum istniało od 1892 r. w ciasnym budynku Owczarni. Można raczej przypuszczać, że w tym czasie rozpoczął się napływ pamiątek z krajów misyjnych, gromadzonych z myślą o utworzeniu placówki muzealnej, która być może znalazła miejsce najwcześniej pod koniec 1893 r. w klasztorze św. Krzyża. Wobec braku akt archiwalnych Domu Misyjnego św. Krzyża w Nysie, ustalenie daty początków Muzeum Etnologicznego jest niemożliwe, zaś pierwsza wzmian-



ka o nim pochodzi z broszury wydanej z okazji 25-lecia klasztoru i dotyczy 1902 roku.<sup>9</sup>

Pierwsze pomieszczenie muzeum miało powierzchnię 120 m<sup>2</sup><sup>10</sup>. Jego zasoby, a także technikę wystawieniową ukazują ilustracje nr 8-10. Opis ekspozycji podany przez E. Śliwkę<sup>11</sup> odnosi się raczej do okresu po przeniesieniu muzeum w latach 30. XX w. do skrzydła bocznego w części zachodniej Domu Misyjnego. Powierzchnia tego nowego lokalu wynosiła 255 m<sup>2</sup><sup>12</sup>. Zasoby, układ i metodę ekspozycji muzealiów po reorganizacji wystawy stałej przedstawiono szczegółowo w publikacji prasowej, zamieszczonej w „Neisser Zeitung” w związku z manifestacją oddziału nyskiego Związku Kolonialnego Rzeszy (Reichskolonialbund)<sup>13</sup>.

Do działu japońskiego wiodła brama bogini (bóstwa) urodzaju religii shinto – Inari, stojąca zapewne dawniej przed jakąś olbrzymią świątynią, o której wielkości i przepychu miał dać wyobrażenie model (makieta). Przedmioty eksponowane w tym dziale to: kimono, szaty bonzy buddyjskiego, ubiór codzienny chłopca japońskiego, z wielkim kapeluszem, butami słomianymi i nastroszonym płaszczem ze słomy ryżowej, następnie porcelana, wśród niej wazony z prowincji Satsuma i serwisy do herbaty, filiżanki do kawy Mocca wykonane z drewna i pokryte złotą laką, nadto inne wyroby z laki. W kolejnej witrynie umieszczone zostały obiekty sztuki japońskiej, tj. maski groteskowe i harfa leżąca, będąca instrumentem narodowym – koto. Ilustrację muzyczną stanowiły płynące z głośników pieśni XVII-wieczne wykonywane z towarzyszeniem gitary i fletu



8. Muzeum Etnologiczne werbistów w Nysie, ekspozycja ok. 1917

8. Verbist Ethnological Museum in Nysa, exposition in about 1917

oraz późniejsze, śpiewane współcześnie przez znaną artystkę japońską Mijakawę Joshiko i innych śpiewaków. Część japońską wystawy zamykała zbroja samuraja otoczona dużym i bogato zdobionym baldachimem.

Ekspozycja chińska zawierała porcelanę, snycerstwo (przedmioty rzeźbione w korku, bambusie i drewnie), hafty, fragment pokoju reprezentacyjnego domu wielmożny chińskiego, stroje uroczyste (strój ślubny i strój mandaryna z oznaką jego władzy – laską rzeźbioną z kości słoniowej). Świat wierzeń religijnych Chińczyków ukazywały przedmioty związane z kultem przodków, buddyzmem i konfucjanizmem.

Do krajów objętych działalnością misyjną werbistów należała również Ziemia Cesarza Wilhelma (obecnie Papua-Nowa Gwinea). Z tego terytorium pochodziły przedmioty będące świadectwem kultury ludów prymitywnych, żyjących jeszcze w większości na poziomie epoki kamienia, z wolna i opornie cywilizujących się pod wpływem Europejczyków. Wśród eksponatów znajdował się sztylet z kości ludzkiej, przypominający o łowcach głów i ludożercach mieszkających jeszcze w głębi wyspy, oraz figury groteskowe przodków, które miały być – według tamtejszych wierzeń – zamieszkałe przez ich dusze. Wzrost dekoracyjny posiadały fajki i ornamenty domów mieszkalnych oraz wyplatane gustownie torby. Ozdoby noszone przez Papuasów to m.in. naszyjniki z zębów psów lub muszli, napierśnik z kłów dzika i wielkie kolczyki z szylkretu.

O ile Indie Holenderskie reprezentowały wyroby batikowe z Jawy i pełne wdzięku plecionki z Flores, to wyspa Bali



7. Klasztor Werbistów, skrzydło mieszczące w latach 30. wieku XX. Muzeum Etnologiczne Domu Misyjnego św. Krzyża, stan z 2005

7. Verbist monastery, wing which during the 1930s housed the Ethnological Museum of the St. Cross Mission House, state in 2005

została ukazana poprzez liczne eksponaty z zakresu sztuki indyjskiej, mianowicie: maski używane podczas tańców dramatycznych z towarzyszeniem orkiestry indonezyjskiej o nazwie gamelan, ozdoby noszone na głowie i strój tancerki do tańca džangir (dżanger) wykonywanego na placach świątynnych, rzeźbioną wykwinnie figurę jednego z trzech głównych bóstw hinduizmu – życiodajnego boga Wisznu, dużych rozmiarów rzeźby z bogatą dekoracją, wykonane z jednego pnia drzewa, prace misternie rzeźbione w cienkich łupinach orzecha kokosowego i lalki teatru cieni – wyrób ze skóry bawolej. Uzupełniały je przedmioty metalowe – dzwony ofiarne i inne sprzęty kultowe kapłanów hinduskich. Na tej części ekspozycji brzmiały dźwięki metalofonu<sup>14</sup> odtwarzane z gramofonu.

Kolonie niemieckie w Afryce, utracone przez Niemcy w wyniku I wojny światowej, a reprezentowane na wystawie, to Togo, Kamerun i Niemiecka Afryka Południowo-Wschodnia. Z Togo i Kamerunu pochodziły wyroby ze skóry, ceramika, dzieła sztuki snycerskiej oraz tkactwo. Zbiór eksponatów z Niemieckiej Afryki Południowo-Wschodniej stanowiły pamiątki zaciętych walk powstańczych Hererów i Hotentotów w latach 1904 i 1905.

Wystawę zamykał dział zoologiczny ze zwierzętami preparowanymi (lampart, wilk, małpy, kilka ssaków rodzimych), najpiękniejszymi ptakami tropiku, ptakami rajskimi, kolibrami, dzioborożcami, a z rodzimych – od orłów po mniejsze śpiewające. Płazy ziemnowodne, skóry pytonów, muszle, ślimaki, korale, gąbki, a także kolekcja motyli egzotycznych i krajowych wzbudzały niemałe zainteresowanie wśród widzów muzealnych<sup>15</sup>. Prócz tego wystawione były minerały. W celu uprzyśtępnienia eksponatów zwiedzającym oraz poszerzenia ich wiedzy o działalności misyjnej werbistów, zaopatrzoneo wystawę w mapy i wykresy ilustrujące rozwój tej formy aktywności zgromadzenia<sup>16</sup>.

Do tworzenia zasobów Muzeum Etnograficznego przyczynili się przebywający na misjach księża werbiści Franciszek Kirschbaum oraz Józef i Paweł Szebestowie. Część zbiorów pochodziła z innych domów zgromadzenia. Funkcję kustosa w latach 30. sprawował o. Erwin Thiel. Współpracowali z nim oo. Roch Szajca, Lorenz Haberstroh, Alfons Martz i (nieznany z imienia) Lorenz<sup>17</sup>. W latach 20. muzeum było dostępne bezpłatnie w każdym czasie po uprzednim zgłoszeniu na furcie klasztornej<sup>18</sup>. W 1939 r. obowiązywały następujące godziny otwarcia: w ciągu tygodnia 8-12 i 14-18, a w niedziele 10-12 i 14-18. Bilety wstępu kosztowały 15 pf dla dorosłych i 5 pf dla dzieci<sup>19</sup>.

Po zamknięciu przez władze hitlerowskie w 1940 r. gimnazjum prywatnego księży werbistów oraz po



9. Muzeum Etnologiczne werbistów w Nysie, ekspozycja [ok. 1910]

9. Verbist Ethnological Museum in Nysa, exposition [about 1910]

rekwizycji w 1941 r. Domu Misyjnego św. Krzyża, nowo utworzona przy kościele klasztornym pw. Matki Boskiej Bolesnej jednostka duszpasterska, zwana kuracją (*de facto* parafia), zachowała jedynie kilka pokoi i skrzydło muzealne<sup>20</sup>, które adaptowano dla potrzeb kuracji prowadzonej przez werbistów<sup>21</sup>. Tym samym Muzeum Etnologiczne przestało istnieć, a część jego zbiorów – rodzime ptaki śpiewające i motyle oraz szkodniki, wśród nich rodzime ssaki – 3 września 1941 r. przejęło nyskie Muzeum Sztuki i Starożytności<sup>22</sup>. Liczba pozyskanych przez nie w ten sposób przedmiotów objęła 141 jednostek muzealnych<sup>23</sup>.

Drugie **Muzeum Misyjne** powstało przed 1924 r. w Juwenacie Franciszkanów (Collegium Seraphicum). Było to zakonne gimnazjum prywatne, założone w Nysie w 1899 roku. Małe – jak je nazwano – Muzeum Misyjne ulokowano w pomieszczeniu biblioteki nauczycielskiej Juwenatu. Eksponaty obejmowały narzędzia i przedmioty codziennego użytku z Chin,





10. Muzeum Etnologiczne werbistów w Nysie, ekspozycja [ok. 1910 r.]

10. Verbist Ethnological Museum in Nysa, exposition [about 1910]

Japonii i Afryki, kolekcję monet, a w niej zwłaszcza egzemplarze z czasów starobizantyjskich, ponadto kolekcję przedmiotów pochodzących z Ziemi Świętej. Był to najwspanialszy na Śląsku zbiór muzealiów z Palestyny. Ekspozycje gromadził wiele lat o. Ladislaus Schneider, działający jako misjonarz na wymienionych terytoriach<sup>24</sup>. Nic więcej nie wiadomo o tym muzeum<sup>25</sup>. Pewien problem nastroczają źródła ikonograficzne przedstawiające muzeum w Klasztorze Franciszkanów w Nysie przed II wojną światową. Jest to fotografia *Collegium Seraphicum der Franziskaner zu Neisse. Museum*, opublikowana na karcie pocztowej. Ukazuje ona ekspozycję wyraźnie europejskiej (zapewne śląskiej) sztuki sakralnej, tj. malarstwa i rzeźby, nadto mebli, książek i innych utensyliów<sup>26</sup>. Oznaczałoby to, że przed II wojną światową w klasztorze tym istniały dwa różne muzea.

Kolejne muzeum powstało na początku lat 30. koło Nysy, w przysiółku Górka (Kapellenberg) należącym do Hanuszowa<sup>27</sup>. Było to jedyne na świecie **Muzeum Pieniądza Zastępczego** (Notgeldmuseum), założone przez inwalidę wojennego Maxa Burdiga, który rozpoczął gromadzenie kolekcji w 1918 roku. Mieściło się w małym budynku obok domu mieszkalnego. Na tym pierwszym widniał napis „Museum”. Banknoty i monety wytworzone w okresach wojen i inflacji pochodziły ze wszystkich miast i prowincji Niemiec, a z zagranicy – z Anglii, Francji, Włoch, Hiszpanii, Austro-Węgier, Rumunii, Rosji, Litwy, Finlandii, Chin i Argentyny. Najstarszy banknot z tego zbioru został wydrukowany pod koniec XVIII w. we Francji; tylko nieco młodszą metrykę miały banknoty angielskie z początku XIX wieku. Do rarytasów należał pieniądz zastępczy z wojny prusko-francuskiej 1870/1871 roku. Występowały ponadto banknoty z kolonii angielskich i francuskich oraz



11. Muzeum w Klasztorze Franciszkanów w Nysie przed 1939

11. Museum in the Franciscan Monastery in Nysa prior to 1939

pieniądze zastępcze kursujące w obozach jenieckich. Swego rodzaju *curiosum* stanowiły „monety głodowe” (Hungermünze), na których podawano w dniu wydania ceny funta chleba, litra mleka i funta mięsa. Jako materiałami do ich wytwarzania posłużono się nie tylko papierem i aluminium, lecz również skórą wyprawioną, skórą na podeszwy, jutą, drewnem, kartonem itp.

Właściciel powiększał zbiory systematycznie. Utrzymywał kontakty z osobami trudniącymi się handlem banknotami i monetami, aby zgromadzić materiał możliwie wszechstronny. Kolekcja licząca w 1935 r. 20 500 jednostek muzealnych miała układ według krajów i prowincji<sup>28</sup>. Ekspozycje zostały umieszczone na dużych planszach wyłożonych kartonami<sup>29</sup>. Muzeum było czynne w godz. 8-19. Obowiązywały następujące ceny biletów: dorośli – 30 pf, dzieci – 10 pf, klasa szkolna – 1 rm<sup>30</sup>.

25 listopada 1937 r. w części ratusza przebudowanej ok. 1770 r. na garnizonowy kościół ewangelicki (użytkowany w latach 1888-1914 przez starokatolików), a po kolejnej przebudowie w 1922 r. adaptowanej na Halę Miejską (Stadthalle) wykorzystywaną do organizacji koncertów, wystaw i zgromadzeń<sup>31</sup>, nastąpiło otwarcie ekspozycji przygotowanej własnym sumptem przez M. Burdiga. Na 550 tablicach umieszczonych na 36 stojakach znalazły się ekspozycje obejmujące pieniądz zastępczy, pieniądz Rzeszy Niemieckiej (Reichsgeld) i znaczki pocztowe<sup>32</sup>. Przewidywano, że wystawa ta zawędruje do innych miast Rzeszy<sup>33</sup>.

W 1935 r. powstało **Muzeum Niemieckie im. Eichendorffa** (Deutsches Eichendorff-Museum), założone przez istniejącą od 1931 r. w Opolu i przeniesioną w 1936 r. do Nysy Fundację Niemiecką im. Eichendorffa (Deutsche Eichendorff-Stiftung). Było to muzeum biograficzne, poświęcone jednemu z najwybitniejszych



wieszczów doby romantyzmu niemieckiego, któremu nadano przydomek „piewcy lasu“. Muzeum otwarto w Nysie z uwagi na związki poety z tym miastem, znanym mu z licznych krótszych i dłuższych pobytów od dzieciństwa do śmierci. Po raz ostatni przybył Joseph von Eichendorff do Nysy w 1855 r. z żoną Luizą, by osiedlić się tu na stałe dla ratowania jej zdrowia. Po zgonie Luizy, który nastąpił w tymże roku, poeta mieszkał nadal w Nysie (z przerwami na wyjazdy do swoich posiadłości w Sedlnicach na Morawach i do Jawornika na zamek na Janowej Górze na zaproszenie biskupa wrocławskiego Heinricha Förstera) aż do śmierci. Tu ukończył pisanie historii poezji niemieckiej i poematu *Lucius* oraz pracował nad innymi dziełami. Dom, w którym zmarł 26 listopada 1857 r., stał się w 1935 r. siedzibą muzeum jego imienia. Według planów instytucja miała gromadzić w przyszłości także pamiątki po innych literatach nyskich XIX wieku. Do ich grona należeli Friedrich von Sallet, August Daniel Binzer, Moritz Graf Strachwitz i Hermann Kuni- bert Neumann.

We wnętrzu na parterze pomieszczenie pierwsze było poświęcone pamięci wnuka poety, Karla von Eichendorffa, który w 1934 r. zmarł także w tym domu i z którego spuścizny pochodziła większość zbiorów. On też darował testamentalnie muzeum kolejny pokój, urządony w stylu empire. W obydwu tych pomieszczeniach znajdowały się liczne portrety i dokumenty rodowe. Trzeci pokój mieścił galerię portretów przodków rodu oraz nastawę ołtarza z kościoła w Łubowicach, w którym ochrzczony został, urodzony w tej miejscowości, poeta. To pomieszczenie wraz z następnym – miejscem śmierci wieszca, przekształcono na salę z popiersiem Josepha Eichendorffa i ekspozycją dokumentów rodowych. W 1941 r. powierzchnia wystawiennicza uległa powiększeniu o pomieszczenie poddasza, zamieszkiwane przez poetę za życia.

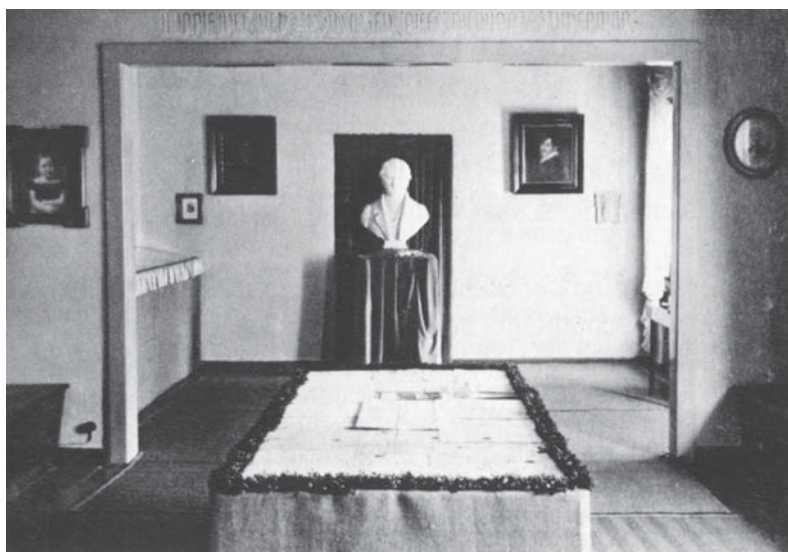
Pierwszym kierownikiem instytucji był dziennikarz Bruno Tschierschke. Funkcję tę przejął później profesor gimnazjalny i pisarz Willibald Köhler. Zatrudniono ponadto na stanowisku kustosa Willy'ego Mosera<sup>34</sup>. W 1939 r. muzeum było czynne w środy i soboty w godzinach 10-12 i 14-15, w niedziele od 10 do 13. Ceny biletów wstępu wynosiły: dorośli – 20 pf, uczniowie szkół średnich – 10 pf, szkoły podstawowe, klasa – 1 rm<sup>35</sup>.



12. Dom, w którym zmarł J. v. Eichendorff, od 1935 r. Muzeum Niemieckie im. Eichendorffa w Nysie, pocztówka z ok. 1916

12. House in which J. v. Eichendorff died, from 1935 the Eichendorff German Museum in Nysa, postcard from 1916

Ostatnia z wymienionych na wstępie placówek to **Muzeum Garnizonowe** (Standortmuseum), ulokowane w jednostce wojskowej saperów (Rote Kaserne). Pierwsza wzmianka o nim pochodzi z 1939 roku.<sup>36</sup> Przymuszczenie jego początki sięgają 1935 r., a więc czasu, w którym odradzał się militarizm niemiecki po ograniczeniach traktatu wersalskiego. W tym bowiem roku nyskie Muzeum Sztuki i Starożytności przekazało



13. Wnętrze Muzeum Niemieckiego im. Eichendorffa w Nysie ok. 1939

13. Interior of the Eichendorff German Museum in Nysa. about 1939

(Reprod. 3-5, 9-12 ze zbioru pocztówek ks. Z. Zalewskiego; fot. 7 – R. Kamiński)

batalionowi saperów w Nysie liczne pamiątki otrzymane w latach 1914-1921 od instytucji wojskowych. Z istniejącej do 1914 r. szkoły oficerskiej pochodziło popiersie z brązu króla Prus Fryderyka II zwanego Wielkim<sup>37</sup> oraz dwie armaty chińskie<sup>38</sup>, a z jednostki batalionu saperów 14 obrazów<sup>39</sup>. Te ostatnie w 1935 r. wróciły zatem na dawne miejsce i zapewne stanowiły podwalinę kolekcji muzealnej. Brak niestety informacji źródłowych o zbiorach i działalności Muzeum Garnizonowego.

Różne i w dużym stopniu nieznane były losy muzeów nyskich w okresie II wojny światowej. Najwięcej wiadomo o Muzeum Sztuki i Starożytności, które, jak już powiedziano, po rozwiązaniu się w 1941 r. Towarzystwa Sztuki i Starożytności w Nysie przeszło pod zarząd miasta<sup>40</sup>. Na początku marca 1945 r., kiedy zbliżała się ofensywa wojsk radzieckich, najcenniejsze zbiory tej instytucji zostały ewakuowane do odległego od Nysy o 40 km Oberthomasdorf (Domašov koło Jesenika) i do gajówki w pobliskim Przełęku. W budynku muzeum pozostało jednak wiele zabytków. Przedmioty ewakuowane na teren obecnej Republiki Czeskiej uległy rozproszeniu i tylko niewiele z nich wróciło, skądinąd dopiero w 1963 r., a te, które pozostały w siedzibie muzeum, w ostatniej dekadzie marca w czasie walk o Nysę lub po zdobyciu miasta w większości zniszczył pożar<sup>41</sup>.

Podobny los spotkał zbiory Muzeum Niemieckiego im. Eichendorffa. Zostały one wspólnym transportem z eksponatami Muzeum Sztuki i Starożytności ewakuowane do Oberthomasdorf<sup>42</sup>. Część z nich jest nadal w jednym z muzeów na terytorium Czech (obrazy),

a pozostałych przedmiotów do dziś nie udało się odnaleźć. Muzealia z Domu Misyjnego św. Krzyża księży werbistów, po splądrowaniu kościoła i pomieszczeń klasztornych w końcu marca 1945 r. przez żołnierzy radzieckich, znajdowały się porozrzucane na korytarzach i na dziedzińcu przed furtą<sup>43</sup>. Nie wiadomo do kiedy istniało Muzeum Misyjne franciszkanów. W 1940 r. Juwenat został decyzją władz hitlerowskich zamknięty, a klasztor w 1941 r. zarekwirowany dla sprowadzonych do Nysy przesiedleńców niemieckich<sup>44</sup>. Jeżeli w budynkach klasztornych były nadal muzealia, najprawdopodobniej po wejściu Rosjan rozgrabili je plądrujący klasztor 24 marca 1945 r. żołnierze<sup>45</sup>. Także losy Muzeum Pieniądza Zastępczego w Górcie koło Nysy oraz Muzeum Garnizonowego pozostają w sferze domysłów.

Istnienie tyłu i o tak różnym charakterze muzeów w mieście, które liczyło w 1939 r. 40 000 mieszkańców cywilnych, to fenomen w skali całego Śląska. Co prawda nie wszystkie z nich zasługiwały w pełni na miano muzeum w dzisiejszym znaczeniu, ale ich liczba i różnorodność pod względem profilu zbiorów oraz zasięg oddziaływania na społeczeństwo muszą budzić u nas, potomnych, wysokie uznanie.

Niniejsze opracowanie dziejów muzeów w Nysie w okresie do końca II wojny światowej nie jest wyczerpujące. Zachowane materiały archiwalne i źródła prasowe pozwolą przyszłym badaczom ukazać w pełniejszym świetle historię Muzeum Sztuki i Starożytności oraz Muzeum Niemieckiego im. Eichendorffa. W przypadku pozostałych niewiele można się spodziewać nowego.

## Przypisy

<sup>1</sup> Zob. K. Pawlik, *Muzea na Śląsku Opolskim*, „Zdarzenia Muzealne” 2001, nr 24, s. 18-21; toż w „Severní Morava” 2001, t. 82, s. 15-22 (tyt. czes.: *Muzea v Opolském Slezsku w letech 1897-1945*).

<sup>2</sup> O Muzeum Sztuki i Starożytności szerzej głównie: F. Ch. Jarczyk, *Der Neisser Kunst- und Altertumsverein und sein Museum*. [w:] *Beiträge zur Geschichte Schlesiens im 19. und 20. Jahrhundert*. Hans-Ludwig Abmeier zum 60. Geburtstag, wyd. Peter Chmiel, Helmut Neubach i Nikolaus Gussone, Dülmen 1987, s. 44-69; K. Pawlik, *Muzeum Sztuki i Starożytności w Nysie w latach 1897-1945*, „Muzealnictwo” 1998, nr 40, s. 66-71; toż w „Joseph von Eichendorff Konversatorium” 1998, nr 21, s. 32-53 (tekst równol. w jez. niem. i pol.; tyt. niem.: *Kunst- und Altertummuseum in Neisse 1897-1945*).

<sup>3</sup> F. Ch. Jarczyk, *op. cit.*, s. 47.

<sup>4</sup> Neisse. *Ein Führer durch die Stadt und ihre Geschich-*

*te*, nakładem Verkehrsamt des Stadtkreises Neisse, wyd. 2, Neisse 1926, s. 40.

<sup>5</sup> Neisse. *Stadtplan, Wissenwertes, Rundgänge*, Neisse [1939].

<sup>6</sup> E. Śliwka, *Formacja intelektualna, działalność dydaktyczno-naukowa i wydawnicza werbistów polskich (1919-1982)*, Pieniężno 1986, s. 347. Za informację o tej pracy jestem wdzięczny Pani mgr Joannie Juranek z biblioteki Domu Dobrego Pasterza księży werbistów w Nysie.

<sup>7</sup> K. J. Rivinius, *Historia Domu Świętego Krzyża od powstania do 1945 roku* [w:] *Głosili słowo boże (Dz. 13,5). Stulecie Domu Misyjnego św. Krzyża w Nysie 1892-1992. Księga pamiątkowa*, „Materiały i Studia Księży Werbistów” nr 43, Warszawa 1996, s. 22-23.

<sup>8</sup> Zob. E. Śliwka, *Zbiory misyjno-etnograficzne Polskiej Prowinjii Zgromadzenia Słowa Bożego*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” t. 34, 1977, s. 188; tenże, *Formacja...*, s. 347.

<sup>9</sup> W maju 1902 r. wizytujący klasztor św. Krzyża nadprezydent prowincji śląskiej we Wrocławiu, hr. Hatzfeld, zwiedził Muzeum Misyjne (L. Rapp, *Heiligkreuz eine Pflanzschule des kathol. Glaubensboten in Schlesien*, Neisse 1917, s. 35-36).

<sup>10</sup> E. Śliwka, *Formacja...*, s. 347.

<sup>11</sup> *Ibidem*; tenże, *Zbiory...*, s. 188.

<sup>12</sup> Tenże, *Formacja...*, s. 347. O usytuowaniu Muzeum Misyjnego niemal do końca lat 20. w skrzydle północnym na parterze informuje *Neisse. Ein Führer...*, wyd. 2, s. 41 oraz wyd. 3, Neisse 1929, s. 48.

<sup>13</sup> E.T., *Das Völkerkunde-Museum Heiligkreuz. Zugleich ein Museum für die ehemals deutschen Kolonien in Afrika und der Südsee*, „Neisser Zeitung“ z 23 VI 1934, nr 169, Blatt 2, s. (1).

<sup>14</sup> W publikacji prasowej ten metalofon został określony jako gamelan [!] (*ibidem*). Encyklopedie i słowniki muzyczne nie znają instrumentu o takiej nazwie. *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata* (Warszawa 1996, s. 122) podaje, że metalofony tworzą największą grupę instrumentów orkiestr gamelan na Jawie i Bali. W takim razie autor publikacji prasowej przypisał metalofonowi nazwę całej orkiestry.

<sup>15</sup> E.T., *Das Völkerkunde-Museum...*; por. E. Śliwka, *Zbiory...*, s. 188.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> E. Śliwka, *Formacja...*, s. 347.

<sup>18</sup> *Neisse. Ein Führer...*, wyd. 2, s. 41; wyd. 3, s. 48.

<sup>19</sup> *Neisse. Stadtplan...*

<sup>20</sup> K. J. Rivinius, *op. cit.*, s. 53; K. Pawlik, *Z dziejów uposażenia Domu Misyjnego Świętego Krzyża w Nysie w latach 1941-1952* [w:] *Głosili słowo*, s. 141.

<sup>21</sup> Prace adaptacyjne zostały zakończone 8 IX 1942 r. Por. *Dom Dobrego Pasterza Księży Werbistów w Nysie*, b. sygn., *Heiligkreuzchronik 1892-1945* (kopia), s. 230.

<sup>22</sup> F. Bomba, *Bericht über die Vereinstätigkeit in den Jahren 1939-1941*, „Jahresbericht des Neisser Kunst- und Altertumsvereins“ R. 45/45, 1941, s. 7; E. Śliwka, *Formacja...*, s. 347 podaje, że w 1942 r. Muzeum Misyjne werbistów zostało przeniesione do skrzydła północnego na poprzednie miejsce, *ale trudno orzec, czy częściowo, czy w całości*. Można przypuszczać, że pozostałe muzealia zostały tam jedynie zmagazynowane.

<sup>23</sup> Archiwum Muzeum w Nysie (dalej AMN), sygn. 1/5, *Inventarienbuch 1936-1944*, nr 11073: *Die unter Nr. 11073-11214 bezeichneten Gegenstände wurden vom Missionshaus „Heiligkreuz“ anlässlich der Auflösung seines Museums erworben*.

<sup>24</sup> A. Glatzel, *Die Juvenatsbücherei*, „Seraphische Warte. Geist und Leben in der schlesischen Ordensprovinz der Franziskaner“ R. 3, 1924, nr 4, s. 148.

<sup>25</sup> Nie zachowały się, względnie nie zostały odnalezione, akta archiwalne dotyczące muzeum, a próba wyjaśnienia kwestii zarówno w Klasztorze Franciszkanów w Nysie, jak i z końcem 1997 r. listownie przez o. prof. Ambrożego Lubika z Katowic-Panewnik przyniosła rezultat negatywny.

<sup>26</sup> Muzeum w Nysie, *Zbiory fotograficzne*, nr inw. 1652/10 (dar ks. mgra Zbigniewa Zalewskiego z Opola);

takie samo ujęcie na fotografii w Neisser Archiv Hildesheim, sygn. L 75-1/5: *Franziskaner Kloster in Neisse. Museum*. Za reprodukcję składam wyrazy wdzięczności Dipl.-Ing. Franzowi Christianowi Jarczykowi z Ludwigshafen, opiekunowi Neisser Archiv.

<sup>27</sup> F. Ch. Jarczyk, *Die Dörfer des Kreises Neisse*, Hildesheim 1892, s. 136. Muzeum to jest wzmiankowane w wychodzącym w latach 1935-1941 periodyku „Schlesischer Hochschulführer. Das geistige Schlesien” tylko w tomiku 1937/38, s. 245. Wymienia je również G. Weißer, *Führer durch Neisse und seine Geschichte*, Neisse 1939, s. 32.

<sup>28</sup> *Das Notgeldmuseum auf dem Kapellenberg*, „Neisser Zeitung” z 28 IX 1935, nr 268, Blatt 2, s. (2).

<sup>29</sup> *Ibidem*; niezbyt czytelna fotografia ekspozycji z trzema osobami na tle planszy nosi tytuł *Das grösste Notgeldmuseum Europas befindet sich bei Neisse* i została zamieszczona jako ilustracja do artykułu *Mit dem Rundfunk durch Neisse*, „Neisser Zeitung” z 10 X 1935, nr 281, Blatt 2, s. (1).

<sup>30</sup> *Neisse. Stadtplan...*

<sup>31</sup> *Neisse. Ein Führer...*, wyd. 3, s. 33.

<sup>32</sup> *Die größte Notgeldsammlung Europas in Neisse*, „Neisser Zeitung” z 23 XI 1937, nr 323, Blatt 2, s. (1); *Reichsgeld- und Notgeldaustellung*, „Neisser Zeitung” z 27 XI 1937, nr 327, Blatt 3, s. (1).

<sup>33</sup> *Die größte Notgeldsammlung...*, s. (1).

<sup>34</sup> F. Heiduk, *Das Deutsche Eichendorff-Museum in Neisse* [w:] *Neisse. Das Schlesische Rom im Wandel der Jahrhunderte*, oprac. W. Bein, Vera i Ulrich Schmilewski, Würzburg 1988, s. 175-179, toż w „Joseph von Eichendorff Konversatorium” 2004, nr 42, s. 105-121 (tekst równol. w jęz. niem. i pol.; tyt. pol. *Muzeum Eichendorffa w Nysie [1933-1945]*).

<sup>35</sup> *Neisse. Stadtplan...*

<sup>36</sup> [Georg] Weißer, *Neisse* [w:] *Deutsches Städtebuch. Handbuch städtischer Geschichte*, wyd. Erich Keyser, t. 1, Stuttgart-Berlin 1939, s. 826. Zapewne z tego źródła zaczerpnął i powtórzył wiadomość A. Klose, *Festung Neisse*, Hagen 1980, s. 313.

<sup>37</sup> AMN, sygn. 1/3, *Tagebuch*, t. 2 (1907-1924), nr 6590: (Eigentümer) *Stadt Neisse. (Gegenstand) Bronze Denkmal Friedrichs d.G. v. Prof. Seger aus der Kriegsschule i. Neisse. Geliehen. (Gelief. Tag der Übergabe) 12/6 1919. [Uwaga] Nr. 6590 wurde auf Veranlassung des Oberbürgermeisters am 4.3.1935 dem Pionier-Bataillon Neisse ausgehändigt. [Podpis] Bomba*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, nr 7187: (Eigentümer) *Stadt Neisse (Gegenstand) 1 Chinesische Kanone. (Gelief. Tag der Übergabe) 26/4 1921; ibidem*, nr 7188: *Dsgl. Pozostałe dane i uwaga odnoszą się do obu pozycji: früher von der Kriegsschule oraz: Nr. 7187 und 7188 wurden auf Veranlassung des Oberbürgermeisters am 4.3.1935 dem Pionier-Bataillon Neisse ausgehändigt. Siehe Schreiben des Oberbürgermeisters vom 13.2.1935. Bomba*.

<sup>39</sup> *Ibidem*, nr 6982 nn.: (Eigentümer) *Offizier Korps des Schles. Pionier Bat. No 6 vom 2. August 1914. [w rubryce Gegenstand opisy poszczególnych obrazów] (Gelief. Tag der Übergabe) 4/5 [19]20. [Uwaga] Nr. 6982 und Nr. 6984 bis 6996 am 4.3.1935 dem Pionier-Bataillon Neisse ausgehändigt. Bomba*.

<sup>40</sup> K. Pawlik, *Muzeum Sztuki i Starożytności...*, s. 71.



<sup>41</sup> Tenże, *Wojna i powódzie. Katastrofy w dziejach Muzeum w Nysie*, „Ochrona Zabytków” 2003, nr 1/2, s. 104-105, 115 przyp. 13.

<sup>42</sup> G. Hoffmann, *Neisse, 14. Februar 1945. Tagebuch der ... vom 14. Februar 1945 bis 9. Juli 1946*, Hildesheim 2003, s. 29.

<sup>43</sup> J. Tyczka, *Powojenne dzieje Domu Misyjnego Świętego Krzyża w Nysie* [w:] *Głosili słowo...*, s. 72.

<sup>44</sup> S. Bulla, *Das Schicksal der schlesischen Männerklöster während des Dritten Reiches und in den Jahren 1945/46*, Sigmaringen 1991, s. 46.

<sup>45</sup> *Ibidem.*, s. 47.

Krzysztof Pawlik

### Museums in Nysa (Neisse) from the End of the Nineteenth Century to 1945

Up to the second world war Nysa was the oldest and largest museum centre in the regency of Opole. The first museum established in the town was the Museum of Art and Antiquities (Kunst- und Altertumsmuseum), an agency of the Society of Art and Antiquities in Nysa (Kunst- und Altertumsverein in Neisse), housed in a Baroque palace – the former House of the Commander of the Nysa garrison (Alte Kommandantur). The range of the museum's activity encompassed the past of the duchy of the Nysa, administered by the bishops of Wrocław. Among the regional museums of Lower and Upper Silesia this particular institution was distinguished by its rank and a total of about 33 000 monuments.

In about 1900 Nysa witnessed the establishment of another centre – the Ethnological Museum of the Holy Cross Mission House in Górna Wieś (Ethnologisches Museum des Missionshauses “Heiligkreuz” der Steyler Missionare in Oberneuland bei Neisse). The expositions featured ethnographic monuments from those countries where the Verbists conducted their missions, i. e. China, Japan, New Guinea, Java, Flores and Bali, and in Africa – Togo, the Cameroon and Namibia.

The next mission museum was opened by the Franciscans in about 1925 in their private secondary school (Juvenat der Franziskaner). During the early 1930s, Max Burdig, a war invalid, created in the hamlet of Kaplica (Kapellenberg) near Nysa a private Museum of Substitutional Currency (Notgeldmuseum), the only of its sort in the world. In 1935, its resources totalled 20 500 museum units.

The Joseph von Eichendorff German Museum (Deutsches Eichendorff-Museum) created in 1935 by the Deutsche Eichendorff-Stiftung was of a totally different nature. It was housed in the building in which the poet spent the last months of his life and in which he died in 1857. Apart from Eichendorff souvenirs the museum featured material relating to other men of letters from Nysa, such as Friedrich von Sallet, August Daniel von Binzer, Moritz Graf Strachwitz and Hermann Kunibert Neumann.

The last museum to be opened in Nysa prior to 1939 was the Garrison Museum (Standortmuseum), located in the barracks of the local sapper battalion.

□



Konrad Ajewski

## WARSZAWSKIE KOLEKCJONERSTWO MILITARIÓW HISTORYCZNYCH OKRESU ZABORÓW

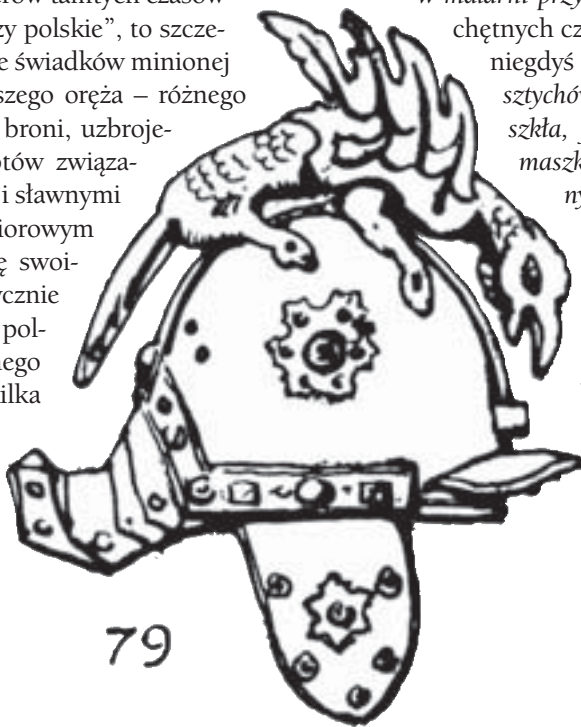
### cz. I Zbrojownie i zbiory\*

O ile w pozbawionej samodzielności politycznej Polsce po ostatnim rozbiórce 1795 r., wstrząsane burzami zrywów niepodległościowych, społeczeństwo bezskutecznie upominało się o pamięć o swym kraju walcząc z bronią w rękę, to o wiele efektywniej i bardziej otwarcie manifestować mógł swój patriotyzm darząc pietyzmem i kolekcjonując „rzeczy polskie”. Gromadzenie, a w wypadku bardziej świątłych jednostek badanie i ochrona pamiątek i dzieł sztuki naszej, w opinii współczesnych stanowiło rodzaj służby krajowi, wzmacniającej poczucie tożsamości narodowej. Jeśli wyjątkowo pożądanymi przez kolekcjonerów tamtych czasów obiektami były ogólnie „rzeczy polskie”, to szczególnie zabiegano o pozyskanie świadków minionej chwały, potęgi i przewag naszego oręża – różnego rodzaju pamiątek zwycięstw, broni, uzbrojenia, oporządzenia, przedmiotów związanych z królami wojownikami i sławnymi wodzami. W okresie porozbiorowym zbieranie militariów stało się swoistym imperatywem patriotycznie nastawionego kolekcjonera polskiego. W stolicy zniewolonego kraju powstało wówczas kilka ważkich, wartych przypomnienia kolekcji militariów.

W pierwszych latach XIX stulecia rozproszone zostały w Warszawie dwie znaczące zbrojownie. Jedną z nich należała do nadwornego malarza króla Stanisława Augusta, **Marcelego Bacciarellego** (1731-1818). W zamkowej pracowni, pośród innych kolekcji, zgromadził artysta niewielki, ale interesujący zbiór dawnej broni polskiej. Obiekty te, jak się

wydaje, pochodziły ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie i przekazane zostały przez monarchę artyście jako rekwizyty mające służyć do tworzenia historycznych kompozycji malarskich<sup>1</sup>. W zachowanym wykazie – „specyfikacji” zbrojowni zamkowej z 1809 r. czytamy o 17 zbrojach, pancerzach, hełmach, kolczugach, tarczach itp., przy czym dowiadujemy się, że na licytacji w 1818 r. wszystkie te rzeczy nabył generał Wincenty Krasiński, o czym informował napis umieszczony u spodu dokumentu *wydano J.O. Krasińskiemu*<sup>2</sup>. Wyprzedaż publiczna odbyła się w lutym tegoż roku w malarni przy Zamku, na I piętrze, gdzie na chętnych czekały kolekcje zgromadzonych niegdyś przez artystę malowideł, kopersztuchów, marmurów, mebli, porcelany, szkła, fajansów, gipsów, brązów, adamantów w sztukach na obicia, różnych sukien aksamitnych, materii do malowania używanych, na koniec farb [...] jako też do malarstwa służących rzeczy<sup>3</sup>, a jak wiemy także militariów.

Inny, poważniejszy zbiór broni dawnej i współczesnej posiadał w sąsiadującym z Zamkiem Królewskim Pałacu pod Blachą bratanek królewski książę **Józef Poniatowski** (1763-1813). Zbrojownia, na którą składać się miało ponad 60 sztuk różnej broni, ulokowana została w dawnej Bibliotece Królewskiej<sup>4</sup>. Dzięki zachowanemu *Inwentarzowi pozostałości po księciu J. Poniatowskim* z 1814 r. wiadomo nam, że posiadał on 36 okazów broni palnej i białej z różnych czasów, jak



1. Szyszak klasycystyczny z 1. poł. XVIII w. ze zbiorów M. Bacciarellego, obecnie MWP w Warszawie, wg B. Gembarzewski, *Husarze. Ubiór, oporządzenie, uzbrojenie 1500-1775*, Warszawa 1939, il. 79

1. Classical casque from the first half of the eighteenth century from the M. Bacciarelli collection, today: the Polish Army Museum in Warsaw, after: B. Gembarzewski, *Husarze. Ubiór, oporządzenie, uzbrojenie 1500-1775* (Hussars. Uniform, Outfitting, Weapons 1500/1775), Warszawa 1939, fig. 79



2. Księżę Józef Poniatowski, olej płótno, kopia wg J. Grassiego, Muzeum Czartoryskich Kraków

2. Prince Józef Poniatowski, oil on canvas, copy after: J. Grassi, the Czartoryski Museum Cracow

również kilka cennych militariów, pozyskanych w darze<sup>5</sup>. Do tych ostatnich należały: pamiątkowy pałasz oraz pochodząca z czasów króla Jana Kazimierza chorągiew miasta Krakowa skonfederowanego przeciw Szwedom, z datą 1657<sup>6</sup>, ofiarowane księciu w 1809 r. przez władze miasta Krakowa. Były tam również szpada i para pistoletów – podarunki zaprzyjaźnionego z księciem króla neapolitańskiego Joachima Murata<sup>7</sup> i jego żony Karoliny Bonaparte, która ofiarowała księciu ponadto *czapkę ułańską, własną ręką haftowaną*<sup>8</sup>, poza tym pałasze lub szable – wśród nich takie, które otrzymał w darze od Napoleona I m.in. w 1809 r.<sup>9</sup> oraz takie, które dostał wcześniej, w 1808 r., od wojska polskiego. Anna z Tyszkiewiczów Potocka-Wąsowiczowa wspomina, że z okazji chrzcin jej syna Augusta książe Józef ofiarował ze swych zbiorów *wspaniały dar, który przechowujemy troskliwie i który mam nadzieję, nigdy nie wyjdzie z posiadania rodziny*. [Była to] szabla Zygmunta I, używana przy koronacji naszych królów<sup>10</sup>. Wydaje

się, że pośmiertny inwentarz nie objął całości kolekcji księcia. Wiemy bowiem o nieodnotowanych w nim okazach broni, np. o parze pistoletów angielskich darowanych księciu przez hrabiego Stanisława Kostkę Zamoyskiego w 1810 roku<sup>11</sup>.

Po śmierci wodza, zgodnie z jego testamentem, zbrojownia została „rozrządzona” pośród spadkobierców, zlicytowana, i tym samym uległa rozproszeniu. W publikowanej ostatniej woli księcia, czytamy: *moje konie i broń mają być puszczone na loterię. Bilety mają być rozdane pomiędzy tych moich współtowarzyszy oręża, którzy na to zasługują. Niech mają pamiątkę po mnie i niech każdy wygrany rzecz zachowa dla siebie*<sup>12</sup>. Rozpoczęta w Pałacu pod Blachą w 1814 r. wyprzedaż ciągnęła się aż do 1821 r. i nawet wówczas ostatecznie jej nie zakończono. Interesujące rzeczy zdobył na licytacji w 1818 r. generał Wincenty Krasieński, kiedy to za cenę 100 dukatów *zakupił zbroję całą po ś.p. J.O.X. Poniatowskim*<sup>13</sup> oraz, być może również wtedy, pozyskał dwa XVI-wieczne kałkany wschodnie z tej kolekcji<sup>14</sup>. Z kolei Stanisław Kostka Zamoyski podczas którejś z licytacji nabył do swych zbiorów czapkę generalną księcia<sup>15</sup>. Inne militaria, jak wspomniane już pistolety pochodzące z daru Joachima Murata, ofiarowane zostały przez księcia zapisem przyjacielowi i wykonawcy testamentu, kasztelanowi Aleksandrowi Linowskiemu. W 1887 r. stanowiły one własność *wnuczki tegoż p. Wilhelmorej z Linowskich Orsetti*<sup>16</sup>. Natomiast w 1856 r. w posiadaniu zbieracza Eugeniusza Zawadzkiego znajdowała się jakaś, niegdyś należąca do księcia, nabijana złotem szabla<sup>17</sup>. Obecnie w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie przechowuje



3. Czapka generała dywizji Księstwa Warszawskiego po Józefie Poniatowskim, zakupiona po śmierci księcia przez Stanisława K. Zamoyskiego, wg fot. „Ilustrowany Magazyn Tygodniowy AS” 1936, nr 16, s. 4

3. Cap of a division general from the Duchy of Warsaw, purchased after the death of Prince Poniatowski by Stanisław K. Zamoyski, after a photograph in „Ilustrowany Magazyn Tygodniowy AS” 1936, no. 16, p. 4

się, że pośmiertny inwentarz nie objął całości kolekcji księcia. Wiemy bowiem o nieodnotowanych w nim okazach broni, np. o parze pistoletów angielskich darowanych księciu przez hrabiego Stanisława Kostkę Zamoyskiego w 1810 roku<sup>11</sup>. Po śmierci wodza, zgodnie z jego testamentem, zbrojownia została „rozrządzona” pośród spadkobierców, zlicytowana, i tym samym uległa rozproszeniu. W publikowanej ostatniej woli księcia, czytamy: *moje konie i broń mają być puszczone na loterię. Bilety mają być rozdane pomiędzy tych moich współtowarzyszy oręża, którzy na to zasługują. Niech mają pamiątkę po mnie i niech każdy wygrany rzecz zachowa dla siebie*<sup>12</sup>. Rozpoczęta w Pałacu pod Blachą w 1814 r. wyprzedaż ciągnęła się aż do 1821 r. i nawet wówczas ostatecznie jej nie zakończono. Interesujące rzeczy zdobył na licytacji w 1818 r. generał Wincenty Krasieński, kiedy to za cenę 100 dukatów *zakupił zbroję całą po ś.p. J.O.X. Poniatowskim*<sup>13</sup> oraz, być może również wtedy, pozyskał dwa XVI-wieczne kałkany wschodnie z tej kolekcji<sup>14</sup>. Z kolei Stanisław Kostka Zamoyski podczas którejś z licytacji nabył do swych zbiorów czapkę generalną księcia<sup>15</sup>. Inne militaria, jak wspomniane już pistolety pochodzące z daru Joachima Murata, ofiarowane zostały przez księcia zapisem przyjacielowi i wykonawcy testamentu, kasztelanowi Aleksandrowi Linowskiemu. W 1887 r. stanowiły one własność *wnuczki tegoż p. Wilhelmorej z Linowskich Orsetti*<sup>16</sup>. Natomiast w 1856 r. w posiadaniu zbieracza Eugeniusza Zawadzkiego znajdowała się jakaś, niegdyś należąca do księcia, nabijana złotem szabla<sup>17</sup>. Obecnie w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie przechowuje

się kilka pamiątek po księciu Józefie, m.in. dubeltówkę kapiszonową firmy paryskiej Le Page, darowaną w 1812 r. *Au Marchal de la France Joseph Poniatowski* oraz szablę typu „mameluk” ofiarowaną księciu przez marszałków Francji<sup>18</sup>. Pamiątkowe militaria po Naczelnym Wodzu, jak pałasz i epolety, które miał w bitwie pod Lipskiem, posiada Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie<sup>19</sup>. Przy okazji dodajmy, że wiele ciekawych pamiątek po księciu znajdowało się, przynajmniej do czasów I wojny światowej, w Stadtgeschichtliches Museum w Lipsku<sup>20</sup>.

Pisząc o stołecznych zbiorach broni trzeba wspomnieć o mającym wielowiekowe tradycje **Arsenale Królewskim** przy ul. Długiej w Warszawie. Zbrojownia ta powstała jeszcze w czasach króla Władysława IV<sup>21</sup>. W połowie XVII w. składowano tam m.in. *muskiety, szyszaki, bandolety, forkiety, zbroje*, zapewne były wśród nich przedmioty dawne<sup>22</sup>. W czasach saskich cekhauz warszawski przekształcił się w rodzaj lamusa, gdzie przechowywano częściowo zniszczoną lub zachowaną we fragmentach zabytkową broń, głównie artyleryjską<sup>23</sup>. Inwentarz generalny cekhauzu warszawskiego z roku 1726 wykazuje, że wśród niezdatnych już do użytku wojennego militariów znalazły się m.in. przedmioty o zgoła już muzealnym charakterze, jak np. liczne działa, a wśród nich dawne działko okrętowe, *3 tureckie kajdany, 1 topór wielki „pro raritate”, 1 tarcza żelazna na lewą rękę [...] 588 starych flint [...] 32 starych karabinów [...] 26 par pistoletów zepsowanych [...] 830 muszkietowych rur starych od luntu [...] 1150 blach przednich i tylnych dla kuraszerów, 293 szyszków żelaznych, 470 żelaznych kaszkieców*<sup>24</sup>. Dodajmy, że po rozbiorach Polski Arsenał zajęli Prusacy i umieścili tam swój skład artylerii, po czym, w czasach Księstwa Warszawskiego, od 1808 r., działała w tych murach Szkoła Elementarna Artylerii i Saperów.

Po ustanowieniu Królestwa Polskiego, już w 1815 r. do budynku powrócił skład broni i amunicji, o czym świadczy listowna relacja prefektowej Anny z Krajewskich Nakwaskiej z listopada 1815 roku. Informowała ona swą siostrę, że w czasie wizyty cara Aleksandra w Warszawie Arsenał został *ozdobiony wszelkimi rodzajami broni, armatami, moździerzami, karabinami ustawionymi w kozły i panopliami, a wszystko to było iluminowane*<sup>25</sup>. Niedługo potem, w latach 1817-1822 Arsenał został przebudowany przez architekta Wilhelma Henryka Mintera, a jego wnętrza ponownie odnowione i zaaranżowane. Rozlokowano tam ułożoną w piramidy, kolumny i panoplia broń współczesną: szable, pistolety, lance, karabiny, bębny, sztandary i proporce, jak również militaria i pamiątki historyczne pochodzące z czasów minionych. W trzech reprezentacyjnych

salach – Głównej, Jazdy i Piechoty – wystawiono m.in. zbroje rycerskie i lance szwoleżerów gwardii szwadronu Hipolita Koziatulskiego. W ozdobionej wszelkiego rodzaju rynsztunkiem sali Głównej (zwanej też Środkową lub Honorową), przy drzwiach także ustawiono dawne zbroje i sztandary, nad nimi zawieszono portret cara Aleksandra I, a na środku wyeksponowano jego rzeźbiarskie popiersie, ustawione na zdobnym panopliami ułożonymi z szabli postumencie, oraz wyłożono polski mundur monarchy. Natomiast na suficie umieszczono barwną, wykonaną ze stiuku podobiznę polskiego odznaczenia wojskowego – gwiazdy orderu *Virtuti Militari*. Cała ta aranżacja, odwołująca się do przeszłości i współczesności, nadawała wnętrzu Arsenалу charakter miejsca trofealnego – panteonu sławiącego chwałę oręża polskiego i, jak słusznie zauważył warszawianista Stanisław Szenic, *była czymś w rodzaju muzeum broni*<sup>26</sup>. Nad całością wystroju wnętrz czuwał dyrektor – podpułkownik artylerii, inwalida, Józef Sowiński, przy czym w wewnętrznym urządzeniu Arsenалу miał prawdopodobnie brać udział, o czym wspominał w swej autobiografii, artysta i profesor Uniwersytetu Warszawskiego Zygmunt Vogel<sup>27</sup>. Od 1827 r. komendantem Arsenалу został podpułkownik Ignacy Hilary Ledóchowski (1789-1870)<sup>28</sup>, również inwalida wojenny, który wnętrza gmachu *gustownie urządził na sposób arsenалу wiedeńskiego, że go cudzoziemcom przybywającym do Warszawy, jako jedną z osobliwości upiększających stolicę pokazywano*<sup>29</sup>. Potwierdzał to Łukasz



4. Sala Honorowa (Główna lub Środkowa) w Arsenale Warszawskim, akwatinta, akwafora F. K. Dietricha, wg rysunku w albumie J. F. Piwarskiego, *Wnętrza Zbrojowni warszawskiej*, 1829

4. Honorary Hall (Main or Central) in the Warsaw arsenal, aquatint, etching by F. K. Dietrich, after a drawing in the album by J. F. Piwarski, *Wnętrza Zbrojowni warszawskiej (Interiors of the Warsaw Armoury)*, 1829

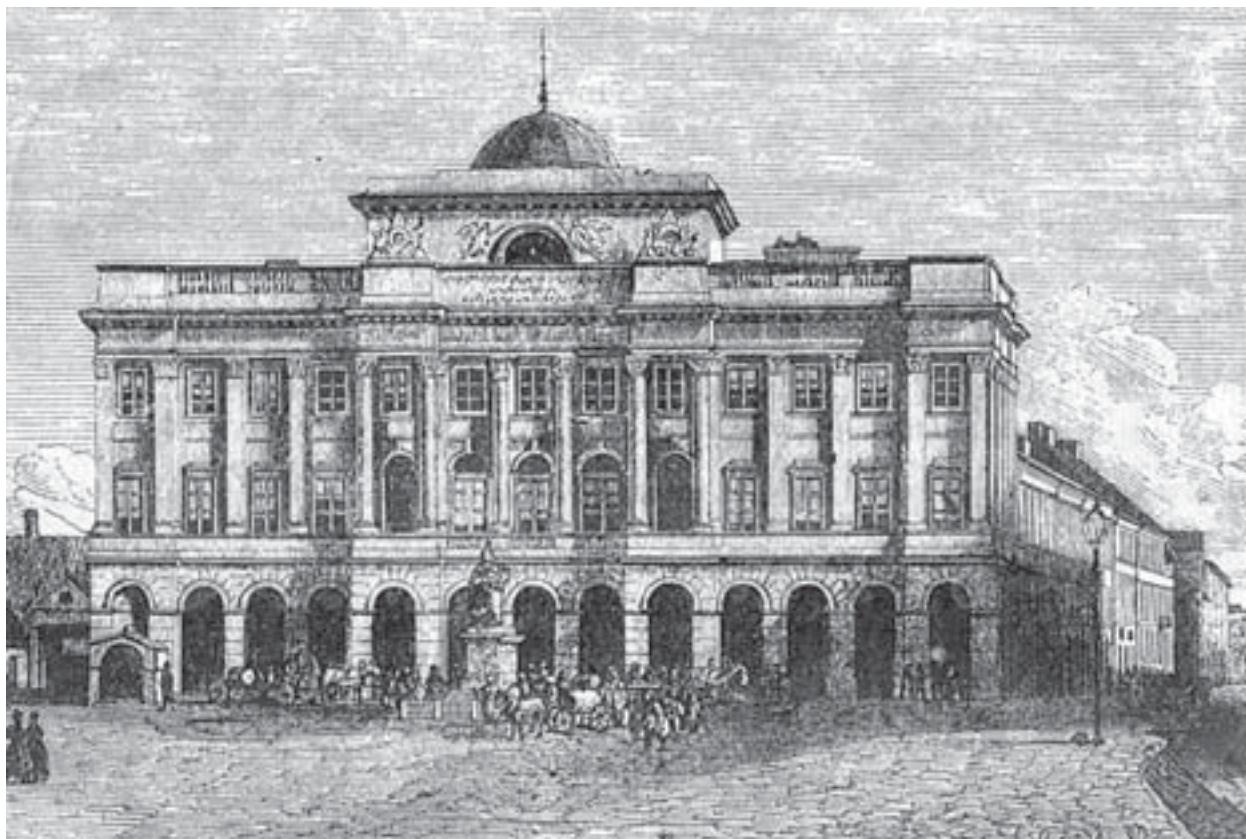


Gołębiowski, pisząc o *bogatych zapasach* Arsenалу i o tym, że *sposób ułożenia będących w nim rzeczy, ma być zadziwiającej piękności*<sup>30</sup>. W dowód uznania w 1829 r. artysta Jan Feliks Piwarski dedykował Ledóchowskiemu wydane przez siebie we współpracy z Janem Krzysztofem Dietrichem cztery piękne, barwne tablice przedstawiające *Wnętrza Zbrojowni Warszawskiej*<sup>31</sup>. Wraz z wybuchem powstania listopadowego 1830 r. całe wyposażenie Arsenалу rozebrane zostało przez wzbudzony lud warszawski, bowiem lojalny wobec powstania Ledóchowski otworzył na oścież jego bramy, a *prześliczne sale zbrojowni, które mieściły 36 000 sztuk broni palnej, a 11 000 siecznej, najgustowniej ułożonej, wkrótce zostały wypróżnione [a] broń rozchwytywano i unoszono na wszystkie strony*<sup>32</sup>.

Innym publicznym zbiorem militariów w okresie Królestwa Polskiego, i to dużej klasy, była zbrojownia generała **Jana Henryka Dąbrowskiego** (1755-1818), darowana Towarzystwu Królewskiemu Warszawskiemu Przyjaciół Nauk. Dzieje jej powstania i losów są znane (m.in. dzięki ostatnim publikacjom badaczy warszaw-

skich), dlatego ograniczymy się tutaj do ich zarysowania i uzupełnienia mniej znanymi faktami<sup>33</sup>.

Swego czasu kustosz Muzeum Wojska, Zofia Stefańska, w swych niewydanych drukiem wspomnieniach z lat 1920-1945 scharakteryzowała kolekcję militariów Dąbrowskiego pisząc, iż stanowiła ona *rzadki wypadek początków prywatnego zbieractwa broni. Nie powstał on, jak zbiory magnackie z pamiątek rodowych i rodzinnych gromadzących się w następstwie pokoleń, to był zbiór amatorski*<sup>34</sup>, dodajmy powstały w wyniku zabiegów i dzięki wysiłkowi jednego człowieka. Jak wiadomo, w pisanim na łożu śmierci 6 czerwca 1818 r. testamentem generał rozporządził co do dalszych losów zbiorów zgromadzonych w jego posiadłości w Poznańskim – Winnogórze. Czytamy w nim: *Moją broń i zbrojownię, wszystkie moje rękopisy, dotyczące przedmiotów wojskowych, historycznych, politycznych, pięknych nauk, wszystkie plany, rysunki, mapy, kopersztychy, portrety, rozmaite do tego ściągające się instrumenty, moją całą bibliotekę, wszystką broń i ryszunki, jakiego bądź nazwiska, armaty, wszystkie starożytne ubiory, mój złoty emaliowany*



5. Pałac Staszica w Warszawie, w którym do 1832 r. znajdowała się Zbrojownia Dąbrowskiego, drzeworyt wg „Postęp” R. III, 1862, nr 13, il. s. 97

5. The Staszic Palace in Warsaw which until 1832 housed the Dąbrowski Armoury, woodcut after: „Postęp” III, 1862, no. 13, fig. on p. 97

pałasz, który od Naczelnika Kościuszki w r. 1794 otrzymałem, mój żelazny pałasz, którym zwykle nosił i w ogóle wszystkie podobne rzeczy, w którymkolwiek bądź kraju znajdować się mające, o ile są moją własnością, zapisuję Świątnemu Towarzystwu Warszawskiemu, które tam wyłącznie pod nazwiskiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk egzystuje. Przyłączam jeden do tego warunek, ażeby każdemu Polakowi wolno było te rzeczy w miejscu zachowania oglądać i respective czytać, nie mogą być jednak rozdzielone ani alienowane, lecz mają pozostać jako własność rzeczzonego Towarzystwa...<sup>35</sup>. Wkrótce specjalna komisja z Julianem Ursynem Niemcewiczem na czele z wdzięcznością przejęła cenne pamiątki narodowe z majątku generała w Winnogórze. Po przekazaniu ich w 1819 r. do Warszawy zbiór tymczasowo wystawiono w osobnym salonie domu Towarzystwa przy ul. Kanonia 8. Autor artykułu prasowego z 1821 r. informował, że Jan Henryk Dąbrowski do znakomitych talentów wojskowych, łączył głęboką naukę. Jako znawca i miłośnik narodowej historii, umiał korzystać ze sposobności zbierania wszelkich pomników czymkolwiek być ważnych i przyjemnych dla serca Polaka [...] otrzymało od niego w darze Towarzystwo: obfity i piękny zbiór dawnych zbroi rycerskich, całą bibliotekę jego zalecającą się wyborem dzieł, co do historii, geografii i taktyki, własne Generała rękopisma i prywatne korespondencje, oraz wiele kart geograficznych i planów. [...] między pierwszymi godniejszą jest wspomnienia chorągiew Mahometa zawieszona przez Sobieskiego w Lorecie [Loretto – K.A.], a darowana Dąbrowskiemu od naczelnego wodza wojsk Francuskich. Chorągiew króla Leszczyńskiego, oraz sztandary Legionów Włoskich [...] wiele starożytnych medalów, portretów i dawnych pieniędzy. Dalej czytamy, że zbrojownia zawiera w sobie kosztowne, piękne i ciekawe sztuki, a cała kolekcja została gustownie, porządkiem przez Z. Vogla Profesora Uniwersytetu Warszawskiego, wskazanym wyeksponowana w osobnym salonie<sup>36</sup>. W artykule zapowiadano też sporządzenie jej opisu oraz żywiono nadzieję, że zbiór Dąbrowskiego przyzwoiciej, porządniej i wygodniej umieszczony zostanie [w] nowym domu wznoszącym się teraz dla Towarzystwa Przyjaciół Nauk<sup>37</sup>. W tym czasie z inicjatywy i głównie z funduszy Stanisława Staszica, prezesa Towarzystwa, w centralnym wówczas punkcie stolicy na Krakowskim Przedmieściu rozpoczęto budowę okazałego gmachu wg projektu architekta Antoniego Corazziego. W styczniu 1824 r. nastąpiło otwarcie dla publiczności zarówno gmachu, jak i znajdujących się tam w muzeum Towarzystwa zbiorów. Na I piętrze, za centralnie usytuowaną okazałą salą posiedzeń, w specjalnie zaprojektowanym pomieszczeniu od strony wschodniej, ulokowano zbiory generała. Jak wynika z planu architektonicznego, mieściły się one w obszer-

nej, oświetlonej sześcioma oknami sali o kształcie litery L, podzielonej na trzy części dwiema parami kolumn<sup>38</sup>. W jednej z części znalazły się zbiory biblioteczne, rękopisy, archiwum, plany, mapy, szkice i ryciny. Obok eksponowano zbrojownię, która odtąd stała się atrakcją i ozdobą tej instytucji. Jej centralny punkt stanowiło popiersie Dąbrowskiego, ustawione na postumencie udekorowanym bronią złożoną w formie panoplii. Pomnik ten otaczało pięć armat, z których jedna była pamiątką z powstania kościuszkowskiego. Pendant do popiersia stanowił malarski wizerunek generała zawieszony na jednej ze ścian wraz z pamiątkowym wieńcem laurowym, дарowanym Wojsku Polskiemu w 1809 roku. Wejścia do zbrojowni strzegli „rycerze” – przebrane w zbroje, dzierżące tarcze i halabardy manekiny. W tego typu aranżacji, z gruntu romantycznej, znowu dopatrywać się możemy miejsca trofealnego. Licząca 517 obiektów zabytkowych zbrojownia w malowniczych grupachapełniała wewnątrz lub zdobiła ściany. Eksponowano pierwszorzędne okazy uzbrojenia i broni zarówno polskiej, jak obcej – zachodnioeuropejskiej i orientalnej, zgromadzone przez generała nie tylko w kraju, ale też w Niemczech, Włoszech i Francji. Jak wiemy obok zbroi pełnych, były [tam] pół-zbroje, pancerze, hełmy, koszulki druciane, różne okazy uzbrojenia, strzelby, muszkiety, miecze, pałasze, karabele, szpady, halabardy, buławy, buzdycy, pamiątki z walk kościuszkowskich i legionowych, wykopaliska oręża<sup>39</sup>. Na ścianach rozwieszono szereg wspomnianych już chorągwi, jak również najcenniejsze osobiste pamiątki po wodzu legionów, jego trzy pałasze i książkę *Wojna trzydziestoletnia* autorstwa Fryderyka Schillera, która ocalała Dąbrowskiemu życie w jednej z bitew. Upadek powstania listopadowego spowodował, że z rozkazu cara Mikołaja I Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk zostało zamknięte, a jego zbiory skonfiskowane. Jako łup wojenny spakowane w skrzynie powędrowały do Rosji. Jeszcze przed wysyłką, w październiku 1832 r. sporządzony został niezwykle cenny dokument, który stanowiło 6 kart z opisem i rysunkowymi planami wszystkich ścian zbrojowni, z wykazaniem rozmieszczenia znajdującej się tam broni. W kwietniu 1834 r. przywiezione z Warszawy 22 skrzynie z bronią wraz z rysunkami Zbrojowni Dąbrowskiego dostarczono do arsenału pałacu Mikołaja I w Carskim Siole<sup>40</sup>. Według badacza historii tej kolekcji Aleksandra Czołowskiego, jeszcze w 1915 r. istniał *Katalog Zbrojowni Dąbrowskiego*<sup>41</sup>. Obecnie po obu dokumentach – rysunkach i katalogu – słuch zagiął. Wraz z upływem lat Rosjanie starali się zacierać ślady pochodzenia militariów pozyskanych drogą konfiskat. W latach 1885-1897 zbiory generała, wcielone i wtopione już w inne kolekcje carskiego arsenału,



trafiły wraz z nimi do Ermitażu w Petersburgu. Dopiero po I wojnie światowej i podpisaniu traktatu ryskiego, w ramach prac Polskiej Komisji Likwidacyjnej udało się zidentyfikować i rewindykować część militariów ze zbrojowni generała<sup>42</sup>. W końcu 1928 r. powróciły one do Warszawy i znalazły spokojną przystań w Muzeum Wojska. Część z nich przetrwała także katastrofę II wojny światowej, inne, nierozpoznane, pozostały w zbiorach rosyjskich.

Do znaczniejszych kolekcji militarnych należały te, które stworzone zostały przez kolekcjonerów z kręgów stołecznej arystokracji. W 1 poł. XIX w. były to zbiory Krasieńskich, Zamoyskich, Potockich, a w 2 poł. tego stulecia, choć skromniejsze, Przedzieckich.

Najzasobniejsza i najślawniejsza z nich należała do **ordynacji hrabiów Krasieńskich**. Zainteresowania kolekcjonerskie oraz miłośnictwo dawnych militariów w tym rodzie sięgają XVII wieku. W 1688 r. wojewoda płocki i referendarz koronny Jan Dobrogost Krasieński rozpoczął budowę pałacu między ulicami Długą i Świętojerską. W jego wnętrzach zgromadził okazały księgozbiór, kolekcję rycin, map, atlasów, planów architektonicznych, jak też liczne dzieła sztuki i pamiątki, a wśród nich budzące zachwyt odwiedzających pałac wspaniałe zbroje rozstawione w salach oraz historyczne i współczesne militaria składowane w skarbcu – armaty, broń palną i białą, uzbrojenie i oporządzenie wojskowe. Po śmierci Jana Dobrogosta zbiory te uległy rozproszeniu.

Przeszło stulecie potem gen. Wincenty hr. Krasieński (1783-1858) stworzył bogate i wyjątkowe w owym czasie zbiory militariów. Po ślubie z księżniczką Marią Urszulą z Radziwiłłów zamieszkał w 1803 r. w położonym przy Krakowskim Przedmieściu 5 pałacu żony. W jego murach Krasieński z rozmysłem zaczął gromadzić narodowe i rodowe pamiątki, dzieła sztuki, rzeczy polskie i obce, zwłaszcza zaś zabytki wojskowe, których okazał się znakomitym znawcą. Trzon zbiorów stanowiły: duża księżnica, obfitująca w rzadkości kolekcja grafiki i rysunków, galeria malarstwa, skarbiec pałacowy, w którym przechowywano pamiątki rodowe i historyczne, „starożytności”, wyroby dawnego

i współczesnego rękodziela, oraz, najbardziej nas tu interesująca, wyjątkowo zasobna w cenne przedmioty zbrojownia.

Najświetniejsze obiekty z kolekcji broni, jak świadczą relacje współczesnych, zdobyły pałac generała, nadając mu muzealny charakter. I tak, z okazji urządzanego tam w 1815 r. balu, jeden z pokoi ozdobiony został *jak najpiękniej w sztandary, trofea, zbroje starożytne, buławy, broń dawnych wojowników, tarcze, szyszaki, słowem rynsztunki wojenne wszelkiego rodzaju [tak że] zdawało się, iż to była sala Marsa ręką Gracji upięksozna*<sup>43</sup>. Inny interesujący (po części przesadzony) obraz znajdujących się w pałacu zbiorów militariów pozostał Łukasz. Gołębiowski, który pisał, że *pałac ten był pełen drogocennych pamiątek historycznych, w zbrojowni bogatej celowały zabytki, jak zbroja Władysława IV z Orderem Niepokalanego Poczęcia*



LE GÉNÉRAL VINCENT KRASIŃSKI

6. *General Wincenty Krasinski*, twórca zbrojowni Ordynacji Krasieńskich, litografia ok. 1814, wg rysunku Joufry, wykonana w paryskim zakładzie Ducarme

6. *General Wincenty Krasinski*, founder of the Krasinski Estate armoury, lithograph from about 1814, after a drawing by Joufry, executed in the Ducarme studio in Paris

*[...] zbroja koszulkowa Zygmunta Augusta [...] karacena króla Jana Sobieskiego, której używał na wyprawie pod Wiedeń 1683 roku; zbroja żelazna Krzysztofa Radziwiłła, sadzona kamieniami w złoto oprawnymi. Tarcze Zygmunta III, pomienionego Krzysztofa Radziwiłła i Jaska Krasieńskiego, który był wodzem Jana, księcia mazowieckiego; dalej buławy Sieniawskiego i Chmielnickiego. Zbiór przepysznych szabel Zygmunta Starego, Stefana Batorego, Jana Tarnowskiego, Krasieńskich i Kalinowskiego. Najstarożytniejszym zabytkiem tej zbrojowni były dwa duże miecze, które wielki mistrz krzyżacki jakby na szyderstwo postawił w darze Władysławowi Jagielle, przed pamiętną bitwą 1410 roku pod Grunwaldem [...] Pomiędzy wielką szacownymi zabytkami zwracały uwagę wspaniałe szyszaki Tęczyńskiego, Chodkiewicza i Koniecpolskiego*<sup>44</sup>.

Chociaż początek zbiorów stanowiły kolekcje wcześniejsze, jak te po dawnych właścicielach pałacu – Czapskich, czy kilka przedmiotów pozostałych po ojcu Wincentego Krasieńskiego, to właśnie dzięki pasji i zainteresowaniom historycznym generała zostały one z czasem pomnożone i wzbogacone. Krasieński utrzymywał kontakty ze znanymi kolekcjonerami, m.in. z gen. Janem Henrykiem Dąbrowskim oraz z Izabelą Czartoryską, i naśladował ich metody zbieracze. Nieustannie skupował książki i ryciny, obrazy, cenne przed-



mioty złotnicze, numizmaty, ale najbardziej cieszyły go nabytki starej i rzadkiej broni. Był obecny na wyprzedażach i licytacjach w kraju, m.in., o czym już wspomnieliśmy, pozyskał wiele cennych zabytków dawnego uzbrojenia i broni z atelier zmarłego malarza Bacciarelliego oraz z kolekcji pozostałej po księciu Józefie. Swoje zbiory Krasieński uzupełniał podczas licznych podróży – kupował w Polsce, Hiszpanii, Francji, Wroclawiu, Dreźnie, Berlinie, Pradze, Petersburgu. Często też otrzymywał cenne przedmioty, głównie militaria, w podarunku od wielkich tego świata: Napoleona I, carów Rosji – Aleksandra I, Mikołaja I, Aleksandra II – oraz króla Sardynii i Piemontu Karola Alberta Sabaudzkiego. Zamawiał też luksusową broń u znanych rusznikarzy, jak parę pistoletów o kalibrze bojowym wykonanych dla niego w paryskim zakładzie Jeana Le Page w 1811 roku<sup>45</sup>. Pozostając przez całe życie w służbie wojskowej, generał zgromadził najwspanialszy w Polsce i poza jej granicami zbiór pamiątek z niedawnej przeszłości: mundurów i oporządzenia pułku lekkokonnego Gwardii Napoleona I oraz z czasów Królestwa Polskiego (Kongresowego). Ale w jego kolekcji znajdowały się także militaria pochodzące z wieków minionych: uzbrojenie ochronne, broń i oporządzenie polskie i obce uznanych warsztatów europejskich i wschodnich. Kilka eksponatów pochodziło z XV i XVI, więcej z XVII i XVIII stulecia – wszystkie jednak o wyjątkowych walorach i oryginalne, do czego generał przywiązywał duże znaczenie. Sporządzony po jego śmierci szacunkowy spis znajdujących się w zbrojowni eksponatów liczył 503 pozycje<sup>46</sup>.

Jeszcze w czasach swej służby pod sztandarami Napoleona w nagrodę za wierność generał Krasieński otrzymał od cesarza tytuł hrabiowski, przywrócona mu też została własność starostwa opinogórskiego. Potem, w końcu lat 30. XIX w., podjął w Petersburgu starania o utworzenie ordynacji. Wieloletnie zabiegi uwieńczone zostały sukcesem i 17 lipca 1844 r. car Mikołaj I udzielił pozwolenia na ustanowienie majoratu z dóbr Krasieńskich w Opinogórze<sup>47</sup>. Statut ordynacji miał po wieczne czasy zapewniać formalno-prawne i materialne podstawy bytu i dalszego rozwoju samej ordynacji oraz chronić przed rozproszeniem jej zbiory.

Generał zmarł w 1858 r., a parę miesięcy później zmarł jego syn, pierwszy ordynat opinogórski Zygmunt Krasieński. Po nich ambitne zadanie gromadzenia, prze-



7. Zbrojownia Ordynacji Krasieńskich na wystawie starożytności w Warszawie 1881, fot. W. Krajewski, wg. *Album dzieł sztuki stosowanej do przemysłu z wystawy urządzonej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1881 r.*, Warszawa 1883, tabl. LXXVIII

7. The Krasinski Estate armoury at an exhibition of antiquities in Warsaw in 1881, photo: W. Krajewski after: *Album dzieł sztuki stosowanej do przemysłu z wystawy urządzonej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1881 r.* (*Album of Industrial Applied Arts from the Exhibition Held by the Ministry of Industry and Agriculture in Warsaw in 1881*), Warszawa 1883, table LXXVIII

chowywania, eksponowania i upowszechniania zbiorów realizowali kolejni ordynaci. Dla losów zbiorów Krasieńskich znaczące było włączenie do nich Biblioteki i Muzeum kolekcjonera i bibliofila Konstantego Świdzińskiego z Sulgostowa. U schyłku życia był on właścicielem imponującej biblioteki, kolekcji rycin i numizmatów, galerii obrazów, wreszcie przedmiotów muzealnych, a wśród nich militariów<sup>48</sup>. Zawarta w lipcu 1860 r. ugoda między Krasieńskimi a egzekutorami testamentu zmarłego, braćmi Świdzińskimi, spowodowała oficjalne wcielenie zbiorów Konstantego Świdzińskiego do ordynacji Krasieńskich. Tymczasem, wobec znacznego powiększenia zbiorów, dotychczasowa siedziba okazała się za ciasna zarówno pod względem możliwości ich udostępniania, jak i pomieszczenia. Także zbrojownia pozostawała przez lata niedostępna dla publiczności.

Z chwilą wygaśnięcia linii opinogórskiej po śmierci Adama Krasieńskiego w 1909 r., zgodnie z zapisem statutu ordynacja, jej biblioteka i zbiory muzealne przeszły w ręce przedstawicieli linii radziejowicko-oboźnińskiej, natomiast pałac na Krakowskim Przedmieś-

ciu odziedziczył Edward Raczyński. Zaistniała wówczas pilna potrzeba przeniesienia ordynackich zbiorów do własnego, odpowiadającego pełnionym funkcjom budynku. Od początku sprawami tymi zajął się piąty ordynat, Edward Krasieński (1870-1940) z Radziejowic, którego celem życia stała się budowa gmachu Biblioteki i Muzeum Krasieńskich przy ulicy Okólnik w Warszawie. Nowy ordynat, po zapoznaniu się z najnowszymi rozwiązaniami w dziedzinie budowy tego typu gmachów w Europie, wyasygnował odpowiednie fundusze i przystąpił do realizacji swego zamysłu. Budowa pałacu zaprojektowanego przez architekta Juliusza Nagórskiego oraz inżyniera Henryka Gaya postępowała szybko, i w 1913 r. budynek był już częściowo gotowy. Czasy I wojny światowej i trudności finansowe po jej zakończeniu spowodowały, że na wykończenie wnętrza i urządzenie części muzealnej trzeba było poczekać do jesieni 1928 roku. Wtedy można było już przystąpić do prac związanych z rozmieszczeniem eksponatów. Ostatecznie uroczyste otwarcie Muzeum i Biblioteki Ordynacji Krasieńskich nastąpiło dopiero 2 grudnia 1930 roku.

Wieloletni upór w dążeniu do powziętego celu przyniósł godny rezultat. Choć fasada gmachu wybudowana została w stylu I cesarstwa, jego żelazobetonowa konstrukcja i rozplanowanie wnętrza były na wskroś nowoczesne. Oświetlenie wnętrza zapewniał oszkolony dach oraz olbrzymie okna. Przestrzeń muzealną rozplanowano na trzech poziomach. Najniższy stanowił obszerny hall. Na I piętro prowadziły monumentalne schody. Tu znajdowała się szeroka, prostokątna galeria z dwiema oświetlonymi niszami, przejście do sali bibliotecznej oraz schody na II piętro, gdzie mieściła się kolejna galeria z balustradą otaczającą duży, okrągły

otwór, pozwalający doświetlić niższe kondygnacje. Na obu galeriach eksponowano obrazy, rzeźby, przedmioty złotnicze ze skarbcza, wreszcie chlubę tych zbiorów – zbrojownię.

Warto przypomnieć jej dramatyczne losy<sup>49</sup>. Przechowywana przez wiele lat w sali Gotyckiej pałacu generała, znana była tylko nielicznym<sup>50</sup>. Po raz pierwszy szeroka publiczność mogła zapoznać się z cenniejszymi eksponatami ze zbrojowni Krasieńskich na warszawskiej wystawie starożytności w 1856 roku<sup>51</sup>. W latach następnych ordynackie zbiory militariów zasilone zostały zabytkami z kolekcji Świdzińskiego oraz pozyskanymi przez Ludwika, Karola i Adama Krasieńskich. Rozbudowę kolekcji zahamowały wydarzenia powstania styczniowego, kiedy to na sześć lat powędrowała ona do Petersburga. Po powrocie w 1869 r. jej fragmenty pokazano w Warszawie dwukrotnie na wystawach starożytności w latach 1881 i 1889, po czym w 1902 r. ponownie zawitała w Petersburgu, gdzie eksponaty Krasieńskich stały się ozdobą polskiego oddziału historycznego na pierwszej międzynarodowej wystawie strojów<sup>52</sup>.

W 1909 r. w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie odbyła się pierwsza prezentacja zbioru w całości, pod nazwą „Wystawa zbrojowni ordynacji Krasieńskich”<sup>53</sup>. Towarzyszył jej naukowo opracowany przez Franciszka Pułaskiego, drukowany, ilustrowany inwentarz<sup>54</sup>.

Podczas I wojny światowej część zbrojowni została zamurowana w podziemiach gmachu Biblioteki Krasieńskich. Po wydobyciu w 1918 r. zdeponowano ją w Muzeum Narodowym, gdzie w latach 1922-1928, dzięki pomocy dyrektora Bronisława Gembarzewskiego, poddano ją konserwacji i wstępnie zinwentaryzowano, po czym udostępniono jej



8. G. Chaix, *Stanisław Kostka Zamoyski*, twórca Galerii Muzealnej przy Bibliotece Ordynacji Zamojskiej w Warszawie, rysunek ołówkiem, zbiory Muzeum Zamojskich w Kozłówce, wg A. Cholewianka-Kruszyńska, *Panny Czartoryskie*, Warszawa 1995, il. 21

8. G. Chaix, *Stanisław Kostka Zamoyski*, author of the Museum Galley at the Library of the Zamoyski Estate in Warsaw, pencil drawing, collections of the Zamoyski Museum in Kozłówka, after: A. Cholewianka-Kruszyńska, *Panny Czartoryskie (The Misses Czartoryski)*, Warszawa 1995, fig. 21

fragment publicznie w salach Muzeum Wojska. Ostatecznie w roku następnym zbiór odebrano muzeum i przewieziono do gmachu na Okólniku, gdzie zajęto się jego docelową ekspozycją. W przededniu ostatniej wojny kolekcja Krasińskich liczyła 890 pozycji inwentarzowych.

Wybuch II wojny światowej przyniósł zagładę zarówno gmachowi Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich, jak i przechowywanym tam zbiorom. We wrześniu 1939 r. zbiory ucierpiały jeszcze niewiele, ale wkrótce aresztowano, a następnie zesłano do obozu koncentracyjnego w Dachau ich właściciela, Edwarda Krasińskiego, gdzie zamęczony zmarł 8 grudnia 1940 roku. Niedługo potem Biblioteka Krasińskich oddana została w zarząd utworzonej przez niemieckich okupantów Staatsbibliothek Warschau (Warszawskiej Biblioteki Państwowej), a w siedzibie na Okólniku 19 lutego 1941 r. utworzono jej oddział III. Gromadzić tam zaczęto najcenniejsze zbiory specjalne trzech bibliotek warszawskich: Narodowej, Uniwersyteckiej i Krasińskich. Spowodowało to konieczność usunięcia z budynku zbiorów muzealnych. W listopadzie 1941 r. duża ich część<sup>55</sup> przewieziona została do utworzonego przez Niemców Museum der Stadt Warschau (Muzeum Miasta Warszawy)<sup>56</sup>. Zdeponowane tam zbiory dawnego muzeum ordynackiego, w tym około tysiąc przedmiotów ze zbrojowni, pozostawały w gmachu Muzeum Narodowego aż do powstania warszawskiego, podczas którego zostały częściowo rozgrabione, a częściowo zniszczone. Działo się tak również po upadku powstania, zwłaszcza w trakcie prowadzonej od początku października 1944 r. pośpiesznej akcji wywożenia składowanych w Muzeum Narodowym zabytków (w tym zbiorów Krasińskich). Wraz ze zrabowanymi eksponatami z Muzeum Wojska zapakowano do skrzyń niektóre obiekty ze zbrojowni ordynackiej i wywieziono do Niemiec<sup>57</sup>. W ostatnich dniach wojny, w końcu kwietnia 1945 r., żołnierze amerykańscy natrafili nieopodal Chemnitz w Saksonii na dziewięćnaście z tych pak. Odnalezione muzealia zostały zabezpieczone i przekazane wojskowym władzom polskim na Zachodzie, i w lipcu 1945 r. zdeponowane w Muzeum Polowym 2 Korpusu w Neapolu, po czym, licząca około 240 eksponatów, wśród nich wiele niekompletnych mundurów, elementów uzbrojenia i oporządzenia, część zbrojowni ordynackiej jesienią 1946 r. trafiła do Anglii, gdzie do dziś znajduje się w Instytucie Polskim i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie<sup>58</sup>. To, co udało się odnaleźć w radzieckiej strefie okupacyjnej przewieziono do Warszawy i przedmioty te (często zdekompletowane) w liczbie około 400 znajdują się obecnie w Muzeum Wojska Polskiego<sup>59</sup> oraz (nieliczne)

w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>60</sup>. Próby scalenia dawnej zbrojowni Krasińskich nie powiodły się i mimo zmienionych warunków politycznych zbiór nadal pozostaje rozbity. Obecnie eksponaty z dawnej zbrojowni ordynacji Krasińskich znajdują się w kilku instytucjach kulturalnych: wspomnianych już muzeach Warszawy i Londynu, jak też w Krakowie, gdzie od czasów ostatniej wojny eksponowane są dwa cenne przedmioty w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu<sup>61</sup>.

Interesujący był także zbiór militariów zgromadzonych przy **Bibliotece i Galerii Muzealnej Ordynacji Zamojskiej w Warszawie**<sup>62</sup>. Jak u Krasińskich, tak i w rodzie Zamoyskich zbieranie zabytków wojskowych miało swoją długą tradycję, sięgającą czasów założyciela ordynacji, kanclerza i hetmana Jana Zamoyskiego. W końcu XVI stulecia w zbrojowni oraz skarbcu przy pałacu w Zamościu hetman stworzył imponujący zbiór dzieł sztuki płatnerskiej i odlewniczej, a także kolekcję zdobycznych oraz własnych chorągwi i sztandarów. Były tam też otrzymane w prezencie lub zamówione we Włoszech i Niemczech okazałe broje, paradna broń biała, luksusowe okazy broni palnej, piękne tarcze, broń obuchowa, łuki i sajdaki, oporządzenie jeździeckie, wyroby warsztatów włoskich, niemieckich, wschodnich i krajowych<sup>63</sup>.

Kontynuatorem kolekcjonerskich tradycji zapoczą-



9. Sala Galerii Muzealnej Ordynacji Zamojskiej w Pałacu Błękitnym w Warszawie, fot. wg A. Kraushar, *Palace: Rzeczypospolitej, Kazimierzowski, Radziwiłłowski i Błękitny. Zarysy historyczno – obyczajowe*, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin 1925, il. 46

9. Showroom in the Museum Galley of the Zamoyski Estate in the Blue Palace in Warsaw, photograph after: A. Kraushar, *Palace: Rzeczypospolitej, Kazimierzowski, Radziwiłłowski i Błękitny. Zarysy historyczno – obyczajowe (Palaces: Commonwealth, Kazimierzowski, Radziwiłł and Blue. Historical Outlines)*, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin 1925, fig. 46





10. Hełm i zbroja Jana III Sobieskiego (kompilowana z elementów zbroi karacenowej i kirysu kirasjerskiego) z datą 1674, nabyta przez S. K. Zamoyskiego ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie, fot. wg Z. Bocheński, *Karaceny polskie XVII i XVIII w.*, „Broń i Barwa” 1938, s. 111, il. 3

10. Helmet and armour of Jan III Sobieski (compiled out of elements of scaled cuirass armour and a cuirassier cuirass) with the date 1674, purchased by S. K. Zamoyski from the collections of the Royal Castle in Warsaw, photograph after: Z. Bochenski, *Karaceny polskie XVII i XVIII w.* (Polish scaled cuirasses), „Bron i Barwa” 1938, p. 111, fig. 3

kowanych przez hetmana stał się kilka pokoleń później XII ordynat, Stanisław Kostka Zamoyski (1775-1856), żonaty z Zofią, córką Izabeli Czartoryskiej, twórczyni pierwszego na ziemiach polskich muzeum publicznego w Puławach. Zafascynowany ideą kolekcjonowania pamiątek przeszłości i zbiorami swych teściów, zapragnął hrabia stworzyć własne muzeum. Początkowo zamiar swój chciał zrealizować w rodzimym pałacu w Zamościu, ale w wyniku zmiany warunków politycznych uczynił to w swej warszawskiej rezydencji, w Pałacu Błękitnym przy ul. Senatorskiej, do której na stałe przeniósł się ok. 1811 roku. Pragnieniem hrabiego było, aby znalazły się tam gromadzone od stuleci,

a dotąd rozproszone w różnych miejscach historyczne pamiątki rodzinne, narodowe, dzieła sztuki, różnorodne kolekcje, wśród nich militaria. Pomysł ów zrealizował w 1815 r., kiedy zlecił nadbudowanie piętra nad powstałą kilka lat wcześniej biblioteką. W nowym pomieszczeniu znalazło miejsce domowe muzeum, zwane galerią muzealną. Hrabia kilkakrotnie dokonał spisu i inwentaryzacji posiadanych przez siebie zabytków. Starał się także powiększyć zbiór militariów zakupami pamiątkowego oręża w kraju – m.in. z Zamku Królewskiego w Warszawie<sup>64</sup>, od osób zaprzyjaźnionych<sup>65</sup>, na wyprzedazach rzeczy pozostałych po księciu Józefie – jak i zagranicą, z likwidowanej Zbrojowni w Brukseli. Niektóre historyczne zabytki otrzymywał w darze lub pozyskiwał z grobowców rodzinnych Zamoyskich i Żółkiewskich. Następcy Stanisława Kostki, zwłaszcza Tomasz i Maurycy Zamoyscy, przyczynili się do powiększenia i zorganizowania ordynackiego muzeum w postaci, w jakiej przetrwało ono do końca. W 1868 r., po otwarciu odrestaurowanego po katastrofie budowlanej gmachu biblioteki, przyległą do niej, a łączącą ją z korpusem pałacowym parterową salą przeznaczono na nową siedzibę ordynackich zbiorów muzealnych. Militaria zostały wreszcie należycie wyeksponowane. Na zdobnej fryzerm herbowym ścianie pokoju zawieszono dużą tablicę z kompozycją dawnego oręża, podobne zestawy broni w formie panopliów zawieszono nad ekspozycyjnymi witrynami wypełnionymi pamiątkowymi militariami. Obok szaf stanęły dawne zbroje na manekinach. Natomiast historyczne chorągwie i sztandary zawieszono pod sufitem nastrojowej, neorenesansowej sali bibliotecznej. Od 1872 r. opiekę nad „galerią muzealną” sprawował bibliotekarz Józef Przyborowski, po czym od 1896 r. jego miejsce zajął historyk Tadeusz Korzon. Sporządził on inwentarz rękopiśmienny zbiorów muzealnych, gdzie w działach zatytułowanych *Artystyczny i pamiątkowy*, *Chorągwie i proporce*, *Zbroje i szaty* oraz *Broń sieczna i palna* opisał ordynacką kolekcję militariów. Niestety inwentarz ten zachował się tylko fragmentarycznie<sup>66</sup>. Na podstawie zachowanych, lecz rozproszonych źródeł, można pokusić się o częściową rekonstrukcję kolekcji. Za najcenniejsze uważano w niej militaria związane z osobą hetmana Jana Zamoyskiego: szable, rząd koński, hełm szturmak. Dużą wagę przywiązywano do trofeów wojennych wodza, m.in. rzekomo zdobytych w bitwie z wojskami arcyksięcia Maksymiliana pod Byczyną, takich jak chorągiew zaciężnego pułku śląskiego z datą 1587, piękny okaz XVI-wiecznego hełmu typu burgugnion, części zbroi typu maksymiliańskiego z warsztatu słynnego płatnerza norymberskiego Kunza Lochnera, stalowego, zdobnego złotem siodła i hełmu knechta wojsk arcy-

księcia. Wiele militariów związanych było z wybitnymi przedstawicielami rodu Zamoyskich. Do ojca hetmana, Stanisława, należeć miał buzdycan stalowy z 1560 r., z czwartym ordynatem, „wojennym panem” Marcinem, wiązano orientalną zbroję na konia z damasceńskiej stali, buzdycan i dwie chorągwie tureckie zdobyte pod Wiedniem w 1683 roku. W zbiorach była też chorągiew turecka zdobyta w 1571 r. pod Lepanto, a zakupiona na którejś z aukcji, jak też chorągwie oddziałów utrzymywanych przez Zamoyskich od XVIII wieku. Ogółem przechowywano tam kilkanaście chorągwi, sztandarów i proporców. Osobną grupę tworzyły militaria należące do postaci historycznych i bohaterów narodowych. Z przyjacielem kanclerza Jana Zamoyskiego, hetmanem Stanisławem Żółkiewskim, wiązano stalowy, nabijany złotem, piękny czekan perski; z królem Stefanem Batorym – oprawną w złoto szablę z 1587 r.; z hetmanami Karolem Chodkiewiczem i Stefanem Czarnieckim inne okazy broni siecznej. Były też pamiątki militarne po księciu Jeremim Wiśniowieckim (buzdycan) i hetmanie Adamie Sieniawskim, do którego należała niegdyś wspiana perska tarcza. Cennym i oryginalnym zabytkiem była zbroja Jana III Sobieskiego z karacelowym hełmem, koleczuga wraz z obojczykiem i naramiennikami, napierśnikiem z krucyfiksem ze złota pośrodku, nabyta przez Stanisława Kostkę Zamoyskiego ze zbiorów na Zamku Królewskim w Warszawie. Do bohatera walk niepodległościowych, gen. Tadeusza Kościuszki, należała XVIII-wieczna hiszpańska strzelba myśliwska, zaś do księcia Józefa Poniatowskiego jego generalska czapka. Poza tym pamiątkowym orężem związanym z konkretnymi osobami, w zbiorach muzeum ordynackiego przechowywano wiele pięknych okazów broni białej, palnej, zbroi i oporządzenia, ustawionych na odpowiednich stojakach. Były tam fragmenty włoskich i niemieckich XV-wiecznych zbroi końskich oraz hełm, tarcza, rapiery, XVI-wieczne wyroby warsztatów włoskich i hiszpańskich, części perskiej zbroi koleczej i wschodni hełm. Ciekawe zespoły stanowiły: zbiór broni obuchowej z licznymi czekanami i buzdycanami, kilkanaście szabel polskich od XVII w., okazy broni miotającej (kusze i łuki), palnej (arkebuzy i pistolety), wreszcie fragmenty polskich zbroi i hełmów husarskich oraz zachowana do dziś, niezwykle rzadkość – husarska kopia bojowa. W okresie zaborów militaria ze zbiorów Zamoyskich, podobnie jak zbiory innych znaczących kolekcjonerów, wystawiane były na wielu wystawach warszawskich – począwszy od tej w 1881 r., poprzez te z lat 1887, 1889, 1905 – jak i na petersburskiej w 1902 r., otwierając się tym samym dla szerokiej publiczności.

II wojna światowa zniszczyła te zbiory niemal całko-

wicie. We wrześniu 1939 r. zburzona i spalona została sala muzealna wraz ze wszystkimi znajdującymi się tam dobrami kulturowymi. To, co leżało pod gruzami, do końca niszczało w kolejnym pożarze podczas powstania warszawskiego 1944 roku. Z pięknej kolekcji pozostało niewiele. Już po wojnie odkopano z ruin Pałacu Błękitnego kilka przerdzewiałych i przepalonych, nie nadających się do konserwacji części stalowych zbroi i broni białej. Ocalały natomiast, uprzednio przewiezione do Krakowa przez ostatniego ordynata, Jana Zamoyskiego, niektóre sztandary i chorągwie oraz głowica którejś z buław hetmańskich (w zbiorach ordynata). Po wojnie przekazano je do Skarbcza Zamku Królewskiego na Wawelu, gdzie znajdują się do dziś.

Trzecia z warszawskich kolekcji ordynackich, przeniesiona tu w 1841 r. z Czarnego Ostrowa na Podolu, należała do rodu **Przeddzieckich**. Początkowo mieściła się w pałacu położonym pomiędzy ulicami Rymarską a Senatorską oraz w pałacu w podwarszawskich Falentach, a następnie, od lat 80. XIX stulecia, przy ul. Foksal. Zgromadzona została staraniem znanego starożytnika polskiego i wybitnego znawcy sztuki Aleksandra Przeddzieckiego (1814-1871), potem została wzbogacona i otoczona opieką przez jego syna, Konstantego Przeddzieckiego (1846-1896). Pośród innych kolekcji powstał tam, skromniejszy od pozostałych, dział broni. Przeddzieccy na warszawskie wystawy starożytnicze użyli ze swych zbiorów



11. Aleksander Przeddziecki, twórca zbiorów Ordynacji Przeddzieckich, litografia M. Fajansa, 1851

11. Aleksander Przeddziecki, founder of the collections of the Przeddziecki Estate, lithograph by M. Fajans, 1851

tylko niewiele przedmiotów. W interesującym nas zakresie kolekcji militariów wiemy, że na wystawie w 1856 r. oprócz kilku zabytków pochodzących z wykopalisk krajowych pokazali publiczności tylko dwa okazy broni. Także katalogi wystaw warszawskich 2 poł. XIX i początków XX w. odnotowały jedynie nie-

liczne militaria ze zbiorów Przeddzieckich<sup>67</sup>, ale nawet te skąpe wzmianki pozwalają nam ustalić, że do czasów ostatniej wojny, kiedy to zbiory Przeddzieckich niemal całkowicie zostały zniszczone, istniała tam jakaś *mała zbrojownia*<sup>68</sup>. Warto zauważyć, że w *Spisie prywatnych zbieraczy* z 1873 r. odnotowano, że były tam *hełmy i pancerze staropolskie, pomiędzy tymi hełm piastowski złożony z XIII wieku spiczasty, na podobieństwo hełmów wyobrażanych na pieczęciach Książąt Wielkopolskich*<sup>69</sup>. Natomiast kustosz zbiorów, Z. Wdowiszewski, wspominał, że do września 1939 r. w wielkiej sali bibliotecznej na parterze pałacu eksponowana była zbroja i hełm *o wysoce pięknym i misternym grawerunku, pochodząca z XV lub pocz. XVI w. z sukcesji po Tyzenhauzach*<sup>70</sup>.

Do wartościowych kolekcji broni dawnej w pałacach arystokracji warszawskiej w XIX stuleciu należały także zbiory **Potockich** w Wilanowie i w pałacu na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Doczekały się one rzetelnego opracowania pióra W. Bełdowskiego, dlatego ograniczymy się jedynie do zarysowania ich losów i zasobów<sup>71</sup>. Analizując dostępne źródła stwierdzamy, że w wilanowskiej kolekcji militariów szczególnym pie-

tyzmem otaczano zabytki związane z wielkimi postaciami i wydarzeniami z naszej historii. Jak relikwie przechowywano tam szable i pałasze królów-wodzów: Zygmunta I, Batorego, Zygmunta III Wazy, Jana III Sobieskiego<sup>72</sup>; buławę i szablę hetmana Jana Karola Chodkiewicza, szable Stanisława Jana Jabłonowskiego, Stanisława Rewery Potockiego<sup>73</sup> i Szczęsnego Potockiego; pamiątkową zdobyczną broń, zwłaszcza tę spod Wiednia<sup>74</sup>. Co prawda inwentarz z 1823 r. wymienia tylko kilkanaście przedmiotów dawnej broni, ale, jak już powiedziano, Potoccy część zbiorów militariów przechowywali także w salonach swego pałacu na Krakowskim Przedmieściu 32 w Warszawie (do 1840 r. pałac Tyszkiewiczów). Wiadomo też, że w latach 50. XIX w. Aleksandra Potocka po sprzedaniu w Petersburgu pałacu swego ojca, Stanisława Septyma, sprowadziła do warszawskiej rezydencji także broń i zbroje<sup>75</sup>. Wiele z tych przedmiotów pokazali Potoccy na zorganizowanej w swym stołecznym pałacu wystawie starożytności w 1856 roku<sup>76</sup>. August Potocki, wnuk Stanisława Kostki, twórcy pierwszego na ziemiach polskich publicznego, profesjonalnego muzeum sztuki<sup>77</sup>, wykorzystał zaistniałą wówczas okazję nabycia z wystawy pewnej ilości obiektów broni dawnej, m.in. od sukcesorów po zmarłym w 1853 r. Franciszku Potockim.

Jak wynika z inwentarzowych spisów mobilów pałacu wilanowskiego sporządzonych po zgonie Augusta Potockiego (zm. 1867), broń zabytkową przechowywano w salce zwanej zbrojownią i na parterze w salonie środkowym dawnych „pokoi królewskich”. W latach następnych przy i w bibliotece pałacowej eksponowano niektóre z okazów dawnych zbroi oraz broni palnej, siecznej, drzewcowej i obuchowej, miotającej, uzbrojenia ochronnego, przyborów myśliwskich. Z niektórych zabytków ułożono też ozdobne kompozycje w formie panopliów. O tym jak wyglądała ta aranżacja broni informują nas ryciny zamieszczone w wydanym w 1877 r. albumie widoków i pamiątek Wilanowa<sup>78</sup>.

Dekadę potem, postanowieniem z roku 1887 pałac i dobra wilanowskie przekazane zostały przez Aleksandrę z Potockich Augustową Potocką Ksaweremu Branickiemu. Nowy właściciel stał się także posiadaczem zbiorów naukowych i pamiątek po królu Janie III Sobieskim. Natomiast zakupione w 1857 r. po zmarłym kolekcjonerze Franciszku Potockim zbiory numizmatyczne, jak również część zbrojowni, podarowała Aleksandra Potocka jeszcze w 1883 r. późniejszemu namiestnikowi Galicji Andrzejowi Potockiemu do Krzeszowic<sup>79</sup>.

W czasach, gdy pałac wilanowski znajdował się w posiadaniu rodu Branickich, pozostawał tam jeszcze niewielki, liczący 90 obiektów zbiór dawnego



12. August Potocki, właściciel kolekcji broni w Wilanowie i w Warszawie, malował J. N. Ender, 1829, Muzeum w Wilanowie

12. August Potocki, owner of an arms collection in Wilanów and Warsaw, painting by J. N. Ender, 1829, Museum in Wilanów



oręża i pamiątek militarnych, o czym świadczy zachowany inwentarz z roku 1895. Jak się przypuszcza kilka lat potem niektóre z tych zabytków powędrowały do francuskiej posiadłości Branickich w Montrésor we Francji, resztę zaś zmagazynowano w którymś z gospodarskich pomieszczeń pałacu wilanowskiego<sup>80</sup>. Niektóre przedmioty wnieśli do zbioru Branicy, coś zostało z dawnej kolekcji, skoro w opracowanym na krótko przed II wojną światową przez W. Dynowskiego przewodniku po pałacu czytamy o dziale Zbrojownia, mieszczącym się w pokoju zwanym obecnie Gabinetem Potockich<sup>81</sup>. Zgromadzona tam została mała, ale interesująca kolekcja broni palnej, zwłaszcza myśliwskiej hiszpańskiej i polskiej od XVI do XIX w., broni białej włoskiej, hiszpańskiej, francuskiej, szwajcarskiej, polskiej i wschodniej od XV do XIX w., broni obuchowej, ale były też XVII-wieczne siodła polskie, obrazy batalistyczne, wreszcie, utracony podczas ostatniej wojny, bezcenny, wielki namiot turecki, zdobycy z wyprawy wiedeńskiej 1683 roku. Dzisiejsza kolekcja militariów wilanowskich stanowi jedynie fragment znacznego niegdyś i cennego zbioru broni historycznej.



Poza znaczącymi kolekcjami ze zbrojowni stołecznych pałaców magnackich, istniały w Warszawie pomniejsze zbiory, stworzone przez miłośników dawnych militariów wywodzących się ze środowiska inteligencji warszawskiej. Jeden z nich zgromadził pierwszy honorowy dyrektor Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie **Justynian Karnicki** (1806-1876)<sup>82</sup>. W latach 60. i 70. XIX stulecia w swym domu przy ul. Mazowieckiej urządził on *prawdziwe muzeum*, w którym oprócz przedmiotów pochodzących z wykopalisk, rycin, obrazów, rzeźb, mebli, zegarów, numizmatów i kamei, wyrobów złotniczych i innych, posiadał także *różne części dawnej zbroi, jak pancerze, przyłbice, hełmy, buławy, maczugi, berdysze rozstawione i wsparte na starożytnych meblach z dębu, mahoniu i brązu*<sup>83</sup>.

Warto wspomnieć o istniejącym w latach 1869-1871 przy Bibliotece Głównej w Warszawie **Muzeum Starożytności**<sup>84</sup>. Pomysł jego stworzenia wyszedł od podbibliotekarza Hipolita Skimborowicza (1815-1880)<sup>85</sup>, który zinwentaryzował istniejące już wcześniej przy Uniwersytecie Warszawskim zbiory starożytności i udostępnił je w dwóch salach pałacu Kazimierzowskiego publiczności<sup>86</sup>. W jednym z rozdziałów inwentarza opisana została *Broń różnych narodów*, dzięki czemu mamy wyobrażenie o zasobach militariów w tych zbiorach. *Przewodnik po Warszawie* z roku 1873 informował, że w muzeum tym *pomiędzy zbrojami i bronią sieczną zwracają uwagę hełmy lisowczyków, tarcze zdoby-*



13. Sala biblioteczna z ekspozycją broni dawnej w pałacu w Wilanowie ok. 1877, drzeworyt, wg H. Skimborowicz, W. Gerson, *Wilanów. Album widoków i pamiątek oraz Kopje z obrazów Galeryi Wilanowskiej...*, Warszawa 1877

13. Library room with an exposition of old arms at Wilanów Palace in about 1877, woodcut after: H. Skimborowicz, W. Gerson, *Wilanów. Album widoków i pamiątek oraz Kopje z obrazów Galeryi Wilanowskiej...* (*Wilanów. Album of Views and Souvenirs as well as Copies of Paintings from the Wilanów Gallery...*), Warszawa 1877

te w wyprawie wiedeńskiej 1683 na Turkach, kusze, czyli dawne tuki żelazne, ostrogi, siodła<sup>87</sup>. Wraz z zamknięciem Szkoły Głównej, zbiory te w 1871 r. przekazane zostały komisji specjalnej nowo tworzonego uniwersytetu carskiego.

Jednak o palmę pierwszeństwa w dziedzinie kolekcjonowania broni dawnej na terenie stolicy w 2 poł. XIX w. z powodzeniem mogli się ubiegać dwaj zbieracze – **Antoni i Antoni Jan Strzałeccy** (1844-1934). Syn odziedziczył po ojcu nie tylko gromadzone od 1850 r. zbiory „starożytności”, ale też zainteresowania kolekcjonerstwem, szczególnie broni dawnej<sup>88</sup>. Swego czasu zbrojownia Antoniego Jana Strzałeckiego należała do znacniejszych w kraju. Początkowo mieściła się ona w domu przy ul. Topiel 16. Tam oglądał ją Wiktor Czajewski, który pozostawił charakterystykę sylwetki kolekcjonera i jego zbiorów. Uważał, iż Strzałecki był *staranny, pilny, kochający sztukę, potrafił przy skromnych środkach nagromadzić u siebie tyle wzorów stylowych, tyle obrazów, zbroi, rzeźb itp. przedmiotów przeszłości, że niejeden dom arystokratyczny mógłby mu tego pozazdrościć*. [I dodawał, że] *mieszkanie Antoniego Strzałeckiego to małe muzeum sztuki*<sup>89</sup>. Około 1907 r. rodzina kolekcjonera przeprowadziła się do nowo wybudowanej kamienicy w Al. Ujazdowskich 36 (dziś nr 24), gdzie zbiory znalazły wspaniałą oprawę<sup>90</sup>. Właściciel chętnie



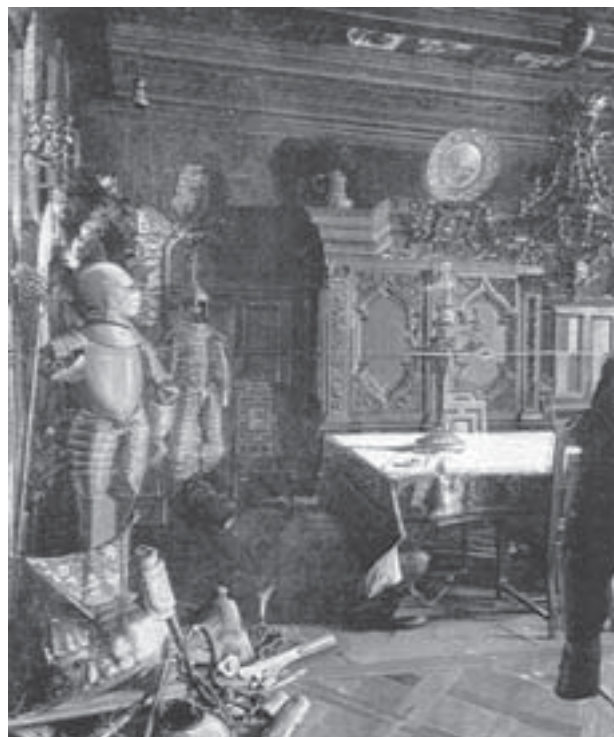
14. Antoni Jan Strzalecki, kolekcjoner militariów dawnych, drzeworyt wg W. Czajewski, *Antoni Strzalecki*, [w:] tegoż, *Warszawa Ilustrowana*, Warszawa 1895, s. 149.

14. Antoni Jan Strzalecki, collector of old militaria, woodcut after: W. Czajewski, *Antoni Strzalecki* [in:] idem, *Warszawa Ilustrowana* (Warsaw in Illustrations), Warszawa 1895, p. 149

je pokazywał zarówno w swym mieszkaniu, jak i na wystawach starożytności. W czasie jednej z wizyt zaznajamiał ze swą zbrojownią redaktora warszawskiego „Świata”. Ten z zachwytem notował: *jakie tam znaleźć można rapiery, pałasze, buzdygany! A jakie siodła, chorągwie, materyje, szyszaki*<sup>91</sup>. Niestety zbiory nie były skatalogowane, ale znający je Edward Chwalewik wymienia znajdujące się w posiadaniu Strzaleckiego najcenniejsze przedmioty, wśród nich m.in. dwa pełne, stalowe z ozdobami brązowymi komplety zbroi husarskich z czasów Władysława IV, zbroję Krzysztofa Radziwiłła, liczne hełmy, w tym Valois z XVI w., buzdygany, rapiery, szable batorówki i augustówki<sup>92</sup>. W czasie I wojny światowej Strzalecki

popadł w kłopoty finansowe, co spowodowało, że zaczął handlować i wyprzedawał swoje zbiory. Z biegiem lat, drogą odsprzedaży lub daru, znacząca część jego kolekcji militariów trafiła do Muzeum Narodowego i potem Muzeum Wojska w Warszawie<sup>93</sup>. Jednak jeszcze w 1927 r. pozostało w domu Strzaleckiego *wiele pięknych okazów z jego zbrojowni*<sup>94</sup>.

Do znaczących prywatnych kolekcjonerów broni w XIX stuleciu należał także jeden z najpoważniejszych antykwariuszy warszawskich **Gustaw Soubise-Bisier** (1849-1937). W jego antykwariacie, zainstalowanym od ok. 1881 r. przy placu Saskim, a następnie od 1894 r. w oficynie pałacu Czetwertyńskich (dawniej Uruskich) na Krakowskim Przedmieściu 30, *część przedmiotów była przeznaczona na sprzedaż, część należała do bogatej kolekcji [własnej. Antykwariusz – K.A.] posiadał jeden z największych w Polsce zbiór aparatów kościelnych, haftów, pasów słuckich [...] ogromny zbiór znaków i dokumentów masońskich polskich, zbiór fajansów i porcelany, głównie polskiej, zbiór monet i medali, starych dziwacznych kart do gry, militariów polskich. To wszystko mieściło się w serwantkach, na półkach, stołach i stoliczkach*<sup>95</sup>. Był to więc rodzaj prywatnego muzeum<sup>96</sup>. Jak pisała prasa końca lat 80. XIX stulecia, był to jedyny wówczas zbiór publiczny „starożytności” w stolicy, zwany „Wystawą Starożytności i Sztuki”<sup>97</sup>. Znany ze swych wspomnień kolekcjoner Władysław Płachciński pisał, że była to *wielka rupieciarnia pełna pierwszorzędnych rzeczy, zwłaszcza [przyciągała oko – K.A.] porcelana, szkło i broń. I dodawał pod ścianami wśród rozmaitych mebli, sekreter, kanap, stołów, złożonych konsol gromadziły się w nieładzie szczątki najrozmaitszych zbroi*<sup>98</sup>. Także znany antykwariusz Hieronim Wilder<sup>99</sup> oraz skrupulatny Chwalewik w swych wykazach zbiorów polskich pośród innych kolekcji antykwariusza odnotowali *zbroje oraz zbiór różnych militariów polskich*<sup>100</sup>. Zbiory posiadały jedynie pobieżny, tymczasowy inwentarz. Wiele obiektów ze swej kolekcji militariów pokazał Bisier na warszawskich wystawach starożytności w 1881, 1887 i 1889 r. oraz na petersburskiej wystawie strojów w 1902 r., a zwłaszcza na wystawie napoleońskiej w roku 1921<sup>101</sup>. Jeszcze za życia Bisiera jego zbiory zostały rozprzedane przez spadkobierców<sup>102</sup>. Niektóre przedmioty znajdują się obecnie w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie<sup>103</sup>.



15. Zbrojownia Antoniego Jana Strzaleckiego w jego warszawskim mieszkaniu przy ul. Topiel 16, wg W. Czajewski, *Antoni Strzalecki*, [w:] tegoż, *Warszawa Ilustrowana*, Warszawa 1895, il. po s. 149

15. Armoury of Antoni Jan Strzalecki in his Warsaw apartment in 16 Topiel Street, after: W. Czajewski, op. cit., fig. after p. 149





16. Gustaw Soubisie Bisier, warszawski antykwariusz i kolekcjoner broni dawnej, fot. ze zbiorów Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie

16. Gustaw Soubisie Bisier, Warsaw antiquarian and collector of old weapons, photograph from the collections of the Archive of Mechanical Documentation in Warsaw

Znaczącym kolekcjonerem militariów w 2 poł. XIX i początkach XX stulecia w Warszawie był artysta malarz i konserwator **Wojciech Kolasieński** (1852-1916)<sup>104</sup>. O jego zbiorach pisał W. Płachciński: *mieszkanie zawalone było pierwszorzędnymi rzeczami, ruszać się tam było trudno. Było to małe muzeum – on miał wszystko*<sup>105</sup>. Znajdowały się tam obrazy wysoko cenionych mistrzów włoskich, francuskich, niemieckich i polskich oraz przedmioty rzemiosła artystycznego, porcelana, szkło, meble, wyroby złotnicze<sup>106</sup>. Jak informuje H. Wilder, w swym mieszkaniu przy ul. Wiejskiej Kolasieński zgromadził także *zbroje, stroje narodowe, oznaki dostojności i godności, tkaniny, pasy polskie*<sup>107</sup>. Przez pewien czas, w pierwszych latach minionego wieku, prowadził on wspólnie z Władysławem Tyszkiewiczem antykwariat na ul. Trębackiej – Galerie Adalbert, gdzie przy herbacie wymieniali doświadczenia warszawscy kolekcjonerzy<sup>108</sup>. Wiele okazów pięknej broni ze swej kolekcji użył Kolasieński na warszawskie wystawy starożytności, a także na petersburską wystawę stro-



17. Wojciech Kolasieński, warszawski kolekcjoner broni dawnej, fot. wg katalogu aukcyjnego *Sammlung des verstorbenen Herrn A. von Kolasieński - Warschau. Erste Abteilung: Antiquitäten, Kostüme und Waffen, Rudolph Lepke's Kunst – Auctions – Haus, Berlin 1917*, fot. przed frontysem

17. Wojciech Kolasinski, Warsaw collector of old weapons, photograph after an auction catalogue *Sammlung des verstorbenen Herrn A. von Kolasinski - Warschau. Erste Abteilung: Antiquitäten, Kostüme und Waffen, Rudolph Lepke's Kunst – Auctions – Haus, Berlin 1917*, photograph before the frontispiece

jów. Po jego śmierci wdowa po nim odsprzedała część kolekcji (w tym broni) nabywcom warszawskim<sup>109</sup>, ale już wkrótce całą resztę spakowano i wywieziono do Berlina, gdzie w marcu i czerwcu 1917 r. zbiory zostały zlicytowane w tamtejszym domu aukcyjnym Rudolfa Lepke. Zachowany katalog wyprzedaży wykazuje, że w zbiorach Kolasieńskiego znajdowało się 236 niezwykle wartościowych obiektów dawnej broni i zbroi oraz kilka mundurów. We wprowadzeniu do katalogu czytamy, że na licytację wystawiono mundury rosyjskie i polskie z czasów Królestwa Polskiego, mundury gwardii francuskiej oraz pruskie z lat 30. XIX wieku. W dziale broni oferowano dużą ilość hełmów, wśród których za najcenniejszy uznano dawny hełm saraceński oraz hełmy niemieckie z XVI wieku. Na sprzedaż wystawiono też broń białą: miecze, szable, szpady i sztylety, głównie polskie i orientalne, kilka XVI-wiecznych pancerzy,





nej części sporządzony po 1939 r.), k. 21, poz. inw. 988, gdzie autor odnotował *nabyta ze skarbca królewskiego w Warszawie w r. 1798 lub 1799 przez St. Ord. Zamoyskiego, zapisana w jego inwentarzu pod [liczbą]. 143 szafy nr 5. Cenne dlatego, że spólczesne*; por. też K. Ajewski, *Militaria w zbiorach Muzeum Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XLII, 1994, nr 2, s. 187, przyp. 16. O zbiorze tej ostatnio: Z. Żygulski jun., *Zbrojownie Jana III Sobieskiego* [w:] *Tron Pamiątek ku czci „Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana III Króla Polskiego” w trzechsetlecie śmierci 1696 – 1996*, Warszawa 1996, s. 80. Autor uważa zbroję za kompilacyjną. Zachowały się też dwie pamiątkowe szable pochodzące ze zbiorów króla Stanisława Poniatowskiego na Zamku Królewskim w Warszawie, jedna ofiarowana monarsze przez mieszczan warszawskich z datą 1791 r., druga wschodnia, ofiarowana ze zbiorów króla w 1792 r. porucznikowi Józefowi Kościesza Golejewskiemu za męstwo zob. K. Konieczny, *Szable króla Stanisława Augusta w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie* [w:] *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. Dr Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969, s. 349-355. Również ze zbiorów ostatniego króla pochodziła historyczna szabela należąca niegdyś do króla Zygmunta I – por. przyp. 10 niniejszej pracy.

<sup>2</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego [dalej AGAD, AJP], sygn. 205, *Spis obrazów, rycin, rysunków oraz przedmiotów z marmuru, z brązu, z gipsu terakoty oraz mebli należących do sukcesji po królu Stanisławie Augustie, a znajdujących się w Atelier na Zamku pod zarządem M. Bacciarellego*, s. 9 *Spécification des Armures*. Analogiczny spis z datą 13 maja 1809 r., *Inwentarz zbrojowni podpisany przez Marcellego Bacciarellego i Gebharda*, AGAD, AJP, sygn. 239 s. 1.

<sup>3</sup> „Gazeta Warszawska” 1818, dodatek do nr 10, s. 245.

<sup>4</sup> A. Król, B. Król-Kaczorowska, *Pałac pod Blachą*, Warszawa 1974, s. 63.

<sup>5</sup> J. Kazimierski, *Inwentarz pozostałości po księciu J. Poniatowskim*, „Teki Archiwalne” 1963, nr 9: *Garderoba*, s. 202-204, poz. 518-543 (umundurowanie i oporządzenie wojskowe), s. 206-207, poz. 577-582; *Rzeczy kosztowne*, s. 205, poz. 569-576 (odznaczenia, przedmioty pamiątkowe, m.in. tabakierka z portretem Napoleona); *Zbrojownia*, s. 212, poz. 726-761 (broń biała, palna, myśliwska). Por. także A. Król, B. Król-Kaczorowska, *op.cit.*, s. 63.

<sup>6</sup> L. Potocki, *Urywek ze wspomnień pierwszej mojej młodości*, Poznań 1875, s. 245-246: *Dnia 2 grudnia 1809 roku miasto Kraków ofiarowało księciu J. Poniatowskiemu starodawną chorągiew miejską i dalej zamieszczony szczegółowy opis chorągwi*. Chorągiew ta zdobita katafalk w kościele św. Krzyża w Warszawie, wystawiony na drugie egzekwie za księcia Józefa Poniatowskiego 10 września 1814 r. – zob. „Gazeta Warszawska” 1814, dodatek pierwszy do nr 74, s. 1316. Zob. także J. Kazimierski, *op.cit.*, s. 206; A. Król, *Pałac pod Blachą*, „Rocznik Warszawski” 1970, t. VIII, s. 47; A. Król, B. Król-Kaczorowska, *op.cit.*, s. 63.

<sup>7</sup> L. Potocki, *op.cit.*, s. 245 wspomina, że Joachim Murat

za kampanię 1809 r. odznaczył księcia Józefa wielkim krzyżem obojga Sycylii, a Wielki Książę Warszawski Fryderyk August udzielił mu wielką wstęgę orderu polskiego „virtuti militari”. Por. też J. Kazimierski, *op.cit.*, s. 205, poz. 576.

<sup>8</sup> L. Potocki, *op.cit.*, s. 245. Była to zapewne któraś z czapek wymienionych w inwentarzu – zob. J. Kazimierski, *op.cit.*, s. 203, poz. 524; s. 204, poz. 541 i 542.

<sup>9</sup> Być może jedną z nich była szabela typu „mameluk” w złotej pochwie (dar Napoleona I dla księcia za kampanie 1809 r.), o której wspomina L. Potocki, *op.cit.*, s. 244-245, nazywając ją *pałaszem honorowym, na którym z jednej strony cyfra cesarska, z drugiej gwiazda legii honorowej*. Wspomina o niej katalog wystawy Muzeum Wojska Polskiego *Książę Józef i jego żołnierze. 190 rocznica bitwy pod Raszynem*, Warszawa 1999, s. 43, poz. 11.

<sup>10</sup> A. z Tyszkiewiczów Potocka-Wąsowiczowa, *Wspomnienia naoczego świadka*, Warszawa 1965, s. 113-114. Zdaniem autorki szabela ta pochodziła ze zbiorów króla Stanisława Augusta, a odziedziczył ją książę Józef, który, jak pisała, nie mając własnych dzieci podarował ją jej synowi Augustowi Potockiemu ur. w 1806 r., późniejszemu właścicielowi Wilanowa i tamtejszych zbiorów.

<sup>11</sup> Para pistoletów po księciu trafiła do zbiorów ordynacji Krasieńskich w 1889 r. za sprawą syna adiutanta księcia, Antoniego Szydłowskiego – zob. E. Łuniński, *Napoleon (Legiony i Księstwo Warszawskie)*, Warszawa 1911, fot. s. 322; *Katalog Wystawy Napoleńskiej (Doby Księstwa Warszawskiego)*, oprac. B. G[embarzewski], Warszawa 1921, s. 82, poz. 458; K. Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, Kozłówka 1997, s. 185-186. O zachowanym egzemplarzu zob. *Książę Józef i jego żołnierze...*, s. 43, poz. 12; oraz o ostatnio A. Ziolkowski, *Zaginiony pistolet ks. Józefa Poniatowskiego*, „Cenne, bezcenne, utracone” 2002, nr 1, s. 10-11.

<sup>12</sup> *Ochmistrzyni i faworyty królewskie*, tłum. z franc. S. Szenic, Warszawa 1961, s. 157.

<sup>13</sup> AGAD, AJP, sygn. 510, akta o charakterze administracyjnym, dotyczące różnych ruchomości po królu Stanisławie Augustie, s. 28, poz. 46.

<sup>14</sup> F. Pułaski, *Inwentarz zbrojowni Ordynacji hr. Krasieńskich*, „Katalogi Biblioteki Ordynacji Krasieńskich” nr 1, Warszawa 1909, s. 19, poz. kat. 157 i 158, z adnotacją, że zostały nabyte ze zbiorów księcia Józefa Poniatowskiego. Kałkany te, uważane za wyrób polski, znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie – zob. Z. Żygulski jun., *Kałkan – tarcza orientu*, „Muzealnictwo Wojskowe” 2000, t. 7, s. 167-168, il. s. 168 i 169.

<sup>15</sup> MNW, DZS, rkps. 2553, *op.cit.*, k. 23, poz. 1005; także K. Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria...*, s. 182, il. 332 (do dziś zachowana w zbiorach Biblioteki Narodowej kita zapewne od tej czapki).

<sup>16</sup> [G. Soubise-Bisier], *Katalog Wystawy Starożytnych Przedmiotów urzędzonej w Salonach Hotelu Europejskiego w Warszawie w marcu 1887 roku na dochód Warszawskiego Towarzystwa Dobroczyńności*, Warszawa 1887 [wersja litograficzna katalogu], s. 48, poz. 15 [dalej Katalog 1897].

W katalogu drukowanym tejże wystawy jako osobę wystawiającą obiekt wskazano hr. Skarżyńską, s. 63 poz. 15.

<sup>17</sup> Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzanej w pałacu JW. Hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu, Warszawa 1856, s. 58-59, poz. 207.

<sup>18</sup> E. Łuniński, *op.cit.*, fot. s. 311 (szabla była wówczas w zbiorach Rapperswillskich i była uważana za dar Napoleona I dla księcia, obecnie w MWP w Warszawie); zob. także *Książę Józef i jego żołnierze...*, o szabli s. 43, poz. 11, o dubeltówce s. 89, poz. 14 (Pamiętki).

<sup>19</sup> *Książę Józef i jego żołnierze...*, s. 89, poz. 1 i 6 (Pamiętki). O pałaszu zob. *Katalog Wystawy Napoleńskiej...*, s. 81, poz. 457.

<sup>20</sup> W.K., *Pamiętki po Ks. Józefie*, „Sfinks” R. VI, 1913, t. XXIV, s. 59-61.

<sup>21</sup> O historii Arsenalu w XVII w. pisali m.in. A. Kraushar, *Dzieje Krzysztofa z Arciszewa Arciszewskiego*, t. II, Petersburg 1893, s. 206-208; tenże, *Warszawa nowożytna 1815-1830 [w:] Echa przeszłości. Szkice, wizerunki i wspomnienia historyczne*, Warszawa 1917, s. 343-344; K. Górski, *Historia artylerii polskiej*, Warszawa 1902, s. 109-110; A. W. Englert, *Archiwum miejskie Warszawy w Arsenalu Warszawskim*, Warszawa 1938; Z. Bania, *Arsenał warszawski*, Warszawa 1978, s. 8-28.

<sup>22</sup> A.W. Englert, *op.cit.*, s. 14.

<sup>23</sup> M.J. Lech, *Warszawski cekhaus w dobie saskiej*, „Rocznik Warszawski” 1960, s. 283-288; S. Szenic, *Mars i Syrena*, Warszawa 1966, s. 595.

<sup>24</sup> M.J. Lech, *op.cit.*, s. 287-288; S. Szenic, *op.cit.*, s. 595-596.

<sup>25</sup> J. Falkowski, *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, t. V, Poznań-Kraków 1887, s. 571.

<sup>26</sup> S. Szenic, *op.cit.*, s. 600; A.W. Englert, *op.cit.*, s. 14.

<sup>27</sup> K. Sroczyńska, *Zygmunt Vogel. Rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*, Wrocław 1969, s. 104.

<sup>28</sup> W. Zajewski, *Ledóchowski Ignacy Hilary [w:] Polski Słownik Biograficzny [dalej PSB]*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków 1971, s. 621-622.

<sup>29</sup> Cyt. za: Z. Bania, *op.cit.*, s. 63.

<sup>30</sup> Ł. Gołębiowski, *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, Warszawa 1827, s. 134.

<sup>31</sup> Akwaforta, akwatinta barwna – por. J. Białynicka-Birula, *Piwarowski Jan Feliks [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających [dalej SAP]*, t. VII, Warszawa 2003, s. 250.

<sup>32</sup> Cyt. za: Z. Bania, *op.cit.*, s. 65 i 68.

<sup>33</sup> U. Paszkiewicz, *Utracona biblioteka gen. Jana Henryka Dąbrowskiego*, „Cenne, bezcenne, utracone” 1998, nr 3, s. 4-5; J. Pych, *Kolekcja broni i historycznych pamiątek gen. J. H. Dąbrowskiego*, *ibidem* 2003, nr 1-2, s. 18-21; tenże „Świątynia zwycięstwa”. *Kolekcja broni i historycznych pamiątek gen. J. H. Dąbrowskiego*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 46-59; tenże, *Kolekcja broni i historycznych pamiątek gen. J. H. Dąbrowskiego*, „Muzealnictwo Wojskowe” 2005, t. 8, s. 110-135; Z. Strzyżewska, *Z historii konfiskaty zbrojowni gen. Henryka Dąbrowskiego [w:] tejże, Konfiskaty warszaw-*

*skich zbiorów publicznych po Powstaniu Listopadowym. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego i Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Materiały i dokumenty z archiwów rosyjskich*, Warszawa 2000, s. 135-232; też, *Próba rekonstrukcji zbiorów. Kolekcja broni* [1], „Cenne, bezcenne, utracone” 2003, nr 1-2, s. 23-26 oraz dokończenie [2] *ibidem* nr 3-4, s. 8-13. W wym. publikacjach dalsza literatura.

<sup>34</sup> Archiwum Muzeum Wojska Polskiego, K W 1616/75: Zofia Stefańska, *Wspomnienia z pracy w Muzeum Wojska w latach 1920-1945*, mpis, s. 32-33.

<sup>35</sup> F. Skarbek, *Wspomnienie o Warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk*, Kraków 1860, s. 15-16.

<sup>36</sup> Fakt ten nieznany K. Sroczyńskiej, *op.cit.*

<sup>37</sup> Cytaty za niewykorzystanym dotąd przez badaczy zajmujących się losami tych zbiorów artykułem [W. Niemojewski], *Sala Dąbrowskiego przy Bibliotece Towa: Przy: Nauk w Warszawie*, „Wanda” 1821, t. III, nr 10, s. 101-103.

<sup>38</sup> P. Biegański, *Pałac Staszica siedziba Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Warszawa 1951, s. 71, ryc. 30.

<sup>39</sup> Cyt. za: A. Czołowski, *Zbrojownia generała Jana Henryka Dąbrowskiego* [1], „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 299, s. 4.

<sup>40</sup> Z. Strzyżewska, *Z historii...*, s. 137-139.

<sup>41</sup> A. Czołowski, *Zbrojownia generała Jana Henryka Dąbrowskiego* [2], „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 300, s. 7.

<sup>42</sup> AGAD, *Papiery Mariana Morełowskiego sygn. 29*, gdzie informacja z 1925 r. o tym, że strona polska żądała od Rosjan zwrotu 185 sztuk broni z dawnej kolekcji Dąbrowskiego, a otrzymała 102 sztuki, i dopisek Morełowskiego *ogółem dają przeważnie wszystko co najlichsze*.

<sup>43</sup> „Gazeta Warszawska” 1815, nr 94, s. 1894.

<sup>44</sup> Ł. Gołębiowski, *op.cit.*, s. 170-171. Autor zaznacza, że szczegółowych informacji dotyczących zbiorów w pałacu na Krakowskim Przedmieściu udzielił mu sam gen. Krasiński.

<sup>45</sup> W. Bochnak, *Polscy klienci manufaktury Le Page’a*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” seria nowa, t. II, 2004, s. 33-34.

<sup>46</sup> F. Pułaski, *op.cit.*, s. VI. Zob. także Archiwum Państwowe m. Warszawy [dalej APmW], Akta notarialne kancelarii J. Noskowskiego w Warszawie nr 20 498, rok 1859; *Inwentarz Pałacu Krasińskich w Warszawie [dział zatytułowany] Zbrojownia*, poz. 1201-1259 i 1477-1533, s. 120-123.

<sup>47</sup> J. Kaczkowski, *Donacje w Królestwie Polskim*, Warszawa 1917, s. 177-178. Wszystkie sprawy prawne dotyczące ordynacji uregulowane zostały ukazem wydanym 19 lutego 1856 r. przez cara Aleksandra II.

<sup>48</sup> Podstawowe źródło do oceny zawartości zbiorów Konstantego Świdzińskiego znajduje się w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Kielcach, Archiwum Ordynacji Myszkowskiej, 289/I, *Zapis Konstantego Świdzińskiego*, sygn. 149, *Inwentarz pozostałości po Konstantym Świdzińskim dla kontroli skarbowej przy sądach guberni radomskiej w Radomiu [1856-1858]*, tytuł XIV: *Zbiory archeologiczne*, gdzie spisano militaria. Tę część inwentarza publikował K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie. Losy, ludzie i znaczenie*, Warszawa 2004, s. 312-319.



<sup>49</sup> Pisał o niej szerzej m.in. J. Pych, *Zbrojownia Ordynacji Krasieńskich*, „Muzealnictwo Wojskowe” 1995, t. 6, s. 209-232; K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki...*, passim.

<sup>50</sup> Sporadycznie obiekty ze zbrojowni generał wypożyczał w celu wykorzystania ich do dekoracji katafalków stawianych na uroczystościach żałobnych sławnych wojskowych.

<sup>51</sup> *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki urządzonej w pałacu J.W. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny* [pod red. B. Podczaszyńskiego], Warszawa 1856 [dalej Katalog 1856].

<sup>52</sup> Zob. *Katalog wystawy dzieł sztuki stosowanej do przemysłu urządzonej staraniem Komitetu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie urządzonej w Pałacu Brühlowskim, otwartej 14 czerwca 1881, Warszawa 1881* [dalej Katalog 1881]; *Katalog wystawy sztuki Starożytnej i Nowożytnej, stosowanej do przemysłu w mies. Listopadzie i Grudniu 1889 r. w Gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa odbytej, wydany staraniem A.K[ossowskiej], pod red. G. Soubise-Bisiera], Warszawa 1889* [dalej Katalog 1889]; F. Pułaski, *Pierwsza Międzynarodowa Wystawa Strojów w Petersburgu. Katalog Polskiego Oddziału Historycznego, Warszawa 1902* [dalej Wystawa 1902].

<sup>53</sup> E. Łuniński, *Zbrojownia Krasieńskich*, „Świat” 1909, nr 23, s. 9.

<sup>54</sup> F. Pułaski, *op.cit.* (wydrukowano 2000 egz. bez reprodukcji, 500 egz. z 24 tablicami cynkotypowymi, 50 egz. luksusowych i numerowanych na czerpanym papierze wraz z albumem fotograficznym). Także wyd. 2 skrócone, nie ilustrowane, Warszawa 1910.

<sup>55</sup> Już uprzednio, w lutym 1940 r., w Muzeum Narodowym zdeponowano część muzealiów Krasieńskich.

<sup>56</sup> Museum der Stadt Warschau (Muzeum Miasta Warszawy) powstało wiosną 1940 r. z połączenia Muzeum Narodowego i Muzeum Wojska.

<sup>57</sup> Informacje dotyczące losów zabytków muzealnych z MOK w Muzeum Narodowym w miesiącach sierpień – październik 1944 r., w tym zabytków militarnych, m.in. za: S. Lorentz, *Straty w dziełach sztuki i zabytkach przeszłości*, „Kwartalnik Historyczny” R. 53, 1946, z. 3/4, s. 730; tenże, *W muzeum i gdzie indziej* [w:] *Walka o dobra kultury. Warszawa 1939-1945*, Warszawa 1970, t. 1, s. 13-109 passim.

<sup>58</sup> Instytut Polski i Muzeum im. Gen. Sikorskiego Londyn, Archiwum, dokumenty nie num. wymieniają 237 (238?) przechowywanych tam obiektów ze zbrojowni Krasieńskich.

<sup>59</sup> Do 1964 r., kiedy to część (ok. 300 zabytków) ordynackiej zbrojowni została przekazana do Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, znajdowały się one w oddziale Muzeum Narodowego w Łowiczu. Zgodnie z informacją kustosa MWP, A. Czerwińskiego, który w latach 60. spisywał te zbiory w Łowiczu, pewna ilość militariów z dawnych zbiorów Krasieńskich w dalszym ciągu może tam pozostawać. Informacja nie potwierdzona.

<sup>60</sup> Trzy kałkany z XVI w., por przypis. 14 niniejszej pracy.

<sup>61</sup> Są to kołczuga Władysława IV z I poł. XVII w. oraz XIV-wieczny szyszak perski – zob. J. Szablowski, *Zbiory Zamku*

*Królewskiego na Wawelu*, Warszawa 1975, s. 404, poz. 194; s. 410, poz. 262.

<sup>62</sup> O zbiorach tych obszernie zob.: K. Ajewski, *Militaria w zbiorach Muzeum Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” R. XLII, 1994, s. 183-218, tam dalsza literatura; tenże, *Zbiory artystyczne i galeria...*, s. 175-186.

<sup>63</sup> Szeroko na ten temat: J. Kowalczyk, *Zbiory artystyczne Jana Zamoyskiego* [w:] tegoż, *Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa 2005, s. 102-111; K. Ajewski, *Militaria...*, s. 183-184.

<sup>64</sup> Por przyp. 1 niniejszej pracy.

<sup>65</sup> W latach 90. XVIII w. S.K. Zamoyski nabył od generała Andrzeja Karwowskiego należący według przechowywanego do ostatniej wojny w zbiorach Zamoyskich dokumentu do hetmana Stefana Czarnieckiego pałasz (szablę?), zob. MNW, DZS, rkps. 2553, k. 78, poz. 2219.

<sup>66</sup> MNW, DZS, rkps 2553, *op.cit.*

<sup>67</sup> Katalog 1856. M.in. pojedyncze eksponaty militarne ze zbiorów Przeddzieckich wystawiała Maria Przeddziecka – zob. Katalog 1881; Katalog 1889. Z kolei Rajnold Przeddziecki udostępniał zbiory na inne wystawy – zob. *Katalog Wystawy Napoleonowskiej...*; [Gebethner Stanisław], *Katalog wystawy jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana i Jana III w gmachu Muzeum Wojska w czterechsetlecie urodzin Stefana Batorego i dwieściepięćdziesięciolecie odsieczy wiedeńskiej*, Warszawa 1933.

<sup>68</sup> E. Chwalewik, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, t. II, Warszawa 1927, s. 419.

<sup>69</sup> S. Krzyżanowski, *Spis prywatnych zbieraczy z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku w jakim przede wszystkim swoim studiom się oddają*, „Rocznik dla archeologów, numizmatyków i bibliografów polskich” 1-3, 1869-1871 [Kraków 1872-1874], s. 227, poz. 227.

<sup>70</sup> Z. Wdowiszewski, *Straty artystyczne i kulturalne zbiorów Przeddzieckich w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 3, 1958 s. 401.

<sup>71</sup> W. Bełdowski, *Militaria z dawnej kolekcji wilanowskiej*, Warszawa 1990.

<sup>72</sup> Jan III Sobieski zbierał i gromadził broń w swych pałacach i zamkach w Żółkwi, Jaworowie, Pomorzanach i Wilanowie. Kilkadziesiąt lat po śmierci króla skarbiec Sobieskich, a wraz z nim bogate zbiory militariów, przeszły w ręce Radziwiłłów w Nieświeżu. Został on rozgrabiony z rozkazu cara Aleksandra I w 1812 roku. O zbrojowniach i kolekcjonerstwie broni Jana III Sobieskiego zob. Z. Żygulski jun., *Zbrojownia Jana III Sobieskiego...*, s. 75-86.

<sup>73</sup> Jedna z jego szabli, jak zanotowano na tabliczce przytoczonej do pochwy *przechowywana zawsze w rodzinie*, należała do ojca Augusta, Aleksandra Potockiego. Znajduje się ona obecnie w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie – zob. *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów, wiek XVII*, oprac. Z. Stefańska, Warszawa 1968, poz. 13.

<sup>74</sup> Tylko niektóre z nich wymienia E. Chwalewik, *Zbiory...*, 1927, t. II, s. 458: *W pokoju blamarantowym (?) przechowują*

się w szafach cenne pamiątki, jak szable Batorego, Zygmunta III i hetmana J. K. Chodkiewicza, buława tego ostatniego.

<sup>75</sup> M. I. Kwiatkowska, *Pałac Tyszkiewiczów*, Warszawa 1973, s. 103.

<sup>76</sup> *Katalog wystawy starożytności...* wymienia 28 zabytków militarnych ze zbiorów Potockich.

<sup>77</sup> P. Jaskanis, *Wstęp w: Kolekcja wilanowska*, Warszawa 2005, s. 6.

<sup>78</sup> H. Simborowicz, W. Gerson, *Willanów. Album widoków i pamiątek*, Warszawa 1877.

<sup>79</sup> Z. Wdowiszewski, *Franciszek hr. Potocki (1788-1853) i jego zbiór monet i medali w Warszawie*, „Wiadomości Numizmatyczne” 1961, z. 2-3, s. 149.

<sup>80</sup> W. Bełdowski, *op.cit.*, s. 19.

<sup>81</sup> W. Dynowski, *Zbiory willanowskie. Przewodnik*, Warszawa 1934, s. 21.

<sup>82</sup> A. Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862-2002*, Warszawa 2002, s. 10.

<sup>83</sup> S. Krzyżanowski, *op.cit.*, s. 218, poz. 108; Zob. także F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i jej okolicach na rok 1873/4 z Mappą Miasta, Mappami Kolei Żelaznych i drzeworytami ułożony i wydany przez...* Warszawa 1873, s. 59.

<sup>84</sup> Na temat ten K. Ajewski, *Zbiory „starożytności” Uniwersytetu Warszawskiego w XIX w. [w:] Miedzy Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 363-370.

<sup>85</sup> R. Skręt, *Skimborowicz Hipolit*, PSB, t. XXXVIII, Warszawa-Kraków 1998, s. 159-161.

<sup>86</sup> AGAD, Teki Skimborowicza. Pudło XXII, N. 2/56, *Catalogue des objets quo renferme le Musée des Antiques*.

<sup>87</sup> F. Fryze, I. Chodorowicz, *op.cit.*, s. 59.

<sup>88</sup> E. Baranowicz, *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym w Polsce*, „Nauka Polska” 1927, z. VII, s. 156.

<sup>89</sup> W. Czajewski, *Antoni Strzałecki [w:] tegoż, Warszawa ilustrowana*, Warszawa 1895.

<sup>90</sup> H. Fruba, *Antoni Jan Strzałecki*, „Rocznik Warszawski” R. XVI, 1981, s. 253-254.

<sup>91</sup> K.L.S., *Nasi kolekcjonerzy*, „Świat” 1916, nr 1, s. 6.

<sup>92</sup> E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, Warszawa 1916, s. 224-225; tenże, *Zbiory...*, t. II, 1927, s. 431.

<sup>93</sup> Zob. *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów wiek XVIII*, oprac. Z. Stefańska, Warszawa 1960 (19 poz. kat.); *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów wiek XVII* (41 poz. kat.). Por. też E. Baranowicz, *op.cit.*, s. 156.

<sup>94</sup> E. Chwalewik, *Zbiory...*, t. II, 1927, s. 431.

<sup>95</sup> J. Weydel Dmochowska, *Jeszcze o dawnej Warszawie*, Warszawa 1960, s. 120.

<sup>96</sup> Pomysł powołania własnego muzeum starożytności-antykwarium powstał w 1880 r., kiedy antykwariat był jeszcze własnością S. Dyzmańskiego i H. Szaniawskiego. Od 1881 lub 1883 r. stał się własnością Soubise-Bisiera – por.

[S. Herbst], *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym w Polsce*, „Nauka Polska” 1930, t. XII, s. 130, poz. 114; J. Lanka, *Antyki i Ludwiki w cieniu stagnacji*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, nr 53; K. Uniechowska, *Antoni Uniechowski, czyli magiczne widzenie świata*, Warszawa 1993, s. 75-81.

<sup>97</sup> W. Gerson, *Wystawa starożytności i obrazów, urządzona w Salonach Hotelu Europejskiego, w marcu i kwietniu 1887 roku*, „Biblioteka Warszawska” 1887, t. II, s. 255. Sam Bisier przedstawiał się na stronie tytułowej napisanego przez siebie katalogu jako właściciel Stałej Wystawy Starożytności i Sztuki – zob. *Katalog 1887*. Brał także udział w zorganizowaniu kolejnej wystawy starożytnej w roku 1889 i opracował dla niej kolejny katalog – *Katalog 1889*.

<sup>98</sup> W. Płachciński, *Wspomnienia zbieracza*, mps powstały ok. 1940-1944, kopia w zbiorach autora, k. 5.

<sup>99</sup> H. Wilder, *Polskie archiwa, biblioteki, muzea, zbiory i zbieracze*, „Rocznik Naukowo – Literacko – Artystyczny (encyklopedyczny) na rok 1905” pod red. wydawcy (Władysława Okręta), Warszawa 1905, s. XXVI.

<sup>100</sup> E. Chwalewik, *Zbiory...*, t. II, 1927, s. 429.

<sup>101</sup> *Katalog wystawy napoleońskiej...*, passim. Soubise-Bisier udostępnił wówczas kilkadziesiąt eksponatów.

<sup>102</sup> S. Konarski, *Soubise-Bisier Gustaw*, PSB, t. XL, Kraków 2001, s. 624.

<sup>103</sup> Zob. *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów wiek XVIII*, (26 poz. kat.); *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów wiek XVII*, (4 poz. kat.).

<sup>104</sup> R. Jodłowska, *Kolasiński Wojciech*, PSB, t. XIII, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967-1968, s. 295.; J. Derwojed, *Kolasiński Wojciech*, SAP, t. IV, Wrocław 1986, s. 62-63.

<sup>105</sup> W. Płachciński, *op.cit.*, s. 7.

<sup>106</sup> R. Jodłowska, *Kolasiński*, *op.cit.*

<sup>107</sup> H. Wilder, *op.cit.*, s. XXV. Podobnie informował E. Chwalewik, *Zbiory...*, 1916, s. 214 *broń polska. Starożytności polskie. Obrazy*.

<sup>108</sup> J. Weydel Dmochowska, *op.cit.*, s. 123.

<sup>109</sup> Obecnie w Zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie znajdują się pojedyncze egzemplarze z jego zbioru – zob. *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów wiek XVIII*, poz. 32 i 302; *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów wiek XVII*, poz. 256.

<sup>110</sup> Informacja wg. katalogu aukcyjnego: *Sammlung des verstorbenen Herrn A. von Kolasiński – Warschau. Erste Abteilung: Antiquitäten, Kostüme und Waffen, Rudolph Lepke's Kunst – Auctions – Haus*, Berlin 1917, s. 81-89, poz. 1307-1543 oraz *Vorvort*. Niektóre przedmioty ze zbioru militariów pokazano na tabl. 30.

<sup>111</sup> Wspomnienie o nim jako kolekcjonerze typu XIX-wiecznego pozostawił Płachciński, *op.cit.*, s. 19.

<sup>112</sup> H. Wilder, *op.cit.*, s. XXVI.

<sup>113</sup> *Nowe muzeum w Warszawie*, „Słowo” 1910, nr 36, s. 2. Zob. także E. Chwalewik, *Zbiory...*, 1916, s. 219 (wymienia w zbiorach „wojskowość”).

<sup>114</sup> E. Chwalewik, *Zbiory...*, 1916, s. 209.

<sup>115</sup> W. Płachciński, *op.cit.*, s. 19. S. Patek, adwokat z zawodu, późniejszy minister spraw zagranicznych II Rze-

czypospolitej, posiadał dużą kolekcję malarstwa, rysunków, antyków i militariów, gdzie był pokazany dział mundurów i militariów wojskowych polskich z czasów kościuszkowskich, napoleońskich i powstania listopadowego, ładne okazy broni japońskiej itp. Wiele ze swych militariów wysta-

wił Patek na wystawie napoleońskiej w 1921 r., zapewne i tych nabytych od Dobrowolskiego. Zbiory te przypadły na Starym Mieście w Warszawie podczas powstania. Zob. E. Chwalewik, *op.cit.*, t. II, s. 413; Z. Landau, *Patek Stanisław*, PSB, t. XXV, Wrocław 1980, s. 321-324.

Konrad Ajewski

### Warsaw Collections of Historical Militaria during the Partitions Part I. Armouries and Collections

In the wake of the last partition of Poland (1795) the gathering of militaria, especially Polish ones, in a country deprived of its political independence became the imperative of every patriotic collector, and constituted a *sui generis* service performed for the sake of the country, enhancing an awareness of national identity. Warsaw, the capital of the subjugated country, became the site of several noteworthy collections. One of them was the property of Marcell Bacciarelli, the court painter of the last king of Poland, Stanisław August Poniatowski. The second collection belonged to Prince Józef Poniatowski, and yet another, composed of armoury exhibits, was featured at the Royal Arsenal in Długa Street. Nonetheless, the only public collection of militaria at the time of the Kingdom of Poland was the armoury belonging to General Jan Henryk Dąbrowski, located since 1818 in the building of the Warsaw Society of Lovers of Science. After the defeat of the November Uprising in 1831 all

the collections ceased existing. The more important collections of historical militaria shown up to the last war, and created in the first half of the nineteenth century by members of the Warsaw aristocracy, included the collections of the Krasieński, Zamoyski, Potocki and then the Przeddziecki families.

The second half of the nineteenth century witnessed the emergence of private collections of historical arms and armament created in Warsaw by enthusiasts representing the local intelligentsia. These collectors included Justynian Karnicki, director of the Museum of Fine Arts in Warsaw, Antoni and Antoni Jan Strzałecki, Gustaw Soubise-Bisier, an antiquary, Wojciech Kolasieński, painter and conservator, and Artur Oppman, poet and man of letters. The Museum of Antiquities, briefly part of the Main Library in Warsaw, also collected historical arms.

□



Teresa Lasowa

## JARMARK W STULETNI MUZEUM WE WDZYDZACH KISZEWSKICH

Historia i działalność najstarszego na ziemiach polskich muzeum na wolnym powietrzu we Wdzydzach Kiszewskich nie jest w wystarczający sposób zbadana i rozpowszechniona nawet w najbliższym nam, muzealnym środowisku. Przez cały czas odkrywamy w archiwach, zbiorach prywatnych i muzeach nowe źródła, wzbogacające naszą wiedzę na temat tego muzeum i jego założycieli. Przykładem mogą być przygotowania do jubileuszowej wystawy „Wiosna europejskich muzeów na wolnym powietrzu”. Zaprezentowano na niej nieznane dotąd dokumenty, fotografie, prace

malarskie Teodory Gulgowskiej oraz eksponaty pochodzące z przedwojennego zbioru wdzydzkiego i kolekcji prywatnych.

Mówiąc o początkach tego muzeum, należy przypomnieć, iż Izydor Gulgowski przybył jako wiejski nauczyciel do Wdzydz Kiszewskich w 1898 r., a rok później ożenił się z Teodorą z domu Fethke – artystką z bogatej ziemiańskiej rodziny. 21 kwietnia 1906 r. sporządzono w Kościerzynie akt notarialny zakupu niewielkiej działki z zabudową. Stała na niej XVIII-wieczna podcieniowa chata, w której Gulgowscy urządzili pierwszą muzealną wystawę. Zainspirowani skandynewską ideą ratowania zabytków i rodzimej kultury, spopularyzowaną m.in. przez Artura Hezeliusa, stworzyli tu ośrodek naukowy i regionalny.

Teodora i Izydor Gulgowscy udzielali się społecznie, publikowali zarówno naukowe, jak i popularyzatorskie prace, uczestniczyli w życiu artystycznym. We Wdzydzach Kiszewskich stworzyli ośrodek rękodzieła artystycznego (haftu i plecionkarstwa). Skupiając w nim zarówno miejscową społeczność, jak i innych wytwórców z regionu, przekonywali rzemieślników do powrotu do rodzimego wzornictwa, m.in. w zakresie ceramiki oraz meblarstwa. Krótki żywot Izydora Gulgowskiego nie pozwolił mu na zrealizowanie wszystkich planów. Teodora, mimo trudności i przeciwności losu (pożar w 1932 r.) oraz coraz większej biedy, ani na moment niczego nie zaniedbała, rozstrawiając Wdzydze i kaszubską kulturę wszelkimi sposobami. Oceniając dziś ten niewątpliwie twórczy dorobek można stwierdzić, iż Teodora i Izydor Gulgowscy pozostawili swój testament dla swoich następców.

Pierwsza próba rozbudowy muzeum nastąpiła w roku 1954, gdy przeniesiono tu z Wdzydz Tucholskich XIX-wieczną chatę rybacką. Opiekunem „Chat kaszubskich” był wówczas wychowanek Gulgowskiej – Wiktor Grulkowski. Po wielu dyskusjach i zabiegach podejmowanych przez grono regionalistów, w 1970 r. powołano Kaszubski Park Etnograficzny.

Na obszarze 12 ha rozpoczęto prace przy przeniesieniu budynków z terenu Kaszub Południowych i Zachodnich. Kierownictwo merytoryczne nad nimi



1. Okolicznościowa pocztówka wydana z okazji 100-lecia Muzeum we Wdzydzach

1. Special-occasion postcard issued to mark the hundredth anniversary of the Museum in Wdzydze



2. Dwór Luzina, widok od frontu

2. Manor house from Luzin, view from the front

objęli dr Jerzy Frycz i Wojciech Błaszowski. Dziesięć lat później rozszerzono koncepcję muzeum zgodnie z planem zagospodarowania przestrzennego opracowanym przez dra inż. architekta Andrzeja Baranowskiego z Politechniki Gdańskiej, we współpracy ze środowiskiem pomorskich etnografów. Założono wówczas przeniesienie na 22 ha łącznie 80 budynków z terenu całych Kaszub (bez pasa nadmorskiego) oraz Kociewia (Polnego i Leśnego). Plan ten, po aktualizacji w 2005 r., realizowany jest przez cały czas. Początkowo prywatne, niewielkie, wiejskie muzeum rozwinęło się w 2 poł. XX w. w dużą, samodzielną instytucję kultury, podlegającą obecnie samorządowi województwa pomorskiego.

Podstawą jej działalności programowej jest ochrona tradycyjnego budownictwa Kaszub i Kociewia, wspomaganą badaniami naukowymi, terenowymi, gromadzeniem, konserwacją, pracami wystawienniczymi oraz upowszechnianiem. Dotąd w muzeum odtworzono 42 budynki, urządzono 128 wnętrz, zagospodarowano zagrody, założono zieleń przyzagrodową i parkową. Na odbudowę oczekuje 20 budynków złożonych w magazynach. Zrealizowany już program wystawienniczy to – obok ekspozycji etnograficznych typu wnętrza, warsztaty, pomieszczenia gospodarcze, mała architektura – edukacyjna wystawa wstępna (z makiętą zagospodarowania całości muzeum), trzy wystawy monograficzne: „Teodora i Izidor Gulgowscy”, „Wdzydzkie rękodzieło artystyczne”, „Dawne meble na Kaszubach” oraz dwie historyczne: „Florian Ceynowa i powstanie Starogardzkie” i „Ks. ppłk. Józef Wrycza – działacz niepodległościowy”, zorganizowane w autentycznych budynkach związanych z tematem wystaw.

W pełni odtworzono i wyposażono stylowe wnętrze



3. Dwór z Luzina, kuchnia

3. Manor house from Luzin, kitchen



4. Dwór z Luzina, jadalnia

4. Manor house from Luzin, dining room



5. Dwór z Luzina, piętro, wystawa „Czystość i porządek domowy”

5. Manor house from Luzin, storey, exhibition “Cleanliness and an orderly household ”





6. Widok na zabudowę muzeum z kościołem

6. View of museum buildings and the church



7. Kościół ze Swornegaci

7. Church from Swornegacie



8. Wiatrak typu „koźlak”

8. Windmill of the “koźlak” type



XVIII-wiecznego kościoła ze Swornegaci. Odbudowano na 2 ha założenie dworskie z Luzina (2 budynki) z wystawami we wnętrzach: we dworze – „Mieszkanie szlachecko-ziemiańskie na Kaszubach na początku XX w.”, „Dzieje zagrody folwarcznej z Luzina”, „Czystość i porządek domowy w k. XIX i na początku XX w.”; w spichlerzu – „Polacy, Niemcy i Kaszubi” (przekazaną przez Instytut Herdera i Muzeum Braci Grimm z Niemiec). Za całość dokonań przy tym zadaniu muzeum otrzymało II nagrodę Sybilla 2004 w kategorii konserwacji).

Mimo iż przez cały czas trwają prace konserwatorsko-budowlane i przenoszenie kolejnych zabytków, już obecnie muzeum posiada bardzo wartościową kolekcję dawnego budownictwa i ekspozycję, której celem jest realistyczne odtworzenie kultury wsi pomorskiej od XVIII do początków XX w. w pełnym przekroju społecznym i zawodowym.

Program ożywiania wystaw, wypracowywany przez całe lata w środowisku muzealników skansenowskich, w muzeum we Wdzydzech opiera się na czytelnej zasadzie użytkowania obiektu i wewnątrz zgodnie z tradycją i jego dawną funkcją. Pierwszą taką realizacją, która nadała właściwy kierunek dalszym działaniom, był kościół ze Swornegaci. Zgodnie z umową z 1980 r. zawartą z kurią biskupią chełmińską, zabytek służy w muzeum mieszkańcom Wdzydz i parafii Wąglikowice jako kościół filialny. Odprawiane są tu nabożeństwa zgodnie z kalendarzem liturgicznym w ciągu roku, odbywają się okazjonalne uroczyste msze, śluby oraz dwa odpusty: 4 lipca (w rocznicę poświęcenia) i 4 grudnia (patronki – św. Barbary).

Wykorzystywane są też zabytki dawnej techniki – tartak okazjonalnie napędzany lokomotywą parową, natomiast na codzienne potrzeby muzeum uruchamiany przy pomocy silnika elektrycznego.

W zabytkowej kuźni w razie potrzeby można wykonać brakujący element okucia czy gwoździe do odbudowywanego zabytku. Obecnie trwa translokacja budynku warsztatu kołodziejskiego, który odtworzony będzie jako pracownia muzealna tradycyjnej obróbki drewna, z kolekcją czynnych zabytkowych maszyn. Odbudowano też w zabytkowej chacie ze Starej Huty karczmę „Wygoda”, nawiązującą wyposażeniem wnętrza i przybudówkami do takich przybytków istniejących w przeszłości. Dzierżawca przygotowuje dania kuchni regionalnej i organizuje imprezy dla turystów, towarzyskie i rodzinne.

Dzięki środkom z Unii Europejskiej rozpoczęto też prace przy nowym sektorze wejściowym z dużym budynkiem XVIII-wiecznej karczmy z Rumii, co korzystnie zmieni ofertę turystyczną instytucji.



9. Wiatrak typu „holender”

9. Windmill of the “holender” type

Małe warsztaty i narzędzia pracy: piec chlebowy, warsztat garncarski, żarna, stępa, są zawsze gotowe do pokazów i zajęć. Podobnie edukacyjnie wyposażona jest wystawa „Wdzydzkie rękodzieło artystyczne”, na której można pozostać dłużej, próbując swoich sił przy przenoszeniu i haftowaniu wzorów, malowaniu na szkle czy wyplataniu plecionek. W okresie wiosenno-letnim wprowadzony został program weekendowy, podczas którego chętni mogą brać udział w tradycyjnych zajęciach gospodarskich, grach i zabawach, a także zajęciach artystycznych (malowanie różnymi technikami). Twórcy i rękodzielnicy prezentują wówczas swoje wyroby i sposób ich wykonywania.

Z okazji świąt dorocznych wnętrza i zagrody zyskują okazjonalny wystrój. Organizowane są imprezy – wiosenna „Majówka”, oraz jesienne „Święto kartofla”. Zauważamy wciąż ogromne i rosące zainteresowanie publiczności muzealnej imprezami, zajęciami i prezentacjami.

Największą jednak doroczną imprezą organizowaną

w muzeum jest Jarmark Wdzydzki. I edycja odbyła się 13-15 lipca 1973 r. jako promocja powstającego wówczas Kaszubskiego Parku Etnograficznego. Jarmark organizowany był wówczas „odgórnie” przez władze powiatowe i wojewódzkie oraz pracowników domów kultury w Gdańsku i Kościerzynie. Impreza z roku na rok zyskiwała coraz większą popularność. Niestety, szybko oprócz walorów folklorystycznych rozbudowano część handlową z ofertą poszukiwanych i racjonalizowanych produktów spożywczych i przemysłowych, a programową o pokazy skoków spadochronowych! Pozostałością po tych czasach jest do dziś najwyższa dzienna frekwencja odnotowywana w dniu 22 lipca.

Początki samodzielnego organizowania Jarmarku przez muzeum, co miało miejsce w 1991 r. po rocznej przerwie, nie były łatwe. Nową propozycję programową opracował i realizował cały zespół pracowników i współpracowników muzeum. Analizując dziś archiwalną dokumentację, można prześledzić szybką i korzystną transformację założeń merytorycznych. Obecnie Jarmark Wdzydzki utrzymuje, mimo dużej konkurencji, rangę jedynej w swoim rodzaju, największej imprezy folklorystycznej na Kaszubach. Scenariusz imprezy realizowany jest na całym malowniczym terenie muzeum z zabytkową zabudową. W tym dniu czynne są wszystkie wystawy i warsztaty, obsługiwane przez osoby w odzieży dostosowanej do specyfiki wystawy, twórców i rzemieślników.

Uczestnicy otrzymują program, w którym wymienione są wszystkie czekające ich atrakcje, ze wskazaniem miejsca i czasu, w jakim się będą odbywać.



10. Chata burska z Wdzydz Kiszewskich odbudowana przez Teodorę Gulgowską w 1936

10. Cottage from Wdzydze Kiszewskie rebuilt by Teodora Gulgowska in 1936

**Program artystyczny** odbywa się na kameralnej, drewnianej, nisko położonej estradzie o ludowym wystroju z wstążek i zieleni (dawniej było to główne i jedyne miejsce). W niecce, naturalnym zielonym amfiteatrze, można usiąść na ławkach bądź na własnym kocu, lub po prostu na trawie. Program prowadzi Edmund Lewańczyk, najpopularniejszy regionalny konferansjer. Występy zespołów folklorystycznych, ludowych orkiestr i zespołów, kabaretów wiejskich, teatrzyków etc. przeplatają się z zabawami dla publiczności – rodzin i dzieci. Główny konkurs, trwający niekiedy przez cały dzień, to wchodzenie na słupek (z atrakcyjną nagrodą znajdującą się w koszyku umieszczonym na czubku słupa).

**Program muzyczny** – o poważniejszym profilu – odbywa się w kościele i we dworze z Luzina. Wykorzystując stylowe wnętrza i zabytkowe instrumenty, proponujemy publiczności koncert organowy i prezentację barokowych gdańskich organów gabinetowych. Dwuczęściowy koncert przedziela występ zespołu Wdzydzanki. W ubiegłym roku dokonano nagrania tego jedynej w regionie zespołu kultywującego tradycję śpiewu *a cappella*. W przygotowaniu jest płyta CD. Nawiązujemy tu też do tradycji lokalnych chórów kościelnych, zapraszając najciekawsze do prezentacji w muzeum. W XVIII-wiecznym dworze z Luzina odbywa się całodzienne koncertowanie na XIX-wiecznym fortepianie stołowym. Podstawą repertuaru jest zbiór starych nut zgromadzonych na wystawie.

Muzyczną atrakcją są również koncerty kapeli przemieszczającej się po całym terenie, czasem kataryniarza (holenderskiego, warszawskiego).

**Program teatralny** dla dzieci odbywa się w zależności od typu przedstawienia bądź na estradzie, bądź w spichlerzu, w bardziej kameralnych warunkach, z zaciemnieniem.

**Prezentacja tradycyjnych zajęć i rzemiosł wiejskich** odbywa się w zagrodach na zabytkowych warsztatach, z użyciem oryginalnych urządzeń i narzędzi przez autentycznych wytwórców. W jedenastu miejscach można obejrzeć ponad 20 takich prezentacji, wśród nich wszystkie techniki wytwarzania przedmiotów z drewna i skóry, proces przygotowania i zażywania tabaki, obróbki zboża i wypieku chleba, naprawy i wyrobu sieci, kręcenia batów, obróbki bursztynu, wyrobu świec, gamcarstwa. Zajęcia mają charakter interaktywny – twórcy nie tylko szczegółowo wyjaśniają co i jak powstaje, ale zachęcają zwiedzających do współtworzenia.

Dawne zawody cieszą się niezmiennym zainteresowaniem publiczności. Najbardziej widowiskowe jest przecieranie drewna na traku o napędzie parowym. Dla





11. Jarmark Wdzydzki 2005, za którego organizację muzeum otrzymało II nagrodę w Konkursie na Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku „Sybilla” 2005 w kategorii „Programy edukacyjne, oświatowo-wychowawcze i promocyjne”:

- A. Rzeźby ludowe – prezentacja
- B. Stoisko z koronkami
- C. Lokomobila parowa podczas pracy
- D. Szkoła – izba lekcyjna – zajęcia edukacyjne

11. Wdzydze Fair 2005, for whose organisation the museum received second prize in the Competition for the Most Interesting Museum Event of the Year “Sybil 2005” in the “educational and promotional programmes” category:

- A. Folk sculptures – presentation
- B. Stand featuring lace
- C. Working steam locomobile
- D. School – schoolroom – educational courses

(Wszystkie fot. Bartosz Stachowiak)

miłośników dawnej techniki jest to jedna z nielicznych okazji do obserwowania pracy lokomobili parowej. Przecieranie ustawionych na rusztowaniu kłód piłą „moja-twoja” również ma wielu zwolenników. Wyrób „szyndli”, czyli drewnianych dachówek, odbywa się przy użyciu specjalnego noża. Każdy, kto wykona sam taką dachówkę, otrzymuje ją na pamiątkę. Toczone drewniane elementy do mebli robi się według starych

wzorów na nożnej tokarni. Prace kowalskie prezentowane są w zabytkowej kuźni – tu można wybić monetę oraz kupić różne wyroby, najczęściej o profilu artystycznym. Ciekawostką jest również druk na ręcznej maszynie drukarskiej typu „Bostonka” z kościerskiej małej drukarni.

**Gry i zabawy w zagrodach.** Podstawą scenariusza są odtworzone na podstawie literatury i badań tere-



nowych gry i zabawy, z konieczności dostosowane do współczesnego odbioru: chodzenie na drewnianych szrudłach, strzelanie z procy i łuku, biegi w drewnianych chodakach, rzuty obręczami, noszenie wody w nosidłach, wożenie worków w taczkach młynarskich, gra w świnkę.

**Dla dzieci odbywają się zajęcia w szkole** – kaligrafowanie gęsim piórem, pisanie rysikiem na tabliczce z łupku, śpiew przy użyciu kaszubskich nut, konkursy rysunkowe (prace pozostają na wystawie w szkole).

**Sztuka ludowa i rękodzieło artystyczne.** To zarówno prezentacje różnorodnych technik: hafciarstwa, koronkarstwa, malarstwa, wycinanek i wyrobów z bibuły, wyrobów z siana, rzeźby, przedmiotów z gliny, ceramiki, rogu, bursztynu etc., jak również stoiska ponad 200 twórców – rękodzielników i artystów. Jest to zatem jednocześnie świetna okazja do promocji, sprzedaży i nawiązania kontaktów. Wśród wystawców są również producenci ekologicznych i regionalnych produktów: miodów, pieczywa, słodczy etc.

**Na program kulinarny zaprasza karczma „Wygodą”,** oferując potrawy kuchni pomorskiej, oraz inne stoiska: z plackami, bobem, ogórkami kiszonymi, chlebem ze smalcem.

Jako organizatorzy bacznie obserwujemy rozwój imprezy, zbieramy opinie uczestników i wystawców, kładziemy nacisk na reklamę i promocję. Stałym patronem radiowym jest Radio Gdańsk, które oprócz audycji i informacji poprzedzających Jarmark, przeprowadza kilkugodzinną bezpośrednią transmisję. Prezentuje w niej zarówno uczestników, jak i odbiorców imprezy. Z informacją, reklamą i promocją wychodzimy już poza region poprzez Internet, „Rzeczpospolitą”, „Gazetę Wyborczą” (dodatki turystyczne), relacje telewizyjne, lokalne media.

Oczywiście, jako gospodarze musimy zapewnić bezpieczeństwo wielotysięcznej rzeszy uczestników. Stąd też całodzienny dyżur pełnią służby medyczne, przeciwpożarowe, policja oraz własne siły porządkowe.

Impreza przynosi ogromne efekty promocyjne dla muzeum (jest to okazja do prezentacji nowych realizacji konserwatorskich, wystaw, wydawnictw) i regionu. Uczestnikami są zarówno mieszkańcy Kaszub i Kociewia, jak i turyści przebywający tu na wakacjach. Wiemy, iż znaczna ich część przychodzi do muzeum raz w roku właśnie z okazji Jarmarku. Frekwencja sięga od pięciu tysięcy osób (przy deszczu padającym przez cały dzień) do dziesięciu tysięcy.

Niebagatelną sprawą jest ekonomiczna strona przedsięwzięcia. Dzięki wpływom z biletów i dzierżawy miejsc na stoiska muzeum uzyskuje środki na odbudowę kolejnych zabytków i działalność własną.

XXXII edycja Jarmarku Wdzydzkiego uzyskała II nagrodę Sybilla 2005 w kategorii programów edukacyjnych i promocyjnych. Wysoka ocena pracy całego naszego zespołu stała się bardzo wartościowym elementem promocyjnym tegorocznych obchodów 100-lecia muzeum.

Dzięki wsparciu programu przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zorganizowano w 2006 r. imprezę dwudniową, z okazałym plakatem i programem.

### Kalendarium

- |           |  |
|-----------|--|
| 1906      | utworzenie kaszubskiego muzeum we Wdzydzech  |
| 1906-1907 | początki prac Izydora i Teodory Gulgowskich nad wskrzeszeniem tradycji przemysłu domowego (hafciarstwa, plecionkarstwa) we Wdzydzech   |
| 1907      | powołanie w Kartuzach Kaszubskiego Towarzystwa Ludoznawczego, którego Gulgowski był sekretarzem, a także redaktorem pisma wydawanego przez Towarzystwo „Mitteilungen des Vereins für kaschubische Volkskunde”              |
| 1911      | opublikowanie książki Izydora Gulgowskiego <i>Von einem unbekanntem Volke in Deutschland</i>   |
| 1925      | śmierć Izydora Gulgowskiego (22 IX)  |
| 1929      | Teodora Gulgowska sprzedaje Skarbowi Państwa zbiory Muzeum Kaszubskiego we Wdzydzech oraz małą parcelę, na której usytuowane było muzeum. Gulgowska pozostaje opiekunem muzeum z ramienia konserwatora zabytków w Poznaniu |
| 1932      | pożar wsi, który niszczy także muzeum i dom Gulgowskiej, położony w niedalekiej odległości od zabytkowej chałupy (16 VI)   |
| 1939      | odbudowa spalonej chałupy muzealnej  |
| 1949      | upaństwowienie muzeum po notarialnym przekazaniu zbiorów Muzeum Pomorskiemu w Gdańsku (1 I)  |

|      |   |           |  |
|------|---|-----------|--|
| 1951 | śmierć Teodory Gulgowskiej (21 II)  | 1976      | opracowanie drugiej, poszerzonej wersji planu zagospodarowania przestrzennego muzeum, uwzględniającego budownictwo z Kociewia i Borów Tucholskich. Kierownictwo – prof. Andrzej Baranowski z Politechniki Gdańskiej, współpraca dr Tadeusz Sadkowski, Benedykt Malinowski, Jerzy Frycz i Wojciech Błaszowski |
| 1954 | przeniesienie chałupy rybackiej z Wdzydz Tucholskich przez Wiktora Grulkowskiego – opiekuna zbiorów – pod nadzorem Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. Od tej pory muzeum znane jest pod nazwą „Chaty kaszubskie” | 1980-1987 | prace konserwatorskie przy przeniesieniu kościoła ze Swornegaci  |
| 1959 | wyposażenie wnętrza chałupy rybackiej pod kierownictwem dra Longina Malickiego  | 1987      | poświęcenie kościoła we Wdzydzach (4 VII)  |
| 1969 | powołanie Kaszubskiego Parku Etnograficznego na mocy decyzji Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku, w wyniku wieloletnich starań lokalnego środowiska i miłośników kultury regionu                          | 1994      | przekazanie zwiedzającym wiatraka typu holenderskiego z Brus – nagroda II stopnia w konkursie Muzealne Wydarzenie Roku   |
| 1970 | opracowanie pierwszej wersji planu zagospodarowania przestrzennego muzeum przez etnografa Wojciecha Błaszowskiego, zabytkoznawcę i historyka sztuki Jerzego Frycza oraz architekta Brunona Wandtke          | 1999      | na 22 ha muzeum odbudowano łącznie 40 zabytkowych budynków z Kaszub i Kociewia, w magazynach zgromadzono 20, a na przeniesienie w terenie oczekują następne  |
| 1971 | przekazanie zwiedzającym wystaw w zagrodzie z Nakli. Do muzeum przeniesiono 7 obiektów architektury (w tym wiatrak z Jeżewnicy)   | 2000      | nadanie placówce nowej nazwy: Muzeum – Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izzydora Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich.   |
| 1972 | wyposażenie wnętrza w chałupie z Lipskiej Huty pod kierunkiem dra Longina Malickiego  |           |  |

Teresa Lasowa

### A Fair in the Century-old Museum in Wdzydze Kiszewskie

The museum in Wdzydze Kiszewskie was opened in 1906 as the first Polish open air institution of its sort. Its founders – Teodora and Izydor Gulgowski – created a scientific regional centre modelled on the Scandinavian conception of salvaging historical monuments and native culture, popularised by, i.a. Artur Hezelius. The all-sided interests and years-long work performed by the Gulgowskis contributed also to the renaissance of numerous vanishing and traditional domains of the folk art and crafts.

Today, the museum develops upon the basis of plans devised in 1970 and 1980, on an area of 22 hectares and with eighty examples of traditional architecture transferred from the region of Kaszuby and Kociewo to present the variegated life of the

inhabitants of the local countryside from the seventeenth century to the mid-twentieth century. The programme of enlivening the exhibitions applies the simple principle of using the historical objects in accordance with their tradition and former functions; by way of example, services and the church patron's festivals are held throughout the whole year. The school is the site of various educational ventures. Monuments of technology are also utilised – a steam locomobile-driven sawmill with a horizontal saw, a smithy, two windmills. The joiner's shop, being transferred at the moment, will contain working machines for wood processing. A cottage from Stara Huta has been adapted for the purposes of the "Wygoda" inn which serves regional cuisine. This year inaugurated the reconstruction of an eighteenth-

century tavern from Rumia together with an inn, intended as a new sector open to thousands of tourists.

The educational programme is expanded upon the basis of workshops and equipment featured in the museum expositions, such as a pottery, a hand mill, a stamping trough, and a spinning wheel.

The largest annual event (always held on the third Sunday in July) which attracts thousands of visitors is the Wdzydze Fair which occupies the whole 22 hectares. Twenty sites present traditional occupations and crafts: various leather processing techniques, the production and use of snuff, grain processing, including baking bread and rolls, the production of whips, nets and candles, amber processing, and the turning of pottery.

Professions of yore include cutting boards on a saw gate, using a hand saw, the production of wooden shingles, work in a smithy, and using a portable printing machine. Assorted domains of the arts and handicrafts are presented by 200 exhibitors from the region and the country, farmsteads become the sites of games, and the culinary programme is set up in the tavern and on stalls with ecological and regional food articles.

An artistic programme brimming with music, dances and songs lasts for a whole day. The XXXII Wdzydze Fair, organised upon the hundredth anniversary of the museum, received second place in the national Sybil 2005 competition in the category of educational-promotion programmes.

□



Piotr Mankiewicz

## Z SZACUNKU DLA CHLEBA MUZEUM CHLEBA W RADZIONKOWIE

Muzeum Chleba powstało wbrew malkontentom, utrudnieniom biurokratycznym i wbrew obojętności ze strony osób, których ono w szczególności dotyczy. Dziś działa z powodzeniem, wciąż rozkwita, gromadzi nowe eksponaty, otwiera kolejne sale i – co najważniejsze – tętni życiem, a nie straszy opustoszałymi pomieszczeniami.

Przemija czas, przemija pamięć i ludzie..., wiele pięknych zawodów rzemieślniczych uleciało z życia i z pamięci. Może się okazać, że w niedalekiej przyszłości także zawód piekarza i cukiernika odejdą w zapomnienie, a wraz z nimi ich historia i tradycje. Stanie się to, co już dotyka zawodów szewca czy zduna.

Dlatego też założyłem Muzeum Chleba w Radzionkowie. Eksponaty gromadziłem przez ostatnie 20 lat. Kupowałem je w kraju i zagranicą, zbierałem wszystko, co ma związek z piekarstwem i cukiernictwem. Gromadziłem pamiątki, dokumenty, książki, dawne urządzenia – wszelkie świadectwa wielowiekowej tradycji tych pięknych zawodów. Z czasem narodziła się myśl, aby wszystko to pokazać innym, a najlepiej w specjalnie do tego przeznaczonym muzeum. Miałem nadzieję, że przyłączą się do tego przedsięwzięcia rody piekarskie i cukiernicze. Wierzyłem, że podobnie jak ja będą oni zainteresowani pozostawieniem następnym pokoleniom pamiątek pracy swoich przodków rzemieślników – ojców, dziadków, pradziadków.

Szukałem dla swojego muzeum jakiegoś szczególnego miejsca. Znalazłem zabytkową, opuszczoną kamienicę w Bytomiu, z pięknym, chociaż troszkę zaniedbanym frontem, z zabytkowym kaflowym piecem w sklepie oraz tradycyjnym piecem piekarskim na zapleczu. Dawniej w tej

kamienicy mieściła się piekarnia, a więc miejsce wydawałoby się idealne. Jednak nie udało mi się dojść do porozumienia z władzami miasta.

Muzeum Chleba zostało jednak otwarte w zaadaptowanych do tego celu magazynach mojej firmy. Zbudowałem muzeum na europejskim poziomie. Podróżując po świecie, w wielu krajach podpatrywałem najlepsze rozwiązania i teraz staram się je przenieść do „własnego ogródka”. W Niemczech istnieją dwie podobne placówki: Muzeum Chleba Niemieckiego i Muzeum Chleba Europejskiego. Kolejny tego typu obiekt powstaje w Bawarii, przy silnym wsparciu landu oraz firmy IREX, zajmującej się produkcją środków piekarniczych i gromadzącej eksponaty związane z tą branżą od przeszło stu lat. Ja zbudowałem obiekt o powierzchni 1200 m<sup>2</sup>, inny niż wszystkie muzea, bez szklanych gablot, gdzie wszystkiego można dotknąć, sprawdzić jak działa.

W Muzeum Chleba można poznać sekrety piekar-



1. Budynek Muzeum Chleba z widoczną na pierwszym planie rzeźbą Marioli Kalickiej Królczyk pt. *Piec chlebowy*

1. Bread Museum building; in the foreground – *Bread Oven*, a statue by Mariola Kalicka Królczyk



2. Maszyny piekarskie wyeksponowane przed wejściem do Muzeum Chleba

2. Baking equipment featured in front of the entrance to the Bread Museum

stwa i ciastkarstwa, ich historię, a także codzienność minionych lat. W kilku salach wystawowych znajduje się parę tysięcy eksponatów – od dużych jak maszyny



3. Piec chlebowy w sali zwanej bacówką

3. Bread oven in a showroom known as the highlander's cottage

do wytwarzania ciasta chlebowego, po małe, jak wálki czy koszyczki do rozrostu chlebowych bochenków. Można tutaj z łatwością odtworzyć cały cykl produkcji chleba w dawnych czasach. W samym muzeum, jak i przed budynkiem wyeksponowane są mieszalki, dzielarki do bułek, krajalnice do chleba, znakowarki do kajerek, młynki do tarcia i mielenia bułki. Można zobaczyć maszynę do trzepania worków po mące, nadziewarki do nabijania pączków marmoladą czy do wytwarzania śląskich cukierków popularnie zwanych szkloki, żarna małe i duże, dzieże, drylownice i wiele, wiele innych interesujących i zaskakujących przedmiotów. Ciekawym eksponatem jest pochodząca z XIX w. drewniana lodówka, działająca dzięki kawałkom lodu rąbanego zimą z przerębli. W muzeum zgromadziłem setki pocztówek, grafik, plakatów, dokumentów, fotografii, obrazów, książek związanych z chlebem i historią zawodu piekarza i cukiernika. Znalazły tu miejsce ciekawe świadectwa moralności wystawiane obywatelom przez gminę, a także unikatowe pamiątkowe zdjęcie członków Towarzystwa Piekarzy Polskich w Berlinie, założonego w 1881 roku. Można u nas zobaczyć oryginalne żetony chlebowe, które zależnie od nominału upoważniały ich posiadacza do zakupu jednego lub dwóch bochenków chleba. Takie monety chlebowe używane były podczas szalejącej w II RP powojennej inflacji. W jednej z sal wystawowych możecie Państwo obejrzeć zrekonstruowane wnętrza cukierni z pełnym wyposażeniem z przełomu XIX i XX w. sprowadzone z Krakowa. Szczególnie piękna i warta uwagi jest lada i regały sklepowe, ślicznie zdobione i niezwykle starannie wykonane. Uzupełnieniem są stylowe kanapy, budzące podziw kunsztem wykonania krzesła i stoły.



4. Piec chlebowy opalany lampami naftowymi

4. Bread oven heated with kerosene lamps





5. Oryginalna lada i regał cukierniczy

5. Original confectionery counter and shelves

Czas zatrzymał się tu lata temu, tak jak i wiszące na ścianach zegary. Ten, kto w takiej cukierni przysiadzie chociaż na chwilę, otoczony dawnymi instrumentami, zdjęciami czy bibelotami, poczuje jakby przeniósł się w czasie.

Ponieważ Muzeum Chleba znajduje się w Radzionkowie, miasteczku o silnych śląskich korzeniach, gdzie gwara śląska, zwyczaj, a nawet strój obowiązują jeszcze na co dzień, nie mogłem tego faktu pominąć. Dlatego też jedna z sal stylizowana jest na dawną kuchnię śląską. Zgromadziłem tu sprzęty używane niegdyś przez gospodynie do pracy nie tylko w kuchni, ale i w całym domu. Swoje miejsce na kredensie znalazły naczynia, przeróżne przybory, żelazka na duszę, oryginalna suszarka do włosów, pralka ręczna, maglownica i wiele innych. Ściany przyozdobione są kolorowymi makatkami wyszywanych w wolnych chwilach przez gospodynie. Lubię żartować z dziećmi, że zastępowały one telewizję, a program zależał od pomysłowości pani domu...

W Muzeum Chleba nie ma tabliczek opisujących eksponaty, czy ostrzegawczych, groźnych napisów „nie dotykać”. Każdy gość może poczuć się swobodnie i na pewno zostanie miło przyjęty, a przewodnik chętnie pomoże zwiedzić obiekt. Często z ogromną przyjemnością sam występuję w roli przewodnika. Skłania mnie do tego ogromna chęć dzielenia się z innymi swoją pasją. Olbrzymią radość sprawia mi obserwowanie zaciekawienia na twarzach moich gości, kiedy przyglądają się eksponatom. Zawsze staram się oprowadzać w interesujący sposób, zaskoczyć zwiedzających jakąś ciekawostką. Pytam „Czy wiecie Państwo, że do 1920 r. ciasto chlebowe można było ugniatać nogami?” – wskazując na odpowiedni tego obrazek. Niezmiennie



6. Wnętrze cukierni zaaranżowanej w Muzeum Chleba

6. Interior of a confectionery shop arranged in the Bread Museum

wszystkim zwiedzającym staram się jak najlepiej przekazać czym jest chleb. Jaką jest ogromną świętością, jakiego wymaga szacunku. Ile zawiera się ludzkiego trudu w kromce chleba – począwszy od pracy rolnika, poprzez wysiłek młynarza, piekarza, aż po pracę nas wszystkich, by mogła ona znaleźć się na naszych stołach.

Teraz jestem już dojrzałym człowiekiem, ze sporym bagażem życiowych doświadczeń, ale w pamięci wciąż szczególnie trwałe jest wspomnienie głodu, jakiego doświadczyłem w dzieciństwie. Niezawinionego ani przez moich rodziców, ani przez nieurodzaj. To głód dziecka wojennych czasów. To przez to wspomnienie – a może dzięki niemu – zrodził się pomysł stworzenia swoistego pomnika prostej, skromnej, ale jakże upragnionej kromce chleba. Chcę, aby dzisiejsza młodzież, wychowana na hamburgerach i coca-coli, potrafiła docenić chleb. Aby nie musiał oglądać na ulicach widoku wyrzuconych kawałków chleba czy kanapek szkolnych. Pragnę nauczyć dzieci i młodzież szacunku dla tego powszedniego pokarmu, a tym samym dla rodziców, nauczycieli, wychowawców i osób starszych.

Założenie Muzeum Chleba miało być ukoronowaniem ciężkiej pracy piekarzy, od zarania dziejów decydującej o sytości lub głodzie całych narodów. To ta grupa rzemieślnicza była adresatem muzeum. W zamysłu była współpraca, wspólne uzupełnianie zbiorów, wymiana wiedzy, wspomnień i doświadczeń. Stało się jednak inaczej. Dziś odwiedzają Muzeum Chleba głównie dzieci i młodzież szkolna. Liczba odwiedzających przerosła moje najśmielsze oczekiwania. Zakładałem, że obiekt odwiedzi do stu osób tygodniowo, tymczasem podczas roku szkolnego, w miesiącach szczegól-





7. Naczynia i narzędzia piekarnicze

7. Baking vessels and tools

nego nasilenia ruchu turystycznego od kwietnia do czerwca oraz do września do grudnia, odwiedza nas nawet 350 osób dziennie. Rocznie muzeum zwiedza do 40 000 osób. Grupy szkolne przyjeżdżają nawet z odległości 200 kilometrów na jednodniową wycieczkę do Radzionkowa. Wzruszające są dla mnie momenty, gdy już o ósmej rano witam grupy jeszcze rozespianych dzieci, które na pytanie o godzinę zbiórki, odpowiadają chórkami, że wyjechały o szóstej. Potwierdzają to wychowawczynie i zaznaczają, że wszyscy są obecni, bo nierzadko grupy czekają nawet dwa miesiące na wolny termin, aby móc zwiedzić Muzeum Chleba i własno-



8. Półki z naczyniami, koszami i formami piekarniczymi

8. Shelves with baking vessels, baskets and tins

ręcznie upiec bułeczkę. Może to być nauczką dla niedowiarków, że nie wszystko co nowe, inne i dotychczas nieznanne jest gorsze, nie każdy nowy pomysł jest zbyt ryzykowny czy szalony. Tutaj widać, że praca, w którą wkłada się serce i duszę przynosi pozytywne efekty. Trzeba po prostu wierzyć w to, co się robi.

Muzeum Chleba wyrobiło już sobie renomę nie tylko w Polsce, ale i na całym świecie – na dowód powiem, że odwiedzają nas coraz liczniej goście z Niemiec, Anglii, Kanady, Włoch, Ukrainy, Holandii, Francji, a nawet z Jamajki czy Japonii.

Zachęcony sukcesem Muzeum Chleba, zapragnąłem zaproponować gościom szerszą ofertę, aby mogli spędzić w Radzionkowie więcej czasu, dobrze się bawić i zobaczyć coś ciekawego, niespotykanego gdzie indziej. Marzyłem o muzeum szkolnym – o szkole z moich dziecięcych lat. Pierwsze w Polsce Muzeum Szkolne powstało we Lwowie w 1903 roku. Uważam, że był to wyśmienity pomysł i dlatego postanowiłem wystąpić z inicjatywą utworzenia drugiego takiego obiektu, ale tym razem na Śląsku, a konkretnie właśnie w Radzionkowie. Marzyła mi się szkoła z prawdziwego zdarzenia, z siedmioma tematycznie podzielonymi klasami. Chciałem na boisku szkolnym wyrysować dużą kolorową mapę Polski, tak by dzieci poprzez zabawę poznawały geografię swojej ojczyzny. Chciałem, żeby po przekroczeniu progu tej szkoły odwiedzający czuli, że wkraczają w inny świat, że cofają się w czasie. Pragnąłem, żeby ta szkoła „żyła”. Nie zwlekając przystąpiłem do działania. Wszystko szło dobrym torem. Wybrałem już miejsce, według mnie idealne, bo stara nieczynna już szkoła. Na drodze do realizacji projektu wyrosło jednak kilka przeszkód. Wygrała biurokracja. Nauczony doświadczeniem nabytym przy organizacji Muzeum Chleba, nie poddałem się. Dzięki zachęce nauczycieli, dyrektorów szkół i innych osób odwiedzających Muzeum Chleba, nie porzuciłem swojego zamiaru. Udało mi się wygospodarować w magazynach mojej firmy kolejną salę w której zorganizowałem dawną klasę szkolną. W całej Polsce, a także zagranicą szukałem wyposażenia. Zbierałem stare, drewniane ławki szkolne, nauczycielską katedrę, meble. Klasę wyposażyłem w mapy, tablice, kałamarze, tornistry i drewniane piórniki dla uczniów. Słowem – szkolne sprzęty i pamiątki sprzed lat. Udało się! Od półtora roku dzieci mogą brać udział w lekcji w dawnej klasie szkolnej, siedząc w zabytkowych ławkach i pisząc rysikami na kamiennych tabliczkach. Dzieci mają przy tym wiele radości, a dorosłym nie raz łąza się w oku zakręci na wspomnienie dawnych lat szkolnych.

Cały program wizyty w Muzeum Chleba jest bardzo ciekawy i oryginalny. Nasi goście rozpoczynają zwiedza-

nie od projekcji filmu pt. *Chleb*. Został on nakręcony specjalnie dla naszych potrzeb i doskonale wprowadza zwiedzających w ogólny nastrój panujący w muzeum. Traktuje o historii chleba, jego pochodzeniu i tradycjach z nim związanych. Pokazuje także pokrótce zmiany jakie na przestrzeni lat zaszły w procesie produkcji pieczywa.

Naszymi częstymi gośćmi są grupy przedszkolaków. Dla naszych milusińskich, przy współpracy artystów teatru Ateneum, zostało zarejestrowane przedstawienie kukielkowe *Ballada o bochenku chleba*. Porusza ono w sposób łatwy i zrozumiały dla dzieci problematykę tak uniwersalnych wartości jak szacunek do chleba i innych ludzi. Po takim wprowadzeniu czas zakasać rękawy, umyć ręce i zabierać się do pracy. Wszyscy zwiedzający czy mali czy duzi, mają okazję własnoręcznie wykonać swoją bułeczkę, aby w ten sposób chociaż zakosztować pracy piekarza. Dla wszystkich jednak to doskonała zabawa.

Kiedy przygotowane bułeczki trafiają do pieca, przewodnik zaprasza grupę do zwiedzania. Interesujący program pozwala z łatwością wywołać u dzieci zaciekawienie i pełne skupienie. Jednak za cel najważniejszy stawiam sobie nauczenie dzieci zwiedzania, oglądania muzeów, podziwiania pracy innych ludzi, nie tylko rzemieślników, ale także malarzy, rzeźbiarzy, pasjonatów, ludzi kultury. Wszystkich tych, którzy na różne sposoby starają się przekazać nam wiedzę o naszej kulturze i tradycjach oraz zachować świadectwa naszych czasów dla potomnych. Uważam, że dzieci, które odwiedzą takie „otwarte” muzeum jak moje, z przyjemnością wybiorą się do następnego i następnego muzeum czy innego obiektu kultury. Będą bowiem odczuwały potrzebę oglądania, poznawania historii i otoczenia. A w przyszłości, jako dorośli ludzie, świadomi będą postępu technicznego, udziału w nim minionych pokoleń, oraz tego jak ważne jest pozostawianie czegoś po sobie.

Kolejny punkt programu zwiedzania Muzeum Chleba jest swego rodzaju nagrodą za trud pracy – to bułeczka własnoręcznie wykonana, ciepłutka i pachnąca. W sali zwanej bączówką, wykonanej z drewna przez rodowitych górali spod Nowego Sącza, można odpocząć po zwiedzaniu, rozkoszować się smakiem własnego wypieku, a wszyscy zgodnie twierdzą, że tak pysznych bułeczek jeszcze nie jedli. Dla dzieci przygotowaliśmy ogródek – zagrodę chłopską, gdzie mogą przyjrzeć się maszynom rolniczym do uprawy zbóż, a także odpocząć na ławeczce lub pohuścić się na huśtawce.

Ostatnim etapem zwiedzania jest wspomniana wcześniej lekcja w dawnej klasie. Tutaj dzieci uczestniczą w prelekcji, podczas której opowiadam im o historii nauczania, o zwyczajach panujących przed



9. Sala wystawowa stylizowana na śląską kuchnię sprzed lat

9. Showroom stylised to resemble an old Silesian kitchen

laty w szkołach. Rozmawiamy także o ekologii i o tym jak utrzymywać czystość wokół siebie i w najbliższym otoczeniu. Cały program zwiedzania trwa około 2 godzin i z pewnością nie jest to czas stracony. Wszyscy żegnają muzeum zadowoleni, usatysfakcjonowani i bogatsi o nową wiedzę i wspomnienia. Wiem, że wrócić tu chętnie ze swoimi bliskimi, rodziną, znajomymi. To właśnie jest dla mnie najwspanialszą nagrodą za trud włożony w powołanie do życia tego obiektu. Jego rozwój i pochwała z ust odwiedzających, ciepłe słowa nauczycieli i opiekunów grup sprawiają, że wiem iż było warto.



10. Dzieci w Muzeum Chleba przygotowują własne wypieki

10. Children in the Bread Museum preparing their own baked goods





11. Żetony chlebowe

11. Bread chips

Jak podkreślałem wielokrotnie Muzeum Chleba jest dość specyficznym obiektem. Zwykle programowe wycieczki odwiedzają je w godzinach 8 – 14, jednak dla zainteresowanych także w godzinach popołudniowych muzeum jest otwarte. Odwiedzają je wtedy grupy osób dorosłych, emerytów, kół gospodyń wiejskich. Są to spotkania bardziej towarzyskie, w bliskim gronie, połączone ze zwiedzaniem obiektu. Po obejrzeniu muzeum i jego zbiorów nasi goście mogą porozmawiać przy kawie i ciastku, ciepłej kielbasce czy tradycyjnym śląskim krupniczku. Gdy gwar zwiedzających dzieci cichnie, można pośpiewać, wspominać dawne lata. Bo przecież dlaczego nie zastąpić tradycyjnego spotkania klubu czy koła miłym wyjazdem do Radzionkowa i tutaj w niebanalnym otoczeniu omówić swoje sprawy?.

Staram się swoją działalnością zaciekawić i zarażać jak największą liczbę osób. Jestem otwarty na współpracę z innymi muzeami, instytucjami kultury czy pasjonatami. Tylko w ubiegłym roku wypożyczyliśmy część eksponatów na kilka wystaw i imprez w Polsce – m.in. do Muzeum-Zamku w Baranowie Sandomierskim i do Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Ostrowcu Świętokrzyskim na wystawę „Od ziarenka do bochenka”. Nasze eksponaty można było zobaczyć w Muzeum Etnograficznym w Krakowie i na Święcie Chleba na krakowskim Kazimierzu. W tym dniu w Krakowie można było poczuć zapach wypieków, gdyż dzięki uprzejmości miejscowego piekarza dzieci odwiedzające nasze stanowisko miały okazję piec własne bułeczki i plicionki. Wystawy zawsze cieszyły się dużym zainteresowaniem. Ale moje najśmielsze oczekiwania przekroczyła liczba osób, które odwiedziły wystawę zorganizowaną przez parafię i Urząd Miasta w Skawinie z okazji obchodzonego tam II Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej. Trwała ona dwa tygodnie i odwiedziło ją 5000 osób. Jest

to liczba zwiedzających, jaką nie może się poszczycić wiele muzeów w ciągu roku. Jest to także świadectwo nadchodzących w naszym społeczeństwie zmian.

Nauczyciele, wychowawcy, my wszyscy powinniśmy przekonać młode pokolenia do nowego stylu życia. Pracy produkcyjnej będzie coraz mniej. Niewielki procent społeczeństwa wytwarzać będzie dobra dla pozostałych obywateli całego świata. Produkcja skupiona zostanie w krajach azjatyckich – głównie w Chinach. Natomiast Ameryka i kraje Europy wytyczać będą drogi nowoczesności i postępowi. Wielu ludzi musi znaleźć swoje miejsce w usługach, zająć się kulturą, historią, zwiedzać. Nie każdy zostanie inżynierem czy wynalazcą. Będziemy szukać swego miejsca w czymś innym, inaczej realizować się w życiu. I to właśnie do tej poszukującej grupy ludzi należeć będzie pomoc innym w realizowaniu ich talentów i zamiłowań. A także, co najważniejsze, zachowywanie śladów naszej kultury i osiągnięć. Ale tego wszystkiego musimy już dzisiaj nauczyć dzieci. Trzeba wykształcić w nich taką kulturalną potrzebę, żeby w świecie opanowanym pogonią za pieniądzem pozostało miejsce na potrzeby duchowe. Szczęśliwie już dziś coraz bardziej widoczna jest stopniowa zmiana stylu życia, sposobu wykorzystania wolnego czasu. Modne stało się uprawianie sportu, rekreacja w terenie, turystyka. Ludzie coraz częściej zwiedzają bliższą i dalszą okolicę. Chcą poznawać historię swego regionu i kraju, podziwiać jego zabytki. Coraz bardziej świadomie zbierają pamiątki po przodkach, świadectwa rodzinnych korzeni.

Trzeba, także na łamach prasy, przedstawiać i promować takie obiekty jak Muzeum Chleba, działające w miejscach mało znanych i na pozór nieatrakcyjnych turystycznie. O to mocno zabiegam. Chcę, aby Śląsk, gdzie żyję od lat, przestał być kojarzony tylko z upadającymi kopalniami, bezrobociem i brudem. Te czasy



już odeszły. Chcę, aby kojarzono ten szczególny region z bogatą kulturą, ciekawą historią, którą bezsprzecznie posiada i licznymi zabytkami techniki. Gorąco zapraszam wszystkich na Śląsk. Wizytę w Muzeum Chleba w Radzionkowie można połączyć ze zwiedzaniem zabytkowej Kopalni Rud Srebrnośnych czy Sztolni Czarnego Pstrąga w Tarnowskich Górach. Zachęcam do wizyty w Górnos Śląskim Parku Etnograficznym czy gliwickiej Palmiarni. Osobom lubiącym aktywny wypoczynek proponuję relaks w Parku Wodnym, szaleństwa w Wesołym Miasteczku czy na całorocznym stoku narciarskim Dolomity Sportowa Dolina. A to tylko niektóre z atrakcji, jakie można znaleźć w naszej najbliższej okolicy.

Korzystając z okazji, chciałbym podzielić się z czytelnikami moim nowym zamysłem. Wspaniała jest wiadomość, że założone przeze mnie Muzeum Chleba prężnie działa i wciąż się rozwija. Ponieważ jednak głównie goszczą u nas wycieczki młodzieży szkolnej w okresie letnim obiekt pozostaje nie w pełni wykorzystany. Wyszedłem więc do Władz Miasta Kraków z propozycją otwarcia podobnej placówki na krakowskim Kazimierzu. W takim miejscu obiekt byłby w pełni wykorzystany. Prowadząc z powodzeniem od kilku lat Muzeum Chleba, mam praktykę w organizacji tego typu placówek. Wiem też z doświadczeń przy realizacji poprzednich pomysłów, że nie warto czekać na pomoc, nie trzeba oglądać się na innych, tylko działać!!! Wykonałem już wstępną dokumentację, a także posiadam już dużą część wyposażenia dla takiego obiektu, przy czym są to głównie rzeczy związane właśnie z Krakowem. Nie szukam sponsorów ani fundacji do pomocy. Mam nadzieję, że spotkam na swojej drodze osobę,

która z pasji i potrzeby serca będzie chciała pomóc mi w realizacji tego planu. Dużo też zależy od przychylności władz miasta Krakowa.

Ludzie, którzy do czegoś w życiu doszli, całe życie intensywnie pracują. Do tego gna ich wola osiągnięcia sukcesu. Na szczęście wśród nich są też i tacy, dla których sukcesem nie jest tylko posiadanie pieniędzy, lecz możliwość realizacji swoich pomysłów i planów. Z biegiem lat przychodzi bowiem refleksja, że każdy powinien coś po sobie pozostawić dla następnych pokoleń. A przecież nikt przy zdrowych zmysłach nie jest skłonny tak po prostu rozdać swoich ciężko zarobionych pieniędzy. Dlatego powstają piękne budowle, teatry, szkoły. Niech to będzie zachętą dla innych. Myślę, że ci, którzy uważają, że wszystko należy pozostawić swoim dzieciom i wnukom, mogą się rozczarować. Gdyż to, do czego w pocie czoła dochodziły dwa pokolenia, trzecie wychowane w dostatku roztrwoni. Dlatego zwracam się do wszystkich, którzy osiągnęli sukces, aby zrobili sobie przyjemność i przeżyli radość tworzenia, budowy czegoś dla ogółu, czegoś wyjątkowego i szczególnego. Aby poszli taką drogą jak ja. Gorąco zachęcam do odkrycia w sobie tego ziarenka pasji. Ważne jest także, aby prasa pisała, radio nagłaśniało, a telewizja pokazywała wszystkie dobre inicjatywy, wszystkie osiągnięcia w różnych dziedzinach. To z pewnością zachęci innych do podjęcia trudu tworzenia czegoś pozytywnego z korzyścią dla nas wszystkich.

Serdecznie wszystkich zapraszam do odwiedzenia pierwszego w Polsce Muzeum Chleba. Ufam, że taka wizyta wpłynie na przychylniejszą ocenę takich jak mój, zbudowanych przez pasjonatów obiektów i przyczyni się do ich spopularyzowania i promocji.

Piotr Mankiewicz

### Respect for Bread - The Bread Museum in Radzionków

The Bread Museum was established in 2000 by Piotr Mankiewicz out of respect for history. The exposition possesses cognitive merits and fulfils an important educational role. The presentation encompasses all sorts of souvenirs, documents, books and old equipment connected with bread baking and confectionery; at the same time it teaches the public and especially children and young people, to respect the proverbial piece of bread by showing them the centuries-old tradition of those two splendid professions.

The visitors learn about the history of bread, its production, and the hard work performed by the baker. Touring the Bread Museum begins with a projection of the film *Bread* about traditions and customs associated with the titular theme. Next, all those present wash their hands and start making their own

baked goods. Once their rolls are placed in the oven, the visitors go on a guided tour of the museum. The moment they enter the last showroom – a timber “highlander’s cottage” – they are presented the warm, freshly made rolls they had baked themselves. The museum does not have traditional showcases, and all the exhibits may be touched and tested; one may also try out one’s own baking skills.

An additional attraction for the children is a lesson held in a showroom arranged to resemble an old school room. Sitting in wooden desks, the young visitors learn about the history of the school and are shown how to write with slate pencils on wooden boards – just as in days bygone...

□

Andrzej Gołembnik, Marek Grubka OP\*

### MUZEUM POD NIEBEM

Archeologia jest jedną z tych dyscyplin nauki, której proces badawczy budził i zapewne długo jeszcze budzić będzie ludzką ciekawość. Treść odkryć archeologicznych bowiem z dużą łatwością dociera do świadomości ludzi i w sposób naturalny przemawia do ich wyobraźni. I chociaż przyjęło się uważać archeologię za naukę elitarną, to jej warsztat badawczy, jak też treść samych odkryć, są na ogół dobrze rozumiane. Odnajdywane skarby, odkrywane tajemnice i rozwiązywane przez archeologów zagadki inspirowały nie tylko samych badaczy. Magii i sile archeologii ulegali politycy i artyści. To siła tej samej magii sprawia, że w sezonie letnim gazety pełne są informacji o nowych odkryciach, a ogrodzone zazwyczaj tereny wykopalisk oblegane są przez rządnych sensacji widzów.

Niestety od pewnego czasu tereny wykopalisk, szczególnie tych, które prowadzone są w zabytkowych miastach, grodzone są coraz bardziej szczelnymi płotami<sup>1</sup>. Z jednej strony powodem takich decyzji jest chęć zachowania względów bezpieczeństwa. Wykopy

w mieście są z reguły głębokie, a w odkrywanych obiektach odnaleźć można przedmioty o znacznej wartości. Jest jednak jeszcze inny powód szczelnego zamykania terenu badań. Jest nim w wielu przypadkach niewłaściwy sposób prowadzenia prac. Podstawą działania sprzecznego z obowiązującymi rygorami badawczymi są w wielu wypadkach niewłaściwe decyzje części konserwatorów wojewódzkich, którzy najwyraźniej ulegają naciskom inwestorów czy też lokalnych władz. Zawarty w tych decyzjach kompromis nie służy nauce i zmusza archeologów do stosowania coraz bardziej brutalnych metod „badawczych”. Coraz większe powierzchnie stanowisk archeologicznych i coraz krótszy czas dany archeologom na prowadzenie prac terenowych narzucają konieczność stosowania sprzętu mechanicznego nie tylko w pierwszej fazie badań. Potem szpachelkę zastępuje kilof i łopata, a precyzyjną dotychczas dokumentację rysunkową – w wielu przypadkach szkice. Dawno już zaniechano stosowania sit. Młode pokolenie badaczy nie wie nawet co to jest szlamowanie warstw. Bryły warstw historycznych ładowane są coraz częściej bezpośrednio na wywrotki, za którymi ruszają zastępy poszukiwaczy skarbów. Nielegalny handel zabytkami kwitnie. Oglądając pojawiające się w sprzedaży internetowej zabytki, można bez trudu odgadnąć, w jakim mieście prowadzone są w tym czasie badania. Wszystko o czym tu piszemy nie jest wielką tajemnicą. Wiedzą o tym konserwatorzy, sami badacze i ich przełożeni, i jakoś nikomu to nie przeszkadza.

W tym samym czasie tony odnalezionych podczas badań skarbów zalegają magazyny muzealne. Archeolodzy przytłoczeni lawiną zleceń nie mają już czasu nie tylko na prowadzenie we właściwy sposób swoich badań, ale też na opracowanie ich wyników. Są w Polsce miasta, w których przez ostatnich kilkanaście lat nie ukazała się żadna publikacją materiałowa, że nie wspomnę o opracowaniach monograficznych. Są miasta, w których brak jest nawet wyczerpujących sprawozdań z prowadzonych prac. Są miasta, w których konserwatorzy zezwalają na prowadzenie prac tylko do rzędnej projektowej, czyli do takiej głębokości, do jakiej sięgać mają planowane konstrukcje. Nikt nawet



1. Sezon 2000 – Gdańsk, kościół św. Mikołaja i jego okolice, widok z lotu ptaka. W centrum widoczny teren wykopalisk, otoczony niebieskim płotem

1. Season 2000 – Gdańsk, church of St. Nicholas and surrounding area, aerial view, in the centre: visible excavation site surrounded by a blue fence

nie myśli o tym, że w ten sposób do najstarszych, z reguły organicznych warstw dostanie się tlen i po kilku lub kilkunastu latach zniszczone zostaną bezpowrotnie zalegające w ziemi zabytki. Zdumiewa fakt zaniechania wszelkich dyskusji na ten temat. Jedynym wytłumaczeniem tego stanu rzeczy wydaje się fakt, że jest to problem dla środowisk naukowych i konserwatorskich wstydlivy, bo wszyscy i tak zdali sobie już dawno sprawę, że nauka i zdrowy rozsądek przegrały z komercją i lokalnymi układami. Można się zatem spodziewać, że coraz częściej podejmowane będą decyzje zezwalające na rozpoczęcie prac projektowych przed rozpoczęciem badań archeologicznych lub np. wyrażające zgodę na usunięcie średniowiecznego cmentarza z częścią murów klasztornych, na miejscu którego powstanie w przyszłości targowisko.

Tego typu decyzje nie służą nikomu. Piętrzące się przed archeologią problemy stają się powodem słabnącego zainteresowania tą nauką i powolnego spadku jej prestiżu. To zła wiadomość nie tylko dla samych archeologów, ale też i dla tej części społeczeństwa, która widzi potrzebę rzetelnie rozpoznanej historii, zdaje sobie sprawę z konieczności ratowania zabytków i z chęcią sięga po publikacje archeologów. Piszemy o tym będąc w przekonaniu, że archeologia ma swój społeczny wymiar i że wymiar ten powinien być równie ważny (jeśli nie ważniejszy) co obieg informacji w środowisku profesjonalistów (który i tak z przedstawionych powyżej powodów praktycznie nie istnieje). Pogłębiająca się przepaść pomiędzy samymi badaczami, a także pomiędzy badaczem a odbiorcą społecznym, brak publikacji, powielane od lat schematy scenariuszy wystaw, zamknięcie administracyjne nauki przed nowymi technologiami, to tylko niektóre przyczyny coraz bardziej widocznej izolacji tej dyscypliny. To pułapka, z której trudno będzie archeologom wyjść.

W ten dość ponury obraz archeologii miast wpisują się badania, które pozwalają zachować odrobinę optymizmu. Jednymi z nich są prace zleczone przez gdański klasztor dominikanów, prowadzone w kwartale ulic Świętojańskiej, Szerokiej i Pańskiej, a więc w samym sercu Gdańska i jego Starego Miasta. Dominikanie przekornie używają tej nazwy również dla dzisiejszego Głównego Miasta, wykopaliska bowiem dotyczą przestrzeni, w której umiejscowiona była pierwsza gdańska lokacja miasta z czasów księcia Świętopelka. A dominikanie w tym czasie byli już w Gdańsku. Ta świadomość dodawała badaczom i samym dominikanom odwagi przy podejmowaniu decyzji, które stworzyły zręby projektu badawczego.

Wykopaliska rozpoczęły się latem 2000 roku. Przez pierwsze trzy sezony prowadziła je ekipa Insty-

tutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, obecnie kontynuowane są przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków. Pierwszym i podstawowym punktem umowy zawartej przez inwestora i dyrekcję IA UW było pozostawienie archeologom wolnej ręki w sprawie tempa prowadzenia prac. Dominikanie postawili przy tym kilka warunków. Jednym z nich była możliwie najwyższa jakość prac, drugim – wola inwestora jak najszybszego upublicznienia ich wyników. Temu celowi służyć miały konferencje prasowe rozpoczynające i kończące każdy z sezonów badawczych, spotkania z parafianami i coroczne publikacje sumujące wyniki prac. Zawiązała się bardzo ciekawa współpraca dominikanów z archeologami, w czasie której zrodził się pomysł, aby badania prowadzić w otwarty sposób nie tylko dla świata nauki, ale i dla zwykłych mieszkańców i w końcu dla licznie odwiedzających Gdańsk turystów. Po krótkim czasie okazało się, że kościelna instytucja oraz świecka uczelnia świetnie mogą się dogadywać w kwestii prowadzenia badań. Dominikanie otwierali przestrzeń dla pracy naukowej i edukacyjnej, uczelnia zaś wspomagała ich pomysły swoim doświadczeniem i kompetencją. Tempo prac nie było sprawą najważniejszą. Celem podstawowym było ukazanie przeszłości jako ciągu zdarzeń, który ma wpływ na nasze życie współczesne, a także było sięgnięcie do korzeni zakonu dominikanów w Gdańsku i połączenie ich historii z dziejami miasta.

I tak narodził się pomysł, aby aktualne badania naukowe powiązać z tym historycznym wydarzeniem, u którego podstaw leżał odpust udzielony klasztorowi gdańskiemu przez papieża Aleksandra IV w 1260 roku. Mowa tutaj oczywiście o Jarmarku św. Dominika. Wykopaliska prowadzone w sercu Gdańska, przy jednej z głównych ulic, gdzie odbywa się Jarmark, stały się okazją do prezentacji wyników i świętowania tych zapisanych w tradycji historycznej dni wraz z mieszkańcami i turystami. W ten sposób badania archeologiczne wpisane zostały w 750-letnią historię jarmarcznej tradycji i odpustu z okazji dnia św. Dominika. Otwierając wykopaliska dla gości Jarmarku, otworzyliśmy przed nimi historię, pozwalając jej dotknąć i, co nie dla wszystkich okazało się przyjemne, pocuć jej woń.

Wszystko zaczęło się od małego okna w płocie. Już na początku badań w 2000 r. postanowiliśmy udostępnić ich wyniki oraz dać możliwość oglądania pracy archeologów przez małe okienko zrobione specjalnie na ten użytek w okalającym wykopy płocie. Po niedługim czasie okazało się, że przy tym „wizjerze” zatrzymują się nie tylko pojedyncze osoby, ale i całe grupy wycieczkowe wraz z przewodnikami. Dotyczyło to również grup turystów z zagranicy, w szczególności



z Niemiec. Refleksja nad tym zjawiskiem uprzytomniła nam, że jest to udany eksperyment. Drugim impulsem do otwarcia prowadzonych przez nas badań stały się konferencje sprawozdawcze organizowane na koniec każdego sezonu. Pierwsza z nich odbyła się w listopadzie 2000 r. i przyciągnęła tłumy zainteresowanych. Przez towarzyszącą jej skromną wystawę, poprzedzoną wykładem i okraszoną komentarzem w ciągu jednej tylko niedzieli przewinęło się setki osób chcących zobaczyć „skarby pochodzące z latryn”.

Już w następnym, 2001 r. zrealizowana została pierwsza wersja plenerowej wystawy archeologicznej i platformy widokowej. Po pokonaniu wszystkich trudności z tym związanych, zapewnieniu bezpieczeństwa zwiedzającym oraz dzięki uprzejmości wielu życzliwych ludzi, udało się otworzyć Muzeum pod niebem. Zainteresowanie tym projektem przekroczyło wszelkie oczekiwania organizatorów. To nie były już setki osób, ale kilka tysięcy zwiedzających. Połączenie formuły muzealnej wystawy z możliwością spoglądania na pracujących w wykopach archeologów stało się wydarzeniem.

Kolejne lata przyniosły dalszy rozwój tego projektu. Stworzono przestrzeń wystawienniczą w wieży kościoła św. Mikołaja. Powstała trasa turystyczna, która miała swój tytuł: „Zakamarki klasztoru dominikanów”. Ekspozycja muzealna dla każdego rozrosła się i łączyła w sobie przestrzeń wykopalisk z trasą po niedostępnych miejscach gotyckiego kościoła. Po raz pierwszy pokazano sensacyjne wyniki prac wykopaliskowych prowadzonych w kościelnych kryptach. Jednocześnie z wieży bazyliki można było ogarnąć wzrokiem i Gdańsk, i wykopaliska przy Szerokiej. Na terenie muzeum

corocznie wykładana była księga pamiątkowa. Na kilkudziesięciu stronach odnaleźć można wzruszające wpisy ludzi starych i młodych, Polaków i obcokrajowców. Dzięki prowadzonej kronice wiemy, że w drugim i trzecim sezonie działania muzeum pojawiali się ci sami goście, którzy wizytę na naszych wykopaliskach traktowali jako główny cel swojego przyjazdu do Gdańska.

Zwieńczeniem starań dominikanów i archeologów była organizacja Muzeum pod Niebem w sezonie 2005. Organizatorem i osobą odpowiedzialną za przebieg interaktywnej ekspozycji była mgr Agnieszka Niemirka<sup>2</sup>. Celem, który postawili przed sobą organizatorzy muzeum była promocja historii miasta Gdańska i realizacja programu edukacji historycznej młodzieży. Podstawowymi założeniami były:

- interaktywna (tj. wymagająca od zwiedzających osobistego zaangażowania) prezentacja imponującego zbioru zabytków – przedmiotów codziennego użytku mieszkańców średniowiecznego Gdańska, pochodzących z wykopalisk przy kościele św. Mikołaja;

- umożliwienie obserwacji badań archeologicznych wzbogaconej obszernym komentarzem przewodników, głównie studentów archeologii, biorących udział w pracach wykopaliskowych;

- warsztaty archeologiczne, gry średniowieczne, konkursy oraz specjalnie przygotowane druki edukacyjne dla dzieci.

Interaktywna ekspozycja archeologiczna znajdowała się w bezpośrednim sąsiedztwie wykopalisk oraz estrady festiwalowej, na której co dzień odbywały się koncerty, wykłady i projekcje filmowe związane z Festiwałem św. Dominika „Dusza Jarmarku”. Otwar-



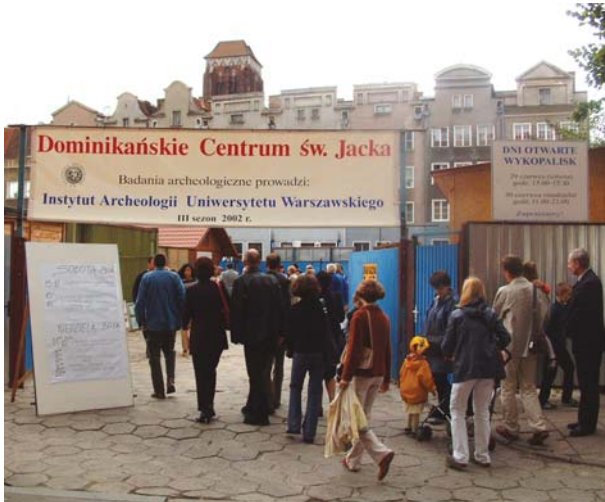
2. Sezon 2001 – wykopaliska na terenie przyszłego Centrum Dominikańskiego. Platforma widokowa wzniesiona ponad terenem badań

2. Season 2001 – excavations on the lot of the future Dominican Centre. View platform erected above the excavation site



3. Wejście na teren wykopalisk od strony ulicy Szerokiej

3. Entrance to the excavation site from Szeroka Street



4. Sezon 2002 – niedzielne zwiedzanie wykopalisk

4. Season 2002 – Sunday tour of the excavations



5. Sezon 2002 – dni otwarte. Mieszkańcy Gdańska i turyści wizytujący teren badań

5. Season 2002 – open days. The residents of Gdańsk and visitors touring the excavation site

ta była przez siedem dni w tygodniu aż do zmierzchu. Muzeum składało się z dwóch integralnych części: platformy widokowej, z której zwiedzający mogli obserwować prace wykopaliskowe, w tym eksplorację średniowiecznych obiektów, m.in. wzbudzających największe emocje latryn, oraz wystawy stylizowanej na średniowieczny jarmark. Prezentowano na niej zabytki odnalezione podczas sześciu sezonów badań, w większości chronologicznie posegregowane, zachowane w całości naczynia gliniane. Najstarsze z nich datowane są na XIV wiek. Pokazano także kafle piecowe, liczną kolekcję średniowiecznych skarbonek oraz kilkanaście zabytków o szczególnym znaczeniu, takich jak metalowe okucie księgi z XV w., brązowe okucie końca pasa, odważniki, średniowieczny warkocz, kościane grzebień, fajki, przybory krawieckie, ozdoby, obuwie, rogową strzykawkę itd. Stół ozdobiony został zastawą stołową z imitacją potraw i przyprawami popularnymi w średniowiecznym Gdańsku. Wzdłuż platformy umieszczono bogato ilustrowane tablice informacyjne, które wyjaśniały trudne w odbiorze zagadnienia organizacji dawnych wodociągów miejskich i funkcjonowania latryn; zaprezentowano też zdjęcia z poprzednich sezonów badań, plany XVII-wiecznego Gdańska oraz ryciny ukazujące warsztaty rzemieślników różnych specjalności. O zabytkach, postępie i technikach prac wykopaliskowych oraz o życiu dawnych Gdańszczan opowiadali przewodnicy, rekrutowani spośród archeologów i studentów archeologii pracujących uprzednio na wykopie. W obsłudze muzeum pomagali też bracia dominikanie.



6. Sezon 2002 – dni otwarte. Sprzedaż książki napisanej z myślą o zwiedzających p.t. „W cieniu klasztoru dominikanów”

6. Season 2002 – open days. Sale of *W cieniu klasztoru dominikanów* (In the Shade of the Dominican Monastery), a book written with the visitors in mind





7. Sezon 2003 – lekcja historii w wykopie archeologicznym

7. Season 2003 – history lesson in an archaeological dig



8. Sezon 2003 – przyszły archeolog?

8. Season 2003 – a future archaeologist?



9. Sezon 2003 – ekspozycja muzealna zorganizowana na terenie wykopalisk

9. Season 2003 – museum exposition organised on the excavation site

Goście muzeum mogli także brać udział w wielu zabawach i quizach. Dla dzieci przygotowano gry, w tym stylizowane domino (jako że stanowiło popularną rozrywkę dawnych Gdańszczan), oraz zestaw zadań zmuszających je do uważnego obejrzenia wystawy.

Ciekawą formą edukacji były warsztaty archeologiczne prowadzone w zaimprovizowanym wykopie. Dzieci mogły spróbować swoich sił w kopaniu i rozpoznawaniu zabytków, uczyły się także sposobu postępowania ze znaleziskami oraz wyciągania wniosków na ich podstawie. Udział w warsztatach potwierdzany był specjalnym imiennym certyfikatem. W muzeum odbywały się także różnego rodzaju konkursy z nagrodami dla dzieci, związane z tematyką archeologiczną.

Wystawa adresowana była praktycznie do wszystkich chętnych, zarówno Gdańszczan, jak i turystów (także z zagranicy – przewodnicy posługiwali się językiem angielskim), bez względu na wiek, wyznanie czy status materialny; szczególny nacisk był jednak w tym roku kładziony na uwrażliwienie i edukację historyczną dzieci. Ekspozycja cieszyła się dużym zainteresowaniem wśród przedstawicieli wszystkich wymienionych powyżej grup, niektórzy odwiedzili ją nawet kilkakrotnie. Liczba zwiedzających muzeum znacznie przekroczyła w tym roku wyniki z poprzednich lat – szacuje się ją na kilka tysięcy.

Równoległe z realizacją pomysłu Muzeum pod Niebem, przez wszystkie lata badań prowadzone były prace naukowe zmierzające do publikacji wyników dokonanych odkryć. Zorganizowano przy tym ciekawy eksperyment. Pierwszy tom, który ukazał się w dwa miesiące po zakończeniu prac pierwszego sezonu, zaprezentowany został zwiedzającym teren wykopalisk parafianom. Efekt przerósł po raz kolejny oczekiwania archeologów. W ciągu jednej zaledwie niedzieli sprzedany został niemal cały nakład<sup>3</sup>. Przyznać należy, że nie miały wpływ na ten wydawniczy sukces mieli też dominikanie, zachęcający wiernych z ambony do lektury tej książki. To właśnie społeczne zainteresowanie wynikami pracy archeologów sprawiło, że poszerzona została nasza oferta. Przeprowadzony został kurs dla przewodników PTTK, którzy zobowiązali się umieścić Muzeum pod Niebem na trasie prowadzonych wycieczek. Rozpoczęto także organizowanie w muzeum lekcji historii dla szkół. Tu niestety zanotowano pierwszą porażkę – z oferty skorzystały jedynie dwie prywatne szkoły. Niemniej jesteśmy zdania, że tych kilka lekcji, które odbyły się w wykopach archeologicznych, pozostanie na długo w pamięci uczestników i archeologów.

Drugi sezon badawczy zakończony został drugą publikacją<sup>4</sup>. Również i ten tom wykupiony został w szybkim tempie. To, do pewnego stopnia wrzesza-



jące dla archeologów sięganie „amatorów” po trudną w odbiorze literaturę fachową, stało się podstawą pomysłu stworzenia książki popularnonaukowej, przybliżającej zainteresowanym w lżejszej nieco formie historię tej części Gdańska, w tym też historię kościoła św. Mikołaja. Okazją do zrealizowania pomysłu stały się obchody 775-lecia przybycia dominikanów do Gdańska. W dniu zorganizowanej przez zakonników międzynarodowej konferencji ukazała się książka, która powstała w ciągu zaledwie dwóch miesięcy<sup>5</sup>. W czasie jednego tylko sezonu sprzedano na terenie wykopaliisk ponad tysiąc jej egzemplarzy. Sama konferencja zwieńczona została okazałą publikacją, w której znalazły się wszystkie wygłoszone referaty<sup>6</sup>.

Kolejne sezony przyniosły zmianę instytucji wykonującej prace badawcze. Pracownicy Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków przejęli nie tylko teren badań, ale i utrwalone już zwyczaje. Formuła Muzeum pod Niebem została utrzymana. Utrzymano także zasadę publikacji wyników prac, co prawda w nieco zmienionej, sprawozdawczej formie<sup>7</sup>. Powstał natomiast nowy pomysł. Była nim Akademia pod Niebem. W dniach Jarmarku zaplanowane zostały wieczorne prelekcje na temat historii miasta. Pierwszy taki wykład zgromadził kilkaset osób i nagrodzony został owacją „na stojąco”. Niestety, pomysł ten zignorowany został przez miejscowych badaczy. Druga taka próba, w zmienionej nieco formule, podjęta została w sezonie 2005. Wzięli w niej czynny udział także i dominikanie. Niestety, po raz kolejny zabrakło wśród prelegentów miejscowych



10. Sezon 2004 – przeor klasztoru dominikanów i przedstawiciele władz województwa pomorskiego na platformie widokowej

10. Season 2004 – prior of the Dominican monastery and representatives of the authorities of the voivodship of Pomerania on the view platform

badaczy. W tym samym roku dokonano jeszcze jednej publicznej prezentacji, organizując w kościele św. Mikołaja imprezę „światło i dźwięk”, w czasie której przedstawiono multimedialny pokaz okraszony muzyką wykonaną przez Jana Piętkę, lidera grupy rockowej



11. Ekspozycja muzealna w sezonie 2005 wzbogacona była o fachowy komentarz archeologów. Na zdjęciu autorka scenariusza wystawy, Agnieszka Niemira

11. Museum exposition in Season 2005 was enhanced with professional commentaries by archaeologists. In the photo: the author of the exhibition scenario – Agnieszka Niemira



12. Sezon 2005 – nocne zwiedzanie Muzeum pod Niebem

12. Season 2005 – nighttime tour of the Open Air Museum

(Fot. 1 – W. Stępień; 2 – A. Gołembnik; 3, 10, 11, 12 – M. Grubka; 4, 5, 6, 7, 8 – K. Czajkowski)

Pustki. W kościele nie było wolnego miejsca. Zdobyte w ciągu sześciu lat doświadczenia sprawiły, że od kilku lat publiczne prezentacje archeologów wpisane są także w wydarzenia związane z obchodami Międzynarodowych Dni Dziedzictwa Kulturowego.

Niestety, w tym roku oferta publicznych prezentacji zostanie ograniczona. Rozczarujemy zatem tych, którzy za jeden z celów podróży do Gdańska obierali wizytę w Muzeum pod Niebem. Cieszy jedynie fakt, że w ubiegłym sezonie w płocie jednej z ekspedycji Gdańskie-

go Muzeum Archeologicznego umieszczone zostało „okno archeologiczne”. Może podobnie jak w naszym przypadku będzie ono pierwszym krokiem na drodze zmierzającej do organizacji plenerowych wystaw interaktywnych. Może forma ta przekona muzealników zajmujących się popularyzacją archeologii, że najbardziej atrakcyjne w archeologii są same wykopaliska i że bezpośredni kontakt z „widzem” jest nie tylko elementem promującym archeologię, ale i częścią strategii zmierzającej do ponownego zapełnienia muzeów.

### Przypisy

\* Ojciec Marek Grubka opuścił już Gdańsk i przebywa obecnie w klasztorze dominikanów w Dublinie, zaś Andrzej Gołębniak kieruje pracami wykopaliskowymi w Wilanowie.

1 A. Gołębniak, *Archeologia na wirażu*, „Ochrona Zabytków” 2003, nr 1/2, s. 135-150.

2 W niniejszym tekście wykorzystano sprawozdanie z działalności muzeum autorstwa Agnieszki Niemirki i Bogny Troka.

3 *Badania archeologiczne terenu przyszłego Centrum Dominikańskiego w Gdańsku*, „Światowit”, Supplement Series P: *Prehistory and Middle Ages*, vol. VI, red. A. Gołębniak, Warszawa 2001.

4 *Dominikańskie Centrum św. Jacka w Gdańsku. Badania Archeologiczne*, *ibidem*, vol. IX, red. A. Gołębniak, Warszawa 2002.

5 *W cieniu klasztoru dominikanów*, red. A. Gołębniak, Gdańsk 2002.

6 *Dominikanie, Gdańsk – Polska – Europa*, red. D. A. Dekański, A. Gołębniak, M. Grubka, Gdańsk 2003.

7 Por. E. Wilczak-Dąbrowska, J. Dąbrowski, *Wstępne wyniki badań archeologicznych na terenie przyszłego Centrum Dominikańskiego w Gdańsku w 2003 roku*, „Monument, Studia i Materiały Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków” 2004, s.99-134; Z. Polak, *Wstępne wyniki badań relikwów murowanej zabudowy odsłoniętych w roku 2003 przy ulicy Szerokiej w Gdańsku (działki 111-113)*, *ibidem*, 2004, s. 77-98.

Andrzej Gołębniak, Marek Grubka OP

### Open Air Museum

The dynamic growth of construction investments within the range of historical towns poses ever new challenges for archaeologists. Increasingly large investment areas and smaller demands made by the conservation offices compel researchers to apply simplified forms of investigations. This tendency has an adverse effect not only on the scientific merits of the performed work but also causes a decline of the social prestige for years enjoyed by archaeology. In numerous Polish towns archaeologists simply do not have sufficient time to conclude the results of excavation undertakings, not to mention their publication. Museum store-rooms are bursting at the seams, while showrooms are empty. Consequently, the excavations carried out at the request of the Dominican monastery in Gdańsk involved presenting the excavation site to the public and turning it into a tourist attraction. In 2000 the first rather timid attempt at displaying the investigations was the removal of a single span in the fencing surrounding the excavation site. A year later the whole site was opened to the public on Sundays. Visitors were also offered a book presenting the outcome of the first season. In the same year, a view platform was organised for the duration of the Dominican Fair; the platform also featured a museum exposition of the unearthed

monuments. The visitors received an information booklet and the course of the work was explained by an archaeologist. The whole initiative proved to be a success – in a single fortnight about 3 000 visitors toured the excavation site. Encouraged by these results, the Dominicans and the archaeologists decided to develop this form of popularising archaeology.

In 2002 the offer was expanded by publishing a popular-scientific book on the history of Dominican property in Gdańsk and bringing the reader closer to the research performed by the archaeologists. The archaeological exposition, together with the view platform, became known as the Open Air Museum, toured by about 10 000 visitors. Other ventures included history lessons organised for primary school pupils. The following season proved just as successful. The offer now included nighttime lectures of the so-called Open Air Academy, accompanied by screenings of multi-media presentations illustrating the history of the town and the results of the archeological digs. The conception of the Open Air Museum and excavations accessible to the public has already become a permanent item in the calendar of cultural events in Gdańsk and is being emulated elsewhere. □



Joanna Tomalska

## MOJE MUZEUM IKON – PROJEKT SCENARIUSZA MUZEUM IKON W SUPRAŚLU

Ikony jako obiekt zainteresowania muzealników i kolekcjonerów zostały odkryte dość późno – jedna z najstarszych polskich kolekcji muzealnych, utworzona w Muzeum Narodowym w Krakowie, powstała w latach 80. XIX w., do zbiorów trafiły wówczas ikony z XVI i XVII wieku. Niewiele muzeów europejskich w owym czasie doceniało wartość obiektów wywodzących się z kręgu sztuki bizantyńskiej. Zbiory krakowskie tworzą dziś jedną z najbogatszych polskich kolekcji – tu znalazło się bardzo wiele cennych i wczesnych ikon małopolskich, tu otwarto też pierwsze w Polsce wystawy ikon. Obecnie kolekcja liczy ok. 700 zabytków. Druga z najważniejszych polskich kolekcji istnieje w warszawskim Muzeum Narodowym. Pierwszą ikonę do zbiorów ówczesnego Muzeum Sztuk Pięknych zakupiono na aukcji w Kolonii w 1862 r., dziś jest tu przechowywanych ok. 700 ikon. Pokazną kolekcję ok. 1000 ikon zgromadziło Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej. Prezentowano je na wielu wystawach w Polsce i zagranicą. Ważnymi zbiorami są też kolekcje w Łańcucie i Sanoku, w których znalazło się wiele ikon z cerkwi w południowo-wschodniej Polsce. Trzeba wreszcie wspomnieć o zbiorze rosyjskich ikon zgromadzonych w Muzeum w Szamotułach, w którym przechowuje się ok. 900 obiektów. Zupełnie odmienny zespół tworzą ikony przechowywane w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, gdzie gromadzone są zabytki związane z mazurskim ośrodkiem staroobrzędowców.

Znaczna część obiektów w polskich zbiorach to XIX-wieczne ikony rosyjskie, które trafiły do muzealnych zbiorów jako obiekty zatrzymane przez służby celne na granicach Polski. W ten sposób powiększyły się kolekcje muzeów nie tylko w Białymstoku, lecz także w Białej Podlaskiej, Szamotułach, Warszawie i – w najmniejszym może stopniu – w Krakowie.

W porównaniu z innymi zbiorami polskimi kolekcja Muzeum Podlaskiego w Białymstoku wypada okazale – do chwili obecnej zbiory ikon (desek) liczą ponad 1000 obiektów. Najstarszy z nich – dar mieszkanki wsi położonej w województwie białostockim – został wpisany do muzealnego inwentarza w 1966 roku. Od 1991 r. białostocka kolekcja wzbogacała się właściwie

tylko w jeden sposób – dzięki przekazom z Urzędów Celnych w Kuźnicy i Białymstoku. Tych ikon jest zdecydowanie najwięcej, co oznacza, że scenariusz przyszłego Muzeum Ikon nie zaprezentuje dziejów malarstwa ikonowego, materiał zabytkowy nie zilustruje bowiem takiego założenia w sposób dostateczny. Nie ma również większego sensu chronologiczny układ zabytków, ponieważ ilustrowałby... nie wiadomo co. Ikony w każdym z krajów, w którym powstawały, rozwinęły odrębne cechy stylistyczne. Nie ma w polskich



1. *Matka Boska Supraska*, deska, technika mieszana, wym. 33 x 24,5, 2 poł. XIX w., nr inw. MB/S/3175

1. *Our Lady of Supraśl*, board, mixed technique, 33 x 24,5, second half of the nineteenth century, inv. no. MB/S/3175



zbiorach muzealnych kolekcji, która umożliwiłaby zaprezentowanie sztuki ikony w ujęciu chronologicznym. Ikony nie są łatwym obiektem ekspozycyjnym. Przede wszystkim ikona to obiekt-sacrum, co w oczywisty sposób narzuca sposób ich prezentacji. Jednocześnie wielość problemów związanych z bogactwem ikonograficznym, licznymi znaczeniami symbolicznymi, dotyczącymi nie tylko postaci, atrybutów i gestów, lecz także kolorystyki i kompozycji, sprawia, że stworzenie mniejszej lub większej wystawy obarczone jest koniecznością zaznaczenia wielowątkowości i umieszczenia bardzo licznych objaśnień. Organizacja Muzeum Ikon, prezentacji nierównie bogatszej niż wystawa, wymaga oczywiście znacznie większej liczby objaśnień i komentarzy. Ikony dla większości odbiorców są wciąż obiektami tajemniczymi i słabo znanymi, choć we wschodnich regionach Polski obecnymi przecież od stuleci. Zbiory białostockie, jakkolwiek obszerne, nie mogą pretendować do miana kolekcji ilustrującej dzieje ikony, i to w żadnym aspekcie, ani dziejów ikon podlaskich (jeśli się zgodzimy na takie określenie), ani – tym bardziej – rosyjskich.

Pomieszczenia, dla których powstał poniższy scenariusz, znajdują się w jednym ze skrzydeł męskiego

klasztora prawosławnego w Supraślu. Propozycja jest jednak tylko „fantazją ekspozycyjną”, albowiem scenariusz ten nie będzie realizowany.

### Sala I: Katakumby

Ze względu na walory architektoniczne, surowość ceglanych ścian i kolebkowego sklepienia piwnic klasztornych w Supraślu, w tym pomieszczeniu można rozpocząć opowieść o historii ikony. Na ścianach powinny się pojawić wirtualne wyobrażenia najczęstszych motywów sztuki wczesnochrześcijańskiej, ilustracjom zaś towarzyszy komentarz z najbardziej podstawowymi informacjami:

Początków sztuki chrześcijańskiej należy szukać w katakumbach. Słowo to w języku greckim oznacza jamę, wydrążenie. Katakumby tworzyły w starożytnym Rzymie układ podziemnych korytarzy, wchodzących w skład systemu obronnego miasta. Wyznawcy młodej wówczas religii – chrześcijaństwa – nie mieli własnych cmentarzy, zmarli byli grzebani na wspólnych nekropolach poza miastem, wzdłuż głównych dróg prowadzących do Rzymu. Apostoł Piotr wedle tradycji został pochowany na Wzgórzu Watykańskim, apostoł Paweł zaś przy drodze prowadzącej do Ostii. Od końca III w. chrześcijanie wykopywali przeznaczone na pochówki niewielkie podziemne pomieszczenia – katakumby. Dzięki temu można było pomnożyć liczbę grobów stosunkowo niewielkim kosztem. Na ścianach, sklepieniach i płytach zamykających wczesnochrześcijańskie grobowce rychło pojawiły się malowane lub ryte symboliczne przedstawienia. Najstarszymi zachowanymi zabytkami są malowidła na sklepieniach katakumb św. Kaliksta w Rzymie z III w. oraz tzw. titulus lub Domus Ecclesiae w Dura Europos (232-257). Do najczęstszych motywów należą malowane lub mozaikowe przedstawienia Dobrego Pasterza – mężczyzny w odzieniu pasterskim z owcą na ramionach, symbolizujące Chrystusa i zbawioną duszę, a także Orantki lub Oranta – postaci w antycznej pozie modlitewnej z rozpostartymi ramionami. Do częstych należał też motyw ryby – greckie słowo ICHTYS członkowie pierwszych wspólnot chrześcijańskich odczytywali jako anagram określenia JEZUS CHRYSTUS SYN BOŻY ZBAWICIEL. Kotwica to ukryty symbol krzyża, zbawienia i dotarcia duszy do portu życia wiecznego. Wszystkie te symboliczne przedstawienia tworzyły początek ikonografii chrześcijańskiej. Początków ikony należy także szukać w portretach trumiennych z Fajum. Datowane na I-IV w. n.e., malowane techniką temperową, enkaustyczną lub mieszaną na deszczułkach lub płótnie, wizerunki zmarłych są uważane za jeden z pierwowzorów bizantyjskich ikon. Prezentują one twarz zmarłego w ujęciu wprost, ze



2. Ostatnia Wieczerza, deska, technika mieszana, wym. 30,6 x 26, XIX/XXw., nr inw. MB/S/3023

2. Last Supper, board, mixed technique, 30,6 x 26, nineteenth/twentieth century, inv. no. MB/S/3023

spojrzeniem skierowanym na widza, w podobny sposób, jak na najstarszych, zachowanych w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj enkaustycznych ikonach.

## Sala II: Pracownia izografa

Sala zostanie zaaranżowana na pracownię malarza ikon, zwanego w języku rosyjskim – ikonnikiem, w greckim zaś izografem (zografem). Główny sprzęt to stół, na nim pojemniki na suche pigmenty, ceramiczne miseczki i specjalny tłuczek do rozcierania farb, naczynia na wodę, bryłki barwników, a także ikona, przed którą malarz odprawiał modlitwę. Przy stole może się znaleźć manekin w ciemnej odzieży (habicie zakonnym), pochylony nad malowaną deską, a obok, na półkach – przycięte deski, deski zagruntowane, pęki skrzypu do szlifowania gruntu oraz duża liczba różnych pędzli. Powinny się tu także znaleźć księgi imitujące stare podlinniki oraz stare, ciemne, nieczytelne ikony, na których malarz tworzył niekiedy nowy obraz; ów nowy obraz miał odbudować to, co było ukryte pod szerniałą warstwą. Na wielu starych ikonach znajduje się czasem nawet kilka warstw malarskich, nanoszonych przez różnych ikonopisarzy w różnych epokach.

Prezentacja multimedialna (film) z przedstawieniem kolejnych etapów malowania ikony: 1. szkic – kontur, 2. zaznaczenie konturu barwą, 3. wypełnienie kolorem, 4. rozjaśnianie, 5. ujednolicanie, 6. opracowanie tła i cieni, 7. ożywienie konturu, 8.–11. opracowanie włosów i szat. Prezentacja powinna pokazywać płynne przechodzenie od rysunkowego szkicu do ukończonej ikony, towarzyszyć jej będzie poniższy komentarz:

*Ikona nie jest zwykłym obrazem. To, co słowo przekazuje za pomocą dźwięku, ikona ujawnia za pomocą, linii, barw i kształtów. Malarz odsłania przed oczami wiernych to, co jest niewidoczne dla oczu zwykłego człowieka. Podstawą wykształcenia się i utrwalenia w sztuce bizantyńskiej kanonów przedstawiania Matki Boskiej, Chrystusa, świętych oraz typów ikonograficznych był warunek zachowania podobieństwa do pierwowzoru. Kanon określał szczegóły wyglądu postaci, sposoby konstruowania obrazu, barwy, a także reguły wykonywania inskrypcji (nadpisów) na ikonach. Nakaz przestrzegania kanonu w sztuce spowodował konieczność opracowania podręczników, tak zwanych hermenei i podlinników. Najbardziej znane są: ruski Podlinnik Stroganowski z XVI w. oraz osiemnastowieczna grecka Hermeneia Dionizego z Furny, zwana Podręcznikiem z Góry Athos. Między tymi podręcznikami istniały zasadnicze różnice: hermeneja (gr. wyjaśnienie, wytłumaczenie czegoś w celach praktycznych, wykonawczych) określa zasady techniczne i technologiczne oraz*



3. Św. Dymitr z Salonik, deska, technika mieszana, wym. 30 x 26, XXw., nr inw. MB/S/3064

3. St. Demetrios of Saloniki, board, mixed technique, 30 x 26, twentieth century, inv. no. MB/S/3064

*wzorce ikonograficzno-teologiczne pomocne w budowaniu obrazu, podlinnik (ros. oryginał, autentyk, w staroruskim – wzór) przekazuje wiedzę za pośrednictwem rysunku lub słowa (przekazu) pisanego. Proces tworzenia ikony wymagał też wiele czasu. Drzewo wybrane do pocięcia na deski – podobrazia – po okorowaniu przez przynajmniej rok należało pozostawić w kłocu, potem zaś pociąć. Przygotowany surowiec przez dwa lata pozostawał pod gołym niebem i w naturalnych warunkach wielokrotnie nasiąkał wilgocią, zamarzał i ulegał przesuszeniu. Dzięki temu drewno było później odporne na zmiany temperatury i wilgotności. Po przesuszeniu deski klejono i przycinano przyszłe podobrazia. Należało je wyciąć z odpowiedniego fragmentu drewna, by z czasem deski nie zaczęły się wyginać do środka, co mogłoby spowodować zniekształcenie malowidła. Wypaczaniu się podobrazia miały zapobiegać umieszczane po odwrotnej stronie specjalne listwy-szpongi. Na powierzchni deski wycinano rodzaj wgłębienia zwanego kowczegiem, pozostawiając wypukłą ramkę otaczającą pole centralne. Drewno w ikonie jest nie tylko podobrazem, lecz także symbolem życia – począwszy od biblijnego Raju aż po Krzyż, który stał się nowym Drzewem Życia. Powierzchnię wysuszonej deski (dla zwiększenia przyczepności) malarz ukośnie nacinał, potem zaś наносił przynajmniej dwie warstwy dobrze rozgrzanego kleju zwierzęcego, na które*





4. Trójca Święta (Starotestamentowa), deska, technika mieszana, 18,3 x 14,5, XIX/XXw., nr inw. MB/S/2983

4. Holy Trinity (Old Testament), board, mixed technique, 18,3 x 14,5, nineteenth/twentieth century, inv. no. MB/S/2983

kładzono warstwę płótna; owa lniana materia (povoloka) nie tylko zapobiegała powstawaniu pęknięć, była też przypomnieniem cudownego wydarzenia – powstania jednej z pierwszych ikon: odbitego w cudowny sposób na tkaninie Oblicza Jezusa. Następną warstwę podobrazia stanowił grunt (ros. levkas, gr. leukos). Takie podłoże było twarde i gładkie niczym polerowana kość słoniowa. Teraz malarz, posługując się specjalnymi wzornikami, szkicował kontury kompozycji. Po starannym sproszkowaniu łączył naturalne barwniki ze spoiwem białkowym, żółtkiem jaja lub klejem kazeinowym. Twarze i ciała podmalowywał ciemną barwą, tzw. sankirem. Do ostatnich etapów pisania ikony należało naniesienie odpowiednich napisów oraz zabezpieczenie warstwy malarskiej. Napisy wykonywano w języku greckim lub cerkiewno-słowiańskim (cyrylicą). Na większości ikon stosowano skróty, zaznaczane nad wyrazem poziomą kreską z zagiętymi w dwie różne strony końcami. Taki skrót nosi nazwę tytułu. Ukończoną ikonę zabezpieczano warstwą ochronną. Zwykle był to werniks tłusty, zwany olifą, przygotowywany na bazie oleju lnianego z dodatkiem żywicy (bursztynu) i soli mineralnych. Ten rodzaj werniksu z czasem jednak ciemnieje i zmienia barwy, toteż stare ikony są często bardzo ciemne, niemal nieczytelne.

Obradujący w Moskwie w połowie XVI w. tzw. Sobór Stu Rozdziałów zapisał: „Izograf powinien być pokorny i łagodny, pobożny, a nie wielomówny, nie skory do śmiechu, nie swarliwy, nie zawistny, ani też pijak, nie zabójca, ale winien chronić czystość duchową i cielesną troszcząc się o swoje zbawienie”. Z obrazów sakralnych ikony stały się z czasem przedmiotem handlu. Ich tworzeniem zajmowali się już nie tylko świętoblwi mnisi, lecz coraz częściej zwykli świeccy ludzie. Car Piotr I, dążąc do czerpania zysków z handlu ikonami, wydał wiele dekretów, by uporządkować tę dziedzinę: m.in. ustalał gatunki drewna przeznaczonego na podobrazia i wydawał koncesje na twórczość malarską. Ikona zmieniła się w produkt indywidualnej twórczości, państwo zaś przejęło kontrolę nad jakością produkcji artystycznej. Warsztaty malowania ikon przy Orużejnej Pałacie w Moskwie zorganizowano na wzór zachodnioeuropejskich cechów: malarzy podzielono na grupy, zamówienia i wynagrodzenie otrzymywali w zależności od przynależności do tych grup. Malarze podzielili się na specjalistów od malowania tła, pejzażu, szat i wykonywania napisów. Zmieniał się status artysty, coraz częściej w słownictwie XVII w. słowo ikonnik i izograf zamieniano na malarz, malarstwo. W XVII w. Szymon Uszakow, Kirył Ułanow, Josif Władimirow, Fiodor Zubow, Karp Załotariw i inni izografowie Orużejnej Pałaty zostali przypisani do określonej kategorii ze ściśle ustaloną pensją. W ten sposób sztuka-sacrum zmieniła się w niemal rzemieślniczą twórczość.

### Sala III: Ikona jako modlitwa: podstawy teologii ikony

Ta część ekspozycji zapozna odbiorców z podstawami symboliki sztuki ikonowej. Początkiem ekspozycji jest pokaz multimedialny (program komputerowy) z komentarzem. Zasadniczym elementem prezentacji będzie objaśnienie symboliki ikony, znaczenia barw, i pojęcia perspektywy odwróconej.

#### 1. Wprowadzenie do symboliki ikony – prezentacja multimedialna z następującym komentarzem:

Ikone zgodnie z ortodoksyjną teologią pisze się barwą, słowem i symbolem. Określenie pisanie ikon jest też odniesieniem do Pisma Świętego – ikona także bierze udział w liturgii.

Każdy szczegół w ikonie ma symboliczne znaczenie – zarówno barwy, układ kompozycji, jak i gesty. Szeroko otwarte oczy świętych mówią o prymacie duchowego spojrzenia, małe usta są przeznaczone do modlitwy. Zmarszczka na czole świadczy o kontemplacji natury Bożej. Dłonie błogostawiają, wskazują zdarzenia zachodzące w ikonie lub trzymają atrybut – przedmiot pozwalający zidentyfiko-



wać postać. Atrybutem męczenników jest gałązka palmy, św. Katarzyny – koło, na którym ją łamano, św. Barbary zaś wieża, w której uwięził ją ojciec. Fragmenty kompozycji ikony są zawsze podporządkowane całości i nie należy w nich szukać odbicia ziemskiej rzeczywistości. Rzeczywistość ponadzmysłową symbolizuje złoto, traktowane jako odzwierciedlenie boskiej energii. W ikonie nie istnieje światłocień, źródło światła pozostaje nieujawnione – światło tkwi w ikonie. Kolor jest nośnikiem ważnych treści symbolicznych: złoto to kolor najwyższy, boski, oznaczenie bezczasowości, wieczności. Purpura jest barwą władcy Niebios, czerwień zaś kolorem Zmartwychwstania, radości, ale także męczeństwa, ofiary Chrystusa i bożej miłości. Biel symbolizuje boskie światło, prostotę, czystość i łaskę. Błękit jest kolorem świata duchowego i barwą szat Matki Boskiej, która łączy w sobie oba światy: ziemski i boski. Brąz symbolizuje wszystko co ziemskie, przemijające. Zieleń jest barwą nadziei, życia wiecznego i duchowego; jest też barwą Ducha Świętego. Czerni to kolor zła, śmierci, otchłani i nicości, negacja światła; jest barwą rzadko stosowaną w sztuce ikonowej. Kolory i bliki są kładzione w ikonie w taki sposób, by stworzyć iluzję światła wydobywającego się z wnętrza obrazu: światło emanuje z wnętrza w kierunku odbiorcy. Często podkreśla to złote tło wizerunku, zwane w słowiańskich podręcznikach światłem ikony.

## 2. Perspektywa odwrócona

Rozumienie ikon może być trudne dla odbiorców przyzwyczajonych do świata odtwarzanego realistycznie, zgodnie z perspektywą linearną, znaną w sztuce Zachodu od XV wieku. W ikonach sposób przedstawienia przestrzeni oraz znajdujących się w niej istot i przedmiotów jest zupełnie odmienny. Teologia ikony mówi, że perspektywa jest elementem techniki, nie zaś sztuki, i nie powinna się znajdować w sferze zainteresowań izografa. Przedmioty i ich wzajemne położenie przedstawia się na ikonie w tak zwanej perspektywie odwróconej: punkt zbiegu linii perspektywy znajduje się nie na ikonie, lecz przed nią, w miejscu, gdzie znajduje się odbiorca. Rzeczywistość jest przedstawiana z kilku punktów widzenia równocześnie. Czas na ikonie nie jest podporządkowany prawom fizycznym, jest skoncentrowany w jednym punkcie – wydarzenia z przeszłości i przyszłości rozgrywają się na jednym planie równocześnie.

## Sala IV: Freski z Supraśla

Zespół fresków z Supraśla jest jednym z najważniejszych tego typu zespołów zabytkowych w Polsce. Cudem uratowane ze zniszczonej w czasie II wojny światowej fragmenty polichromii dawnej cerkwi należy



5. Ukrzyżowanie, deska, technika mieszana, 31 x 26,5, 2 poł. XXw., nr inw. MB/S/1434

5. Crucifixion, board, mixed technique, 31 x 26,5, second half of the twentieth century, inv. no. 1434

wyeksponować w Muzeum Ikon w sposób szczególny. W tej sali powinna się znaleźć diorama z zaaranżowanym na podstawie fotografii fragmentem ruin cerkwi. Obok znajdzie się informacja – komentarz z prezentacją dokumentacji fotograficznej fresków, wykonanej przez N. Pokryszkina w początkach XX w. i opublikowanej w książce *Blagoveščanskaja cerkov v suprasl'skom monastyre*, St. Petersburg 1911. Można również sporządzić wirtualną wędrowkę po supraskiej cerkwi za pomocą specjalnego programu komputerowego i precyzyjnej rekonstrukcji programu ikonograficznego, jakiej dokonał A. Siemaszko.

Komentarz do dioramy wirtualnej wędrowki po cerkwi:

Cerkiew Zwiastowania Najświętszej Marii Panny, perła architektury sakralnej, zawierała niegdyś zespół bezcennych fresków, pochodzących z połowy XVI wieku. Ten wspaniały zabytek został zniszczony w 1944 roku. Przez kilka powojennych lat zniszczone mury i dwa filary obronnej świątyni stały pod gołym niebem. Do 1947 r. odcięto ze ścian około 33 metrów kwadratowych malowideł, trzydzieści dużych fragmentów i wiele drobnych, których nie udało się dopasować do siebie. Okazały się za to niezwykle przydatne do badań. W latach 1963 i 1964 freski poddano gruntow-

nym zabiegom konserwatorskim. Później eksponowano je w ówczesnym Muzeum Okręgowym w Białymstoku i Punkcie Muzealnym w Supraślu. Wskazówki dotyczące malowania zawarte były w podlinnikach, podręcznikach sztuki malarskiej. Autorem jednego z nich, zatytułowanego Tipika, był Nektarij, identyfikowany z twórcą supraskich fresków. Wymienia go Kronika Lawry Supraslskiej pod datą 1557. W tymże roku „Serbinu Nektariju malarzu za Deisusec teploe cerkvi dano 6 kop grošej, a zoloto cerkovnoe. Za dve svjatosti, što on že robił, trech svjatitelej i trech prepodobnych 9 kop grošej, a zoloto cerkovnoe”. Na podstawie tej wzmianki wielu badaczy uznało, że Nektarij jest twórcą malowideł w cerkwi Zwiastowania. Inni uważają, że autorami fresków było kilku malarzy. Zgodnie z zaleceniami autora Tipiki, Nektaria: „Lewkas dla ściennych malowideł zaczyna się przyrządzać zaraz po Wielkiej Niedzieli. A wapno powinno być stare – lat pięć, lat dziesięć; a czym starsze, tym lepsze. Wapno zaś przesiał przez sito – najpierw rzadkie, potem gęste, aby było czyste i miałkie jak mąka pszeniczna; następnie wysypać to wapno do skrzyni, polewać wodą i mieszać z wodą tak, aby było odpowiednio rzadkie, następnie przykryć, aby się ono ustało; i stać tak będzie zakryte

pięć lub sześć godzin, a gdy minie określony czas, wtedy odkryć, a wszystko to wapno osiadzie na dnie skrzyni, woda zaś się ustoi na wierzchu, a na powierzchni wody ukaże się emczuga. [Emczugę] zdjąć i wyrzucić na ziemię, emczuga zaś [wygląda] jak lód. Wodę znad wapna również zlać na ziemię, aby zostało samo wapno. Na wapno nalać świeżej wody i wymieszać na rzadko jak uprzednio, przykryć i odstawić jak poprzednim razem na pięć lub sześć godzin. I tak postępować z lewkasem przez wszystkie dni i noce przez siedem tygodni. Pośpiech w pracy [jest niebezpieczny] – jeśli się zaraz będzie malować ściennie malowidło tegoż lata, to lewkas taki będzie nietrwały – za lat dziesięć lub najpóźniej za dwadzieścia zacznie występować na powierzchni malowidła emczuga, tak że mrok zacznie zjadać malowidło i niczym się [temu] nie zaradzi”. Emczuga to węglan wapnia zanieczyszczony szkodliwymi rozpuszczalnymi solami. Usuwanie zanieczyszczeń pozwalało na uzyskanie czystego spoiwa, dzięki czemu tynki potem nie pękały. Dzisiejszy stan fresków jest najlepszym dowodem znakomitego warsztatu i staranności autora lub autorów fresków.

### Sala V: Temat w ikonie



6. Wjazd do Jerozolimy, deska, technika mieszana, 31 x 25,5, XX w., nr inw. MB/S/3058

6. Entrance to Jerusalem, board, mixed technique, 31 x 25,5, twentieth century, inv. no. MB/S/3058

Sala zostanie poświęcona prezentacji najbardziej rozpowszechnionych typów ikon Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Chrystusa i świętych. Ikony Matki Boskiej zostaną podzielone na trzy grupy: Hodegetrii, Eleusy i Orantki. Każdy z typów ikonograficznych zostanie krótko opisany, wraz z podaniem podstawowych objaśnień dotyczących objawienia archetypu i wariantów. Tu znajdą się też wizerunki Chrystusa Pantokratora oraz najbardziej rozpowszechnione wizerunki świętych – Mikołaja, Apostołów i Ewangelistów, Jerzego, Jana Chrzciciela, Pantelejmona, Sergiusza z Radoneża, Serafima z Sarowa i innych. Ikony zostaną zaopatrzone w informacje o życiu i najczęstszych wyobrażeniach świętych. Za najważniejsze zadanie Muzeum Ikon autorka uznała przedstawienie sztuki ikonowej w możliwie najpełniejszy sposób, zgodnie z najnowszymi ustaleniami historyków sztuki z różnych ośrodków naukowych. Ze względu na brak miejsca, autorka w niniejszym tekście zrezygnowała z dokładnego opisu tej części ekspozycji.

### Sala VI: Objawione ikony i obrazy na Podlasiu

W XVII w. na skutek różnych wydarzeń historycznych, wśród których unia brzeska odegrała rolę pierw-

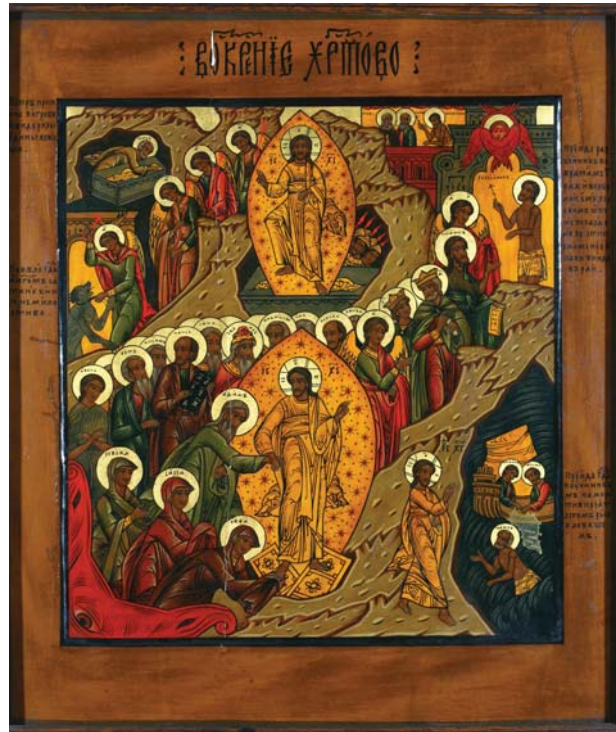


szoplanową, ikona podlaska uległa wpływowi sztuki zachodnioeuropejskiej. Efektem były przemiany stylistyczne, ikonograficzne i technologiczne. Ekspozycja sali VI będzie próbą zilustrowania tych problemów. Przez wiele stuleci na Podlasiu współistniały różne wyznania chrześcijańskie: katolicyzm, prawosławie i wyznanie greckokatolickie. W początkach XVIII w. pojawili się też prześladowani w Rosji staroobrzędowcy. Wyznawcy tych wyznań nierzadko czcili te same wizerunki, opromienione sławą ikon/obrazów czyniących cuda. Były nimi m.in. wyobrażenia Matki Boskiej Supraskiej, Różanostockiej, Koziańskiej, Hodyszewskiej, Leśniańskiej, Kodeńskiej. W minionych stuleciach były one obiektami kultu religijnego, pełniły też ważną funkcję kulturotwórczą. Niezwykle istotną rolę będzie tu pełnił sposób ekspozycji, nie jest bowiem intencją autorki rozdzielanie kultu obrazów ortodoksyjnych i katolickich, dociekanie czy wizerunek był pierwotnie ikoną, czy też katolickim obrazem religijnym, ani też podkreślanie różnic i odrębności kulturowych, lecz przeciwnie, wykazanie wspólnych dla obu konfesji elementów w dziedzictwie kulturowym tego obszaru. Ten aspekt ekspozycji autorka uznaje za niezwykle ważny. Komentarz do prezentacji multimedialnej, ilustrowanej mapą dawnego województwa podlaskiego z zaznaczeniem miejscowości, w których znajdowały się sanktuaria:

*Utworzone w 1520 r. województwo podlaskie składało się z ziem: Drohickej, Mielnickiej i Bielskiej. Na Podlasiu objawiło się wiele obrazów, które w minionych wiekach zyskały sławę czyniących cuda. Do tej grupy zaliczały się wizerunki Matki Boskiej Różanostockiej, Leśniańskiej, Supraskiej, Koziańskiej, Hodyszewskiej i Kodeńskiej.*

#### GRABARKA

Jednym z najważniejszych ośrodków pątniczych na Podlasiu i najważniejszym sanktuarium prawosławnym w Polsce jest Święta Góra Grabarka. Lokalne przekazy mówią, że w czasie najazdu tatarskiego w XIII w. schronili się tu mnisi z monasteru w nieodległym Mielniku. Zakonnicy zabrali ze sobą z mielnickiej cerkwi czczoną ikonę Zbawiciela – Spasa Izbawnika. Pielgrzymki docierają na Świętą Górę – wedle tradycji – od 1710 r.; wtedy na Podlasiu szalała zaraza. Mieszkaniec pobliskich Siemiatycz doznał objawienia: przed zarazą mieli się uratować wszyscy, którzy wyruszą z pielgrzymką na pobliską Górę. Z czasem skruszeni grzesznicy jęli ustawiać na Świętej Górze wotywnie krzyże, których liczba rośnie z roku na rok. W Grabarce odbywają się co roku uroczystości Święta Przemienienia Pańskiego (zwane w skrócie przez lud Spasem), jednego z dwunastu najważniejszych świąt w prawosławnym kalendarzu liturgicznym. Fenomenem tego miejsca jest las



7. Zmartwychwstanie i zstąpienie do otchłani, deska, technika mieszana, 43 x 37, ok. poł. XIX w., nr inw. MB/S/643

7. Resurrection and Descent into the Abyss, board, mixed technique, 43 x 37, ca. mid-nineteenth century, inv. no. MB/S/643

drewnianych krzyży różnych rozmiarów, ustawianych na Górze przez pobożnych pielgrzymów pragnących w ten sposób odkupić swoje winy. Od sierpnia 2000 r. w nowej cerkwi, odbudowanej po pożarze, znajduje się ikona Matki Boskiej Iwerskiej, której archetyp jest przechowywany w klasztorze Iwiron na św. Górze Atos w Grecji. Ta współczesna ikona, dzieło mnicha Arseniusza, została podarowana klasztorowi na Świętej Górze Grabarce w związku z jubileuszem milenijnym.

#### SUPRAŚL

W cerkwi pw. Zwiastowania NMP znajdował się niegdyś jeden z najbardziej czczonych wizerunków Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Pierwowzorem obrazu miała być ikona Matki Boskiej Smoleńskiej, ofiarowana klasztorowi przez biskupa smoleńskiego Józefa Sołtana. Pierwotnie znajdowała się w ikonostasie supraskiej cerkwi. W 1557 r. wizerunki Hodegetrii i Pantokratora zostały ozdobione srebrnymi koronami, z tego czasu pochodziła też srebrna ryza ofiarowana ikonie przez żonę Aleksandra Chodkiewicza. W połowie XVII w. zamówiono w Gdańsku ikonostas wraz z nowymi obrazami, ikonę zaś przeniesiono na jeden z filarów. W 1915 r. wizerunek został wywieziony do Rosji, ikonę znamy głównie z późniejszych kopii. Księ-



ga cudów, spisywana przez zakonników, została wywieziona w XIX w. do Wilna i nie wróciła już do klasztoru. Na Podlasiu znanych jest kilka wizerunków noszących cechy ikonograficzne obrazu supraskiego. Jedna z najstarszych kopii znajduje się w kościele parafialnym w Hodyszewie, jej czas powstania określa się na ok. 1630 roku. Z początkiem kultu maryjnego w Hodyszewie wiąże się wydarzenie znane z opisów: Najstarsze podania głoszą, że okazją do zbudowania kościoła było zjawienie się obrazu Matki Boskiej w lesie na lipie. Lud spostrzegłszy obraz na drzewie, zabrał go i umieścił w kapliczce w pobliskiej wsi, w Kiewłakach, lecz obraz wkrótce znikł i powtórnie ukazał się na tej samej lipie. Lud zrozumiał, że Matka Boska życzy sobie pozostać na miejscu zjawienia się. Obraz pozostawiono, wzniesiono kapliczkę, w której umieszczono obraz Matki Boskiej. Zgodnie z miejscową tradycją, od tej pory w miejscu objawienia się obrazu wypływa źródło kryształicznie czystej wody, której wierni przypisują właściwości uzdrawiające.



8. *Modlitwa w Ogrójcu*, deska, technika mieszana, 31 x 26,6, XIX/XXw., nr inw. MB/S/3027

8. *Prayer in Gethsamene*, board, mixed technique, 31 x 26,6, nineteenth/twentieth century, inv. no. MB/S/3027

(Wszystkie fot. P. Męcik, ikony ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku)

### RÓŻANYSTOK

Do najważniejszych podlaskich sanktuariów należy Różanystok – tu znajduje się opromieniony sławą obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Oryginał, znany dziś tylko z późniejszych reprodukcji, został namalowany – wedle przekazów – w 1652 r. przez grodzieńskiego malarza Jana Szrettera na zlecenie Tyszkiewiczów, ówczesnych właścicieli dóbr. W 1658 r. obraz zasłynął cudami, w 1661 r. przeniesiono wizerunek do specjalnie dlań wzniesionego drewnianego kościółka. Dwa lata później do pobliskich Sejn przybyli dominikanie, którzy przejęli opiekę nad cudownym obrazem. Zmieniono nazwę majątku na Różanystok; wiązała się ona z wydarzeniami, jakie miały miejsce przy obrazie – miał on wydzielać woń róż. Zachowała się księga cudów przed obrazem różanostockim, który w istocie jest wariantem obrazu Jasnogórskiego.

### KODEŃ

Inne dzieje wiążą się z obrazem z Kodnia, miasteczka niegdyś stanowiącego własność Sapiehów. Wizerunek, przed którym modlili się papieże, nazywano *Madonną Gregoriańską*, *Madonną z Gwadelupe*, dziś nosi miano *Kodeńskiej*. Matka Boska Kodeńska zwana jest też *Królową* i *Matką Podlasia*. Obraz znajdował się pierwotnie w kaplicy papieskiej w Rzymie. Tradycja podaje, że słynny z pobożności i zasług dla ojczyzny Mikołaj Sapieha w czasie choroby w 1631 r. odbył pielgrzymkę do Rzymu. Papież Urban VIII odprawił mszę św. w jego intencji przed obrazem Matki Boskiej Gregoriańskiej. Widok wizerunku sprawił pobożnego pątnika w tak wielki zachwyt, że na audiencji poprosił papieża o darowanie mu obrazu, kiedy zaś papież odmówił, niepokorny pielgrzym przekupił zakrystiana papieskiej kaplicy, wykradł obraz i wrócił z nim do Kodnia. Tu wizerunek rychło zasłynął łaskami. Papież, który początkowo domagał się zwrotu obrazu i rzucił klątwę na Sapiehę, później, zniewolony jego błaganiem, ofiarował magnatowi obraz, nakazując jednak odbycie pokutnej pielgrzymki do Rzymu. Księżę wędrował pieszo pięć miesięcy, wreszcie upadł do nóg papieża. Obraz pozostał na Podlasiu.

### LEŚNA PODLASKA

Jedno z ważnych podlaskich sanktuariów znajduje się w małej miejscowości Leśna Podlaska. Zgodnie z przekazem 26 września 1683 r. dwoje dzieci, Aleksander Stelmaszuk i Miron Makaruk, szukając zbłąkanego bydła ujrzało na gruszy „obraz Matki Boskiej [...] otoczony mnóstwem jaśniejących promieni”. Chłopcy zawiadomili mieszkańców pobliskiej wsi Bukowice. Wieści o objawieniu się niezwykłego obrazu szybko rozeszły się wśród miejscowej ludności, zaczęli przybywać pierwsi pielgrzymi. W 1686 r. wzniesiono drewniany kościół, gdzie znalazł się niezwykły obraz. Franciszek Prażmowski, biskup łucko-brzeski

w listopadzie 1700 r. uznał obraz za cudowny. Wizerunek leśniański to reliefowa ikona wyryta w piaskowcu o owalnym kształcie i czerwonym zabarwieniu. Wizerunek w przeciągu kilku lat przyciągnął do sanktuarium ogromne rzesze pielgrzymów, wśród których znaczny odsetek stanowili unici i wyznawcy prawosławia.

Powyższa propozycja scenariusza Muzeum Ikon jest tylko ramowym programem, znacznie z konieczności skróconym. Ekspozycja powinna zostać uzupełniona prezentacją historii wyznań chrześcijańskich na Podlasiu: prawosławia, katolicyzmu, Kościoła greckokatolickiego i Kościoła staroobrzędowego. Ilustracją do tej części mogą być ikony i obrazy związane z wyznaniem, a także druki pochodzące ze sławnej niegdyś drukarni supraskiej, drukującej księgi dla różnych wyznań chrześcijańskich. Tu mogłyby się również znaleźć informacje dotyczące najstarszych ikon w regionie, ośrodków lub warsztatów, w których ikony powstawały, związków ikony podlaskiej ze sztuką sakralną krajów sąsiednich. Ta część ekspozycji może być uzupełniana w miarę rozwoju badań nad problematyką sztuki sakralnej na Podlasiu. Bardzo istotny jest także sposób prezentacji. Przedstawione w powyższym scenariuszu teksty zostały pomyślane jako komentarze do specjal-

nych prezentacji – programów komputerowych, stanowiących integralną część muzeum. Prezentacja na monitorach-ekranach powinna umożliwiać odbiorcy wybór języka, w jakim odsłucha komentarz. Niezbędne jest zatem przetłumaczenie tekstów na język angielski i rosyjski. Wybór ikon powinien być starannie przemyślany, szczególnie że scenariusz nie ma na celu zaprezentowania dzieł ikon, lecz raczej ikony jako obiektu *sacrum*, jej teologii i symboliki. Należy także zwrócić uwagę na sposób oświetlenia. Zdaniem autorki wskazane jest zaopatrzenie ekspozycji w tło dźwiękowe – muzykę cerkiewną, która w dyskretny sposób towarzyszyłaby zwiedzającym.

Ostatni wreszcie problem to wystawy czasowe, które powinny być ilustracją najważniejszych problemów związanych z tematem. Tu więc będzie miejsce np. na prezentację ikon staroobrzędowych, problematykę sztuki unickiej, próbę podjęcia charakterystyki ikon podlaskich, roli ikon w cerkwi itd. Muzeum Ikon powinno bowiem pełnić w równej mierze rolę ośrodka naukowego, jak oświatowego, prezentującego nie tylko piękno, lecz także wiedzę na ten temat. Ikony, szczególnie we wschodnich regionach Polski, stanowią przecież część naszego dziedzictwa narodowego.

Joanna Tomalska

### My Icon Museum – Project of a Scenario for the Icon Museum in Supraśl

Icons are among the most interesting and least known objects of sacral art. Discovered rather late by researchers and collectors alike, they comprise the object of quests conducted by collectors and museum staff. The oldest Polish icon collections date back to the second half of the nineteenth century, and were created in Warsaw and Cracow. Today, icons are gathered and stored in numerous Polish museums, i. a. in Łańcut, Biała Podlaska, Szamotuły, Olsztyn and Białystok. The article discusses a scenario for a museum of icons which are the property of the Podlasie Museum in Białystok. The author proposes adapting one of the wings of the former Abbots' Palace in Supraśl for an exposition which would feature basic questions associated with the art of the icon. The exhibition should begin with a virtual display of Early Christian art conceived as an introduction to knowledge about the icon. The next interior recreates the studio of the isographer – a painter specialising in icons – full of prepared and primed boards as well as a whole arsenal of painter's tools. The following showroom is conceived by its designer as a presentation of fundamental questions relating to the theology and symbolic of the icon as well as an explanation of the concept of reversed perspective. The successive part of the museum is planned as a display of frescoes from Supraśl, one of the most interesting historical complexes of monuments in this part of Poland. The project foresees a diorama – a stage

designed presentation of the miraculously preserved sixteenth-century frescoes and a virtual tour of a church. The following showroom will be devoted to iconography – the theme of the icon and associated messages and stories explaining particular themes. The visitor will then see the most interesting paintings and icons from Podlasie known as the miracle working likenesses of the Madonna and Child. Here the author planned an exposition of such objects as Our Lady of Supraśl, Kodeń, Leśna, Różanystok, Hodysz and others. The exposition will be accompanied by accounts linked with the miracles ascribed to the paintings as well as graphic emulations and prayers connected with the depictions. The temporary exhibition showroom should be used for demonstrating assorted problems linked with icons, such as the history of various Christian creeds in Podlasie; it should also attempt bringing the public closer to the history of Old Rite and Uniate icons as well as characterise the icons of Podlasie.

The selection of icons for the purpose of a museum presentation must be particularly meticulous in order to emphasise their merits. The objects should be supplemented with commentaries and explanations assisted with modern media – computers, special programmes and multi-media transmissions.

□

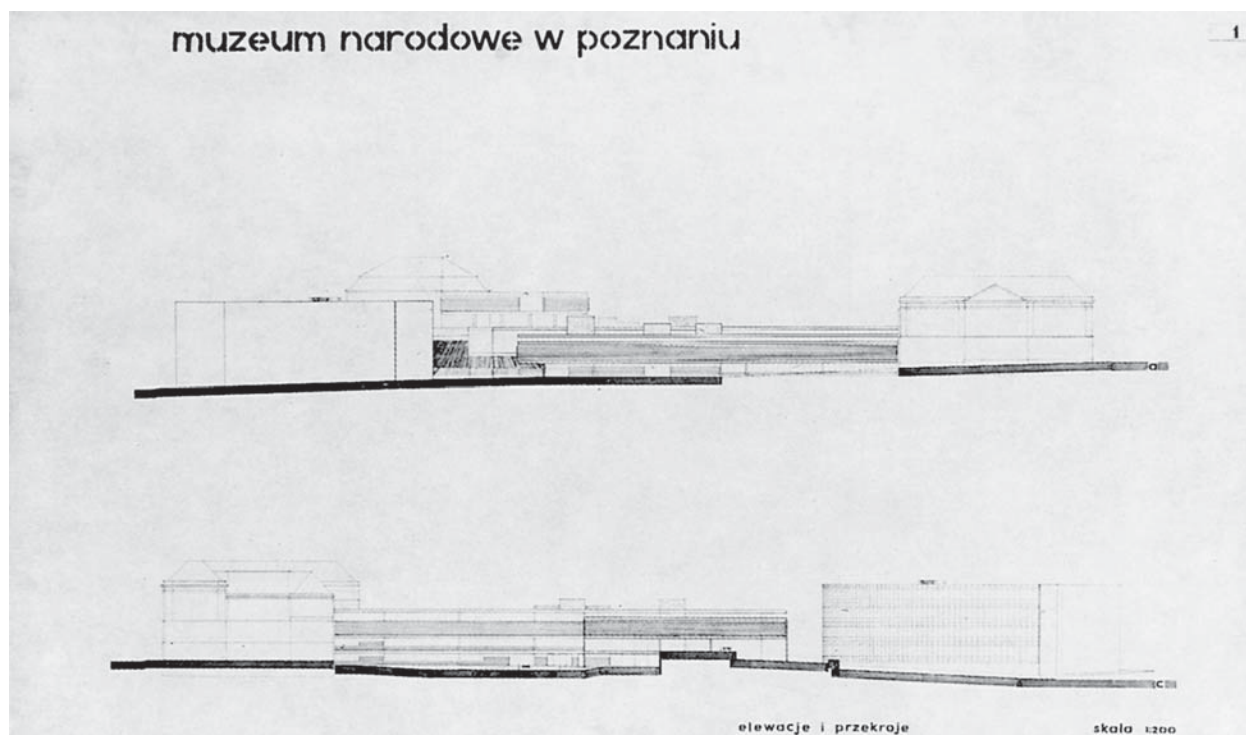
Wojciech Suchocki

### NOWE MUZEUM W POZNANIU

Budynek, który stanowi nowe skrzydło głównego gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu, powstawał jako jedyna całkowicie zaprojektowana i wybudowana po II wojnie światowej w Polsce budowla muzealna. Już z tego tylko powodu warto poświęcić mu nieco uwagi. Skoro zaś pomieszczona w nim stała ekspozycja została udostępniona publiczności w roku 2001, to można sądzić, że to „ostatni krzyk” naszego muzealnictwa. Jeśli jednak zdamy sobie sprawę z tego, że data ta odmierzała zarazem półwiecze od opracowania pierwszej koncepcji tego budynku, to gotowi będziemy uznać, że kształt tego dzieła to zapis wytrwałych wysiłków jego wznoszenia, ścierających się z różnymi ograniczeniami, przeciwnościami, uwikłaniami wynikającymi z charakteru czasu i miejsca, w którym wysiłki te podejmowano. Choć dzieła architektury

zawsze powstają w takim uwikłaniu, to charakter władzy, wyznawane hierarchie celów, możliwości finansowe, organizacyjna wydolność, mogą je uczynić gęstwą przeszkód niemal nie do przebycia. Przy tym materia muzealna jest złożona, a projektowanie budynków muzealnych, które musi uwzględniać tę złożoność, należy do najtrudniejszych zadań architektonicznych.

Jeśli jednak przychodzi uznać nowe skrzydło głównego gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu za najnowocześniejszy budynek muzealny w Polsce, to w szczególności ze względu na takie jego właściwości, które nie rzucają się w oczy odwiedzającym, a zwłaszcza takie, które są dla ich oka niedostępne. Na jego dzieje trzeba spojrzeć przede wszystkim w perspektywie wpływającego czasu. Dotyczy to zwłaszcza tych aspektów złożonej problematyki budynków muzealnych,



1. Zwycięski projekt konkursu z roku 1965 Ryszarda Trzaski, Jacka Janczewskiego i Tadeusza Nasfetera, rysunek elewacji

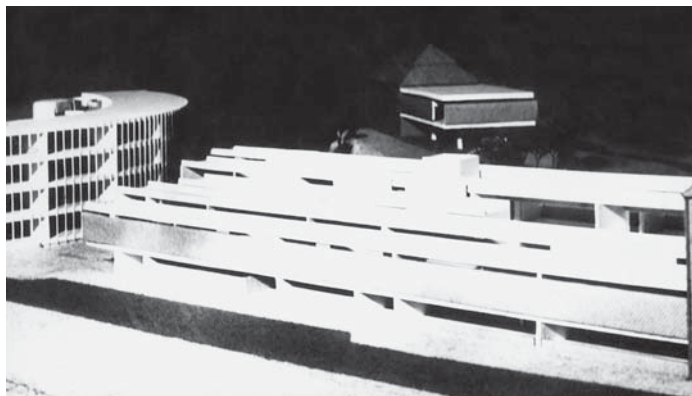
1. Winning project for the 1965 competition by Ryszard Trzaska, Jacek Janczewski and Tadeusz Nasfeter, drawing of elevation



które związane są z rozwojem technologii i dotyczą w szczególności najszerzej rozumianego bezpieczeństwa zbiorów, a więc zarówno tworzenia środowiska minimalizującego czynniki oddziałujące na materię obiektów, jak i ich zabezpieczenia przed wandalizmem lub kradzieżą. Z drugiej strony półwiecze, jakie upłynęło od opracowania pierwszej koncepcji budynku do jego otwarcia, to także czas ścierania się rozmaitych koncepcji muzeologicznych i wystawienniczych, rozmaitych teorii sztuki, zarówno współistniejących, jak i wzajemnie się wypierających. Te aspekty, uwikłane w konkretne warunki polityczno-gospodarczo-instytucjonalne czasu i miejsca, zdecydowały o kształcie, w jakim ostatecznie budynek wzniesiono. Doprowadzenie dzieła do końca to zasługa kolejnych dyrektorów muzeum – Zdzisława Kępińskiego, Kazimierza Michałowskiego, Henryka Kondzieli, Konstantego Kalinowskiego – i ich zmagających z „niemożnościami”.

Charakteryzując to, co zasadniczo określa kształt budowli: bryłę, przestrzeń, stosunki rozmiarów, rozmieszczenie funkcji, musimy się cofnąć, choćby najzwężej i tylko w najistotniejszych z tego punktu widzenia kwestiach, do historii budowy. Przede wszystkim po to, by odpowiedzieć na pytanie, dlaczego powstała w takim kształcie, tj. stając obok starego gmachu w żaden sposób z nim nie związana, znacznie niższa, cofnięta wobec starej linii zabudowy, przez tamten przestrzeganej.

Potrzebę zwiększenia powierzchni muzeum przez dobudowę do istniejącego budynku lub budowę nowego podnoszono już wkrótce po odzyskaniu niepodległości<sup>1</sup>. W roku 1950 instytucji nadano rangę Muzeum Narodowego. W latach 1951-1952 powstał pierwszy, wstępny projekt rozbudowy muzeum; równocześnie na cele muzealne przekazane zostały sąsiadujące z muzeum działki po zburzonych kamienicach. Ta, odmienna w stosunku do ogólnego projektu zagospodarowania otoczenia Zamku Przemysława autorstwa Zbigniewa Zielińskiego, koncepcja przeznaczenia tego terenu wyznaczyła główne punkty ogniskowe długotrwałych publicznych sporów. Pod koniec lat 50. pod kierunkiem Zdzisława Kępińskiego opracowano założenia rozbudowy, kilkakrotnie przepracowywane na początku lat 60., kiedy to jednak priorytet uzyskała sprawa odbudowy Zamku Przemysława. Trwające kilka lat starania o przeprowadzenie konkursu na projekt muzeum zakończyły się jego rozstrzygnięciem w grudniu 1965 r. i przyznaniem I nagrody projektowi, którego autorami byli Ryszard Trzaska, Jacek Janczewski i Tadeusz Nefeter. Projekt ten stał się podstawą budowy, choć był modyfikowany pod wpływem postulatów dyrektora Kazimierza Malinowskiego, który przez dziesięć lat



2. Projekt Trzaski, Janczewskiego i Nafetera, makieta

2. Project by Trzaska, Janczewski and Nafeter, model

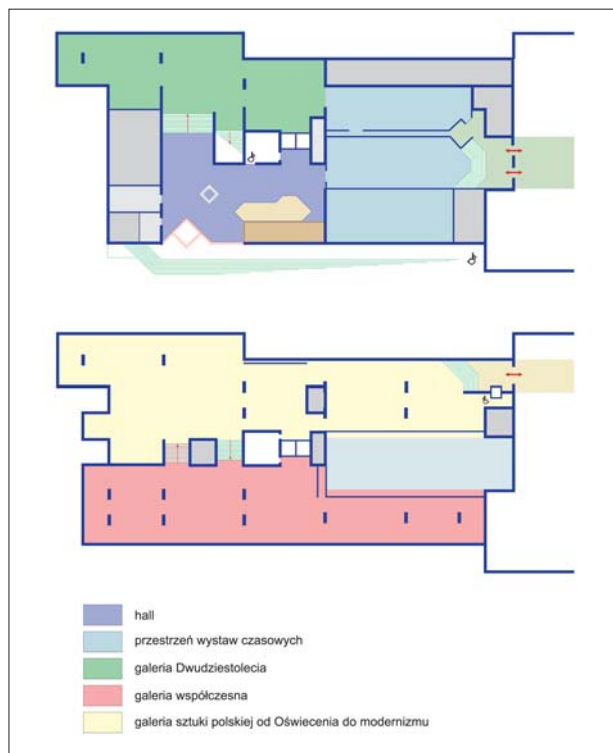
zmagających się z ustawicznym „spadaniem z planów” oraz zabiegał o powołanie wykonawcy i rozpoczęcie budowy, co nastąpiło w końcu w roku 1977.

Warto odnotować trwałość sygnalizowanego wyżej sporu o lokalizację i kształt budynku muzealnego, który najdobitniej wyraził się w roku 1976 w podpisany przez 52 osoby proteście „grupy architektów środowiska poznańskiego”. Protest zawierał zarówno argumenty dyskusyjne: zasłonięcie Wzgórza Przemysława i uniemożliwienie realizacji ciągu zieleni wokół starówki, jak i takie, których słuszność dziś się potwierdza: *Nowoczesne muzeum jednak wymaga dużego terenu, na ekspozycję zewnętrzną i wewnętrzną, na pracownie, magazyny, zaplecze gospodarcze i techniczne, na dojazdy i parkingi. Powinno posiadać również rezerwę terenu pod przyszły rozwój*<sup>2</sup>. W odpowiedzi na ów protest Mali-



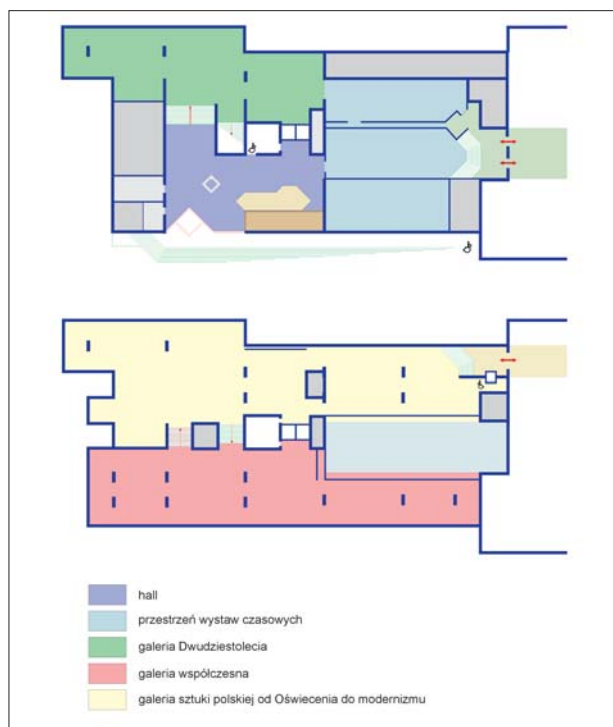
3. Nowe skrzydło głównego budynku, elewacja zachodnia wzdłuż Alei Marcinkowskiego

3. New wing of the main building, western elevation along Marcinkowski Avenue



4. Uproszczony plan przyziemia

4. Simplified plan of the ground floor



5. Uproszczony plan piętra

5. Simplified plan of the storey

nowski odnosił wyrażone w nim zastrzeżenia i wizje do realiów, przede wszystkim sytuacyjnych, sformułował też – do dziś, jak sądzę, najślusniejszy – pogląd na odbudowę zamku<sup>3</sup>.

Mimo że budowa została ostatecznie rozpoczęta w roku 1977, realizacja napotykała wciąż na ogromne trudności, z którymi przyszło się mierzyć kolejnemu dyrektorowi, Henrykowi Kondzieli<sup>4</sup>. Polegały one m.in. na zmianie generalnego wykonawcy, kłopotach z przyłączeniem budynku do miejskiej sieci ciepłowniczej, z systemem ogrzewania i jego zasilania, braku koordynacji działań, niemożności uzyskania podwykonawców i zaopatrzenia materiałowego. Dotknięta corocznym zmniejszaniem limitów finansowych, w roku 1982 czasowo wstrzymana, inwestycja posuwała się w niezwykle wolnym tempie i tylko w zakresie konstrukcji budynku, by w roku 1989 zostać objętą uchwałą Rady Ministrów, nakazującą wstrzymanie finansowania inwestycji ze sfery budżetowej<sup>5</sup>.

Lata 90., po początkowo trwających kłopotach (m.in. zaprzestanie finansowania w roku 1994), to czas, kiedy pod kierownictwem kolejnego dyrektora, Konstantego Kalinowskiego, budowa doprowadzona została niemal do końca. Za przełomowy uznać wypada rok 1995, kiedy uzyskano centralne finansowanie inwestycji oraz sformułowano nowy program funkcjonalny budynku i podpisano umowę z projektantem, który nadał mu ostateczny kształt.

Stumetrowej długości budynek, ułożony wzdłuż alei Marcinkowskiego na osi północ-południe, można opisać najprościej jako złożony z dwóch równoległych, trójkondygnacyjnych traktów, ustawionych na różnych poziomach, rozdzielonych trzecim, utworzonym przez biegnące przez wszystkie kondygnacje, nakryte szklanym dachem „patio” (w pierwotnym projekcie odkryte) oraz poprzecznie biegnące schody, łączące umieszczone na różnych poziomach przestrzenie zewnętrznych traktów. Taki kształt wynikał przede wszystkim z warunków konkursu, a zwłaszcza formułowanego oczekiwania, że budynek nie przysłoni widoku na Wzgórze Przemysława. W bryle dawało to następstwo podłużnych, wyłaniających się spoza siebie bloków, co pozwoliło Kazimierzowi Malinowskiemu porównać całość do schodów, optycznie wiodących na wzgórze<sup>6</sup>.

Ukończenie tej konstrukcji przed przystąpieniem do realizacji ostatecznej wizji użytkowania budynku określiło w sposób decydujący rozwiązania przestrzenne. Od momentu powstania projektu zmieniły się wszelako poglądy na warunki ekspozycji i przechowywania dzieł, a także pojawiły się nowe możliwości techniczne realizowania tych koncepcji. Przy tym, jak wynika z materiałów, w momencie podjęcia prac nad kon-

cepcją i projektem wnętrz istniejący budynek nosił już znamiona niszczenia, a zachowana dokumentacja wykazywała braki.

W 1995 r. zawarto umowę na opracowanie projektu z Magdaleną i Witoldem Gyurkovichami. W oparciu o przedstawione przez dyrektora Kalinowskiego propozycje układu funkcjonalnego, po rozeznaniu zarówno rozwiązań i tendencji w światowym muzealnictwie, jak charakteru kolekcji, które miały być wystawione w projektowanych wnętrzach, określono zespół funkcji innych niż wystawiennicze, które budynek miał pełnić. Miały się w nim mieścić biura, pracownie, magazyny, a także sala wykładowo-kinowa, sklep, kawiarnia. Należało zapewnić pełny dostęp osobom niepełnosprawnym do wszystkich przestrzeni przeznaczonych dla odwiedzających muzeum. Na nowo trzeba było przemyśleć kwestie oświetlenia, ogrzewania, klimatyzacji i wentylacji<sup>7</sup>.

Na najniższym poziomie (piwnice od strony zachodniej, parter od strony wschodniej) umieszczono magazyny dzieł, które tak ze względu na warunki przechowywania, jak i zabezpieczenia uznać można za najnowocześniejsze wśród polskich muzeów, a także magazyny sprzętów wystawowych i wydawnictw; od strony wschodniej znalazły się biura dla licznych działów, pracownie konserwatorskie, pomieszczenia socjalne dla opiekunów zbiorów. Na tym poziomie także projektowano umieścić salę wykładowo-kinową oraz studio fotograficzne. Za ważny element organizacji przestrzeni uznano jedno wejście. Pomieszczenie na parterze hallu, do którego prowadzi główne wejście, powołało obszerną przestrzeń, która zarówno łączy kilka podstawowych funkcji recepcyjnych (szatnia, kasa, sklep), jak też pozwala znaleźć drogę do wszystkich miejsc ekspozycji, a także daje łatwy, bezpośredni dostęp przed przestrzenią ekspozycyjną do działów edukacji i inwentarzy. Na tym poziomie od strony wschodniej umieszczono Gabinet Rycin. Na poziomie trzecim znajdują się wyłącznie sale ekspozycyjne, na najwyższym, w strefie dachu – dobudowane pomieszczenia Działu Plakatu i Designu. Przewidziano możliwość dostaw do muzeum z dwóch stron: od strony wschodniej (ul. Ludgardy) i północnej.

W okresie między powstawaniem projektu konkursowego a opracowaniem ostatecznej koncepcji wnętrza muzeum nastąpiły istotne zmiany w podejściu do wielu zagadnień współokreślających funkcjonowanie muzeum. Trzeba było uwzględnić funkcje wcześniej nie przewidywane, a nadto podjąć próbę określenia charakteru tego muzeum pośród zmieniających się i współistniejących sposobów pojmowania muzeum jako miejsca. Rosły i stabilizowały się wymagania doty-



6. Hall, księgarnia

6. Hall, bookstore

czące oświetlenia, temperatury i wilgotności pomieszczeń muzealnych, a zarazem doskonalili technologie pozwalające uzyskiwać i utrzymywać takie warunki. W dziedzinie oświetlenia przestrzeni muzealnych eliminuje się, a przynajmniej ogranicza, oświetlenie naturalne. W projekcie poznańskiego muzeum przez wykorzystanie bocznych naświetli i bocznych okien w połączeniu ze sztucznymi źródłami światła bezpośredniego i odbitego osiągnięto system oświetlenia o wysokich i rozmaitych walorach; godne uwagi jest zwłaszcza wykorzystanie podwieszonych stropów przez stworzenie w nich „kolebek” odbijających światło. Podwieszane stropy pozwoliły też na poprowadzenie ponad nimi potrzebnych instalacji, w tym klimatyzacji, którą zastosowano na salach ekspozycyjnych i w większości magazynów, rezygnując z proponowanego wcześniej ogrzewania podłogowego.

Zmiana koncepcji ogrzewania i wentylacji, umiesz-



7. Hall, schody na Galerię Dwudziestolecia

7. Hall, stairs leading to the Interwar Period Gallery





8. Galeria Dwudziestolecia

8. The Interwar Period Gallery

czenie urządzeń temu służących w świetlikach górnych, pozwoliły nadto uzyskać znaczną przestrzeń w piwnicach na funkcje uzupełniające. W projektowaniu uwzględniono wszelkie wymogi bezpieczeństwa, starając się zastosować najbardziej zaawansowane techniki. Wprowadzono jako składnik zabezpieczenia podział kurtynami na strefy, istotny zwłaszcza w okresie zamknięcia muzeum. W rozwiązaniu przestrzeni ekspozycyjnej projektanci położyli nacisk na jej uniwersalny charakter, tj. możliwość wprowadzania zmian w przypadku zmiany koncepcji czy zmiany zawartości kolekcji. Otwartość na uzupełnianie i unowocześnianie miała cechować jak największą część przyjętych rozwiązań.

Okres dyrektury Konstantego Kalinowskiego i powierzenie ostatecznej fazy projektu Witoldowi Gyurkovichowi i Magdalenie Gyurkovich miały rozstrzygający

wpływ na kształt nowego skrzydła. Kiedy w grudniu 2000 r. obejmowałem dyrekcję Muzeum Narodowego w Poznaniu, pozostawało budynek doprowadzić do stanu umożliwiającego uzyskanie zgody na jego użytkowanie, uruchomić i uzdatnić instalacje, wyposażyć i przystąpić do stopniowego przenoszenia doń projektowanych agend. Niestety, nie wszystkie przestrzenie mogły przyjąć projektowane funkcje – z powodu konieczności powiększenia przestrzeni magazynowej i ekspozycyjnej, nie ma wciąż w muzeum sali wykładowo-kinowej ani kawiarni. Wyzwania są szersze i wielorakie. By zrealizować swoje możliwości, potrzeby i wymagania, jakie stawia współczesność, muzeum musi wykonać kolejny krok; liczy przy tym na zrozumienie i pomoc władz miasta, zwłaszcza w obliczu 150-lecia swego istnienia w Poznaniu.

2 grudnia 2001 r. otwarta została największa w historii Muzeum Narodowego w Poznaniu stała ekspozycja sztuki polskiej od końca XVIII w. do współczesności. Oznaczało to pełne udostępnienie przestrzeni ekspozycyjnej budynku, w której wcześniej odbyło się kilka wystaw czasowych, w tym wystawy „Od Maneta do Gauguina. Impresjoniści i postimpresjoniści z Musée d’Orsay w Paryżu” oraz „Paula Klee. Od szkicownika do obrazu” – obie w wyodrębnionych przestrzeniach, umożliwiających uzyskanie właściwych warunków klimatycznych przy trwającym uzdatnianiu instalacji klimatyzacyjnej.

Opracowanie programu nowej ekspozycji, obejmującej całość głównego gmachu, powierzyłem Agnieszce Ławniczakowej, wieloletniemu dyrektorowi naukowemu muzeum i kuratorowi Działu Malarstwa Polskiego<sup>8</sup>. Program przewidywał pozostawienie w starym budynku na piętrze galerii malarstwa obcego, urządzenie na parterze galerii sztuki średniowiecznej i galerii sztuki polskiej XVI-XVIII w., a w podziemiach – gale-



9. i 10. Galeria współczesna

9 and 10. Contemporary gallery





11. Galeria górna sztuki polskiej od oświecenia do modernizmu (z przejściem do galerii malarstwa obcego w starym gmachu)

11. Upper gallery of Polish art from the Enlightenment to modernism (with a passage to the foreign painting gallery in the old building)



12. Galeria górna z widokiem na patio

12. Upper gallery with a view of the patio

rii sztuki starożytnej. W nowym skrzydle na trzech poziomach miały być zlokalizowane galerie sztuki polskiej. Patio wraz z sąsiadującymi salami stworzyło przestrzeń wystaw czasowych, przedłużoną do hallu starego gmachu. Dało to powierzchnię około 3800 m<sup>2</sup> galerii sztuki polskiej oraz około 1500 m<sup>2</sup> przestrzeni wystaw czasowych. Kształt ekspozycji poszczególnych galerii nowego skrzydła współtworzyli ich kierownicy i kustosze: Maria Gołąb, Dorota Suchocka, Włodzimierz Nowaczyk i Ewa Hornowska. Koncepcja zabudowy w nowym skrzydle powstała we współpracy autorów merytorycznego układu galerii z projektantem jej przestrzeni Witoldem Gyurkovichem; pozwoliło to m.in. oprzeć ją na module zapewniającym przestrzenną spójność. Zabudowę wszystkich galerii wykonali w całości pracownicy Działu Organizacji Wystaw pod kierownictwem Romana Nowakowskiego.

Podłużne, tunelowe przestrzenie ekspozycyjne narzucały „promenadowy” sposób ich doświadczania, silnie związany z samym pojęciem galerii i typowym o niej wyobrażeniem, a zarazem z czynnikiem czasu, sprzyjając uwzględnieniu w koncepcji ekspozycji wymiaru historycznego. Najwyraźniej podkreślony został on w górnej galerii, prezentującej sztukę polską od epoki oświecenia do okresu modernizmu. Niczym nie przegrodzony, związany rozświetloną „kolebką” ciąg galerii pozwala jednym rzutem oka zmierzyć dystans między Grassim i Wyspiańskim wzdłuż zachodniej, otwierającej się na patio ściany, a z drugiej strony zapaść się w wyodrębnione zabudową wnętrza prezentujące małe monografie artystów, z otwierającymi się prześwitami na dzieła ich towarzyszy, poprzedników i następców; tu mieści się najobszerniejsza ekspozycja wyjątkowej poznańskiej kolekcji Malczewskiego. Podobny porzą-



13. i 14. Galeria górna

13 and 14. Upper gallery





15. Patio, wystawa „Jan Lenica. Labirynt”, luty 2002

15. Patio, exhibition „Jan Lenica. Labyrinth”, February 2002



16. Górna sala wystaw czasowych przy patio, „wystawa „Jan Lenica. Labirynt”

16. Upper showroom for temporary exhibitions next to the patio, the „Jan Lenica. Labyrinth” exhibition

dek, z odmienną koncepcją podziałów, panuje w galerii sztuki współczesnej, w której ze względu na dzieje zbiorów, związane z założeniem pierwszej w muzeach polskich kolekcji i galerii sztuki współczesnej przez Zdzisława Kępińskiego, szczególnego znaczenia nabiera „stacja” ogarniana obrazami Potworowskiego i Kobzdej. Usytuowanie sztuki dwudziestolecia na dolnej galerii podyktowane zostało tym, że jest to najniższa z wszystkich przestrzeni ekspozycyjnych; w prezentacji porządkowanej ugrupowaniami artystycznymi wyróżnia się monografia Spychalskiego i sala „kolorystów”, a to ze względu na jakość kolekcji, pamięć o Kępińskim jako ich najważniejszym promotorze, oraz pełnią przez te zespoły dzieł rolę pomostu między dwudziestolecie i sztuką powojenną.

Jeśli chodzi o sposób bycia dzieł w przestrzeni oddanej im w nowym skrzydle, to perspektywa historyczna łączy się tu z usiłowaniami dania każdemu dziełu możliwości samodzielnego przemówienia do widza, wyzwolenia tego, co w sztuce najbardziej zdumiewające i niezastąpione – odrywania się dzieła od swego kontekstu, by otworzyć się na ten, który jest emanacją osobistego doświadczenia widza, a zarazem doświadczenie to dopiero pobudzić do działania. Może niekiedy stać temu na przeszkodzie gęstość ekspozycji – ta znów bierze się z troski, by dzieła, które muzeum ma w swoich zbiorach, miały szansę spotkania z widzem, a właściwie – by nie odbierać widzowi szansy tego spotkania. Stąd częściowa wymiennność ekspozycji, zwłaszcza w galerii współczesnej, a przede wszystkim – oczekiwanie na rozszerzenie przestrzeni, które pozwoliłoby pokazać także te prace, i całe ich działy, które dotąd nie mają takiej szansy.

Jakie to więc muzeum? Czy wystarczy odpowiedzieć, że nowoczesne, odnosząc się bardziej do tego, co ukryte, a co dotyczy raczej muzealnej technologii, w której istotnie następuje rozwój, i to zawrotnie szybki? Czy oczekujemy stanowiska wobec niezwyklego zróżnicowania i eksplozji budynków muzealnych, wobec których dzieła muszą szukać miejsca, jak może sztuka w ogóle? Stanowiska, które pośród tylu uwikłań architekt ma zająć i wpisać w szkielet modernistycznego muzeum studyjnego, podejmując z nim dialog? Czy chodzi o to, co zawsze czyni, organizując przestrzeń i sposób zachowania w niej? Wystarczy więc je opisać.

Fasada nowego budynku już w projekcie działała jak łącznik, przejście; jej cofnięcie to podkreślenie podległości wobec starego gmachu, ale zarazem zaczyn osobliwej gry między nimi, wzmożonej umieszczeniem wejścia w gmachu nowym, i to na przeciwległym końcu. W starym wejściu utrwalone w architekturze jest niedostępne, odsyła do innego; by tu dojść trzeba



rozpocząć, wejść gdzie indziej – stare wejście staje się możliwym punktem dojścia.

A elewacja – wynikająca ze zmiany koncepcji, „techniczna”, jak mówi projektant (zaprojektował też bowiem „prawdziwą”) – ma przecież również swoją wymowę. Rozciągłością zaznacza drogę i jej długość, podstawową różnicą materii, które ją tworzą – skalę i tęgość zabezpieczenia, ale też wzniosłość, rozłożeniem ramion rdzennego T – pewność zakorzenia i serdeczność powitania; wreszcie przeszkleniem dolnej kondygnacji – pozwala być już wewnątrz.

Decyzja jednego wejścia jest ważka: określa początek i koniec drogi; lecz wewnątrz jest ich wiele. Hall pozwala się rozejrzeć, ocenić, dokonać wyboru. Wielkie schody zaproszą najgłośniejsz – zajrzenie do szatni, to jasne, ale i księgarni będzie odskokiem, zostawione na później. Na drogę tę zaprasza też niskość przestrzeni, otwierające się perspektywy, dążenie ku światłu; a tam już uwagę wędrowca przejmą dzieła.

Stąpa po tym, co ujednocila tę przestrzeń, a zarazem odróżnia od tej, z której przyszedł – po posadzce, która zapowiada to, z czym będzie miał tu do czynienia: przestoczenie materii – jak tu, w wymiennych pasmach, przypominającej o swej surowości, chropawości i twardości, by obok ją zatracić, pozwalając stąpać po lśniących odbiciach. Neutralność ścian rozpina przestrzeń między różnymi „geometriami” i materiałami posadzki i stropu, usianego ujętymi w nią, a jakby wymykającymi się jej światłami; stropu podporządkowanego kierunkom siatki modułów planu i posadzki zaznaczającej sprzeciw wobec niej i swobodę podróżowania, współlistotną w porządkach galerii.

Tam, gdzie wkracza poziom-przewodnik – nie kryje się, lecz występuje mocno, kontrastowym, innej natury materiałem poręczy. Jakby miejsca ciszy, braku obrazów wyzyskał na przywiązanie uwagi do architektury,

podkreślony rytmem złotych beczek. W galeriach, wbrew tej „ramie”, jest architektura podporządkowana dziełom samym, aż filary pierwotnego systemu modułarnego włączają się w tę służbę.

Patio, które przyjętą nazwę zawdzięcza wywodowi z pierwotnego projektu, ujawniając w podstawowej artykulacji szkielet jego systemu, a wykształceniem się z dziedzinka zapowiada stary hall, o takimż rodowodzie, łączy funkcje przestrzeni wystawowej z innymi. Krzyżują się tu drogi, perspektywy, funkcje, sposoby bycia. Nade wszystko sama architektura staje się przedmiotem obserwacji. Jej wyraźne ukierunkowanie, przypiętowane „paradnymi” schodami z parą półkoliście zamkniętych przejść, przyjętych wraz ze ścianą starego gmachu, ale i zatrzymanie widza wyrazistymi pionami, wyciągnięciem ku górze, rozświetleniem i konstrukcją „sklepienia”, przykuciem do architektury, gry ściany i przepruć, funkcjonalności i jej podania w wątpliwość, jak w „loggii pana”, jak w „krużgankach”, jak, i tu, w mgnieniach złota. W galeriach dyskretna – tu architektura chce być wystawiona; odwrotna strona trudności ekspozycyjnej tej przestrzeni, która chce, by myśleć, co z nią zrobić.

Każde z przejść do starego gmachu konfrontuje z inną przestrzenią – ale przecież obie składają się na całość; to fakt, którego jakość, to porównanie dwóch sposobów bycia dzieł w tych przestrzeniach.

Wychodząc, rzucamy okiem ku ślepej ścianie starego gmachu, ku temu świadectwu bezmyślności; może niedługo tak mechanicznie zestawione budynki wieńczące XIX i XX w. zespoli kłamra myśli architekta początku obecnego stulecia.

Takie to muzeum. Czyśmy w opisie nie przesadzili? Wszak byliśmy w miejscu, które uczy patrzeć uważnie.

## Przypisy

<sup>1</sup> Szczegółowe omówienie dziejów rozbudowy muzeum do roku 1978 zawiera artykuł T. I. Grabskiego, *Rozbudowa Muzeum Narodowego w Poznaniu. Cz. I. Historia starań i koncepcje rozbudowy*, „Studia Muzealne” 1993, z. XVII, s. 110-131.

<sup>2</sup> „Literatura”, nr 42/294 z 14.10.1976 r.

<sup>3</sup> *Ibidem*, nr 45/247 z 4.11.1976 r.

<sup>4</sup> Por. *Informacja nt. zadania „Rozbudowa Muzeum Narodowego w Poznaniu”* z grudnia 1987, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Archiwum, 4250.

<sup>5</sup> Por. list Henryka Kondzieli do Ministra Kultury i Sztuki z 22.09.1989, *ibidem*.

<sup>6</sup> Por. przyp. 3.

<sup>7</sup> Koncepcję architektury wewnątrz muzeum przedstawiam na podstawie opracowań autorów projektu: *Opis techniczny koncepcji i projektu architektury wewnątrz do nowej części Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz Muzeum Narodowe w Poznaniu. Wnętrza nowego skrzydła*, a także rozmowy z Witoldem Gyurkovichem.

<sup>8</sup> Por. A. Ławniczakowa, *Galeria Sztuki Polskiej*, „iks. Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny” 2002, nr 3(7), s. 18-23.

Wojciech Suchocki

### The New National Museum in Poznań

The building which comprises the new wing in the main part of the National Museum in Poznań was the only museum edifice designed and erected in Poland after the second world war. More than half a century has passed from the time of its first conception. The completion of the initiative is the accomplishment of successive Museum directors – Zdzisław Kępiński, Kazimierz Michałowski, Henryk Kondziela and Konstanty Kalinowski. The contemporary nature of the building consists of the fact that the use of newest technologies has created an environment minimalising the impact of assorted factors affecting the matter of the objects and protecting them against burglary or devastation. The half a century in which the vision of the Museum had matured also witnessed a confrontation of diverse conceptions concerning museums and exhibitions as well as various theories of art. These aspects, involved in concrete political-economic-institutional conditions of the given time and place, have proved decisive for the ultimate shape of the building.

The initial premises, devised in the 1950s and redesigned upon several occasions, have become the foundation of a competition solved in 1965. First prize went to a design by Ryszard Trzaska, Jacek Janczewski and Tadeusz Nesfeter. Construction was commenced in 1977, and a new functional programme was proposed in 1995 when the final phase of the project was entrusted to Witold and Magdalena Gyrkovich. The 100-metres long

building located on a north-south axis along Marcinkowskiego Avenue, can be described simplest of all as composed of two parallel three-storey courses situated on different levels and created by a "patio" running across all the storeys and covered with a glass roof, as well as transverse stairs connecting the space of the outer courses located on various levels.

The lowest level contains storerooms, one of the most modern in Polish museums, and to the east: offices, conservation workshops and staff rooms; the ground-floor hall combines a number of basic reception functions (cloakroom, ticket office, shop), making it possible for the visitors to find their way to all the exposition sites. The same level includes the Drawing Cabinet. The third level is composed exclusively of showrooms, and the highest level features added interiors of the Poster and Design Department.

Owing to the necessity of enlarging the storerooms and the exhibition area the Museum still lacks a lecture-projection room and a cafe.

In the new wing the Polish Art Gallery occupies about 3 800 sq. m. on all three levels, and the Patio, together with adjoining showrooms, creates a space of approx. 1 500 sq. m. intended for temporary exhibitions.

□

Teresa Jabłońska

## PRZYRODA I SZTUKA O PRZESZŁOŚCI, NOWYCH REALIZACJACH I NAJBLIŻSZYCH PLANACH MUZEUM TATRZAŃSKIEGO W ZAKOPANEM

W pierwszych dniach maja 2006 r. otwarta została nowa wystawa przyrodnicza w gmachu głównym Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Modernizacja objęła aranżację plastyczną całości i zupełną wymianę okazów w części przyrody ożywionej, jednak, co należy podkreślić, nie zmieniła zasadniczo zakresu i klucza, według którego były uporządkowane zbiory geologiczne, zoologiczne i botaniczne. Na obecny obraz wystawy złożyły się lata badań naukowych i praca kilku pokoleń przyrodników, wybitnych eksploratorów Tatr, których nazwiska, zaczynając od patrona muzeum, Tytusa Chałubińskiego, wystawa przywołuje wprost bądź pośrednio, uwzględniając wyniki prowadzonych przez nich badań i ich związki z muzealnymi kolekcjami i wystawami od chwili powstania muzeum po dzień dzisiejszy. W tle najnowszej wystawy przyrodniczej, która rzeszom zwiedzających mówi o geologii, zwierzętach i roślinach tatrzańskich, obecni są ludzie tworzący niegdyś legendę Zakopanego, a których urzeczenie Tatrami stało się bezpośrednim impulsem do założenia Muzeum Tatrzańskiego.

Ta najstarsza, a bodaj czy nie największa obecnie muzealna placówka regionalna w Polsce powstała w 1888 r. z inicjatywy Adolfa Scholtzego (1833-1914), chemika i przemysłowca z Warszawy, którego wspierało w tym w pełni społecznym przedsięwzięciu szereg fundatorów: przyrodników i lekarzy ze środowiska warszawskiej Szkoły Głównej, przyjaciół i uczniów dra Tytusa Chałubińskiego (1820-1889). Ten znakomity lekarz i botanik był szczególnie zasłużony dla Zakopanego (zawdzięczało mu status uzdrowiska), dla rozwoju turystyki (nazywano go „królem Tatr”) i dla tatrzańskich badań przyrodniczych. Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego zawiązało się w sierpniu 1888 roku. Spisany wówczas statut szeroko zakreślał zadania kolekcjonerskie, obejmując nimi całokształt problematyki przyrodniczej, etnograficznej i artystycznej związanej z Tatrami i Podhalem, co w istocie nadawało planowanej placówce charakter instytucji regionalnej. Jednak otwarte dla publiczności

1 lipca 1889 r. Muzeum Tatrzańskie miało charakter przyrodniczy i tak przez lata było postrzegane.

Pierwszą ekspozycję tworzyła kolekcja ssaków (73 okazy) i ptaków (408 okazów) tatrzańskich, kupiona od Antoniego Kocyana (1836-1916) – leśniczego z Zuberca, najlepszego wówczas znawcy fauny tatrzańskiej i preparatora – oraz okazy geologiczne z Tatr i zielniki ofiarowane przez Tytusa Chałubińskiego<sup>1</sup>. Etnografię, symbolicznie jeszcze i przypadkowo, reprezentował niewielki zbiór (57 eksponatów) strojów kobiecych i drobnego sprzętu gospodarskiego z okolic Czorsztyna, dar Stanisława Drohojowskiego.

W 1892 r. muzeum przeniosło się z wynajmowanego przy Krupówkach lokalu do własnej siedziby u zbiegu ulic Chałubińskiego i Zamoyskiego, zbudowanej na gruncie ofiarowanym przez sukcesorów Chałubińskiego. W tym niewielkim, drewnianym domu znajdowały się dwie sale wystawowe, gdzie w szafach i gablotach rozmieszczono zbiory zoologiczne, geologiczne i botaniczne, te ostatnie w postaci nieekspozycyjnych zasadniczo zielników. Zbiory ludoznawcze rozwieszono wprost na ścianach i rozłożono na stołach.



1. Pierwsza siedziba Muzeum Tatrzańskiego, 1892, proj. Józef Pius Dziekoński; wieża meteorologiczna w stylu zakopiańskim dobudowana w 1894, proj. Stanisław Witkiewicz, fot. NN, 1909

1. First seat of the Tatra Mts. Museum, 1892, design: Józef Pius Dziekoński; meteorological tower in the Zakopane style added in 1894, design: Stanisław Witkiewicz. Photo: NN, 1909





2. Preparaty mikroskopowe mchów Tytusa Chałubińskiego, 1999

2. Microscope samples of the Tytus Chałubiński moss, 1999

Porządkowaniem i katalogowaniem zbiorów przyrodniczych zajmował się jeden z założycieli muzeum, profesor zoologii Antoni Ślusarski (1843-1897), który, najprawdopodobniej wspólnie z Scholtzem, był też autorem pierwszej ekspozycji muzealnej.

Organizacja muzeum i budowa siedziby wyczerpały fundusz zebrany przez założycieli i przez wiele następnych lat placówka wegetowała. Próby polepszenia tej sytuacji podjęte zostały po 1900 r. z inicjatywy Towarzystwa Tatrzańskiego, zmierzającego do połączenia z TMT, wspólnej budowy murowanego gmachu i wspólnego prowadzenia muzeum. Z tymi staraniami, które nie znalazły pomyslnego finału, wiążą się pośrednio dwie obszerne relacje o Muzeum Tatrzańskim z 1901 r., skreślone przez zoologa Bohdana Dyakowskiego<sup>2</sup> i geologa Zygmunta Weyberga<sup>3</sup>. Były na tyle dokładne i obszerne, że pozwalały dostrzec rzeczywiście krytyczne położenie instytucji. Szczególnie w opinii Weyberga, zbyt może stroniczej, muzeum przedstawiało się jako zaniedbany skład *wypchanych zwierząt natłoczonych w ciemnych, głębokich szafach*, a w części ludoznawczej *ubogi tak w treści, jak liczbie* zbior przedmiotów porzucanych i porzucanych *bez ładu i składu* i bez troski o ich bezpieczeństwo.

Na tym tle wyróżniała się nowa wystawa geologiczna urządzona przez Mieczysława Limanowskiego, która łączyła współczesną wiedzę o pochodzeniu i budowie Tatr ze zbiorami w znakomitej większości zebranymi przez autora wystawy, który wyszukał i przyniósł do muzeum 220 okazów dla zilustrowania zasadniczych tez swojego obszernego objaśnienia. Limanowski przyjechał do Zakopanego w 1898 r. leczyć płuca. Był wtedy studentem politechniki lwowskiej, a do geologii

i podjęcia własnych badań wciągnęła go lektura pierwszej monografii Tatr Viktora Uhliga *Die Geologie des Tatrgebirges* (1899)<sup>4</sup>. Opowiedziana na wystawie w dziesięciu rozdziałach przeszłość Tatr urzeka do dzisiaj *artystyczną lotnością w nauce*, by użyć określenia jej autora. Dla przykładu przytoczmy wybraną sekwencję opisu: *„V. Morze rozbija wysepki pratatrzańskie. Flora wyseppek.” Olbrzymie drzewiaste paprocie, sagowce, widryngtonie tj. drzewa iglaste podobne do cedrów japońskich, skrzypy. Zniszczeniu wyseppek przez fale morskie zawdzięczamy florę Tomanowej (retycką) odkrytą przez prof. Raciborskiego*<sup>5</sup>.

O cmentarzysku Tomanowej i znajdujących tam odciskach „przedpotopowych” liści, łodyg i owoców pisał Limanowski rok wcześniej w *Glossopteris*<sup>6</sup>, baśni geologicznej o sięgających czasów formowania się ziemi ludowych wierzeniach, zabobonach i tajemniczych



3. Pejzaż tryasowy, S. I. Witkiewicz, 1900, repr. ze szklanego negatywu.

3. *Triassic Landscape* S. I. Witkiewicz, 1900, reprod. from a glass negative



4. Wroniec widlasty (*Huperzia selago*), nietota, 1997

4. *Huperzia selago*, 1997

intuicjach znachorów i wróżbiarek. Tę opowieść zilustrował Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) – wtedy uczeń Limanowskiego – fotografią owego cmentarzyska w Czerwonych Żlebkach i krajobrazami wysepek praatrzańskich swojego pomysłu, z potężnym na jednej z nich lepidodendronem, „ojcem” skarłowaciałego po milionach lat widłaka *babimora*, góralskiej nietoty używanej w ludowej magii i medycynie. Tytułowej wkrótce *Nietoty. Księgi tajemnej Tatr* (1908-1909) Tadeusza Micińskiego, której akcja toczy się w scenarii geologicznych krajobrazów *pradawnych Tatr* oblanych morzem, i gdzie prof. Rufin Zawirro (Mieczysław Limanowski) udziela mieszkańcom Turowego Rogu (osobom z towarzyskiego kręgu Stanisława Witkiewicza – Mędrca Zmierchoświta i Marii Dembowskiej – Wieszczyki Mary) ścisłej wiedzy o Tatrach, z których miało odrodzenie zejść na Polskę.

Wystawę Limanowskiego kończył mocny akcent. W ostatnich gablotkach pokazane zostały kości przyniesione jesienią 1900 r. przez Stanisława Witkiewicza z Groty Magurskiej (znanej od dawna ze znaleziska kości niedźwiedzi jaskiniowych), na których Witkiewicz dopatrywał się śladów ludzkiej ręki, a Stanisław Eljasz Radzikowski (*Melanchtonius w Nietocie*) zinterpretował jako amulety i grot używany do walki przez człowieka jaskiniowego, jak się później okazało błędnie. Limanowski dodatkowo objaśnił znalezisko schematem chronologicznym i fotografią plastycznej rekonstrukcji *Pithecanthropusa erectus* jako formy pokrewnej człowiekowi neandertalskiemu z Groty Magurskiej. Wystawienie *nagulca en face* wywołało oburzenie w gazetach galicyjskich. Limanowskiemu zarzucono ignorancję, obrazę religii i moralności, a prezes Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego, Władysław Florkeiwicz (1834-1902), usunął fotografię bez wiedzy autora wystawy. W odpowiedzi, w obszernym liście otwartym na łamach „Przeglądu Zakopiańskiego”, Limanowski wymówił Florkeiewiczowi naruszenie praw autorskich i niewdzięczność (wystawę urządził społecznie), a korespondentom pism zarzucił brak znajomości jakichkolwiek pojęć naukowych, nie mówiąc o nieuznawaniu prawa do stawiania przez naukę hipotez, które *plódząc krytykę posuwają naprzód wiedzę*<sup>7</sup>. Jeszcze bardziej radykalny okazał się Weyberg, obwiniając prezesa TMT o *drakońskie rządy wstecznictwa*, które grożą, że muzeum *znów pozostanie nieodwiedzanym składem kilkudziesięciu wypchanych skórek ptasich i kilkudziesięciu zakurzonych szmat niewiadomego pochodzenia porzrzucanych bez sensu po stołach*<sup>8</sup>.

Wystawie Limanowskiego – uznanej po latach za *pierwszą w Polsce nowożytną wystawę geologiczną*<sup>9</sup> – towarzyszyła seria jego artykułów o przeszłości geo-

logicznej Tatr, publikowanych na łamach „Przeglądu Zakopiańskiego” w latach 1899-1903<sup>10</sup>. Ostatnie poświęcone były wycieczce uczestników IX Międzynarodowego Kongresu Geologicznego w Pieniny i Tatry pod kierunkiem prof. Viktora Uhliga i Limanowskiego, który też oprowadzał po wystawie swojego pierwszego mistrza w sprawach geologii tatrzańskiej<sup>11</sup>.

Badania Limanowskiego w Tatrach, jego publikacje i wystawa, stanowiły wydarzenia w zakopiańskim życiu kulturalnym. Zwróciły m.in. uwagę na znaczenie Muzeum Tatrzańskiego, konieczność stworzenia warunków materialnych dla dalszego rozwoju tej instytucji, przede wszystkim na palącą potrzebę budowy murowanego gmachu. Jednak te sprawy przybrały realne kształty dopiero w latach 1911-1914, kiedy do władz TMT weszły osoby z Sekcji Przyrodniczej i Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego. W rezultacie ich działalno-



5. Murowany gmach Muzeum Tatrzańskiego, 1913-1922, proj. Stanisław Witkiewicz i Franciszek Mączyński, fot. H. Schabenbeck, 1926

5. Brick building of the Tatra Mts. Museum, 1913-1922, design: Stanisław Witkiewicz and Franciszek Mączyński. Photo: H. Schabenbeck, 1926



ści, obejmującej również program muzeum, 3 sierpnia 1913 r. odbyła się uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego pod nowy gmach w stylu zakopiańskim, wg projektu Stanisława Witkiewicza i Franciszka Mączyńskiego. Budowę – z przerwą spowodowaną przez I wojnę światową – ukończono w roku 1922, jeśli przyjąć datę otwarcia placówki 23 lipca tegoż roku, bo żmudne wykańczanie murowanicy ciągnęło się do połowy lat pięćdziesiątych.

W odrodzonej Polsce muzeum nadal pozostawało instytucją społeczną utrzymywaną oficjalnie przez Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, ale podstawą bytu placówki faktycznie były już dotacje rządowe. Od 1922 r. muzeum miało też stały personel naukowy i administracyjny. Juliusz Zborowski (1888-1965) został wtedy kierownikiem i kustoszem działu etnograficznego, a kustoszem działu przyrodniczego był przez dwa najbliższe lata botanik Konstanty Stecki (1885-1978). W dalszym jednak ciągu rozwój instytucji opierał się w znacznej mierze na społecznej pracy naukowców zasiadających w Kuratorium Muzeum, które od 1922 r. miało status instytucji naukowej, bądź beneficjentów „hotelu uczonych”, nazywanego też żartobliwie „Grand Hotelem Muzeum Tatrzańskie”, który działał w nowym gmachu od lipca 1921 roku.

W murowanicy urządzone zostały dwie równorzędne ekspozycje: etnograficzna na parterze i przyrodnicza na piętrze. Podstawę wystawy przyrodniczej stanowiły stare kolekcje – geologiczna, przez jakiś czas z objaśnieniami Limanowskiego, później unowocześniona przez Edwarda Passendorfera i Walerego Goetla; zoologiczna, w dalszym ciągu bazująca na kolekcji Kocyana;

i botaniczna, z zielnikami i planszami informacyjnymi Konstantego Steckiego, który też starannie zaaranżował całość w jednej, podzielonej parawanami sali. Po jego odejściu w 1923 r., praktycznie do końca dwudziestolecia międzywojennego dział przyrodniczy był pozbawiony pracownika naukowego; tylko w latach 1927-1930 kustoszem był zoolog Janusz Domaniewski (1891-1954). Niemniej, ekspozycja była stale uzupełniana i doskonalona przez prowadzących badania w Tatrach zoologów – Szymona Tenenbauma, Witolda Niesiołowskiego, Wacława Roszkowskiego; geologów – Eugeniusza Panowa, Ferdynanda Rabowskiego, Edwarda Passendorfera i Walerego Goetla; botaników – Józefa Motykę i Irenę Domaniewską, która pracowała również przy zakładanym alpinarium. Myślą przewodnią tych prac było stworzenie dydaktycznej, przyrodniczej monografii Tatr, uwzględniającej współczesną o nich wiedzę, oraz propagowanie ochrony przyrody<sup>12</sup>.

Kilka lat po II wojnie światowej, 1 stycznia 1950 r., Muzeum Tatrzańskie zostało upaństwowione i przeszło pod zarząd Naczelnej Dyrekcji Muzeów przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Nieco wcześniej, od połowy 1949 r., opiekę nad częścią geologiczną wystawy przyrodniczej objęło warszawskie Muzeum Ziemi, a z jego ramienia Andrzej Michalik, który we współpracy z Zygmuntem Korosadowiczem i w porozumieniu z prof. Edwardem Passendorferem zaktualizował jej treść oraz uporządkował i uzupełnił okazy. Z tymi zmianami wiązało się m.in. wprowadzenie specjalnie zaprojektowanych gablot, które służą wystawie geologicznej do dzisiaj<sup>13</sup>.

W połowie lat 50., przy okazji remontu całego budynku muzealnego, sala wystawy przyrodniczej została podzielona na dwie części: geologiczną, od której odtąd zaczynało się zwiedzanie, i przyrody żywej. Autorem wystawy geologicznej był Edward Passendorfer, z którym współpracowali Zbigniew Wójcik, Zbigniew Korosadowicz i Andrzej Michalik. Wprowadzono wtedy nowy dział poświęcony górnictwu i hutnictwu w Tatrach, opracowany przez Stefana Zwolińskiego i Zbigniewa Wójcika<sup>14</sup>. Na wystawie przyrody żywej w dalszym ciągu eksponowana była kolekcja zwierząt Antoniego Kocyana (w starych, przeszlakowanych szafach). Część botaniczną opracowała kustosz działu przyrodniczego Irena Wrońska, która dobrała i spreprowała kolekcję roślin tatrzańskich, przyporządkowując je piętrům klimatycznym. Ważnym uzupełnieniem ekspozycji botanicznej było już wtedy udostępnione w sąsiedztwie muzeum alpinarium.

Kolejną zmianę zainicjowała w 1974 r. Małgorzata Gąsienica Szostak, geolog i pracownik muzeum. Prace



6. Wystawa przyrodnicza w Muzeum Tatrzańskim, fot. H. Schabenbeck, 1926

6. Natural history exhibition at the Tatra Mts. Museum. Photo: H. Schabenbeck, 1926





7. Dyrektor Juliusz Zborowski na ekspozycji przyrodniczej w Muzeum Tatrzańskim, 1964

7. Director Juliusz Zborowski at a natural history exhibition at the Tatra Mts. Museum, 1964

nad nową wystawą geologiczną trwały kilka lat (została otwarta 12 września 1979 r.) i brali w nich udział specjaliści z Wydziału Geologii Uniwersytetu Warszawskiego i Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Autorami scenariusza byli: Małgorzata Gąsienica Szostak, Jerzy Lefeld, Maria Bac, Wojciech Jaroszewski, Zbigniew Kotański, a współpracowali z nimi: Piotr Roniewicz, Jan Burchart, Andrzej Gaździcki, Ewa Westwalewicz i Leonard Mastelli. Dostosowaną do najnowszych wyników badań geologicznych treść wystawy uzupełniono dodatkowymi bądź wymienionymi okazami, opisowymi planszami, tekstami i fotografiami. Zmieniona też została aranżacja plastyczna, oświetlenie gablot i sali (Grażyna Werner, Eugeniusz Rodzik). Równoległe zmiany na wystawie przyrody ożywionej polegały na wprowadzeniu prostych, drewnianych, jednolitych w charakterze gablot<sup>15</sup>.

Obecna modernizacja wystawy przyrodniczej utrzymała podział na dwie części: geologiczną, która niezmiennie próbuje odpowiedzieć na pytanie „jak powstały Tatry”, oraz przyrody ożywionej, prezentującej charakterystyczną florę i faunę tatrzańską w układzie pięter klimatycznych.

Wystawa geologiczna ukazująca historię powstania Tatr i procesy geologiczne, które je kształtowały, zachowała dawny zewnętrzny wygląd. Wyremontowano gruntownie salę, odnowiono gabloty wystawowe, unowocześniono oświetlenie. Nie zmienił się układ ani eksponowane wcześniej kolekcje, w niewielkim tylko stopniu uzupełnione. Zaktualizowana część opisowa otrzymała nową oprawę plastyczną, wykonano też nowe reprodukcje. Prezentowane tutaj typowe skały i skamieniałości tatrzańskie przedstawione są w układzie stratygraficznym, w nawiązaniu do podziału dziejów Ziemi. Na tle procesów zachodzących w skorupie ziemskiej oraz na jej powierzchni w różnych okresach geologicznych, zobaczyć można najpiękniejsze okazy z bogatych zbiorów geologicznych muzeum.

Wiedza o geologii Tatr rozwija się od początku XIX w.



8. Wystawa geologiczna (jeszcze nieukończona), 2006

8. Geological exhibition (incomplete ), 2006



9. Górnictwo tatrzańskie na wystawie geologicznej, 2006

9. Mining in the Tatra Mts. featured at a geological exhibition, 2006



10. Korale *Montlivaltia*, urgon wierzchowy – kreda, znaleziony w Małej Dolince pod Giewontem, 1999

10. Coral *Montlivaltia*, Peak chalk, found in Mała Valley below Mt. Giewont, 1999



11. Jeżowiec nieregularny, eocen, znaleziony w kamieniołomie Pod Capkami, 1999.

11. Irregular sea urchin, Eocene, found in the Pod Capkami quarry, 1999



12. Wapień numulitowy, eocen, z Doliny Olczyskiej, 1999

12. Nummulite limestone, Eocene from Olczyska Valley, 1999

i zwiedzanie wystawy rozpoczyna się od historii badań geologicznych w Tatrach. Rozwój nauki, nowoczesne metody badań, wykorzystanie wielu dyscyplin pomocniczych w geologii powodują stałe uzupełnianie i weryfikację poglądu na Tatry. Korektę merytoryczną wystawy pod tym kątem oraz nowe opracowania plansz i tekstów wykonali specjaliści w zakresie problematyki tatrzańskiej: dr Maria Bac-Moszaszwili, dr Edyta Jurewicz, prof. Jerzy Lefeld, Wiesław Siarzewski. Zaprezentowano również zbiory paleontologiczne: kości niedźwiedzia jaskiniowego z Groty Magurskiej i znalezione na Podhalu fragmenty kości mamuta z młodszego neogenu. Wystawę uzupełnia dział górnictwa i hutnictwa w Tatrach, z nowo opracowaną mapą rozmieszczenia zabytków.

Na urodę i niepowtarzalność tatrzańskiej krainy składają się nie tylko skaliste turnie, wyżłobione przez lodowce i potoki doliny, „pawiookie” stawy czy zjawiska klimatyczne, ale także żywi mieszkańcy Tatr – rośliny i zwierzęta, które zasiedlają lesiste regle, subalpejskie zarośla i hale, a także najbardziej niedostępne półki skalne i granie. Wystawa tatrzańskiej flory i fauny otrzymała całkowicie nową oprawę plastyczną, zaprojektowaną przez Grażynę i Andrzeja Orłowskich oraz Lecha Nowackiego (aranżacja grup zwierząt i roślin). Zakupione zostały nowe okazy zoologiczne i własnym sumptem spreparowane okazy botaniczne (Grażyna Cisło). Istotą koncepcji merytorycznej pozostał podział na piętra klimatyczne. W przejrzystych dioramach, na tle charakterystycznego dla poszczególnych pięter krajobrazu, pogrupowane zostały zwierzęta typowe dla danego środowiska. Umieszczono je po obu stronach sali na przemian z gablotami botanicznymi. Zwiedzając wystawę, przechodzimy od regła dolnego przez regiel górny, kosówkę i hale aż do turni, zapoznając się z najbardziej typowymi tatrzańskimi zwierzętami, roślinami, porostami i grzybami. Autorami scenariusza wystawy są pracownicy działu przyrodniczego Muzeum Tatrzańskiego: Grażyna Cisło i Włodzimierz Cichocki, konsultantami naukowymi: dr Urszula Bielczyk, dr Anna Ronikier, prof. dr hab. Ryszard Ochyra, Anna Delimat, Wiesław Siarzewski, Adam Flakus<sup>16</sup>. Wystawę uzupełnia prezentacja multimedialna zjawisk klimatycznych, krajobrazów oraz flory i fauny tatrzańskiej. Dostępne są również przewodniki oraz karty pocztowe ze zwierzętami i z wieloma gatunkami roślin tatrzańskich wraz z ich botaniczną charakterystyką.

Wystawa przyrodnicza w Muzeum Tatrzańskim – tworzona od chwili jego założenia jako placówki wówczas faktycznie przyrodniczej – zachowała przez wszystkie minione lata niezmienną, fundamentalną przesłanie: była zawsze wystawą dydaktyczną, opartą





13. Wystawa przyrody ożywionej, 2006

13. Exhibition of animate Nature, 2006

na aktualnym stanie naukowych badań tatrzańskich. Przez wszystkie też lata muzeum współpracowało z wieloma specjalistami, z bardzo niekiedy wąskich dziedzin badawczych. Stąd też wystawie towarzyszyły stale korekty, aktualizacje, uzupełnienia o nowe okazy, a kilka razy gruntowniejsze zmiany. Jej znaczenie bierze się więc także z integralnego związku z historią badań przyrodniczych w Tatrach, których jest swoistą, popularnonaukową syntezą. To ważne, biorąc pod uwagę fakt, że Muzeum Tatrzańskie jest licznie odwiedzane przez młodzież, która często stąd wyrusza w Tatry bądź tutaj po ich zwiedzeniu przychodzi.

W gmachu przy Krupówkach można zwiedzić jeszcze jedną wystawę stałą, o którą od początku istnienia muzeum zabiegał Stanisław Witkiewicz – to wystawa zbiorów etnograficznych. Dla Witkiewicza Tatry i górale stanowili jedność, najlepiej wyrażoną w stwierdzeniu, że lud góralski jest z nimi [Tatrami – T.J.] tak zrośniętym, jak czarna powłoka porostów z granitem wirchów<sup>17</sup>. Jeśli zatem muzeum ma być rzeczywiście „tatrzańskim”, obejmującym to wszystko, co się pod tą nazwą dobrego lub ciekawego ukrywa, to w pierwszej linii powinno przechować u siebie to, co stanowi wyraz tatrzańkiego ludu, to jest jego sztukę<sup>18</sup> – pisał wkrótce po otwarciu muzeum w 1891 roku. W podobnym duchu wypowiedział się po latach, w 1906 r., w kontekście uwag na temat konieczności rozwoju Muzeum Tatrzańkiego: *Od skał bezpłodnych, wietrzejących w chłodnych otchłaniach powietrza – do ludu, do jego sztuki i przemysłu. Na jednym końcu geologia – na drugim etnografia*<sup>19</sup>. W ujęciu Witkiewicza Tatry i kultura górali podhalańskich wypełniały program Muzeum Tatrzańkiego.

15. Rośliny regla dolnego, 2006

15. Plants of the lower mountain forests, 2006



14. Mieszkańcy turni – kozice i orzeł przedni, 2006

14. Inhabitants of the peaks – chamois and the eagle, 2006





Wystawa i zbiory etnograficzne wykraczają poza zakresłyony w tytule temat tego artykułu, ale warto zaznaczyć, że ich najcenniejszy trzon stanowią kolekcje gromadzone przez zakopiańską inteligencję od ostatniego dwudziestolecia XIX w. do I wojny światowej. Zbiory Róży i Adama Krasieńskich, Wojciecha Gersona, Zygmunta Gnatowskiego, Marii i Bronisława Dembowskich, Bronisławy Kondratowiczowej, Stanisława Barabasa, Wojciecha Brzegi, Konstantego Steckiego, Ksawerego Praussa, Józefa Lesieckiego, Borysa Wigilewa, Mieczysława Jeromina, Stefana Szymańskiego i ich głęboki ideowy związek z legendarnym okresem Zakopanego są niejako dodatkową wartością historyczną najstarszego kolekcjonerstwa etnograficznego na Podhalu<sup>20</sup>.

A sztuki piękne? Mimo wszystko zastanawia, dlaczego Witkiewicz, zamiłowany w tatrzańskim pejzażu malarz, wybitny znawca i krytyk sztuki współczesnej, nie znalazł dla nich miejsca w muzeum, chociaż się w tym czasie tak ciekawie wokół Tatr i góralszczyzny rozwijały. Działu sztuki nie było również w programie tworzonym w związku z budową nowego gmachu (1911-1914), mimo zapisów w najstarszym statucie, który przewidywał tworzenie zbiorów artystycznych, i chociaż wtedy w Zakopanem istniała dobrze już znana kolonia artystyczna.

Plany stworzenia kolekcji sztuki nowoczesnej i rzemiosła artystycznego pojawiły się jednak we wczesnych latach 20., ale kolekcjonerstwo w tym zakresie rozwijało się bardzo wolno. Powodem był niezmiernie skromny budżet placówki i dająca się we znaki ciasnota. Brak pomieszczeń magazynowych i sal wystawowych redukowało ilość i rodzaj nabytków do takich, których przechowywanie i wystawianie w murowanicy (jedynie w holu) było możliwe. Dla Juliusza Zborowskiego, jednego z głównych ideologów regionalizmu podhalańskiego, dział sztuki stanowił niezbędny składnik programu muzealnej placówki regionalnej – szczególnie w Zakopanem – ale mógł w pełni zaistnieć tylko pod warunkiem rozbudowy muzeum.

Dopiero po upaństwowieniu w 1950 r. muzeum zaczęło otrzymywać specjalne dotacje na zakupy dzieł sztuki i zbiory artystyczne zaczęły się znacząco powiększać, jednak problemy wystawiennicze zostały rozwiązane znacznie później i tylko częściowo. W 1981 r. muzeum otrzymało ładną willę w stylu dworcowym na Kosińcu, gdzie zorganizowana została Galeria Sztuki im. Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich. Było to związane z darem kobierców wschodnich, gromadzonych od 1906 r. przez prof. Włodzimierza Kulczyckiego, a później przez jego syna Jerzego. Kolekcja Kulczyckich należała do największych zbiorów tkanin orientalnych

w Polsce, a obecnie jest podzielona między Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu i Muzeum Tatrzańskie. Warto dodać, że w 2006 r. (lipiec-wrzesień) z okazji stulecia założenia kolekcji Zamek Królewski na Wawelu wspólnie z Muzeum Tatrzańskim zorganizował pierwszą w ogóle wystawę kompletnej zbioru i wydał jego wyczerpujący katalog naukowy<sup>21</sup>.

Część zakopiańska kolekcji Kulczyckich jest udostępniana publiczności przez około 3 miesiące każdego roku, w pozostałym okresie w Galerii odbywają się wystawy czasowe, głównie – lecz nie wyłącznie – sztuki ze zbiorów Muzeum Tatrzańkiego. W 2006 r. zostały np. pokazane: „Sztuka XX wieku ze zbiorów Muzeum Tatrzańkiego” (luty-maj) i zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie we współpracy z Muzeum Tatrzańskim wystawa „Rafał Malczewski i mit Zakopanego” (lipiec-październik)<sup>22</sup>.

Zbiory sztuki Muzeum Tatrzańkiego obejmują XIX i XX wiek. Składają się na nie zarówno dzieła artystów sezonowo odwiedzających Tatry, jak i tych, którzy pod Giewontem zamieszkiwali dłużej lub stale. W kolekcji malarstwa, grafiki i rysunku priorytetowym tematem jest krajobraz tatrzański, czasem łączony z tematyką góralską i turystyczną. Do najwcześniejszych należą tutaj m.in. innymi akwarele i litografie Emanuela Kronbacha, rysunki Aleksandra Płonczyńskiego, grafiki Adama Gorczyńskiego i Zygmunta Bogusza Stęczyńskiego oraz olejne obrazy Maksymiliana Cerchy.

Nurt realistyczny reprezentuje twórczość Walerego Eliasza, oraz – bardzo skromnie – Stanisława Witkiewicza i Aleksandra Mroczkowskiego. Liczebniejsza jest kolekcja modernistów z nazwiskami Leona Wyczółkowskiego, Kazimierza Stabrowskiego, Karola Kłosowskiego, Władysława Skoczylasa, Jana Rembowski, Mieczysława Jakimowicza – artysty „osobnego” – i Stanisława Ignacego Witkiewicza, który dopiero w dwudziestolecu międzywojennym odegrał w życiu artystycznym Zakopanego (i Polski) rolę równie znaczącą, co wcześniej jego ojciec. Wtedy też nastąpił rozkwit tematyki tatrzańskiej, co znajduje bogate odzwierciedlenie w kolekcji muzealnej, z pierwszoplanowymi nazwiskami debiutującego na początku stulecia Stanisława Gałka i znacznie później Rafała Malczewskiego, którym towarzyszy cała plejada zakopiańskich artystów międzywojnia. Z okresu po II wojnie światowej obrazów inspirowanych Tatrami jest już znacznie mniej, jednak utrzymały one wysoki poziom w malarstwie m.in. Zenona Pokrywczyńskiego, Arkadiusza Walocho czy Jana Szancenbacha. Także w grafice tematyka tatrzańska i podhalańska ma w zbiorach muzealnych swoją liczną i artystycznie interesującą reprezentację.

Znaczną grupę stanowią również portrety. Do naj-



16. *Morskie Oko*, L. Wyczółkowski, 1905, akwatinta, 2006

16. *Morskie Oko*, L. Wyczółkowski, 1905, aquatint, 2006

starszych należą przedstawienia górali – anonimowych tzw. typów ludowych, ale też znanych z nazwiska przewodników tatrzańskich i legendarnego Jana Gąsienicy Krzeptowskiego – Sabաły. Liczne są portrety osób znaczących w historii Zakopanego i jego życiu kulturalnym, ze szczególnie interesującymi portretami i autoportretami artystów, by wymienić tylko Stanisława Gałkę i Wojciecha Brzegę pędzla Wojciecha Weissa, trzy portrety Stanisława Witkiewicza pędzla Jacka Malczewskiego oraz autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza i Rafała Malczewskiego. Odrębne duże zespoły stanowią karykatury Kazimierza Sichulskiego z lat 1914-1918 i portrety z Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”.

Tematyka portretowa występuje też w dziale rzeźby, w pracach Wojciecha Brzegi, Stanisława Gąsienicy Sobczaka i Jana Rykały. Kolekcja rzeźby, licząca obecnie około 350 eksponatów, zawiera ponadto ciekawy zbiór prac uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego z okresu międzywojennego oraz prac artystów, którzy ukończyli tę szkołę po II wojnie, już jako Liceum Technik Plastycznych. Wymienić tutaj można Michała Gąsienicę-Szostaka, Grzegorza Pecucha, Antoniego Rząsę, a także ich nauczyciela, Antoniego Kenara, przedwojennego jeszcze absolwenta szkoły. Wybitnym uczniem Kenara był Władysław Hasior (1928-1999), którego prace tworzą odrębną kolekcję eksponowaną stale w autorzkiej galerii.

W zakresie rzemiosła artystycznego muzeum posiada najlepszą w Polsce kolekcję w stylu zakopiańskim oraz (skromniejszą) kolekcję rękodzieła z miejscowych szkół artystycznych, w tym kilimów, haftów i koronek. Odrębną jakością, niemieszczącą się w regionalnym charakterze zbiorów, stanowi wspomniana kolekcja



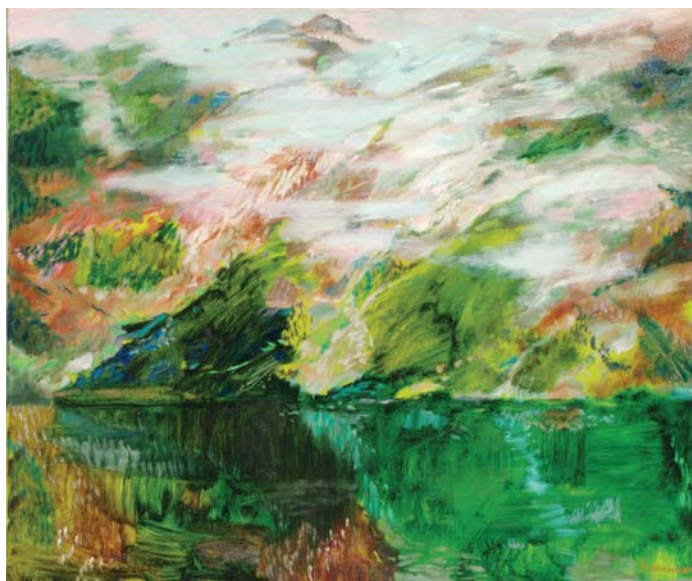
17. *Wiosna w górach*, R. Malczewski, 1937, olej, płótno, 2006

17. *Spring in the Mountains*, R. Malczewski, 1937, oil, canvas, 2006

kobierców wschodnich Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich, ofiarowana w 1977 r. przez Annę Piotrowicz-Kulczycką.

Niezwiązana z Tatrami i Podhalem jest również duża kolekcja malarstwa, rysunków i grafik Marka Żuławskiego (1908-1985), darowana Muzeum Tatrzańskiemu w 1986 r. przez wdowę po artyście, panią Marylę Żuławską.

Odrębnie też wymienić trzeba zgromadzoną przez Kornela Makuszyńskiego kolekcję sztuki i rzemiosła artystycznego, która stanowi wyposażenie mieszkania



18. *Morskie Oko – mgły*, J. Szancenbach, ok. 1978, olej, płótno, 2006

18. *Morskie Oko – Mists*, J. Szancenbach, about 1978, oil, canvas, 2006



pisarza, obecnie muzeum biograficznego – filii Muzeum Tatrzańskiego od 1966 roku.

Czasowe wystawy z tych bardzo ogólnie scharakteryzowanych zbiorów<sup>23</sup> – tematyczne, problemowe lub monograficzne – organizowane regularnie w Galerii Sztuki na Koziońcu, znalazły po paru latach uzupełnienie w dwóch stałych ekspozycjach w kolejnych filiach Muzeum Tatrzańskiego: Galerii Władysława Hasiora (1985) i Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza w „Kolibie” (1993).

W Galerii Władysława Hasiora znajduje się największa w Polsce stała ekspozycja prac tego artysty w autorskiej aranżacji. Hasior wybrał także, niebanalny oczywiście, budynek na Galerię – tzw. „leżakownię” przy hotelu „Warszawianka”, gdzie leczący się z gruźlicy kuracjusze werandowali na świeżym powietrzu. Zewnętrznie nieefektywny, dwukondygnacyjny drewniany dom, przystosowany został według pomysłu artysty do celów wystawienniczych. Mieści się w nim także pracownia, mieszkanie i „świetlica powiatowa”, która była miejscem regularnych spotkań na prelekcjach Hasiora o sztuce. Na piętrze, w wydzielonej części, organizowane też były za jego życia (i są nadal) nie-

wielkie wystawy promujące najnowszą sztukę polską. W Galerii, otwartej w lutym 1984 r., Hasior nie tylko znalazł miejsce dla swojego ponad dwudziestoletniego dorobku twórczego, ale też – co równie ważne – zaczął tworzyć swoje ostatnie, niezwykle dzieło, jakim jest jej wnętrze jako całość. Stopniowo wypełniał je nowymi pracami i niezliczonymi rekwizytami gromadzonymi, a równocześnie świadomie eksponowanymi w pracowni, na schodach, korytarzach i we wszystkich możliwych zakamarkach, kreując wewnątrz skorupy budynku totalną instalację, zwielokrotnioną w fantastycznych odbiciach ogromnych luster, której nastrój potęguje specjalnie skomponowana muzyka.

Galeria Władysława Hasiora jest od początku filią Muzeum Tatrzańskiego, któremu artysta ofiarował już za życia ponad sto swoich prac, a w testamencie zapisał cały dorobek twórczy wraz z bogatym archiwum, księgozbiorem i licznymi pamiątkami. Władysław Hasior (1928-1999) był związany z Zakopanem od chwili rozpoczęcia w 1947 r. nauki w tutejszym Liceum Technik Plastycznych. Zmarł w Krakowie 14 lipca 1999 roku. Jest pochowany na Cmentarzu Zasłużonych na Pękowym Brzuku.

Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza w „Kolibie” to z kolei jedyne w Polsce miejsce, gdzie można poznać historię stylu zakopiańskiego – pierwszego polskiego stylu narodowego opartego na podhalańskim budownictwie, sprzętach i zdobieniu. „Koliba” zbudowana została w latach 1892–1893 wg projektu Stanisława Witkiewicza dla Zygmunta Gnatowskiego, polskiego ziemianina z Ukrainy, wielkiego miłośnika i znawcy góralszczyzny. Wznosili ją najlepsi góralscy cieśle – Maciej Gąsienica, Jasiek Stachoń, Staszek Bobak i Klimek Bachleda, a prace rzeźbiarskie są dziełem absolwentów oddziału rzeźby ornamentальной Szkoły Przemysłu Drzewnego – Wojciecha Brzegi i Józefa Kasprusia Stocha. „Koliba” była też pierwszym na naszych ziemiach domem zaprojektowanym razem z wnętrzami w jednym stylu – *polskim* i artystycznym równocześnie. W ujęciu Witkiewicza szło o to, by *mieć wszelkie wygody, a jednocześnie być otoczonym atmosferą piękną nie gorszą od innych, i w dodatku „polską”*<sup>24</sup>. Tę atmosferę do dzisiaj zachował niezmienny od wybudowania dom „Pod Jedłami” – kwintesencja legendy Zakopanego. Wkrótce po zbudowaniu dom Gnatowskiego został uznany za wzór architektury drewnianej w stylu rodzimym, jednak kilka lat później, w 1901 r., właściciel dostawił od strony zachodniej duże skrzydło, które zepsuło pierwotny pomysł Witkiewicza. Również po śmierci Gnatowskiego (1906) kolejni właściciele wprowadzali w budynku zmiany, często bez uszanowania historycznej substancji.



19. Galeria Władysława Hasiora, 1999

19. The Władysław Hasior Gallery, 1999



W latach 1984-1993 Muzeum Tatrzańskie przeprowadziło remont konserwatorski budynku, połączony z adaptacją na Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. St. Witkiewicza, które zostało otwarte 4 grudnia 1993 roku. W starszej części budynku zostały odtworzone pokoje mieszkalne: na parterze „izba góralska” (jadalnia), salon i sypialnia, a na piętrze pokój Gnatowskiego i pokój służącego. Do ich urządzenia posłużyły trzy duże muzealne kolekcje: etnograficzna Zygmunta Gnatowskiego, która tym samym wróciła na swoje dawne miejsce w „izbie góralskiej”; pamiątki po Stanisławie Witkiewiczu z bezcennym zbiorem przedmiotów w stylu zakopiańskim wg jego projektów; wreszcie meble, sprzęty i różne drobne przedmioty sztuki stosowanej w stylu zakopiańskim z przełomu XIX i XX w. projektowane przez Witkiewicza, Wojciecha Brzegę – jego ucznia i najbliższego współpracownika – oraz Stanisława Barabasza, od 1901 r. dyrektora zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Uzupełnieniem ekspozycji stylu zakopiańskiego są dzieła sztuki i rękodzieła artystycznego związane z epoką, Podhalem, bądź z kręgiem oddziaływania myśli Witkiewicza na sztukę artystów młodszych pokoleń.

Styl zakopiański i ruch społeczno-kulturalny, jaki się wokół niego wytworzył, włączyły „założycielską” zakopiańską kolonię artystów do głównego nurtu kultury polskiej. Polemika wokół stylu, lansowanego na przełomie XIX i XX w. na powszechny styl narodowy, objęła całą Polskę, a teoria Witkiewicza, wpisująca się w europejski ruch odrodzenia rzemiosła i sztuki, odegrała w tym zakresie u nas rolę prekursorską. Jej kontynuacji i realizacji upatrywać można w powstaniu w 1901 r. w Krakowie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, na którego I Wystawie w Krakowie (w styczniu 1902) znalazła się duża ekspozycja stylu zakopiańskiego. Styl zakopiański był częścią szerszego, złożonego zjawiska określanego terminem Młodej Polski tatrzańskiej<sup>25</sup>, w którym mieszczą się wszystkie domeny sztuk pięknych z kręgu oddziaływania Tatr i Zakopanego, łącznie z pierwszy raz nobilitowaną do rangi sztuki fotografią. Bowiem to we wczesnej fotografii taternickiej narodziła się polska fotografia artystyczna<sup>26</sup>, a wartość zdjęć Witkiewicza juniora z tego okresu mierzy się skalą światową.

I właśnie sztuka Młodej Polski tatrzańskiej znajdzie za dwa-trzy lata stałą ekspozycję w kolejnej filii Muzeum Tatrzańskiego, stanowiąc dopełnienie Muzeum Stylu Zakopiańskiego, chociaż dziełem przypadku jest zakopiański styl willi „Oksza”, w której ma się mieścić. Czy nie za dużo tej zakopiańszczyzny? Możliwe, że lepsza byłaby w tym wypadku np. modernistyczna, kamienna architektura w stylu Franciszka Mączyńskiego



20. Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza w „Kolibie”, 2002.

20. The Stanisław Witkiewicz Museum of the Zakopane Style in the “Koliba” villa, 2002



21. Izba góralska w „Kolibie”, 2002

21. Highlander Room in the “Koliba” villa, 2002

go, jednak i to rozwiązanie (jedyne obecnie możliwe) ma swoje zalety. Przede wszystkim uratowany zostanie kolejny zabytek architektury Witkiewiczowskiej, a jest ich w Zakopanem zaledwie kilka, po wtóre, duża parcela należąca do „Okszy” pozwala zaplanować rozbudowę „Galerii sztuki polskiej XX wieku”<sup>27</sup> przez dostawienie pawilonu wystawowego dla sztuki z okresów późniejszych – dwudziestolecia międzywojennego i PRL-u. Ostatnim ogniwem byłaby galeria sztuki współczesnej, zlokalizowana w bliskim sąsiedztwie Galerii Hasióra, z którą tworzyłaby całość. Plan architektoniczny tej ostatniej jest już gotowy, brakuje na razie pieniędzy i woli sprawczej, która by rzecz całą pokierowała pomyślnie dla muzeum, niemającego tytułu własności ani do terenu, na którym planowana jest inwestycja, ani do stojącego na nim budynku, który ma być gruntownie zmodernizowany.

Tak w dużym skrócie rysują się dalekosiężne plany, których pierwszym etapem jest galeria w „Okszy”, budynku zaprojektowanym przez Witkiewicza w 1894 r., a wzniesionym przez Wojciecha Roja i Jana Obrochtę w latach 1895-1896. Prace projektowe (aktualnie prowadzone) i remont konserwatorski z adaptacją do celów wystawienniczych przewidziane są na lata 2006-2008. Z końcem 2008 r. może się uda rozpocząć urządzenie ekspozycji, obejmującej cały parter budynku. Otwarcie wystawy planowane jest na koniec 2008 r. lub – co wydaje się bardziej realne – początek 2009. Przypadają wówczas dwa ważne jubileusze: 120-lecia otwarcia Muzeum Tatrzańskiego dla publiczności i 100-lecia Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”.



22. Willa „Oksza”, 2006

22. The “Oksza” villa, 2006

Ekspozycja w „Okszy” będzie prezentowała sztukę Młodej Polski tatrzańskiej w kontekście nieco poszerzonym: z jednej strony o poprzedzające ją malarstwo realistyczne Wojciecha Gersona i twórczość Stanisława Witkiewicza, ważne dla obrazu zawiązującej się ok. 1885 r. zakopiańskiej kolonii artystów, z drugiej zaś o wystąpienia Ekspresjonistów Polskich w Zakopanem w czasie I wojny światowej, zapowiadające awangardę dwudziestolecia międzywojennego.

Obraz artystyczny okresu zawartego między, umownie przyjętymi, latami 1885-1918 jest złożony i wielowątkowy, pokrywa się z rozwojem mody na Tatry i Zakopane aż do jej kulminacji po 1900 roku. Letnia „stolica Polski” stawała się „zimową”, „kulturalną”, „duchową”, „polskimi Atenami” i „polskim Piemontem”. Wtedy zaczęło się też organizować miejscowe życie artystyczne, czego najwcześniejszym przejawem były wystawy sztuki. Pierwsza, nazwana Wystawą Sztuk Pięknych, otwarta została w Czytelni Zakopiańskiej 1 stycznia 1902 r., a prace pokazali na niej zakopiańscy: Kazimierz Brzozowski, Wojciech Brzega, Stanisław Gałek, Karol Kłosowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. W następnych latach niewielkie i krótkotrwałe wystawy organizowane były też w pensjonatach i hotelach. Pojawiała się na nich sztuka artystów zamiejscowych – Stanisława Wyspiańskiego, Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera, Jana Stanisławskiego, Vlastimila Hoffmana, Teodora Axentowicza, Juliana Fałata, i zakopiańczyków: Jana Rembowskiego, Jana Skotnickiego, Władysława Skoczylasa, Tymona Niesiołowskiego, Zefiryndy Ćwiklińskiego, Karola Kłosowskiego.

Otwarta w styczniu 1909 r. w hotelu „Morskie Oko” wystawa artystów zakopiańskich, pierwsza znacząca prezentacja miejscowego środowiska, zapowiadała już jego integrację – w marcu powstało Towarzystwo „Sztuka Podhalańska”, a rok później Stowarzyszenie „Kilim”. W programie „Sztuki Podhalańskiej” znalazły się rozwój sztuki na Podhalu i wprowadzenie jej do przemysłu artystycznego, opieka nad zabytkami oraz utrzymanie stylowości Zakopanego<sup>28</sup>. Rzeźbiarz Wojciech Brzega wspominał, że wynikało to z potrzeby zapełnienia pustki po wyjeździe Stanisława Witkiewicza (1908) i kontynuacji jego zakopiańskiego dzieła<sup>29</sup>. „Kilim” deklaruował odrodzenie tkactwa i wprowadzenie polskich motywów ludowych, jednak bez tamowania indywidualnej inwencji artystów, co



z kolei było bliższe programowi krakowskiego Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”<sup>30</sup>.

W lipcu 1909 r. w domu Wojciecha Brzezi na Skibówkach otwarta została I Wystawa Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” z zakresu sztuki stosowanej, natomiast w grudniu, w pensjonacie „Jutrzenka”, zorganizowano pierwszą bodaj wystawę tematyczną pejzażu tatrzańskiego z udziałem Kazimierza Brzozowskiego, Zefiryńa Ćwiklińskiego, Stanisława Gałka, Tymona Niesiołowskiego, Jana Rembowski, Władysława Skoczylasa i Jana Skotnickiego. Dodatkowo wystawiali rzeźbiarze – Józef Skotnica i Wojciech Brzeza.

Kilku z wymienionych artystów było absolwentami bądź nauczycielami zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, która po roku 1900 – kierowana przez Stanisława Barabasza, pierwszego Polaka na tym stanowisku – stała się ważnym ośrodkiem życia kulturalnego w Zakopanem, i ta tradycja utrzymała się do dzisiaj (od 1948 r. kontynuowana przez Liceum Technik Plastycznych, po śmierci Antoniego Kenara jego imienia). Szkoła też, razem ze „Sztuką Podhalańską” i „Kilimem”, uczestniczyła w Wystawie Podhalańskiej zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie wiosną 1911 roku. Jej inicjatorem był Jan Gwałbert Pawlikowski, wybitny znawca i mecenas sztuki podhalańskiej, a celem – manifestacja dorobku artystycznego Zakopanego. Pokazano wszystkie dziedziny miejscowej twórczości, zaczynając od ludowej, przez architekturę i wyposażenie wnętrz w stylu zakopiańskim, malarstwo, grafikę i rzeźbę, po kilimy i liczne projekty sztuki stosowanej<sup>31</sup>.

Kilka miesięcy później w Zakopanem, w świeżo zbudowanym przez Władysława Zamoyskiego przy Krupówkach Bazarze Krajowym, otwarta została sala ekspozycyjna z prawdziwego zdarzenia. Na wystawę inauguracyjną złożyły się prace nadesłane na I Polski Konkurs Graficzny zorganizowany przez krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, na którym pierwszą nagrodę przyznano Władysławowi Skoczylasowi za akwafortę *Stary Góral*. Bazar Krajowy – natychmiast nazwany Bazarem Polskim – stał się odtąd miejscem regularnych wystaw urządzanych przez „Sztukę Podhalańską”. Do wybuchu I wojny zorganizowano cztery ekspozycje. Obok wymienionych wcześniej artystów zaczął wtedy wystawiać rzeźbiarz Stanisław Gąsienica Sobczak, pojawiły się nazwiska

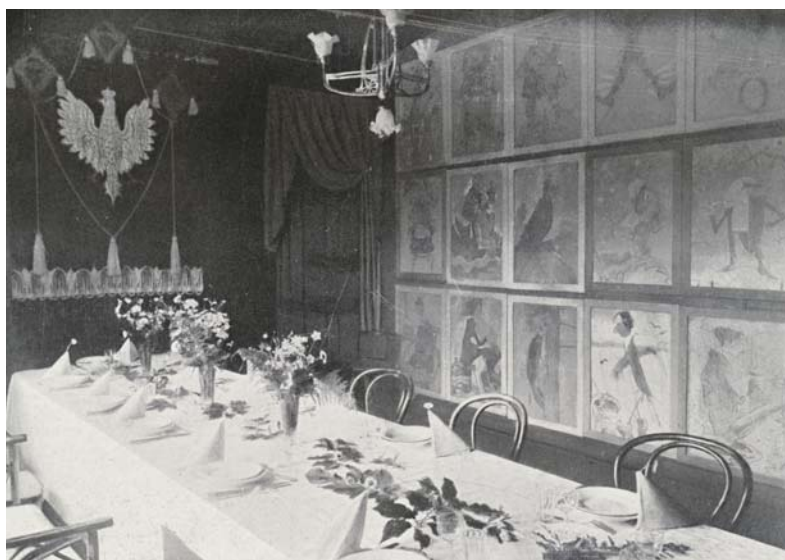


23. Wystawa pejzażu tatrzańskiego w „Jutrzence”, fot. NN 1910

23. Exhibition of the Tatra Mts. landscape in the “Jutrzenka” villa. Photo: NN 1910

Aleksandra Augustynowicza, Alfreda Terleckiego i Jana Rykały. Ostatnia przed wybuchem I wojny światowej wystawa, otwarta 2 sierpnia 1914 r., została po tygodniu zamknięta. Charakterystyczne, że lokalna prasa zapowiedziała ją już jako wystawę artystów stale mieszkających w Zakopanem<sup>32</sup>.

W ostatnich latach wojny w Zakopanem, gdzie życie artystyczne i intelektualne zyskało na intensywności dzięki wielu uchodźcom z wielkomijskich ośrodków, formowała się pierwsza polska awangarda, występująca najpierw pod szyldem Towarzystwa Skraj-



24. Gabinet karykatur, fot. H. Schabenbeck, 1929

24. Caricature room. Photo: H. Schabenbeck, 1929





25. Józef Piłsudski, karykatura K. Sichulskiego, 1915; akwarela, pastel, kredka, papier, 1978

25. Józef Piłsudski, caricature by K. Sichulski, 1915; water colour, pastel, chalk, paper, 1978

(Fot. 2,10-12,19 – A. Kecor, J. Kubiena; 4 – G. Cisło; 7 – W. Werner; 8, 9, 13-18 – M. Pabis; 20, 21 – M. Machay; 22 – A. Samardak; 25 – R. Szafirski)

## Przypisy

<sup>1</sup> Zbiory przyrodnicze Muzeum Tatrzańskiego liczą obecnie 2558 pozycji inwentarzowych obejmujących 69 051 okazów zoologicznych, botanicznych i geologicznych.

<sup>2</sup> B. Dyakowski, *Muzeum Tatrzańskie*, „Przegląd Zakopiański” 1901, nr 26 i 27.

<sup>3</sup> Z. Weyberg, *Towarzystwo Tatrzańskie i Muzeum imienia Chałubińskiego w Zakopanem*, „Wszechświat” 1901, nr 49, 50, 51.

<sup>4</sup> B. Dyakowski, *op.cit.*, nr 26 ; Z. Weyberg, *op.cit.*, nr 50.

<sup>5</sup> Z. Weyberg, *op.cit.*, nr 50, s. 796.

nych Modernistów, później Ekspresjonistów Polskich, nareszcie Formistów. Te nazwy są nie bez znaczenia, gdyż wskazują na początkowe usytuowanie się tego ruchu między modernizmem a różnie się manifestującymi poszukiwaniami formy nowoczesnej sztuki polskiej. W otwartej we wrześniu w Zakopanem wystawie, którą zorganizowali Zbigniew Pronaszko i Stanisław Kamocki pod hasłem sztuki mającej *charakter ściśle młody, wyzwolony z wszelkiego zastojów i martwoty*, udział wzięli: Tytus Czyżewski, Xawery Dunikowski, Gustaw Gwozdecki, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, bracia Pronaszkanie, Stanisław Kamocki, Leon Puget, Jan Dembowski, Jan Skoczylas, Romuald Witkowski i Eugeniusz Zak<sup>33</sup>.

Nie zaprzestała też działalności „Sztuka Podhalańska”, której letnie wystawy w 1916 i 1917 r. chwalił za wysoki poziom Ferdynand Hoesick, przyznając jednak palmę pierwszeństwa karykaturom Kazimierza Sichulskiego w gabinecie u „Karpia”, czyli w najsłynniejszej w Zakopanem knajpie Stanisława Karpowicza, gdzie zbierała się cała ówczesna bohema: *jest to kolekcja – pisał Hoesick – która niewątpliwie zajmie poczesne miejsce w historii kultury w Polsce*<sup>34</sup>. Sichulski stworzył w czterdziestu dziewięciu portretach – karykaturach niepowtarzalną galerię znakomitości polskiego i zakopiańskiego życia artystycznego, literackiego i politycznego. Tę kolekcję można też uznać za akcent zamykający Młodą Polskę tatrzańską w sposób lekko ironiczny i załamany w karykaturze, jednak nie tak złośliwej jak nieco wcześniejsza (1913), literacka z niej kpina w *Zakopanoptikonie*<sup>35</sup>.

Do zasygnalizowanej tutaj zaledwie tradycji artystycznej będzie się odwoływała wystawa w „Okszy”. Sztuka była wtedy nieodłącznym składnikiem życia kolonii artystów i naukowców, polityków i społeczników, taterników wreszcie, którzy w scenerii gór *zagrządzających swą narkotyczną pięknnością drogę do życia*<sup>36</sup> tworzyli legendę, mit miejsca konstytutywny dla całego późniejszego życia artystycznego pod Giewontem.

<sup>6</sup> M. Limanowski, *Glossopteris*, „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 8.

<sup>7</sup> M. Limanowski, *List otwarty do przewodniczącego Muzeum Chałubińskiego w Zakopanem p. dr Florakiewicza*, „Przegląd Zakopiański” 1901, nr 39.

<sup>8</sup> Z. Weyberg, *op.cit.*, nr 51, s. 808.

<sup>9</sup> S. Makowski, *O pierwszej w Polsce nowożytnej wystawie geologicznej*, „Wiadomości Muzeum Ziemi” t. IV, 1949.

<sup>10</sup> Przede wszystkim: *O wspaniałej przeszłości Tatr*, „Przegląd Zakopiański” 1902 i 1903.

<sup>11</sup> M. Limanowski, *Wycieczka IX-go międzynarodowego kongresu geologicznego w Tatry i Pieniny (11-17 sierpnia b.r.)*, „Przegląd Zakopiański” 1903, nr 32; tenże, *Po wycieczce geologicznej IX międzynarodowego kongresu w Tatry i Pieniny, ibidem*, nr 35.

<sup>12</sup> Kopalnią wiadomości o Muzeum Tatrzańskim w okresie międzywojennym są liczne publikacje Juliusza Zborowskiego zebrane w: J. Zborowski, *Pisma Podhalańskie. Część II, I Muzeum Tatrzańskie*, Kraków 1972.

<sup>13</sup> Z. Wójcik, *Zbiory geologiczne Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem*, „Prace Muzeum Ziemi” nr 21, cz. II, Warszawa 1974. W *Aneksie* autor przytacza notatkę S. Małkowskiego na ten temat.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Informacje o wystawach w latach 50. i 70. przygotowała Grażyna Cisło, kustosz działu przyrodniczego.

<sup>16</sup> Informację o wystawie przygotowała Grażyna Cisło. Prace nad scenariuszem, projektem i realizacją wystawy prowadzone były w latach 2004-2006, a finansowane w większości przez Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego i Województwo Małopolskie (w ramach Kontraktu Wojewódzkiego), w części wyłącznie przez Urząd Marszałkowski.

<sup>17</sup> S. Witkiewicz, *Tytus Chałubiński* [w:] *Pisma zebrane*, t. III, *W kręgu Tatr* 2, Kraków 1970.

<sup>18</sup> S. Witkiewicz, *Styl zakopiański* [w:] *Pisma zebrane*, t. I, *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971.

<sup>19</sup> S. Witkiewicz, *Po latach* [w:] *Pisma zebrane*, t. III.

<sup>20</sup> Por. *Zbiory etnograficzne Muzeum Tatrzańskie 1889-1999*, Zakopane 1999. Zbiory działu etnograficznego liczą obecnie 10 259 pozycji inwentarzowych, obejmujących 11 227 eksponatów. W znakomitej większości są to zabytki kultury ludowej z Podhala, w mniejszym zakresie także z Orawy i Spiszu.

<sup>21</sup> „Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Kulczyckich”. Komisarz wystawy M. Piwocka. Zamek Królewski na Wawelu, lipiec-wrzesień 2006. Katalog wystawy *Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Kulczyckich*, red. naukowa M. Piwocka, Kraków 2006.

<sup>22</sup> „Rafał Malczewski i mit Zakopanego”. Komisarze wystawy: D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska. Aranżacja plastyczna W. Neubart. Pierwsza edycja wystawy: Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień-czerwiec 2006; druga edy-

cja: Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem – Galeria Sztuki im. W. i J. Kulczyckich, lipiec-październik 2006. Wydawnictwo towarzyszące: D. Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, t. I; *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*, pod red. D. Folgi-Januszewskiej i T. Jabłońskiej, t. II, projekt graficzny L. Majewski, Wydawnictwo BOSZ 2006.

<sup>23</sup> Zbiory działu sztuki liczą 4950 pozycji inwentarzowych, w tym 8269 eksponatów. Oprócz sztuki w zbiorach działu znajdują się również muzealia związane z dziejami turystyki, taternictwa i narciarstwa w Tatrach (ok. 30% całości), gromadzone z myślą o utworzeniu stałej ekspozycji poświęconej tej ważnej dla historii eksploracji Tatr problematyce.

<sup>24</sup> S. Witkiewicz, *Ciesielstwo* [w:] *Pisma zebrane*, t. III.

<sup>25</sup> Określenie Tadeusza Boya Żeleńskiego, zaproponowane przez Jacka Kolbuszewskiego jako termin – por. J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*, Kraków 1995.

<sup>26</sup> J. Sunderland, *Polska fotografia tatrzańska na początku XX wieku*, „Fotografia” 1960, nr 6.

<sup>27</sup> To oficjalny tytuł projektu finansowanego w ramach Wojewódzkiego Wieloletniego Programu Inwestycyjnego Województwa Małopolskiego na lata 2006-2008.

<sup>28</sup> *Statut Towarzystwa Sztuka Podhalańska*, druk, b.r.

<sup>29</sup> W. Brzega, *Żywoć górala pocziwego. Wspomnienia i gawędy*, wybór, opracowanie i komentarz A. Micińska i Michał Jagiełło, Kraków 1969.

<sup>30</sup> *Kilim. Zakopane* (katalog prac z tekstami informacyjnymi), Kraków 1913.

<sup>31</sup> *Wystawa Podhalańska. Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie*. Wstęp: J. G. Pawlikowski, *O sztuce Podhalańskiej*, Lwów 1911.

<sup>32</sup> Ustalanie chronologii wystaw i jej uczestników głównie w oparciu o *Wiadomości bieżące* w „Przeglądzie Zakopiańskim” oraz *Kalendarium życia artystycznego w Zakopanem do 1917 roku* E. Jost – Kleczkowskiej, m-pis w Muzeum Tatrzańskim.

<sup>33</sup> J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972.

<sup>34</sup> F. Hoesick, *Zakopane podczas wojny. 1916*; tenże, *Zakopane w czwartym roku wojny. 1917* [w:] *Legendowe postacie zakopiańskie*, Warszawa 1959.

<sup>35</sup> A. Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika czterdziestu dnięciu dni deszczowych w Zakopanem*, Warszawa 1957.

<sup>36</sup> S. I. Witkiewicz, *Demonizm Zakopanego*, „Echo Tatrzańskie” 1919, nr 21.

Teresa Jabłońska

### Nature and Art - on the Past, Current Realisations and Future Plans of the Tatra Mts. Museum

At the beginning of May 2006 a new natural science exhibition was opened at the Dr. Tytus Chałubiński Tatra Mts. Museum in Zakopane. The modernisation of the display arrangement and a total exchange of the animal and plant exhibits have retained the traditional division into two parts: geological, which invariably tries to resolve the question about the origin of the Tatra

Mts., and the animate Nature section featuring the characteristic fauna and flora of the Tatra Mts. according to climatic strata. The didactic character of the exposition is based on the current state of scientific research into the Tatra Mts., and depicts a popular synthesis. The tour is supplemented by a multimedia presentation of the climate and landscape as well as the animal and

plant kingdoms of the Tatra Mts. The visitors are offered guide-books and postcards featuring local animals and a wide gamut of plants together with their botanical descriptions. The authors of the scenario include members of the staff of the Museum's natural history department: Grażyna Cisło and Włodzimierz Cichocki; the scientific consultants are Dr. Urszula Bielczyk, Dr. Anna Ronikier, Prof. Dr. hab. Ryszard Ochyra, Anna Delimat, Wiesław Siarzewski, and Adam Flakus.

The natural history collections comprised the first and oldest department of the Tatra Mts Museum, established in 1888. The subsequently opened department, which began developing in the inter-war period, is devoted to art. Today, art collections are shown in three branches of the Museum: the W. and J. Kulczycki Art Gallery (temporary exhibitions), the auteur Władysław Hasior Gallery, and the Stanisław Witkiewicz Museum of the

Zakopane Style in the "Koliba" villa. The latter features a style that was part of a local variety of the Young Poland current, soon to be supplemented by another Museum branch, this time in the "Oksza" villa (to be completed in 2007-2008). In the latter case, the exhibition will display the fine arts from the Young Poland period, when the "summer capital of Poland" was becoming also the "winter", "cultural" and "spiritual capital" as well as "Polish Athens" and the "Polish Piedmont". At that time, art was an indispensable component of a veritable colony of representatives of the Polish intelligentsia who came to Zakopane from all three partition areas to create a legend of the town, a myth constitutive for artistic life flourishing in the shade of Mt. Giewont.

□



Zofia Gołubiew

## „NOWE SUKIENNICE” I INNE PROJEKTY MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

### Początki

Najstarsze narodowe muzeum Polaków utworzone zostało pod zaborami, w 1879 r., w krakowskich Sukiennicach. Stało się to w trakcie obchodów jubileuszu 50-lecia twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, które rychło zamieniły się w patriotyczną manifestację, a przejęty ich duchem, mieszkający wówczas w Rzymie, Henryk Siemiradzki ofiarował miastu swój obraz *Pochodnie Nerona*. Już na drugi dzień poszli w jego ślady kolejni artyści, a radni miejscy powołali uchwałą Muzeum Narodowe w Krakowie i przeznaczyli na ten cel część sal I piętra Sukiennic.

Ta średniowieczna hala targowa, wzniesiona jako budowla drewniana w XIII w., w XIV zamieniona na murowaną, gotycką, a w XVI, po pożarze miasta, przebudowana w stylu renesansowym wedle projektu Jana Marii Padovano, doczekała się gruntownej konserwacji i modernizacji w czwartej ćwierci XIX stulecia, przeprowadzonej przez Tomasza Prylińskiego. Prace te ukończono właśnie w 1879 r., urządzając na I piętrze sale wystawowe dla Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Podjęta w październiku tego roku decyzja Rady Miasta spowodowała, że TPSP oddało część swych sal nowo utworzonej instytucji muzealnej.

Tak więc Sukiennice stały się pierwszą siedzibą pierwszego polskiego narodowego muzeum i pozostają w jego władaniu do dzisiaj jako jeden z oddziałów.

Po 127 latach istnienia jest dziś MNK największym muzeum w Polsce, rozlokowanym w dziesięciu oddziałach, opiekującym się około ośmiuset tysiącami muzealiów ekspozycyjnych częściowo w jedenastu stałych galeriach. Na majątek muzeum składa się też siedemnaście budynków.

### Rozrastanie się MNK

Stan nieruchomości muzealnych zawsze był przedmiotem wielkiej troski kolejnych dyrektorów tej instytucji. Są to bowiem w przeważającej większości obiekty zabytkowe, wymagające remontów konserwatorskich, na co nigdy nie było dość pieniędzy – niezależnie od tego, czy muzeum było placówką miejską, czy (od 1950 r.) podległą bezpośrednio Ministrowi Kultury. Poza tym muzealne zbiory rozrastały się w dużym tempie i z czasem zaczynało brakować pomieszczeń na zgodne z ich rangą przechowywanie i ekspozycje.

Jako instytucja społecznego zaufania Muzeum wkrótce po utworzeniu otrzymywało w darze nie tylko kolekcje, lecz także całe budynki. Tak powstał pierwszy oddział MNK – Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego, pomieszczone w neorenesansowym pałacyku przy ul. Piłsudskiego. Rodzina kolekcjonera w 1903 r. ofiarowała MNK jego bezcenny zbiór, a Gmina Miejska



1. Sukiennice przed modernizacją T. Prylińskiego, fot. Ignacy Krieger, 1872-1875

1. Cloth Hall prior to modernisation by T. Pryliński. Photo: Ignacy Krieger, 1872-1875



2. Brama wejściowa do Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego, około 1903

2. Entrance gate to the Emeryk Hutten-Czapkowski Museum, about 1903

wykupiła nieruchomość i przekazała ją na utworzenie muzealnego oddziału.

Rok później Towarzystwo im. Jana Matejki darowało naszemu Muzeum kamienicę przy ul. Floriańskiej, gdzie malarz urodził się, żył i umarł. Tak powstał drugi oddział MNK – Dom Jana Matejki.

W latach 20. XX w. pozyskaliśmy Kamienicę Szolańskich, zapisaną Muzeum przez Adama i Włodzimierza Szolańskich. Początkowo, do II wojny światowej, znajdował się tam oddział im. Feliksa „Manghi” Jasińskiego.

W dwudziestoleciu międzywojennym narosła paląca potrzeba wzniesienia nowego budynku dla MNK, który stałby się równocześnie swoistym pomnikiem świeżo odzyskanej wolności. Ofiarności całego społeczeństwa oraz wielkiej przychylności władz zawdzięczamy wybudowanie Gmachu Głównego Muzeum w latach 30. XX stulecia. Budowę przerwała II wojna światowa, rozbudowę zaczęto w latach 60., a zakończono dopiero

w roku 1990. Ta wielka inwestycja nie rozwiązała jednakże problemów lokalowych MNK.

Mój poprzednik, dyrektor Tadeusz Chruścicki, wynajął od krakowskiej Kurii kamienicę przy ul. Kanoniczej, i tam w 1983 r. otwarto kolejny oddział – Muzeum Stanisława Wyspiańskiego. *Notabene*, po dziewiętnastu latach musieliśmy z tej dzierżawy zrezygnować ze względu na koszty, a muzeum poświęcone Wyspiańskiemu umieszczono w Kamienicy Szolańskich.

Artystyczną spuściznę po innym wielkim twórcy młodopolskim, Józefie Mehofferze, pokazujemy w ofiarowanym przez Rodzinę artysty domu, w którym spędził on ostatnie lata życia. W 1996 r. utworzono tam muzealny oddział Dom Józefa Mehoffera, a w 2004 udało się nam też zrehabilitować przydomowy ogród, pieczołowicie odtworzony na podstawie ikonografii.

Jedną z najcenniejszych kolekcji Muzeum, zbiór sztuki i rzemiosł Dalekiego Wschodu, przeniesiono w 1994 r. do nowo wybudowanego Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej, wzniesionego z inicjatywy Krystyny i Andrzeja Wajdów. Obecnie, po dziesięciu latach funkcjonowania Centrum jako jednego z oddziałów MNK, budynek został nam z tejże inicjatywy odebrany i przekazany specjalnie w tym celu utworzonej instytucji kultury o takiej samej nazwie. Zbiory muzealne pozostały w magazynach i w galerii Centrum na zasadzie depozytu, aktualnie przekazywanego.

W roku 1996 udało się dyrektorowi Chruścickiemu pozyskać od miasta gotycko-renesansowy pałac biskupa Erazma Ciołka przy ul. Kanoniczej, z przeznaczeniem na zbiory sztuki polskiej do końca XVIII w. i sztuki cerkiewnej. Pałac zajęty był przez lokatorów i znajdował się w fatalnym stanie. Jednakże nadzieja na godne zmagazynowanie i wyeksponowanie znakomitych kolekcji była wystarczającą motywacją do podjęcia wielkiego wysiłku, jakim był generalny remont, o czym będzie mowa dalej.

Pozyskaliśmy nawet jeden obiekt w odległym od Krakowa o 100 km Zakopanem – willę „Atma”, gdzie w latach 30. XX w. mieszkał Karol Szymanowski. Dzięki inicjatywie Jerzego Waldorffa, w 1976 r. otwarto w „Atmie” muzeum kompozytora, pozostające do dzisiaj oddziałem MNK.

Dodać także należy, że od 1950 r. Muzeum opiekuje się zbiorami Czartoryskich, które ulokowane są w trzech budynkach pozyskanych jeszcze przez Rodzinę oraz w Biblio-



3. Cegielka na budowę Gmachu Głównego MNK, 1936

3. Donation for the construction of the Main Building of the National Museum in Cracow, 1936





4. Dom Józefa Mehoffera – widok od strony ogrodu, 2006

4. The Józef Mehoffer House – view from the garden, 2006

tece wzniesionej już staraniem dyrekcji MNK w 1961 roku.

### Stan aktualny

Mimo posiadania tak licznych nieruchomości, Muzeum dzisiaj musi koniecznie starać się o następne lub o znaczącą modernizację obecnych. Powodem jest zarówno ogromnie zwiększona liczba muzealiów, jak i nowe wymogi stawiane muzeom w XXI wieku. Odczuwamy nie tylko brak pomieszczeń magazynowych i ekspozycyjnych oraz administracyjnych i technicznych, lecz także sal wielofunkcyjnych – wykładowych i projekcyjnych, przestrzeni na prowadzenie działalności edukacyjnej, na gabinety studyjne, a także na miejsca odpoczynku dla publiczności, na sklepiki muzealne z czytelnią i kawiarenką, hole z recepcją i inne, zależnie od specyfiki danego oddziału.

Dwa ostatnie lata – 2005 i 2006 – należy uznać za czas pomyślny dla MNK. W październiku 2005 r. otworzyliśmy dla publiczności nowo urządzoną po paroletnim remoncie Galerię Sztuki Polskiej XX Wieku w Gmachu Głównym, która w istocie jest odrębną „instytucją w instytucji”. W listopadzie roku 2005 złożyliśmy wniosek do funduszy europejskich o sfinansowanie remontu i modernizacji naszej pierwszej siedziby w Sukiennicach. Wreszcie, w sierpniu 2006 r. odebraliśmy od wykonawcy remontu pałac biskupa Erazma Ciołka.

Taka sytuacja lokalowa pozwoli nam na zaprezentowanie publiczności sztuki polskiej w jej rozwoju: od średniowiecza do dzisiaj, i to w sposób odpowiadający standardom obecnego stulecia. Wprawdzie przed nami jeszcze dość długa droga do osiągnięcia tego niemal idealnego stanu, jednakże wypracowaliśmy ostatnio solidne po temu podstawy.

Każdy z trzech wymienionych elementów tej idealnej całości stanowił inne zagadnienie i niósł odmienne problemy. Pałac Ciołka to pozyskanie dla MNK zupełnie nowej siedziby, Sukiennice to daleko idąca modernizacja całego oddziału – wszystkich pomieszczeń niezależnie od funkcji, a Galeria w Gmachu to z kolei całkowita przebudowa i nowa aranżacja jednej z licznych muzealnych wystaw stałych.

### Pałac Biskupa Erazma Ciołka

Pałac biskupa płockiego Erazma Ciołka jest jednym z najświetniejszych zabytków architektury rezydencjonalnej w Krakowie. Jego twórcami na początku XVI w. byli architekci i kamieniarze zatrudnieni wówczas do prac na Wawelu oraz przy budowie krużganków w Collegium Maius UJ. Kolejny właściciel pałacu, biskup Piotr Tomicki, w latach 1522-1535 kontynuował i dokończył dzieło swego poprzednika. Powstała okazała, wczesnorenesansowa rezydencja, łącząca elementy gotyku i stylu odrodzenia. Przebudowywana parokrotnie w późniejszych wiekach, uległa dewastacji w 1 połowie XIX stulecia, w związku z umieszczeniem tam austriackich koszar i biur policji.

Zanim rozpoczęto remont, Muzeum przeprowadziło długotrwałe i żmudne działania prawne zmierzające do wykwaterowania osób i instytucji zajmujących pałac. Równocześnie prowadzone były intensywne prace badawcze i projektowe. Dopiero zatem po trzech latach od przejęcia, w roku 1999 rozpoczął się general-



5. Pałac biskupa Erazma Ciołka – fasada w czasie renowacji, 2003

5. Palace of Bishop Erazm Ciołek – facade undergoing renovation, 2003





6. Pałac biskupa Erazma Ciołka - fasada po renowacji, 2006

6. Palace of Bishop Erazm Ciołek – facade after renovation, 2006

ny remont konserwatorski i pełna rewaloryzacja zabytku. Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa, który przeznaczył na ten cel lwią część funduszy, czyli 19 997 000 zł, uczynił zadanie priorytetowe z prowadzonych w pałacu kompleksowych prac konserwatorskich i budowlanych. Objęły one częściową rekonstrukcję i wyeksponowanie elementów późnogotyckich i renesansowych, a także niektórych fragmentów pochodzących z późniejszych faz budowlanych. Dziś jest to jeden z piękniejszych budynków w zespole rezydencji kapitulnych przy ul. Kanoniczej.

Oprócz wymienionej już sumy przekazanej przez SKOZK, na remont pałacu złożyły się też środki własne MNK w wysokości ponad 900 000 zł oraz jednorazowa dotacja Fundacji Rozwoju Nauki Niemieckiej: 200 000 zł. Już w bieżącym roku otrzymaliśmy też kwotę ponad 1 700 000 zł z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na pierwszy etap zagospodarowania obiektu.

Rewaloryzacja zabytku, adaptacja pomieszczeń dla potrzeb muzeum oraz zainstalowanie niezbędnych urządzeń – m.in. kilku systemów zabezpieczeń i dozoru oraz windy dla niepełnosprawnych – pochłonęły blisko 23 000 000 zł. Natomiast urządzenie tam oddzia-

łu MNK kosztować będzie kolejne wysokie sumy. W tym względzie liczymy na pomoc Ministerstwa oraz – w mniejszej części – na środki własne. Cały trud i wszelkie nakłady opłacą się jednakże z nawiązką, gdyż dzięki temu już wkrótce oddana zostanie społeczeństwu nowa placówka muzealna, w której pokażemy dwie z najcenniejszych kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Na I piętrze w amfiladzie sal znajdzie miejsce stała wystawa „Sztuka dawnej Polski. XIII-XVIII wiek”, czyli jeden z najwybitniejszych w kraju zbiorów sztuki średniowiecza, renesansu i baroku. Wśród zabytków sakralnych pokażemy słynną *Madonnę z Krużlowej*, a także poliptyk dominikański i augustiański z końca XV w. oraz późnogotyckie rzeźby Wita Stwosza i jego kręgu. Unikatowym obiektem są polichromowane deski stropowe z kościoła w Kozach koło Bielska-Białej z początku XVI wieku. Wyeksponowane zostaną też portrety sarmackie oraz portrety trumienne z XVII i XVIII stulecia. Wystawę wzbogacą nieliczne, lecz cenne przykłady renesansu niemieckiego i włoskiego, m.in. dzieła Lanza z Kitzingen, Hansa Dürera i Jana Marii Padovano.

Uzupełnieniem będzie pokaz oryginałów kamiennych oraz odlewów gipsowych rzeźby architektonicznej od XII do XIX w., umieszczony w pięknych sklepionych piwnicach pałacu. Na niewielkim dziedzińczku z tyłu budynku zaprojektowano lapidarium detali architektonicznych znalezionych podczas remontu pałacu.

Nasz świetny zbiór sztuki staropolskiej, gromadzony od końca XIX w., eksponowany był najpierw w Sukiennicach, po II wojnie światowej w Kamienicy Szołayskich, a od czasu rozpoczęcia jej remontu przechowywany był – niestety – w magazynach, z wyjątkiem czterdziestu trzech najcenniejszych obiektów, które gościnnie przyjęła do swoich sal wystawowych dyrekcja Zamku Królewskiego na Wawelu.

Parter Pałacu Ciołka oddany zostanie sztuce cerkiewnej. Posiadamy najlepszą w Polsce kolekcję, również gromadzoną od końca XIX w. i również wystawianą początkowo w Sukiennicach, lecz tylko od około 1900 do 1914 roku. Od I wojny światowej przechowywana jest w magazynach, a jedynie pojedyncze zabytki pokazywane były na wystawach czasowych. W naszym nowym oddziale znajdzie się zatem pierwsza w dziejach muzeum stała wystawa tej kolekcji. Najcenniejsze w niej są ikony karpackie, czyli zachodnioruskie z XV i XVI w., a także bardzo wczesne enkolpiony (krzyże relikwiarzowe) z XI i XII wieku. Ekspozycję dopełnią ikony bałkańskie oraz XVII- i XVIII-wieczne rosyjskie i rumuńskie, a także przykłady snyczerki cerkiewnej, przybory liturgiczne i przedmioty prywatnej dewocji.

Dodać trzeba, że pierwotnie obie te kolekcje przechowywane były w jednym muzealnym dziale, dopiero w roku 1966 oddzielono Dział Sztuki Cerkiewnej od Działu Polskiej Sztuki Cechowej. Rozdzielenie to rozbiło pewną ideową całość, która dobrze ilustrowała różnorodność i wielokulturowość dawnej Rzeczypospolitej, pozostającej zarówno pod wpływem kultury Europy Zachodniej, jak i kultury wschodniej – greckiej i bizantyńskiej, i mającej od XIV w. w swoich granicach ludność prawosławną. Z wielką satysfakcją przyjmujemy więc w Muzeum fakt, że w Pałacu Ciołka nastąpi powrót do tej ideowej jedności. Obie galerie będą się dobrze uzupełniać i w rezultacie dadzą szerszy i bliższy historycznej prawdzie obraz dziejów, kultury i sztuki Polski – od średniowiecza do końca XVIII wieku.

Budynek o powierzchni ponad 2400 m, pomieści też, oczywiście, nowoczesnie urządzone magazyny obu zbiorów – chcielibyśmy, by miały one charakter studyjny, zależy to jednak od funduszy. Znajdą się tam również biura kustoszów, pracownia konserwatorska, która będzie sprawować stałą pieczę nad zabytkami polichromowanymi i malarstwem tablicowym, a także pomieszczenia administracyjne i gospodarcze. Zaprojektowano już mały hol z recepcją, szatnią i sklepik muzealny, wkrótce też będziemy się starali wygospodarować miejsce na działania edukacyjne. Niestety, mimo wielu starań nie udało mi się pozyskać sąsiadującego z pałacem pięknego ogrodu, który jest jak wymarzony na urządzenie tam miejsca relaksu oraz imprez edukacyjnych dla publiczności, a także pokazu rzeźby plenerowej. Pomimo życzliwości dla MNK właściciela ogrodu, czyli Miasta, został on, decyzją Komisji Majątkowej, przejęty przez Wyższe Seminarium Duchowne. Pozostał nam do dyspozycji obszerny wewnętrzny dziedziniec.

Obecnie trwają przygotowania do urządzenia w pałacu oddziału Muzeum. Powołałam Zespół (koordynatorem jest Tomasz Zaucha), którego zadaniem jest nie tylko zagospodarowanie budynku, lecz także opracowanie kampanii promocyjnej i marketingowej oraz planu działań edukacyjnych. Równocześnie trwają prace projektowe przy aranżacji wystaw, opracowywa-



7. *Matka Boska z Dzieciątkiem* z Krużlowej, ok. 1420, rzeźba w drewnie, polichromowana i złocona

7. *Madonna and Child* from Krużlowa, about 1420, sculpture in wood, polychrome and gilt

niu linii plastycznej oddziału, a także przygotowywane są wydawnictwa i reklamowe akcydensy.

Wczesną wiosną zaczniemy przeprowadzkę muzealiów i mamy nadzieję w maju 2007 r. uroczystie otworzyć nowy oddział MNK, czyli Pałac Biskupa Erasma Ciołka. W roku tym Kraków będzie obchodził jubileusz 750-lecia lokacji miasta, a zatem udostępnienie publiczności tego nowego muzeum winno stać się istotnym uświetnieniem obchodów jubileuszu. Przede wszystkim jednak będzie dla nas w Muzeum wielkim świętem oraz radością przywrócenie społecznej świadomości tej cennej części naszego kulturowego i artystycznego dziedzictwa.

### Projekt „Nowe Sukiennice”

Pierwsza siedziba naszego Muzeum poddana była remontowi po raz ostatni w końcu lat 50. XX wieku. Dzisiaj znajduje się w stanie urągającym jej artystycznej i historycznej randze. Budynek osiągnął barierę technicznej sprawności – brak w nim klimatyzacji, co latem powoduje pod świetlikami efekt cieplarniany, a przestarzała instalacja grzewcza sprawia, że zimą w galerii temperatura spada do 12 stopni! Magazyny nie spełniają prawie żadnych norm, wejście do oddziału jest właściwie zupełnie niewidoczne, szatnia, muzealny sklepik oraz pomieszczenie z kasą i informacją są zawstydzające. W rezultacie nie jesteśmy w stanie zapewnić dziełom odpowiednich warunków konserwatorskich, a publiczności i badaczom właściwego korzystania ze zbiorów.

Dyrektor Chruścicki usilnie zabiegał o pieniądze na, choćby ograniczony, remont Galerii Sztuki Polskiej XIX Wieku w Sukiennicach. Bezskutecznie, także z powodu ograniczeń formalnoprawnych, ponieważ na naprawę budynku będącego własnością Miasta nie mógł dawać dotacji nasz Organizator, czyli Minister Kultury. Co miesiąc natomiast płaciliśmy całkiem spory czynsz Urzędowi Miasta za użytkowanie I piętra Sukiennic.

Po objęciu funkcji dyrektora, za jedną z ważniejszych czynności uznałam uregulowanie stanu prawnego naszych nieruchomości. Nie miejsce tutaj na informowanie o tym, jakie dziwactwa i zaległości odkryły



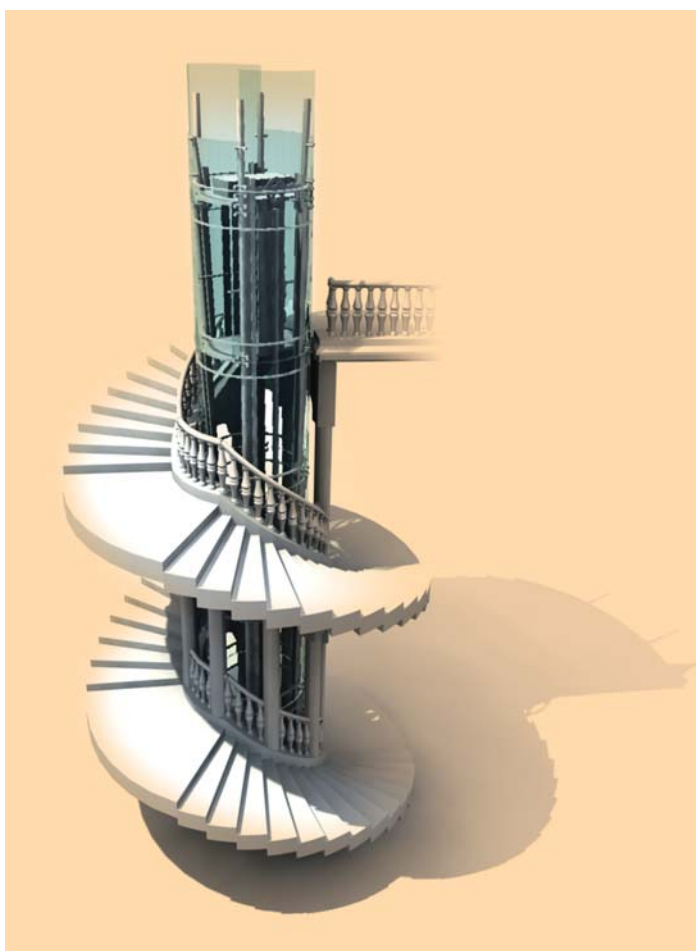
8. „Nowe Sukiennice” – barek kawowy w przestrzeni pozyskanej przez podniesienie dachów pulpityowych, proj. i wizualizacja: J. i A. Cupryś

8. “New Cloth Hall” – coffee bar in the space obtained by raising the pulpit roofs, design and visualisation: J. and A. Cupryś



9. „Nowe Sukiennice” – westybul po modernizacji, proj. i wizualizacja: J. i A. Cupryś

9. “New Cloth Hall” – vestibule after modernisation, design and visualisation: J. and A. Cupryś



10. „Nowe Sukiennice” – projekt windy w klatce schodowej, proj. i wizualizacja: J. i A. Cupryś

10. “New Cloth Hall” – design of staircase elevator, design and visualisation: J. and A. Cupryś

badający ten temat pracownicy, niech wystarczającym przykładem będzie fakt, iż okazało się, że Sukiennice tylko w połowie należą do Miasta (53%), w drugiej zaś (47%) są własnością Skarbu Państwa (bez podziału fizycznego), czyli czynszu mogliśmy być wcale nie płacić. W sierpniu 2004 r. Zarządzeniem Prezydenta Miasta Krakowa ustanowiono na dwadzieścia lat prawo użytkowania tych 47% przez MNK za symboliczną opłatą, dokonano też fizycznego podziału i wpisu do ksiąg wieczystych. Od tego momentu mogliśmy zacząć ubiegać się o różnego rodzaju fundusze na sfinansowanie remontu.

W tym samym, 2004 r. Urząd Miasta zapowiedział przystąpienie do robót przy wymianie nawierzchni płyty Rynku Głównego. Miały być one poprzedzone badaniami archeologicznymi i wiązać się z koniecznymi pracami pod budynkiem Sukiennic (kanał technologiczny) oraz remontowymi na parterze. Uznałam, że jest to moment najważniejszy, by i naszą część Sukiennic poddać wreszcie gruntownemu remontowi – trochę na zasadzie: „teraz albo nigdy”. Ustaliliśmy, że dzięki uregulowaniu sytuacji prawnej obiektu istnieje możliwość pozyskania funduszy europejskich. Powołałam więc Zespół do przygotowania wniosku o fundusze ze środków Unii Europejskiej, którego koordynatorem została Lidia Kozieł-Siudut i który pracował pod nadzorem wicedyrektor MNK Krystyny Pankau. Równolegle rozpisany został przetarg na projekt modernizacji. Wygrała go Pracownia Architektoniczna „Archecon” prof. Andrzeja Kadłuczki, która opracowywała również projekty dotyczące remontu Rynku dla Urzędu Miasta.

Remont, a zwłaszcza modernizacja tak ważnego dla Krakowa zabytkowego budynku budziły wiele obaw.

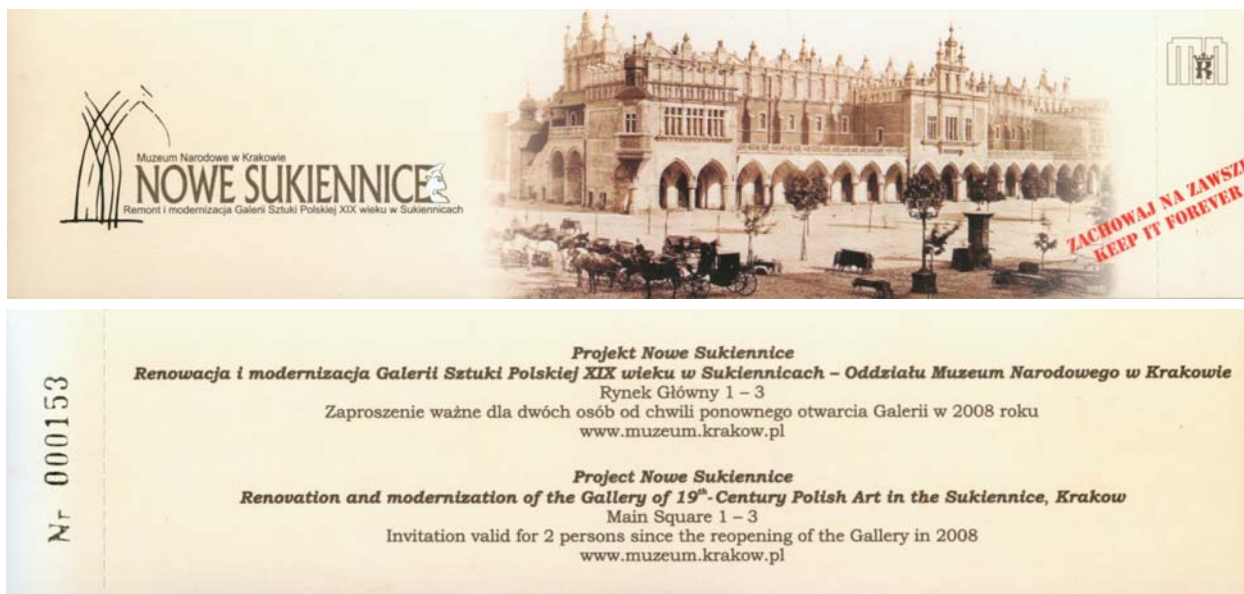


Równocześnie czuliśmy ciężką na nas wielką odpowiedzialność – nie wolno nam było popełnić nieodwracalnych błędów w tak cennej budowli. Z tych powodów zaprosiliśmy do pomocy i udzielania porad grono ekspertów – historyków sztuki, konserwatorów, architektów, wystawienników. Zespół ten współpracował ściśle ze specjalistami różnych branż z Muzeum oraz z projektantami remontu i autorem aranżacji wnętrz, prof. Jackiem Cuprysiem. Naczelnym zadaniem postawionym ekspertom była dbałość o to, by po remoncie nasza część Sukiennic zachowała swój tradycyjny XIX-wieczny charakter, przy równoczesnym wprowadzeniu nowoczesnych rozwiązań i urządzeń.

Od lat moją osobistą bolączką był fakt schowania pod arkadami wejścia do oddziału, na domiar wyglądającego jak ponura ciasna klatka. Uparłam się więc, aby pozyskać dla Muzeum sąsiadujące z tym wejściem pomieszczenia, gdzie znajdują się sklepy dzierżawione od Miasta. Początkowo wydawało się, że mój pomysł jest absolutnie nie do zrealizowania, jednakże po wielu miesiącach usilnych starań, w maju 2005 r. Rada Miasta podjęła stosowną uchwałę, a miesiąc później kolejnym Zarządzeniem Prezydenta Miasta ustanowione zostało na dwadzieścia lat prawo użytkowania przez nas trzech pomieszczeń na parterze, stanowiących własność Gminy Kraków. Odczułam wielką satysfakcję – teraz wejście do Galerii w Sukiennicach będzie można zaprojektować stosownie do rangi Muzeum. Znajdzie się tam hol recepcyjny z informacją, szatnia oraz kasa i sklepik muzealny.

Otrzymałszy wszystkie niezbędne zezwolenia, w tym przede wszystkim od wojewódzkiego konserwatora zabytków, a także – dzięki pracy grona ekspertów – ustaliliśmy szczegółowe wytyczne dla projektantów, jesienią 2005 r. otrzymaliśmy projekt budowlany uwzględniający wszystkie branże i uzyskaliśmy pozwolenia na budowę. Projekt przewiduje przeprowadzenie kompleksowej, poprzedzonej badaniami, konserwacji budowli, wymianę instalacji elektrycznej, wodno-kanalizacyjnej i grzewczej oraz montaż klimatyzacji, modernizację systemów zabezpieczeń i dozoru oraz zainstalowanie bezpiecznego pod względem konserwatorskim oświetlenia dzieł; udostępnienie oddziału dla osób niepełnosprawnych, w tym wbudowanie w duszę okrągłej klatki schodowej specjalnie zaprojektowanej przezroczystej windy. Udało się w projekcie uniknąć niemal całkowicie ingerencji w zabytkową tkankę budynku, na odwrót – przewidziano realizację pełnego programu konserwatorskiego wraz z badaniami na obecność polichromii, oraz wyeksponowanie elementów zachowanego lub nowo odkrytego detalu architektonicznego.

Przez nowo urządzone wejście na parterze – windą lub klatką schodową – będzie można dostać się na półpiętro, gdzie projektanci zaproponowali dwie istotne zmiany. Po pierwsze, uzyskanie zupełnie nowych, dodatkowych powierzchni przez podniesienie połączeń pulpitynych dachów. W wygospodarowanych tak pomieszczeniach znajdzie się sala wielofunkcyjna i multimedialna, bar kawowy oraz pokoje biurowe



11. i 12. Awers i rewers biletu do „Nowych Sukiennic” po remoncie, druk

11 and 12. Obverse and reverse of a ticket to the renovated “New Cloth Hall”, print

i pracownie techniczne, a także nowoczesnie wyposażone magazyny obrazów wraz ze stanowiskami do kwerend i przeglądów konserwatorskich. Drugą zaprojektowaną zmianą będzie adaptacja i udostępnienie dla publiczności tarasów, z których rozciąga się piękny widok na Rynek Główny, jego kościoły i kamienice, na pomnik Mickiewicza oraz na słynne krakowskie kwiatarki. Spodziewamy się, że stanie się to jedną z atrakcji Krakowa, tak jak wielkim powodzeniem cieszy się podziwianie panoramy Paryża z tarasu Musée d'Orsay.

Na I piętrze zachowany zostanie obecny układ czterech sal galeryjnych wraz z ekspozycją urządzoną wedle scenariusza prof. Mieczysława Porębskiego. Sale te zachowają swój XIX-wieczny wystrój, przywrócony też będzie pierwotny krój świetlików, który zmieniono w trakcie ostatniego remontu. W westybulu, dziś zajęty przez nieestetyczny sklepik, powstanie nastrojowe miejsce odpoczynku, odtworzone wedle ikonografii – z rzeźbami, pluszowymi kanapami i palmami. Na dwóch ścianach znajdują się tam, dziś zasłonięte przez meble sklepiku, zabytkowe tablice upamiętniające ważne wydarzenia z historii Muzeum, a z wielkiego okna, obecnie również przysłoniętego, roztacza się wspaniały widok na wschodnią część Rynku Głównego. Na tym piętrze zaprojektowano też salę wystaw zmiennych oraz zmodernizowaną specjalistyczną pracownię konserwatorską, a także pokoje biurowe.

Pozyskane w trakcie remontu nowe powierzchnie

pozwolą na zrealizowanie opracowanego specjalnie w tym celu programu upowszechniania. Będzie to rozbudowany projekt edukacyjny dla dzieci i dorosłych, a także wystawienniczy z wykorzystaniem multimedii. W nowoczesnej pracowni konserwatorskiej organizowane będą szkolenia dla specjalistów oraz dni otwarte i cykliczne spotkania z publicznością zainteresowaną tego rodzaju pracami. Ten kompleksowy program dotyczyć będzie zarówno dzieł wystawianych w Galerii, jak i szerzej: polskiej i europejskiej sztuki XIX wieku. Przewidziano też czasowe wystawy dzieł na podłożu papierowym, choćby rysunków Artura Grottera czy akwareli Piotra Michałowskiego.

Zaproponowawszy Czytelnikom tę futurystyczną wycieczkę po zmodernizowanych Sukiennicach, wróćmy do rzeczywistości. W listopadzie 2005 r. złożyliśmy wniosek o pozyskanie funduszy do Norweskiego Mechanizmu Finansowego i Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego – EOG (po nieudanej próbie starań o środki ze Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego – ZPORR). Otrzymaliśmy też rekomendację i obietnicę na wkład własny od Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także obietnicę sfinansowania przez SKOZK konserwatorskich robót dodatkowych, jakie mogą wynikać w rezultacie badań i odkrywek. Szacunkowy koszt zadania to około 7 000 000 euro, a termin wykonania – dwa lata.



13. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, 1876, olej, płótno

13. Henryk Siemiradzki, *Nero's Torches*, 1876, oil, canvas



Obecnie weszliśmy w drugi etap prac przy wniosku – informacyjny i promocyjny. Powołałam nowy Zespół do realizacji tego zadania pod kierunkiem Janusza Czopa. Zespół ten opracował obszerny program, w którym znalazła się zarówno produkcja specjalnych wydawnictw i gadżetów reklamowych oraz „cegiełek na remont Sukiennic”, jak i plan rozmaitych imprez, m.in.: „Nocy w Salonie Krakowa”, „Dni Otwartych w Sukiennicach”, „Dnia Pożegnania Starych Sukiennic” (w ostatni weekend sierpnia odwiedziło Galerię 10 000 osób!), warsztatów plastycznych inspirowanych obrazami z Galerii, a także spotkań i konferencji. W maju 2006 r. odbyło się w Galerii uroczyste posiedzenie członków Komitetu Honorowego, do którego zechcieli wejść przedstawiciele Kościoła, świata kultury i nauki oraz władz miejskich, wojewódzkich i państwowych. W lipcu natomiast, w Brukseli, miała miejsce prezentacja projektu „Nowe Sukiennice”, której celem było zdobycie przychylności tamtejszych funkcjonariuszy i VIP-ów dla naszych zamiarów, *ipso facto* zwiększenie szans na pozyskanie funduszy. Na użytek tej prezentacji, uznanej zresztą przez licznych gości za bardzo udaną, Zespół muzealny przygotował niewielką planszową wystawę i kilka wydawnictw. Szczególną atrakcją stały się rozdane uczestnikom prezentacji specjalne bilety do Galerii w Sukiennicach, gwarantujące wstęp do niej w... 2008 r., po zakończeniu remontu. Wyprodukowanie tych biletów to wyraz naszego optymizmu, pozwalającego liczyć na dobrą ocenę wniosku przez decydentów Unii Europejskiej i przyznanie nam funduszy. Ważne jest, że gdy tylko otrzymamy tę dobrą wiadomość, jesteśmy przygotowani pod każdym względem do realizacji projektu.

Wśród imprez, o których wspomniałam, miał też miejsce koncert zaprzyjaźnionej z Muzeum Capelli Cracoviensis, zatytułowany być może zaskakująco: „Symfonia pożegnalna na odjazd Galerii z Sukiennic do Niepołomic”. Istotnie, bodaj najlepszy w kraju zbiór polskiego XIX-wiecznego malarstwa i rzeźby, który od 1879 r. – jedynie z przerwą wojenną – wystawiany był w Sukiennicach, po raz pierwszy opuścił te mury. Wyjadą dzieła Bacciarellego, Michałowskiego,



14. Zamek Królewski w Niepołomicach, 2005

14. Royal Castle in Niepołomice, 2005

Rodakowskiego, Grottgera i Matejki, Chełmońskiego, Chmielowskiego, Kotsisa i Brandta, braci Gierymskich, Podkowińskiego oraz wczesne obrazy Malczewskiego, Wyczółkowskiego, de Laveaux. Wyjadą rzeźby, wyjedzie cała muzealna Galeria Sztuki Polskiej XIX Wieku, a także wszystkie obrazy magazynowe. Tak rozległy



15. Galeria Sztuki Polskiej XX wieku w Gmachu Głównym MNK – sala „A to Polska właśnie”, 2006

15. The Polish Twentieth-century Art Gallery at the National Museum in Cracow - the “This is Poland” showroom, 2006





16. Olga Boznańska, *Dziewczynka z chryzantemami*, 1894, olej, tektura

16. Olga Boznańska, *Girl with Chrysanthemums*, 1894, oil, cardboard

i gruntowny remont, jaki zaplanowaliśmy w Sukiennicach, wymaga bowiem całkowitego opróżnienia naszej części budynku. Przenieść musimy biura, pracownie konserwatorskie i pomieszczenia gospodarcze. Jest to wprawdzie bardzo kłopotliwe, lecz nieporównywalne z problemem dyslokacji ponad półtora tysiąca muzealiów.

Muzeum Narodowe w Krakowie było przed paroma laty bezpartonowo zaatakowane przez niezycliwe nam osoby – zarzucano nam wówczas m.in., że przez kilka lat niedostępne są dla publiczności dzieła sztuki średniowiecznej (w związku z zamknięciem Kamienicy Szołayskich na czas remontu) oraz XX-wiecznej (odkąd zaczęto przebudowywać Galerię w Gmachu Głównym). Wśród wielu nonsensownych i nie opartych na faktach ataków, ten jeden uznałam za częściowo usprawiedliwiony, choć oczywiście dyrektor Chruścicki, zamykając obie galerie, nie mógł się spodziewać, że wiele czynników złoży się na tak znaczne przedłużenie prac. Dlatego też nie chciałam się zgodzić na propozycję mojej ówczesnej zastępczyni, aby obrazy i rzeźby z Sukiennic zmagazynować na czas remontu w salach wystaw zmiennych w Gmachu Głównym,

gdyż nie tylko oznaczałoby to wyjęcie, po raz kolejny, ze świadomości społecznej wielu bardzo cennych dzieł sztuki, lecz także zmniejszenie i tak niewystarczającej powierzchni wystawienniczej w Gmachu. Postanowiłam więc znaleźć lepsze rozwiązanie.

Wiedziałam, że w Krakowie nie ma wolnych tak obszernych pomieszczeń, pomyślałam zatem o okolicach. Po długich poszukiwaniach i sprawdzeniu wielu potencjalnych możliwości, wybór mój padł na Niepołomice. Wiedziałam, że tamtejszy zamek został w ostatnich latach znakomicie i pięknie odrestaurowany, a niepołomicka Gmina rządzona jest bardzo gospodarnie – właśnie miała się tam zainstalować kolejna wielka zagraniczna inwestycja, fabryka samochodów ciężarowych MAN. W lipcu 2005 r. pojechałam więc do Niepołomic. Po zwiedzeniu zamku oraz po przeprowadzeniu wstępnej rozmowy z jego gospodarzami, już wiedziałam, że... „to jest to” (zgodnie ze słynnym hasłem reklamowym Coca Coli, której fabryka znajduje się od kilkunastu lat właśnie w Niepołomicach). Zaproponowałam zatem panu Burmistrzowi Miasta i Gminy Niepołomice, Stanisławowi Kracikowi, umieszczenie w zamkowych salach dzieł z Sukiennic na czas remontu. Moja propozycja została przyjęta z radością i aprobatą, a ja upewniłam się, że jest to godne miejsce dla narodowej galerii – zamek królewski chlubiący się długą historią i tradycją, który odwiedzali niemal wszyscy monarchowie polscy.

Niepołomice położone są zaledwie około 20 km od Krakowa (dużo bliżej niż nasza „Atma”!), a w dodatku aktualnie kończy się remont łączącej oba miasta szosy, co znacznie usprawni komunikację. Moja wizyta na zamku wypadła ponadto w optymalnym momencie, czyli tuż zanim przystąpiono do wykończeniowych prac remontowych – kładzenia tynków i posadzek w salach I piętra. Natychmiast więc specjaliści muzealni opracowali wytyczne dla dalszych robót, uwzględniające ułożenie instalacji zabezpieczających i monitorujących muzealia oraz wymogi konserwatorskie uzyskania i utrzymania właściwej temperatury i wilgotności. Gospodarze musieli wprawdzie nieco zmienić i rozszerzyć zakres prowadzonych prac, ale w rezultacie otrzymają sale profesjonalnie przygotowane, zdolne przyjąć wystawy z wszystkich muzeów świata, a pokazywanie tam przez dwa-trzy lata świetnych dzieł polskiej sztuki XIX w. przyczyni się do nobilitacji i rozślawienia zamkowego muzeum.

Po paru miesiącach negocjacji i doprecyzowaniu szczegółów całej operacji, w kwietniu 2006 r. zawarliśmy umowę pomiędzy MNK a Gminą i Miastem Niepołomice, z tym że protokół wypożyczenia obiektów podpiszemy z Muzeum Niepołomickim z siedzibą na

zamku. Jednym z warunków, jakie wynegocjowałam z panem Burmistrzem, było oddanie nam części zamkowych pomieszczeń na obiekty magazynowe. W sumie znajdzie tam *locum* ponad 1500 obrazów i rzeźb, które będą pozostawały nadal pod opieką naszych pracowników, natomiast ochronę muzealiów zapewnią Niepołomice. Wśród warunków umowy znalazł się też zapis o tym, że na naszym partnerze spoczywa pokrycie kosztów transportu dzieł, który odbędzie się przy pomocy organizacyjnej i nadzorze konserwatorskim MNK, a także przygotowanie profesjonalnie wyposażonych magazynów i pomieszczeń na pracownię konserwatorską i biuro kustosa.

Muzeum Narodowe przygotowało scenariusz wystawy oraz projekt aranżacji i specjalistycznego oświetlenia sal, a Zamek Niepołomicki zajął się realizacją tych projektów. W siedemnastu salach wystawionych będzie czterysta pięćdziesiąt obrazów i pięćdziesiąt rzeźb. Wiele z nich, dotąd publicznie nie pokazywanych, wyjętych zostanie po raz pierwszy z magazynów. Do Niepołomiec nie pojedą tylko dwa wielkie płótna Matejki: *Hołd pruski* i *Kościuszko pod Raclawicami*, które poddane będą w tym czasie konserwacji. *Pochodnie Nerona* chcemy natomiast wypożyczyć do Muzeum Narodowego w Poznaniu.

MNK przygotowuje też wydawnictwa dla Zamku, wspólnie zaś opracowujemy strategię promocyjną całego przedsięwzięcia. Wpływy z biletów należeć będą do Zamku, który przeznaczy ich lwią część na konserwację wybranych obrazów magazynowych, a my potem wypożyczymy im je na dłużej, dzięki czemu będą one mogły być stale udostępnione publiczności.

Przed nami wielka operacja logistyczna. Sierpień był ostatnim miesiącem ekspozycji w Sukiennicach, chcąc bowiem zdążyć przed jesiennymi zmianami pogody, rozpoczniemy pakowanie i transporty już we wrześniu. Urządzenie wystawy zapewne potrwa, choć pan Burmistrz wspominał o jak najrychlejszym otwarciu. My z kolei do pustych sal Sukiennic, w których jeszcze remont się nie zacznie, chcemy zaprosić artystów polskich i norweskich do stworzenia akcji-happeningu inspirowanego wywiezioną Galerią.

Mamy nadzieję, że nasz projekt „Nowe Sukiennice” zostanie zrealizowany w terminie. Wówczas drugi po Wawelu zabytek Krakowa, wpisany na listę światowego dziedzictwa kulturalnego UNESCO, będzie odrestaurowany i zabezpieczony na długie lata. Równocześnie pierwsza siedziba Muzeum Narodowego w Krakowie przekształcona zostanie w nowoczesne muzeum, zgodnie ze standardami obecnego stulecia – zarówno pod względem przechowywania i konserwacji dzieł sztuki, jak i prowadzenia działalności edukacyjnej i wysta-



17. „Nowe Skrzydło” Gmachu Głównego, proj. i wizualizacja: R. Loegler, 2004

17. “New Wing” in the Main Building, design and visualisation: R. Loegler, 2004

(Fot. 2-7, 13, 15, 16 – Archiwum MNK; 14 – zbiory Urzędu Miasta i Gminy Niepołomice)

wienniczej. Stanie się też atrakcyjną ofertą dla publiczności polskiej i turystów z zagranicy. Słowem – nareszcie będą właściwie wykorzystane walory zabytkowej budowli, świetnej kolekcji sztuki oraz reprezentacyjnego miejsca w samym sercu Krakowa.

### Galeria Sztuki Polskiej XX Wieku

Po tak szerokim zaprezentowaniu projektu dotyczącego Sukiennic zasygnalizuję jedynie, że problemy związane z Galerią w Gmachu Głównym to temat również bardzo złożony i wieloaspektowy. Tym razem chodziło o zupełną przebudowę sal galeryjnych oraz opracowanie całkiem nowego scenariusza i projektu aranżacji, a także szerokiego programu działań edukacyjnych, artystycznych i naukowych wokół Galerii – czyli przyjęcie nowej filozofii wykorzystania jej zawartości i potencjalnych możliwości, z czynnym włączeniem w ten program artystów współczesnych zapraszanych do współdziałania.

Remont, wymuszony coraz częstszymi awariami, zamienił się w potężną budowę, i to wykonywaną w ekstremalnie trudnych warunkach, bo w funkcjonującym – pełnym ludzi i zbiorów oraz czynnym dla publiczności – muzealnym budynku. Prowadzony był głównie w latach 2003-2005 i kosztował ponad 7 000 000 zł. W rezultacie uzyskaliśmy pomieszczenia o powierzchni ponad 3200 m<sup>2</sup> i kubaturze około 15 000 m<sup>3</sup>, a w nich, w nowej aranżacji, pokazaliśmy ponad pięćset dzieł sztuki od około 1890 r. do dzisiaj.

Ten remont wiązał się z innymi niż w przypadku Pałacu Ciołka czy Sukiennic problemami, ich omó-

wienie wszakże wymagałoby odrębnego artykułu. Interesujące, jak się wydaje, byłyby również informacje o tym, co wystawiamy w Galerii i czym różni się ona od wystaw stałych w innych polskich muzeach. Na czym polegają zmiany w scenariuszu i co nowego wprowadzono do tradycyjnej wystawy. Co oznaczają hasła: „Galeria żywa”, „Wobec Galerii” oraz „Galeria stała, ale zmienna”. Czemu służyły (i służą) akcje: „Galeria na Plantach”, „Galeria jednego obrazu”, „Galeria na Błoniach”. Jakie przygotowano programy promocyjne i edukacyjne, a także jakie cykliczne imprezy mają za zadanie wciągnięcie widza do aktywnego uczestnictwa

w dyskusji o sztuce najnowszej. Do kwestii tych mamy nadzieję powrócić w najbliższej przyszłości.

Jest to obecnie w Polsce największa przestrzeń publiczna prezentująca sztukę nowoczesną. A jednak... kolekcja tej sztuki w MNK jest tak bogata i cenna, że śmiało pozwoliłaby na zagospodarowanie nie trzech lecz co najmniej sześciu tysięcy metrów kwadratowych. I tego właśnie dotyczy kolejny projekt Muzeum Narodowego w Krakowie – budowa tzw. Nowego Skrzydła Gmachu Głównego. Ale to już temat na zupełnie inne opowiadanie...

sierpień 2006

Zofia Golubiew

### The “New Sukiennice (Cloth Hall)” and Other Projects of the National Museum in Cracow

The National Museum in Cracow, the oldest and largest institution of its sort in Poland, is located in assorted buildings-Branches. All require constant conservation repair, while the incessantly growing collections demand increased storage space. Apart from the fulfilment of those basic needs, the Museum aims at such a modernisation of its buildings which would enable them to meet the demands of 21<sup>st</sup> as regards the storage, exposition and conservation of the collections and guaranteeing the visitors an attractive and valuable offer, with due concern for information and relaxation.

The article outlines the beginnings of the Museum, its expansion and present-day state from the viewpoint of the aforementioned questions. The author then went on to discuss three topics in greater detail.

The first concerns obtaining the Gothic-Renaissance palace of Bishop Ciołek, and then repairing and renovating it as well as arranging in it a new Branch that will feature collections of mediaeval, Renaissance, Baroque and Orthodox art - one of the best in the country (storerooms and permanent exhibitions).

The second question concerns the “New Cloth Hall” project and requests for European Union funds necessary for repair-

ing and modernising the Polish Nineteenth-century Art Gallery of the 19<sup>th</sup> century Polish Art located in the Cloth Hall, i. e. a mediaeval hall redesigned in the Renaissance style and situated in the very centre of Cracow – in the middle of the Market Square. The project foresees turning the Cloth Hall – which was the original seat of the National Museum in Cracow – into a modern institution while preserving the nineteenth-century character of the interior. The author described the conservation and logistic problems associated with the project, especially the transference of 1 500 works of art from Cracow to the Royal Castle in nearby Niepołomice.

The final issue entails the reconstruction and new arrangement of the Gallery of the 20<sup>th</sup> century Polish Art in the Main Building of the Museum, together with work on modern educational, exhibition and scientific programmes (this topic has been merely indicated).

The final outcome of the project will assume the form of a presentation of the development of Polish art from the Middle Ages up to this day in a way corresponding to the standards of this century.

□



Lech Szaraniec

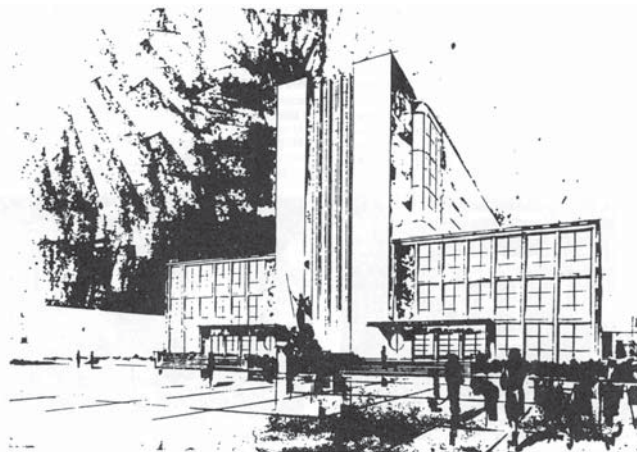
## MUZEUM ŚLĄSKIE 2006-2012

Restytuowane w 1984 r. Muzeum Śląskie funkcjonuje ponownie w świadomości społecznej, jak w latach międzywojnia XX w., kiedy to w 1924 r. cieszyńscy jego współtwórcy powołali do życia Towarzystwo Muzeum Ziemi Śląskiej, a w trzy lata później Małopolanie – dr Michał Grażyński, wojewoda śląski, oraz dr Tadeusz Dobrowolski, konserwator wojewódzki i pierwszy dyrektor – podjęli trud tworzenia i budowy Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Dwadzieścia lat temu odbył się drugi konkurs na projekt gmachu dla Muzeum Śląskiego. Pierwszy ogłoszono w 1929 r. i żaden z projektów nie został skierowany do realizacji. Dopiero w latach 1936-1939 na zlecenie wojewody śląskiego zrealizowano projekt inż. Karola Schayera. Inwestycja prowadzona była przez Śląski Urząd Wojewódzki. We wrześniu 1939 r. nowoczesny gmach Muzeum Śląskiego miał przejąć do zagospodarowania dyrektor Tadeusz Dobrowolski. Wybuchła II wojna światowa i województwo śląskie włączono do granic hitlerowskiej III Rzeszy. Wówczas funkcjonalna architektura gmachu oraz jego twórca nie przystawały do nacjonalistycznej narodowej kultury Niemiec. W 1941 r. podjęto decyzję o rozbiórce i likwidacji Muzeum Śląskiego w Katowicach. Większość zbiorów Muzeum Śląskiego przejęło już we wrześniu 1939 r. bytomskie Muzeum Krajowe (Oberschlesische Landesmuseum).

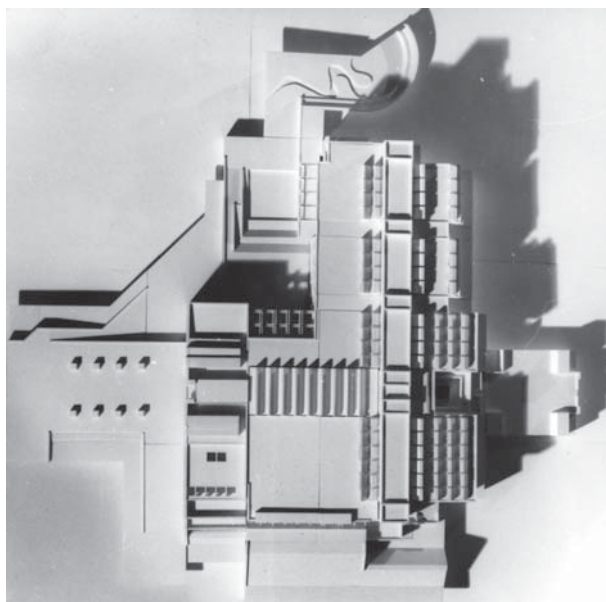
Kolejny konkurs, rozpisany w 1986 r., został rozstrzygnięty. Zwycięzcą jego został warszawski architekt Jan Fiszer. Prace projektowe trwały do roku 1990, kiedy to priorytet na budowę swojej siedziby otrzymała Biblioteka Śląska. Przerwane prace nie zostały już podjęte. Dopiero oddanie nowego gmachu dla Biblioteki Śląskiej w 1997 r. pozwoliło na podjęcie ponownych starań o budowę gmachu dla Muzeum Śląskiego, które od 1984 r. mieściło się w dawnym hotelu i biurowcu przy dzisiejszej al. W. Korfantego 3.. Prace adaptacyjne do nowych potrzeb trwały do 1990 r., kiedy to podjęto decyzję o wstrzymaniu wykonywania dokumentacji technicznej nowego gmachu przy ul. T. Kościuszki i Ceglanej.

Jesienią 1999 r. powołany został komitet budo-



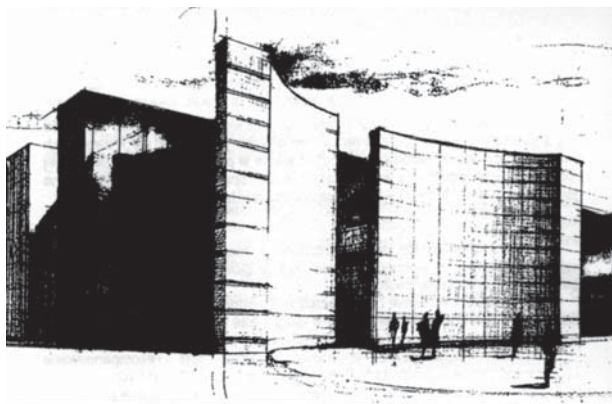
1. Gmach Muzeum Śląskiego zrealizowany według projektu arch. Karola Schayera w latach 1936-1939

1. Building of the Museum of Silesia erected according to a project by architect Karol Schayer in 1936-1939



2. Makieta projektu Muzeum Śląskiego z lat 1986-1990 arch. Jana Fiszera

2. Model of the project of the Museum of Silesia from 1986-1990 by architect Jan Fiszer



3. Koncepcja Muzeum Śląskiego z 2000 r. arch. Jana Fiszera

3. Conception of the Museum of Silesia from 2000 by architect Jan Fiszer



4. Widok obiektów przemysłowych byłej KWK „Katowice”, od 31 12 2004 własność Muzeum Śląskiego

4. View of post-industrial objects of the former KWK “Katowice” mine, since 31 December 2004 property of the Museum of Silesia

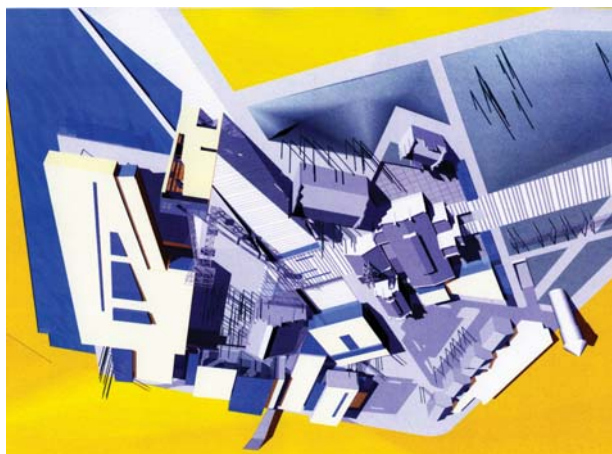
wy nowego gmachu Muzeum Śląskiego, z senatorem Kazimierzem Kutzem na czele. Patronat nad budową objął abp dr Damian Zimoń, metropolita katowicki, i prezydent RP Aleksander Kwaśniewski, a w skład komitetu honorowego weszli: abp prof. Alfons Nossol

z Opola, abp dr Stanisław Nowak z Częstochowy, bp Leszek Śmigielski z Sosnowca, bp Tadeusz Szurman z Katowic, bp Paweł Anweiler z Bielska-Białej, rektor Uniwersytetu Opolskiego prof. Stanisław Nicieja oraz inni wybitni naukowcy, m.in. prof. Jan Miodek, prof. Franciszek Kokot, prof. Andrzej Bochenek, a także artyści: Wojciech Kilar, Waldemar Świeży i Jerzy Duda Gracz. W czerwcu 2000 r. zarząd komitetu zaakceptował koncepcję nowego gmachu przygotowaną przez inż. Jana Fiszera. Brak środków na nową inwestycję nie pozwolił na kontynuację zadania, chociaż władze miejskie Katowic przekazały Muzeum Śląskiemu w formie



5. 6. 7. Plansze konkursowe Pracowni Projektowej P.A. „NOVA” na koncepcję urbanistyczno-architektoniczną Muzeum Śląskiego

5. 6. 7. Competition plates from the P.A. “NOVA” Project Studio for the town-planning and architectural conception of the Museum of Silesia





darowizny działki o powierzchni 5,7 ha przy ul. Ceglanej i Wita Stwosza.

W 2003 r. pojawiła się inicjatywa adaptacji na cele muzealne obiektów przemysłowych unieruchomionej w 1999 r. kopalni węgla kamiennego „Katowice” na cele muzealne. Inwestycja ta spotkała się z życzliwością Michała Czarskiego, marszałka województwa śląskiego. W wyniku negocjacji między prezydentem Katowic a Katowickim Holdingiem Węglowym (właścicielem obiektów), Spółką Restrukturyzacji Kopalń i Muzeum Śląskim doszło w dniu 31 grudnia 2004 r. do zamiany terenów będących własnością Muzeum Śląskiego i Katowickim Holdingiem Węglowym, wiecznym użytkownikiem terenów KWK „Katowice”. Jednocześnie urząd marszałkowski przygotował założenia do konkursu architektoniczno-urbanistycznego na koncepcję funkcjonalnej przestrzeni nowego Muzeum Śląskiego w Katowicach, który został ogłoszony dnia 30 czerwca 2005 r., a rozstrzygnięty w końcu listopada 2005 roku. Laureatem konkursu została Pracownia Projektowa P.A. NOVA, sp. z o.o. z Gliwic – zespół autorski: dr arch. Stanisław Lesser, arch. arch. Arkadiusz Płomecki, Sylwia Płomecka, Sebastian Borecki, Monika Jaśkiewicz, Grzegorz Krajewski; współpraca autorska z zakresu komunikacji: Andrzej Ciach i Marek Szejc.

7 grudnia 2005 r. miało miejsce wmurowanie aktu erekcyjnego i poświęcenie terenu pod zabudowę nowego zespołu muzealnego dla Muzeum Śląskiego w Katowicach. W uroczystości tej uczestniczyli między innymi: Michał Czarski – marszałek województwa śląskiego, Lechosław Jarzębski – wojewoda śląski, abp Damian Zimoń – metropolita katowicki, bp Tadeusz Szurman – ordynariusz diecezji ewangelickiej, Franciszek Cemka – dyrektor Departamentu Dziedzictwa Narodowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Piotr Uszok – prezydent miasta Katowice.

Nowa lokalizacja muzeum stanowi ważny atut dla jego przyszłości. Położone jest bowiem w centrum Katowic, przy Drogowej Trasie Średnicowej, posiadającej bezpośrednie powiązania z wszystkimi głównymi drogami regionu i Polski.

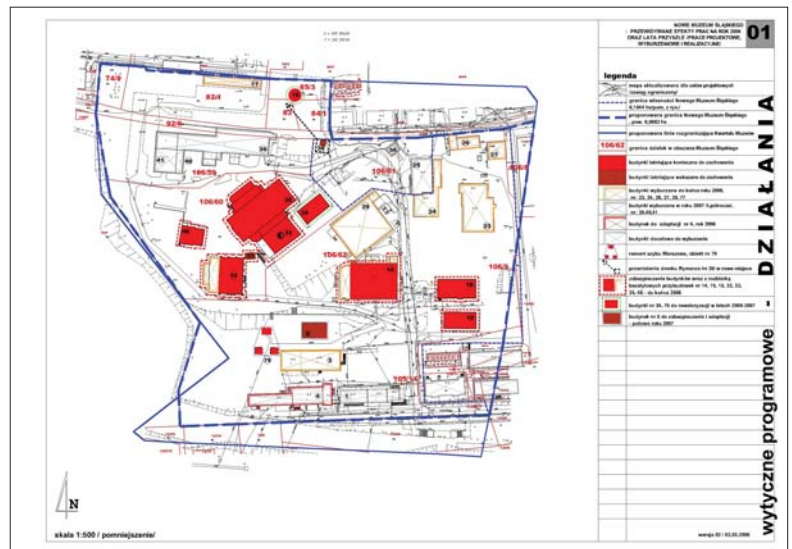
Program funkcjonalno-użytkowy konkursu zakładał integrację istniejących zabytkowych obiektów przemysłowych z nowo projektowanymi budynkami, a także adaptację zabytkowej przestrzeni w muzealne ramy, stanowiące jeden organizm.

Nagrodzony projekt konkursowy po uzgodnieniu z Muzeum Śląskim został w wielu założeniach zmodyfikowany (dodatkowym powo-



8. Akt erekcyjny budowy nowego gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach z dnia 7 12 2005

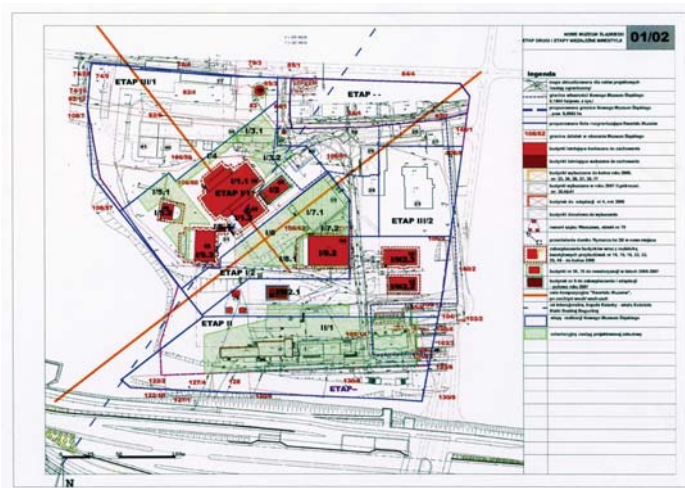
8. Foundation act of building the new seat of the Museum of Silesia in Katowice, 7 December 2005



9. Plan sytuacyjny działki i obiektów przyszłego Muzeum Śląskiego przy ul. Kopalnianej 6

9. Site plan of the lot and objects of the future Museum of Silesia in 6 Kopalniana Street





10. Plansza prezentująca etapy adaptacji poprzemysłowych obiektów (kolor czerwony) i budowa nowych obiektów (kolor zielony) według koncepcji inż. arch. Stanisława Lessaera i zespołu

10. Plate presenting stages in the adaptation of post-industrial objects (red colour) and the construction of new objects (green colour) according to a conception by engineer architect Stanisław Lessaer and team

dem zmian była również ustawa o zamówieniach publicznych). Utrzymano jednak główne zręby pomysłu konkursowego, który zakładał istnienie dwóch osi podstawowych: NW-SE i NE-SW. Wejście do zespołu muzealnego oraz zejście na poziom -1 (nowa zabudowa) i połączenia obiektów zabytkowych w jeden zespół znajdują się w północno-zachodniej części terenu.

Ustalono również, że całość inwestycji podzielona zostanie na trzy etapy projektowania i budowy. W pierwszym etapie ma być wykonany konkursowy projekt na adaptację zabytkowych i budowę nowych obiektów z przeznaczeniem ich na cele muzealne. W drugim etapie ogłoszony zostanie konkurs na projekt zlokalizowanego w południowej części działki nowego gmachu, przeznaczonego na magazyny zbiorów i galerie sztuki oraz pracownie konserwatorskie. Trzeci etap przewiduje zagospodarowanie północno-wschodniej części działki muzealnej, na której zarezerwowano teren między innymi pod budowę Muzeum Archidiecezjalnego oraz parkingów podziemnych i naziemnych.

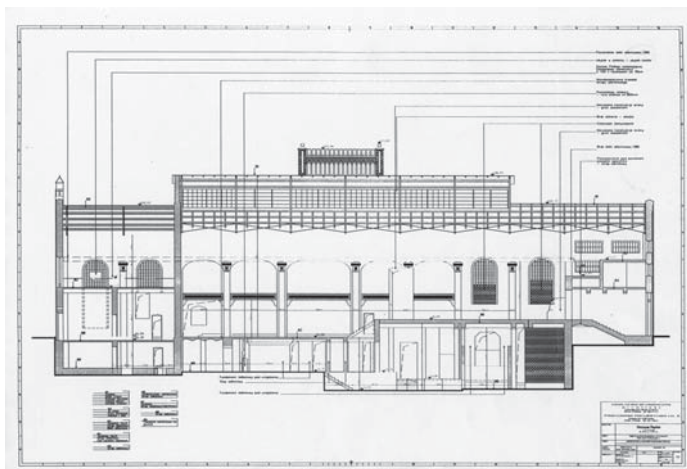
Na etapie zerowym w 2006 r. prowadzono konserwację wieży wyciągowej szybu „Warszawa”, wycinkę chorej zieleni, w tym licznych topoli, prace wyburzeniowe obiektów przeznaczonych do likwidacji, czyli starych kotłowni kopalnych i tzw. łaźni 1000-lecia, na miejscu

której zbudowany zostanie nowy, wielofunkcyjny obiekt wystawienniczy, gdzie m.in. prezentowane będą zbiory archeologiczne i etnograficzne, a w okresie budowy gmachu głównego również zbiory sztuki.

Pierwszy etap to realizacja w południowej części działki czterokondygnacyjnego budynku głównego z największymi salami muzealnymi i wystawienniczymi, spełniającego również funkcje reprezentacyjne, który posiadał będzie m.in. magazyny, sale imprezowe i dydaktyczne oraz warsztaty techniczne. Pod obiektem zaprojektowano dwukondygnacyjny parking podziemny o powierzchni użytkowej ok. 7 100 m<sup>2</sup>.

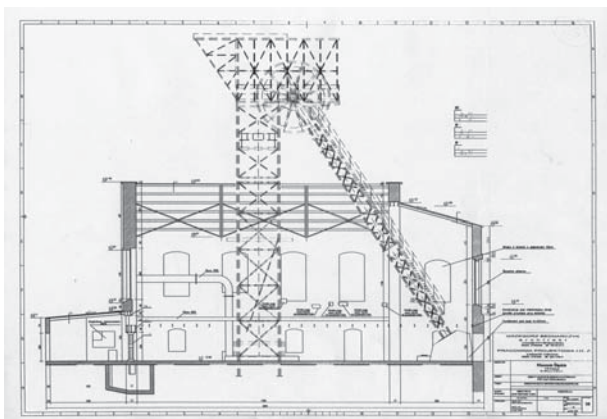
Na etapie drugim, przewidywanym na lata 2009-2012, adaptowane będą obiekty zabytkowe (na plan-szy 01/02 zaznaczone czerwonym kolorem): zespół szybu „Bartosz” (maszynownia, nadszybie i budynek siłowni elektrycznej), budynek łaźni „Gwarek” (dawna maszynownia szybu „Gwarek”), budynek warsztatu elektrycznego, łaźnia pracowników dozoru, budynek maszyny wyciągowej szybu „Warszawa I”, budynek magazynu odzieżowego, wieża ciśnień i wieża wyciągowa szybu „Warszawa I”. Jednocześnie budowane będą nowe obiekty muzealne wokół obiektów zabytkowych lub w miejsce wyburzonych, powstałych w latach 60. XX w. (na planszy 01/02 zaznaczonych kolorem zielonym), m.in. budynki ekspozycji przemysłowych, galeria wejściowa podziemna, stanowiąca główne i bezpośrednie wejście do założenia muzealnego, budynek administracyjny i szkoleniowy, pawilony ekspozycyjne i wysokogabarytowe oraz podziemne pomieszczenia dla obsługi kompleksowej obiektów muzealnych.

W etapie trzecim przewidziano budowę jednokondygnacyjnego parkingu podziemnego, usytuowane-



11. Inwentaryzacja budynku byłej elektrowni w zespole szybu „Bartosz”

11. Inventory of the building of a former power plant in the “Bartosz” pit shaft complex



12. Inwentaryzacja budynku nadszybia i wieża wyciągowa szybu „Bartosz”

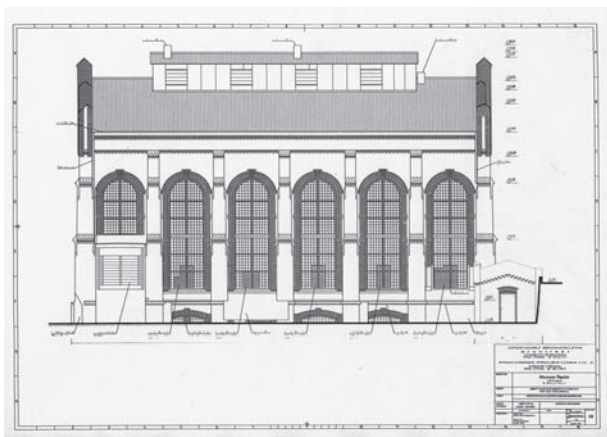
12. Inventory of the building of the shaft top and the hoist tower in the “Bartosz” pit shaft

go pod głównym placem wejściowym od zachodu, o powierzchni użytkowej ok. 9000 m<sup>2</sup>.

Natomiast budowa Muzeum Archidiecezjalnego na terenie działki Muzeum Śląskiego przewidywana jest wg indywidualnego programu.

Na każdym z wymienionych etapów należy czuwać, by założenia programu użytkowego z 2004 r., przygotowanego przez Muzeum Śląskie, były uwzględniane, ponieważ wizje architektów rozmiągają się często z programem muzealnym. Przyjrzyjmy się zatem poszczególne zabytkom, które będą adaptowane do celów muzealnych.

Największym zespołem jest kompleks budynków szybu „Bartosz”, na który składają się: pięciokondygnacyjny budynek dawnej elektrowni, znajdujący się



14. Inwentaryzacja łaźni „Gwarek” (była maszynownia szybu „Gwarek”)

14. Inventory of the “Gwarek” baths (former engine room in the “Gwarek” pit shaft)



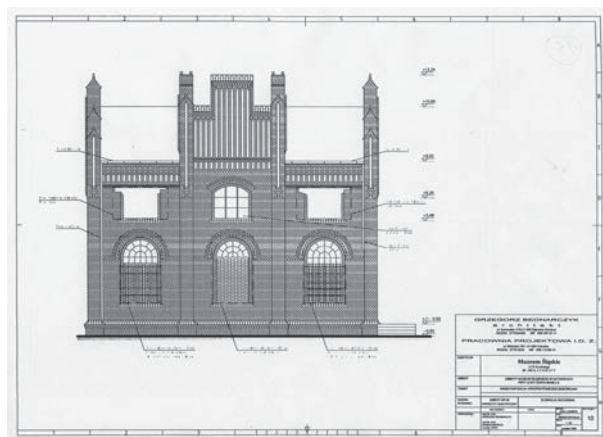
13. Inwentaryzacja maszynowni szybu „Bartosz”

13. Inventory of the engine room in the “Bartosz” pit shaft

w głównej strefie wejściowej do zespołu muzealnego, zbudowany w latach 1893-1895, w poważnym stopniu zdegradowany, który wymagał będzie poważnych zabiegów konserwatorskich przy elewacji i we wnętrzach. Ten obiekt przewidziany jest na wystawę stałą prezentującą dzieje Śląska, jego powierzchnia użytkowa wynosi ok. 3600 m<sup>2</sup>.

Drugim jest trzykondygnacyjny budynek nadszybia wraz z wieżą wyciągową szybu „Bartosz” z 1883 r. o powierzchni użytkowej 690 m<sup>2</sup>, z przeznaczeniem po adaptacji na ekspozycję poświęconą przemysłowi Górnośląska, w tym górnictwa węglowego.

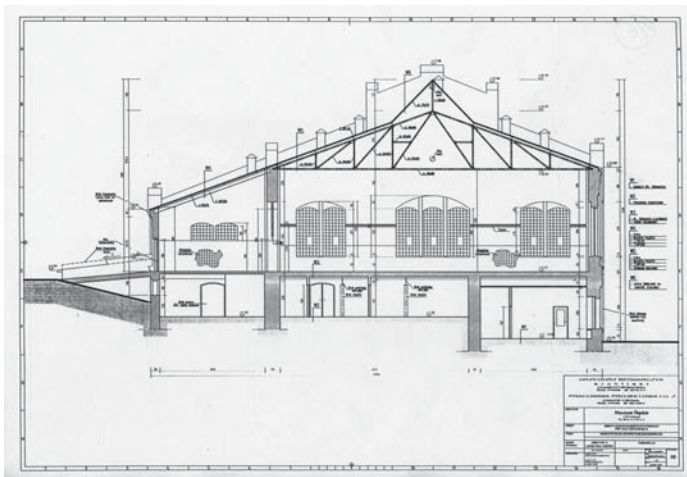
Następny to trzykondygnacyjny budynek maszynowni szybu „Bartosz” o powierzchni użytkowej ok. 350 m<sup>2</sup>. W budynku zachowana jest maszyna wyciągo-



15. Inwentaryzacja budynku warsztatów elektrycznych

15. Inventory of the building of the electric workshops





16. Inwentaryzacja budynku łaźni dozoru górniczego

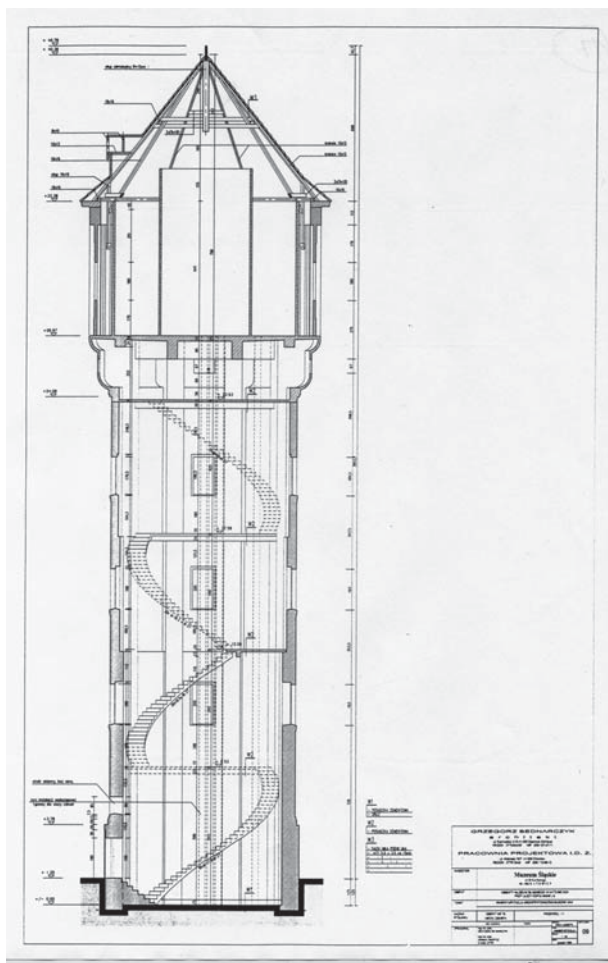
16. Inventory of the building of the baths of mine supervisors

wa o napędzie parowym z 1895 roku. Po konserwacji będzie ona elementem ekspozycji dziejów górnictwa węglowego na przełomie XIX i pocz. XX wieku.

Kolejnym obiektem zabytkowym, w którym prezentowane będą dzieje powstań śląskich 1919-1920-1921, jest czterokondygnacyjny budynek dawnej maszynowni szybu „Gwarek” z 1903 r., w latach 1945-1946 przebudowany na łaźnię górniczą. Jego powierzchnia użytkowa wynosi ok. 1800 m<sup>2</sup>.

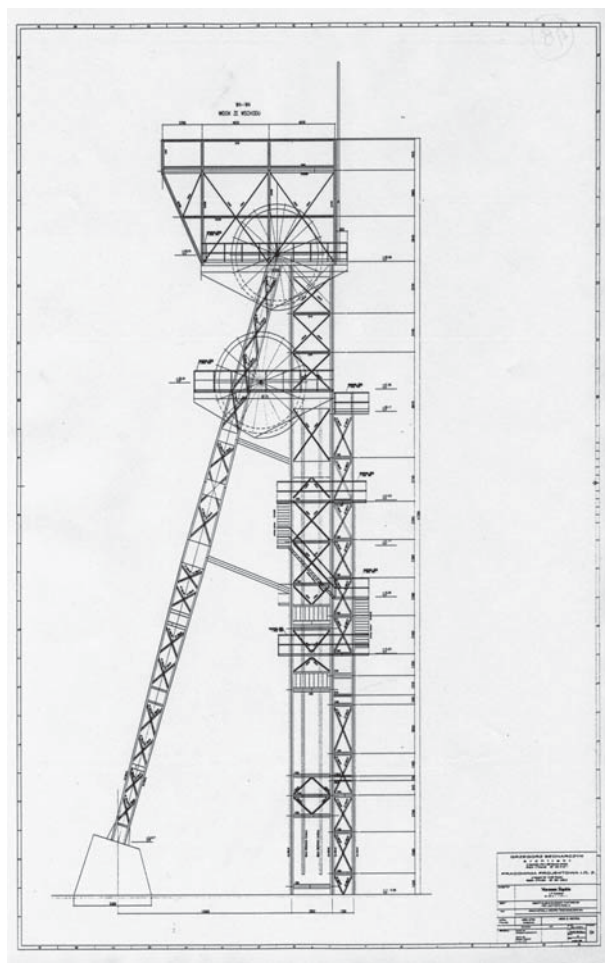
W jego sąsiedztwie znajduje się trzykondygnacyjny budynek warsztatu elektrycznego z 1905 r., o powierzchni użytkowej ok. 1800 m<sup>2</sup>, przeznaczony na działalność oświatową.

Ostatnim budynkiem o znacznej kubaturze (o powierzchni użytkowej 2900 m<sup>2</sup>), poważnie zdekapitalizowanym, jest trzykondygnacyjna łaźnia pracowników dozoru z 1909 roku. Po adaptacji wg projektu konkursowego przeznaczony będzie na pracownie konserwatorskie i warsztaty techniczne.



17. Inwentaryzacja wieży ciśnień

17. Inventory of the water-tower



18. Inwentaryzacja wieży wyciągowej szybu „Warszawa 1”

18. Inventory of the hoist tower in the “Warszawa 1” pit shaft



Na cele turystyczne i widokowe przeznaczone są 40-metrowa wieża ciśnielnia z 1915 r. i 50-metrowa wieża wyciągowa szybu „Warszawa” z 1924 roku.

Pozostałe obiekty zabytkowe, m.in. budynek maszynowni szybu „Warszawa I” z 1900 r., budynek magazynu odzieżowego z 1905 r. i budynek stolarni z 1920 r., adaptowane będą w końcowej fazie etapu pierwszego na cele jeszcze niedoprecyzowane programowo lub włączone w etap końcowy, a więc 2009 roku.

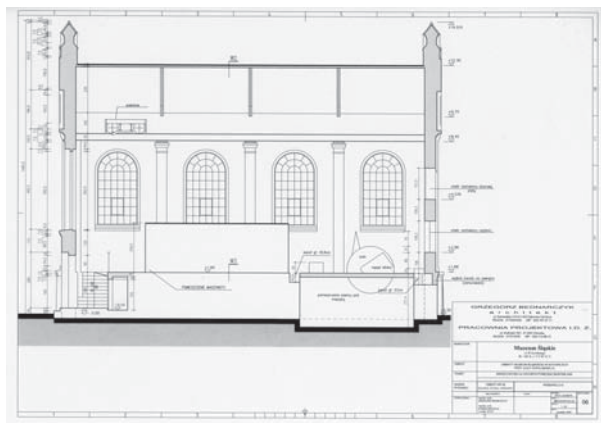
Nowe obiekty wypełniają przestrzeń między zabytkowymi budynkami a granicami terenu, stanowiąc jednocześnie samodzielne budowle zlokalizowane wokół kompleksu szybu „Bartosz” i między warsztatem elektrycznym i łaźnią „Gwarek” oraz między łaźnią dozoru a szymbem „Bartosz”.

Na ekspozycje przemysłowe przewidziano dwa pawilony: trzykondygnacyjny (poziomy -1, 0, +1) o powierzchni użytkowej 2000 m<sup>2</sup> i dwukondygnacyjny (poziomy -1, 0) o powierzchni użytkowej ok. 1100 m<sup>2</sup>. Od strony północno-zachodniej przewidziano galerię wejściową jednokondygnacyjną (poziomy -1, 0) o powierzchni użytkowej 550 m<sup>2</sup>, a w jego sąsiedztwie trzykondygnacyjny budynek administracyjno-szkoleniowy (poziomy -1, 0, +1, +2) o powierzchni użytkowej 4000 m<sup>2</sup>.

Na dojściu od al. Roździeńskiego zaprojektowano jednokondygnacyjną przestrzeń pod placem muzeów (poziom -1), z której dochodzi się do nowego budynku wystawienniczego, wielofunkcyjnego, o czterech kondygnacjach (poziomy -1, 0, +1, +2), o powierzchni użytkowej ok. 4600 m<sup>2</sup> z przeznaczeniem na wystawy m.in. działów archeologii i etnografii.

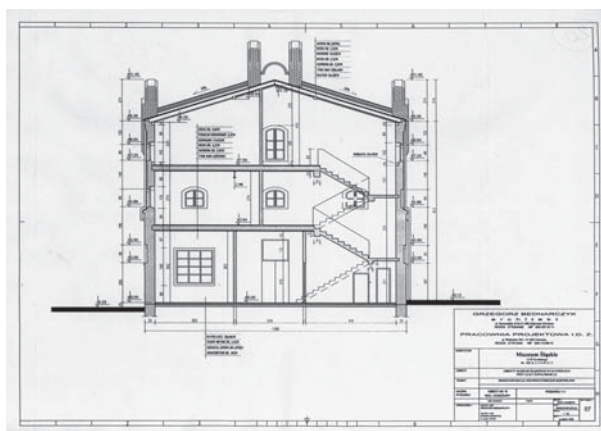
Przewidziano również dojście z przestrzeni pod placem do galerii podziemnej o powierzchni użytkowej 380 m<sup>2</sup>, gdzie będą prezentowane różne wystawy czasowe.

W pierwszym etapie (2008-2013) przewidywana jest realizacja pokonkursowa (projektowanie i budowa) czterokondygnacyjnego budynku głównego muzeum o powierzchni użytkowej ok. 16 000 m<sup>2</sup> nadziem-



19. Inwentaryzacja budynku maszynowni szybu „Warszawa I”

19. Inventory of the building of the engine room in the “Warszawa I” pit shaft



20. Inwentaryzacja budynku magazynu odzieżowego

20. Inventory of the building of the clothes storehouse

(Fot. 4 – J. Mężyk)

nej i 12 000 m<sup>2</sup> podziemnej. Ogłoszenie konkursu na nowy gmach odbyło się 30 października 2006 roku. Rozstrzygnięcie konkursu przewidziane jest na czerwiec 2007 roku.

Lech Szaraniec

### Museum of Silesia 2006-2012

The first competition for the solid of the Museum of Silesia from 1929 did not meet with the approval of the authorities. The functional and modern museum building erected in 1936-1939 according to a project by architect Karol Szayer was pulled down in 1941-1944 at the request of the authorities of the Third Reich.

In 1986, two years after the restitution of the Museum of Silesia in Katowice, a competition for a new seat was announced and its winners chosen. Work on the project lasted until 1990, when it was halted due to the priority given to a new building for the Silesian Library. The topic was broached once again in 1999, the year of the establishment of a Committee for the

Construction of the New Building of the Museum of Silesia. The patrons were Archbishop Damian Zimoń, the metropolitan bishop of Katowice, and Aleksander Kwaśniewski, President of the Republic of Poland. The municipal authorities granted the Museum a plot with an area of 5,7 hectares. The lack of opportunities for winning funds for the new investment became the reason why the authorities of the voivodeship, the KWK "Katowice" mine complex and the Museum decided to exchange plots - that of the Museum for former mine terrains. On 31 December 2004 the Museum of Silesia became the owner of more than twenty devastated buildings of the "Katowice" mine which had stopped extracting coal in 1999. A town-planning and architectural competition for a plan of adapting the post-industrial objects and the construction of new objects connected with the old development was announced in June 2005. The winners of the competition had been selected, and studies and preparatory work were commenced. ON 7 December 2005 a foundation act was walled in into the elevation of the "Bartosz" pit shaft engine room. In 2006 the Museum of Silesia became the investor of the new venture. A three-stage functional-utilitarian plan was set up. The first stage will involve the realisation of the new building intended for art collections and gal-

leries as well as conservation ateliers. The four-storey museum, with an area of about. 15 000 square meters and a cubature of 120 000 cubic metres, will be designed by the winner of the open architectural competition to be announced at the end of 2006. The second stage encompasses the adaptation of the old post-industrial architecture of the "Bartosz" pit complex and the "Warszawa I" pit engine room, the electric workshops, the water-tower of the "Warszawa I" pit, the baths of the mine supervisors and the work clothes storehouse. The "Bartosz" pit complex and the newly built pavilions will feature the history of Silesia and industry of the Upper Silesian region, while the "Gwarek" baths will display expositions about the Silesian uprisings of 1919, 1920 and 1921. The pulled down objects, i. a. the so-called millennium baths, will be replaced by a new building intended for museum expositions of the departments of ethnography, archaeology and art. Buildings designed with educational objectives in mind (audiovisual and conference halls) will be raised next to the electric workshops. The water-tower and the "Warszawa" pit tower will be used as panorama objects, and the baths of the mine supervisors will be adapted for a Polish Stage Design Centre.

□

Marzenna Guzowska

## WARSZAWA, LUBLIN, POZNAŃ, SZCZECIN – MUZEALNE TOURNEE JANA LEBENSTEINA 2005. PO CIEMNEJ STRONIE

Lebenstein nie znosił żadnego fałszu ani w życiu, ani w sztuce. Kiedy się czyta: samotnik o niezłomnej postawie, nikomu niepodległy, niedbający o sukces – to się widzi człowieka osobnego od świata. A przecież, gdy się stoi przed obrazami, one wypowiadają życie – to, jakie było udziałem ich twórcy, a dzięki wystawom, albumom i książkom możemy w nie wstępować coraz bardziej w głąb. Lebenstein, jeden z nas. Wszystkimi porami skóry tłoczy się do mózgu mowa obrazu, z tego czucia trzeba formułować myśl. Pod dotykiem wzroku obrazy zaczynają udzielać swojej wewnętrznej rzeczywistości – nie tego albo tamtego świata, ale tego świata, którym one same są. Tak się dzieje sztuka, nieustanny cud.

Nie do przecenienia są wystawy „gołych” obrazów bez tła historycznego, ideowego, biograficznego; takie, które nie zarzucają na widza sieci interpretacji, pozostawiają go sam na sam z formą, i to doświadczenie patrzenia prowadzi do poznania, jakie się wtedy odkrywa. Jest ono czymś więcej niż rozeznaniem warsztatu malarskiego, walorów indywidualności, nowych pierwiastków w historii sztuki, jest zdarzeniem samym w sobie. Wystawa retrospektywna, przygotowana przez Barbarę Majewską w Zachęcie w 1992 roku, była triumfalnym powrotem twórczości Lebensteina z emigracji. Jeszcze w euforycznym nastroju wyzwoleńców w obrazach tropiliśmy Lebensteina jako malarza brzydoty i ziemi, wnikliwego obserwatora współczesności i demaskatora zła, wędrowca do źródeł sztuki i spadkobiercę europejskiej kultury, oryginalnego twórcę i nosiciela tradycji, mitotwórcę i egzystencjalistę, więźnia zmysłów i historii, ontycznego pogrobowca, strażnika wolności, świadka cywilizacyjnego rozpadu. Chcieliśmy wiedzieć o nim wszystko, żeby tymi informacjami oświetlać sobie jego mroczne dzieło.

Po paru latach wędrowała po Polsce wystawa przygotowana przez samego autora z własnego zasobu prac, przy pomocy Piotra Kłoczowskiego i Instytutu Polskiego w Paryżu, zatytułowana „Etapy”. Pokazywała kolejne odcinki drogi malarskiej, jakie były wyznaczone osobistymi przeżyciami artysty, duchową metamorfozą, a nie tylko konsekwencją warsztatową. Dlatego

po bliskich abstrakcji figurach osiowych nastąpiły czytelne figury, struktury horyzontalne po wertykalnych; po mitologiach wewnętrznych – praca wprost z natury, przerywana ilustracjami do Biblii i wybranych utworów literackich; po technice oleju – gwasze i rysunki, a w ostatnich latach życia na powrót oleje i akryle; po szyfrujących rzeczywistość znakach – narracja. Pozornie całość mogła się wydać niespójna, rozwarstwiona na wiele traktów myślowych i formalnych. Pożywnie intelektualnie jest ponawianie prób refleksji nad tą samą twórczością i ukazywanie jej w coraz innych aspektach, bo to przybliży do poznawczej pełni. Przy okazji kolejnej wystawy taką myśl w warszawskim Muzeum Literatury wypowiedział też Piotr Kłoczowski, na którego przed laty malarstwo Lebensteina rzuciło urok.

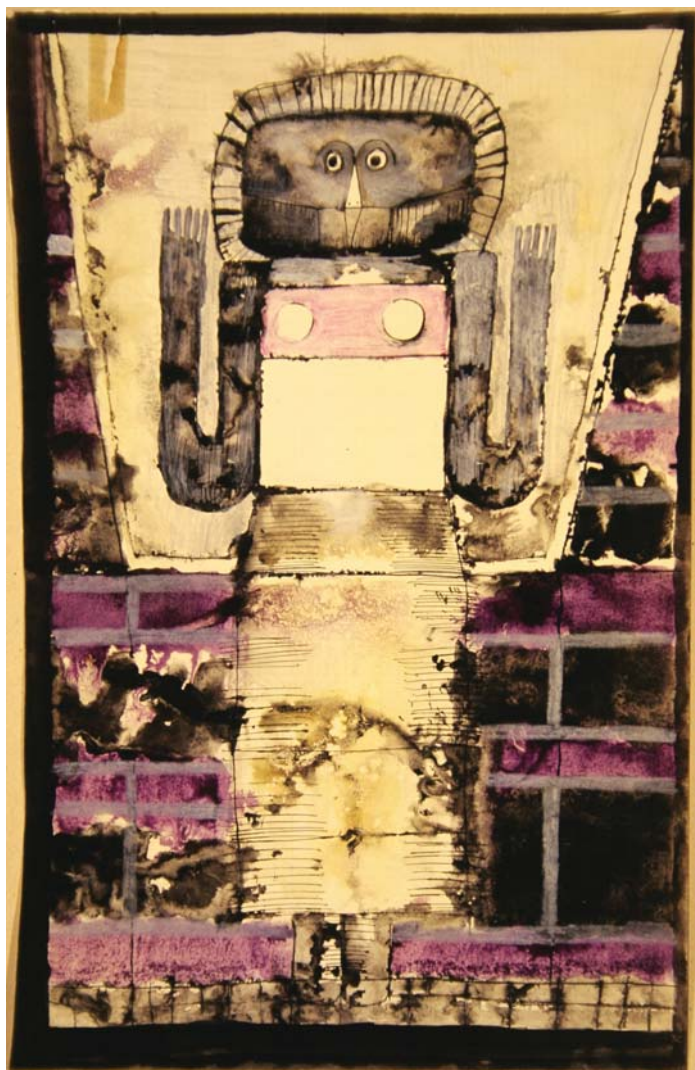
Łukasz Kossowski skoncentrował uwagę na demonicznej kanwie dzieła Lebensteina. Konstrukcję ekspozycji — „Jan Lebenstein i demony”, Muzeum Literatury, 2005 — oparł na założeniu, że to rzeczywistość w totalnych obręczach ideologicznych kłamstw w tym czasie, który pisał biografię artysty, generuje w nie dość rozpoznawanym stopniu tajemniczą, ciemną stronę



1. Wystawa „Jan Lebenstein. Demony” w Muzeum Lubelskim w Lublinie, czerwiec-lipiec 2005

1. Exhibition: “Jan Lebenstein. Demons” at the Lublin Museum in Lublin, June-July 2005





2. Jan Lebenstein, *Figura kreslona*, 1956, gwasz, papier milimetro-  
wy; wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu

2. Jan Lebenstein, *Outlined Figure*, 1956, gouache, lined paper;  
property of the National Museum in Poznań

ludzkiej natury, którą Lebenstein widział i przemieniał w formę plastyczną. Można się było obawiać, że opracowanie trzystu prac w kontekst bardzo wtenczas politycznej historii i w życiorys ich autora, to zabieg nazbyt ryzykowny – zagada obrazy, odbierze im własną mowę, zabije dosłownością tłumaczenia faktów na język malarski, przymusi do jednoznacznych objaśnień. Niech więc będzie nieodgadnione, czy to zamiar ekspozycji był tak doskonały od razu, czy obrazy okazały moc, bo rzeczywistość świata i rzeczywistość sztuki ułożyły się na wystawie dwoma równoległymi torami. Efekt jest rewelacyjny – ukazuje się egzystencja jako tworzywo dla dzieła sztuki, które w momencie uformowania uzyskuje samowystarczalność bytową, wszystkie

znaczenia zawiera w sobie, zaś elementy historiograficzne zachowują i z niezwykłą dyskrecją odgrywają rolę scalającą wiele prac w jedność, jaką się zwykle nazywa sztuką. Dzięki temu uwyraźnił się ten najważniejszy sens pracy malarskiej, przekraczający materialność formy. W przypadku twórczości Lebensteina jest on szczególnie skryty w tej ciemnej stronie ludzkiego świata, za symbolem, za anegdotą, za maestrią warsztatową. Czy patrzącemu pokazuje się wreszcie zapowiedziany w tytule wystawy demon? Nie wiadomo czym jest ta jakaś siła bezkształtna i nienazwana, potrafiąca pulsować w materii obrazu i ożywiać go napełniając formę, na którą się patrzy. Prawdopodobnie jest tym samym żywiołem, który nakazał malarzowi wywołać tę formę w materialnym tworzywie jego własną ręką, myślą, wyobraźnią. I to on konstituuje każde dzieło, jest może wcale nie ciemną lecz tą jasną, nie zawsze widoczną stroną każdego obrazu, perspektywą uwolnienia od zła, istotą mitu, początkiem, który antycypuje ostateczność, niewyczerpaną możliwością kształtów. Jeśli patrzący nie uprzedzi swojego patrzenia własnym nastawieniem, przekonaniem, wiedzą już posiadaną, dozna być może dzieła nie tylko takim, jakim ono jest, lecz też tego, czym ono jest; nie jakości linii, barwy, kompozycji, ale sensu tej właśnie linii, barwy, kompozycji; znaczeń nie z dosłowności, ale z poetyki malarskiej mowy. Wystawa dała po temu dobrą okazję, ponieważ przywołanymi kontekstami i własną konstrukcją prowokowała widza, żeby go wyprowadzić na głębię obrazów Lebensteina, gdzie grunt historyczny nie daje już ubezpieczenia ani na horyzoncie nie mającą znajome kategorie do wydawania ocen. „Potęga smaku”, „Strefa Paryża”, „Coexistence”, „O zmierzchu”, „Utraczone królestwo”, „Tout va bien! Camarade...”, „Tombeau” – tytuły poszczególnych części wystawy niczego nie rozbijają swoim porządkowaniem, dobrze wyważone elementy ekspozycji harmonizują całość.

Wchodzi się na wielką planszę fotograficzną z Bierutem w świętującym tłumie – dzieci, chorągiewki... z jakiejś oddali śący się masowa pieśń... Zaraz przy drzwiach mała gablotka z kilkoma starymi fotografiami – ojciec, Paweł Lebensztejn, zginął w kwietniu 1944 r., brat Józek w 1946 r. w niewyjaśnionych okolicznościach, obaj walczyli w AK. Matka, Maria z Szeligowskich, korzystając z możliwości repatriacji, uciekła z Brześcia i osiedliła się ostatecznie z dziećmi w Warszawie. Jan uczestniczył w antykomunistycznym podziemiu, był za to więziony. Tyle wystarczy do uświadomienia sobie skąd przybył, co przeżył, kim był młody malarz, który ukończył warszawską akademię w 1954 r., pobierał nauki u Kazimierza Tomorowicza i Artura Nachta-Samborskiego w najmroczniejszym czasie



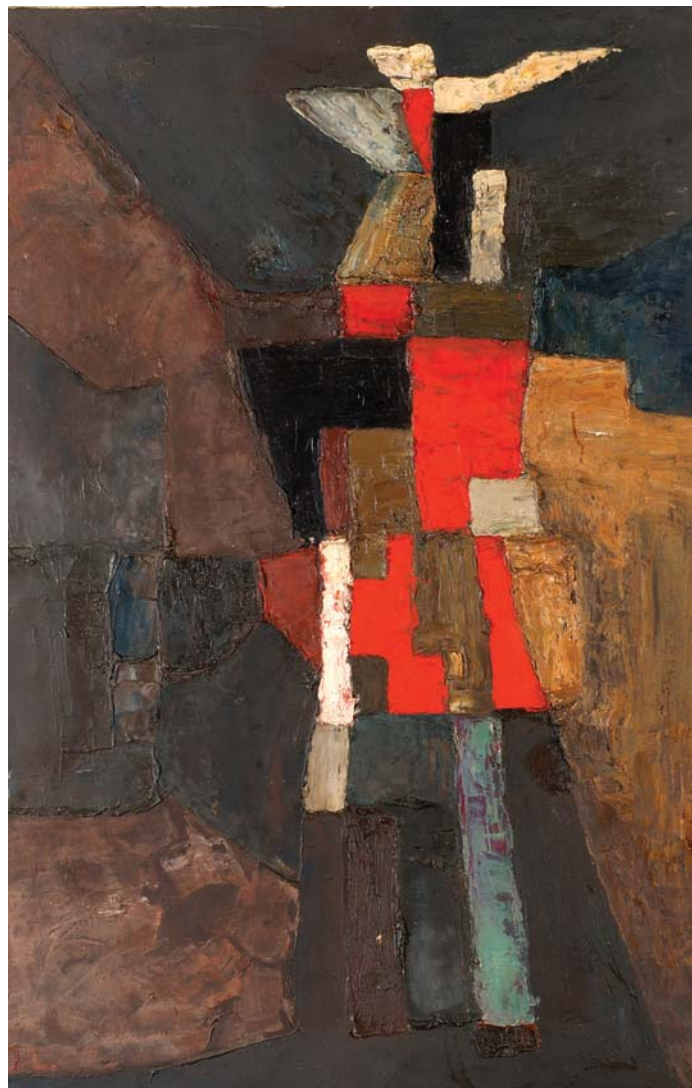


3. Jan Lebenstein, *Figura niebieska*, 1958, olej, płótno; kolekcja Toma Podla

3. Jan Lebenstein, *Blue Figure*, 1958, oil, canvas; the Tom Podl collection

4. Jan Lebenstein, *Figura osiowa*, 1958, olej, płótno; kolekcja prywatna

4. Jan Lebenstein, *Axis Figure*, 1958, oil, canvas; private collection ↴



socjalistycznego realizmu. Studencka praca z 1950 r. – *Chłopiec w czerwonej czapce* – wskazuje na pilnego i pojętnego ucznia koloryzmu. Ale widać dusiły go zużyte kanony, zbliżał się do cudzych doświadczeń jakby tylko po to, żeby mu pomogły się wyzwolić, znaleźć siebie. Z drugiej strony na adeptów malarstwa czyhał ścisły przepis na obrazy soc. Z trzeciej strony widok na abstrakcję i zachodni świat sztuki zatrzasnęła żelazna kurtyna. Została jeszcze czwarta strona – z pejzażem Rembertowa, gdzie mieszkał. I to była pierwsza droga Lebensteina do przestrzeni sztuki. Pobratymcę znalazł

w Mironie Białoszewskim. To, co niepiękne, peryferyjne, banalne, najdalsze patosowi i wzniosłości, jest samym życiem, tą nieciekawą stroną idei godnych pielęgnowania, a jednak tylko z własnego przeżycia może się naprawdę rodzić sztuka. Lebenstein we właściwym momencie zorientował się, że malarz nie może zaufać intelektualnym szaradom na płaszczyźnie płótna. Jakiś niezbywalny imperatyw, który nosił w sobie, przymusił go, żeby życiem dawał świadectwo prawdzie. Jego własna egzystencja – spostrzegł – jest jedynym, pewnym, ożywym źródłem dla sztuki. Związku malarstwa





5. i 6. Jan Lebenstein, Ilustracje do *Uwag* księdza Józefa Baki, 1966, akwarela, gwasz, papier; kolekcja prywatna

5. and 6. Jan Lebenstein, illustrations to *Comments* by Rev. Józef Baka, 1966, water colour, gouache, paper; private collection

z rzeczywistością nigdy się nie wyzbył i najbardziej się złościł, gdy mu zarzucano abstrakcję albo surrealizm.

Malować nowocześnie, to znaczy jak? Kim jest człowiek, czym malarstwo? Od tych pytań nie ma ucieczki. Figury kreślone, hieratyczne, osiowe – autor sam może dostarczał im pierwowzoru, na pewno był pierwszym nasłuchującym, co mówi jego obraz. Świat się zachwycał taką nowością figury na pograniczu abstrakcji. Biennale w Wenecji, w São Paulo i w Paryżu, Dokumenta w Kassel, potem Włochy, Genewa, Galerie Chalette w Nowym Jorku i Kolonia, i Oslo, i Amsterdam. I deszcz nagród, i otwarcie kariery. Potrzebował aprobaty, środowiska, wolności. Po latach powie: *I ten cały PRL, to wszystko było dla mnie absolutnie wrogie*. Ile miał w szkicowniku politycznych karykatur ze wszystkich emigracyjnych lat, właśnie się dowiadujemy z wolna. I ten polski i ten polityczny świat współtworzyły jego wnętrze, którym się pożywiała także sztuka, jaką tworzył.

Paryż. Kulturę Europy można czytać z architekto-

nicznych warstw okrążających przez wieki Wyspę św. Ludwika. Każdy napotykaną punkt tego przekroju wydaje się *déjà vu*, bo został oswojony na kartach historii, filozofii, literatury, sztuki. Każdy przybysz czuje się w Paryżu u siebie. Ale ani panującym intelektualnym trendom na salonach intelektualnych, ani dyktatowi dobrze zorientowanych marszandów i krytyków sztuki Lebenstein nie był powolny. Musiał więc to wybrane miejsce na ziemi po swojemu na osobności zasiedzieć. Wędrując ulicami, przemierzał epoki mentalne i artystyczne, mając przed oczami Europę, schodził do podziemi Luwru, gdzie jego wyobraźnia ożywiała teatr światów dawno umarłych – Sumer, Babilon, Pergamon. To była druga droga Lebensteina do przestrzeni sztuki. Ona nie jest ani historyczna, ani fizyczna, ani moralna – ma własne istnienie, chociaż ze wszystkich innych przestrzeni zbiera dla siebie impulsy. Z duktu własnego pędzla i rysowanej przez siebie kreski Lebenstein dowiadywał się, że to, co olśnione, doświadczane, rozumiane w zastanej formie, pozwala się przenieść,



wydaje nową formę. Ale czym jest to coś konstytuujące obraz? Dalej nie wiadomo. Demonem czy aniołem, czy bezpostaciowym żywiołem? Te doświadczenia z Luwru i z Muzeum Historii Naturalnej rozwijały w nim swobodę i pewność artystyczną bardziej niż oglądanie wytworów sztuki aktualnej. *Tędy do współczesności!* – zakrzyknął. Bestiaria, mitologie wewnętrzne – próbujemy je rozszyfrowywać, przymierzamy obrazy do biografii, wszystko po to, żeby zgłębiać to jakieś niezmiennie i niezależne od momentu historycznego sedno relacji natury i kultury, chcemy wiedzieć to, co się uwidacznia poprzez tę sztukę właśnie. Najbliższy był Konstanty Jeleński, wypowiadając dwa słowa: *Eros i Thanatos*. Od tej pory wszyscy chcą się tym wejściem dostać do Lebensteinowej metafizyki. Trzeba próbować, nie grzać w ikonograficznym opisie, balansować za autorem na granicy przestrzeni życia i sztuki, przekraczać materialną granicę przedmiotu.

Warto było na wystawie znaleźć się tak blisko figur osiowych, a zaraz potem zwrócić wzrok na ilustracje do *Hioba* i *Apokalipsy*, zwykle pokazywane osobno jako prace mistrzowskie, ale jakby dodane do trzonu dzieła tego malarza. A to jest trzecia droga do przestrzeni sztuki, jakiej może sam malarz nie byłby świadom bez inspiracji ks. Józefa Sadzika, który się nie przestraszył ani Lebensteinowych demonów pallotyńskiej kaplicy, ani Heideggerowego bycia w świętych księgach. Znowu pierwszy istotę zobaczył Jeleński, mówiąc, że Lebenstein pokonał kwadraturę koła współczesnej sztuki religijnej, zachowując w wymiarze duchowym tych dzieł znamiona własnej indywidualności i autonomii sztuki. W sąsiedztwie figur osiowych i biblijnych ilustracji wreszcie zrozumiałe stają się słowa artysty: *Cała sztuka malarska jest niczym innym jak rzutowaniem światła na przestrzeń abstrakcyjną, wymagowaną. Obraz powinien świecić własnym światłem, w przeciwnym razie powstają malowanki. Światło musi wychodzić z tego prostokąta, z płaszczyzny obrazu*. Trzeba je wychwytywać wewnętrznym okiem z tej ciemnej strony dzieła. I dopiero w zestawieniu stało się jasne, że ta przestrzeń objawiona, z góry wiadoma, i ta wydobywana mozołem pracy artysty, jako sztuka są tym samym! Można to zobaczyć, jeśli zdjęć zastanę biblijnej fabuły i tę drugą, utkaną przez chrześcijańską tradycję ze słowa Bóg. A równocześnie te zastany są koniecznie potrzebne żeby w obrazach Lebensteina rozpoznać – jak jakąś świetlistą ławę z samego wnętrza kultury, w jakiej żyjemy – sens ściągający w jednym błysku całe ludzkie dzieje. Sztuka Lebensteina nie bała się ani zabójczej przeszłości, ani religijnej pętli. Jest niepodległa, zostawia nas po ciemnej stronie egzystencji, wabi energią zaklętą w materialnej formie.



7. Jan Lebenstein, *Piękna nasza Polska cała*, 1968, kartka ze szkicownika – ołówek, flamaster, papier; kolekcja prywatna

7. Jan Lebenstein, *Our Beautiful Poland*, 1968, page from sketch book – pencil, paper; private collection



8. Jan Lebenstein, Karykatura związana z wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce, 1982, tusz, ołówek, papier; kolekcja prywatna

8. Jan Lebenstein, caricature connected with the proclamation of martial law in Poland, 1982, India ink, pencil, paper; private collection

Czasem się zdarzy, że obraz znajdzie litość dla patrzącego i oderwie jego widzenie od tego jak forma malarska opisuje, by ukazać to, co ona opisuje. Ale to znowu zniknie, a temat, fabuła, jakość artystyczna, pojęcie filozoficzne, cechy indywidualne zostają. Pościg za fenomenem sztuki zamienia się w kulturę – edukuje, kształtuje, przygotowuje do następnego twórczego skoku. Po wystawie przygotowanej w Muzeum Literatury utrwali się nowy ślad w mentalności zwiedzających; w książce ze starannie skomponowanymi esejami dawniejszymi i nowymi, specjalnie na tę okazję powstałymi, ich autorzy dzielą się swoim rozumieniem twórczości Jana Lebensteina. Układ wystawy został skopiowany w części ilustracyjnej, dodatkowym walorem ekspozycji i katalogu są prace, jakich dotychczas nie oglądaliśmy.

Przygotowanie tej wystawy zbiegło się z wydaniem dwutomowej antologii pism, wywiadów i wypowiedzi Lebensteina oraz tekstów poświęconych jego malarstwu, pod redakcją Danuty Wróblewskiej i Anrzeja

Marzenna Guzowska

### Warsaw, Lublin, Poznań, Szczecin – the Museum Tournée of Jan Lebenstein 2005 On the Dark Side

The exhibition held at the Warsaw “Zachęta” Gallery in 1992 proved to be a triumphant return of the émigré artist Jan Lebenstein. Members of the public were offered an opportunity to make the acquaintance of Lebenstein as an exceptionally insightful observer of contemporaneity exposing evil, a traveler to the very sources of art, an original author and heir of European tradition. In 1999 Lebenstein arranged an exhibition composed of his private collections, shown in Lublin, Cracow, Gdańsk and Toruń. The exposition was envisaged as a self-presentation of the successive stages in the artist’s oeuvre and spiritual metamorphoses. In 2005 Łukasz Kossowski proposed a new perception of Lebenstein by holding an exhibition entitled *Jan Lebenstein. Demons*, featured at the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw, Lublin Castle and national museums in Poznań and Szczecin. Attention was focused on the demonic aspect of each work, and the construction of the show was based on the premise that the reality of the totalitarian system actually created the author’s biography, while his personal experiences with the mysterious side of human nature were granted an artistic dimension. Up to now, Lebenstein’s works had not been considered from this angle, although the very essence of his oeuvre is concealed precisely in the dark side of the human world, somewhere beyond symbols, anecdotes or sheer skills. Against the backdrop of the decisions made by Lebenstein in

Wata. Ta publikacja gromadzi z rozproszenia i ocala dla przyszłego czasu i dogłębniejszego opracowania dokumentację intelektualnych poruszeń tą twórczością. Tylko wtedy, gdy pojęte zostaje wyartykułowane, potrafi na stałe naznaczać świadomość i poszerzać kulturalny obieg zapoznanych wartości.

### „Jan Lebenstein. Demony”

- Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, kwiecień – czerwiec 2005
- Muzeum Lubelskie w Lublinie, czerwiec – lipiec 2005
- Muzeum Narodowe w Poznaniu, lipiec – wrzesień 2005
- Muzeum Narodowe w Szczecinie, październik – listopad 2005

Autorzy wystawy: Łukasz Kossowski, Joanna Żamojdo

the course of his life, his political views and artistic choices, his oeuvre remains personal, distinct and independent. In the mid-1950s, immediately after graduating from the Academy of Fine Arts in Warsaw, Lebenstein noticed that the only infallible and vitalising source of inspiration are his own experiences and the fact that art must testify to truth. He never eschewed the connection between painting and reality, and regarded the affiliation to the abstract current or surrealism ascribed to him as erroneous. Lebenstein’s career began with exhibitions shown in New York and across Europe. He deliberately chose freedom and creative independence by settling down in Paris. In the subterranean showrooms of the Louvre and the Natural History Museum he stirred his imagination with the world of Sumeria, Babylon or Pergamon. There he once again discovered his own path towards contemporaneity. This was also the source of his bestiaries and inner mythologies, followed by illustrations of the *Bible* and the literary works of his friends. The canvases by Lebenstein are hostages of the dark side of our existence. What is the essence of that something which constitutes a composition? Is it a demon or an angel, or rather a shapeless element? Imaginary or real light? Only one thing is certain – the canvas which is true art contains that component and emanates it.

□



Magdalena Pielas

## POZNAWAĆ – CENIĆ – CHRONIĆ. ROLA DOKUMENTACJI DZIEDZICTWA KULTUROWEGO W BUDOWANIU POPARCIA SPOŁECZNEGO DLA IDEI OPIEKI NAD ZABYTKAMI

W jednym z kazań z roku 1726 ksiądz Jan Damascen Kaliński, poeta polskiego baroku, skarżył się na niewdzięczność ludzi wobec łask otrzymanych od Boga. Uważał, że wzorem minionych pokoleń za bogactwa, zaszczyty i honory winni współcześni mu wznosić *Memoriale perpetuum* – wieczne dobrodziejstw pamiątki, a mianowicie: kościoły, klasztory, seminaria, kolegia, ołtarze. Swoje rozważania zakończył stwierdzeniem: *Dobrze by y te, które od przodków ufundowane były, ale teraz zruinowane albo niedokończone upadają, restaurować, dokończyć fundusze, a niemasz tak hoyney ręki, chociaż częsta honorów dystrybuta bywa, bo nie masz tego w nas Ducha, który był w świętych Patryarchach*<sup>1</sup>.

Zadziwiające, jak bardzo aktualne pozostają nadal te słowa. Również dziś zabytki nie zawsze postrzegane są jako dobro kultury, cenne świadectwo przeszłości, przedmiot dumy a zarazem troski. Często ich właściciele lub użytkownicy uważają za nadmierne obciążenia wynikające z ich posiadania. Niekiedy dążą do zastąpienia obiektów zabytkowych nowymi, których utrzymanie i użytkowanie wymaga mniejszego wysiłku. Przyczyny takiego postępowania są z pewnością złożone. Niewątpliwie utrzymanie zabytków wymaga większych starań i nakładów finansowych. Nie zawsze właściciele uważają za wystarczające wsparcie służb i organów państwa ustawowo odpowiedzialnych za ich ochronę. Często jednak ich niechęć wynika z nieznamośności rodzimej kultury, braku poczucia więzi z minionymi pokoleniami, ich dążeniami i osiągnięciami, wreszcie z niskiej oceny tych osiągnięć. Trzeba tu zaznaczyć, że powojenne półwiecze nie sprzyjało budowaniu poczucia narodowej i kulturowej tożsamości Polaków.

Należy zmieniać ten stan rzeczy m.in. poprzez upowszechnianie wiedzy na temat dziedzictwa kulturowego. Zadanie to można realizować na wiele sposobów. Dział Zabytków Ruchomych Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków wybrał formę wystawy planszowej. Nosi ona tytuł „Fundator i jego fundacja. Dziedzictwo udokumentowane”. Została otwarta 25 wrześ-

nia b.r. w Muzeum Narodowym w Warszawie, a użyczenie tak prestiżowego miejsca ekspozycji dowodzi, jak wielkie znaczenie przywiązują kluczowe instytucje kultury do popularyzacji wiedzy o polskim dziedzictwie kulturowym. Wystawa ma wszelkie szanse stać się skutecznym sposobem takiej popularyzacji, będzie bowiem prezentowana w wielu ośrodkach w Polsce (także lokalnych), co zwiększy zasięg jej oddziaływania i uaktywni, miejmy nadzieję, środowiska mniej zaangażowane w ochronę zabytków.



1. Jacek Rulewicz, dyrektor Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków, i Dorota Folga-Januszewska, dyrektor do spraw naukowych Muzeum Narodowego w Warszawie, otwierają wystawę „Fundator i jego fundacja”

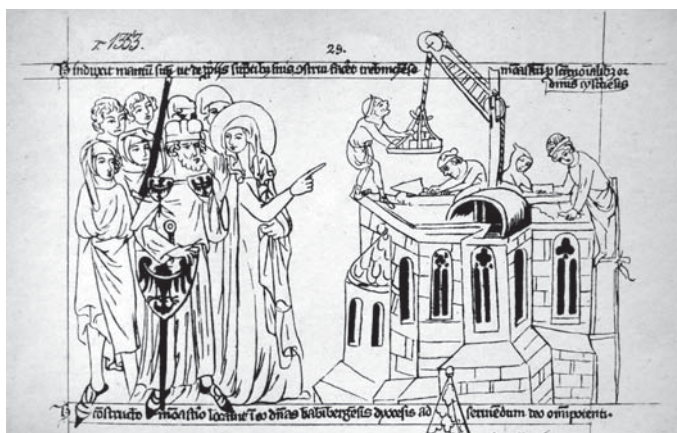
1. Jacek Rulewicz, head of the National Centre for Monuments Study and Documentation, and Dorota Folga-Januszewska, science director of the National Museum in Warsaw, open the exhibition “The founder and his foundation”



2. Zwiedzający wystawę podczas werniszażu w Muzeum Narodowym 25 września 2006 roku
2. Visitors touring the exhibition at the vernissage held by the National Museum on 25 September 2006

### Założenia wystawy

Tytuł wystawy „Fundator i jego fundacja. Dziedzictwo udokumentowane” doskonale wprowadza w jej treść i charakter. Punktem wyjścia prezentacji jest bowiem osoba fundatora. Został on zdefiniowany jako założyciel instytucji o znaczeniu społecznym, inicjator budowy kościoła, szpitala, szkoły lub innego obiektu użyteczności publicznej, dostarczający środków materialnych i mający wpływ na charakter swojej fundacji, często ofiarodawca dzieła sztuki – ołtarza, obrazu, przedmiotu rzemiosła artystycznego, stanowiącego



3. **Fundacje władców:** Henryk Brodaty i Jadwiga Śląska obserwują budowę klasztoru w Trzebnicy, miniatura z *Legendy obrazowej o św. Jadwidze*, 1353
3. **Foundations of rulers:** Henry the Bearded and Jadwiga of Silesia observing the construction of Trzebnica Abbey, miniature from *Legenda obrazowa o św. Jadwidze (Legend of St. Jadwiga in Pictures)*, 1353

ozdobę lub element wyposażenia wzniesionej budowli. Motywy działania fundatora były różnorodne: często pobożność, potrzeba ekspiacji, dziękczynienia lub upamiętnienia ważnych wydarzeń, chęć niesienia pomocy potrzebującym, wspomagania rozwoju kultury, nauki i edukacji, patriotyzm.

Przedmiotem wystawy jest działalność fundatorska w Polsce rozumiana jako wnoszenie i wyposażanie budowli. Wśród typów fundacji zaprezentowano m.in. religijne – kościoły, klasztory i kaplice wraz z wyposażeniem, kalwarie; charytatywne – szpitale, przytułki; naukowe – szkoły, biblioteki; obronne – zamki, obwarowania; gospodarczo-kulturalne – miasta. Przyjęte przez twórców wystawy ramy czasowe przedstawionego materiału są bardzo szerokie – obejmują okres od średniowiecza po umowne granice współczesności. Trudno ogarnąć tak rozległe zjawisko, jakim są fundacje w Polsce m.in. z powodu ogromnej liczby fundatorów i różnorodnego charakteru ich dzieł. Wiele ważnych obiektów pominięto, a o wyborze tych, które przedstawiono, zdecydowały często względy subiektywne – zainteresowania czy upodobania jej twórców. Nie bez znaczenia była także możliwość zilustrowania tematów odpowiednim materiałem zdjęciowym.

Mottem wystawy jest cytat z XVI-wiecznej kroniki opactwa w Oliwie: *Naucz nas Seneka [aby] za bogate dobrodziejstwa odpłacać ciągłymi, nieustającymi dziękczynieniami. [...] A zatem my [...], abysmy nie okazali się niewdzięczni i [...] fundatorów niepomni, uznaliśmy za godne wieść o ich czynach utrwalić w dwojaki sposób – w obrazie i w piśmie dla [...] teraz żyjących, jak i potomnych*<sup>2</sup>. Słowa te najlepiej oddają charakter ekspozycji. Utrwała ona dokonania fundatorów przede wszystkim w obrazie, ilustrując temat zdjęciami pochodzącymi w większości ze zbiorów Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków, zwłaszcza kartoteki Działu Zabytków Ruchomych. Jej ogromny zasób (ok. 350 tys. kart), będący dokumentacją obiektów pozamuzealnych z terenu Polski w jej obecnych granicach, daje szerokie możliwości wyboru, dotyczy wszak przedmiotów sztuki i rzemiosła datowanych od XI do początków XX wieku. Dokonania fundatorów zostały także utrwalone w piśmie. Komentarzem do zaprezentowanych dzieł są teksty źródłowe – fragmenty kronik historycznych, aktów prawnych, dzieł hagiograficznych, kazań, pamiątek, dzienników podróży oraz innych relacji polskich i obcych świadków naszych dziejów. Rzucają one światło na okoliczności fundacji, a często zawierają charakterystykę samych fundatorów. Z tekstów tych wyłaniają się sylwetki ludzi niezwykłych – hojnych, bezinteresownych, zdolnych do wdzięczności i pomocy innym, ludzi, którzy potrafili patrzeć dalej niż sięgał



horyzont ich własnego, niekiedy krótkiego życia.

### Układ wystawy

Wystawa składa się z 25 plansz. Plansza tytułowa, stanowiąca niejako jej wizytówkę, prezentuje portret starosty Wojciecha Wessela na tle fasady ufundowanego przez niego kościoła reformatów w Pułtusku. Kolejna omawia założenia twórców wystawy, a dwie następne ukazują specyfikę działalności fundacyjnej w kolejnych okresach dziejów sztuki polskiej – od romanizmu do początków wieku XX. Pozostałe plansze poświęcono działalności konkretnych osób i środowisk. Aby uporządkować zgromadzony materiał, podzielono fundatorów na siedem grup. Wystawę tworzą zatem plansze poświęcone fundacjom władców, możnych, rycerstwa i szlachty, Kościoła, miast, chłopów i narodu. Każda z tych kategorii zasługuje na krótką prezentację.

Władcy od zarania dziejów Polski znajdowali się w awangardzie fundatorów, a ich działalność stanowiła niemal legitymację sprawowanej władzy. Świadczy o tym chociażby fragment listu księżniczki szwabskiej Matyldy, która przed rokiem 1031 pisała do króla Mieszka II: *poświęciłeś za szczęśliwym natchnieniem, jak słyszałam, z pobożnym sercem samemu Bogu początki swego panowania. Któż bowiem z przodków twoich tak wspinał wznosił kościoły? [...] Te i podobne usiłowania, jeśli w nich do końca wytrwasz, przysparzają ci sławy naj-*

*bogobojniejszego władcy i poświęcają jak najdowodniej, że nie tyle ludzkim, ile boskim wyrokiem powołany zostałeś do rządzenia ludem wiernym Bogu*<sup>3</sup>.

Władza wsparta autorytetem boskim szukała wyrazu m.in. w fundacjach pobożnych i charytatywnych. Księżę Henryk Brodaty i jego żona Jadwiga Śląska, którym poświęcona jest pierwsza plansza prezentująca działalność władców, fundowali szpitale, hospicja, kuchnie dla ubogich oraz liczne budowle sakralne. Spośród nich wyróżniono klasztor cysterek w Trzebnicy, którego wznoszeniu towarzyszył akt łaski, godny średniowiecznych władców chrześcijańskich: *W tym zaś czasie, gdy trwała budowa klasztoru, książę nie zezwolił, aby – czy to w sądzie książęcym czy to kurialnym – zapadł wyrok śmierci za jakąkolwiek zbrodnię, lecz po darowaniu życia nakazał kierować skazańca do robót przy budowie, aż do czasu gdy wyrówna szkodę wyrządzoną przez zbrodnię*<sup>4</sup>.

Kolejną planszę poświęcono Kazimierzowi Wielkiemu. Jan Długosz krótko podsumował jego działalność fundacyjną: *Tak wielka [...] tkwiła w nim chęć uświetnienia i wzbogacenia Królestwa Polskiego, że podejmował bardzo trudne i znaczne wydatki [...] żeby Polskę, którą zastał glinianą, drewnianą i brudną, zostawić murowaną, i nadać jej wielki rozgłos, co mu się też i udało*<sup>5</sup>. Aby ogarnąć bogatą i różnorodną działalność tego władcy sporządzono m.in. mapę jego fundacji wymienianych przez średniowieczne kroniki. Wśród nich znalazła się Akademia Krakowska, której więcej miejsca poświę-



4. **Fundacje możnych:** Zamość – „Perła Renesansu”, dzieło kanclerza Jana Zamoyskiego; rynek z ratuszem

4. **Foundations of lords:** Zamość – “Renaissance Pearl”, founded by Chancellor Jan Zamoyski; market square with town hall





5. **Fundacje miejskie:** Patery „Podskarbiowskie”, dar Rady Miasta Gdańska dla króla Jana Kazimierza z okazji jego koronacji, 1648

5. **Foundations of towns:** the "Treasurer" epergnes, gift from the Town Council of Gdańsk for King Jan Kazimierz upon the occasion of his coronation, 1648

ca plansza prezentująca dokonania Jadwigi Andegaweńskiej i Władysława Jagiełły. Para królewska, prócz pobożnych i charytatywnych dzieł, odnowiła przywilej fundacyjny stołecznej wszechnicy, która nosi do dziś nazwę Uniwersytetu Jagiellońskiego. Barokowych władców reprezentuje Zygmunt III Waza, który za namową wielkiego jezuickiego kaznodziei Piotra Skargi wystawił dla jego zakonu kościół św. Piotra i św. Pawła w Krakowie. Ostatnia plansza poświęcona władcom prezentuje podwójną fundację o charakterze wotywnym – warszawskie kościoły kapucynów przy ul. Miodowej i sakramentek na Nowym Mieście. Inicjatorami ich budowy byli Jan III Sobieski i jego żona Maria Kazimiera d'Arquien, a powodem dziękczynienie za wiktorię wiedeńską.

Sześć kolejnych plansz prezentuje fundacje wybranych możnowładców. Zadania, jakie wynikają z przynależności do tej grupy, nakreślił Sebastian Petrycy z Pilzna, pisząc w początkach XVII stulecia: *Wielmożni powinni wielmożność swoje na rzeczach trwałych, do wieczności przynależnych okazywać. Ale nie mogą być trwalsze do pamięci rzeczy, jako kościoły, jako budynki kosztowne*<sup>6</sup>.

Podobnie musiał myśleć średniowieczny komes Bolesława Krzywoustego, Piotr Włostowic, legendarny fundator siedemdziesięciu świątyń. Był protoplastą rodu Duninów, którego fundacje, m.in. dwa wrocławskie opactwa i dwa kościoły strzelneńskie, prezentuje pierwsza plansza poświęcona możnym. Kolejna przedstawia główne dzieło kanclerza Jana Zamoyskiego – renesansowe miasto Zamość, a w nim kolegiatę, drukarnię i Akademię. Prawdziwy podziw budzi proklamacja fundatora z racji otwarcia szkoły – tekst głęboki, osobisty, płynący z przekonania o znaczeniu nauki w życiu jednostek i narodów: *Ja, Kanclerz i najwyższy wódz wojsk polskich, dostąpiłem najznaczniejszych godności w państwie nie tylko dzięki Bogu, królowi i Rzeczypospolitej, ale także dla nauk, które niegdyś sobie zdobyłem*.

*Bez nauki nie może być ani cnoty, ani sławy. Pomny tej prawdy, w mojej młodości: cały poświęciłem się naukom. Wiedziałem bowiem dobrze, że bez nauk [...] walą się królestwa, upadają mocarstwa, same dostojęstwa ciężarem się stają. [...] Ty, Akademio Zamoyska, córo moja droga, dzielisz miłość mą z synem moim, Tomaszem i z równym staraniem jego i twoje początki pielęgnować będę; ciebie uczyniłem przewodniczką jego młodości, tobie powierzam pieczę nad moim plemieniem. Nie opuszczaj tego miejsca, nie odstępуй moich potomków, bez troski będziesz używać tego mienia, którem ci przeznaczył, gdyż przysięgą zobowiązałem moich następców, aby ci byli przychylni [...] ty bądź ukochanej mej Ojczyzny podporą*<sup>7</sup>.

Głęboka pobożność leżała u podstaw fundacji kanclerza Jerzego Ossolińskiego, doradcy króla Władysława IV. Poświęcona mu plansza ilustruje największe z nich: kolegiatę w Klimontowie, założoną na nowoczesnym wówczas planie elipsy, ołtarz jasnogórski z hebanu i srebra, stanowiący do dziś oprawę ikony Matki Boskiej Częstochowskiej i Domek Loretański w Gołębiu, pierwszą budowlę dewocyjną tego typu w Polsce.

Pozostałe plansze poświęcone możnym prezentują sylwetki Jakuba Wejhera, założyciela Wejherowa i sąsiadującej z nim Kalwarii, Jana Dobrogosta Krasieńskiego, fundatora dwóch kościołów węgrowskich, oraz Ludwikę z Mniszchów Potocką, dobrodziejkę kościoła w Krasicy i założycielkę dworskiej pracowni haftów.

Przykładowe fundacje rycerskie i szlacheckie mieszczą się na dwóch kolejnych planszach. Kościół w Ruszycy z początków XV w. fundacji Wierzbicy z Branic sąsiaduje ze świątynią w Słopanowie, ozdobioną bogatą ikonograficznie i wielobarwną polichromią wykonaną kosztem Jana Kąsinowskiego. Z kolei ambona z Kunowa, z portretami fundatorów – Joachima Moritza von Meinecke i jego żony, dzieli planszę z kościołem w Belsku Dużym, wzniesionym, ozdobionym i wyposażonym przez kasztelana czasów saskich Bazylego Wąlickiego.

Fundacjom kościelnym poświęcono trzy plansze.



6. **Fundacje chłopskie:** Św. Sebastian, polichromia w kościele Wszystkich Świętych w Bliznem, wykonana kosztem Sebastiana Pęcherka

6. **Foundations of peasants:** St. Sebastian, polychrome in the church of All Saints in Blizne executed by Sebastian Pęcherk

Kościół – depozytariusz dóbr duchowych, był jednocześnie fundatorem znamienych dla siebie dóbr materialnych, inicjatorem artystycznej twórczości podejmowanej z inspiracji wiary i służącej jej intelektualnej, plastycznej i muzycznej ekspresji<sup>8</sup>. Prezentując ją, ujęto osobno działalność duchownych świeckich, zakonników i bractw religijnych. Te ostatnie, jak pisał Jędrzej Kitowicz, celem *pomnożenia chwały boskiej z dawna do Polski wprowadzone, były w wielkim szacunku*<sup>9</sup>. Gromadziły przedstawicieli wszystkich stanów, mężczyzn i kobiety. Służyły odnowie religijno-moralnej swoich członków, zalecając im praktyki dewocyjne i ascezę. Niosły też pomoc duchową i materialną potrzebującym: ubogim, chorym, więźniom. Na planszy im poświęconej obok fundacji konfraterni katolickich umieszczono także świadectwa działalności prawosławnego bractwa cerkiewnego.

Trzy kolejne plansze prezentują fundacje miejskie. Pierwsza ilustruje działalność władz miejskich, przy czym większość przedstawionych na niej dzieł architektury i plastyki zawdzięczamy inwestycjom Rady Miejskiej Gdańska na przełomie XVI i XVII stulecia. Jej mecenas, możliwy dzięki stabilizacji finansowej miasta i panującej w nim wolności wyznania, zadziwiał rozmachem i poziomem artystycznym dzieł. Był jednak wyjątkowy w Rzeczypospolitej. Działalność mieszczaństwa w Polsce była bowiem od XV w. systematycznie ograniczana przez dyskryminujące ustawodawstwo. Jan de Laboureur, dworzaniek króla francu-



7. **Fundacje narodowe:** Figury Mieszka I i Bolesława Chrobrego autorstwa Christiana Raucha, 1840, w Złotej Kaplicy przy katedrze poznańskiej, wykonane z funduszy pochodzących ze składki publicznej

7. **Foundations of the nation:** figures of Mieszko I and Bolesław the Brave in the Golden Chapel in Poznan cathedral. Executed by Christian Rauch in 1840 thanks to funds from a public collection

skiego podróżujący po Polsce w roku 1646, pisał: *Nie ma trzeciego stanu w Polsce, gdyż lud, z wyjątkiem trzech głównych miast: Krakowa dla Polski, Wilna dla Litwy i Gdańska dla Prus [...] nie bierze udziału w głosowaniu do stanów Królestwa. [...] Jednakże mieszczenie większych miast mają pewne prerogatywy w stosunku do chłopów i stanowią rodzaj pośredni między szlachtą i ludem, gdyż to, co posiadają należy wyłącznie do nich*<sup>10</sup>. Mimo niesprzyjającej sytuacji gospodarczej i politycznej, miasta były terenem ożywionej działalności fundatorskiej, co poświadcza plansza prezentująca indywidualne dokonania mieszczan w tej dziedzinie i kolejna, poświęcona inicjatywom cechów i grup zawodowych.

Na wystawie znalazło się także miejsce dla fundacji chłopskich. Nie można bezkrytycznie przyjąć oceny nuncjusza papieskiego w Polsce, Fulwiusza Ruggieri,



który w roku 1565 pisał: *śmiało powiedzieć można, że nie masz na całym świecie podlejszego niewolnika nad kmiecia polskiego*<sup>11</sup>.

Nadmierne obciążenie chłopów pańszczyzną, przywiązanie do ziemi, a zwłaszcza całkowita władza szlachty nad ich życiem i śmiercią, budziły sprzeciw rodzimych moralistów i zdumienie obcych. Fundacje chłopskie wskazują jednak, że, mimo tak niedogodnego położenia, w praktyce los włościan nie był przesądzony. Dowodzi tego chociażby dzieło Waleriana Nekandy Treпки *Liber Generationis Plebanorum* z lat 1615-1640, mające charakter „herbarza” plebejskiego. Prawie połowa opisanych w nim historii dotyczyła awansu społecznego chłopów, który nie był zazwyczaj kwestią szczęścia, ale wynikiem ich przemyślności i zgromadzonego majątku. Plansza poświęcona włościanom prezentuje m.in. kościół w Klementowicach fundacji Adama Kotowskiego, który z chłopca pańszczyźnianego stał się sekretarzem królewskim i administratorem dóbr koronnych, a jego zawrotną karierę najkrócej ujmuje inskrypcja z epitafium: *...królom potrzebny..., a pełniąc różne funkcje państwowe doszedł do majątku i znaczenia. Inszych robi fortuna, on ją zrobił sobie*. Chłopi zatem nieraz potrafili skutecznie uwalniać się od powinności pańszczyźnianych. Niektórzy z nich, zwłaszcza żyjący w Karpatach, od połowy XVII w. gromadzili prawdziwe fortuny. Ci okazywali się hojnymi fundatorami, o czym świadczą teksty dziejopisów<sup>12</sup> i treść testamentów. Zagadnienie fundacji chłopskich z pewnością wymaga pogłębionych badań.

Słusznie zauważył Norwid, że *upublicznienie wdzięczności zdaje się być pierwszym krokiem i żywiołem powołującego się do życia społeczeństwa lub narodu*<sup>13</sup>. Dzięczyny charakter miały bowiem fundacje narodowe, zaprezentowane na planszy zamykającej wystawę. Pierwszą inicjatywą miało być wzniesienie Świątyni Opatrzności Bożej – wotum wszystkich stanów za uchwalenie Konstytucji 3 maja. Nie została ona zrealizowana, ponieważ Polska znalazła się pod zaborami. Paradoksalnie, niewola przyspieszyła proces spajania poszczególnych stanów w jeden narodowy organizm, *była okresem wspomnień i powszechnego kultu pamiątek narodowych, uroczystości i obchodów rocznic*<sup>14</sup>. Wyrazem tego była fundacja Złotej Kaplicy – Mauzoleum Mieszka I i Bolesława Chrobrego przy katedrze poznańskiej, a następnie wzniesienie pomników Adama Mickiewicza w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Fundusze na te cele pochodziły ze składek publicznych, w których udział brali mieszkańcy wszystkich zaborów, a także rodacy spoza granic dawnej Rzeczypospolitej. Wewnętrznym nakazem Polaków stały się wówczas słowa *Odezwy* z roku 1816, zachęcającej do składki na rzecz Złotej Kaplicy: *Niech sąsiedzi, niech Europa widzi, że [...] Polacy są [...] w oddaniu hołdu wielkim ludziom rodu swego wspaniali, i w miłości Ojczyzny i troskliwości o chwałę Narodu nieporównani*<sup>15</sup>.

Wystawa „Fundator i jego fundacja” uświadamia, jak powszechna i przekraczająca wszelkie podziały społeczne była, w gruncie rzeczy, działalność fundacyjna. Budzi to refleksję dotyczącą współczesności. Otóż, niezależnie od tego, jakie są nasze korzenie – szlacheckie, mieszczańskie czy włościańskie, wszyscy jesteśmy spadkobiercami dawnych fundatorów. A bycie spadkobiercą dóbr z jednej strony daje poczucie dumy, z drugiej zobowiązuje. Zobowiązuje przede wszystkim do troski o pozostawione przez naszych przodków dziedzictwo. Tą właśnie troską kierowali się inicjatorzy tworzenia krajowej ewidencji zabytków, założyciele Ośrodka Dokumentacji Zabytków, którego działalność kontynuuje, a nawet poszerza, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków. Zgromadzona w nim dokumentacja stanowi nieocenione źródło informacji o zabytkach dla instytucji powołanych do ich ochrony i dla badaczy naszej spuścizny. Jej prezentacja szerszej publiczności, m.in. w formie wystaw podobnych do opisaney, może być jednym ze sposobów budzenia odpowiedzialności każdej osoby za stan zabytków znajdujących się w jej posiadaniu, użytkowaniu, czy choćby otoczeniu. Jeśli więc po obejrzeniu ekspozycji widz troskę o polskie dziedzictwo kulturowe uzna również za swoje zadanie, a może nawet obowiązek, to cel wystawy, jaki założyli



8. Twórcy wystawy z rodzinami na wernisażu w Muzeum Narodowym 25 września 2006 roku

8. Authors of the exhibition together with their families at the vernissage held by the National Museum on 25 September 2006

(Fot. 1, 2, 8 – P. Kobek; 4 – J. Niedźwiedź; 5 – W. Górski; 6 – R. Kwolek; 7 – A. Jabłońska)

jej twórcy, zostanie w pełni osiągnięty.

## Przypisy

<sup>1</sup> J. Damascen, *Korona z prześwietnych dostojności, z cnót [...] z łask [...] uwita Najświętszy Boga Matce Pannie Maryi [...] w kazaniach na tę uroczystości*, Warszawa 1726, s. 289.

<sup>2</sup> Cyt. za: B. Jakubowska, *In pictura et in scriptura. Treści ideowe renesansowej galerii fundatorów i dobrodziejów Oliwy [w:] Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci doktor Katarzyny Cieślak, Materiały z sesji naukowej, Gdańsk 2000, Gdańsk 2003, s. 60.*

<sup>3</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Mieszko\\_II\\_Lambert](http://pl.wikipedia.org/wiki/Mieszko_II_Lambert)

<sup>4</sup> *Legenda obrazowa o św. Jadwidze Księżnej Śląskiej według rękopisu z r. 1353 przedstawiona i z późniejszymi teżże treści obrazami porównana*, Kraków 1880, s. 79.

<sup>5</sup> J. Długosz, *Roczniki, czyli Kroniki Królestwa Polskiego. Księga dziewiąta*, Warszawa 1975, s. 443.

<sup>6</sup> S. Petrycy z Pilzna, *Polityki Arystotelesowej [...] ksiąg ośmioro*, cyt. za: *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, oprac.

W. Tomkiewicz, Wrocław 1955, s. 201.

<sup>7</sup> S. Łempicki, *Mecenat Wielkiego Kanclerza. Studia o Janie Zamoyskim*, wybór i wstęp S. Grzybowski, Warszawa 1980, s. 176-177.

<sup>8</sup> B. Suchodolski, *Dzieje kultury polskiej*, Warszawa 1986, s. 31.

<sup>9</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa 1985, s. 32.

<sup>10</sup> J.A. Wilder, *Okiem cudzoziemca*, Warszawa 1959, s. 74.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>12</sup> Patrz np. A. Komonieczki, *Chronografia albo dziejopis żywiecki*, Żywiec 1987.

<sup>13</sup> C. Norwid, *Pisma wierszem i prozą*, Warszawa 1984, s. 361.

<sup>14</sup> B. Suchodolski, *op.cit.*, s. 215.

<sup>15</sup> T. Wolicki, *Odezwa do publiczności, aby udział brała do składki*, Poznań 2 lipca 1816 [w:] E. Raczyński, *Pomnik Pierwszych Monarchów Polskich w Poznaniu*, Poznań 1841.

Magdalena Pielas

### The Learn – to Value – to Protect

#### The Role of Documenting Cultural Heritage in the Construction of Social Support for the Idea of the Protection of Historical Monuments

The exhibition entitled “The founder and his foundation. Documented heritage” was opened to the public on 26 September 2006 at the National Museum in Warsaw. The exposition, composed of 25 plates, was arranged by the Department of Movable Monuments at the National Centre for Monuments Study and Documentation (KOBiDZ), and will be presented in numerous centres across the whole country. Consequently, it will make it possible for the wider public to become acquainted with a fragment of the copious documentation of the Polish cultural legacy collected in KOBiDZ, up to now accessible only to cultural institutions and researchers specialising in this form of heritage.

The point of departure for the display, which outlines foundation activity in Poland across the ages, is the founder himself, defined as the founder of an institution endowed with social meaning, the initiator of constructing a public utility object, the provider of material means, and a person who influenced the character of his foundation, frequently the donator of works of art comprising the decoration or element of the outfitting of

the erected edifice. The exposition thus presents the activity of assorted groups of founders – rulers, magnates, knights and the nobility, members of the clergy, burghers and peasants, as well as the nation which assumed shape during the era of servitude.

The various types of foundations – examples of architecture, the arts and the crafts – include religious initiatives: churches, monasteries and chapels together with their endowment, Ways of the Cross; charity – hospitals, hospices; scientific – schools, libraries; defensive – castles, fortifications; and economic-cultural – towns. The majority of the photographs originates from the collections of KOBiDZ and its regional centres. The commentary consists of the texts of sources, casting a new light on the circumstances of the foundation and characterising the founder, his strivings, predilections and convictions.

The objective of the exposition is to disseminate knowledge about the Polish cultural heritage and to involve into the protection of historical monuments also wider environments, including local communities up to now not interested in this task.

□



Andrzej Kiciński

## ROZKWIT I PRZYSZŁOŚĆ ZGRUPOWAŃ MUZEÓW W CENTRACH MIAST NOWE I ZMODERNIZOWANE MUZEA W PARYŻU, MADRYCIE I MONACHIUM

Muzea i wielkie galerie jako ważne miejsca na mapie miast i krajów powstawały w istotnych punktach ich struktury przestrzennej. Z reguły towarzyszyły i towarzyszą najważniejszym założeniom urbanistycznym – czy to jako nowe gmachy, czy też zajmując historyczne siedziby władz, władców i możnych. Synergiczny związek między kolekcją, budynkiem i otoczeniem zawsze był doceniany. Także i dziś nowe (czy też powiększane) muzeum stanowi istotną wartość w budowaniu poczucia tożsamości, a także jako ośrodek przyciągający turystów. Z tego też względu muzea są istotnymi elementami przestrzeni publicznych miasta – czynnikami centrotwórczymi. Wnosząc do skomercjalizowanego na ogół centrum pierwiastki kultury, wpływają pośrednio na skład przechodniów – użytkowników, a tym samym charakter i nastrój przestrzeni publicznej. Dla muzeum z kolei lokalizacja w centrum miasta na pewno jest szczęśliwa, m.in. ze względu na łatwość osiągnięcia wysokiej frekwencji. Istnieje prawdopodobieństwo zwiększania liczby widzów dzięki spontanicznym decyzjom użytkowników centrum, niezależnie od zwiedzań planowanych (których ilość też jest większa w dobrze dostępnym komunikacyjnie centrum miasta).

W strategii podnoszenia atrakcyjności miasta przez lokalizację muzealne znaczną rolę odgrywają interakcja i komplementarność obiektów tworzących zespoły muzeów i centra kultury. Zjawisko to obserwowane było od lat w rejonach miasta, gdzie w sposób planowany, bądź początkowo spontaniczny, tworzyły się i rosły tego typu zespoły gmachów, w których wycieczki muzealne mogły być kontynuowane tego samego dnia lub gdzie zaspokoić można było różne potrzeby widzów, od pop- do wysokiej kultury. Takimi historycznie rozwijającymi się kompleksami są: rejon Louvre – Tuileries w Paryżu, Museumsinsel i Pruskie Centrum Kultury (Kulturforum) w Tiergarten w Berlinie, zespół National Gallery w Londynie, Mall w Waszyngtonie, zespół Neue Burg Museum – Kunsthistorisches i Naturhistorisches Museum – MuseumsQuartier w Wiedniu.

Istotne dla miasta może też być animowanie określonych przestrzeni otwartych programem kultury. Dotyczyć to może zwłaszcza terenów zieleni. Lokowanie muzeów w parkach i ogrodach publicznych (czy też obok nich) może zapoczątkować powstanie, a potem rozwój parków sztuki i parków muzealnych. Zgrupowania muzeów i obiektów służących sztuce i kulturze usytuowane wśród przyrody, w parkach, ogrodach, w miejscach o naturalnych walorach widokowych (rzeka, jezioro, skarpa, wzgórze), są szczególnie atrakcyjne dla zwiedzających. Park publiczny jest miejscem spacerów, z którego można udać się do muzeum. Jest również miejscem antraktu i odpoczynku po zwiedzeniu lub między zwiedzaniem kilku muzeów. Należy przy tym odróżnić ogród muzealny (związany ściśle z samym muzeum, będący często obszarem ekspozycji, często również niedostępny spoza muzeum lub poza godzinami jego otwarcia) od publicznego parku muzeów.

Obserwujemy ciągły rozwój i modernizację Museum-park w Rotterdamie i Amsterdamie, a także innych położonych przy parkach kompleksów muzealnych (w Walencji w Ogrodach Turii, w Wiedniu przy Ringu). W ostatnich latach rozbudowano zgrupowania muzealne w trzech wielkich stolicach kulturalnych Europy: w Paryżu (rejon Louvre – Tuileries – Concorde i Champ de Mars – Trocadero), w Madrycie (Atocha – Paseo del Prado) i w Monachium w rejonie Königsplatz.

### Paryskie muzea przy kompleksach zieleni publicznej

Wielki Luwr po rozbudowie wg projektu I.M. Pei stanowi integralnie połączony podziemnym holem (przykrytym sławną piramidą) zespół skrzydeł, przed laty działających niemal autonomicznie. Przywrócenie funkcji muzealnej skrzydłu zajmowanemu przez Ministerstwo Finansów i ulokowanie w oszklonym dziedzińcu galerii rzeźby stworzyło z Luwru czołowe muzeum europejskie.

Do kompleksu Luwru, poza gmachami rezydencji królewskiej, pawilonami Jeu de Paume (Sali Gry w Piłkę) i Orangerie, można programowo dołączyć pobliskie (choć odrębne organizacyjnie, historycznie i architektonicznie) Musée d'Orsay, mieszczące sztukę XIX wieku. Zespół Wielkiego Luwru z Ogrodem Tuileries, znajdującymi się za Rond Point wielkimi halami wystaw czasowych – Grand Palais i Petit Palais oraz muzeum d'Orsay tworzy wielki kompleks muzealno-wystawowy. Uzupełniony o znane teatry (Comédie Française, Théâtre Marigny, Théâtre du Rond Point) jest jednym z najbardziej znanych i cenionych w Europie zespołów gmachów służących kulturze. Położony przy najważniejszych przestrzeniach publicznych i założeniach urbanistycznych Paryża, tworzy park sztuki o decydującym znaczeniu dla tożsamości narodowej. Każda decyzja o usytuowaniu nowego obiektu muzealnego w tym rejonie miała istotne znaczenie dla samego muzeum, a także dla całego kompleksu, podnosząc walory tej lokalizacji – jednocześnie centralnej i krajobrazowej.

W ostatnim dziesięcioleciu, po realizacji Wielkiego Luwru i Musée d'Orsay, architektura muzealna Paryża odznaczała się na tle Europy stagnacją. Rok 2006 był przełomem. W tym samym niemal czasie, po wzbogaceniu kompleksu Louvre-Tuileries o zakończony Luwr podziemny z jego parkowym parterem, zakończono poważną modernizację dwóch długo remontowanych pawilonów Orangerie i Jeu de Paume. Przeprowadzono też renowację położonych na osi mostu Aleksandra III Grand Palais i Petit Palais.

Największym wydarzeniem 2006 r. było otwarcie na początku lipca gmachu od dawna oczekiwanego Musée du Quai Branly. Realizacja ta przyniosła wyraźne wzmocnienie kolejnego zgrupowania muzeów. Musée du Quai Branly powiązane jest kładką nad Sekwaną z Palais Tokio – paryskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej, podlegającym ostatnio renowacji i przebudowie. W zasięgu krótkiego dojazdu znalazł się kompleks Trocadero z Muzeum Dziedzictwa i Architektury, Muzeum Marynarki i Teatrem Chaillot, dawne Muzeum Robót Publicznych (sławne dzieło Augusta Perreta), a także zmodernizowane ostatnio, eksponujące sztukę Orientu, Musée Guimet (świetne, współczesne wnętrza zaprojektowali Henri i Bruno Gaudin) i będące w remoncie muzeum mody. Ten w istotny sposób uzupełniony kompleks muzeów powiązany jest dwukrotnie przecinającym Sekwanę obwodem, którego kulminacją stanowi wieża Eiffla. Należy odnotować odmienną od rejonu Louvre-Tuileries specyfikę tego zgrupowania. Są to zbiory wyraźnie ukierunkowane (na Orient w przypadku Musée Guimet, etnograficzne w Musée du Quai

Branly), gromadzące kolekcje obiektów unikatowych. Muzea usytuowane wokół tego obwodu są zróżnicowane architektonicznie, co wynika z czasu ich powstania: od historyzujących elewacji Musée Guimet, przez klasycyzujący modernizm Palais Tokio, Palais Chaillot i Muzeum Robót Publicznych (Musée des Travaux Publics), do nieco eklektycznego supermodernizmu Musée du Quai Branly.

Należy żałować, że zaniechana została realizacja siedziby kolekcji Pinault na wyspie Boulogne-Billancourt (proj. Tadao Ando). Pinault, znużony oczekiwaniem na decyzję władz, ulokował swoje zbiory w weneckim Palazzo Grassi i udostępnił je publiczności w 2006 roku. Pojawiły się natomiast nadzieje na budowę niezwykłego budynku Fondation Louis-Vuitton (proj. Franka O. Gehry) w Jardin d'Acclimatation na skraju Lasku Bulońskiego, przy avenue Mahatma Gandhi (na miejscu obecnej kręgielni). Budowa zaanonsowana została 2 października 2006 roku. Przezroczysta, szklana struktura zewnętrzna pokrycia ma posiadać szkielet drewniany lub stalowy. Wewnątrz znaleźć się mają tarasy z betonu lub ceramiki i wiszące ogrody obok hallu z recepcją. Ma tam być także audytorium, ośrodek dokumentacji i sale wystawowe. *Ten statek wśród drzew zaprojektowany jest, aby intrzygować i wzruszać* – mówi Frank Gehry. Podobnie pisze „Le Monde”: *Kalifornijski architekt wyobraził szklany statek o formach jak nigdy dotąd zdekonstruowanych*.

### Musée du Quai Branly

23 czerwca 2006 r. prezydent Jacques Chirac otworzył dla publiczności Musée du Quai Branly w Paryżu. Było to wydarzenie od dawna oczekiwane, poprzedzone najpierw konkursem architektonicznym, a potem licznymi dyskusjami, nawet niemal skandalem dotyczącym nazwy<sup>1</sup>. 10 lat trwało pokonywanie trudności piętrzących się na drodze do tej realizacji kosztującej 232 miliony euro. Idea budowy zrodziła się przed laty, kiedy spotkali się Jacques Chirac, wówczas mer Paryża, i Jacques Kerchache, marszand sztuki prymitywnej, który w 1990 r. w „Liberation” apelował o wejście do Luwru *prymitywów* i stworzenie muzeum dla kolekcji sztuki Afryki i Oceanii (jego manifest nosił tytuł *Wszystkie sztuki rodzą się wolne i równe*). W tym czasie wegetowało od 1938 r. w Palais Chaillot pozbawione subwencji Muzeum Człowieka (Musée de l'Homme), z działem etnologii o zbiorach liczących 250 000 obiektów. Będąc częścią Muzeum Historii Naturalnej (Musée d'Histoire Naturelle), zależało od Ministerstwa Edukacji Narodowej. Gdy w 1992 r. Emile Biassini





1.



2.



3.



4.

1. Musée du Quai Branly w Paryżu, widok od nadbrzeża, styk fasady roślinnej ze szklonym ekranem

1. Musée du Quai Branly in Paris, view from the bank, abutment of plant façade with a glass screen

2. Musée du Quai Branly, most na nieregularnych słupach przechodzi ponad ogrodem. Widoczne kuby aneksów wystawowych i roślinny miraż

2. Musée du Quai Branly, bridge on irregular posts over the garden. Visible cubes of the exhibition annexes and the plants

3. Musée du Quai Branly, heterogeniczność elewacji: szkło, Galerie Jardin, wiszące barwne kuby wystawowych aneksów, pomarańczowe wsporniki kojarzące się z egzotycznym folklorem i fasada roślinna: *jardin verticale*

3. Musée du Quai Branly, heterogeneous nature of the elevation: glass, Galerie Jardin, hanging colourful cubes of exhibition annexes, orange buttresses bringing to mind exotic folklore, and a plant façade: *jardin verticale*

4. Musée du Quai Branly, przeciwsłoneczne osłony Galerie Jardin i dziedziniec wejściowy

4. Musée du Quai Branly, anti-Sun screens at Galerie Jardin and the entrance courtyard

(sekretarz stanu „wielkich robót” w rządzie Mitteranda) zaproponował muzeum 200 milionów franków, nie podjęto żadnych działań. Jednocześnie zlokalizowane w Porte Dorée Muzeum Sztuki Afryki i Oceanii (MAAO – Musée des Arts Africains et Océaniens), będące spadkobiercą Wystawy Kolonialnej w 1931 r. i posiadające 25 000 obiektów, cierpiało, jak Muzeum Człowieka, na brak funduszy.

Jak pisze Emanuel de Roux *między naukowcami z Chaillot i estetami z Porte Dorée nie było kontaktu*. Fuzyja tych kolekcji, marzenie Jacques’a Sallois, wydawała się nieracjonalna. W *cienu palm Réunion* – pisze dalej de Roux – Jacques Kerchache przekonał Jacques’a Chiraca, że taki mariaż jest możliwy. I dla udowodnienia, zorganizował w 1994 r., w Petit Palais, wystawę poświęconą Tâinos – karaibskiej cywilizacji zniszczonej przez Hiszpanów. Jacques Chirac, już jako prezydent, powołał w Palais d’Elysée komisję o nazwie „arts primitifs”, na czele której stanął Jacques Friedmann. Dzięki niemu w rok później prezydent mógł zaanonsować stworzenie Muzeum Sztuki i Cywilizacji (Musée des Arts et des Civilisations) i jednocześnie otworzyć w Luwrze sale Afryki, Azji, Oceanii i obu Ameryk.

Nie był to jednak jeszcze triumf. Jak pisze de Roux, *złość ludzi muzeów nie dorównywała wrogości etnologów*. Pierwsi stracili Pavillon de Session, służący dotychczas ekspozycji grafiki w Luwrze, a przeznaczony teraz *anonsowanej kohabitacji między Giocondą i Wenus z Milo a „czarnymi fetyszami”*, drudzy mnożyli wystąpienia sprzeciwiające się utraceniu naukowej instytucji, jaką było Muzeum Człowieka, na rzecz placówki artystycznej. Protestowali m.in. Henry de Lumey<sup>2</sup>, dyrektor Muzeum Historii Naturalnej, i André Langaney<sup>3</sup>, kierownik działu antropologii biologicznej w Musée de l’Homme. Nie powstrzymali jednak misji tworzenia Musée de l’Homme, des Arts et des Civilisations”, której honorowo przewodniczył Claude Lévi-Strauss i której podstawy stworzono w lutym 1997 roku. Wyznaczono subwencję 150 miliardów franków oraz przyszłego muzeografa – miał nim być Germain Viatte, dawny dyrektor Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej (Musée National d’Art Moderne).

Rządy lewicy (Lionela Jospina) nie znalazły powodów, by nie doszło do połączenia obu placówek. Dyrektorem nowego muzeum został Marice Godelier (etnologa i lewicowca). Jego rządy, choć krótkie, okazały się przełomowe – obok geograficznego podziału ekspozycji, zwrócił on uwagę na ujęcie przekrojowe, tematyczne.

W lipcu 1998 r. wybrano lokalizację. W braku odpowiednio dużych i pustych budynków zwrócono uwagę na wolne 2 hektary przy Quai Branly należące do

państwa, a przeznaczone dotychczas na centrum konferencji międzynarodowych. W kilka miesięcy później stworzony właśnie ośrodek zamówień publicznych, kierowany przez Stephena Martina, ogłosił konkurs architektoniczny, wygrany przez Jeana Nouvela.

Inauguracja w kwietniu 2000 r. przez Jacques’a Chiraca w Luwrze sal Pavillon de Session przyniosła sukces. Ekspozycja urządzona została przez Jeana Michela Wilmotte’a. Jacques Kerchache na rok przed śmiercią cieszył się ze zwycięstwa swego pomysłu. Wejście „prymitywów” do Luwru było też okazją do gwałtownej polemiki dotyczącej eksponowanych na wystawie trzech terakot NOK z Nigerii sprzed ponad 2000 lat, kupionych w 1998 r. w Belgii za 77 000 – 385 000 euro. W rezultacie Nigeria pozostała właścicielem tych trzech dzieł, a muzea francuskie otrzymały prawo depozytu na 25 lat. Ten epizod przyczynił się do zwiększenia przezroczności przy dokonywaniu zakupów przez muzeum.

18 czerwca 2006 Claude Lévi-Strauss osobiście zjawił się w Musée du Quai Branly, aby podziwiać w samotności kilka eksponatów (m.in. czepiec ceremonialny „tshimshian” z Kanady i wizerunek „skulonego szamana” z północnego zachodu USA). Wysoko ocenił atmosferę muzeum, nazywając go rodzajem pejzażu *tout en restant* w mieście. Autor *Smutku tropików* pojawił się w dwa dni później na otwarciu muzeum w amfiteatrze, który nosi jego imię, w towarzystwie prezydenta Chiraca, inaugurującego „swoje” muzeum w obecności Kofi Annana, sekretarza generalnego ONZ. Muzeum du Quai Branly połączyło w rezultacie kolekcje działu etnologii Muzeum Człowieka (z Palais Chaillot przy Trocadero) i Muzeum Sztuki Afrykańskiej i Oceanii (z Porte Dorée).

Jak pisze Germain Viatte *Jednym z fundamentalnych celów Musée du Quai Branly jest wystawienie szalonego wyboru najlepszych dzieł w kolekcji stałej. Po dziesięcioleciach trudności [...] nadszedł czas odświeżenia bezcennej kolekcji zebranej przez Francję przez pięć stuleci, dla której Muzeum bierze na siebie odpowiedzialność za kontakt vis á vis z krajowymi i międzynarodowymi widzami, a także z ludźmi z krajów, z których dzieła te pochodzą*.

Zanim jeszcze wybrany został architekt nowego muzeum, przeprowadzono wielkie prace badawcze, m.in. komputeryzację 300 tysięcy obiektów z Muzeum Człowieka i Muzeum Sztuki Afryki i Oceanii. Ta zespołowa praca doprowadziła do odkrycia ważnych, nieznanych dotąd źródeł oraz określenia braków w kolekcji odnoszącej się do historii kolonialnej Francji i jej strefy wpływów.

Należy podkreślić, że Jean Nouvel jest nie tylko twórcą budynku, ale także współautorem muzeografii.

Jest to gmach muzealny zaprojektowany, jak określa to wielu specjalistów, „na miarę” – dla umieszczenia konkretnych eksponatów w ustalonych miejscach. Jest to niewątpliwie ewenement, biorąc pod uwagę tak wielką skalę: 3500 obiektów kolekcji stałej przedstawiono na 4500 m<sup>2</sup> w jednoprzestrzennej przestrzeni, bez podziałów. Germain Viatte podkreśla, że prezentacja dzieł ma wiele do zawdzięczenia duchowi projektu architektonicznego Jeana Nouvela, impresyjnemu krajobrazowi wnętrza pełnego tajemnic i niespodzianek, w którym wyeksponowano najlepsze dzieła ze zbiorów.

Główny budynek, niezwykle długi, położony jest w ogrodzie. Działka leży między Quai du Branly (tu od strony Sekwany znajdują się trzy wejścia: „Branly”, „Debilly” i „Alma”) i Rue de l’Université (z wejściami „Université” i „Bassin”). Od strony wieży Eiffla gmach niemal „przyssany” jest licznymi wąskimi skrzydełkami do bocznych oficyn kamienic przy Avenue de la Bourbonnais. Ta część gmachu, wraz ze skrzydłem od rue de l’Université, grupuje funkcje administracyjne, naukowe i konserwatorskie. Podziemny parking (na 520 miejsc, w tym 12 dla niepełnosprawnych, z wjazdami z obu podłużnych ulic) i podjazd dla autokarów, a także pobliskie przystanki autobusów i niedalekie stacje metra, zapewniają komfort dojazdu. Park przed muzeum tworzy naturalną służbę psychologiczną odgradzającą wejście. Obustronność wejść pieszych na teren skłoniła projektanta do stworzenia wielkiego podcienia – *pillotis* – pod głównym skrzydłem. Tu ustawiają się długie kolejki do kasy. Główne wejście ulokowane jest w wąskim podwórku od południa, niemal na tyłach. W hallu wejściowym znajduje się podstawa Tour Musique (Wieży Muzyki) o ażurowych szklanych ścianach, która mieści instrumenty muzyczne i przecina całą wysokość gmachu aż do mediateki.

Jean Nouvel podzielił gmach na cztery budynki: budynek „Musée” – główne skrzydło wystawowe, „Branly” (dla biur administracji) – skrzydło zachodnie na styku z zabudową przy Quai du Branly, „Auvent” (również dla administracji) i „Université” – wzdłuż rue de l’Université, mieszczący atelier, biura, wejście dla personelu i bibliotekę-sklep. Jak pisze Hélène Dano Vanneyre, techniczna kompleksowość została zamaskowana przez architektoniczne wybory Jeana Nouvela, poszukującego elementów o rozmiarach dających się opisać, zapamiętać, podporządkować symbolom. Te cztery budynki to jednocześnie cztery zapisy architektoniczne, wypełniające wspólnie wyspę w *planie Haussmanna (l’îlot haussmannien)*. Plateau wystawowe (skrzydło „Musée”) powtarza łuk Sekwany. Wielki ogród muzealny, projektu Gillesa Clementa, stanowi główny element kompozycji, do którego odnoszą się

nawet niektóre elementy fasady. Przechodzi on pod „mostem” skrzydła „Musée” od nadbrzeża do ulicy de l’Université. Szklana ściana (nazywana przez autora „palisadą”) dzieli ogród od hałasu bulwaru, ale pozwala zachować łączność wzrokową z ogrodem i muzeum.

Budynek „Musée” zwraca największą uwagę zarówno ze względów technicznych, funkcjonalnych, jak i architektonicznych. Mostowa konstrukcja wymagała zastosowania w szkielecie 3400 ton stali odpowiednio zabezpieczonej przeciwpożarowo. W specjalny sposób, umożliwiający przesunięcia (również z racji rozszerzalności termicznej), rozwiązano szczeliny dylatacyjne. Podpory o nieregularnym rozstawie postawione są jak pnie drzew w lesie. Długie fasady północne i południowe zaprojektowano z myślą o ochronie eksponatów. Myśl o kształcie ekspozycji tworzyła również kształt fasady. Północną elewację kształtuje 27 drewnianych pudełek o zróżnicowanej kolorystyce utrzymanej w ciepłych, mocnych tonach, zawieszonych nad ogrodem jak „kabany” ponad lasem. 1500 szkieł fasady pokryto serigrafia o motywach roślinnych, tworząc z zewnątrz obraz lasu, od wewnątrz – witraż sugerujący wejście do groty, budzące skojarzenie z obrazem prześwietlonej dżungli. Od południa szklana elewacja przesłonięta jest ruchomymi białymi żaluzjami, chroniącymi przed nadmiernym światłem i promieniowaniem termicznym.

Niezwykła jest północna fasada budynku „Branly” uformowana przez *jardin verticale* – „pionowy ogród” stworzony przez botanika Patricka Blanca, który studia nad koncepcją ściany roślinnej prowadził od 1988 r. w różnych miejscach świata<sup>4</sup>. Widoczna od nadbrzeża Sekwany ściana z roślin (*le mur végétalisé*) zawiera 15 000 okazów, 150 gatunków umieszczonych w kieszeniach poliamidowego płaszcza, umocowanych na panelach z PCV pokrytych folią propylenową. 800 m<sup>2</sup> tej ściany jest stale nawadnianych systemem rurek. Korzenie rozwijają się w filcu mocowanym do plastikowego płaszcza, nawadniane są elementami mineralnymi. Rośliny pochodzące z różnych regionów stanowią echo kulturowej różnorodności muzeum. Dobór roślin wymagał udziału architekta, który wybrał typy, faktury i powierzchnie, botanika znającego wymaganą temperaturę i naświetlenie, a także artysty.

Budynek „Auvent” o ścianach pokrytych odchylanymi panelami żaluzji przeciwsłonecznych w kolorze brązowym, z rzędami pomarańczowych wsporników wysuniętych drapieźnie jak zęby z poziomu stropów, stwarza sam wrażenie egzotycznego eksponatu.

W budynku „Université” od strony ulicy lustrzanym szybom okien towarzyszy na ścianach relief. Wykonany został przez ośmiu australijskich aborygeńskich arty-



stów, tworząc oryginalne dzieło sztuki w symbiozie z architekturą.

Konkludując stwierdzić można, że założeniem architekta było stworzenie eklektycznego (w sensie dostosowywania palety środków do różnych w poszczególnych miejscach budowli zamierzeń) obrazu, kojarzącego się z egzotycznym folklorem przez mocne kolory, zdecydowane i drapieżne formy, ale i subtelne reliefy, wreszcie przez wprowadzenie na ściany równie egzotycznej flory zarówno w formie naturalistycznej (*jardin verticale*), jak i barwnej scenografii na szkle.

Podobnie integralnie związany z autorskim zamierzeniem jest układ i projekt wnętrza oraz projekt muzeograficzny. Tak jak budynek „Musée” kojarzyć się może z zewnątrz z mostem, czółnem czy barwnym bumerangiem, tak też wewnątrz jest wielkim pejzażem o wznoszących się łagodnych wąwozach, zakolach, grotach i niszach, gdzie ekspozycja i formy architektoniczne są nierozdzielnie związane. W hallu wejściowym dominuje totem z północy-zachodniego wybrzeża Ameryki. Wielki „mât kaiget” akcentuje hall (o wysokości 14 m), w którym szklana, sześciopiętrowa wieża pozwala obejrzeć zbiór 9000 instrumentów z Afryki, Azji, Oceanii i Ameryki, a multimedialne projekcje wywołują obrazy muzyków na nich grających. Z hallu biała rampa o długości 180 m wije się, łagodnie wznosząc na poziom ekspozycji stałej. W lecie 2006 r. szokowała pustka poniżej. W projekcie jest to miejsce wystaw czasowych – Galerie Jardin (Galeria Ogrodowa), które można będzie obserwować również z góry. Owoidalna przestrzeń Galerie Jardin, o powierzchni 2000 m<sup>2</sup>, iskrzy się białością posadzki, ścian i wznoszącej się serpentyny pochylni. Galerie Jardin obustronnie otwiera się na zewnątrz ku ogrodowi. Od północy otoczona jest szklaną ścianą. Ku południowi ściana galerii staje się coraz bardziej nieprzezroczysta, chroniąc ekspozycję przed słońcem. Od południa zamknięta jest niezwykle nowatorsko skonstruowaną ścianą, która w przekroju pionowym tworzy harmonijkową piłę. Przez dolne jej segmenty można obserwować położony poniżej ogród, górną są białymi, ruchomymi (na zasadzie poziomej żaluzji) panelami.

Światło przygasa, tworząc miękką poświatę towarzyszącą wrażliwym obiektom. Tu rozpoczyna się ekspozycja stała. Zwornikiem jest najniższe położone miejsce wielkiej hali. Tu pionowe eksponaty (statua z X-XI w. z Mali i krokodyl z Oceanii) akcentują wejście do kolekcji. Na zachód wznosi się skrzydło Oceanii i Azji. Ekspozycja rozłożona jest w zakolach, rozszerzeniach i wnękach (od południa – Oceania, od północy – Azja). Środkiem, w zagłębionej dolinie, biegnie „la Rivière” („rzeka”) – główny ciąg, pozwalający odnaleźć orientację. Podróż prowadzi widza przez cztery regiony

geograficzne (Oceania, Azja, Afryka i obie Ameryki), powiązane ze strefami kontaktowymi (jak nazywa je Stéphane Martin, dyrektor Muzeum du Quai Branly, takimi jak Karaiby czy Indonezja. Zwiedzający spotyka się też z ogólnymi, wspólnymi tematami wystawy. Każdy kontynent zapowiadany jest przez powierzchnię informacyjną, w której zgrupowane są najbardziej charakterystyczne i spektakularne prace. Widzowi oferuje się w ten sposób pewną logikę zwiedzania, chociaż ciągle ma on swobodny wybór.

Selekcja arcydzieł na wystawie stałej dokonana została stosownie do ich piękna, rzadkości i siły wyrazu, a także z punktu widzenia ich walorów etnologicznych, techniki i kompozycji. Motywem wyboru – jak pisze Stéphane Martin – był też sposób, w jaki eksponaty te opowiadają o świadomości i geniuszu ich twórców. Widz może zaznajomić się z zastosowaniem ekspozycyjnych przedmiotów w społeczeństwach, które je wytworzyły, może także usytuować obiekty historycznie i geograficznie, a to dzięki różnemu typowi objaśnień – od tekstów i notatek do programów multimedialnych. Tu koncepcja muzeograficzna współbrzmi z rozwiązaniem wnętrza. Pejzaż wystawy otoczony jest wznoszącymi się łagodnie z pochyłej posadzki muldami, grzbietami, w których wytworzone są nisze – miejsca do siedzenia z umieszczonymi obok monitorami, pozwalającymi na głębsze zaznajomienie się z otoczeniem, czasem powstania obiektów czy też życiem twórców. W specjalny sposób rozwiązana została północna część ekspozycji stałej, obejmująca tematycznie obszar Azji i Afryki. Znalazły się tu przestrzenie zawieszono wspornikowo nad ogrodem, czasem pełne, czasem z ukierunkowanymi na ekspozycję oknami lub szczelinami. Wewnątrz tych dwudziestu dziewięciu pudełek o różnych rozmiarach znalazły się wybrane obiekty z tych rejonów geograficznych po to, by stworzyć przestrzenie bardziej intymne. Czasem zainstalowane są w tych niszach konkretne, autentyczne wnętrza. Tu znalazły się m.in. syberyjskie ubrania ze skóry ryb, filcowe dywany z Azji Środkowej, tarcze australijskie, ceramika z Maghrebu, maski i relikwiarze afrykańskie.

Długa na 200 m galeria punktowana jest kolorem. Ciepłe barwy towarzyszą centrum, od północy witraż serigrafii tworzy zielonkawą poświatę. Płynnie wznosząca się od środka posadzka (umożliwiająca korzystanie przez niepełnosprawnych) pokryta jest wykładziną o zróżnicowanych kolorach: od białych pochylni do piaskowych, kasztanowych, czerwonych, brązowych, tworząc powierzchnie odpowiadające geograficznym obszarom, w braku rzeczywistych „sal”. Bezramowe, przezroczyste witryny (tam, gdzie są konieczne dla bezpieczeństwa eksponatów) znikają pozornie

w przestrzeni, eksponując swoje wnętrza i tworząc wzajemną wspólnotę obiektów. Sufit, pokryty metalową siatką, falisty, punktowany halogenowymi projektorami (wśród których od czasu do czasu pojawiają się kamery ubrane dyskretnie w czarne kule), wywołuje skojarzenia z niebem usianym gwiazdami.

Ponad główną przestrzeń ekspozycji stałej wznoszą się trzy antresole. Od zachodu, na powierzchni 600 m<sup>2</sup>, przedstawione są kolekcje tematyczne – ekspozycje archeologiczne. Galeria wschodnia (o powierzchni 800 m<sup>2</sup>) poświęcona jest wystawom *dossier*. Pośrodku wznosi się galeria multimedialna. Program uzupełnia położona na szczycie części zachodniej mediateka z setkami tytułów periodyków i 20 000 dzieł, do których jest swobodny dostęp, a w podcieniach – teatr Claude Lévi-Strauss. Widownia na 500 miejsc otacza scenę, foyer otwiera się na północ, na zielony amfiteatr na zewnątrz.

Sercem muzeum nazywa Jean Nouvel „rezerwę” – magazyny muzealne umieszczone pod ziemią. Ze względu na bliskość Sekwany, podziemia zostały starannie izolowane. Na 4000 m<sup>2</sup> zgromadzono 300 000 eksponatów; towarzyszą im cztery sale studiów. W tym samym pionie, na najwyższym piętrze, ulokowana jest restauracja. Mediatece i restauracji towarzyszy dachowy taras z widokiem na miasto i rzekę.

We wschodnim przyczółku „mostu” umieszczona jest otwarta na ogrodowy taras kafeeteria.

Ogród ciągle jest w stanie tworzenia. Na 1800 m<sup>2</sup> zgromadzono 16 000 roślin otaczających muzeum i przechodzących pod „mostem”. Na północy dęby, od południa magnolie i czereśnie otaczają ogród *mystérieux*, oświetlony szklanymi prętami pokrywającymi pionowo teren. Ogród ten, serigrafia roślinna witraży i *jardin verticale* tworzą całość, a zarazem współbrzmia z architekturą.

W tym spektakularnym gmachu można jednak dopatrzeć się pewnych mankamentów. Wielka powierzchnia zwiedzania, długa droga do przejścia, moc informacji, eksponaty wymagające często wysiłku wzroku przy oglądaniu, częste projekcje medialne i monitory – wszystko to powoduje nieuchronne zmęczenie widza. Miejsca do siedzenia wytworzone w „grzbietach” i „muldach”, tuż przy monitorach, nie stanowią miejsc odpoczynku – trzeba go szukać dopiero na zewnątrz, tam też znaleźć można kafeterię. Można by powiedzieć, że wielkiemu wysiłkowi twórców programu, muzeografii, wnętrza i architektury towarzyszy też wielki wysiłek zwiedzających.

Przy tych zastrzeżeniach, otwarte w 2006 r. Musée du Quai Branly jest niewątpliwie największym wydarzeniem tego roku w zakresie architektury muzealnej.

## Musée de l'Orangerie i Pawilon Jeu de Paume

Stare oranżerie przy Ogrodach Tuileries zostały zaprojektowane w 1850 r. przez Irmina Bourgeois. W dwa lata później zostały zbudowane. Portyki szczytowe nawiązywały do Pałacu Tuileries, skala wiązała się z Place de la Concorde. Północna ściana była bezokienna, południowa całkowicie przeszklona. Wnętrze było wówczas pustą przestrzenią. W tym samym czasie, symetrycznie w stosunku do osi Tuileries, powstał drugi pawilon – Jeu de Paume. Pawilon Orangerie służył kolejno różnym celom: jako skład wojskowy, punkt mobilizacyjny, miejsce spektakli muzycznych, patriotycznych czy sportowych, a także wystaw psów, ogrodnictwa i handlu. Rzadko w sumie używany do celów artystycznych, jest jednak jednym z pierwszych przykładów przeznaczenia budynku ściśle użytkowego na obiekt kultury. W 1921 r. budynek otrzymał wreszcie funkcję odpowiednią dla jego imponującej architektury. Razem z pawilonem Jeu de Paume został przejęty przez Administrację Sztuk Pięknych, która planowała zorganizowanie tam filii Muzeum Luksemburskiego, będącego wówczas zapowiedzią i poprzednikiem Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

6 kwietnia 1921 r. na propozycję Clemenceau Claude Monet wybrał oranżerie Tuileries na miejsce ekspozycji *Nenufarów*, swego wielkiego dzieła, któremu poświęcił poprzednie siedem lat, dotychczas eksponowanego w kilku miejscach, m.in. na głównym dziedzińcu nowego wówczas Muzeum Rodina (w Hôtel Biron). Ze względu na rozmiary i liczbę dzieł, miano je początkowo eksponować w salach okrągłych (na wzór panoram), potem zmieniono kształt sal na owalne.

W roku 1927 oranżerie Tuileries oficjalnie zostały przekształcone w Musée de l'Orangerie. Projekt realizował początkowo Louis Bonnier, potem przejął to zadanie Camille Lefèvre. Claude Monet podkreślał, że Lefèvre wykonał wszystko *tak, jak ja to wymyśliłem*. Osobiście w czasie prac zwracał uwagę na najistotniejsze subtelności projektu. Otwarcie nastąpiło w 1927 r., tuż po śmierci Moneta. Swoje wrażenia tak opisał Louis Gillet: *Nic tylko rzewne krzywizny, elipsy spokojnie odbijające się w posadzce, nagie powierzchnie, niemal próżnie wśród sfalowań [...] jak wpuszczone w wodną dekorację*.

W tym samym roku prasa paryska donosiła o otwarciu *pierwszego francuskiego muzeum sztuki nowoczesnej*. Wbrew oczekiwaniom nie było to muzeum państwowe. Informacja dotyczyła prywatnej kolekcji Paula Gillaume'a, znanego marszanda, która została udostępniona publicznie. Gratulował on sobie *najbardziej kompetentnej w świecie reprezentacji francuskiego malarstwa ostatnich 50 lat – po Barnes Foundation*, co uzna-



5. Musée de l'Orangerie, główny hall z zejściem do galerii Walter-Guillaume

5. Musée de l'Orangerie, main hall with a passage to the Walter-Guillaume Gallery

ne zostało jednak za konstatacją nieco przesadzoną; krytyk Waldemar George stwierdził, że muzeum to *jest może niekompletne, ale zawierające syntezę i przedmiot ekspansji sztuki*. Kolekcja obejmowała sztukę francuską (włączając wielkich imigrantów z „École de Paris”), ograniczała się do „żywej sztuki” od impresjonizmu do kubizmu oraz jej bezpośrednich następców, a także ignorowanych później awangardystów (Dada, surrealiści). Guillaume, po dyskusjach z władzami, skłonny był zwrócić się ku koncepcji „muzeum w kamienicy” (jak Wallace Collection w Londynie czy Musée Jacquemart-André w Paryżu), pod warunkiem wszakże, że ekspozycja będzie tylko jego kolekcja, co z kolei było sprzeczne z założeniami urzędowymi. Wdowa po nim i jego spadkobierczyni, Domenica Walter, uzyskała zgodę na wystawienie kolekcji w Orangerie na czasowej wystawie. Jedynym sąsiedztwem kolekcji były wówczas *Nenufary* Moneta. Po wystawie kolekcja pozosta-

6. Musée de l'Orangerie, makieta oryginalnej ekspozycji w domu Paula Guillaume

6. Musée de l'Orangerie, model of the original exposition in the Paul Guillaume house

7. Musée de l'Orangerie, owalna sala *Nenufarów* Moneta

7. Musée de l'Orangerie, the oval room featuring the *Water Lilies* by Monet

ła w domu Dominiki Walter aż do jej śmierci. Długie prace rekonstrukcyjne w Orangerie w latach 1960-1965 polegały m.in. na dodaniu nowej kondygnacji. Od 1947 r. w siostrzanym pawilonie Jeu de Paume ulokowana była kolekcja impresjonistów. W końcu lat 70. „złoty wiek” pawilonów zmierzał. Uwagę Paryża zwróciło otwarcie Beaubourg, a potem Musée d'Orsay, gdzie przeniesiono zbiory Jeu de Paume. Po 1977 r. architekt Olivier Lahalle podjął prace zmierzające do umieszczenia w Orangerie kolekcji Guillaume'a. Liczba widzów wzrosła z 218 422 w 1984 r. do 503 147 w 1998.

W 1998 r. w otwartym konkursie architektonicznym na projekt przebudowy Orangerie zwyciężył Olivier Brochet. Jego projekt przewidywał powrót do przeszłości. Spośród sześciu projektów konkursowych wybrano bowiem rozwiązanie zachowujące najlepsze i najcenniejsze elementy tradycyjnego układu (eliptyczne sale z owalnym przedsionkiem), ale z bardzo istotnymi





modyfikacjami wykorzystującymi współczesne trendy architektoniczne i możliwości techniczne. Rozebrano piętro z lat 80., a problem braku miejsca jednocześnie na *Nenufary* i kolekcję Paula Gillaume'a rozwiązano budując podziemia wykraczające poza obrys pawilonu.

Wejście prowadzi przez wysoki hall o szklanych ścianach i szklanym dachu. Odsłonięto ukrytą dawniej konstrukcję, ukazało się niebo, zieleń parku tuileryjskiego i nadbrzeże Sekwany. To foyer zajęło zachodnią część, dawniej przeznaczoną na ekspozycję kolekcji Gillaume-Walter. Przestronność i wysokość znakomicie ułatwiły orientację i informację. Podziemny program wystawowy został zaanonsowany wielkim (na cały moduł konstrukcyjny) wycięciem w stropie, przez które widać szeroki podest dolnego poziomu. Do ekspozycji *Nenufarów* przechodzi się mostkiem nad tą kawerną. Ekspozycja kolekcji Gillaume-Walter została zorganizowana w dwóch sąsiadujących amfiladach (jedna jest właściwie szerokim korytarzem). Pionowe szcze-



9. Pawilon Jeu de Paume, sala wystawowa, detal oświetlenia

9. The Jeu de Paume pavilion, showroom, lighting detail



8. Pawilon Jeu de Paume, widok ze schodów na hall wejściowy

8. The Jeu de Paume pavilion, view of the entrance hall from the stairs

liny w ścianach umożliwiają wizualną łączność między amfiladami, zmniejszając jednocześnie możliwość odczuć klaustrofobicznych w podziemiu. W amfiladzie w pierwszej części znajdziemy obrazy „modernistycznego klasycyzmu” – od Renoira i Cezanne’a do Matisa i Deraina, z dominującym Picasseem. W dalszej – prymitywiści (z Celnikiem Rousseau), Modigliani, Laurencin (znakomity zestaw prac), ekspresjoniści, wśród nich kolekcja Soutine’a. Wśród eksponowanych tu znakomitych dzieł znaleźć można nieoczekiwanie modele wnętrz Paula Guillaume’a z miniaturkami obrazów eksponowanych na wystawie. Jest to rzadki przypadek unaocznienia w muzeum pierwotnego kontekstu arcydzieł. W kondygnacji podziemnej znajduje się również sala audiowizualna i wielka, jednoprzestrzenna bezpodporowa sala wystaw czasowych.

Wiosną 2006 r. przebudowane Musée de l’Orangerie zostało otwarte. 7 maja 2006 r. Nicole Duault pisze w „Le Journal du dimanche”: *Paryż odkrył muzeum w skali ludzkiej. Iskrzy ono światłami miasta. I bardziej niż jakiegokolwiek inne – zachwyca.* Słowa te nie są przesadne.

W tym czasie otwarto też siostrzany pawilon Jeu de Paume, przeznaczony na wystawy czasowe. I tu dokonano głębokiej przebudowy. Podobnie jak w Orangerie ekspozycję poprzedza wysoki do dachu hall ze szklanymi ścianami. Za nim halę wystawową podzielono stropem, kończąc budynek schodami. Droga zwiedzania prowadzi parterową amfiladą na całą szerokość traktu do schodów. Powrót na I piętrze kończy się schodami do hallu, których podest rozbudowany został w maleń-

ki bar. Sklepienie muzealne umieszczone przed foyer umożliwia zakupy bez konieczności kupowania biletu. W sierpniu 2006, tradycyjnie w Paryżu wakacyjnym miesiącu, sale pełne były zainteresowanych wielką wystawą fotografii Cindy Sherman.

Oba świeżo otwarte pawilony stały się ważnymi punktami na muzealnej mapie Paryża.

## Musée Guimet

Musée Guimet zostało założone w 1889 r. przez lionńskiego fabrykanta Emila Guimeta (1836-1918). Początkowo było poświęcone religiom Azji, Egiptu i klasycznej starożytności.

Guimet pasjonował się dawnymi religiami i filozofiami. W 1876 r. z naukowych ekspedycji do Japonii, Chin i Indii przywiózł ponad 300 obrazów, 600 statui, kilka tysięcy dzieł sztuki japońskiej i chińskiej. Kolekcja została pierwszy raz pokazana na Targach Światowych w Paryżu w 1878 r., a potem w nowym muzeum w Lyonie, otwartym w 1879 roku. Guimet ofiarował swą kolekcję państwu, które zleciło budowę gmachu dla niej na Place d'Iena w Paryżu. 20 listopada 1889 r. otwarto muzeum pod nazwą Muzeum Religii. Przekształcone w 1928 r. w Muzeum Narodowe Sztuki Azji, zebrało kolekcje z różnych francuskich ekspozycji (z Tybetu, Azji Środkowej, Chin i Kambodży), a także z misji naukowych w Azji; jednocześnie stale było wzbogacane nowymi akwizycjami i donacjami. Już po śmierci Emila Guimeta w 1918 r. kolekcja muzeum powiększyła się o obiekty z wykopaliisk prowadzonych przez Francuską Delegację Archeologiczną w Afganistanie. W latach 20. Musée Guimet uzyskało bogatą kolekcję z Muzeum Indochin w Trocadero<sup>5</sup>, a w 1945 r. piękną kolekcję dzieł z Dalekiego Wschodu z Luwru.

Nowe nabytki – to kolekcje chińskiej terakoty Rosseta i Polaina, zbiór sztuki himalajskiej Fouriera, kolekcja sztuki indyjskiej.

W styczniu 2001 r., po czterech latach prac, zakończono kompletną renowację muzeum, połączoną z całkowitą przebudową wnętrza wg znakomitego projektu architektów Henri'ego i Bruna Gaudinów.

Muzeum o kształcie nieregularnego pięcioboku otacza amfiladą liniowego układu zwiedzania wewnętrzną przestrzeń wielkiego hallu oświetlonego od góry. Amfiladom towarzyszą tarasy ekspozycyjne otaczające próżnię hallu-atrium. Kulminacją planu jest walec narożnika Place d'Iena. Tu znajduje się też wejście i recepcja. Na parterze, gdzie znajduje się księgarnia z butikiem, dominuje wystawa sztuki Indii i Azji południowo-wschodniej (ze sławną kolekcją khmerską).



10. Musée Guimet, ekspozycja sztuki Azji południowo-wschodniej w głównym hallu oświetlonym górnym światłem

10. Musée Guimet, exposition of South-East Asian art in the main hall lit with a top light



11. Musée Guimet, klatka schodowa towarzyszy ekspozycji

11. Musée Guimet, a staircase accompanying the exposition



12. Musée Guimet, świetlne szczeliny oświetlają dolne kondygnacje i ułatwiają orientację

12. Musée Guimet, light fissures illuminate the lower storeys and facilitate orientation

Na I piętrze większość powierzchni zajmuje starożytna sztuka chińska, obok niej Azja Środkowa, Afganistan, Pakistan, Nepal i Tybet oraz Galeria Riboud (sztuka Indii Mogołów). Na II piętrze – sztuka Chin klasycznych (X-XIV w.), Japonia i Korea. III piętro zajmuje sztuka chińska dynastii Qing, a wyżej, w narożniku, Rotunda z laki (wystawa wielkich chińskich ekranów lakowych). Wychodzący z rotundy taras otwiera widoki na Paryż z wieżą Eiffla.

Wycieczka po muzeum zaczyna się od prezentacji rozprzestrzeniania się cywilizacji Indii i jej dwóch wielkich religii: hinduizmu i buddyzmu na Azję południowo-wschodnią, a w szczególności Kambodżę. Dalej trasa wiedzie Jedwabnym Szlakiem ku Chinom, Korei i Japonii, przez Afganistan lub himalajskimi drogami Tybetu i Nepalu. Inna droga pozwala poznać wielką cywilizację chińską, jej znaczenie historyczne, i zrozumieć jej wpływ na Koreę i Japonię.

Naturalne światło płynące z góry, białe ściany i schody, jasnoszary kamień postumentów i ekranów wydobywają na pierwszy plan bogactwo Orientu. Wysoka przestrzeń hallu-atrium umożliwia widzom orientację w ekspozycji i, podobnie jak widoki na zewnątrz, działa relaksująco.

### Madryt – kompleks muzealny Paseo del Prado

Monumentalna parkowa promenada Paseo del Prado zdominowana była od dawna przez jedno muzeum o światowej randze. Paseo del Prado wytyczone w końcu XVIII w. stało się ulubionym miejscem spacerów mieszkańców Madrytu czasów burbońskich. Ten dzisiejszy kulturalny salon stolicy Hiszpanii, założony przez Karola III w latach 1774-1785 (porównywalny z osią Louvre-Tuileries w Paryżu), jest zieloną osią, wokół której skupiły się bogate rezydencje, a później kawiarnie i instytucje naukowe. Paseo del Prado łączy Plaza del Emperador Carlos V z monumentalnym rondem Plaza de Cibeles, na którym znajduje się słynna fontanna Fuente de Cibeles z 1781 r. (proj. Ventura Rodríguez i José Hermosilla). Tu przechodzi w Paseo de Recoletos, łączące się z kolejną aleją – Paseo de la Castellana. Ten ciąg promenad, z których najbogatsza przestrzennie jest Paseo del Prado, stanowi reprezentacyjny szkielet miasta. Przekrój alei jest niesymetryczny przestrzennie i funkcjonalnie. Strona wschodnia jest zwarta, w większości są to kamienice, dziś w części zamienione na hotele. Wyróżniają się gmachy Hotelu Palace przy Plaza de Canova del Castillo i Banco de España. Gmach banku realizowano od 1882 roku. Wnętrze jest dobrym przykładem art déco (klatka



13. Musée Guimet, ekspozycja sztuki japońskiej

13. Musée Guimet, exposition of Japanese art



schodowa, Patio de Reloj). Halle i gabinety ozdobione są należącymi do banku meblami, tkaninami, obrazami i grafiką (m.in. pierwsze wydanie *Tauromachii* Goi). W okrągłej sali Goi zgromadzono osiem jego obrazów.

Strona wschodnia Paseo, znacznie bardziej zielona, punktowana jest wielkimi i monumentalnymi gmachami publicznymi. Szereg ten zaczyna się historyzującym budynkiem Ministerio de Agricultura, kończy wielką i pompatyczną siedzibą hiszpańskiej poczty – Palacio de Comunicaciones (1905-1917, proj. Antonia Palacios y Otamendi). W bocznym skrzydle gmachu (od Calle de Montalbán) znajduje się Museo Postal y Telegráfico (Muzeum Poczty i Telegrafu), eksponujące znaczki, a także kolekcje skrzynek pocztowych, mundurów i rowerów listonoszy, centrale telefoniczne.

W środku Paseo del Prado usytuowane są dwa sprzężone ze sobą place: Plaza de Cánovas del Castillo i zielony Plaza de la Lealtad. Usytuowana na ostatnim Fontanna Neptuna ogniskuje wokół siebie dwa wspaniałe muzea i dwa znakomite hotele: przedpole Museo del Prado, Hotel Ritz, Museo Thyssen Bornemisza i Hotel Palace.

Klasykistyczny gmach Museo del Prado miał początkowo mieścić zbiory przyrodnicze. Na polecenie Karola III został zaprojektowany w 1785 r. przez Juana de Villanueva. Muzeum sztuki zostało w nim otwarte w roku 1819. Do początku lat 90. XX w. Prado stanowiło jedyną, za to wspaniałą placówkę muzealną przy Paseo del Prado. Budynek ma plan liniowy zakończony obustronnie rotundami prowadzącymi do umieszczonych w szczytach wejść: Puerta de Goya i Puerta de Murillo. Główna galeria rozbudowana jest od wschodu potrójnymi ciągami sal. Na osi bocznego wejścia – Puerta de Velázquez – położona jest na I piętrze, zakończona półkolem sala-absyda, poświęcona temu malarzowi.

Po konkursie architektonicznym, który wygrał Rafael Moneo, Prado rozbudowuje się. Powstał nowy budynek po drugiej stronie Calle Ruz de Alarcón (obok XVI-wiecznego kościoła San Jerónimo del Real). Światowej sławy architekt nie stanął tu na wysokości zadania. Proste, niemal wyciosane prostopadłościowe formy z kwadratowymi filarami portyku, wykonane z czerwonej cegły o rzymskich proporcjach (zapewne upodobanych przez Moneo od czasu budowy Muzeum Rzymskiego w Meridzie), przypominające inne jego dzieło – nową stację kolejową Atocha, różne są od finezji, z jaką zaprojektował on rozbudowę Palacio Villahermosa dla kolekcji Thyssen- Bornemisza.

W roku 1992 otwarto przy Paseo del Prado dwa nowe muzea o wielkim znaczeniu: Centro de Arte Reina Sofía (Centrum Sztuki Królowej Zofii) w dawnym

szpitalu, między Ronda de Atocha i Calle de Santa Isabel i Muzeum Thyssen-Bornemisza w zmodernizowanym pałacu Villahermosa. Oba gmachy podlegały kolejnym rozbudowom. Do XVIII-wiecznego Palacio Villahermosa dobudowano współczesne architektonicznie skrzydło mieszczące kolekcję Carmen Thyssen-Bornemisza. Z kolei w grudniu 2005 r. otwarto nowe budynki Centrum Sztuki Królowej Zofii.

Powstanie tych dwóch placówek zagęściło mapę muzealną wokół Prado. W obrysie Paseo del Prado znalazły się trzy muzea: Museo Naval (Muzeum Marynarki), Museo del Ejercito (Muzeum Wojska) oraz bardzo interesujące Museo Nacional de Artes Decorativas (Muzeum Narodowe Sztuk Dekoracyjnych), mieszczące się w XIX-wiecznym pałacu obok Parque de Retiro. Muzeum to ulokowane na 5 kondygnacjach, zawiera zbiory szkła, ceramiki, mebli, haftów, biżuterii oraz całe wnętrza (ze słynną XVIII-wieczną kuchnią przeniesioną z pałacu w Walencji). Parter przeznaczony jest na wystawy czasowe.

Do kompleksu Paseo del Prado trzeba też zaliczyć Casón de Buen Retiro. Jest to jedyny budynek ocalały z habsburskiej rezydencji (mieścił salę balową). Obecnie znajduje się w nim filia Prado eksponująca hiszpańską sztukę XIX i początku XX wieku. Późniejsze dzieła przeniesione zostały w 1992 r. do Centrum Sztuki Królowej Zofii. Casón de Buen Retiro położony jest przy Plaza de Felipe IV, na drodze z Paseo del Prado do Parque de Retiro. Parki towarzyszą całej wschodniej stronie Paseo. Bezpośrednio przylega doń w części południowej Królewski Ogród Botaniczny (Real Jardín Botánico), położony między Plaza de Murillo (przy południowym wejściu do Prado) i Plaza del Emperador Carlos V. Ogród założony w latach 1774-1781 przez Karola III, zaprojektowany przez botanika Gómeza Ortegę przy współpracy twórcy Prado, architekta Juana de Villanueva, został przywrócony ostatnio do pierwotnej formy (sprzed przekształceń z 1871 r.). Oprócz ekspozycji roślinnej mieści się tu pawilon wystawowy i oranżeria (podzielona na trzy strefy klimatyczne). Do nastroju Królewskiego Ogrodu Botanicznego nawiązuje remodelacja XIX-wiecznej hali dworca Atocha (proj. Alberta de Pelagio, realizacja 1888-1892), zamienionej w Orangerie – miejsce spotkań i zarazem poczekalnię. Stanowi ona wraz z Centrum Sztuki Królowej Zofii południowe zamknięcie założenia Paseo del Prado.

W większej nieco odległości od Paseo del Prado (oddalony 2-3 kwartałami na wschód) położony jest Parque del Retiro z wystawowymi pawilonami Palacio del Velázquez i Palacio de Cristal, zaprojektowanymi przez architekta Ricarda Velázqueza. Palacio del Velázquez zaprojektowany został w 1884 r. na Naro-

dową Wystawę Górnictwa, Hutnictwa, Ceramiki, Szkła i Wód Mineralnych. Palacio del Cristal z 1887 r., wzorowany na londyńskim Cristal Palace sir Josepha Paxtona z Wystawy Powszechnej 1874 r., przeznaczony był na palmiarnię (na Wystawę Filipińską). Obecnie użytkowany jest jako filia Centrum Sztuki Królowej Zofii na wystawy czasowe i koncerty.

Zgrupowane wokół Paseo del Prado muzea, ogrody i parki tworzą synergetyczny kompleks o wielkim europejskim znaczeniu. Ostatnie realizacje: rozbudowa Centrum Sztuki Królowej Zofii i Muzeum Thyssen-Bornemisza przyczyniły się do podniesienia rangi tego kompleksu.

### Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

W 1980 r. Antonio Fernández Alba rozpoczął prace restauracyjne w budynku szpitala<sup>6</sup>, w kwietniu 1986 r. otwarto w nim Centro de Arte Reina Sofía, umieszczone na parterze i trzech piętrach. W XXI w. gmach został rozbudowany po raz drugi. Po pierwszej interwencji architektów hiszpańskich w końcu 1988 r. (José Luis Íñiguez de Onzoña i Antonia Vázquez de Castro, z udziałem Brytyjczyka Iana Ritchie, którego wkładem był projekt fantastycznie przezroczystych wież windowych), nowa, zrealizowana do grudnia 2005 r. wg projektu Jeana Nouvela, miała na celu stworzenie z Centrum nie tylko muzeum, ale i ośrodka sztuk.

Już pierwsze przekształcenie gmachu należy ocenić jako niezwykle udane. Obwodowy (wokół dziedzińca-ogrodu) układ amfilady sal, uzupełniony galerią-krużgankiem otaczającym podwórze, mimo ograniczeń wynikających z poprzedniej funkcji (światło wyłącznie boczne, podziały konstrukcyjne), pozwolił na stworzenie niezwykle interesujących wnętrz wystawowych, w których szczególnie wyróżnić należy przestrzenną sekwencję *Guerniki*. Niezmieniony pozostał udany układ wejścia i prowadzenia widza aż do ściany patia, szeroko rozłożone stanowiska informacji i powrót w stronę placu do zewnętrznych wind, wnoszących element mobilności w przestrzeni miejskiej – jak ruchome schody na zewnątrz Centrum Pompidou. Trzeba tu podkreślić, że twórcom Centrum Sztuki Królowej Zofii przyświecała od początku myśl programowa wzorowana na Centrum Pompidou.

10 września 1992 r. król Juan Carlos i królowa Sofía otworzyli stałą kolekcję Centrum (do tej pory goszczącego tylko wystawy czasowe), która stała się załącznikiem rzeczywistego muzeum, ze wszystkimi tego konsekwencjami: koniecznością opieki nad zbiorami i ich konserwacji, a także poszerzenia działalności oświatowej

i promocyjnej, jak również aktywności na skalę międzynarodową. Rósł wachlarz ofert muzealnych, obejmując: wystawy, konferencje, koncerty, sztuki teatralne, kursy, warsztaty dziecięce, programy edukacyjne. W ciągu dziesięciolecia zdublowała się liczba widzów (z 715 268 w 1994 do 1 445 253 w 2004 r.), ale także wzrosły wymagania co do standardu usług. Wraz z tym konieczne stało się zwiększenie wewnętrznej przestrzeni na magazyny, studia, warsztaty konserwacji i restauracji oraz na transport kolekcji. W 1999 r. ogłoszono zatem międzynarodowy konkurs architektoniczny<sup>7</sup>, który wygrał Jean Nouvel. Uznano, że zwycięski projekt – poza rozwiązaniami, których wymagał program – stworzy nowe przestrzenie publiczne. Zasadą projektu Nouvela było rozdzielenie trzech brył nowej części muzeum: przestrzeni wystawowych, biblioteki i audytorium. Te trzy obiekty przykrył charakterystyczny trójkątny dach o olbrzymim wysięgu, z otworami wpuszczającymi światło dzienne do przestrzeni publicznych, wydzielonych blokami wystaw, biblioteki i audytorium. Dotychczasowa powierzchnia Centrum (51 297 m<sup>2</sup>) została powiększona o 60%, do 84 048 m<sup>2</sup>. O 50% (2251 m<sup>2</sup>) powiększono powierzchnię stałej kolekcji.

Sale wystawowe łączą się z systemem cyrkulacji widzów w gmachu Sabatiniego na parterze i I piętrze. Ich wysokość (6 m w świetle) umożliwia ekspozycję dzieł o dużym formacie. Jeszcze wyższe są magazyny (8 m). Rozwiązanie planu umożliwia wielką różnorodność komponowania wystaw. Górne światło (studnie świetlne chronione żaluzjami) zapewnia oświetlenie naturalne, sztuczne lub łączone. Wielka wytrzymałość stropów umożliwia zarówno ustawianie, jak i podnoszenie (za pomocą specjalnych mechanizmów) wielkich gabarytowo dzieł sztuki. Jednocześnie instalacje komputerowe i elektroniczne pozwalają na projekcje obrazów w różnych punktach sal.

Blok audytoriów mieści sale na 500 i 200 miejsc. Na najwyższej kondygnacji, pomiędzy olbrzymimi tarasami (z widokiem na stary Madryt i Atochę), umieszczona jest Sala Protokołów. Sale mają wydzielony dostęp z poziomu ulicy, gdzie znajduje się też restauracja. Zaprojektowano je z myślą o niekonwencjonalnych koncepcjach sztuki łamiącej dawne granice. Przewidziano tu spektakle muzyczne, instalacje, projekcje przebiegające często symultanicznie lub w sposób połączony. Zarzucić można projektowi zminimalizowanie przestrzeni scenicznej do podium. Ogranicza to niewątpliwie przyjęte na wstępie założenia. Na najwyższych poziomach możliwe jest połączenie z blokiem wystaw i biblioteką.

Wielka biblioteka sztuki i nauk humanistycznych

14. Centro Arte Reina Sofía, widoczne trzy kolejne etapy budowy: gmach szpitala, szklane wieże wind i nowy blok projektu Jean Nouvela a elewacją z czerwonych kształtek i płyt z tworzyw sztucznych

14. Centro Arte Reina Sofía, visible three successive stages of the construction: hospital building, glass escalator towers and a new block of flats designed by Jean Nouvel with an elevation of red shaped stones and artificial plastic plates

15. Rozbudowa centrum Arte Reina Sofía, placyk publiczny między trzema nowymi blokami, przykryty wspólnym dachem

15. Expansion of the Arte Reina Sofía Centre, public square between three new blocks of flats, covered with a joint roof

16. Rozbudowa Centrum Arte Reina Sofía, trójpoziomowa biblioteka o ścianach i balustradach wypełnionych półkami

16. Expansion of the Arte Reina Sofía Centre, three-level library with walls and balustrades filled with shelves

17. Rozbudowa Centrum Arte Reina Sofía, nowe sale wystawowe

17. Expansion of the Arte Reina Sofía Centre, new exhibition rooms

jest jednym z najbardziej spektakularnych wnętrz Centrum. Znajduje się tu czytelnia na 100 miejsc ze swobodnym dostępem do półek, a ponadto rezerwowany magazyn na 250 000 woluminów. Wnętrze biblioteki przypomina piękne czytelnie Alvara Aalto w Viipuri, Rovaniemi, Seinäioki i Otaniemi. Jest głębsza od nich – ma trzy kondygnacje, z tego dwie zagłębione. Na poziomie parteru biblioteka łączy się z księgarnią. Właściwa czytelnia położona jest na najniższym poziomie, otoczona półkami, oświetlona zenitalnie sufitem ze szklanych kształtek rozpraszających światło. Catherine Slessar ironizuje nieco, mówiąc o tym suficie, że nawiązuje on do szklanego domu Chareau przepełnionego atmosferą disco. Jest to jednak złośliwość przesadna. Na wyższych poziomach obejścia wokół ścian-półek oferują małe pulpity przy balustradzie. Szklana ściana wokół najwyższego piętra znajduje się na poziomie uli-



14.



15.



16.



17.

cy i wewnętrznego placzyku, pozwalając na obserwację czytelnia z góry. Drewno ścian, podłóg, półek i iskrzące szkło sufitu nadają wnętrzu ciepły i spokojny charakter. Reżyseria obejść wokół zewnętrznych ścian w połączeniu z wnętrzem czytelnia podglądanym z wysoka (bez rozpraszania uwagi czytelników) tworzą specyficzny, zapraszający do wejścia nastrój.

Wnętrze biblioteki oceniam zdecydowanie najwyżej spośród bloków nowej części Centrum. Wyróżniają się one na tle pozostałych części muzeum. Audytorium zdominowane są truskawkowo-metalicznym połyskiem



paneli z poliestrów. Nowe sale ekspozycyjne są nieco zbyt wyrafinowane. Rysunek stropów, ich mocna kierunkowość (belki, światła, ekrany) odwracają uwagę od ekspozycji. Rozbicie nowej części na trzy elementy pogorszyło wewnętrzną spójność i czytelność cyrkulacji w Centrum Sztuki Królowej Zofii. Poza tym wytworzone pod dachem wnętrza są mroczne, nawet mimo otwarć w przykryciu i nawet w madryckim słońcu.

Centrum Sztuki Królowej Zofii w wielu miejscach powtarza rozwiązanie wcześniejszego dzieła Nouvela – Centrum Koncertowo-Kongresowego w Lucernie. Powtórzone zostało rozbicie na trzy bryły schowane pod olbrzymim, wysuwającym się wspornikowo dachem, oddzielone od jego podniebienia wielkim widokowym tarasem. Podobne jest też upodobanie do wielkich płaszczyzn ściennych utworzonych z metalowych, perforowanych żaluzji. Taras w Lucernie, połączony z foyer, oferował wspaniały widok na jezioro. Taras madrycki również zapewnia piękne widoki na stary Madryt i Atochę, ze względów bezpieczeństwa jest jednak niedostępny. Catherine Slessor złośliwie wypomina gorszą jakość i niższy standard materiałów w Madrycie w porównaniu z Lucerną, a nawet pozwala sobie na uszczypliwość, że Nouvel oczekuje na powrót do formy po długo oczekiwanym otwarciu Musée du Quai Branly w Paryżu.

Po wszystkich tych zastrzeżeniach trzeba stwierdzić, że ostatni etap rozbudowy Centrum Sztuki Królowej Zofii jest dziełem niezwykle interesującym, uzupełniającym ten ośrodek programowo o ważne elementy, wnoszącym interakcję różnych rodzajów sztuk, a także imponującym przestrzennie.

### Museo Thyssen-Bornemisza

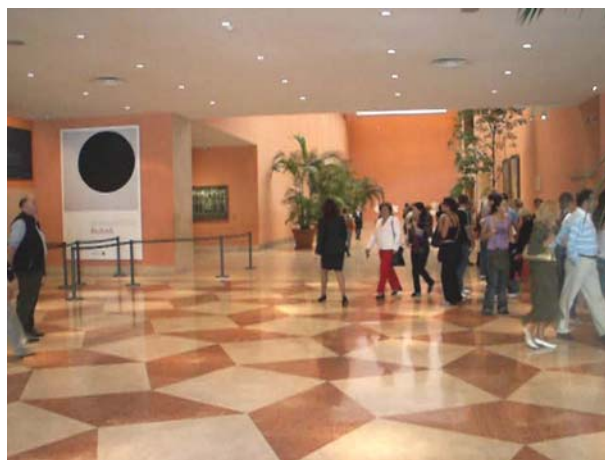
Muzeum Thyssen-Bornemisza gości jedną z najbardziej znanych kolekcji prywatnych w Europie. Jej wartość w 1993 r. oceniano na 350 milionów dolarów, co wśród zbiorów prywatnych dałoby jej drugie miejsce po kolekcji brytyjskiej rodziny królewskiej. Kolekcja powstała dzięki staraniom barona Heinricha Thyssen-Bornemisza i jego syna Hansa Heinricha. Składała się na nią około 700 obrazów – od Duccia, Tycjana, Zurbarana, Carpaccia, Breughla, Halsy, Watteau, do Degasa, Picassa, grupy Die Brücke, Schielego, surrealistów i Rothko. Istotną rolę w pozyskaniu tych zbiorów dla Hiszpanii (a starały się o nie Ameryka, Szwajcaria, Niemcy, fundacja Getty'ego w USA) odegrała kolejna żona barona Thyssen-Bornemisza, Carmen Cervera. Lokalizacja oferowana przez Madryt była niezwykle prestiżowa – na Paseo del Prado, przy Plaza



18. Nowe skrzydło Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie. Do zabytkowych elewacji Palacio Villahermosa w głębi ogrodu dobudowane zostało białe skrzydło kolekcji Carmen Thyssen-Bornemisza i zagłębiony trakt restauracji

18. New wing of Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid. A white wing of the Carmen Thyssen-Bornemisza collection was added to the historical elevations of Palacio Villahermosa in the garden together with a row of restaurants

de Cánovas del Castillo, po przekątnej w stosunku do Muzeum Prado, w pięknym XVIII-wiecznym pałacu Villahermosa. Wpłynęło to niewątpliwie na decyzję



19. Główny hall Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie. Wnętrze Palacio Villahermosa zostało całkowicie rozebrane; w nowym układzie pomieszczeń Rafael Moneo zastosował wyszukane systemy latarni oświetlających hall i sale I piętra światłem dziennym; tłem ekspozycji stały się ściany o kolorystyce łososiowym i stonowane z nimi kamienne posadzki

19. Main hall of Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid. The whole interior of Palacio Villahermosa was pulled down; in the new configuration of the interiors Rafael Moneo applied a sophisticated system of lamps lighting the halls and first-storey rooms with daylight. The exposition backdrop was composed of salmon – coloured walls and colour-coordinated stone floors

właściciela kolekcji. Kolekcję umieszczono w pałacu w 1992 roku. Wcześniej zdecydowano się na całkowitą przebudowę wnętrza, zleconą najbardziej utytułowanemu i sławnemu architektowi hiszpańskiemu Rafaelowi Moneo. Z dawnego pałacu pozostały elewacje i jedno narożne pomieszczenie na parterze z odrestaurowanymi wnętrzami, z elementami dekoracji metalowych i kompozycjami z płytek azulejos. Moneo zaprojektował jako centralny element muzeum wielki hall z górnym światłem i monumentalnymi schodami. Na parterze znalazła się ponadto recepcja, księgarnia-butik i chronologiczne zamknięcie kolekcji. Przewidziano tu bowiem – jak m.in. w nowojorskim Muzeum Guggenheima i düsseldorfskim Nordrhein-Westfalen – zasadę zwiedzania poczynając od najwyższego piętra, na które dostać się można windą. Oprócz niewątpliwego zaoszczędzenia widzom zmęczenia, sposób ten ma w tym przypadku inne, istotniejsze uzasadnienie. Najlepsze, najstarsze, najcenniejsze przykłady malarstwa znalazły się na najwyższym piętrze, na którym Moneo z całą swoją maestrią zapewnił wspaniałe oświetlenie naturalne z sufitu. Sale ekspozycyjne tworzą otaczającą hall podkowę spiętą z czwartej strony przejściem, w którym podziwiać można malarstwo flamandzkie z płótnem Rubensa.

Główne skrzydło ma dwa trakty – jeden to długa galeria, w drugim znajdują się odchodzące od niej prostopadłe, połączone między sobą aneksy z tematyczną ekspozycją malarstwa. Moneo wykorzystał tu swoje doświadczenie z Modernamuseet w Sztokholmie i Museum of Fine Arts w Houston (projekt z 1992 r.). Oświetlenie w zasadzie ma kształt wyniesionych w górę latarni, stanowiących zakończenie stropów ostrosłupowo wynoszących się ku górze. Jest tu jednak wiele odmian tego systemu, dostosowanych zarówno do kształtu wnętrza, jak i przedmiotu ekspozycji.

Pałac Villahermosa został rozbudowany, również wg projektu Moneo, o skrzydło położone w głębi ogrodu. Znalazła się w nim kolekcja Carmen Thyssen-Bornemisza. Jest to jedna z piękniejszych galerii europejskich. Oddalona od Paseo del Prado, może być obserwowana niemal bez skrótów perspektywicznych. Z białą ścian korespondują przezroczyste linijki pionowych szklanych wykuszy, nad nimi widać graniastosłupy szklanych latarni. Moneo zdecydował się użyć tu oprócz światła górnego także boczne. U podnóża tego skrzydła zlokalizowana jest restauracja z niezależnym od muzeum wejściem. Częściowo wkopana, oferuje piękne widoki gablot z trzcinami, a przede wszystkim spojrzenie z wnętrza na poziomie kwiatów ogrodu.

Wnętrza muzeum, podobno na życzenie Carmen Thyssen-Bornemisza, utrzymane są w łososiowej tona-

cji. W tym kolorze wykonane są stiuki na ścianach hallu i sal wystawowych, kolor ten dominuje też w marmurowych posadzkach o wyrafinowanym rysunku wieloboków. Realizacja muzeum zbiegła się niemal w czasie z ogólnoeuropejską akcją przemalowywania, a dokładniej wprowadzania mocnego koloru na ściany galerii malarstwa, zapoczątkowaną przez Nicolasa Serotę w londyńskiej Tate Galery. Jednolity kolor w galeriach Muzeum Thyssen-Bornemisza okazał się dobrym tłem dla zgromadzonej tam kolekcji.

Rozbudowa pałacu o nowe skrzydło i urządzenie ogrodu, z którego prowadzi główne wejście do muzeum, przyniosły jeszcze jedną korzyść – stworzona została parkowa śluza psychologiczna, oddzielająca wejście do muzeum od Paseo del Prado.

### Monachium – muzea wokół Königsplatz

Założenie monachijskiego Königsplatz, zlokalizowanego na dawnym Maxvorstadt, pochodzi z początków XIX wieku. Przedmieście Maxvorstadt położone jest między starym miastem a Schwabing. Plan tego rejonu, który sporządzili w 1811 r. Carl von Fischer i Friedrich Ludwig von Sckell, był pierwszym urbanistycznym zamysłem wyjścia poza obwód średniowiecznych murów obronnych Monachium. Ekspansja ta w pierwszym rzędzie objęła kompleks Königsplatz, który jako Forum Sztuki był odpowiednikiem Forum Nauki przy Ludwigstrasse. Max Joseph (1799-1825), który pod imieniem Maksymilian I koronował się w 1806 r. na króla Bawarii, rozwijał urbanistyczne i architektoniczne założenia w Monachium. Położone za zachód od Ludwigstrasse tereny zabudowano na planie wielkiej kwadratowej szachownicy. W centrum założono Königsplatz, mający być bawarskim Akropolem, trawiastym błoniem z monumentalnymi gmachami publicznymi. Na przedmieściu Maxvorstadt zrealizowano wówczas założenie Brenner Strasse, wyprowadzone w kierunku zachodnim z ogrodów Hofgarten, na przedpolu rezydencji królewskiej. Powstał na tej osi gwiazdzisty Karolinenplatz. Za czasów Ludwika I (1825-1848), syna Maksymiliana I, admirałora antyku, grupującego wokół siebie architektów, malarzy i rzeźbiarzy, powstało urbanistyczno-architektoniczne założenie oparte o oś Brenner Strasse, Königsplatz, Karolinenplatz i prostopadłe ulice.

W latach 1816-1830 po północnej stronie Brenner Strasse wzniesiono Glyptotekę (arch. Leo von Klenze) otwierającą się portykiem z jońską kolumnadą, mającą pomieścić kolekcję rzeźb greckich i rzymskich Ludwika I. W latach 1826-1836 ten sam architekt zbudował

Starą Pinakotekę (Alte Pinakothek), wielki budynek w stylu weneckiego renesansu, o charakterystycznym liniowym układzie zwiedzania, z amfiladą sal, które towarzyszy trakt schodów i wąski trakt pomocniczy. Alte Pinakothek stała się jednym z XIX-wiecznych wzorców muzealnych. W latach 1846-1853 powstaje Neue Pinakothek (Nowa Pinakoteka), projektu Augusta von Voit – pierwsze muzeum sztuki współczesnej. Po stronie południowej zbudowano w latach 1838-1848 Staatliche Antikensammlungen (Państwowe Zbiory Sztuki Antycznej), zaprojektowany przez Zieblanda budynek z portykiem korynckim. W latach 1887-1889 Gabriel von Seidl wznosił Lenbachhaus (Städtliche Galerie im Lenbachhaus) – willę w stylu florenckim, pokazującą dziś monachijskie malarstwo XIX w. i kolekcję grupy „Der blaue Reiter” – zbiór dzieł awangardy o międzynarodowej renomie.

### Pinakothek der Moderne

Przez 50 lat po II wojnie światowej poszukiwano w Monachium miejsca na muzeum sztuki nowoczesnej. Co prawda, już w początku XX w. szukano miejsca na trzecią Pinakotekę, ale stworzoną po II wojnie Staatsgalerie Moderner Kunst (Państwową Galerię Sztuki Nowoczesnej) umieszczono prowizorycznie w pohitle-



20. Portyk wejściowy do Pinakothek der Moderne w Monachium. Łąka przed wejściem nawiązuje do tradycji Königsplatz; nieregularne rozstawienie kolumn i „negatyw” kapiteli przypomina Kunstmuzeum w Bonn
20. Entrance portico of Pinakothek der Moderne in Munich. The meadow in front of the entrance refers to the tradition of Königsplatz; the irregularly arranged columns and the “negative” of the capitals resemble Kunstmuzeum in Bonn

rowskim Haus der Deutschen Kunst (Domu Sztuki Niemieckiej). Plan realizacji w Hofgarten musiano zarzuścić, bo powstała tam Kancelaria Państwa Bawarskiego. Odrzucono również projekt Braunfelsa lokalizujący nowe centrum muzeów w środku planu obejmującego Hofgarten i obwodnicę staromiejską (Altstadtring) – od Maximilianstrasse, przez Marstallplatz i Hofgarten, do Haus der Deutschen Kunst w Englischer Garten.

Powiązanie przestrzenne i komunikacyjne obszaru położonego na północny zachód od starego centrum (gdzie leży Königsplatz) również się nie powiodło. Odcięcie tego rejonu, a również sławnej podwójnej kompozycji von Klenza – Odeonplatz i Wittelsbacherplatz – pogłębiło się po realizacji w ostatnich latach Oskar von Miller Ring, a także gmachu Siemens (proj. Richarda Meiera).

Po zaniechaniu realizacji muzeum sztuki nowoczesnej w rejonie Hofgarten i Marstallplatz, rozpatrywana była rozbudowa Domu Sztuki w Englischer Garten. Uznano to ostatecznie za rozwiązanie błędne z kilku powodów: historycznej dwuznaczności, zmniejszenia Englischer Garten, a także relacji do Finanzgarten i Hofgarten. Wrócono do koncepcji wykorzystania terenu po Türkenkaserne – przeważyła bliskość Starej i Nowej Pinakoteki, a także możliwość ewentualnej rozbudowy muzeum na miejscu przewidzianych w przyszłości do rozbiórki gmachów uniwersyteckich. Umieszczenie kolejnego muzeum w rejonie obu Pinakotek i muzeów wokół Königsplatz otwarło szansę stworzenia w Monachium zespołu porównywalnego z Museuminsel w Berlinie. Na obszarze 1 km<sup>2</sup> mogły znaleźć się gmachy grupujące sztukę od czasów egipskich, greckich i rzymskich oraz średniowiecza do dziś.

Zapadły decyzje dotyczące programu. Postanowiono do Państwowej Galerii Sztuki Nowoczesnej dołączyć Państwowe Zbiory Grafiki (Staatliche Graphische Sammlung), Państwowe Zbiory Sztuki Użytkowej (Staatliche Sammlung für Angewandte Kunst), Neue Sammlung i Muzeum Architektury Politechniki Monachijskiej (Architekturmuseum der Technischer Universität). Przewidziano, że druga faza budowy obejmie Państwowe Zbiory Grafiki i nowe powierzchnie wystawowe dla Państwowej Galerii Sztuki Nowoczesnej. Tak zarysowała się koncepcja programowa trzeciej Pinakoteki – Pinakothek der Moderne, o gigantycznej powierzchni wystawowej 20 000 m<sup>2</sup>. W 1992 r. ogłoszono konkurs, który wygrał Stephen Braunfels. Braunfels pozostawił otwartą oś Starej Pinakoteki (ma w przyszłości stanowić park rzeźby, rodzaj *via triumphalis*). Założeniem urbanistycznym było utrzymanie prostokątnych układów linii zabudowy, przy wyraźnym wydzieleniu usytuowanych od strony ulic bloków drugiego etapu realizacji. Pro-





21. Pinakothek der Moderne, widok z wielkich schodów na Rotundę, w głębi widok na Neue Sammlung z ekspozycją wzornictwa

21. Pinakothek der Moderne, view of the Rotunda from the grand stairs; in the background: view of Neue Sammlung with its design exposition

22. Pinakothek der Moderne, ekspozycja malarstwa na I piętrze. Równomierne, miękkie, rozproszone światło uzyskane jest dzięki uniesieniu szklanego dachu ponad kasetonowy ruszt; zgrupowanie przejść (o wysokości aż do stropu), poza powiększeniem przestronności, organizuje cyrkulację zwiedzania wewnątrz sal

22. Pinakothek der Moderne, painting exposition on the first floor. Even, soft and scattered light is obtained thanks to the elevation of the glass roof over the coffer scaffold; the group of passages (whose height reaches the ceiling) increases spaciousness and organises the circulation of visiting the interiors



jekt przewidywał w pierwszej fazie budowy budynek zwarty, ale podzielony na zdefiniowane przestrzennie części, dające się odczytać również z zewnątrz<sup>8</sup>.

Trzecia monachijska Pinakoteka została i została otwarta 16 września 2002 roku. Powierzchnia użytkowa wynosi 20 105 m<sup>2</sup> (w tym powierzchnia ekspozycyjna 12 000 m<sup>2</sup>), powierzchnia całkowita 33 284 m<sup>2</sup>.

Braunfels w sposób salomonowy rozstrzygnął problem wejścia: czy ma się ono znaleźć od strony starego centrum Monachium, czy też raczej od Starej i Nowej Pinakoteki. Zaprojektował dwa wejścia usytuowane w narożnikach, diagonalnie w stosunku do prostokątu obrysu budynku. Bardziej wyeksponowane, przykryte wysokim portykiem, znalazło się od strony Starego Miasta.

Architekt czerpał z wielkiego dorobku światowych rozwiązań muzealnych. W zasadniczej kompozycji brył nawiązał do sławnego rozwiązania I.M. Pei w Waszyngtonie – rozcięcia bryły na trójkątne w planie składniki. Umożliwiło to strukturalne wprowadzenie zewnętrznej przestrzeni z narożników do centrum budynku, w którym znalazła się rotunda o średnicy 34 m i wysokości 25 m. Braunfels przywołuje tu przykłady wielu słynnych gmachów i muzeów: Panteonu, Villi Rotundy i berlińskiego Altes Museum (proj. Karl Friedrich Schinkel, 1823-1830), Parlamentu w Chandigahr Le Corbusiera, Staatsgalerie w Stuttgarcie (proj. Jamesa Sterlinga, 1977-1984), galerię Schirn we Frankfurcie nad Menem (proj. Bangert, Jansen, Schulz, Schultes, 1980-1985), Kunstmuseum w Bonn (proj. Axel Schul-



23. Pinakothek der Moderne, ekspozycja krzeseł w amfiteatrze położonym pod Rotundą

23. Pinakothek der Moderne, exposition of chairs in an amphitheatre below the Rotunda

24. Pinakothek der Moderne, ekspozycja wzornictwa umieszczona na wieży z windą; *paternoster* umożliwia oglądanie ruchomych przedmiotów ze znajdującego się powyżej poziomu Rotundy

24. Pinakothek der Moderne, design exposition featuring a tower with a lift; a *paternoster* makes it possible to view mobile objects at a level higher than the Rotunda

(Wszystkie fot. A. Kiciński)



tes, 1979-1992). Rotunda, jak twierdzi Braunfels, pełni rolę rzeczywistego wejścia do gmachu. Połączenie jej z portykiem loggią wejściową nawiązuje, jak pisze Michael Mönninger, do Altes Museum w Berlinie i Kunstmuseum w Bonn, a kolumnada ma analogie z gmachem Mondadori (proj. O. Niemeyera) w Mediolanie i Carré d'Art w Nîmes Normana Fostera. Trzeba tu zauważyć, że manierystyczny „pusty kapitel” kolumn (trafiających nie w strop, a w okrągły, przecięty belkami otwór) jest wyraźnym zapożyczeniem z Muzeum Sztuki w Bonn. Jak we wszystkich cytowanych tu budynkach, kolumnada pełni rolę symboliczną – poza kłasyką odnosi się do szerokiego pojęcia kultury i sztuki. Mönninger<sup>9</sup> zestawia szklany dach rotundy, unoszący się ponad promienistym, spiętym pierścieniem ażurowych uźebrowań, z wieloma światowej sławy rozwiązaniami takich oculusów, jak Panteon i watykańskie Museo Pio Clemente, San Lorenzo w Turynie, Hala Ludowa we Wrocławiu i Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku.

Należy podkreślić otwartość wnętrza i samej rotundy osiągniętą dzięki zastosowaniu przez Braunfelsa diago-

nalnie ustawionych, manierystycznych, monumentalnych schodów wznoszących się na I piętro – główny poziom ekspozycji. Promienistość planu tych biegów, tworząca manierystyczną fałszywą perspektywę, skracca optycznie i przybliża iluzorycznie cel wspinania się. Mönninger porównuje te schody ze schodami na wzgórze Kapitolu, piramidami w Teotihuacan, obserwatorium w Delhi i Casa Malaparte na Capri. Zauważa jednocześnie wykorzystanie przez Braunfelsa wszystkich awantaży oferowanych przez zarys tych wielkich schodów, wykorzystanie wszystkich przestrzeni zarówno w celach wizualnych, jak i funkcjonalnych (np. pomieszczenia pod schodami dużego audytorium). Schody w Pinakotece, wznosząc się na wysokość 12 m jednym biegiem na długości 100, łączą położone na parterze galerie architektury, grafiki i wystaw czasowych z Państwową Galerią Sztuki Nowoczesnej usytuowaną na znakomicie oświetlonym I piętrze, a także z galerią Nowa Kolekcja (Neue Sammlung) w podziemiu, wiążąc jednocześnie każdą z tych kondygnacji z Rotundą i wejściem. Łatwość orientacji, przejrzystość widoków wnętrza, brak problemów z odnalezieniem

punktów zainteresowań to poważny plus tego wielkiego muzeum.

Podstawowe usługi dla widzów (toalety, szatnie), umieszczone w podziemiach, dostępne są łatwo schodami położonymi na zewnątrz głównego biegu. Poza wielkimi biegami schodów Rotunda zaopatrzona jest również w schody ukryte w podwójnych okrągłych ścianach, dające możliwość szybkiego połączenia między kondygnacjami. Obok znajduje się studnia świetlna, służąca oświetleniu i połączeniu I piętra z dolnymi piętrami. Równomiernie rozłożony, niewidoczny dla zwiedzającego, system wielkich wind dla eksponatów i schodów serwisowo-ewakuacyjnych stanowi o funkcjonalności gmachu, m.in. dzięki możliwości wyłączenia jego fragmentów podczas przygotowywania wystaw.

Muzeum Architektury położone blisko głównego wejścia, oświetlone od północy wielkimi oknami, to jakby wielka witryna umożliwiająca wgląd z zewnątrz. Obok 1000 m<sup>2</sup> wolnej przestrzeni zapewnia miejsce dla wystaw czasowych, które może być wykorzystane zarówno przez galerię architektury, jak i grafiki. Audytorium dostępne jest nie tylko z Rotundy, ale i z zewnątrz, tak jak i przylegające do niego mniejsze kolekcje. W wielkiej „szklarni” od południa umieszczona jest kawiarnia-restauracja – jako *budynek w budynku*, wedle słów samego Braunfelsa. Może być dostępna również w nocy, ma bowiem połączenie z Rotundą. Początkowym zamierzeniem Braunfelsa było umieszczenie w górnej części restauracji biblioteki z wolnym dostępem do półek. Względy ekonomiczne spowodowały, że musiał poniechać tego pomysłu i zastąpić czytelną zamkniętą przestrzenią wystawową, co zniszczyło zamysł jasnej stereometrii przezroczystej bryły umieszczonej w zamkniętej przestrzeni. „Szklarnia” w przyszłej rozbudowie ma się połączyć z krytym szkłem półpięścieniem szpalerów oddzielających obecny budynek od biblioteki, która jest przewidziana w drugiej fazie realizacji. Blisko restauracji, dostępny bezpośrednio z Rotundy, ulokowany jest sklep – ważny w muzeum poświęconym nie tylko sztuce nowoczesnej, ale także architekturze i grafice. W drugiej fazie budowy ma powstać nowy, duży sklep, dostępny także z zewnątrz, niezależnie od godzin otwarcia muzeum.

Galeria Neue Sammlung jest jednym z najciekawszych przestrzennie muzeów. Oferuje 3000 m<sup>2</sup>, w tym galerię 400 m<sup>2</sup>, wysokości 10 m. Usytuowana w podziemiach, oświetlona jest w górze szczeliną okien dających związek z przestrzenią zewnętrzną, co nie tylko zwiedzającym, ale i przechodniom na zewnątrz muzeum pozwala na wgląd w zapewne najbardziej spektakularne wystawy. Przestrzenie wystawowe połą-

czone są z wielkimi magazynami udostępnionymi publiczności. Centralną atrakcją Neue Sammlung jest „amfiteatr” – niezwykła przestrzeń umieszczona pod Rotundą na kształt palladiańskiego Teatro Olimpico. Otoczona ścianą z luster, stanowi przedziwną kolekcję krzeseł. Poniżej „krypta”, w której znalazła się kolekcja biżuterii Fundacji Danner, tworzy rodzaj sklepionego skarbcza o głębokości 10 m. W wysokim, widocznym z Rotundy hallu, niczym sygnał ekspozycji designe’u ruchomy „paternoster” wznosi i opuszcza efektowne produkty współczesnego wzornictwa. W przyległych salach znajduje się kolekcja wybranych „kultowych” modeli samochodów: VW „Garbus”, Citroën DS19, Porsche itp.

Ideą Braunfelsa było zespolenie przestrzenne i funkcjonalne trzech głównych pięter szczelinami i studniami świetlnymi, a także klatkami schodowymi, z których główne osiągają na szczycie szerokość 30 m przy wejściu do Państwowej Galerii Sztuki Nowoczesnej. Specjalna klatka schodowa w skrzydle zachodnim umożliwia widzom chronologiczne obejrzenie sztuki XX wieku. Ze schodów na galerię wokół hallu roztacza się widok na Starą Pinakotekę.

Najwyższe piętro – galeria sztuki nowoczesnej – w swym zamysle przypomina Muzeum Sztuki w Bonn. Elastyczne, otwarte przestrzenie (typu Centre Pompidou) czy też zdefiniowane geometrycznie i plastycznie sale wystawowe (jak w muzeach-świątyniach sztuki, np. w Gröningen) zostały tu zarzucone na rzecz modularnej sieci modularnych sal (o podstawowym module 10x10 m, czasem podwójnie łączonych), perfekcyjnie oświetlonych z góry. Grupowanie wejść w narożnikach ułatwia widzom orientację w Sali, nie pozwalając na niezamierzone opuszczenie części ekspozycji. Rozwiązanie planu cyrkulacji nie zmusza widzów do długich trawersów i męczących dróg przez całość wystawy. Po przejściu czterech do sześciu zamkniętych sal, zawsze dotrze się do otwartej, jasnej przestrzeni, utworzonej przez rzeźbiarski układ głównych schodów. Przestrzeń, światło i zapamiętane szczegóły wnętrza ułatwiają odpoczynek i orientację. Otwarcia między salami mają pełną wysokość aż do sufitu. Uniknięto zjawiska „obcinania” przez nadproże drzwi górnej części wielkich płócien w dalekich, osiowych widokach.

Oświetlenie naturalne sal przez sieć kasetonów podobne jest do rozwiązania w Muzeum Sztuki w Bonn tylko pozornie. Tam każde z kasetonowych pól zwieńczone jest ukierunkowanym w jedną stronę osobnym świetlikiem. Rysuje się przez to niezwykle mocno ciemna krata kasetonowych podziałów sufitu. W monachijskiej Pinakotece uniesione wysoko szklane dachy oddzielone są pustą przestrzenią z umiesz-



czonymi tam filtrami. Światło w salach jest miękkie i rozproszone. Usunięto do korytarzy i przejść wszystkie znaki, czujki, zabezpieczenia przeciwpożarowe, tak że we wnętrzu sal nic nie rozprasza uwagi widza.

Trzecia monachijska Pinakoteka, jak pisze Mönninger, wychodzi naprzeciw zróżnicowanym potrzebom miejsca współczesnych ekspozycji, unikając modernistycznego błędu elastycznych wielofunkcyjnych przestrzeni, jak i postmodernistycznych spektakularnych dodatków. Oferuje dla kontemplacji ascetyczne rzeźbiarskie sekwencje, przestrzeń komercyjną, laboratoryjne przestrzenie dla sztuki eksperymentalnej i za każdym razem zadziwiający gabinet skarbów. To muzeum z sukcesem rozsądziło i otworzyło białe modernistyczne pudełko, ale bez padania na kolana przed neoekspresjonistycznymi pokusami. Chociaż praca Stephena Braunfelsa znajduje się wewnątrz intelektualnego horyzontu charakterystycznej dla modernizmu typologii elementów muzealnych, nie traktuje współczesnego zlecenia historycznie, ale wnosi historyczne doświadczenia na pole współczesne i rozwija je celem sprostania bieżącym wymaganiom. O wewnętrznym schemacie muzeum pisze

### Przypisy

<sup>1</sup> Musée du Quai Branly było początkowo nazwą roboczą związaną z lokalizacją. Przewidywano przez lata nazwę Musée des Arts Premiers. Sformułowanie „les arts premiers” (sztuk pierwotnych) w odniesieniu do sztuki afrykańskiej, Oceanii, aborygeńskiej itd. wywołało protesty wielu krajów. Powrócono do nazwy roboczej.

<sup>2</sup> De Lumey twierdził, że kolekcje Musée de l’Homme nie są dziełami sztuki służącymi czystej kontemplacji estetycznej, ale pojedynczymi obiektami, tracącymi sens, gdy są wyjęte z kontekstu.

<sup>3</sup> Langaney podnosił sprawę odpowiedzialności za konserwację „artefaktów”, których wartość często jest nieporównywalna z obiektami poszukiwanymi w społeczeństwach, z których pochodzą (szczególnie wobec faktu systematycznego ogoławania tych obszarów przez podróżników i antykwariuszy, z udziałem mniej skrupulatnych muzeów z krajów bogatych).

<sup>4</sup> Propozycje „Jardin verticale” przedstawiono m.in. w formie ogrodniczo-technicznego eksperymentu w 1995 r. na wystawie w Parc Floral w Lasku Vincennes oraz na Festiwalu Ogrodów w Château Chaumont nad Loarą. Już wówczas zapowiadały niezwykle możliwości kształtowania architektonicznego fasad.

<sup>5</sup> Został wtedy przykryty dziedziniec muzeum, aby umieścić tę nadzwyczajną kolekcję sztuki khmerskiej, największą na świecie poza Kambodżą.

Mönninger, że trzecia Pinakoteka zorganizowana jest na kształt miasta, tworząc nowe sąsiedzkie relacje między czterema kolekcjami i z przyległymi muzeami. Jednocześnie Stephen Braunfels przywraca muzeum godność oświetlonej przestrzeni kultu. Pinakothek der Moderne nie jest wielkim odkryciem ani milowym krokiem w projektowaniu i budowaniu, jak Centrum Pompidou, Muzeum Guggenheima w Bilbao czy Kunsthaus w Bregencji, czym mogła być też rozbudowa Zachęty w Warszawie wg projektu Hansena, Tomaszewskiego i Zamecznika. Nie jest też jednak wyłącznie mistrzowską kompilacją. Wiedza i talent Braunfelsa pozwoliły mu na stworzenie nowej syntezy wielkiego muzeum. Każde z rozwiązań, nawet pozornie znanych, zostało rozwinięte niemal do absolutu. Świetna orientacja w przestrzeni, doskonałe warunki ekspozycji, przyjemne zwiedzanie to przecież główne walory muzeów. A dochodzi do tego niezwykła i spektakularna oryginalność Neue Sammlung, z ich amfiteatrem, „paternoster” i łącznością ekspozycji z wielkimi, żyjącymi magazynami.

<sup>6</sup> Budynek szpitala pochodził z 2 poł. XVIII w., pierwszym architektem był José de Herosilla, po jego śmierci zadanie przejął Francisco Sabattini. W 1788 r., w chwili śmierci Carlosa III, zrealizowano 1/3 projektu (gmach był już wykorzystywany jako szpital), w następnych latach przechodził przebudowy i dobudowy aż do 1965 r., kiedy szpital zamknięto. Gmach przetrwał żądania rozbioru, w 1977 r. został przez dekret królewski zadeklarowany jako Historyczny Monument Artystyczny.

<sup>7</sup> Spośród 100 zgłoszeń wybrano do konkursu 12 zespołów architektonicznych.

<sup>8</sup> Wyróżniony drugą nagrodą projekt monachijskiego biura Hilmer&Sattler (twórcy Neue Gemäldegalerie w Berlinie) w podobny sposób wydzielał przestrzeń na głównej osi Alte Pinakothek, scalając jednak program w wielki pojedynczy budynek, którego pierwszy etap byłby potężnym i zwartym korpusem. Prace innych wybitnych architektów również ustępowały pierwszej nagrodzie. Herzog & de Meuron podobnie rozporządzili się terenem jak laureaci I i II nagrody, ale dzieląc program na grupę budynków opakowali ją w jedno wielkie szklane pudełko. Arata Isozaki monstrialny okrąg, mieszczący w sobie złożony układ bloków i dziedzińców, umieścił na osi Alte Pinakothek.

<sup>9</sup> Artykuł M. Mönningera w: S. Braunfels, *Pinakothek der Moderne*, Basel-Berlin-Boston 2002.

## Bibliografia

- Allemagne – *Guide de Tourisme Michalin*, Paris 1998.
- Braunfels Stephan, *Pinakothek der Moderne*, Basel-Berlin-Boston 2002.
- Carbonero Marta Garcia, *Le Musée Reina-Sofía resserre les liens de l'art et de la ville*, „L'Architecture d'aujourd'hui” 2001, nr 337.
- Chefs d'oeuvre du Musée du Quai Branly*, „Beaux Arts Magazine”, Paris 2006.
- Georgel Pierre, *The Musée de l'Orangerie*, Paris 2006.
- Hiszpania. Część zachodnia. Przewodnik Pascal, Bielsko-Biała 2003.
- Jean Nouvel, katalog wystawy w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 15.09-9.12.2002, Paris 2002.
- Kiciński Andrzej, *Parki muzeów i parki sztuki jako czynnik tożsamości narodowej*, „Muzealnictwo” 2000, nr 42.
- Kiciński Andrzej, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004.
- Madryt. Przewodniki „Wiedzy i Życia”, Warszawa 2000.
- „Musée du Quai Branly - l'esprit du lieu”
- Le musée du Quai Branly*, „Textes et documents pour la classe” nr 918 z 15.06.2006.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, „The Extension” z 09.2005.
- Museum guide book. Musée du Quai Branly*, Paris 2006.
- Museum Maison de La Culture*, „Le Havre – L'Architecture d'Aujourd'hui” 1961, nr 97.
- Niemcy. Przewodniki Pascal, Bielsko-Biała 2002.
- Prigent Helene, *Guimet – National Museum of Asian Art*, Rennes 2004.
- Roux Emmanuel de, *Premiers regards sur le Quai Branly*, „Le Monde, Culture” z 21.06.2006.
- Roux Emmanuel de, *Quai Branly. Batailles pour un musée*, „Le Monde” z 21.06.2006.
- Slessor Catherine, *Cosmetic surgery*, „The Architectural Review” nr 1308, styczeń 2006.
- S.T., *Musée Reina-Sofía, extension*, „L'Architecture d'Aujourd'hui” 2001, nr 337.

Andrzej Kiciński

### The Peak and Future of Museum Groups in City Centres. New and Modernised Museums in Paris, Madrid and Munich

The opening years of the twenty first century confirmed the success of museum groups in city centres which have proved to be attractive, convenient and pleasant for the visitors, especially when located next to promenades, parks and gardens. Excellent examples of such initiatives include Parisian realisations in the vicinity of the Louvre : the modernisation of "Orangerie" and the Jeu de Paume pavilion, as well as along the Trocadero – Eiffel Tower – Palais de Tokyo route: the construction of Musée du Quai Branly and the modernisation of Musée Guimet. In Madrid, Paseo del Prado has been enhanced by an expansion of Centro de Arte Reina Sofía and the erection of the Thyssen-Bornemisza Museum, while the area of the Munich Königplatz has witnessed the emergence of a third Pinakothek – the Pinakothek der Moderne. All these museum groups have come into being in mid-town districts featuring an attractive landscape. The history of museum design will indubitably include the unusual composition of Musée du Quai Branly together with its integral interior, the conception of a "tour river" full of bays and beach-heads, and a heterogeneous façade treated as *architecture parlant*, producing associations with a jungle and an interior presenting exotic art and folklore: a combination of

unusual elliptical showrooms with an exposition of the *Water Lilies* by Monet. The Jeu de Paume pavilion and Musée Guimet are examples of a total exchange of the interior while leaving the historical facades. This is the way in which Rafael Moneo redesigned Palacio Villahermosa into Museo Thyssen-Bornemisza, to which he added a new contemporary wing in the recesses of the garden. A successive expansion – Jean Nouvel's Centro de Arte Reina Sofía in Madrid – consisted of linking three exhibition blocks, auditoria (together with a restaurant), a theatre, and a library, all standing below a gigantic roof and realising the postulate of the harmony of the arts. One of the largest art museums in the world – the third Pinakothek in Munich, is a combination of numerous archetypes of museum architecture, perfected by Braunfels and blended into an excellently working and magnificent synthesis. The facades and the flowing interior of Musée du Quai Branly, the library interior of Centro de Arte Reina Sofía, the lighting in the third Pinakothek and its sculpted Rotunda will become a permanent part of the history of twenty first-century museum architecture.

□

Aleksandra Magdalena Dittwald

## MUZEUM NAUKI I PRZEMYSŁU W CHICAGO I JEGO WPŁYW NA ROZWÓJ MUZEÓW TECHNICZNO- NAUKOWYCH W AMERYCE

Muzeum Nauki i Przemysłu (Museum of Science and Industry, w skrócie MSI) w Chicago jest jednym z najstarszych, największych i najbardziej popularnych amerykańskich muzeów poświęconych nauce i technice. Posiada ponad 800 tematycznych wystaw umieszczonych na powierzchni 58 tys. m<sup>2</sup>. Od dnia otwarcia w 1933 r. muzeum odwiedziło ponad 160 mln osób – należy ono bowiem do siedmiu najczęściej uczęszczanych muzeów w Ameryce<sup>1</sup>, a swoją popularnością przewyższa zarówno Instytut Sztuki w Chicago (Art Institute of Chicago), jak i Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. MSI było jednym z pierwszych amerykańskich muzeów, które wprowadziło interaktywne ekspozycje. Odegrało istotną rolę w rozwoju muzealnictwa na tym kontynencie.

Do powstania Muzeum Nauki i Przemysłu przyczynił się głównie amerykański biznesmen i filantrop Juliusz Rosenwald. Po powrocie z podróży do Niemiec doszedł do wniosku, że w Chicago powinno powstać muzeum techniki na wzór Muzeum Niemieckiego (Deutsches Museum) w Monachium<sup>2</sup>. Rosenwald podziwiał w niemieckim muzeum zarówno ilość, jak i jakość świetnie zachowanych historycznych eksponatów. Najbardziej

jednak zafascynowały go znajdujące się w salach muzealnych działające modele maszyn i repliki różnorodnych urządzeń w pełnej skali, które w dodatku mogły być uruchamiane przez samych zwiedzających. Udało mu się przekonać przedstawicieli lokalnego biznesu i zarząd chicagowskich parków, aby wsparli jego projekt. Postanowiono przeznaczyć na muzeum obiekt, który pozostał po Wystawie Światowej (World's Columbian Exposition) z 1893 roku. W czasie wystawy pełnił on funkcję Pałacu Sztuk Pięknych i stanowił jeden z najlepszych przykładów amerykańskiego neoklasycyzmu<sup>3</sup>. Stan budynku był nienajlepszy, lecz ze względu na jego okazałość, doskonałą lokalizację i wtopienie się już na stałe w krajobraz miasta postanowiono go odnowić i przystosować do potrzeb nowego muzeum. Funduszy na ten cel dostarczył zarówno Rosenwald, jak i zarząd parków miasta Chicago<sup>4</sup>.

Muzeum zostało otwarte w 1933 r., pomimo niezałożonej renowacji budynku. Od samego początku jedną z głównych atrakcji była replika kopalni węgla kamiennego, umieszczona w podziemiach muzeum, do której zwiedzający zjeżdżali oryginalną windą górniczą. Pomysł bez wątpienia został zaczerpnięty z niemieckiego pierwowzoru. Dużą część eksponatów i modeli muzeum uzyskało po zakończeniu międzynarodowej wystawy „Stulecie Postępu” (The Century of Progress), która odbywała się w tym samym czasie w Chicago – własnością muzeum stały się m.in. ekspozycje dotyczące źródeł energii i praw fizyki, czy rozwoju płodu ludzkiego. Od dnia otwarcia muzeum cieszyło się dużym powodzeniem, lecz sytuacja polityczno-ekonomiczna kraju, związana z kryzysem lat 30. spowodowała kłopoty finansowe tej placówki. Zarząd muzeum w 1940 r. powołał nowego dyrektora, Lenoxa Lohra, ówczesnego prezesa sieci radiowej NBC i współorganizatora wspomnianej wystawy „Stulecie Postępu”. Jedną z jego pierwszych inicjatyw było uzyskanie wsparcia finansowego ze strony przemysłu. Pomoc polegała nie tylko na donacjach, lecz również na aktywnym udziale firm w organizowaniu wystaw muzealnych: np. telekomunikację sponsorowała firma telefoniczna Bell,



1. Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago, widok od strony południowej

1. Museum of Science and Industry in Chicago, view from the South



dział rolniczy – producent kombajnów Massey-Harris, a dział motoryzacji był pod opieką firmy General Motors. Lohr konsekwentnie wdrażał wizję Rosenwalda. Pod jego zarządem muzeum przekształcało się w nowoczesną placówkę, w której ekspozycje interaktywne, z udziałem zwiedzających, zaczęły powoli wypierać tradycyjne, historyczne wystawy<sup>5</sup>.

Zgodnie z koncepcją Lohra corocznie 10% wystaw wymieniano na nowe. Za jego kadencji muzeum wzbożyciło się o następujące stałe ekspozycje:

– „Kolej Santa Fe” (Santa Fe Railway), największą na świecie, w owym czasie, makietę systemu kolejowego z miniaturowymi pociągami elektrycznymi (1941 r.)<sup>6</sup>,

– „Główna ulica dawniej” (Yesterday’s Main Street), fragment zrekonstruowanej jednej z głównych ulic Chicago z początku XX w. (1943 r.),

– „Czarodziejski Zamek Colleen Moore” (Colleen Moore Fairy Castle), zaprojektowany przez architektów i projektantów wnętrz, wykonany z użyciem szlachetnych kamieni (1949 r.)<sup>7</sup>,

– „Twoje serce” (Your Heart), gigantyczny model serca, do którego można było wejść i zobaczyć jak wygląda od środka (1952 r.),

– „Sekrety życia” (Secrets of life) wystawa z inkubatorem, w którym wylęgały się młode pisklęta (1954 r.),

– „Pionier Zefir” (The Pioneer Zephyr), najszybszy pociąg elektryczny z lat 30. wykonany z nierdzewnej stali (1960 r.).

Na szczególną uwagę zasługuje pozyskanie przez Lohra w 1954 r. oryginalnej niemieckiej łodzi podwodnej U-505, która do dzisiaj stanowi jedną z głównych atrakcji muzeum. Łódź ta została przechwycona przez amerykańską marynarkę wojenną u wybrzeży zachodniej Afryki w 1944 r. i przez następne lata znajdowała się w jej posiadaniu. Po zakończeniu wojny U-505 była pokazywana w wielu miastach amerykańskich jako zdobycz wojenna, jednakże na początku lat 50. planowano ją zniszczyć. W 1953 r. Lohr i emerytowany admirał D.V. Gallery przekonali amerykańskiego sekretarza admiralicji, aby przekazał łódź podwodną muzeum<sup>8</sup>.

Lohr pełnił funkcję dyrektora przez 28 lat, do 1968 roku. Jego następcy kontynuowali i nadal kontynuują edukacyjną misję muzeum. Wprowadzają systematycznie nowe wystawy dotyczące najbardziej aktualnych zagadnień z dziedziny nauki, techniki i medycyny, a także rozbudowują i udoskonalają dawne.

Pod koniec lat 80. dokonano restauracji łodzi podwodnej U-505 i pociągu Zefir, które do tej pory były ekspozowane na zewnątrz budynku. Przygotowano dla nich miejsca wewnątrz muzeum. Umieszczenie łodzi podwodnej w obszernej, specjalnie dla niej zbu-



2. Fragment repliki kopalni węgla kamiennego

2. Fragment of the Coal Mine’s replica

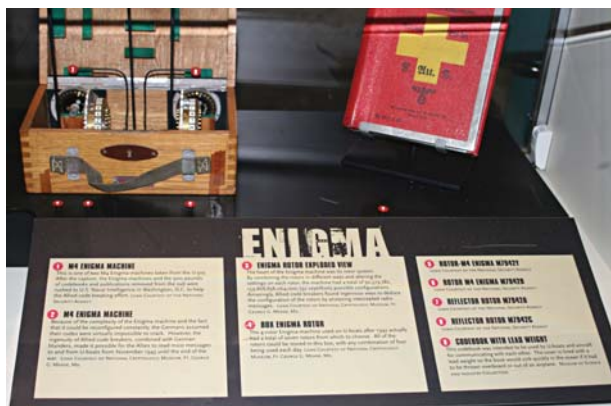
dowanej sali, stworzyło okazję do zaprezentowania historii i roli, jaką odegrała flota amerykańska w czasie II Wojny Światowej, ze szczególnym uwzględnieniem batalii morskich na Atlantyku. Wystawa „Marynarka wojenna: technologia na morzu” (Navy: Technology at Sea) zawiera ponad 200 oryginalnych eksponatów oraz ekspozycje interaktywne. Do ciekawszych należą maszyny kodujące Enigma i niemieckie książki kodów. Zwiedzający mogą zobaczyć od środka U-505, wziąć udział w symulowanym locie samolotu F-14 Tomcat, wysłać zakodowany list przy pomocy Enigmy, czy przekonać się jak działa oryginalny peryskop.

Z dużym pietyzmem odrestaurowano również pociąg „Pionier Zefir”, który w 1934 r. pobił rekord szybkości na trasie Denver – Chicago. W trakcie symulowanej podróży pociągiem możemy dowiedzieć się o jego historii i nowatorskich rozwiązaniach technologicznych zastosowanych przy jego konstrukcji<sup>9</sup>.



3. Ekspozycja poświęcona niemieckiej łodzi podwodnej U-505

3. Exhibit of the German U-505 submarine



4. Książka kodów i maszyna szyfrująca Enigma

4. Enigma coding machine and cipher book

W latach 80. i 90. muzeum wzbogaciło się o nowe ekspozycje dotyczące lotnictwa i kosmonautyki. Oryginalny samolot Boeing 727 został ofiarowany MSI przez linie lotnicze United Airlines. Zwiedzający mogą nie tylko dowiedzieć się jak jest skonstruowany i wyposażony samolot pasażerski, odbyć na jego pokładzie symulowany lot, ale także zobaczyć przekrój przez jego silnik i poznać zasady aerodynamiki.

W 1986 r. została otwarta ekspozycja poświęcona podbojowi przestrzeni kosmicznej – „Centrum Kosmiczne Henry Crowna” (Henry Crown Space Center). Głównymi eksponatami są statki kosmiczne: Aurora 7, który jako jeden z pierwszych okrążył Ziemię, i Apollo 8, który pierwszy znalazł się na orbicie Księżyca. Można tu także przeżyć symulowany lot kosmiczny



5. Fragment wystawy poświęconej bitwom morskim na Atlantyku

5. Fragment of exhibit dedicated to navy battles on Atlantic

w oryginalnej kapsule treningowej. Wiele eksponatów wypożyczonych jest z Krajowego Urzędu do spraw Lotnictwa i Astronautyki - NASA (National Aeronautics and Space Administration) lub z Instytutu Smithsona (Smithsonian Institution) w Waszyngtonie. Niemal równocześnie z Centrum Kosmicznym zostało otwarte kino OMNIMAX na 400 miejsc, gdzie jako pierwszy pokazywany był film nakręcony przez kosmonautów w czasie ich lotu wokół księżyca. Począwszy od lat 90. MSI sponsoruje cykl średniometrażowych filmów popularnonaukowych „Nowi odkrywcy” (New Explorers), przeznaczonych dla telewizji, szkół i muzeów<sup>10</sup>.

W tym okresie nastąpiło również przeorganizowanie wystaw i ustalenie sześciu głównych działów tematycznych: 1 – anatomia i zdrowie człowieka, 2 – transport, 3 – komunikacja, 4 – energia i środowisko, 5 – przestrzeń kosmiczna i obrona, 6 – przemysł. Zgodnie bowiem z dewizą MSI: *Muzeum nauki i przemysłu musi się ciągle zmieniać, aby nadążyć za najnowszymi zdobyczami techniki. Nieaktualne wystawy muszą ustępować miejsca nowym*<sup>11</sup>.

Na uwagę zasługuje stale rozwijający się dział poświęcony człowiekowi, jego anatomii i jego zdrowiu. W 1937 r. MSI jako pierwsze muzeum w Ameryce udostępniło zwiedzającym przezroczysty anatomiczny model człowieka. Dwa lata później zainstalowano ekspozycję przedstawiającą 40 faz rozwoju płodu ludzkiego. Wystawa poświęcona kardiologii, z prawie 5-metrowym modelem serca, została otwarta w 1952 roku. Lata 80. to wzmoczony okres badań

nad ludzkim mózgiem i jego różnorodnymi funkcjami, zilustrowany kolorowymi modelami mózgow i interaktywną ekspozycją z użyciem filmów wideo. W 1995 r. muzeum otworzyło wystawę na temat HIV/AIDS – była to pierwsza na świecie stała ekspozycja poświęcona tej chorobie. Informacje przekazane są



6. Najszybszy w latach 30. pociąg Zefir

6. Zephyr, the fastest train in the 1930's



w prosty i czytelny sposób przy użyciu grafiki komiksowej. W 2006 r. otwarto wystawę dotyczącą niszczącego działania narkotyków na mózg i organizm ludzki, przygotowaną w oparciu o najnowsze badania kliniczne.

Oprócz stałych ekspozycji muzeum regularnie przygotowuje wystawy czasowe o zróżnicowanej tematyce. W ciągu ostatnich 10 lat MSI zaprezentowało m.in. wystawy poświęcone: historii blusa w Chicago, historii filmowego Oscara, muzyce hiphop, historii statku Titanic, zdrowiu kobiety, historii zegarów, technikom filmowym, braciom Wright, klockom Lego, międzynarodowej stacji kosmicznej, działalności Leonarda da Vinci i wiele innych<sup>12</sup>.

Muzeum przez cały rok oferuje programy edukacyjne, w tym: szkolenia nauczycieli przedmiotów ścisłych, wycieczki z przewodnikiem dla szkół podstawowych, laboratoria z wykorzystaniem eksponatów muzealnych, wideokonferencje. Przy muzeum zorganizowane są kluby naukowe dla dzieci i młodzieży. Ciekawym i emocjonującym przeżyciem dla dzieci w wieku 7-12 lat jest spędzenie nocy w muzeum. Tego rodzaju atrakcja, oczywiście za dodatkową opłatą, ma miejsce trzy razy w roku<sup>13</sup>.

Muzeum organizuje lub współorganizuje pokazy specjalne, np.: pierwszą prezentację wysokiej rozdzielczości telewizji cyfrowej czy pokaz robota ASIMO wykonanego przez japońską firmę HONDA. Muzeum urządza także spotkania teatralne, koncerty jazzowe, międzynarodowe spotkania opowiadaczy historii i imprezy sportowe, jak Chicago Half Maraton czy wyścigi samochodów napędzanych bateriami słonecznymi<sup>14</sup>.

Oficjalna strona internetowa [www.msichicago.org](http://www.msichicago.org) zawiera zarówno informacje o obecnie dostępnych wystawach, jak i o tych, które odbyły się w ubiegłych latach. Pełni ona nie tylko rolę informacyjną, lecz jest także nową formą rozszerzenia działalności edukacyjnej muzeum.

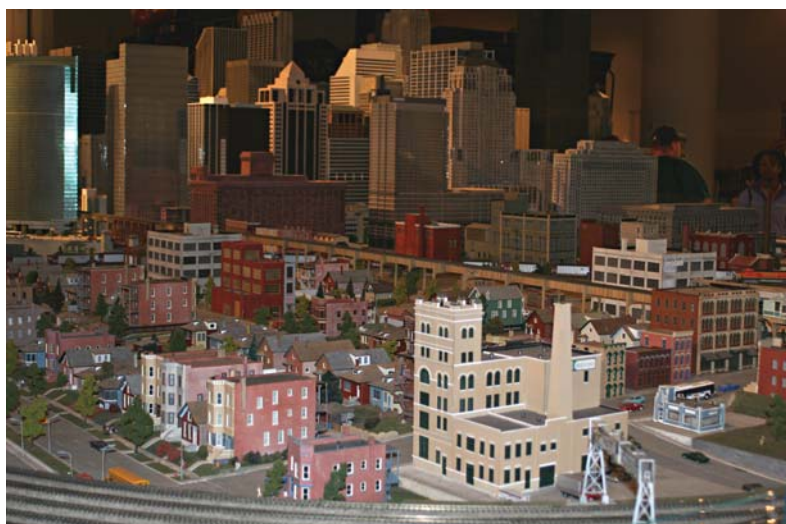
## Historia muzeów nauki i techniki

Muzea nauki i techniki od wielu lat udoskonalają sposoby prezentacji zbiorów lub zagadnień naukowych, aby ułatwić i uatrakcyjnić ich odbiór. Proponują ekspozycje z aktywnym udziałem zwiedzających, przekształcają się w nowoczesne, interaktywne placówki edukacyjne. Muzea poświęcone nauce, technice i przemysłowi, uległy na przestrzeni lat ewolucji. Przeszły zasadniczo trzy etapy przemian<sup>15</sup>. Z instytucji skoncentrowanych głównie na kolekcjonowaniu i ochronie dawnych obiektów, przekształciły się w drugim etapie



7. Fragment samolotu pasażerskiego Boeing 727, linii lotniczych United, z przekrojem przez silnik

7. Fragment of the United Airlines Boeing 727, with cross-section of engine



8. Wielka Historia Kolejnictwa - makieta ukazująca systemy komunikacyjne Chicago i Seattle

8. The Great Train Story – model of Chicago and Seattle transportation systems





9. Gigantyczny model ludzkiego serca

9. A gigantic model of the human heart

w muzea, w których pojawiły się działające modele i repliki urządzeń. Trzeci etap to centra techniczno-naukowe, gdzie zazwyczaj nie ma eksponatów, a działalność skoncentrowana jest na interaktywnych wystawach, pokazach i bezpośrednim udziale zwiedzających w różnorodnych eksperymentach. Obecnie powstają głównie muzea należące do drugiego, jak i do trzeciego etapu przekształceń.

Propagatorami idei powstania muzeów nauki i techniki byli naukowcy i filozofowie już w okresie Oświecenia. We Francji – René Descartes, w Anglii – Franciszek Bacon, w Niemczech – Gottfried Leibniz. Sugerowali oni nie tylko kolekcjonowanie przyrządów naukowych, ale także organizowanie prelekcji i pokazów, ilustrujących sposób działania poszczególnych urządzeń<sup>16</sup>. Niestety ich idee nie zostały wówczas zrealizowane, musiało upłynąć jeszcze wiele lat zanim powstały placówki spełniające te funkcje.

Początki muzeów techniczno-naukowych sięgają w rzeczywistości czasów Wielkiej Rewolucji Francu-

skiej. W 1794 r., za rządów Dyrektoriatu, powstało Konserwatorium Sztuk i Rzemiosł (Conservatoire des Arts et Métiers), z siedzibą w dawnym opactwie benedyktyńskim na terenie Paryża. Zadaniem tej placówki było gromadzenie narzędzi, maszyn, urządzeń i modeli, rysunków i projektów racjonalizatorskich, a także działalność edukacyjna. Kolekcję zapoczątkował zbiór eksponatów, który podarował jej francuski wynalazca i mechanik Jacques de Vaucanson. W następnych latach muzeum wzbogaciło się o wynalazki, tym razem znanych francuskich naukowców, takich jak Antoine Lavoisier, Charles de Coulomb czy Blaise Pascal<sup>17</sup>. Do cenniejszych wśród 80 000 eksponatów należał pierwszy samolot z silnikiem parowym i pierwsza dorożka, również napędzana parą. Muzeum po wielu przeobrażeniach funkcjonuje do dzisiaj i znane jest jako **Muzeum Sztuk i Rzemiosł** (Musée des Arts et Métiers).

Drugie tego typu muzeum europejskie powstało w Londynie. Założono je niedługo po Wielkiej Wystawie Przemysłu Wszystkich Narodów, tzw. Crystal Palace Exhibition, zorganizowanej w 1851 r. dzięki staraniom księcia Alberta. Wystawa ta była dużym sukcesem i dostarczyła środków finansowych na utworzenie w 1857 r. Muzeum Południowego Kensington (South Kensington Museum), znanego później pod nazwą Muzeum Wiktorii i Alberta (Victoria & Albert Museum). Duża część eksponatów muzealnych pochodziła ze wspomnianej wystawy. Były to zarówno zbiory sztuki, rzemiosła, jak i obiekty techniczne. W 1909 r.



10. Model mózgu

10. Model of the brain

**Muzeum Techniczno-Naukowe** (Science Museum) oddzieliło się formalnie od Muzeum Wiktorii i Alberta i zaczęło samodzielną działalność. Do cenniejszych eksponatów tego muzeum należała maszyna parowa Jamesa Watta i lokomotywa parowa Georga Stephensona „Rocket”<sup>18</sup>.

Muzea w Paryżu i w Londynie były pierwszymi, które wprowadziły maszyny, narzędzia, przyrządy i instrumenty laboratoryjne i naukowe do sal muzealnych. Koncentrowały się na kolekcjonowaniu zdobyczy nauki i techniki, prowadziły działalność edukacyjną polegającą na organizowaniu wystaw, prelekcji i pokazów. Stały się wzorem dla wielu muzeów europejskich, w tym dla Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie (1868 r.)<sup>19</sup>, Czeskiego Muzeum Przemysłowego w Pradze (1873 r.), Muzeum Przemysłowego we Lwowie (1874 r.), Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie (1875 r.) i Muzeum Techniki (Technisches Museum) w Wiedniu (1918 r.).

Muzea w Paryżu i w Londynie były także inspiracją dla utworzonego na początku XX w. Niemieckiego Muzeum Arcydziel Wiedzy Przyrodniczej i Technicznej, w skrócie zwanego **Muzeum Niemieckim** (Deutsches Museum) w Monachium. Powstało ono dzięki inicjatywie i energii jednego człowieka – dr. Oskara Müllera. Nowa placówka rozpoczęła swą działalność w 1906 r., początkowo w budynku dawnego Muzeum Narodowego, a w 1925 r. przeniosła się do nowego gmachu. Oskar Müller posiadał umiejętność pozyskiwania funduszy na działalność i utrzymanie muzeum, które finansowane było zarówno przez instytucje rządowe, jak i prywatne.

Miasto zapewniło darmowe ogrzewanie i oświetlenie, uczelnie – personel pomocniczy, a przemysł niemiecki rokrocznie ofiarowywał muzeum eksponaty. Firmy, jak np. Carl Zeiss, finansowały i nadzorowały działalność planetarium, a Siemens czuwał nieodpłatnie nad komunikacją i łącznością<sup>20</sup>. Podobnie jak inne europejskie muzea, również monachijskie zgromadziło dużą ilość cennych eksponatów. Do najciekawszych można było zaliczyć pierwszy samochód Benz, pierwszy silnik Diesla, czy pierwsze fotografie rentgenowskie.

Muzeum Niemieckie wyróżniało się od swoich poprzedników wprowadzonymi z inicjatywy Müllera nowymi technikami wystawienniczymi. Polegały one na umieszczeniu w salach muzealnych działających modeli maszyn, pełnej skali replik różnorodnych urządzeń, repliki fragmentu kopalni węgla kamiennego czy przekroju łodzi podwodnej. Wiele urządzeń i ekspozycji mogło być uruchamianych przez zwiedzających, a podczas specjalnych pokazów trudniejsze zagadnie-



11. Fragment audio-wizualnej ekspozycji dotyczącej różnorodnych funkcji pamięci

11. Fragment of an audio-visual exhibit dedicated to memory functions

nia omawiali specjaliści z danej dziedziny. Muzeum Niemieckie miało charakter historyczny, jednakże dzięki nowatorskim, interaktywnym ekspozycjom wyznaczyło nowy kierunek w rozwoju tego typu placówek.

### Amerykańska adaptacja europejskich wzorów

Charles H. Richards, były dyrektor Amerykańskiego Zrzeszenia Muzeów (American Association of Museums), w 1925 r. w swojej pracy zatytuowanej *Muzeum przemysłowe (The Industrial Museum)* stwierdził: *jesteśmy obecnie najbardziej uprzemysłowionym krajem na świecie... czy powinniśmy pozwolić innym krajom, aby poszerzały swą wiedzę dzięki naszym osiągnięciom, a my sami żebyśmy zaniedbywali jej znaczenie i inspiracje?*<sup>21</sup> Nawoływał, aby na wzór europejski powstawały również w Ameryce muzea poświęcone współczesnej technice<sup>22</sup>.

Na przełomie XIX i XX w. istniały już w Stanach Zjednoczonych muzea nauk przyrodniczych, które posiadały działy poświęcone nauce o ziemi, biologii i zoologii. Były to jednakże ośrodki regionalne i niewiele miejsca poświęcały najnowszym osiągnięciom nauki i techniki. Pierwsze liczące się amerykańskie muzea techniki powstały na początku lat 30., należały do nich: Muzeum Nauki i Przemysłu w Nowym Jorku (New York Museum of Science and Industry) z 1930 r., Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago (Museum of Science and Industry) z 1933 r., Muzeum Nauki i Planetarium Instytutu Franklina w Filadelfii (Franklin Institute Science Museum and Planetarium) z 1934 roku.





12. Stała wystawa poświęcona HIV/AIDS

12. Permanent exhibit about HIV/AIDS

skie muzeum posiadało ponad 400 ekspozycji, które mogli uruchamiać zwiedzający, z tego powodu nowojorczyki nadali mu przydomek Muzeum Ruchu (Museum of Motion). Pomimo ciekawej ekspozycji i dużego zainteresowania zwiedzających, muzeum borykało się z problemami organizacyjnymi i finansowymi. W latach 50., po wygaśnięciu dzierżawy w Centrum Rockefellera, zmuszone było do przeniesienia się w inne miejsce i z czasem przestało istnieć<sup>23</sup>.

**Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago** (szeroko omówione w pierwszej części artykułu), które powstało w 1933 r., miało podobny charakter jak nowojorskie, lecz dzięki lepszej organizacji i wsparciu finansowemu przemysłu udało mu się nie tylko przetrwać do dnia dzisiejszego, ale stać się jedną z najbardziej popularnych placówek muzealnych w Ameryce.

Na terenie Filadelfii działał Instytut Franklina, który popularyzował naukę i technikę już od 1824 roku. Z jego inicjatywy powstało w 1934 r. **Muzeum Nauki i Planetarium Instytutu Franklina**, które również czerpało inspiracje z europejskich wzorów. Zarządowi muzeum udało się pozyskać wsparcie lokalnego przemysłu przy organizowaniu interaktywnych ekspozycji. Muzeum posiada bogatą historyczną kolekcję, m.in. wiele eksponatów związanych z działalnością Benjamina Franklina, braci Wright, Thomasa Edisona czy Samuela Morse'a. Do dnia dzisiejszego kontynuują

je misję, której celem jest inspirowanie i rozbudzanie chęci poznawania zagadnień nauki i technologii<sup>24</sup>.

Ideę Charlsa H. Richardsa, aby amerykańskie muzea pokazywały amerykańskie sukcesy w dziedzinie technologii, najlepiej ilustrują placówki poświęcone lotnictwu i kosmonautyce. **Muzeum Narodowe Przeszłości Powietrznej i Kosmicznej** (The National Air and Space Museum), należące do Instytutu Smithsona w Waszyngtonie, powstało w 1946 r. z inicjatywy kongresu amerykańskiego<sup>25</sup>. W 1976 r. przeniosło się do obecnego budynku, w prestiżowej lokalizacji – National Mall. Posiada najbogatszą na świecie kolekcję samolotów, zarówno wojskowych, i jak i cywilnych, duży zbiór rakiet i pojazdów kosmicznych, również stroje kosmonautów i elementy wyposażenia kabin. Dzięki otwarciu w 2003 r. nowej, obszernej przestrzeni wystawienniczej **Centrum Stevena F. Udvara-Hazego** (Steven F. Udvar-Hazy Center), w Chantilly (Virginia)<sup>26</sup>, muzeum jest w stanie udostępnić zwiedzającym niemal całe zgromadzone zbiory. W swojej kolekcji posiada wiele bezcennych historycznych eksponatów, m.in.: samolot 1903 Flyer braci Wright, Spirit of St. Louis Ch. Lindbergha, samoloty z I i II wojny światowej, a także rakiety Merkury i Apollo. Jest dzisiaj jednym z najczęściej odwiedzanych muzeów na świecie.

Dużą popularnością cieszą się również muzea prowadzone przez Krajowy Urząd do Spraw Lotnictwa i Astronautyki - NASA (National Aeronautics and Space Administration), w szczególności **Centrum Kosmiczne Johnsona** (Johnson Space Center) w Huston w Teksasie z 1963 r.<sup>27</sup> oraz **Centrum Kosmiczne Kennedy'ego** (Kennedy Space Center) na Florydzie z 1966 r.<sup>28</sup>. Muzea te pełnią zarówno rolę edukacyjną, jak i propagandową. Posiadają wiele eksponatów i modeli obrazujących historię podboju przestrzeni kosmicznej. Dodatkową atrakcją Centrum Kennedy'ego jest możliwość obejrzenia „na żywo” startu promu kosmicznego z przylądka Canaveral.

Muzea poświęcone lotnictwu i kosmonautyce są jednymi z wielu placówek, które skupiły swoją działalność na wybranym dziale nauki lub techniki. W Stanach Zjednoczonych istnieją także specjalistyczne muzea transportu kolejowego, samochodów, górnictwa, hutnictwa, handlu, medyczne, rolnicze, tekstylne, fotografii, komputerów i wiele innych.

### Centra techniczno-naukowe (Science Centers)

Centra techniczno-naukowe (Science Centers) stanowią relatywnie nową gałąź muzealnictwa. Różnią się od tradycyjnych muzeów przede wszystkim tym, że



nie koncentrują się na kolekcjonowaniu historycznych obiektów. Jeśli w ogóle posiadają eksponaty w swoich zbiorach, to jest ich niewiele. Artefakty pełnią rolę uzupełniającą, a nie podstawową, niekiedy są wykorzystywane jedynie jako element wystroju wnętrz. Kolekcje zostały zastąpione przez interaktywne wystawy poświęcone współczesnym osiągnięciom nauki, techniki i medycyny, specjalnie przygotowane w celu dydaktycznym. Zwiedzający stają się aktywnymi uczestnikami, a nie jedynie biernymi obserwatorami. Centra techniczno-naukowe zazwyczaj nie mają kuratorów, nie prowadzą badań ani nie publikują opracowań naukowych<sup>29</sup>. Często przyjmują oryginalne nazwy, jak: Discovery Center – Centrum Odkryć, Hall of Science – Salon Nauki, Institute of Science – Instytut Nauki, Exploratorium, Exploreum – co w wolnym tłumaczeniu oznacza miejsce, gdzie prowadzi się odkrywcze ekspedycje czy badania naukowe.

Prekursorem współczesnych centrów techniczno-naukowych był **Pałac Odkryć** (Palais de la Découverte) w Paryżu. Powstał on po zakończeniu międzynarodowej wystawy z 1937 r., poświęconej ścisłym i technicznym dziedzinom wiedzy<sup>30</sup>. Ekspozycja została przygotowana w nowatorski sposób przez laureata nagrody Nobla w dziedzinie fizyki Jeana Perrin i stała się punktem wyjściowym do stworzenia Pałacu Odkryć. Instytucja ta nie posiadała żadnych eksponatów, jej głównym celem było wyjaśnianie podstaw nauki szerokiej publiczności poprzez pokazy i eksperymenty naukowe prowadzone na żywo przez studentów paryskiego uniwersytetu.

Jeden z historyków Instytutu Smitsona określił tę nową placówkę jako dużą pracownię fizyczno-chemiczną. Pałac Odkryć stał się raczej stałą wystawą dedykowaną naukom ścisłym i technice niż muzeum poświęconym historii nauki<sup>31</sup>.

Centra techniczno-naukowe zaczęły zdobywać popularność w latach 60., zarówno w Ameryce, jak i na świecie. W tym czasie powstały m.in.: Centrum Techniczno-Naukowe Pacyfiku (Pacific Science Center) w Seattle (1962 r.), Centrum Nauki i Przemysłu Ohio (Ohio's Center of Science and Industry) w Columbus (1964 r.), Salon Nauki (New York Hall of Science) w Nowym Jorku (1965 r.), The Evolution w Eindhoven w Holandii (1966 r.), Centrum Techniczno-Naukowe Fernbanka (Fernbank Science Center)



13. „Młody naukowiec” w trakcie klonowania

13. A „young scientist” at the cloning exhibit



14. Interaktywne wystawy przyciągają uwagę wszystkich pokoleń

14. Interactive exhibits attract viewers of all ages



15. Widok ogólny wystawy poświęconej transportowi

15. General view of the exhibition, *Transportation Zone*

w Atlancie (1967 r.), Exploratorium w San Francisco (1969 r.) i Centrum Techniczno-Naukowe Ontario (Ontario Science Center) w Toronto w Kanadzie (1969 r.). Tego typu centra powstawały zarówno w krajach uprzemysłowionych, jak i rozwijających się. Począwszy od lat 60. rząd Indii ustanowił centra naukowo-techniczne w kilku hinduskich miastach, m.in. w Kalkucie (1959 r.), Bangalore (1965 r.), Bombaju (1978 r.) i Delhi (1991r.). Funkcja edukacyjna tych placówek jest niezaprzeczalna. Jak zauważył dyrektor zarządu muzeów naukowych w Indiach, Amalendu Bose: *Tam, gdzie poziom zrozumienia nauki i techniki jest bardzo niski, istnieją nadal zacofanie i przesady, wiele nowoczesnych urządzeń napawa mieszkańców trwogą i traktowanych*

*jest na pograniczu z cudem, centra techniczno-naukowe mają obowiązek edukować szerokie rzesze mieszkańców na temat korzyści, jakie niesie ze sobą współczesna nauka. Powinny wyjaśniać w prosty i dostępny sposób jak należy korzystać ze zdobyczy najnowszej techniki<sup>32</sup>. Dodajmy, że działalność edukacyjna tych centrów obejmuje również organizowanie pokazów filmowych, przygotowywanie programów dla telewizji, sponsorowanie targów naukowych, jak i współpracę z ośrodkami na prowincji.*

### Czy centrum techniczno-naukowe jest muzeum?

Zdania na ten temat są podzielone – niektórzy muzeolodzy kategorycznie odrzucają możliwość uznania tych placówek za muzea,<sup>33</sup> inni zaś zwracają przede wszystkim uwagę na ich edukacyjny charakter i w związku z tym uznają je za takie bez zastrzeżeń. Jak stwierdził Michael Templeton, były przewodniczący Zrzeszenie Centrów Techniczno-Naukowych (The Association of Science-Technology Centers) w Ameryce: *[tradycyjne] muzea ukazują nasze kulturalne dziedzictwo poprzez przedmioty, doświadczenia i wzajemne oddziaływanie pomiędzy ludźmi. W dziedzinie nauki dziedzictwo jest przekazywane przede wszystkim przez idee i zjawiska, a nie przez obiekty<sup>34</sup>.*

Zgodnie z tradycyjną definicją muzeum identyfikowane było z kolekcją<sup>35</sup>. Jeszcze w 1969 r. w opracowaniu *Podstawy zarządzania muzeami (Basic Museum Management)* wydanym przez Kanadyjskie Zrzeszenie Muzeów (Canadian Museums Association) twierdzono, że *Muzeum stanowi unikalną instytucję, której głównym celem jest kolekcjonowanie... i zabezpieczanie cennych eksponatów. Bez kolekcji nie ma muzeum. Podstawą działania muzeum jest tworzenie zbiorów, naukowe ich opracowanie i interpretacja kolekcji.*

Od czasu, gdy centra techniczno-naukowe i inne tego typu instytucje przestały przywiązywać wagę do kolekcji, a położyły większy nacisk na wystawy i prezentacje, muzeolodzy zaczęli się zastanawiać, które placówki można zaliczyć do kategorii muzeów, a które nie. Porównując np. działy anatomii w Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago i w Centrum Techniczno-Naukowym Ontario w Toronto, trudno zauważyć istotne różnice w podejściu do tematu. W tym wypadku nie ma znaczenia czy wystawa jest przygotowana dla muzeum, czy dla centrum, ma to samo przesłanie i użyte są te same techniki wystawiennicze. Następuje powolne zacieranie się różnic między muzeami a centrami techniczno-naukowymi w sposobie prezentacji tematu.



16. Ekran z obrazem termicznym przedstawiający zwiedzających

16. Thermal energy image of museum visitors



W 1974 r. Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM rozszerzyła definicję muzeum i uznała centra techniczno-naukowe i planetaria za placówki muzealne<sup>36</sup>. Rok później podobną zmianę definicji muzeum przyjęło Amerykańskie Zrzeszenie Muzeów (American Association of Museums), które uznało, iż centra techniczno-naukowe, planetaria, jak również akwaria, centra sztuki, arboreta, ogrody botaniczne i zoologiczne są placówkami muzealnymi. Nie jest ważne czy posiadają artefakty, czy nie, istotę stanowi dydaktyczna działalność danej placówki.

### Przekształcenia muzeów w centra techniczno-naukowe

Centra techniczno-naukowe poszerzyły koncepcję muzeum. Dzięki interesującej i przystępnej formie przekazu informacji, zwiedzający są w stanie lepiej zrozumieć podstawy nauki i techniki, a także zjawiska występujące w otaczającym świecie. Duża popularność, jaką zaczęły się cieszyć nowe placówki spowodowała, że wiele tradycyjnych muzeów adoptowało interaktywne techniki wystawiennicze; część z nich z biegiem czasu przekształciło się w centra techniczno-naukowe. Jako przykład mogą służyć muzea nauk przyrodniczych, mające swe początki na przełomie XIX i XX w.: Centrum Techniczno-Naukowe Nowej Anglii (New England Science Center) w Worcester (Massachusetts), Muzeum Historyczno-Naukowe (Museum of History and Science) w Louisville (Kentucky) czy Instytut Techniczno-Naukowy Cranbrooka (Cranbrook Institute of Science) w Bloomfield Hills (Michigan)<sup>37</sup>. Również tak wyspecjalizowana placówka, jak Instytut Nauki i Planetarium Buhla (Buhl Planetarium and Institute of Popular Science) w Pittsburgh z 1939 r., rozszerzył swą działalność – jest to obecnie Centrum Techniczno-Naukowe Buhla (Buhl Science Center) z głównym nastawieniem na astronomię. Muzeum Dziecięce (Children's Museum) w Jacksonville na Florydzie z 1941 r. przekształciło się w Muzeum Historyczno-Naukowe (Museum of Science and History), podobnie jak powstałe w 1946 r. w Dallas, Muzeum Nauki i Zdrowia (Health and Science Museum) zostało przekształcone w Muzeum Nauki i Techniki Południowego-Zachodu (Southwest Museum of Science and Technology), z ekspozycją poświęconą głównie zdrowiu.

Lata 70. i 80. to okres gwałtownego rozwoju centrów naukowych i muzeów techniki w Ameryce. W 1989 r. Zrzeszenie Centrów Techniczno-Naukowych (The Association of Science-Technology Centers) sku-

piało ponad 300 członków<sup>38</sup>, a obecnie ta sama organizacja zrzesza ponad 540 placówek z 40 krajów<sup>39</sup>. Jedną z nowych tendencji w amerykańskich centrach, jak i w muzeach nauki i techniki, jest pokazywanie nie tylko pozytywnych stron uprzemysłowienia, ale także negatywnego wpływu techniki i przemysłu na środowisko naturalne i zdrowie człowieka. Jako przykład może służyć Centrum Techniczno-Naukowe Wielkich Jezior (Great Lakes Science Center) w Cleveland, które posiada ekspozycję poświęconą zanieczyszczeniu jeziora Erie. Można się tam zapoznać z danymi dotyczącymi rodzaju i ilości zanieczyszczeń jakie dostają się do jeziora, a także jakie poczyniono starania w celu ich niwelacji.



17. Plansza, poświęcona Kopernikowi, będąca częścią wystawy – *Historia nauki*

17. Fragment of the exhibition *History of Science*, with a display board dedicated to Copernicus





18. Wystawa poświęcona podbojowi kosmosu

18. Exhibit devoted to space exploration

muzea, kojarzące się z dostojną ciszą, salami wypełnionymi zbiorami i napisami „nie dotykać eksponatów”, są mało atrakcyjne, szczególnie dla młodego pokole-

\* \* \*

Według sprawozdania Amerykańskiego Zrzeszenia Muzeów (American Association of Museums) z 2003 r., muzea techniczno-naukowe w Stanach Zjednoczonych odwiedziło trzy razy więcej osób niż muzea poświęcone sztuce<sup>40</sup>. Nasuwa się pytanie, co jest źródłem ich popularności?

Muzea nauki i techniki stanowią atrakcję dla wszystkich zwiedzających, niezależnie od wieku, wykształcenia i pochodzenia. Nie da się jednak ukryć, iż są one głównie ukierunkowane na dzieci i młodzież szkolną. Konwencjonalne

nia. Aby przyciągnąć do muzeów tę ogromną grupę potencjalnych entuzjastów, potrzebna była zmiana roli i postępowania muzeum. Tradycyjne placówki zaczęły dostosowywać się do nowych wyzwań. Obecnie przygotowują wystawy, które zawierają zarówno eksponaty, obszerną informację tekstową, audiowizualną, symulatory, jak i modele i repliki urządzeń, których można dotykać, własnoręcznie uruchamiać, a także brać udział w różnorodnych doświadczeniach. Wizyta w tego typu muzeum dostarcza zarówno wiedzy, jak i rozrywki. Zwiedzanie takich placówek stało się formą spędzania wolnego czasu wspólnie przez całą rodzinę. Muzea i centra techniczno-naukowe popularyzują nauki ścisłe, rozbudzają ciekawość wiedzy wśród dzieci i młodzieży, pomagają nie tylko im, ale także dorosłym zrozumieć sens nauki. Biorąc czynny udział w prezentacjach i w doświadczeniach, zwiedzający są w stanie lepiej poznać omawiane zagadnienia i utrwalić wiedzę na dłużej niż poprzez oglądanie samych eksponatów.

Opisane na początku artykułu Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago jest bardzo dobrym przykładem nowoczesnego muzeum techniki. Podczas ponad 70 lat swojej działalności odegrało ważną rolę w edukacji młodych pokoleń. Stało się wzorem dla wielu innych amerykańskich muzeów poświęconych nauce i technice.

## Przypisy

<sup>1</sup> Dane według oficjalnej strony internetowej Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago <http://www.msichicago.org/info/vtm/about.html> 15 VI 2006.

<sup>2</sup> Rosenwald po odwiedzeniu muzeum wraz ze swoim 14-letnim synem zauważył, że zarówno młodzież, jak i dorośli mogą w tego typu placówce znaleźć dla siebie coś ciekawego. Zob. J. Pridmore, *Museum of Science and Industry, Chicago*, New York 1997, s. 17.

<sup>3</sup> Budynek został zaprojektowany na Światową Wystawę przez znanego amerykańskiego architekta Charlsa Atwooda. Był jedynym nierozzebrany obiekt, który pozostał po tej wystawie. Początkowo przeznaczono go na tymczasową siedzibę nowo powstającego Field Museum.

W 1920 r. Field Museum przeniosło się do nowego obiektu i budynek opustoszał. Upłynęło kilka lat zanim podjęto decyzję, aby go na nowo zaadaptować na muzeum.

<sup>4</sup> W związku z tym, że Juliusz Rosenwald był inicjatorem nowego muzeum i przekazał na jego rzecz 7 mln \$, zarząd zaproponował nazwać nową placówkę jego imieniem – Muzeum Przemysłowe Rosenwalda (The Rosenwald Industrial Museum), jednakże główny sponsor nie wyraził na to zgody. Zob. V. Danilov, *America's Science Museums*, Westport 1990, s. 324.

<sup>5</sup> W momencie objęcia stanowiska dyrektora MSI przez

Lenoxa Lohra, 90% ekspozycji miało charakter historyczny, a 10% współczesny. Zob. V. Danilov, *Science and Technology Centers*, Cambridge Mass 1982, s. 27.

<sup>6</sup> W 2002 r. dotychczasowa makieta kolejowa została zastąpiona nową, o 50% większą i nowocześniejszą, wykonaną w skali 1:87, zatytułowaną: „Wielka historia kolejnictwa” (The Great Train Story). Jej autorzy starali się podkreślić znaczenie transportu kolejowego dla różnych dziedzin życia mieszkańców Ameryki. Obecnie 30 miniaturowych pociągów sterowanych komputerowo przemierza trasę pomiędzy Chicago a Seattle. Por. [http://www.msichicago.org/great\\_train\\_story/making/making\\_01.html](http://www.msichicago.org/great_train_story/making/making_01.html) 15 VI 2006.

<sup>7</sup> Jest to jedyny w swoim rodzaju miniaturowy zamek z bajki, wykonany na zlecenie aktorki niemej kina, Colleen Moore, w 1935 r. Posiada ponad 2 tys. miniaturowych elementów, jest wyposażony w bieżącą wodę i elektryczność. W latach 1935-1939, w czasie objazdowej wystawy, pokazywany był w kilkunastu dużych miastach amerykańskich. Zebrane pieniądze przeznaczono na cele charytatywne. Stanowi atrakcję głównie dla dzieci. Por. [http://www.msichicago.org/exhibit/fairy\\_castle/history1./html](http://www.msichicago.org/exhibit/fairy_castle/history1./html) 15 VI 2006.

<sup>8</sup> MSI otrzymało zgodę, pod warunkiem pokrycia wszystkich kosztów związanych z transportem U-505 zarówno drogą wodną, jak i lądową. Muzeum Nauki i Przemysłu, mia-

sto Chicago i prywatni sponsorzy zebrali na ten cel pieniądze i słynna łódź podwodna została przetransportowana do muzeum. Nie było to łatwe przedsięwzięcie, wzięwszy pod uwagę, iż łódź ważyła 750 ton, miała 76,8 m długości, 9,5 m wysokości i 6,4 m szerokości. Por. [http://www.msichicago.org/exhibit/U505/history/frirstexhibition/b\\_at\\_the\\_museum.html](http://www.msichicago.org/exhibit/U505/history/frirstexhibition/b_at_the_museum.html) 20 VI 2006.

<sup>9</sup> Pociąg Zefir ma prawie 60 m długości i jest ekspozycyjny w wybudowanym 1998 r. nowym hallu głównym, na poziomie podziemnych parkingów. Por. <http://www.msichicago.org/exhibit/zephyr/history/index.html> 20 VI 2006.

<sup>10</sup> J. Pridmore, *op.cit.*, s. 94.

<sup>11</sup> <http://www.msichicago.org/scrapbook/index.html> 15 VI 2006.

<sup>12</sup> <http://www.msichicago.org/scrapbook/exhibits.html> 15 VI 2006.

<sup>13</sup> [http://www.msichicago.org/ed/educ\\_snoozeum.html](http://www.msichicago.org/ed/educ_snoozeum.html) 15 VI 2006.

<sup>14</sup> <http://www.msichicago.org/scrapbook/events.html> 15 VI 2006.

<sup>15</sup> Według Victora Danilova muzea poświęcone nauce i technice przeszły zasadniczo trzy etapy ewolucji, z których dwa pierwsze miały miejsce w Europie, a trzeci głównie w Ameryce. Zob. K. Hudson, *Museums of Influence...*, *op.cit.*, s. 95.

<sup>16</sup> V. Danilov, *Science and Technology...*, s. 13-14.

<sup>17</sup> K. Hudson, *Museums of Influence...*, s. 89-90.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 91-93.

<sup>19</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 70.

<sup>20</sup> O. Mayer, and others, *The Deutsches Museum, German Museum of Masterworks of Science and Technology*, Munich, London 1990, s. 7.

<sup>21</sup> V. Danilov, *Science and Technology...*, s. 22.

<sup>22</sup> W 1929 r. w Dearborn (Michigan) powstało Muzeum Forda (Henry Ford Museum) ufundowane przez amerykańskiego potentata samochodowego. Jednym z trzech głównych działów muzeum był Salon Sztuk Mechanicznych

(Mechanical Arts Hall) z dużą kolekcją narzędzi i maszyn rolniczych, silników parowych i elektrycznych, artykułów oświetleniowych, środków komunikacji i transportu. Muzeum w zwięzły sposób ukazywało przemiany jakiego ulegało amerykańskie rolnictwo, transport i przemysł na przestrzeni lat. Do tej pory cieszy się dużą popularnością. Por. *ibidem.*, s. 22-23.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 23-24.

<sup>24</sup> V. Danilov, *America's Science...*, s. 310-312.

<sup>25</sup> C. L. Sclar, *The Smithsonian: A Guide to its National Public Facilities in Washington, D.C.*, Jefferson NC 1985, s. 195-248.

<sup>26</sup> <http://www.nasm.si.edu/museum/udvarhazy/> 20 VI 2006.

<sup>27</sup> V. Danilov, *America's Science...*, s. 43-44.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 45-46.

<sup>29</sup> V. Danilov, *Science and Technology ...*, s. 2.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 29-30.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>33</sup> Duncan F. Cameron, były dyrektor muzeum w Brooklinie, uważał, że np. Centrum Techniczno-Naukowe Ontario (Ontario Science Center), w którym był zatrudniony jako konsultant, nie może być uznane za muzeum, gdyż posiada chaotyczną mieszankę ekspozycji przygotowanych przez korporacje... z niezliczoną ilością guzików do przyciskania i korbek do przekręcania... co stanowi klaustrofobiczny labirynt... trudno w takim miejscu dowiedzieć się czegośkolwiek. *Ibidem*, s. 9.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, s. 3-4.

<sup>35</sup> [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html) 1946. 21 VI 2006.

<sup>36</sup> [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html) 1974. 21 VI 2006.

<sup>37</sup> V. Danilov, *America's Science...*, s. 292.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 291.

<sup>39</sup> <http://www.astc.org/about/index.html> 23 VI 2006.

<sup>40</sup> <http://www.aam-us.org/aboutmuseums/abc.cfm#visitors> 23 VI 2006.

Aleksandra Magdalena Dittwald

### The Museum of Science and Industry in Chicago and its Influence on the Development of America's Science and Technology Museums

The first science museums originated in Europe with the oldest one – the *Conservatoire des Arts et Métiers* – being established during the French Revolution in 1794 in Paris. In England, the *South Kensington Museum* opened in 1857 and was the predecessor of the *English Science Museum* built in 1909. However, the most influential European science museum was the *Deutsches Museum*, opened in 1906, which featured highly interactive expositions.

The first American science museums started to appear in the 1930's. These included the *New York Museum of Science and Industry* (1930), the *Museum of Science and Industry in*

*Chicago* (1933) and the *Franklin Institute Science Museum and Planetarium* (1934).

*Museum of Science and Industry in Chicago* (MSI) has become the most successful of the early museums. Julius Rosenwald started the initiative based off inspiration he gained from visiting the *Deutsches Museum*. However, it was no until a few years later that the initiatives of the new director, Lennox Lohr, brought new life to the museum. He made MSI successful and competitive by stressing contemporary science over historical objects, establishing more interactive expositions and forming a strong relationship with industrial companies. Under

Lohr's 28 years of leadership, the museum added numerous new exhibitions. Today it presents over two thousand exhibits and more than ten thousand scientific, technological and industrial artefacts. With a yearly attendance of over two million visitors, the MSI is the United States' seventh most popular museum.

The 1960's brought forth the dawn of science centers. They were different from traditional science museums as they did not focus on collecting scientific artefacts. Instead, they concentrated on interactive and educational exhibits. The forerunner of science centers was the *Palais de la Découverte*, opened in 1937 in Paris. However, the idea did not gain worldwide popularity until twenty years later. In 1974 the *International Council of Museums* (ICOM), and in 1975 the *American Association*

*of Museums* (AAM), adopted a new definition for a museum, which included. In the last three decades, many American science, industrial, natural history and children's museums have been converted to science centers. According to the *American Association of Museums*, science museums are three times more visited than art museums. Traditional museums, filled with artefacts and 'Do Not Touch' signs are much less appealing to youth than interactive exhibits with models, replicas, simulators and audio-visual experiments where you can learn and play. In order for traditional science museums to compete with the new trends established by science centers, they have to adopt new techniques as well.

□



Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

## MUZEA NA CENZUROWANYM

*Prawa się zmieniają, etyka się zmienia, nasze praktyki ulegają zmianie, ale nie nasze fundamentalne zasady*

Philippe de Montebello

Przedmiotem tych uwag będą zgłaszane pod adresem wielkich muzeów amerykańskich i europejskich coraz liczniejsze roszczenia repatriacyjne dotyczące tych obiektów z ich zbiorów, które pochodzą z nielegalnych wykopalisk i zostały wywiezione z krajów pochodzenia<sup>1</sup>. Problematyka ta odzwierciedla przemiany zachodzące w rozumieniu światowego dziedzictwa kulturalnego i roli zachodnich muzeów oraz w etycznych, prawnych i praktycznych aspektach pojęcia własności, stanowiące pochodną niektórych politycznych i aksjologicznych napięć współczesnego świata. Jako taka wzbudza ona znaczne zainteresowanie, skądinąd współkształtujących ją zachodnich mediów i opinii publicznej. W naszym kraju relacjonowana jest rzadko i przypadkowo, zapewne w przekonaniu, że bezpośrednio nas nie dotyczy.

### W obronie dobrego imienia

16 listopada 2005 r. rozpoczął się w Rzymie proces wytoczony przez rząd włoski byłej kuratorce kalifornijskiego J. Paul Getty Museum, Marion True, i amerykańskiemu dealerowi dzieł sztuki antycznej, ponad osiemdziesięcioletniemu Robertowi Hechtowi, od dziesięcioleci jednemu z najważniejszych graczy na światowym rynku starożytności. Zostali oni oskarżeni o świadomy udział w handlu zabytkami pochodzącymi z rabunkowych wykopalisk i wywożonymi bezprawnie z Włoch.

Niemal jednocześnie władze włoskie wystąpiły oficjalnie do Getty Museum o zwrot 52 obiektów z jego kolekcji, zakupionych w latach 80. i 90. ubiegłego wieku za około 48 milionów dolarów, i do Metropolitan Museum of Art o zwrot 20 obiektów, w tym słynnej wazy Eufrosiosa sprzed 2500 lat, nabytej przez nowojorskie muzeum w 1972 r. za ponad milion dolarów. Zapowiedziały równocześnie roszczenia pod adresem następnym muzeów amerykańskich.

Już w tydzień po pierwszej rozprawie, 22 listopada

2005 r., dyrektor Metropolitan, Philippe de Montebello, poleciał do Rzymu i podjął negocjacje z Włochami. Zrobił to po raz pierwszy w niemal trzydziestoletnim okresie kierowania tym największym na zachodniej półkuli muzeum, mimo że władze włoskie występowały o zwrot krateru Eufrosiosa od chwili jego zakupu przez poprzednika Montebello, Thomasa Hovinga, *notabene* od współ-oskarżonego w rzymskim procesie Roberta Hechta. Już wówczas Włochów wspierała prokuratura Nowego Jorku oraz archeolodzy amerykańscy i dociekliwi dziennikarze, a nawet kurator zbiorów antycznych Metropolitan, Oscar White Muscarella, który z tego powodu został na krótko zwolniony z pracy, a obecnie ma zakaz udzielania wywiadów bez zgody dyrekcji Metropolitan<sup>2</sup>.

Również nowy dyrektor Getty Museum w Los Angeles, Michael Brand, tuż po objęciu stanowiska na początku stycznia 2006 r. poleciał na rozmowy do Rzymu. Sprawa była dla tej najbogatszej instytucji muzealnej w USA, jeśli nie na świecie, do tego stopnia nagląca, że Brand zrezygnował z udziału w otwarciu – po niemal dziesięcioletniej przerwie – muzeum w willi Paula Getty w Malibu<sup>3</sup>. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że jest to jedyne w USA muzeum w całości poświęcone sztuce antycznej. Nadto autorką ekspozycji jest odpowiadająca w rzymskim procesie z wolnej stopy Marion True, która co prawda nie przyznaje się do żadnego ze stawianych jej zarzutów, niemniej i ona na otwarcie swojej wystawy nie przybyła. Tak się wszakże składa, że wśród wystawionych w Malibu dzieł znajduje się kilkanaście, o których zwrot wystąpiły władze włoskie, wśród nich wielkiej piękności posąg Wenus z Morgantiny. Zostały one w większości zakupione dla Getty w ostatnich dwudziestu latach właśnie przez True za pośrednictwem Hechta albo jednego z dwóch innych dealerów: Włocha Giacomo Mediciego, skazanego w 2004 r. na 10 lat więzienia za nielegalny handel antykami, i Anglika Robina Symesa. Od tego ostatniego True w 1995 r. pożyczyła prywatnie 400 tys. dolarów na zakup letniej willi na greckiej wyspie Paros.

Formalnie ta ostatnia okoliczność jako tzw. konflikt interesów stała się w 2005 r. przyczyną rezygnacji True z pracy w Getty Museum, które skądinąd zapewnia, że dokonywało zakupów w dobrej wierze<sup>4</sup>. W odniesieniu do True kierownictwo muzeum podkreśla nadal jej merytoryczną kompetencję, przez nikogo zresztą nie kwestionowaną, natomiast przestało głosić do niedawna podtrzymywane przekonanie o jej niewinności. I nic dziwnego, skoro oskarżenie wśród koronnych dowodów – obok prywatnych dzienników Hechta – wymienia dokumentację skonfiskowaną Medicemu w jego składzie wolnoctwom koło Genewy. Są w niej tysiące wykonanych polaroidem zdjęć dokumentujących wykopane przez tzw. tombaroli (rabusiów grobów) obiekty, jeszcze ze śladami ziemi i zabrudzeń na dowód, że to oryginały, a nie falsyfikaty. Niektóre z nich policja włoska zidentyfikowała m.in. w zbiorach Getty i Metropolitan.

Niemal równocześnie z włoskimi, dyrektor Brand został skonfrontowany z roszczeniami greckiego ministerstwa kultury, które wystąpiło o zwrot czterech obiektów z Getty wywiezionych nielegalnie w minionych latach z Grecji. Tamtejsza policja na podstawie informacji pozyskanych od włoskich kolegów przeprowadziła rewizję w domu True na Paros i znalazła tam kilkanaście niezarejestrowanych zabytków antycznych, co zgodnie z greckim prawem jest karalne. Co gorsza, na położonej kilka kilometrów od Paros maleńkiej wysepce Sinousa odkryto magazyn ukrytych antyków nie tylko z Grecji, ale także z Włoch, Egiptu i Turcji. Znajdował się on na terenie posiadłości należącej niegdyś do Symesa i jego przyjaciela Christosa Michailidisa, a po tragicznej śmierci tego ostatniego w 1999 roku (na party we włoskiej willi jednych z najbardziej znanych amerykańskich kolekcjonerów antyków i benefaktorów Metropolitan – Shelby White i jej męża Leona Levy) użytkowanej przez rodzinę zmarłego, też parającą się handlem antykami.

Już te fakty, brzmiące jak scenariusz filmu kryminalnego, wskazują, że policja włoska we współpracy z policjami innych krajów i Interpolem zgromadziła materiał demaskujący ważny segment zorganizowanej na wielką skalę przestępczości międzynarodowej czerpiącej zyski z rabunkowych wykopalisk i przemytu antyków, które szacuje się na sumę dwóch miliardów dolarów. Według wewnętrznego raportu specjalnej jednostki carabinieri, tylko w samych Włoszech skradziono w latach 1970-2005 co najmniej 850 tysięcy zabytków, z czego umiejscowiono mniej niż jedną trzecią, a skonfiskowano nieco ponad cztery tysiące<sup>5</sup>. Jednak najbardziej istotna i najbardziej drażliwa w omawianej aferze, o której pisze się jako o jednym z największych

powojennych skandali na rynku sztuki i antyków, jest kwestia współsprawstwa, współwiny, a przynajmniej współodpowiedzialności amerykańskich muzeów, począwszy od dwóch najbardziej prestiżowych, które Włosi nieprzypadkowo wzięli na pierwszy ogień. Nic więc dziwnego, że rzymski proces i negocjacje Montebello i Branda śledzą z napięciem ich koledzy z Association of American Museum Directors (AAMD), w obawie, jak twierdzą tamtejsze media, przed wybuchem lawiny roszczeń.

Nad amerykańskimi muzeami zawisła bowiem groźba rujnujących procesów sądowych i konieczności zwrotów zakupionych za wielkie pieniądze obiektów, a także utraty publicznej wiarygodności<sup>6</sup>. W ostatnich miesiącach została już ona poważnie nadwerżona przez opiniotwórcze gazety USA, które opowiedziały się zdecydowanie po stronie roszczeń repatriacyjnych formułowanych przez władze krajów pochodzenia i wspieranych przez licznych zwolenników wśród amerykańskich naukowców, głównie archeologów. Poddało ostrej krytyce dotychczasową pragmatykę zakupów muzealnych, która wobec antyków nadspodziewanie łatwo przystawała na braki w proveniencji. Równie negatywnie oceniono nieprzejrzyste relacje między prywatnymi kolekcjonerami, często będącymi członkami nadzorczych rad muzealnych, i dzisiejszymi lub spodziewanymi darczyńcami a dyrektorami i kuratorami muzeów<sup>7</sup>. Wiadomo bowiem powszechnie, że standardy proveniencyjne prywatnych kolekcjonerów są zazwyczaj znacznie mniej surowe niż – przynajmniej teoretyczne – muzeów, a jednocześnie, że muzea zabiegają o ich zbiory jako depozyty lub przyszłe dary. Od tej krytyki dziennikarze przeszli do zarzutów, że muzea amerykańskie, te wielkie i silne w szczególności, swoją polityką zakupów podsycającą przemyt i niezgodny z prawem handel antykami. Tym samym pośrednio wspierają nielegalne wykopaliska, które pozbawiają zagrabione przedmioty ich historycznego kontekstu i bezpowrotnie niszczą stanowiska archeologiczne. Powoływano się przy tym na konwencję UNESCO z 1970 r. dotyczącą nielegalnego wywozu i przeniesienia własności dóbr kultury, ratyfikowaną przez rząd USA w 1983 roku<sup>8</sup>. Od wybuchu wojny w Iraku wszystkie te argumenty, jak łatwo się domyślić, są szczególnie nośne<sup>9</sup>.

W świetle tej krytyki do niedawna powszechnie wychwalany Getty Trust, na który obok muzeów w Los Angeles i Malibu składają się renomowane Getty Conservation Institute, Getty Research Institute (z jego *Getty Provenance Index!!!*) i Getty Foundation, stanowiące łącznie rodzaj muzealnego *think-tank* operującego nie tylko w Kalifornii, czy w USA, ale i na całym

świecie, zaczęto przedstawiać jako młodą, agresywną instytucję zorientowaną na stworzenie pierwszorzędnej kolekcji sztuki antycznej bez względu na koszty i niepewne źródła akwizycji. I to w czasie, gdy rządy na całym świecie walczą z nielegalnym handlem antykami<sup>10</sup>. O Metropolitan natomiast pisze się jako o aroganckiej i przekonanej o swojej nietykalności instytucji. Dowodem na to ma być budowane obecnie nowe skrzydło muzeum poświęcone sztuce antycznej, które ma nosić imię White-Levy, jako że wspomniane już wcześniej małżeństwo kolekcjonerów przekazało 200 milionów dolarów na jego powstanie, zaś owdowiała w międzyczasie Shelby White, członkini rady nadzorczej Metropolitan, udostępniła muzeum kilka dzieł ze swojej kolekcji w charakterze czasowych depozytów. Szkopuł w tym, że ich proveniencja jest również kwestionowana przez włoskich carabinieri. Jak dalece ta trwająca kilka miesięcy medialna kampania okazała się skuteczna, przekonuje niedawna odmowa przyjęcia przez New York University 200 milionów dolarów od pani White, która chciała wesprzeć nimi prace uniwersyteckiego instytutu badań nad starożytnością<sup>11</sup>.

Wypada spytać, co się stało? Bo przecież roszczenia włoskie i innych krajów o zwrot zakupionych po 1970 r. antyków pochodzących z nielegalnych źródeł były formułowane, i to nierzadko, już wcześniej. Ba, zdarzały się restytucje, jak np. w 1993 r., kiedy to Metropolitan po wieloletnim sporze prawnym przekazało Turcji 363 obiekty tzw. skarbu lidyjskiego do muzeum w Usak<sup>12</sup>. Także Getty oddał wcześniej kilka obiektów Włochom<sup>13</sup>, zaś w 1999 r. rząd USA skonfiskował na wniosek rządu włoskiego złotą paterę z IV w. p.n.e. prywatnemu kolekcjonerowi Michaelowi Steinhardtowi, *notabene* też członkowi rady nadzorczej Metropolitan<sup>14</sup>.

Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przedstawić zasadnicze kontrargumenty muzeów. Pierwsze mają charakter formalnoprawny. Mianowicie to strona występująca z roszczeniem musi udowodnić, że obiekt został nielegalnie wykopany i przemycony za granicę, i to po wejściu w życie konwencji UNESCO z 1970 roku<sup>15</sup>. W praktyce bywa to niezwykle trudne lub niemożliwe z powodu braku dokumentacji. Montebello przez lata utrzymywał, że odda hellenistyczne srebro, zakupione przez Metropolitan po 1983 r., jeśli tylko strona włoska dostarczy mu bezsporne dowody ich nielegalnego pochodzenia. Dokonując restytucji bez takich dowodów sprzeniewierzyłby z punktu widzenia prawa wydane na ich zakup pieniądze, wykorzystywane zgodnie z misją muzeum tak długo, jak długo obiekty znajdują się w jego zbiorach, służąc publiczności i nauce. Muzea amerykańskie nabywając

nowe zabytki stawiały i stawiają sobie za cel ich zachowanie, opracowanie i upowszechnienie, i nie widzą powodu, dla którego miałyby się tego wstydzić czy z tego zadania rezygnować. Aby wykluczyć ryzyko „trefnych” nabytków, stosowały przy tym pojedynczo, a i rekomendowały jako wspólne, wskazówki AAMD, które zalecały ostrożność i proveniencyjne zabezpieczenia przy akwizycjach, poczynając od zapytania pod adresem domniemanego państwa pochodzenia obiektu i Interpolu, czy nie występuje on w spisie poszukiwanych przedmiotów. Wprowadziły też warunek, że nabywany obiekt co najmniej 10 lat musiał znajdować się poza krajem pochodzenia (*notabene* włoskie śledztwo dowodzi, że dealerzy ten warunek nierzadko obchodzą, wystawiając do sprzedaży obiekty przechowywane przez lata w wolnocłowych magazynach w Szwajcarii). Nie bez znaczenia jest też fakt, że partnerami muzeów byli renomowani dealerzy i domy aukcyjne, do których obowiązków należy sprawdzenie pochodzenia obiektów<sup>16</sup>. Tych i podobnych praktyk nie stosowano natomiast wobec depozytów, darów i wypożyczeń<sup>17</sup>. W 2004 r. AAMD pod wpływem rosnących wątpliwości i nacisków przyjęło zaostrzone zasady sprawdzania proveniencji, poddając im przy okazji także wypożyczenia. Kolejnego ich obostrzenia AAMD dokonało na początku bieżącego roku<sup>18</sup>.

Montebello i jego koledzy bardzo stanowczo sprzeciwili się opinii, że zakupy muzeów amerykańskich nakręcają koniunkturę czarnemu rynkowi antyków i w konsekwencji wzmagają grabież stanowisk archeologicznych. Ich zdaniem jest to argument demagogiczny. Akwizycje muzealne stanowią bowiem od lat nie więcej niż 10% legalnego rynku starożytności, którego klientami w zdecydowanej większości są indywidualni kolekcjonerzy, pochodzący zresztą przede wszystkim z Japonii, krajów arabskich i coraz częściej także z Chin<sup>19</sup>. I to ta grupa, praktycznie coraz zamożniejsza i nienasycona, konsumuje każdą ilość wykopanych nielegalnie i przemyconych poza kraje pochodzenia zabytków, w dodatku skazując je na publiczny i naukowy niebyt<sup>20</sup>. Dyrektor Metropolitan twierdzi, że państwa bogate w zabytki archeologiczne, chcąc zmniejszyć patologię, o których mowa, winny skorygować nierealistyczne przepisy, wprowadzić wynagrodzenie od znalezionych cennych zabytków (jak czyni to np. Japonia i Wielka Brytania), zamiast zastępczo, ale spektakularnie stawiać pod pręgierzem instytucje, które nabytym w dobrej wierze obiektom zapewniły optymalne warunki przechowywania, ekspozycji i badania.

Mimo wszystkich tych argumentów Montebello już w trzy miesiące po rozpoczęciu rozmów w Rzymie, 21 lutego 2006 r. podpisał ugodę z rządem wło-



skim. Nowojorskie muzeum zrzeka się w niej na rzecz Italii tytułu własności 21 obiektów – w tym krateru pochodzącego najprawdopodobniej z grobu etruskiego w Cerveteri koło Rzymu oraz 15 sreber hellenistycznych z sycylijskiej Morgantiny – w zamian za co otrzyma z Włoch wieloletnie depozyty dzieł równej klasy<sup>21</sup>. W ugodzie stwierdza się także, że Metropolitan nie ponosi żadnej odpowiedzialności za obiekty z nielegalnego źródła, zapewniając, że nabyło je w dobrej wierze. Strony zobowiązały się, że jeśli w przyszłości pojawią się kontrowersje w odniesieniu do innych obiektów archeologicznych znajdujących się w posiadaniu Metropolitan, będą one rozwiązywane w tym samym duchu. Gdyby nie udało się znaleźć satysfakcjonującego rozwiązania zostanie ono wypracowane na drodze prywatnego, pozasądowego arbitrażu<sup>22</sup>. *Włochy wygrały, Metropolitan Museum nie przegrało, a skorzystała kultura* – podsumował umowę ówczesny włoski minister kultury Rocco Buttiglione, zaś koledzy z AAMD powitali Montebello owacją na stojąco jako twórcę modelowego kompromisu<sup>23</sup>.

Szef Metropolitan nie udaje jednak, że z dnia na dzień przedzierzgnął się z tradycyjnego muzealnika zainteresowanego poszerzaniem kolekcji w innowatora i rozjemcę<sup>24</sup>. Nie ukrywa, że Włosi zagrozili nowojorskiemu muzeum zakazem jakichkolwiek wypożyczeń oraz wszczęciem procesu. Nie przedstawili też jakichś nowych, rozstrzygających dowodów proveniencyjnych. Przeprowadzili za to profesjonalnie świetnie przygotowaną kampanię na rzecz repatriacji wybitniejszych antyków, w której umiejętnie posłużono się prasą amerykańską i lobby amerykańskich archeologów<sup>25</sup>. Działanie to doprowadziło do błyskawicznej zmiany *otoczenia etycznego*, jak mówi Montebello. *Nie jest tak, że oni naprawdę potrzebowali naszych dzieł sztuki. To było działanie polityczne*<sup>26</sup>.

W ocenie tej zawiera się też odpowiedź na postawione wcześniej pytanie, niezależnie od tego, której ze stron sporu sekundujemy. To bowiem umiejętna polityka Włochów pod obliczonym na nową wrażliwość hasłem restytucji bezprawnie wywiezionego za granicę narodowego dziedzictwa kulturalnego sprawiła, że jedynie ugoda pozwoliła Metropolitan uniknąć druzgoczącej publicznej konfrontacji z rządem włoskim, a jego dyrektorowi zachować twarz. Montebello, kiedy mówi o podpisanym porozumieniu, że *wprowadziło korekty w nieprawidłowościach i błędach popełnionych w przeszłości i że wytycza nowe prawne i etyczne normy przyszłej praktyki i współpracy muzealnej*<sup>27</sup>.

*Casus Getty* zdaje się potwierdzać tę opinię. Kiedy bowiem obecny minister kultury Włoch Francesco Rutelli podkreśla, że daje kalifornijskiemu muzeum

pod nowym kierownictwem szansę spektakularnego zerwania z dotychczasowymi praktykami i nieodwołalnego zamknięcia ery *wielkiej grabieży*, dyrektor Brand woli mówić o nowej formule długoterminowej współpracy<sup>28</sup>. Zaraz po powrocie z Rzymu Brand zlecił wykonanie wewnętrznego raportu dotyczącego antyków w zbiorach Getty, które mogłyby być przedmiotem roszczeń repatriacyjnych. Gotowy w czerwcu raport wykazał, że oprócz wskazanych przez Włochów obiektów jeszcze 350 zabytków o łącznej wartości ok. 100 milionów dolarów ma niejasną proveniencję (w tym 35 z katalogu 104 arcydzieł nowo otwartego muzeum w Malibu). Brand nie zgodził się na udostępnienie ich wykazu stronie włoskiej, natomiast wyraził gotowość zwrotu 21 spośród 52 zakwestionowanych przez nią dzieł (w tym zapewne Wenus z Morgantiny), za co rekompensatą mają być długotrwałe depozyty dzieł zbliżonej klasy. Brand chce wierzyć, że uda się na tej liczbie zwrotów poprzestać w zamian za złożoną Włochom ofertę różnych usług, z których słynie Getty Trust, w tym znaczącą pomoc w konserwacji i badaniu antyków w zbiorach włoskich<sup>29</sup>.

Negocjacje z Włochami jeszcze trwają. Natomiast 10 lipca 2006 r. szef Getty podpisał umowę z rządem greckim, na mocy której – poza zapowiedzią rozwiniętej współpracy między stronami – jego instytucja zrzekła się prawa własności do dwóch spośród czterech zabytków starożytnych reklamowanych przez Grecję<sup>30</sup>. Obok liczącej 2400 lat stelli nagrobnej, nabytej przez muzeum w 1993 r. jest to archaiczna płaskorzeźba wotywna kupiona jeszcze przez samego Paula Getty w 1955 r., a więc na wiele lat przed konwencją UNESCO. Zdaniem strony greckiej została ona skradziona z udokumentowanych wykopalisk archeologicznych<sup>31</sup>. Otwarte pozostaje pytanie, czy obiekty te pozostaną w Malibu jako wieloletni depozyt i czy Grecy będą ubiegać się jeszcze o zwrot pozostałych dwóch spornych obiektów. Co ciekawe, jeden z nich – marmurowa kora z VI w. p.n.e – jest również przedmiotem roszczenia strony włoskiej. Pokazuje to, jak trudno o bezsporne dowody proveniencji takich zabytków<sup>32</sup>.

Jak należało się spodziewać, i Włosi i Grecy po pierwszych sukcesach przystąpili do dalszej ofensywy. Tuż po podpisaniu lutowego porozumienia z Metropolitan Włosi przedstawili Museum of Fine Arts w Bostonie listę 29 starożytności do zwrotu, grożąc, że może się ona znacznie wydłużyć, jako że MFA nabyło ponad 1000 obiektów od oskarżonego w procesie rzymskim Roberta Hechta<sup>33</sup>. Z kolei minister kultury Grecji George Voulgarakis w dzień po podpisaniu lipcowego porozumienia z Getty oświadczył: *Gdziekolwiek na świecie jest cokolwiek greckiego chcemy to mieć*

z powrotem<sup>34</sup>, zaś greccy śledczy zaczęli kompletować roszczenie w sprawie brązowej rzeźby Apolla Sauroktonosa dłuta Praksytelesa zakupionej w 2004 r. przez Cleveland Museum of Art<sup>35</sup>. Prawnicy specjalizujący się w USA w problematyce własności kulturalnej radzą wszystkim zainteresowanym, a raczej wywołanym do repatriacji nabytych w ciągu minionych 25-30 lat antyków muzeom amerykańskim zawierać umowy na wzór Metropolitan i Getty: *Byłoby ekstremalną głupotą odrzucić te w istocie bardzo dla nich korzystne umowy*<sup>36</sup>.

Chyba rzeczywiście to rozwiązanie okaże się nieuniknione, a może nawet – *nolens volens* – optymalne, także w relacjach z innymi państwami pochodzenia zabytków, które coraz częściej występują z podobnymi wnioskami repatriacyjnymi, bo sukcesy Włochów i Greków na pewno ich żądania wzmocnią. Przykładowo Turcja domaga się od MFA w Bostonie dolnej części posągu z II w. n.e., którego górna część znajduje się w jednym z tureckich muzeów. Twierdzeniu MFA, że nie ma dowodu, iż „amerykańska” połowa opuściła Turcję w czasach współczesnych, Ankara przeciwstawia pogląd, że zrabowano ją w południowej Turcji około 1980 roku. Egipt żąda od St Louis Museum zwrotu liczącej ponad trzy tysiące lat maski mumii. Zakupiona do zbiorów muzealnych w 1998 r. za 499 tys. dolarów, zdaniem strony egipskiej została skradziona na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego wieku z magazynu archeologicznego na Saharze<sup>37</sup>. Tymczasem muzeum w St Louis dysponuje dokumentacją wskazującą, że obiekt wykopany w latach 50. ubiegłego wieku i nigdy nie zarejestrowany jako własność Egiptu, został legalnie wywieziony do Europy przed wprowadzeniem w 1983 r. prawa zabraniającego wywozu zabytków z jego terytorium<sup>38</sup>.

Większość muzeów europejskich już wcześniej pogodziła się z sytuacją, w której z racji antyeksportowych przepisów państw bogatych w dziedzictwo starożytności oraz konwencji UNESCO z 1970 r., niepewne akwizycje nie popłacają. British Museum jako pierwsze już od lat realizuje jednoznaczną politykę odrzucania ofert nabycia i przyjęcia darów (sic!) wszelkich obiektów pochodzących z niepotwierdzonego źródła lub niedawnych wykopalisk<sup>39</sup>. Skądinąd ta rozpoznała wśród brytyjskich muzealników postawa zemściła się największą od lat kompromitacją całego kręgu brytyjskich znawców sztuki starożytnej, którzy przyklasnęli w 2003 r. zakupowi przez Bolton Museum za 500 tys. funtów egipskiej rzeźby liczącej ponad trzy tysiące lat. Ta tzw. Księżniczka z Amarny, znajdująca się jakoby od ponad stu lat w angielskiej kolekcji rodzinnej – co przyjęto z ulgą, lekceważąc rygorystyczny wymóg sprawdzenia proveniencji i poddając się nie-

ostrożnemu entuzjazmowi – okazała się falsyfikatem<sup>40</sup>. W końcu 2005 r., tyleż w kontekście nagminnych rabunków obiektów zabytkowych w Afganistanie i Iraku, co krytyki amerykańskich muzeów, rząd Zjednoczonego Królestwa opublikował wskazówki dla muzeów brytyjskich, jak walczyć z nielegalnym handlem. Ich naczelną dyrektywą jest zdobycie pewności, że obiekt (obojętne – przedmiot zakupu, daru lub wypożyczenia) nie został nielegalnie wykopany lub wyeksportowany po 1970 roku<sup>41</sup>. Niemcy zaś w 2006 r. ratyfikowały wreszcie konwencję UNESCO i dokonują przeglądu muzealnych zbiorów pod kątem proveniencji nabytych w ostatnich dziesięcioleciach obiektów<sup>42</sup>.

Wydaje się więc, że repatriacja (a przynajmniej zwrot prawa własności) zabytków archeologicznych i innych obiektów pochodzących z „niedawnego importu”, tj. nielegalnie wykopanych i/lub wywiezionych z krajów pochodzenia po 1970 r., nawet gdy były później nabyte przez muzea w dobrej wierze, zostanie, choć z bólem, zaakceptowana przez muzea zachodnie. I niewątpliwie wymusi rygorystyczną kontrolę proveniencji potencjalnych nabytków<sup>43</sup>.

Jednak coraz częściej roszczenia repatriacyjne zaczynają dotyczyć zabytków archeologicznych przemieszczonych przed uchwaleniem Konwencji UNESCO.

## Peruwiańska kość niezgody

Kiedy trzy lata temu, w 2003 r., Peabody Museum of Natural History przy Uniwersytecie Yale w New Haven zorganizowało wystawę objazdową poświęconą kulturze Inków, która podczas dwuletniego *tournee* po USA przyciągnęła ponad milionową publiczność, rząd Peru wystąpił do Yale o zwrot znajdujących się na niej eksponatów z wzniesionej w połowie XV w. twierdzy Machu Picchu. To położone w Andach na wysokości 2,5 tysiąca metrów tajemnicze miasto Inków odkrył w 1911 r. profesor historii z Yale, Hiram Bingham, który rozstawił je swoimi książkami i artykułami, tak że dzisiaj stanowi ono największą atrakcję turystyczną Peru. Bingham zorganizował później jeszcze dwie ekspedycje do Machu Picchu: w 1912 i 1915 roku. Z każdej z trzech wypraw wracał do Yale ze skrzyniami zabytków archeologicznych – srebrnymi rzeźbami, biżuterią, instrumentami muzycznymi i ludzkimi szczątkami – na których wywóz otrzymywał zgodę ówczesnego prezydenta Peru, Augusto Leguia. Dzisiejszy rząd w Limie zagroził uniwersytetowi Yale procesem, jeśli nie zwróci on wywiezionych przez Bingham wykopalisk, które miały zostać mu wypożyczone jedynie okresowo w celu ich naukowego opracowania<sup>44</sup>. Yale utrzy-

muje, że warunek ten dotyczył wyłącznie obiektów z drugiej i trzeciej wyprawy Bingham, i że zostały one zwrócone Peru w latach dwudziestych. Strona peruwiańska twierdzi także, że muzeum Peabody posiada (posiadało?) w swych zbiorach pięć tysięcy obiektów z Machu Picchu, wśród których powinny być mumie i wyroby ze złota. Amerykanie mówią tymczasem o około 250 obiektach galeryjnych, w tym jedynie kilkudziesięciu srebrnych zabytkach. Zwracają też uwagę, że Machu Picchu było przez wieki, a i po odkryciu Bingham, przedmiotem rabunków tubylczej ludności. Nie przeszkadza to peruwiańskim mediom wypowiadać się o *skradzionych przez Amerykanów skarbach*, a tamtejszym władzom ignorować zasługi Yale w odkryciu, zachowaniu i badaniu spuścizny Inków. Kompromisową propozycję Amerykanów podziału eksponatów między obydwie instytucje Lima, gotowa jest rozważyć dopiero po przekazaniu jej przez Peabody Museum prawa własności do całej kolekcji Bingham. Peru nie wydaje się też zainteresowane współpracą ze specjalistami z Yale przy realizacji muzeum poświęconego kulturze Inków, planowanego w bliskim sąsiedztwie zabytkowych ruin Machu Picchu. Ma ono zostać otwarte w stulecie odkrycia miasta, w 2011 roku.

Spór z amerykańskim elitarnym uniwersytetem o zabytki z Machu Picchu ma dla Peruwiańczyków znaczenie prestiżowe i zdecydowanie polityczne. Jak mówi David Ugarte, jeden z wysokich urzędników peruwiańskiego Narodowego Instytutu Kultury: *To jest nasze dziedzictwo. Dowodzi ono, że aczkolwiek dzisiaj jesteśmy biedni, nasi przodkowie żyli na wielką skalę i dumnie*<sup>45</sup>. Symbolikę tego miejsca uwydatnił w 2001 r. Alejandro Toledo, pierwszy prezydent Peru o indiańskich korzeniach, który właśnie Machu Picchu wybrał na miejsce zaprzysiężenia. Niedługo potem parlament w Limie zobowiązał rząd do odzyskania kolekcji.

Tym samym spór o prawo własności obiektów odkrytych i przemieszczonych przed niemal stu laty stał się starciem między polityką historyczną walczącego o swą pozycję i tożsamość państwa a ochroną stanu posiadania i tradycyjnej misji publicznej przez cenioną zachodnią instytucję naukową i muzealną. Sytuację komplikuje jeszcze południowoamerykański antyamerykanizm, który wszystko co z USA traktuje jako kolonialną lub imperialistyczną arogancję.

Nietrudno zauważyć, że w przypadku Peru kontra Yale mamy do czynienia z rodzajem testu w sprawie granicy czasowej dopuszczalnych roszczeń. Jeśli więc stronie peruwiańskiej uda się wymusić na Peabody Museum daleko idące koncesje, to ich skutki dla praktyki muzealnej będą znacznie poważniejsze niż omówionych wcześniej repatriacji stosunkowo „młodych”

importów. W dodatku najbardziej dotkliwe okazałyby się one dla muzeów starego kontynentu.

### Nowa wojna trojańska

8 grudnia 2002 r. dyrektorzy ponad 30 największych światowych muzeów, w tym z Europy: Muzeum Brytyjskiego, Luwru, Prado, Rijksmuseum, Ermitażu, Państwowych Muzeów Berlińskich i Bawarskich, ogłosili bezprecedensową deklarację na temat znaczenia i wartości muzeów powszechnych<sup>46</sup>. Czytamy w niej m.in.: *Międzynarodowa wspólnota muzealna podziela przekonanie, że nielegalny obrót obiektami archeologicznymi, artystycznymi i etnicznymi musi być stanowczo poddany ostracyzmowi. Niemniej należy pamiętać, że obiekty nabyte w dawniejszych czasach muszą być postrzegane w świetle odmiennej wrażliwości i wartości właściwych dla tamtych epok [...] Dzisiaj jesteśmy szczególnie wrażliwi na oryginalny kontekst dzieł, ale nie możemy stracić z pola widzenia, że muzea także tworzą ważny i wartościowy kontekst dla obiektów, które dawno temu zostały przemieszczone z ich oryginalnego miejsca pochodzenia. Powszechny podziw dla starożytnych cywilizacji nie byłby dzisiaj tak głęboki, gdyby nie wpływ obiektów tych cywilizacji szeroko dostępnych w wielkich muzeach dla międzynarodowej publiczności. Ponadto, specyficzna estetyka dzieł każdej z tych cywilizacji ujawnia się w sposób tym bardziej wyrazisty, gdy są oglądane i usytuowane w bezpośredniej bliskości przedmiotów innych wielkich cywilizacji. I dalej: Wnioski o repatriację obiektów, które należały do kolekcji muzealnych przez wiele lat stały się ważnym problemem muzeów. Chociaż każdy przypadek musi być oceniany indywidualnie, musimy podkreślić, że muzea służą nie tylko jednemu narodowi lecz członkom wszystkich narodów. Muzea są czynnikami rozwoju kultury, których misją jest uprawiać naukę poprzez stały proces reinterpretacji. Każdy eksponat uczestniczy w tym procesie. Zawężać zakres muzeów, których kolekcje są różnorodne i wieloaspektowe oznaczałoby straty dla wszystkich zwiedzających.*

Ten dziwaczny tekst – ni to atak, ni to obrona – powstał z inspiracji dyrektora The British Museum, Neila MacGregora, i był zdumiewająco nerwową reakcją na – według jego własnych słów – sposób, w który Grecja wywiera polityczną presję wobec Marmurów [Partenonu – N. C.-L.] i na koncept, według którego jedno państwo zachodnie buduje muzeum, aby wystawiać w nim obiekty należące do drugiego<sup>47</sup>. Kiedy indziej ten słynący z elegancji i majstersztyków dyplomacji Brytyjczyk powie brutalnie, że kierowanemu przezeń muzeum przypadł obowiązek ochrony uniwersalnego charakteru tych marmurów przeciw usiłowaniom uczynienia



z nich nacjonalistycznego symbolu politycznego i że broniąc swego stanu posiadania Muzeum Brytyjskie występuje przeciw fundamentalizmowi. Warto dokładnie przyjrzeć się przedmiotowi sporu, aby zrozumieć co skłoniło MacGregora do tak ostrych sformułowań.

Świątynia Ateny Partenos na ateńskim Akropolu (V w. p.n.e.) to symbol starożytnej Hellady<sup>48</sup>. Dziś nie ma tam już rzeźb. Dwunastometrowy posąg bogini dłuta Fidiasza, zdobiony złotem i kością słoniową, który znajdował się we wnętrzu pomieszczenia świątynnego, tzw. naosu i uchodził za jeden z siedmiu cudów świata antycznego, padł 200 lat p.n.e. ofiarą pożaru. Posągi z frontonów Partenonu zniknęły w znacznej części jeszcze przed oblężeniem Akropolu przez Wenecjan w 1687 r., kiedy to w świątyni, przerobionej przez Turków na magazyn prochu, doszło do eksplozji. Wybuch uszkodził poważnie strukturę architektoniczną budowli. Płaskorzeźby obydwu fryzów ucierpiały w mniejszym stopniu, jako że były ryte bezpośrednio w blokach marmuru, stanowiących elementy konstrukcyjne. Dopiero w 1801 r., na prywatne zlecenie lorda Elgina (ambasadora brytyjskiego przy Cesarstwie Otomańskim w Konstantynopolu) odkuto niemal połowę fryzu z procesją panatenajską i 15 metop, które wraz z 17 posągami z frontonów budowli oraz fragmentami z innych świątyń Akropolu przewieziono do Anglii. Były to jedne z pierwszych oryginałów sztuki greckiej w ówczesnej Europie. Ich znaczenia dla kultu antycznej Grecji i badań nad nią nie da się przecenić. W 1816 r. na wniosek Izby Gmin marmury Elgina zostały zakupione przez rząd JKMości i przekazane pod opiekę British Museum *dla studiów uczonych i przyjemności publiczności*. Jednak już wówczas, podczas pierwszej debaty w Izbie Gmin poświęconej zbiorom Elgina, padła propozycja, by Londyn zatrzymał je do czasu, gdy ich zwrotu zacząną się domagać obecne albo przyszłe władze Aten. Przeciw barbarzyństwu dokonaniem brytyjskimi rękami żarliwie protestował bard niepodległej Grecji, lord Byron w *Wędrownkach Childe Harolda* (1817). Nie był jedynym krytykiem lorda Elgina, któremu współcześnie nierzadko zarzucali wykorzystywanie pozycji, przekupstwo, grabież, wreszcie pospolitą żądzę sławy. Dopiero z czasem utarła się lukrowana opinia, że brytyjskim ambasadorem przy Wielkiej Porcie powodowało pragnienie uratowania skazanych na zniszczenie rzeźb Akropolu. I że wywozowi arcydzieł towarzyszyła całkowita obojętność Greków.

Wniosek restytucyjny pojawiał się sporadycznie w XIX i 1. poł. XX wieku. Pod koniec II wojny światowej w parlamencie brytyjskim rozważano, czy marmury Partenonu nie miałyby wrócić do Grecji w podzięce za jej poświęcenie w wojnie z Trzecią Rzeszą. W latach

60. XX w. sondowano tę sprawę ponownie. Brytyjski Foreign Office wyraził wówczas opinię, że marmury Elgina jako *ściśle związane z historią i narodowym losem Grecji, podpadają pod małą i wyraźnie zarysowaną kategorię dzieł składających się na narodowe dziedzictwo Grecji, a będąc przypadkiem wymagającym stosowania specjalnych argumentów, niekoniecznie muszą stworzyć precedens, gdyby zostały zwrócone Atenom*. Ambasador JKMości w Grecji dodawał, że *za niebezpiecznie dwuznaczny uważa argument o obecnym bliskim związku marmurów z historią i życiem narodowym Wielkiej Brytanii*.

Dzisiejszą walkę o Partenon zaczęła niemal przed ćwierćwieczem znana grecka aktorka, płomienna przeciwniczka dyktatury junty, przebywająca wiele lat na wygnaniu Melina Mercouri. W demokratycznej Grecji pełniła przez dziesięć lat funkcję ministra kultury. W 1982 r. wystąpiła z inicjatywą powrotu wszystkich marmurów Partenonu na Akropol i uzyskała dla niej poparcie UNESCO. W 1983 r. wystosowano oficjalny wniosek restytucyjny do rządu Zjednoczonego Królestwa. Wniosek podważał legalność transakcji Elgina i jego intencje ratowania marmurów przed zniszczeniem. Wskazywał, że cała operacja przeprowadzona została w sposób barbarzyński podczas okupacji Grecji. Podkreślał, że marmury stanowią integralną część Partenonu, wzgórze Akropolu wyznacza ich autentyczny kontekst i tylko tam badacze i zwiedzający będą mogli wyrobić sobie obraz pierwotnej całości. Najważniejsze zaś, że stanowią nierozdzieloną część ateńskiego monumentu, który jest niezastępowalnym symbolem greckiej cywilizacji klasycznej, drogim nade wszystko Grekom jako symbol ich narodowej tożsamości, ale także stanowiącym wyjątkowy zabytek kulturalnego dziedzictwa światowego.

Izba Gmin i rząd w Londynie pozostały niewzruszone, odrzucając prawne zarzuty rządu greckiego, a argumenty symboliczne kontrując przypomnieniem o znakomitej opiece roztoczonej nad marmurami w Muzeum Brytyjskim. Równolegle jednak powstał Brytyjski Komitet Restytucji Marmurów do Grecji.

Od 2 poł. lat 90. ubiegłego wieku spór nabrał szczególnej intensywności, kiedy to wyniki ankiet zaczęły przechylać się na niekorzyść Muzeum Brytyjskiego. Obecnie tylko 16% Brytyjczyków uważa, że Londyn to właściwe miejsce dla marmurów Elgina, zaś ponad 40% jest za ich restytucją. Jest wśród nich prawie 200 parlamentarzystów, kilku członków gabinetu Tony'ego Blaira, znane osobistości życia publicznego i intelektualni, w tym archeologowie klasycyści, historycy, a nawet muzealnicy. Wszyscy oni są zdania, że rzeźby powinny wrócić do Aten; ściślej, że powinny znaleźć

się we wznoszonym od lat nowym muzeum Akropolu. W jego górnej części powstaje przeszklone pomieszczenie, w którym marmury z Londynu miałyby zostać scalone z pozostałymi rzeźbami Partenonu – jego nieodległą sylwetę zwiedzający będą mieli na linii wzroku. Połowa ocalałych marmurów świątyni przetrwała w Atenach. Do niedawna znaczna ich część znajdowała się jeszcze ciągle na zewnątrz budowli, co doprowadziło do sporych zniszczeń w kamiennej tkance reliefów. Niewielkie fragmenty rzeźb i reliefów z Partenonu znajdują się ponadto w kilkunastu muzeach europejskich, m.in. w Luwrze i w monachijskiej Gliptotece.

Grecy zamierzali zrealizować tę wizję – dla jednych olśniewającą i głęboko symboliczną, dla innych efekciarską i wyraźnie ideologiczną – na Olimpiadę w Atenach latem 2004 roku. Zdobyli dla niej wówczas poparcie Międzynarodowego Komitetu Muzeów ICOM i Parlamentu Europejskiego. Rząd grecki zobowiązał się do złożenia gwarancji, że nie wystąpi o restytucję żadnych innych obiektów z muzeów Wielkiej Brytanii. Za zwrot marmurów Elgina zaproponował też Muzeum Brytyjskiemu udostępnianie na zasadach wyłączności wystaw najcenniejszych dzieł antycznych znajdujących się w Grecji. Był też gotów, by nowe muzeum Akropolu stało się filią Muzeum Brytyjskiego – z pełnym prawem tegoż stanowienia o sposobie eksponowania i konserwacji marmurów. Przy tak sformułowanych warunkach 56 % Brytyjczyków poparło zwrot rzeźb do Aten, a tylko 7% chciało stanowczo, by pozostały one w Londynie<sup>49</sup>. Ta sama ankieta wykazała, że co prawda Ateny odwiedziło jedynie 4 % Brytyjczyków, ale do British Museum dotarło ich tylko 9 %, zaś liczba turystów odwiedzających obydwa miejsca jest porównywalna.

Muzeum Brytyjskie, w którym marmury Elgina są dostępne dla publiczności nieodpłatnie przez siedem dni tygodnia w znakomitych warunkach ekspozycyjnych i konserwatorskich i które do dziś stanowi najbardziej renomowany ośrodek studiów nad Partenonem, formułuje w odpowiedzi nie tylko merytoryczne argumenty za zachowaniem rzeźb u siebie, ale wiele poważnych zarzutów pod adresem adwersarzy. To Grecy nie umieli zadbać o rzeźby Partenonu zostawione na Akropolu, tak że „zjadło” je zanieczyszczone powietrze Aten. To greckie metody restauratorskie jeszcze do niedawna były przerażającym przykładem dyletantyzmu, a historia konkursów na nowe muzeum Akropolu i jego budowy to wieloletni ciąg żenujących błędów i skandali, po ostatnio z miesiąca na miesiąc przesuwane terminy otwarcia<sup>50</sup>. Nonsensem jest wreszcie twierdzenie o integracji wszystkich rzeźb Partenonu w planowanym muzeum. Pomijając fakt, że część przypadła bezpowrotnie w ciągu stuleci, projekt Greków

sprowadza się faktycznie do przeniesienia marmurów z jednego muzeum do drugiego. Z tymi opiniami solidaryzuje się Dorothy King, archeolog i autorka najnowszej monografii poświęconej Marmurom Elgina. Nie jest ona bynajmniej pryncypialnym przeciwnikiem zwrotu marmurów Atenom, jest jednak przekonana, że na razie Grecy są niezdolni do profesjonalnej ochrony antycznej spuścizny, nawet tej znajdującej się już w ich posiadaniu. Nie tylko że budując nowe muzeum Akropolu zniszczyli bezpowrotnie jedno z najważniejszych stanowisk archeologicznych świata, to obecnie zapowiadają, że potrzebują jeszcze co najmniej 20 lat i minimum 100 milionów euro, aby rozpoczętą w 1975 r. restaurację ateńskiego wzgórza doprowadzić do końca.

Najbardziej irytująca dla obrońców stanu posiadania British Museum jest ideologiczna motywacja greckich roszczeń. Twierdzenie, iż współcześni Grecy są spadkobiercami starożytnych jest ich zdaniem czystą manipulacją, podobnie jak dyskutowanie przez Ateny prymitywnie pojmowanej politycznej poprawności, wedle której marmury Elgina to li tylko imperialna zdobycz, z której Muzeum Brytyjskie do dziś czerpie prestiż i pieniądze. Taka postawa zapoznaje oświeceniowy, uniwersalny charakter Muzeum Brytyjskiego, założonego przed ponad 250 laty z myślą o zbieraniu, badaniu i upowszechnianiu światowego dziedzictwa kulturalnego i cywilizacyjnego. Marmury Elgina znajdują się w nim dłużej niż istnieje wolna Grecja. Żądanie ich zwrotu w myśl populistycznych hasel o ich narodowym znaczeniu dla tożsamości dzisiejszych Greków nie liczy się ani z dobrem tych obiektów, ani z historią nowoczesnej Europy. Postawa ta wymierzona jest przeciw instytucjom, które, nawet jeśli ich zbiory powstały niegdyś w sposób dziś zasadnie uważany za skandaliczny i niedopuszczalny, uczyniły z nich faktycznie wspólne dziedzictwo kulturalne ludzkości, a poszczególne dzieła uniwersalnymi symbolami tego dziedzictwa i jego skarbami. I to o te dzieła i o ich kulturotwórczy status toczy się dzisiaj nowa wojna trojańska między Atenami a Muzeum Brytyjskim.

Ateny odniosły już w niej kilka sukcesów, głównie politycznych i medialnych, ale także rzeczowych. W 2002 r. Museo Nazionale w Palermo zwróciło Grecji drobny fragment fryzu Partenonu ze swoich zbiorów. W styczniu 2006 r. Uniwersytet w Heidelbergu podjął podobną decyzję w odniesieniu do kilkucentymetrowego odprysku fryzu, który trafił do zbiorów uniwersyteckich w 1871 roku<sup>51</sup>. Wydaje się więc, że co prawda otwarcie muzeum Akropolu, kiedy wreszcie do niego dojdzie, nie okaże się dla Muzeum Brytyjskiego koniem trojańskim, to jednak wytworzy ciśnienie,

wobec którego dyrektor MacGregor lub jego następca, mimo całego arsenału poważnych argumentów, mogą okazać się bezradni<sup>52</sup>.

### Arabscy potomkowie faraonów

Uroczystą atmosferę otwarcia wystawy „Zatopione skarby Egiptu” w berlińskim Martin-Gropius-Bau w maju 2006 r. zepsuł dyrektor egipskiej Rady Najwyższej ds. starożytności Zahi Hawass. W swoim wystąpieniu kolejny raz zażądał zwrotu z Berlina popiersia królowej Nefretete nazywając je *ikoną egipskiej tożsamości*<sup>53</sup>. Ponieważ jednak dzieło to – w przeciwieństwie do również, zdaniem Hawassa, ważnego dla świadomości dzisiejszych Egipcjan kamienia z Rozetty w Muzeum Brytyjskim – znalazło się w Berlinie w pełni legalnie, pertraktacje o jego definitywny powrót do ojczyzny mogą być trudniejsze. Toteż na razie Egipt zadowolony jest jego wypożyczeniem na kilka miesięcy w 2007 r. z okazji obchodów stulecia istnienia Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Kairze. Od wizyty Nefretete w Egipcie, dodał Hawass, zależy przyszłość współpracy niemieckich i egipskich archeologów, czyli – mówiąc wprost – zgoda na prowadzenie tam przez Niemców wykopalisk<sup>54</sup>.

Istotnie, na każdym kroku w całym Egipcie można kupić podobiznę wapiennego popiersia egipskiej królowej sprzed trzech tysięcy lat, odkrytego przez niemieckich archeologów w 1912 r. podczas wykopalisk finansowanych przez Jamesa Simona. I to temu, jednemu z najbardziej wspaniałomyślnych mecenasów cesarskich Niemiec przypadła w udziale, w wyniku ustalonego prawnie podziału wykopanych zabytków, głowa Nefretete, którą w osiem lat później podarował muzeum berlińskim. Uroda tego zabytku jest niezwykła, niemniej wizyta w sławnym Egipskim Muzeum w Kairze albo w Luksorze przekonuje, że współczesny Egipt nie może narzekać na brak wybitnej klasy zabytków z czasów faraonów. Przeciwnie, narzuca się wrażenie, że nie jest w stanie dać sobie rady z posiadanym ich bogactwem, nie wspominając o tym, które jeszcze kryje ziemia. Samo muzeum w Kairze, powstałe przed ponad stu laty, wystawia dzisiaj 120 tysięcy obiektów (a jeszcze dziesiątki tysięcy przechowuje w piwnicach)<sup>55</sup>. Znajdują się wśród nich dziesiątki arcydzieł reprodukowanych w każdej publikacji dotyczącej starożytnego Egiptu i setki, jeśli nie tysiące, znakomitych przykładów sztuki staroegipskiej różnych okresów, które z racji żenującego poziomu naukowego i technicznego ekspozycji pozostają do dziś niezbadane i nieopisane nawet dla zwiedzających. W tej anonimowej, bez-

ładnej gęstwie słabo oświetlonych, pokrytych kurzem lub zamkniętych w brudnych gablotach pomników cywilizacji starożytnego Egiptu, pośród których przeemykają wycieczki turystów z całego świata zatrzymując się przy kilku obiektach i biegnąc do skarbów z grobu Tutenaamona (jako jedynych eksponowanych w stosunkowo dobrych warunkach), autorka tego artykułu znalazła trzy obiekty, będące niewątpliwie programowym wkładem dyrektora Hawassa w tę najważniejszą w Egipcie ekspozycję starożytności.

Pierwszym z nich, usytuowanym centralnie przy wejściu na wystawę, jest wierna kopia (sic!) kamienia z Rozetty, odkrytego w 1799 r. przez oficera armii napoleońskiej, a od 1820 r. stanowiącego własność British Museum. Dwa pozostałe zabytki wyróżniają się nie jakością artystyczną czy znaczeniem historycznym, a jedynie towarzyszącymi im, starannie sporządzonymi i zaskakująco obszernymi angielskojęzycznymi opisami. Jeden to jak głosi napis: *dolna partia trumny Echnatona zrekonstruowana ze złotych płatków znalezionych w Dolinie Królów, które czekały na restaurację w Muzeum w Kairze, z którego zniknęły między 1915 a 1931 rokiem. W pierwszych latach 70. ubiegłego wieku zaoferowano je na szwajcarskim rynku. W latach 80. egipskie muzeum w Monachium po latach studiów i prób odrestaurowało i zrekonstruowało ich układ na korpusie z pleksiglasu. W październiku 2001 r. zostały po raz pierwszy zaprezentowane publicznie w Monachium. W wyniku ugody osiągniętej między egipskim ministerstwem kultury a władzami Bawarii obiekt powrócił do ojczyzny. Ostatni z Hawassowej trójki to fragment reliefu przedstawiający kapłana Harbesa, który restytuowano niedawno z Francji. Został odlupany w 1954 r. ze świątyni Izdy obok piramidy króla Khufu. W oparciu o stare publikacje udało się nam odtworzyć całość reliefu (brakująca jego część znajduje się obecnie w Princeton University Art Museum).*

Trudno o bardziej dosadny i deprymujący zarazem przykład politycznej tromtadracji: z jednej strony roszczenia repatriacyjne, niekiedy groteskowe, jak te dwa zakończone sukcesem i wystawiane w Muzeum Egipskim, z drugiej ekspozycja tego muzeum kompromitująca władze współczesnego Egiptu jako ewidentnie niezdolne do zapewnienia *in situ* minimum właściwej opieki dziedzictwu faraonów<sup>56</sup>. W tym szczególnym kontekście bynajmniej nie zaskakują projekty Wielkiego Muzeum Egipskiego, które ma powstać w sąsiedztwie piramid w Gizie, 15 km od centrum Kairu<sup>57</sup>. Decyzję o jego powstaniu podjęto w 1992 r. z założeniem, że będzie to jedno z największych muzeów na świecie. W 2003 r. ogłoszono konkurs architektoniczny na budynek muzeum, który wygrał mieszkający w Dublinie Heneghan Peng. Zaplanował



on budowlę, której fasada ma mieć 600 m, niemal trzykrotnie więcej niż podstawa piramidy Cheopsa! Koszty budowy, która ma zostać rozpoczęta w 2007 r., szacuje się na 550 milionów dolarów. Być może ta gigantyczna skala ma stanowić dowód, że współcześni Egipcjanie są potomkami faraonów. Z pewnością zaś należy do tego samego arsenału politycznych środków, co żądanie zwrotu Nefretete, kamienia z Rozetty i innych ikon „egipskiej tożsamości” eksponowanych od dawna w muzeach Europy i Ameryki Północnej jako przykłady wielkiej cywilizacji starożytnej stanowiącej dziedzictwo kulturalne całego globu.

### Polityka i etyka

Kilka słów tytułem komentarza: Paradoksalnie większość opisanych roszczeń, jak i innych, w tym Turcji wobec Berlina o zwrot ołtarza pergamońskiego, Meksyku wobec Austrii o koronę Montezumy z wiedeńskiego Hofburgu, Nigerii o brązy z Beninu pod adresem Muzeum Brytyjskiego, nigdy nie miałyby miejsca, gdyby ich przedmiot w swoim czasie nie został przez instytucje muzealne wzięty pod opiekę, udostępniony publiczności i rozślawiony. Właśnie szczególny status i wartość symboliczna wypracowane przez muzea sprawiły, że zabytki te stały się obiektem pożądania państw, z których obecnych terytoriów pochodzą. Dzięki zdobytej aurze i pozycji stanowią bowiem gotowy produkt znakomicie użyteczny w realizacji różnorodnych, pozamuzealnych celów. Mogą służyć, jak widzieliśmy, za pretekst i broń w walce z przestępczością, jako symbol i „wzmacniacz” narodowych emocji. Mogą występować jako źródło i element rekonstrukcji przeszłości, lekarstwo na kompleksy niższości, antidotum na biedę, znak dziejowej sprawiedliwości etc. Nadto, rzecz jasna, dodają splendoru i blasku, a nierzadko także przynoszą pieniądze. Stąd ich szczególny powab dla polityków, menadżerów kultury, specjalistów od wizerunku i dziennikarzy.

I stąd zagrożenie dla nich samych. Ich matecznikiem są bowiem muzea. Argument, że powinny to być muzea w kraju ich pochodzenia nie daje się obronić. Większość cennej ruchomej własności na świecie od dawna nie znajduje się w miejscu pochodzenia. Historyczne drogi zabytku składają się na dziedzictwo kulturalne w stopniu nie mniejszym niż jego proveniencja, wartości estetyczne i symboliczne.

O ile więc dzięki najnowszym kampaniom restytucyjnym rządów oraz policji Włoch i Grecji definitywnej kompromitacji uległa polityka muzealnych zakupów zabytków archeologicznych o niejasnej proveniencji,

a rabunkowe wykopaliska i nielegalny rynek sztuki zostały jednoznacznie przez zachodnich muzealników napiętnowane, o tyle nierzadko krytykują oni przepisy wielu krajów praktycznie wykluczające legalny import starożytności. Pomijając częstą nieskuteczność tych regulacji, prowadzą one do ograniczenia swobodnego dostępu różnorodności dziedzictwa kulturalnego. W praktyce postępuje jego atomizacja, dokonywana pod formułowanymi przez polityków i biurokratów hasłami ochrony własnego narodowego dziedzictwa w ahistorycznych granicach terytorialnych współczesnych państw, co jest często historycznym nadużyciem, a niekiedy ma wręcz posmak kulturowego szowinizmu, podważającego ideę wspólnego dziedzictwa kulturalnego ludzkości. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie roszczeń repatriacyjnych dotyczących dawno przemieszczonych dzieł starożytnych cywilizacji.

Przeciw repatriacjom tych dzieł przemawiają także ich historyczne losy, dzisiejszy prawny status własnościowy i взгляд na ich dobro, czyli warunki ich przechowywania, konserwacji, badania i udostępniania. Poziom, który w tym zakresie mają do zaoferowania kraje pochodzenia, takie jak choćby Egipt, Turcja i Grecja, powinien mitygować nawet najbardziej zaangażowanych zwolenników restytucji. Tymczasem te, wydawałoby się oczywiste argumenty, znajdują się w defensywie. Interpretuje się je zazwyczaj jako demonstrację siły i chęć zachowania *status quo* przez bogaty, postkolonialny i arogancki Zachód. W ten sposób postrzegane są także przez znaczną część zachodnich elit i opinii publicznej, nie mówiąc o organizacjach i gremiach międzynarodowych. Sympatią i poparciem darzą one dziś coraz powszechniej żądania zwrotu sławnych dzieł starożytnych do krajów pochodzenia, które niegdyś zostały ogołoczone nie tylko ze swoich dóbr, ale też z własnej tożsamości. Nic dziwnego, że teraz, pragnąc ją odzyskać i wzmocnić, upominają się o utracone dziedzictwo. „Tożsamość” i „zadośćuczynienie” są *en vogue*.

W 1990 r. wprowadzono w USA prawo federalne żądające od muzeów zwrotu tzw. Native Americans, czyli plemionom indiańskim, obiektów o znaczeniu kultowym oraz szczątków ludzkich. Podobnie w kilku muzeach Kanady, Wielkiej Brytanii i Australii przekazano szczątki ludzkie odpowiednio Indianom i Aborygenom<sup>58</sup>. Również w latach 90. ubiegłego wieku międzynarodowa społeczność muzealna podjęła zobowiązanie o badaniu proveniencji i restytuowaniu dzieł sztuki skonfiskowanych w latach 1933-1945 ofiarom Holocaustu<sup>59</sup>. Podejmując ofensywę międzypaństwowych roszczeń repatriacyjnych, niewątpliwie posłużono się analogią do obydwu tych działań i wykorzy-

stano, powstałe w ich wyniku – powtórzmy to określenie – sprzyjające otoczenie etyczne. Są one jednak w rzeczywistości zasadniczo odmienne: o ile bowiem pierwsze z nich motywowane były etycznie, a aspekt polityczny odgrywał w nich rolę wspomagającą, o tyle żądania repatriacji formułowane przez państwa pochodzenia obiektów starożytnych mają charakter i sens wyraźnie polityczny, zaś względy etyczne traktowane są instrumentalnie. Dla muzeów każde restytucje są trudne. Ale z pierwszymi potrafiły się zgodzić, drugie natomiast w znacznej mierze podważają sens ich działalności.

Pozostaje pytanie: co dalej? „Zagrożone” muzea zapewne spróbują przecześć repatriacyjne naciski albo zaczną szukać kompromisów, lub też podejmą ucieczkę do przodu. W praktyce są to zresztą strategie komplementarne. Dobrze, jeśli będą im towarzyszyły przejrzyste procedury i aktywna polityka informacyjna oraz tzw. budowanie nowego wizerunku wobec własnej opinii publicznej. Fundamentalna jednak wydaje

się zmiana postawy w odniesieniu do stron wysuwających roszczenia, szerzej w stosunku do świata poza hemisferą własnego muzeum: z „wsobnej” na otwartą, z dominującej na partnerską, z pasywnej na aktywną. I – *last but not least* – z apolitycznej na polityczną, to znaczy z przedmiotu polityki w jej podmiot. Żeby bowiem ustrzec się presji i skutków doraźnej polityki, trzeba mieć nie tylko świadomość politycznych warunkowań, ale także nowych horyzontów i możliwości. Wówczas też znajdują się rozwiązania: wspólny tytuł własności, tworzenie filii za granicą, partnerstwo i sieci muzealne z wymienną kolekcją, system depozytów i wypożyczeń wewnątrzmuzealnych, ścisła i długoterminowa współpraca przy wykopaliskach, konserwacji, badaniach, publikacjach i, co najważniejsze, wspólne wystawy.

Zanoszą się na to, że Neil MacGregor, Philippe de Montebello i Michael Brand nie mają wyboru i muszą stać się wizjonerami.

## Przypisy

<sup>1</sup> Sprawy, o których piszę toczą się. Korzystałam na bieżąco z prasy amerykańskiej [„Art News” (AN), „New York Times” (NYT)], angielskiej [„The Art Newspaper” (TAN), „Guardian”] i niemieckiej [„Die Zeit”, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (FAZ) „Süddeutsche Zeitung” (SZ), „Die Welt”] oraz z publikacji książkowych (R. Atwood, *Stealing History*, St. Martin’s 2004; E. Barkan, R. Bush [ed.], *Claiming the Stones, Naming the Bones. Cultural Property and the Negotiation of National and Ethnic Identity*, Los Angeles 2002; D. King, *The Elgin Marbles. The Parthenon and the Story of Archeology’s Greatest Controversy*, London 2006; K. A. Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York 2006; D. Lowenthal, *Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge 1998; tenże, *White Elephants and Ivory Towers. Embattled Museums?*, London 1999).

<sup>2</sup> Muscarella w książce *The Lie Became Great: the Forgery of Ancient Near Eastern Cultures* (2000) opisuje ciemne praktyki rynku starożytności i hipokryzję muzeów - por. wywiad z nim, *Museen vernichten die Geschichte unserer Erde*, „Die Welt” z 29.01.2006.

<sup>3</sup> Modernizacja i rozbudowa willi w Malibu wzniesionej przez naftowego miliardera i wielkiego kolekcjonera Paula Getty na wzór rzymskiej Villa dei Papi in 1974 r., kosztowała 245 mln. dolarów i rozpoczęła się w 1997 r., gdy zbiory sztuki nowożytnej przeniesiono do nowo wybudowanego Getty Center w Los Angeles.

<sup>4</sup> Getty Museum kupiło Wenus z Morgantiny od Symesa w 1988 r. za 18 mln. dolarów – por. J. Schloemann, *Neapel liegt am Pazifik*, SZ 28/29.01.06; tutaj także wiele szczegółów o procesie. Zob. też M. Lufkin, *Ex-Getty antiquities curator*

*appears in Italian court*, TAN z 12. 2005 s. 7. ; D. Schümer, *Illegaler Antikentransfer. Gettys Kulturimperialismus*, FAZ z 29.07.2005.

<sup>5</sup> Zob. S. Gruner, *Italy’s Special Carabinieri Unit Fights Art Looting*, „Wall Street Journal” z 10.04.2006.

<sup>6</sup> Publiczna wiarygodność stanowi *conditio sine qua non* amerykańskich muzeów, instytucji zazwyczaj prywatnych, zarządzanych przez potężne rady nadzorcze (Board of Trustees) i utrzymywanych, tudzież powiększanych nade wszystko z indywidualnych fundacji i donacji, tak finansowych, jak rzeczowych.

<sup>7</sup> W muzealnych radach nadzorczych zasiadają m.in. kolekcjonerzy, którzy kupowane przez siebie obiekty często darują muzeom pod hasłem publicznej filantropii. Jednak zdaniem Atwooda, Muscarelli i innych krytyków nie tylko bezpośrednio nakręcają handel i *eo ipso* nielegalne wykopaliska ale otrzymują za swoje darowizny stanowiące ich równowartość obniżki podatków: tym samym to rząd federalny pośrednio finansuje grabież.

<sup>8</sup> *Konwencja dotycząca środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury sporządzona w Paryżu dnia 17 listopada 1970 r.*, Dz. U. PRL, Warszawa dn. 30 maja 1974, nr 20, Poz. 106. Konwencję ratyfikowało do dziś 110 państw, w tym 18 europejskich. Polska uczyniła to w 1974 r., ostatnio w 2006 r. (sic!) RFN.

<sup>9</sup> Świadomie pominęłam w tym artykule jako temat sam dla siebie problematykę grabieży stanowisk archeologicznych i kradzieży muzealnych oraz masowego przemytu zabytków z Afganistanu i Iraku. Wypada tutaj jednak podkreślić, że

w tych kwestiach międzynarodowa społeczność muzealna z muzeami brytyjskimi i amerykańskimi na czele, opowiedziała się jednoznacznie przeciw tym procederom i uczestniczy aktywnie w działaniach na rzecz ich ograniczenia oraz ratowania zagrożonego dziedzictwa.

<sup>10</sup> H. Wefing, *Die schmutzigen Hände der weißen Ritter*, FAZ z 29. 09. 2005.

<sup>11</sup> Identycznie jak uniwersytet nowojorski zareagowały na ofertę White kolejne instytucje, które chciała obdarować – zob. B. Seewald, *Skandal um Gettys Kuratorin weitete sich aus*, „Die Welt” z 5.04.2006.

<sup>12</sup> Skarb lidyjski zwrócony przez Metropolitan do muzeum w Usak ma swoją dalszą historię traktowaną często jako argument przeciw zwrotom. Mianowicie jego najcenniejsze obiekty zostały podmienione na falsyfikaty, zaś oryginały zginęły bez śladu. Ozgen Acar, dziennikarz, który przez 20 lat walczył o ich odzyskanie ostrzegał latami władze tureckie, że muzeum w Usak jest kompletnie niezabezpieczone przed kradzieżami. Nie przewidział jednak, że złodziejem okaże się sam dyrektor muzeum. Por. K. Strittmatter, *Falscher Glanz*, SZ z 31.05.2006.

<sup>13</sup> Np. E. Povoledo, *Temepers Heat Up at Trial in Italy on Antiquities*, NYT z 17.12.2005.

<sup>14</sup> Por. M. Lufkin, *op.cit.*

<sup>15</sup> Zgodnie z do dziś obowiązującym prawem włoskim z 1.06.1039 r. państwo jest właścicielem wszystkich zabytków archeologicznych na jego terytorium, z wyjątkiem tych, które znajdowały się w prywatnym posiadaniu przed 1902 r. Jednak dopiero Konwencja UNESCO z 1970 r. umożliwia ściganie z mocy prawa międzynarodowego skradzionych i przemyczonych antyków za granicą, nadto w odniesieniu do USA, jeśli zostały one nabyte po ratyfikowaniu jej przez USA w 1983 r.

<sup>16</sup> Rekomendowany dealer lub dom aukcyjny i ich sprawdzian proveniencji to argument zawodny. W 1997 r. szwajcarska policja znalazła i skonfiskowała w magazynach wolnościowych koło Genewy 10 tys. antyków, wiele jeszcze pokrytych brudem z wykopalisk. Wszystkie posiadały znaki dobrze znanych domów aukcyjnych - por. H. Smith, *It's art squad versus tomb raiders as Greece reclaims its pillaged pasts*, „Guardian” z 21.07. 2006.

<sup>17</sup> Sygnałem ostrzegawczym w sprawie wypożyczeń stało się zaarrestowanie w 1997 r. przez prokuraturę Nowego Jorku dwóch obrazów Egona Schiele z wiedeńskiego Leopold Museum, wypożyczonych na wystawę przez nowojorską MOMA.

<sup>18</sup> Por. na ten temat np. J.E.K., *US museums shift blame for illicit trade in antiquities*, TAN z 03.2006, s. 4.; J.E. Kaufman, *Archeologists criticize museum directors*, TAN z 04.2006, s. 10 Mary S. Sweeney Price, *Excavations and trade are essential to the study of antiquities*, TAN z 05.2006, s. 34; A. Somers Cocks, *A moment of truth for all in the antiquities field*, TAN z 06.2006. s. 34.

<sup>19</sup> W ostatnich 20 latach 65%- 90% antyków sprzedawanych na londyńskim rynku sztuki miało nieznaną proveniencję i pochodziło prawdopodobnie z nielegalnych wyko-

palisk. Londyńskie domy aukcyjne sprzedają rocznie antyki za ok. 5 mln dolarów - por. H Smith, *op. cit.*

<sup>20</sup> Słuszność tej opinii znajduje potwierdzenie w faktach. Zyski z rynku antyków szacuje się na miliardy euro, przy czym pochodzą one w bardzo niewielkim stopniu ze sprzedaży wyjątkowej klasy obiektów. Ich zasadniczym źródłem są obiekty masowo wykopywane nabywane przez niewymagających kolekcjonerów lub przez turystów. Zjawisko to pogłębia się jeszcze z racji zakupów internetowych. Zob. np. B. Seewald, *Drehscheibe Deutschland*, „Die Welt” z 21.12.2005.

<sup>21</sup> Krater Eufroniosa zostać ma w Metropolitan do 2008 r., srebra sycylijskie zapewne do 2010. Dla Jamesa Cuno, dyrektora Art Institute w Chicago decydujące dla oceny umowy będzie, jakie obiekty w zamian za zwroty zaproponuje strona włoska - por. S. Swanson, *U.S. museum curators wonder: Who's next?*, „Chicago Tribune” z 19.03.2006.

<sup>22</sup> Ten passus umowy wyklucza w przyszłości postępowanie sądowe.

<sup>23</sup> E. Povoledo, *Italy and U.S. Sign Antiquities Accord*, NYT z 22. 02.2006. Zob. też R. Kennedy, H. Eakin, *Met Chief, Unbowed, Defends Museum's role*, NYT z 28.02.2006.

<sup>24</sup> Przytoczenia Montebello m.in. za R. Kennedy, H.Eakin, *op.cit.*, S. Swanson, *op.cit.*, E. Povoledo, *Italy...*

<sup>25</sup> Archeolodzy są z natury kontekstualistami i zwolennikami zachowania obiektów w miejscu ich pochodzenia. Muzealnicy mają z kolei tendencję do lekceważenia pierwotnego kontekstu i absolutyzowania obiektu. Ten antagonizm ujawnił się niezwykle ostro przy okazji opisywanych afer. Por. przypisy 18 i 38.

<sup>26</sup> S. Swanson, *op.cit.*

<sup>27</sup> E. Povoledo, *Italy...*

<sup>28</sup> J. Felch, T. Wilkinson, R. Frammolino, *Getty Is Prepared to Return 21 Disputed Antiquities to Italy*, „Los Angeles Time” z 20.06. 2006.

<sup>29</sup> Jw. Zob. też D. Glaister, *Getty museum admits 350 more treasures may be looted*, „Guardian” z 19.06.2006.

<sup>30</sup> H. Eakin, *Getty Museum Will Return 2 Antiquities to Greece*, NYT z 10.07.2006; H. Smith, *Greece demands return of stolen heritage*, „Guardian” z 11.07.2006..

<sup>31</sup> Taka dokumentacja stanowi bezsporny dowód, że obiekt został ukradziony, a tym samym także prawo amerykańskie jest po stronie Greków, ponieważ nie stosuje przedawnienia, dlatego roszczenie Greków jest skuteczne, mimo że dotyczy przypadku sprzed ustanowienia konwencji UNESCO z 1970 r.

<sup>32</sup> H. Eakin, *Director of Getty Is Unrattled by Claims of Italy and Greece*, NYT z 15.05.2006.

<sup>33</sup> G. Edgers, S. Celeste, *Italians will pres MFA to return art*, „Boston Globe” z 23.02.06; G. Edgers, *Object of inspection*, „Boston Globe” z 19.03.2006.

<sup>34</sup> *Whatever is Greek, wherever in the world, we want it back*: H. Smith, *Greece demand...*

<sup>35</sup> H. Smith, *It's art...*

<sup>36</sup> Patty Gerstenblith, przewodnicząca American Bar Association's Cultural Property Committee, za G. Edgers, S. Celeste, *op. cit.* „Boston Globe” z 27.07.2006 doniósł o zgo-



dzie dyrekcji MFA na zwrot Włochom zrabowanych dzieł. Ugoda ma mieć charakter podobny do tej podpisanej przez Metropolitan. Liczba i lista zwracanych przez MFA obiektów nie została podana - zob. G. Edgers, *MFA agrees to return looted artifacts to Italy*. Ugoda została zawarta w końcu września 2006 roku. MFA zwróciło Włochom 13 dzieł starożytnych, w tym marmurowy posąg żony Hadriana Vibii Sabiny z 136 r.n.e. skradziony z willi Hadriana w pocz. lat 70. XX w., zob. SZ, nr 2/3.10.2006.

<sup>37</sup> J.E. Kaufmann, „*This mask belongs to Egypt*”, TAN z 03.2006, s. 4.

<sup>38</sup> J.E.Kaufmann, „*This mask is ours*” says St. Louis Art Museum, TAN z 06.2006, s. 5.

<sup>39</sup> M. Bell, *It is time major US museums stopped illicit collecting*, TAN z 03. 2006, s. 31. *Notabene* niektóre muzea amerykańskie – głównie archeologiczne i etnograficzne – także od lat stosują podobnie restrykcyjne zasady.

<sup>40</sup> M. Bailey, *How the entire British art world was duped by a fake Egyptian statue*, TAN z 05.2006, s. 4.

<sup>41</sup> M.B., *British government issues guidelines on illicit trade*, TAN z 12.2005, s.7.

<sup>42</sup> Por. C. Herstatt, *Sicherheit für die Kunst und ihren Markt*, „Die Zeit” z 23 .02.2006.

<sup>43</sup> Jak mówi Montebello *Era, kiedy nie stawialiśmy pytań jest za nami. Teraz patrzemy i sprawdzamy zanim kupimy; czasy się zmieniły* – cyt. za E. Povoledo, *Italy...*

<sup>44</sup> H. Eakin, *Inca Show Pits Yale Against Peru*, NYT z 01.02.2006; T. Surdel, *Oddajcie skarby Inków*, „Gazeta Wyborcza” z 23.12.2005.

<sup>45</sup> cyt. za: D. Harman, *90 years later. Peru battles Yale over Incan artefacts*, „The Christian Science Monitor 29” z 12. 2005.

<sup>46</sup> *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, TAN z 01.2003, s. 6.

<sup>47</sup> M. Bailey, *We serve all cultures, say the big global museums*, TAN z 01.2003, s. 6.

<sup>48</sup> Ta część artykułu poświęcona marmurom Elgina stanowi zmienioną i zaktualizowaną wersję mojego tekstu *Marmury i „polityczna poprawność” Czy Grecy odzyskają rzeźby Partenonu?*, „Tygodnik Powszechny” z 9.03.2003, s 15 (dodatek „Grecja”).

<sup>49</sup> Inne ankiety mówią już nawet o 80-procentowym poparciu Brytyjczyków dla idei restytucji marmurów Elgina.

<sup>50</sup> Ostatnio ma to być wiosna 2007 r. Zob. M.B., *Acropolis delayed – again*, TAN z 05. 2006, s. 25.

<sup>51</sup> Fragment 8x9 cm. Senat Uniwersytetu w Heidelbergu przychylił się do stanowiska prorektora Angelosa Chaniotisa w odpowiedzi na zapytanie greckiego ministerstwa kultu-

ry. Chaniotis podkreśla, że ów zwrot nie ma mieć charakteru precedensu i nacisku na British Museum, ale jest wyrazem uznania dla znaczenia Partenonu jako dziedzictwa kulturalnego ludzkości . Por. Ch.M. Beer, *Heimkehr einer Maennerferse*, SZ z 12.01.2006.

<sup>52</sup> Tymczasem British Museum wykazuje wzmogłą ostrożność przy jakichkolwiek wypożyczeniach ze swoich zbiorów obiektów, wobec których jakieś państwo mogłoby wystąpić z roszczeniami. Przykładowo na wielką wystawę swoich zbiorów w Pekinie wiosną 2006 r. wśród 270 cennych eksponatów ilustrujących wszystkie kultury nie znalazł się żaden z chińskich zabytków (mimo że znajdują się one w zbiorach BM od XIX w.), aby nie stwarzać napięć własnościowych. Zob. J. Watts, *UK to lend world treasures to China*, „Guardian” z 3.03.2006.

<sup>53</sup> Por. S. Hochfeld, *Descendant of the Pharaohs*, AN z 05.2006; S. Zekri, *Blick zurück im Zorn. Ja!*, SZ z 19.05.2006,

<sup>54</sup> Rzecznik prasowy Fundacji Pruskiego Dziedzictwa Kulturalnego w kilka dni po wystąpieniu Hawassa wydał komunikat, że popiersie Nefretete ze względów restauratorskich nie może podróżować. Por. bai, *Resolution gegen Rückgabe von Kunstwerken*, „Die Welt“ z 13.06.2006.

<sup>55</sup> Wystarczy dla porównania podać, że British Museum ma na ekspozycji 80 tys. obiektów egzemplifikujących wszystkie znacześniejsze historyczne kultury i cywilizacje.

<sup>56</sup> *Tylko w ostatnich tygodniach zgłaszano niejednokrotnie, że niedawno zginęły z magazynów lub zostały uszkodzone ważne zabytki starożytne* – M. Bailey, *Plans unveiled for \$ 550 milion museum near pyramids*, TAN z 12. 2005 s. 23.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Native American Graves Protection and Repatriation Act*. Zob. G. Seenan, *Museum to return Maori remains*, „Guardian” z 25.06.2004. W tym kontekście warto przypomnieć, że w 1999 r. Austria zwróciła Polsce 15 czaszek żołnierzy Polski Podziemnej, którzy zostali zamordowani przez hitlerowców, a ich czaszki jako „materiał naukowy” trafiły do Muzeum Historii Naturalnej we Wiedniu. Zob. N. Cieślińska-Lobkowitz, *Country Reports – Poland*, „Spoils of War. International Newsletter”, Nr 8 z 05.2003, s. 50.

<sup>59</sup> O problematyce restytucji dzieł sztuki skonfiskowanych ofiarom Holocaustu patrz mój artykuł *Reprywatyzacja dóbr kultury w Europie ostatniego piętnastolecia*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46, s. 159-162. Skądinąd problematyka reprywatyzacji w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 r. też należy do szerszego nurtu restytucji motywowanych politycznie, etycznie i prawnie, choć z wyjątkiem RFN praktycznie nie dotyczyła Europy Zachodniej.

## Museums under Attack

The article discusses the offensive of restitution demands addressed in recent years to American and European museums. The campaign involves ancient objects in museum collections which originated from illegal excavations and /or were exported from the country of their origin. The drive is conducted by the governments of countries with copious archaeological monuments: Italy, Greece, Egypt, and Turkey, under the slogan of a repatriation of national cultural heritage. The demands are of a dual nature .

The first pertain to so-called recent imports of classical works of art purchased by American museums after the 1970 UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property, which the USA ratified in 1983. Long after that date American museums continued to purchase antiquities of unclear origin. The earlier formulated demands of their return, including the most publicized claim made by Italy interested in regaining the Euphronios Krater bought by Metropolitan Museum of Art in 1972, remained ineffective. The situation changed in 2005. This is the topic of the first part of the article, discussing, i. a. the court action brought by the Italian authorities against Marion True, former curator of the J. Paul Getty Museum in California, and the expansive media campaign conducted by the Italians against museums in the USA accused of supporting the international illegal antiquities market and associated pathologies : plunder of ancient graves, damage incurred to archaeological sites and smuggling. Although the attacked museums firmly rejected the charges, at the beginning of 2006 the Metropolitan became the first to sign a breakthrough compromise with the Italian side. As a result, 21 antiquities including the Euphronios Krater , will be restored to Italy. In return, the New York-based museum will enjoy a long-term loan of exhibits of equal rank. Similar decisions have already been made by the Getty Museum and the Museum of Fine Arts in Boston. Claims of this sort appear not to threaten European museums, which after 1970 much studied the provenance of the purchased antiquities more carefully. On the other hand, they could be affected by claims

concerning objects transferred from their countries of origin in the more distant past. In the USA the case of the movable monuments from Machu Picchu, the Inca fortress discovered in 1911 by Hiram Bingham, an historian from Yale University who entrusted them to the collections of the later Peabody Museum, could become a precedent. The present-day Peruvian authorities are questioning the legality of Bingham's activity and underlining that the monuments in question are a symbol of the national identity of contemporary Peruvians; they also threaten to litigate. The third part of the article deals with sculptures from the Parthenon , which since 1816 are part of the British Museum collections; the museum purchased them from Lord Elgin, who in 1801 removed the sculptures from the Acropolis in Athens. For the past thirty years Greece has been demanding the return of the monuments, and for several years now it has been building a museum in which the Elgin Marbles are to be joined with the half of the Parthenon frieze preserved in Athens. Once again, emphasis is placed on the significance of the Marbles for the national identity of present-day Greeks. At the moment, the majority of the British, including many politicians and researchers, supports the Greek demands.

Demands calling for the reinstatement of Machu Picchu, the Elgin Marbles, the Nefretete bust from Berlin and many other ancient Egyptian monuments, for decades in the collections of great European museums, are of an increasingly political nature. The antiquities in question are treated by the governments of contemporary states primarily as symbols of national identity, and have become prestigious readymades in the political reconstruction of the cultural heritage of the countries from whose territory they came. The article ends with pertinent reflections, and asks what could be done by the traditional "universal" museums, whose priority is the protection of the collections and the cultural heritage of mankind, in the light of this axiologically and politically new situation, widely approved also by Western public opinion and international organizations.

□

Dorota Szymczak

## FUMIGACJA I IMPREGNACJA ZABYTKOWYCH OBIEKTÓW DREWNIANYCH W MUZEUM WSI SŁOWIŃSKIEJ W KLUKACH ODDZIAŁE MUZEUM POMORZA ŚRODKOWEGO W SŁUPSKU

Podjęta i zrealizowana przez Muzeum Pomorza Środkowego fumigacja oraz towarzysząca jej impregnacja owadobójcza zabytkowych obiektów drewnianych spotkała się z dużym zainteresowaniem ze strony muzealników. Podejmując ten temat na łamach „Muzealnictwa”, zastanawiałam się nad formą, w jakiej przekazać nasze doświadczenia. Opracowania teoretyczne dotyczące tej dziedziny niejednokrotnie były i są publikowane w literaturze fachowej, nie chciałabym więc, aby ten artykuł stanowił ich powtórzenie. Z uwagi na rodzaj pytań, z jakimi zetknęliśmy się po przeprowadzonej akcji, odnoszę wrażenie, że podzielenie się naszymi spostrzeżeniami na poziomie praktycznym w największym stopniu spełni oczekiwania zainteresowanych osób.

Problem skutecznego zabezpieczenia obiektów dotyczy bardzo wielu muzeów, szczególnie skansenowskich. Poniżej przedstawiłam łańcuch działań towarzyszących naszemu przedsięwzięciu, począwszy od przeglądów konserwatorskich, kończąc na impregnacji. Umieściłam także podstawowe informacje o zastosowanych przez nas środkach, uzasadniając ich wybór. Zaczę jednak od wyjaśnienia pojęć zawartych w tytule. Fumigacja to sposób zwalczania szkodników przy użyciu fumigantów, czyli środków chemicznych w postaci gazów. Impregnacja, w tym przypadku drewna, to jego nasycanie roztworami substancji chemicznych w celu uodpornienia na oddziaływanie szkodliwych czynników biologicznych i atmosferycznych.

Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach<sup>1</sup>, będące oddziałem Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, stanowi jedną z największych atrakcji turystycznych na terenie Pomorza Środkowego. Zgromadzone tam zabytki są świadectwem kultury materialnej zamieszkujących wcześniej te ziemie Słowińców. Na 10 ha zrekonstruowano dawną wieś, którą tworzą m.in. kompletne wiejskie zagrody z wyposażeniem (w tym trzy zagrody *in situ*, oraz pozostałe, które zostały przeniesione i zlokalizowane na starych siedliszczach). Systematycznie rozwijający się skansen jest odwiedzany przez tysiące turystów, budzi duże zainteresowanie obcokrajowców,

jest miejscem integracji regionu. W tym kontekście dbałość o jakość prezentowanych obiektów muzealnych nabiera szczególnego znaczenia. Sprzyja temu szeroko pojęta opieka konserwatorska, stanowiąca jedno z podstawowych zadań w muzealnictwie.

### Ksylofagi

Specyfiką skansenów jest to, że drewniane obiekty architektury wiejskiej oraz eksponowane w nich zabytki etnograficzne są stosunkowo łatwo narażone na destrukcyjne działanie czynników biologicznych. Do niezwykle groźnych należą grzyby<sup>2</sup> oraz owady. Przedmiotem niniejszego opracowania jest ochrona zabytków drewnianych przed działaniem szkodników drewna, czyli ksylofagów (gr. *ksylon* – ‘drewno’, *phagein* – ‘pożerać’), powodujących niejednokrotnie nieodwracalne straty. Z takim problemem borykają się głównie muzea na wolnym powietrzu. Zgromadzone tam muzealia, wykonane przede wszystkim z drewna, w dużym stopniu narażone są na działanie insektów żywiących się jego składnikami. Bazę pokarmową ksylofagów mogą stanowić związki o nawet bardzo złożonej budowie, np. tłuszcze, białka czy węglowodany. Owady, dzięki enzymom zawartym w przewodzie pokarmowym, posiadają zdolność rozkładu owych złożonych związków na prostsze, m.in. na glicerynę, kwasy tłuszczowe, skrobię, cukry proste (odbywa się to przy udziale takich enzymów, jak lipazy, proteazy, karboksylazy). Związki powstałe w ostatecznej fazie rozkładu są już przyswajalne i trawione. Aby nastąpił rozwój insektów w drewnie, poza wspomnianymi składnikami pokarmowymi, muszą być spełnione jeszcze inne warunki. Do najważniejszych z nich należy temperatura oraz wilgotność środowiska.

Istnieje bardzo dużo gatunków owadów atakujących drewno, zwanych niekiedy drewnojadami. Występują one często tylko w bardzo określonych warunkach: niektóre żerują w drewnie liściastym, inne w iglastym,





1. Otwory wylotowe kołatek

1. Outlets made by *nobium punctatum*

są takie, które można znaleźć jedynie w drewnie nieokorowanym itd. Znane wszystkim korniki atakują wyłącznie drzewa rosnące, nie drewno, zatem nie można ich spotkać w praktyce muzealnej. Muzealnicy mają do czynienia tylko z nielicznymi gatunkami, lecz ich obecność w obiektach zabytkowych jest bardzo groźna i sieje duże spustoszenie. Cykl rozwojowy owadów niszczących drewno obejmuje cztery stadia: jajo, larwę, poczwarkę i postać doskonałą (imago). Samiczka składa jajeczka w dogodnych dla rozwoju miejscach, by po kilkunastu dniach wylęgły się z nich larwy. Stanowią one najbardziej niebezpieczne stadium rozwojowe, są niezwykle aktywne i żarłoczne. W czasie osiągnięcia dojrzałości wyszukują miejsc, w który mogłyby ulec przepoczwarczeniu. Z kolei poczwarki przekształcają się w owady dorosłe, wydostające się na zewnątrz



2. Zniszczenia spowodowane przez spuszczela

2. Damage caused by *Hylotrupes bajulus*

przez wygryzione uprzednio w najcieńszych ściankach otwory wylotowe. Ich kształt i wymiary są charakterystyczne dla danego owada, a świeżo wygryzione otwory cechują się jasnymi ściankami o ostrych brzegach. Na obecność aktywnych żerowisk wskazuje przede wszystkim wysypująca się mączka drzewna połączona z ekskrementami<sup>3</sup>.

Szczególnie niebezpieczny dla obiektów drewnianych (np. rzeźb, mebli) jest kołatek domowy *Anobium punctatum*<sup>4</sup>. Długość ciała dorosłego owada wynosi od 3 do 4 mm, a jego chitynowe pokrywy mają barwę od jasno- do ciemnobrunatnej. Larwy, odżywiając się, drążą w drewnie głębokie kanały. Kołatek atakuje przedmioty od strony tylnej, a nie od czołowej, często chronionej przez polichromię. Żerowanie odbywa się wewnątrz elementu, stąd często w pierwszym okresie proces niszczenia jest niewidoczny. Dopiero powstające na powierzchni okrągłe otwory wylotowe o średnicy 0,7-2,2 mm świadczą o zaatakowaniu drewna przez owady. W efekcie może to doprowadzić całe wnętrze przedmiotu do konsystencji proszku. Obecność kołatek stwierdzamy m.in. po permanentnie pojawiającej się sypkiej mączce.

W warunkach muzealnych można się spotkać z innym bardzo groźnym owadem, którym jest spuszczel pospolity *Hylotrupes bajulus*<sup>5</sup>. Atakuje on drewno konstrukcyjne, tj. belki ścian domów lub całe drewniane ściany; ślady jego działań można też zaobserwować na więźbach dachowych i słupach ogrodzeniowych. Długość ciała tego czarnego lub ciemnobrunatnego chrząszcza wynosi od 8 do 20 mm. Otwory wylotowe są owalnego kształtu i mają wymiary 2-4 x 5-11 mm. Spuszczel żeruje na ogół w części bielastej drzew iglastych, co może trwać wiele pokoleń. Należy do najgroźniejszych ksylofagów budowli drewnianych, potrafi spowodować kompletne zniszczenie drewna. Po stwierdzeniu jego obecności, wymagana jest bezwzględna interwencja.

Uszkodzone lub nawet zdewastowane na skutek inwazji owadów zabytkowe obiekty drewniane są powodem troski wielu muzealników. Z eksponatów wysypuje się mączka, drewno obiektu zmienia swoją strukturę, stając się bardziej miękkie i podatne na uszkodzenia; gdzieś tam pojawiają się ubytki drewna. Powyższe objawy, zaobserwowane także w naszym muzeum, skłoniły nas do podjęcia konkretnych działań.

### Rozpoznanie skali problemu

Regularnie przeprowadzana analiza stanu zachowania obiektów etnograficznych od dłuższego czasu

wskazywała na nie najlepszą kondycję zbiorów. Sporządzane raporty konserwatorskie zawierały informacje o żerujących owadach, wobec czego zabytki poddawano dezynsekcji. Metody stosowane w muzealnictwie są różnorodne<sup>6</sup> – kąpiele, iniekcja, smarowanie lub opryskiwanie. Duża liczba muzealiów (w magazynie znajduje się około 1000 sztuk obiektów rozmieszczonych w kilku pomieszczeniach) oznaczała długi czas działań. Dezynsekcję zbiorów przeprowadzano kolejnymi salami. Prace były żmudne, gdyż preparat owadobójczy wprowadzano w głąb drewna przy pomocy strzykawki. Iniekcję „wsparto” dodatkowo smarowaniem. Z uwagi na gabaryty obiektów, kąpiele nie można było zastosować. Prace trwały około trzech tygodni, uczestniczyło w nich kilka osób, zabezpieczone zostały m.in. kołowrotki, niecki oraz zydle. Metoda okazała się skuteczna, pozytywny efekt dezynsekcji został potwierdzony, ale zastosowanie jej do wszystkich obiektów byłoby bardzo trudne zarówno ze względu na długi czas potrzebny do przeprowadzenia tej operacji, jak i na specyficzne warunki w muzeach na wolnym powietrzu. Działania te, z uwagi na wzmożony ruch turystyczny, a także licznie organizowane w skansenie imprezy, można przeprowadzać jedynie poza sezonem. Wtedy z kolei w magazynach jest zimno i stosunkowo ciemno.

Problem polegał również na tym, że obiekty zdezynsekwane i zarażone siłą rzeczy znajdowały się często w pobliżu – we wspólnym budynku, chociaż w innych salach magazynowych. Czyniono starania o ich maksymalną izolację, ale ze względu na ograniczoną ilość miejsca w magazynach nie zawsze było to możliwe. W budynku, w którym stwierdzono występowanie kołatków, ponowne zarażanie się „uzdrowionych” obiektów od zaatakowanych owadami jest tylko kwestią czasu. Prace powinny być więc przeprowadzane jak najszybciej, a nie rozkładane na lata. Wobec takiej skali problemu, konwencjonalne działania zabezpieczające nie miały szansy powodzenia. W konsekwencji gromadzone przez lata muzealia niszczały, tym bardziej, że ich kondycja często nie była dobra już w momencie zakupu.

Opinii konserwatorskiej poddano także stan drewna obiektów architektury wiejskiej. Został on oceniony jako ogólnie dobry. Drewno użyte do rekonstrukcji budynków pochodziło w większości z rozbiórek. Chociaż było ono wcześniej miejscami porażone przez owady (widoczne stare ślady po otworach wylotowych kołatków i gdzieś spuszczeli), to jako zabytkowo zostało odzyskane. Pozwoliła na to przeprowadzona wówczas skutecznie impregnacja. Podczas oględzin zwrócono uwagę na sporadycznie pojawiające się na

belkach nowe, jasnobrązowe otwory wylotowe – tym bardziej widoczne, iż na zewnątrz drewno konstrukcyjne jest, na skutek wcześniejszych zabezpieczeń smołą, czarne. Należy pamiętać, że sama obecność otworów wylotowych nie świadczy o bezpośrednim zagrożeniu – jak już wspomniano, dowodem występowania żerujących owadów są świeże ślady oraz wysypująca się na bieżąco mączka drzewna.

## Wybór metody

Opisana powyżej sytuacja przyczyniła się do poszukiwania bardziej radykalnych rozwiązań. Wielość czynników, a więc liczna i aktywna populacja szkodników, ich praktycznie nieograniczone rozprzestrzenianie się, czasochłonność przeprowadzania dezynsekcji metodami konwencjonalnymi, to wystarczająco dużo powodów – a przecież nie wymieniono wszystkich. Zapoznaliśmy się z różnymi sposobami, w tym z cechującą się dużą skutecznością metodą termiczną. Jednak z różnych przyczyn zastosowanie wielu z nich nie zawsze byłoby możliwe lub efektywne. Niekiedy przeszkodę stanowić mogły wymiary samego zabytku, innym razem ogromna liczba muzealiów, nie wspominając o samej naturze eksponatu (polichromie, złocenia itp.). Poza tym niezwykle istotnym, koniecznym do rozważenia parametrem były koszty. Starano się szukać takiego rozwiązania, które uwzględniłoby i ten czynnik.

Muzeum Pomorza Środkowego od kilku lat współpracuje z niemieckim muzeum w Bad Windsheim (Fränkisches Freilandmuseum). Podczas jednego z naszych spotkań wymieniliśmy doświadczenia także i w tej dziedzinie. Okazało się, że stosowaną tam metodą jest fumigacja. Rozmowy na ten temat dały impuls do kolejnych poszukiwań, w efekcie czego bliżej zainteresowaliśmy się tą metodą.

Fumigacja jest metodą znaną i stosowaną w muzealnictwie, cechuje się silnym działaniem grzybo- i owadobójczym. Do gazowania najczęściej wykorzystuje się komory próżniowe z zastosowaniem odpowiedniego gazu, na ogół jest to *Rotanox* (tlenek etylenu). Pojemność komór wynosi od 1,2 do 20 m<sup>3</sup>, co umożliwia prowadzenie dezynfekcji i dezynsekcji obiektów ruchomych o ograniczonych wymiarach<sup>7</sup>. Najczęściej temu zabiegowi poddawane są książki i archiwalia. Wychodząc naprzeciw dużym potrzebom w tym zakresie, w ostatnich latach oddano do dyspozycji bibliotek, muzeów i archiwów wiele nowoczesnych komór<sup>8</sup>. Muzeum Pomorza Środkowego również korzystało z tej metody. Ponad sto ksiąg zostało przewiezionych

do Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk, gdzie poddano je dezynfekcji. Na użytek obiektów etnograficznych komory gazowe są stosowane, ale głównie w dużych ośrodkach. Użycie ich do ponad tysiąca eksponatów byłoby w zasadzie niewykonalne. Przeszkodę stanowiłyby nie tylko wymiary niektórych mebli lub sprzętu rolniczego, ale też ich transport. Przewiezienie tak dużej ilości muzealiów byłoby niezwykle kosztowne. Powyższe rozważania dotyczą jedynie obiektów ruchomych, a nasz problem nie ograniczał się tylko do nich. Kwestią otwartą było nadal zabezpieczenie drewna konstrukcyjnego<sup>9</sup>. W przypadku obiektów nieruchomych stosuje się gazowanie *in situ*, przy okazji działając na wszystkie elementy drewniane znajdujące się wewnątrz. Niedoskonałą stroną tej metody jest fakt, że po zabiegu toksyczny gaz ulatnia się, a obiekt ponownie wykazuje wrażliwość na porażenie.

Wobec tego, bezpośrednio po fumigacji wskazane było zastosowanie jakiegoś czynnika prewencyjnego. Zdecydowano się na impregnację. Nasycanie cieklymi insektycydami jest jak najbardziej zasadne, pozostawał dobór odpowiedniego preparatu. Na rynku dostępne są różne środki do zwalczania szkodników drewna, z tym że – co ważne w muzealnictwie – nie wszystkie nadają się do obiektów zabytkowych. Istotne jest, by tego przestrzegać, gdyż możemy zastosować tylko te środki, które nie wpłyną na zmianę wyglądu drewna czy polichromii. Impregnaty powinny spełniać kilka podstawowych wymagań. Ważną cechą jest ich skuteczność (przy dużej skuteczności wystarczy użycie małych stężeń) oraz niska szkodliwość dla ludzi. Stosowane środki muszą być bezpieczne dla składników przedmiotu zabytkowego, nie mogą powodować zmian w wyglądzie obiektu, nie bez znaczenia jest ich trwałość.

Po wstępnym rozpoznaniu tematu postanowiliśmy realnie przymierzyć się do zastosowania środków gazowych. Pierwsze kroki podjęto w 2003 roku. Podstawową trudnością było wówczas znalezienie wykonawcy, a chodziło przede wszystkim o szacunkowe określenie kosztów tej usługi. Drugą było to, iż toksyczne gazy mogą być stosowane jedynie przez wyspecjalizowane firmy. Tylko one posiadają odpowiednio wykwalifikowany personel, zatem w ogóle nie uwzględnialiśmy wykonywania tych prac we własnym zakresie. Zebranie bliższych informacji było utrudnione z uwagi na ograniczony jeszcze wtedy dostęp do Internetu. Jak sądzę, dotyczyło to obu stron, bowiem efekt poszukiwań był bardzo mizerny. Pod hasłem *fumigacja* pojawiało się zaledwie kilkanaście odnośników. Pisząc ten artykuł dzisiaj (w lipcu 2006 r.), po części kierowana ciekawością, sprawdziłam i... uzyskałam około 14.500 odpo-

wiedzi. Oczywiście, wśród wyszukanych haseł jedynie część stanowiły adresy specjalistycznych firm, tym niemniej przedsiębiorstw przeprowadzających fumigację jest obecnie zdecydowanie więcej (a może po prostu więcej firm reklamuje swoją działalność?). Fumigacja budynków wiąże się głównie ze zwalczaniem szkodników roślin (np. w magazynach). Ekip specjalizujących się w muzealnictwie, o ile mi wiadomo, jeszcze nie ma. Mam nadzieję, że jest to tylko kwestią czasu.

Po uzyskaniu wstępnych informacji na temat poziomu cen, podjęliśmy starania o pozyskanie funduszy. Opracowany przez nas program fumigacji i impregnacji zabytkowych obiektów drewnianych został pozytywnie przyjęty przez Ministerstwo Kultury, uzyskując dotację celową w ramach programu operacyjnego „Dziedzictwo kulturowe” – Muzeum Pomorza Środkowego uzyskało pokrycie ponad 60% kosztów. W celu wyłonienia odpowiedniego wykonawcy została przeprowadzona procedura przetargowa.

### Przebieg prac

Zadanie wykonywano ściśle według sporządzonego harmonogramu. Fumigację przeprowadzono w terminie od połowy maja do początków lipca 2005 roku. Wybór tego terminu wiązał się z dwoma podstawowymi czynnikami – wyznaczył go kalendarz corocznych imprez (rozpoczynające sezon „Czarne wesele”, od lat organizowane w dniach 1-3 maja) oraz określony biologicznie czas związany ze stadium rozwojowym owadów. Ważne było, by działanie środka chemicznego na żerujące owady było możliwie najbardziej skuteczne. Wybór terminu wczesnowiosennego nie wchodził w rachubę z uwagi na pojawiające się na Pomorzu jeszcze w marcu czy kwietniu przymrozki, mogące spowodować pęknięcie folii. Na efektywność gazowania, oprócz dotrzymania warunków reżimu technologicznego, m.in. szczelności izolacji, wyboru odpowiedniego preparatu chemicznego, wpływa także temperatura oraz wilgotność powietrza.

Fumigacja była prowadzona zarówno w budynku murowanym, jak i w chałupach szachulcowych, co wymagało nieco innego sposobu postępowania. Do przeprowadzenia gazowania wytypowano magazyn zbiorów etnograficznych (mieszczący się w budynku dawnej szkoły) wraz z ruchomymi obiektami drewnianymi oraz cztery obiekty architektury wiejskiej: chałupę Charlotty Klück<sup>10</sup>, Josta i Klicka<sup>11</sup>, Alberta Klücka<sup>12</sup> oraz Keitschicków<sup>13</sup>. W pierwszej kolejności wykonano fumigację magazynu zbiorów etnograficznych. Akcją tą objęto również niektóre eksponaty ze Słupska.



W słupek magazynach dokonano przeglądu muzealiów, wybrano obiekty skażone działaniem insektów, następnie przewieziono je do Kluk. Jak widać kubaturę fumigowanych obiektów nieruchomych można wykorzystać w bardzo efektywny sposób.

Przed przystąpieniem do prac należało zabezpieczyć teren. Jest to niezwykle istotna kwestia, gdyż środki chemiczne wykorzystywane do fumigacji charakteryzują się wysoką toksycznością. To z kolei zobowiązuje do przestrzegania wszelkich zasad bezpieczeństwa. Zabezpieczenie terenu spoczęło w rękach profesjonalnej ekipy. Pracownicy uprawnionych przedsiębiorstw dysponują bowiem odpowiednim sprzętem, są na bieżąco szkoleni w zakresie obowiązujących przepisów i, co nie mniej ważne, mają wymagane doświadczenie. Budynek został odizolowany biało-czerwoną taśmą, wyznaczającą kordon bezpieczeństwa. Na budynku oraz na ogrodzeniu pojawiły się odpowiednie oznakowania, m.in. „Uwaga / Niebezpieczeństwo / Trujący Gaz / Fosforowodór / Nie zbliżać się”. Następnie przystąpiono do przygotowania magazynu. W związku z tym, że jest nim obiekt budowany z cegły, wystarczyło uszczelnić folią polietylenową wszystkie otwory drzwiowe, okienne oraz kominy. To spowodowało, że budynek stał się nieprzepuszczalny dla gazów. Pracownicy firmy, w maskach przeciwgazowych, rozłożyli wewnątrz fumiganty. W tym przypadku był to *Quickphos* w tabletkach, zawierający substancję biologicznie czynną – fosforek glinu. Środek ten należy do pierwszej, czyli najwyższej klasy toksyczności. Do jego stosowania upoważnia specjalne zezwolenie<sup>14</sup>. Działanie *Quickphosu* polega na tym, iż w obecności wilgoci atmosferycznej fosforek glinu wiąże się z parą wodną, wydzielając fosforowodór, niezwykle trujący gaz. Dawkę użytego fumigantu oblicza się na podstawie obowiązującej szczegółowej instrukcji stosowania, określającej ilość tabletek na 1m<sup>3</sup> kubatury. W zaleceniach zawartych w zezwoleniu wydawanym przeszkolonym firmom, w punkcie dotyczącym fumigacji pustych pomieszczeń napisano: *Upewnić się, że pomieszczenie jest szczelne. Umieścić tabletki osobno na niepalnych tackach rozmieszczając je równomiernie w pomieszczeniu. Rozmieszczenie tacek rozpoczynać od najdalszego punktu pomieszczenia w kierunku drzwi wejściowych. Po zabiegu zamknąć i zaplombować drzwi wejściowe.*

Przygotowany w ten sposób magazyn wraz z umieszczonymi wewnątrz insektycydami pozostawiono na tydzień. Wspomniany dobór ilości środka w stosunku do kubatury został określony tak, by zapewnić osiągnięcie progu skuteczności jego działania. Trzeba zastosować nie tylko odpowiednią dawkę, ale też zwrócić uwagę na odpowiednio długi czas gazowania. Zjawi-

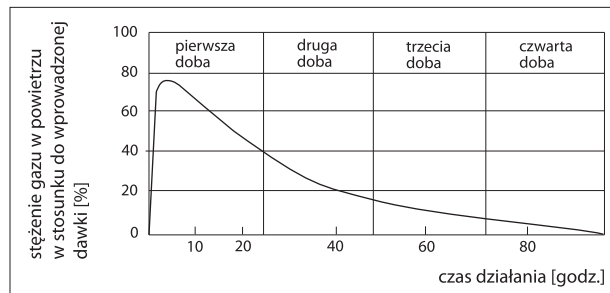


3. Impregnacja obiektów ruchomych

3. ang.?

sko to dobrze ilustruje wykres przedstawiający *Stężenie toksycznego gazu (w stosunku do wprowadzonej dawki) w pomieszczeniu budynku poddanego fumigacji „in situ”* – wg H. Kempera<sup>15</sup>. Tłumaczy on, co się dzieje z fumigantem podczas całego procesu. Po upływie bezpiecznego czasu folia zabezpieczająca została usunięta. Pracownicy firmy zebrali do specjalnych pojemników substancję powstałą w wyniku reakcji jako produkt uboczny. Na skutek rozkładu tabletki *Quickphos* przekształciły się bowiem w biały proszek, który zabrano do utylizacji. Fumigacja dobiegła końca, pozostało jeszcze gruntowne przewietrzenie i można było przystąpić do kolejnego etapu, czyli do impregnacji.

Jeszcze raz pragnę podkreślić zasadność podejmowania obu działań razem, tj. fumigacji oraz impregnacji. O ile fumigacja pozwala na skuteczne zniszczenie szkodliwych larw i dorosłych chrząszczy w drewnie, o tyle impregnacja zabezpiecza obiekty przed dalszą



A. Stężenie toksycznego gazu (w stosunku do wprowadzonej dawki) w pomieszczeniu budynku poddanego fumigacji *in situ* (wg H. Kempera, 1943)

A. Concentration of toxic gas ( in relation to the introduced dose) in the interiors of a building undergoing fumigation *in situ* (wg H. Kempera, 1943)

destrukcją. W omawianym przypadku zastosowanie samej impregnacji nie odniosłoby pożądanego efektu. Impregnaty ciekłe wnikają w drewno nieuszkodzone maksymalnie na głębokość niespełna 30 mm. Przeprowadzone badania na temat możliwości penetracji ciekłego preparatu w głąb drewna naruszonego przez kanaliki larwalne wykazały, że w najlepszym przypadku jest on w stanie osiągnąć wyżej wspomniany wynik<sup>16</sup>. Mączka drzewna wypełniająca kanaliki stanowi utrudnienie dla wchłaniania preparatu, który nie zawsze może przedostać się w miejsca działania ksylofagów. Powyższe dane łatwo jest odnieść do belek konstrukcyjnych o grubości kilkunastu centymetrów. Po takim zabiegu zawsze pozostanie strefa słabo chroniona lub w ogóle nie chroniona. Natomiast wprowadzanie impregnatu do obiektów po fumigacji jest skuteczne. Są one uwolnione od owadów, więc użyty do nasycenia ciekły preparat pełni w zasadzie funkcję prewencyjną.

Pracownicy firmy, zabezpieczeni przed działaniem insektycydów, korzystając głównie z opryskiwaczy, przeprowadzili impregnację owadobójczą obiektów



4. i 5. Impregnacja strychu magazynu

4. and 5. Impregnation of the storehouse attic

ruchomych oraz drewnianych elementów konstrukcyjnych magazynu, podłóg i schodów. Każdy element był opryskiwany dwukrotnie. Zdecydowano się na powszechnie znany i stosowany w muzealnictwie *Antox B*, zachowujący swoje właściwości zabezpieczające przez okres co najmniej pięciu lat. Jak się niebawem okazało byliśmy zapewne jednym z ostatnich muzeów, które skorzystało z tego środka, i to w tak dużej ilości. Pod koniec wykonywania prac (o czym jeszcze wówczas nie wiedzieliśmy) zaprzestano produkcji *Antoxu B* – choć nie z powodu jego właściwości, ale z uwagi na reorganizację zakładu produkcyjnego INCO-VERITAS. W zaistniałej sytuacji wybór odpowiedniego środka ochrony drewna stał się dla muzealników pewnym problemem, dlatego powrócę do tego zagadnienia w końcowej sekwencji niniejszego artykułu.

Po sprawnie przeprowadzonej impregnacji magazynu, przystąpiono do fumigacji chałup. Z uwagi na ich przepuszczalność, do fumigacji należało podejść nieco inaczej. Zostały one całe owinięte na zewnątrz folią w taki sposób, by penetrujący wewnątrz gaz nie miał możliwości wydostania się na zewnątrz. Duże płaszczyzny folii sklejkono oraz dodatkowo umocowano kilkoma warstwami sznurka. W tak przygotowanych



6. Chałupa Charlotty Klück, przygotowania do fumigacji

6. The Charlotta Klück cottage prepared for fumigation





7. Chałupa Charlotty Klück, zabezpieczenie terenu

7. The Charlotta Klück cottage, protection of the terrain

8. Po rozłożeniu tabletek Quickphosu

8. After placing the Quickphos tablets

9. Uszczelnianie folii na styku z ziemią

9. Sealing the foil upon contact with the ground

chałupach rozłożono tabletki *Quickphosu*. Ważne było zabezpieczenie styku folii z ziemią na czas działania gazu, gdyż wydzielający się fosforowodór, jako cięższy od powietrza, właśnie tą drogą mógłby się ulatniać.

Fumigację chałup przeprowadzano ratami. W pierwszej kolejności była to chałupa Charlotty, po dwóch



tygodniach chałupa Josta i Klicka, następnie chałupa Keitschicków oraz chałupa Alberta. Prace przy wszystkich wyżej wymienionych obiektach nieruchomych przeprowadzone były przez tę samą firmę specjalistycz-



10. Fumigacja chałupy Josta i Klicka

10. Fumigation of the Jost and Klick cottage



11. Fumigacja chałupy Keitschicków

11. Fumigation of the Keitschick cottage

(Wszystkie fot. D. Szymczak)



ną. Po każdym etapie gazowania wykonywano impregnację chałup oraz impregnację obiektów ruchomych. Obiekty szczególnej troski były poddawane zabiegom impregnującym i konserwatorskim przez pracowników muzealnej pracowni.

Zadanie, choć wykonane głównie przez profesjonalną ekipę, wymagało stałego zaangażowania muzealników. Dozór merytoryczny prowadziło dwóch konserwatorów i czterech etnografów (czuwali oni także nad wyborem właściwej firmy, doбором stosowanych środków owadobójczych, koordynacją pozostałych prac związanych z dezynsekcją, poprawnym obchodzeniem się z obiektami muzealnymi itd.). Poza tym w pracach uczestniczyli pozostali pracownicy muzealnej pracowni konserwatorskiej oraz muzealna obsługa techniczna.

Przy okazji nie sposób nie wspomnieć o efektach wizualnych, jakie niosły za sobą powyższe działania. Prace związane z fumigacją zabytkowych chałup były w zasadzie zabiegiem konserwatorskim, chociaż można chyba powiedzieć, że nie tylko. Kolejno „opakowywane” folią chałupy znacznie uatrakcyjniły w tym czasie pejzaż skansenu. Poprzez swoją quasi happeningową formę stały się również znaczącym wydarzeniem medialnym. Któż z nas nie pamięta opakowania Reichstagu przez Christo<sup>17</sup>, znanego i cenionego artysty? Wtedy było to imponujące wydarzenie artystyczne, dziesięć lat później mieliśmy szansę obejrzenia naszych „opakowanych” zabytków architektury wiejskiej, jakkolwiek cel przedsięwzięcia był zgoła inny.

### Stosowane środki

Sposób stosowania fosforowodoru przedstawiłam przy okazji opisu fumigacji magazynu. Fosforowódor jest stosowany częściej niż inne gazy, co wynika m.in. z łatwości jego aplikowania. Należy jednak zwrócić uwagę na jego jedną wadę, bardzo istotną w odniesieniu do zabytków. Gaz ten reaguje z miedzią, powodując jej czernienie. Dotyczy to również warstw pozłotniczych, które zawierają domieszkę tego metalu<sup>18</sup>. Mając to na uwadze, podczas przygotowywania magazynów do gazowania przeprowadziliśmy segregację obiektów ruchomych. Z budynków fumigowanych zostały wyniesione naczynia miedziane i mosiężne, a także wszystkie inne obiekty ozdobione wszelkiego rodzaju imitacjami złota (m.in. należy zwrócić uwagę na tkaniny ze „złotą” nitką oraz oleodruki).

Obecnie w Polsce obok fosforowodoru ( $\text{PH}_3$ ) stosuje się fluorek siarczany ( $\text{SO}_2\text{F}_2$ ), bromek metylu ( $\text{CH}_3\text{Br}$ ) i tlenek etylenu ( $\text{C}_2\text{H}_6\text{O}$ ) – wszystkie wymienione gazy należą do grupy gazów reaktywnych i są bardzo

toksyczne<sup>19</sup>. Zalecana jest ostrożność przy ustalaniu rodzaju użytego środka, ponieważ jego nieodpowiedni dobór może spowodować trwałe uszkodzenie obiektu. Na zmiany narażone są przede wszystkim wspomniane już złocenia, ale również pigmenty, warstwy werniksu, metale, skóra, kość słoniowa i szylkret.

Coraz większą popularnością zaczynają cieszyć się gazy obojętne, tzw. niereaktywne, o właściwościach niekorozyjnych i nietoksycznych<sup>20</sup>. Z uwagi na ich sposób działania na organizmy żywe nazywa się je również gazami duszącymi (niezbędny do oddychania tlen zastąpiony jest gazem obojętnym, co powoduje uduszenie owadów). Do grupy tych gazów należą azot i argon<sup>21</sup>. Ostatnio kontaktowałam się z muzealnikami ze wspomnianego wcześniej muzeum w Bad Windsheim. Do fumigacji stosowano tam dotychczas gazy reaktywne, konkretnie fluorek siarczany. W zeszłym roku po raz pierwszy użyto gazu niereaktywnego, a z grupy tej wybrano azot. Tym razem problem dotyczył zwalczania moli. Fumigacji poddane zostały wszystkie tekstylia, które ułożono aż w 600 kartonach. Następnie przeniesiono je do jednego dużego pomieszczenia, gdzie zostały szczelnie zawinięte folią nieprzepuszczającą gazu, po czym poddano je działaniu azotu. Akcja trwała około 10 tygodni (długi czas fumigacji jest charakterystyczny dla metody beztlenowej). W tym roku podobne działania przeprowadzono na niewielkich gabarytowo drewnianych obiektach etnograficznych. Dezynsekcja ograniczyła się do fumigacji, bez stosowania zabiegów impregnujących. W Polsce, do 2005 r. żadne muzeum nie zastosowało do fumigacji gazów obojętnych<sup>22</sup>, natomiast obecnie pilotażowy program fumigacji przy użyciu gazów neutralnych wdrażany jest w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie<sup>23</sup>. Metoda ta ma dużą przyszłość, a jej ewentualne niedogodności są w pełni rekompensowane mniejszą szkodliwością.

Powróć do *Antoxu B*. Środek pod tą nazwą (ale bez indeksu B) stosowany był przez wiele lat do unieszkodliwiania insektów oraz zabezpieczania zabytków. Początkowo był on produktem zupełnie innej generacji, sporządzanym na bazie pięciochlorofenolu i węglowodorów aromatycznych<sup>24</sup>. Diametralna zmiana jego składu miała miejsce kilka lat temu, kiedy toksyczny dla ludzi pięciochlorofenol zastąpiła permetryna, natomiast rakotwórcze węglowodory aromatyczne zostały wyparte przez rozpuszczalnik alifatyczny<sup>25</sup>.

Jak wspominałam, w ubiegłym roku do muzealników dotarła informacja o zaprzestaniu produkcji *Antoxu B*. Stopniowo pojawiały się coraz większe problemy z jego zakupem, więc uzasadnienia takiego stanu rzeczy poszukiwano u producenta. Na stronie internetowej

firmy INCO-VERITAS S.A.<sup>26</sup> odnaleźć można następujące wyjaśnienie: *Szanowni Państwo! Zawiadamiamy, że z dniem 30 czerwca 2005 r. zakończyliśmy produkcję mas hydroizolacyjnych, środków bio- i ogniochronnych oraz pozostałych wyrobów dla budownictwa wytwarzanych przez INCO-VERITAS S.A. Oddział w Ogorzelcu Grupa wyrobów Budowlanych. Wszystkim Klientom, Dostawcom i współpracownikom serdecznie dziękujemy za wieloletnią współpracę i życzymy sukcesów w prowadzonej działalności. Dyrekcja GWB.* Rozmawiałam na ten temat z przedstawicielem firmy. Rok temu zamknięto linię produkcyjną około pięćdziesięciu wyrobów, w tym *Antoxu B*. Jest on nadal w sprzedaży (spełnia wymagania), choć już w nielicznych punktach. W przekonaniu wielu, pojawił się więc pewien problem.

Właściwie dobrany środek w dużej mierze decyduje o skuteczności zabiegu (bardzo istotna jest również metoda impregnacji oraz warunki ekspozycyjne). Chemiczne środki ochrony drewna pod względem cech użytkowych i typu zastosowanego rozpuszczalnika dzielą się na środki oleiste, rozpuszczalnikowe, solne, a ostatnio coraz większą rolę odgrywają środki wodorozcieńczalne<sup>27</sup>. Wykaz produktów dopuszczonych do stosowania zmienia się obecnie bardzo szybko. Przyczynia się do tego rozwój nauki w tym zakresie, wycofywanie z produkcji preparatów przestających spełniać aktualne normy, czy, jak to miało miejsce w przypadku *Antoxu B*, zmiana linii produkcyjnej. Niedawno zastosowałam jeden z takich insektycydów, a decyzję o jego użyciu podjęłam po zapoznaniu się z informacją producenta. Formuła chemiczna tego preparatu przekonała mnie do jego użycia. Jak bowiem wcześniej nadmieniałam, przy wyborze należy postępować bardzo ostrożnie, gdyż nie każdy środek służący do zabezpieczenia drewna może być stosowany do zabytków. Efekt okazał się zadowalający, a dodatkowo preparat pozbawiony jest jakiegokolwiek zapachu.

Jak spośród wielu nowych, często kuszących propozycji rynkowych, wybrać tę właściwą? Bieżącą informację o środkach ochrony drewna można uzyskać w Instytucie Techniki Budowlanej w Warszawie<sup>28</sup>. Wąt-

pliwości z pewnością można zweryfikować w uczelnianych Instytutach Technologii Drewna bądź w specjalistycznych laboratoriach. A na co dzień obowiązują nas atesty i ulotki producentów, z którymi należy zapoznać się na bieżąco oraz postępować zgodnie z zawartymi tam wskazaniem.

## Wnioski

Tytułem wyjaśnienia należy dodać, że nie byliśmy pierwszym muzeum w Polsce prowadzącym fumigację *in situ*. Metoda ta jest wciąż jeszcze bardzo rzadko stosowana w muzealnictwie skansenowskim, według mojego rozeznania Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku było pierwszym muzeum, które przeprowadziło tę akcję na tak szeroką skalę (magazyn oraz cztery chałupy z eksponatami, w tym największa o kubaturze około 1300 m<sup>3</sup>). Fumigacja stanowi znakomitą alternatywę dla długotrwałej, a w przypadku tak wielkiej liczby obiektów niestety nie zawsze efektywnej klasycznej dezynsekcji. Działanie gazów jest szybkie i skuteczne (zostają zniszczone wszystkie stadia rozwojowe owadów), fumiganty dobrze wnikają w trudno nasycalne drewno, nawet pokryte różnego rodzaju powłokami. Metoda ta jest tańsza od sposobów konwencjonalnych, zdrowsza dla ludzi i dużo szybsza. Właściwy efekt, co szczególnie dotyczy drewnianych obiektów etnograficznych, stale narażonych na ponowną inwazję ksylofagów, uzyskuje się dopiero po połączeniu fumigacji z impregnacją. Znany jest mi przykład, kiedy chałupa została poddana gazowaniu bez zabezpieczenia i bardzo szybko została ponownie zasiedlona przez kołatki.

Upłynął właśnie rok od zakończenia prac w skansenie w Klukach. Jest to już taki dystans czasu, który pozwala na wiarygodną ocenę. Z efektu przeprowadzonych prac jesteśmy bardzo zadowoleni. Dająca się potwierdzić skuteczność tej metody skłoniła mnie do napisania niniejszego artykułu.

## Przypisy

<sup>1</sup> **Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach** powstało w 1963 r. i prezentuje budownictwo słowińskie od końca XVIII po lata 30. XX w., z uwzględnieniem zmian kulturowych, gospodarczych oraz postępu technicznego w tym czasie. W otoczeniu ogródków przydomowych i drzew eksponowane są wiejskie zagrody, piec chlebowe, szałas rybackie i studnie. Wystawy stałe, przedstawiające dziedzictwo Słowińców,

uzupełniane są czasowymi wystawami tematycznymi oraz licznymi imprezami folklorystycznymi.

<sup>2</sup> Największe zagrożenie stanowią grzyby domowe, w szczególności grzyb domowy właściwy *Serpula lacrimans*.

<sup>3</sup> Więcej na ten temat w: A. Strzelczyk, J. Karbowska-Berent, *Drobnoustroje i owady niszczące zabytki i ich zwalczanie*, UMK, Toruń 2004, s. 151-155.

<sup>4</sup> A. Krajewski, P. Witomski, *Ochrona drewna – surowca i materiału*, Warszawa 2005, s. 168-170.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 175-178.

<sup>6</sup> P. Kozarski, *Konserwacja domu*, PSMB, Wrocław 1997, s. 160-174.

<sup>7</sup> A. Strzelczyk, J. Karbowska-Berent, *op.cit.*, s. 188.

<sup>8</sup> B. Drewniewska-Idziak, W. Sobucki, *Hiszpańsko-czeski system dezynfekcji tlenkiem etylenu*, „Notes konserwatorski 3. Ratujemy nasze dziedzictwo”, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1999, s. 153-161; L. Ogierman, *Uruchomienie komory dezynfekcyjnej z użyciem w Bibliotece Śląskiej w Katowicach*, *ibidem*, s. 163-173.

<sup>9</sup> Dla niektórych obiektów budowlanych, najczęściej sakralnych, równorzędnym problemem jest na stałe wmontowany wystrój wnętrz.

<sup>10</sup> **Chałupa Charlotty Klick** jest najstarszym zrekonstruowanym obiektem na terenie muzeum. Pochodzi z końca XVIII wieku. Jest to budynek szachulcowy, we wnętrzu którego zachował się unikalny system ogniowy typu kominokuchnia. Chałupa została przeniesiona z siedziszca zwanego Dambowi.

<sup>11</sup> **Zagroda Josta i Klicka** powstała w 1 poł. XIX w., pod koniec XIX w. chałupę znacznie przebudowano. Tworzy ją dwurodzinny budynek mieszkalny i mały budynek gospodarczy, jest zachowana w miejscu pierwotnej lokalizacji. Ekspozycja w zagrodzie prezentuje gospodarkę rybacką, będącą niegdyś głównym źródłem utrzymania miejscowej ludności.

<sup>12</sup> **Zagroda Alberta Klücka** przeniesiona została z Kluk Żeleskich. Na początku XX w. chałupę pobudowano z drewna uzyskanego przy rozbiórce innego budynku. Kilka lat później postawiono budynek inwentarski. Podstawą utrzymania rodziny była uprawa ziemi, rybołówstwo jeziorne i hodowla zwierząt. Zagroda obrazuje charakterystyczne na terenach słowińskich w początkach XX w. zmiany w zakresie urządzania wnętrz i gospodarowania.

<sup>13</sup> **Zagroda Keitschicków** – zagrodę przeniesiono do skansenu w latach 90. i tu zrekonstruowano. Należy do niej dwurodzinna chałupa (pochodząca z 2 poł. XIX w., rozbudowana przy ścianach szczytowych pod koniec tego wieku), stodoła, budynek inwentarski oraz piec chlebowy.

<sup>14</sup> Zezwolenie Nr 744/2000, wydane przez Ministerstwo Rolnictwa i Rozwoju Wsi, ważne do 2010 roku.

<sup>15</sup> A. Krajewski, *Rozwój technologii dezynsekcji dóbr kultury przy użyciu fumigacji*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 3/4, s. 363.

<sup>16</sup> M. Gogolin, *Profilaktyka i interwencja – wybrane problemy konserwatorskie więzów dachowych* [w:] *Zabytkowe budowle drewniane i stolarka architektoniczna wobec współczesnych zagrożeń*, pod red. E. Okonia, UMK, Toruń 2005, s. 226.

<sup>17</sup> Katalog wystawy „Christo i Jeanne-Claude w Warszawie”, Muzeum Narodowe w Warszawie, b.r.w.

<sup>18</sup> A. Krajewski, *op.cit.*, s. 367.

<sup>19</sup> P. Boruszewski, *Fumigacja drewna gazami niereaktywnymi jako alternatywna dla tradycyjnych metod dezynsekcji*, „Ochrona Zabytków” 2005, nr 2, s. 90.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Niektórzy zaliczają do tej grupy także dwutlenek węgla (CO<sub>2</sub>), przez wiele lat stosowany do dezynsekcji obiektów ruchomych. Jednakże z punktu widzenia właściwości chemicznych jest on tlenkiem o charakterze kwasowym – w obecności wody tworzy się kwas węglowy, zatem istnieje ryzyko związane z użyciem go w warunkach dużej wilgotności.

<sup>22</sup> P. Boruszewski, *op.cit.*, s. 89.

<sup>23</sup> A. Kuberka, *Fumigacja zabytków przy użyciu gazów neutralnych*, [w:] *Problemy muzeów związane z zachowaniem i konserwacją zbiorów. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska. Szreniawa 14-15 października 2006*, Szreniawa 2006, s. 70-75.

<sup>24</sup> W szczególności są to: pięciochlorofenol, metoksychlor, mydła cynkowe, rozpuszczalniki aromatyczne. Dane pochodzą z: P. Kozarski, *Konserwacja w muzeach na wolnym powietrzu*, Warszawa 1984, maszynopis.

<sup>25</sup> Karta charakterystyki bezpieczeństwa produktu chemicznego *Antoxu B*, nr 07/IM/I, data wydania: 15.10.1999, wg Dyr.91/155/EEC, PN-ISO 11014-1:1998 i rozp. MZiOS (Dz.U. nr 26, poz. 241 z 1999 r.).

<sup>26</sup> [www.inco-veritas.com.pl/dla\\_budownictwa/](http://www.inco-veritas.com.pl/dla_budownictwa/)

<sup>27</sup> *Ochrona budynków przed korozją biologiczną*, praca zbiorowa pod red. J. Ważnego i J. Karysia, Warszawa 2001, s. 129.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 148.

Dorota Szymczak

### Fumigation and Impregnation of Historical Wooden Objects in the Kluki Museum of the Slovinian Village, Branch of the Museum of Central Pomerania in Słupsk

The Kluki Museum of the Slovinian Villagn is one of the greatest tourist attractions in Central Pomerania. Unfortunately, just as in every Skansen museum, the wooden objects of rural architecture and ethnographic monuments on display are threatened with the destructive impact of, i. a. harmful insects

such as *nobium punctatum* and *Hylotrupes bajulus*. Conservation surveys have confirmed the active presence of the pests.

Conventional attempts at eliminating the insects have not brought the expected results. The Museum storehouse now contains more than a thousand infected objects; methods of lubri-



cation and ULV spray proved to be only superficial, baths were impossible due to the sizes of the exhibits, and injections were much too time consuming. It was decided, therefore, to fumigate the storehouse and four brick and timber cottages with a cubature of about 1 300 cubic metres (all these buildings house museum collections). Since fumigation alone does not protect wood for the future, this method was "supported" by impregnation. In view of the high toxicity of the applied chemicals the work was carried out by a specialist firm. The employed chemicals included *Quickphos* in tablets, containing an active biological substance - aluminium phosphide. The hydrogen phosphide produced as a result of the chemical reaction affected directly all the development stages of the insects. In the case of the brick storehouse it sufficed to seal all the windows, doors, chimneys, etc., but the cottages had to be "packed" in foil, in this way turning them into "quasi-happening" forms. The composition of the

liquid insecticide *Antox B* used for impregnation was based on permethrin and aliphatic solvents. Applied as a gas, hydrogen phosphide is not only highly toxic but also possesses another fault – due to its reaction with copper it causes the latter to darken; it was thus necessary to remove all threatened exhibits. Increasing popularity is being enjoyed by nonactive gases with non-corrosion and nontoxic properties, including nitrogen, which in Poland is still not used in Skansen museums. A year has passed from the completion of the titular work in the Kluki Skansen and we can confirm the effectiveness of the undertaken initiatives. Fumigation combined with impregnation gave the anticipated results. Fumigation makes it possible to destroy the harmful larvae and mature beetles in the timber, whole impregnation protects the objects from further damage.

□

Monika Kuhnke

## DWORZANIN I DAMA JANA MOSTAERTA HISTORIA DWÓCH OBRAZÓW ZE ZBIORÓW MUZEUM W GOŁUCHOWIE

Pamięci  
Prof. dr hab. Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek  
wybitnego historyka sztuki  
wnuczki kustosza Muzeum w Gołuchowie  
dr. Nikodema Pajzderskiego

W roku 1857 księżniczka Izabela Czartoryska, córka Adama Jerzego, a siostra Władysława (późniejszego fundatora Muzeum Czartoryskich w Krakowie), poślubiła hrabiego Jana Działyńskiego z Kórnika w Wielkim Księstwie Poznańskim, właściciela pobliskiego majątku Gołuchów. Dwudziestosiedmioletnia wówczas Izabela, choć urodzona w Warszawie, wychowana została w paryskim Hôtel Lambert<sup>1</sup>. Stąd też wynikały jej silne emocjonalne związki ze stolicą Francji. Nikt wówczas nie przypuszczał, że temu małżeństwu oraz wielkiej pasji kolekcjonerskiej młodej hrabiny, wspartej jej ogromnym wyczuciem estetycznym i nie mniejszą konsekwencją, Polska zawdzięczać będzie stworzenie jednej z najwspanialszych w Europie prywatnych kolekcji waz greckich, a szczególnie zabytków śred-

niowiecznego rzemiosła artystycznego. Zgromadziła je w odrestaurowanym przez nią zamku gołuchowskim. Poświęciła większą część swego życia i ogromne sumy pieniędzy, aby odtworzyć, a faktycznie stworzyć własną wizję renesansowej siedziby rodu Leszczyńskich jako rodu królewskiego. To tej wizji podporządkowane były wszystkie prace konserwatorskie przy mocno wówczas zrujnowanym zamku i zakupy zabytków przeznaczone dla jego sal<sup>2</sup>.

### Dwa portrety w zbiorach Izabeli z Czartoryskich - Działyńskiej

W okresie, który w przybliżeniu można umieścić pomiędzy rokiem 1878 a rokiem 1890, przywiozła do Gołuchowa dwa niewielkich rozmiarów XVI-wieczne obrazy przypisywane nieznanemu mistrzowi flamandzkiemu. Jeden miał przedstawiać króla Francji Karola VIII, drugi Annę Bretońską, królewską małżonkę. Stanowiły zatem swoje *pent-dant*. Kiedy dokładnie zostały nabyte, nie wiadomo. Wiadomo jedynie, że we wspomnianym roku 1878 wystawiono je w paryskim pałacu Trocadéro już jako własność Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej<sup>3</sup>. W zbiorach gołuchowskich oba obrazy musiały znaleźć się przed 1890 r., wtedy bowiem sporządzony został spis związany zapewne z koniecznością ubezpieczenia od ognia dzieł sztuki znajdujących się w zamku. W spisie



1. Widok Zamku w Gołuchowie, stan obecny

1. View of Gołuchów Castle, present-day state

tym, w części zatytułowanej *Tableaux de maitres* pod pozycją 4 wymieniony został Karol, a pod 5 – Anna. Portrety wyceniono po 1000 marek każdy<sup>4</sup>.

W roku 1893, po wielu latach starań i zabiegów na berlińskim dworze, rozpoczętych zapewne po 1874 r., kiedy hrabina Działyńska stała się jedyną właścicielką majątku, udało się jej ustanowić Ordynację (Fideikomiss) Rodziny Książąt Czartoryskich na Gołuchowie. Nie mając własnych dzieci pragnęła, aby stworzone przez nią muzeum, z ogromnej wartości zbiorami, nie uległo rozproszeniu i przeszło w zarząd rodu Czartoryskich. Preambuła do statutu ordynacji stała się testamentem hrabiny. *Na zamku w Gołuchowie w powiecie pleszewskim – pisała – umieściłam zbiór dzieł sztuki różnego rodzaju, który zbierałam w długim lat szeregu. Życzeniem jest moim, aby te dzieła sztuki się nie rozproszyły i aby zbiór ten zachował się pełny i cały po wsze czasy. Spodziewam się, że zbiór powyższy ogółowi pożytek przemiesie, wywołując i podnosząc upodobanie do sztuki i zmysł piękna; oglądanie tych zbiorów ma być dostępne dla każdego, pragnącego znaleźć tam źródło pomocnicze do badań naukowych i w zakresie sztuki<sup>5</sup>. Do statutu ordynacji załączony został liczący kilkadziesiąt stron spis dzieł sztuki, jakie weszły w skład jej majątku<sup>6</sup>.*

I czas powstania obu portretów i osoby portretowane pozwalają wysunąć przypuszczenie, że przewieziono je do Gołuchowa już z myślą o najważniejszej sali w części reprezentacyjnej zamku, tzw. sypialni królewskiej, zwanej też renesansową. Zawieszane zostały na ścianie przy oknie, *na tle obicia z niebieskiego pluszu<sup>7</sup>*. Karol wyżej, poniżej Anna. Królewska para znalazła się wśród konterfektów pokrewnych stylistycznie i chronologicznie. W pobliżu wisiał inny XVI-wieczny portret, wiązany z Françoisem Clouetem, a określane jako wizerunek księżniczki Ludwika Lotaryńskiej, późniejszej królowej Francji. Obok, na ścianie przy kominku, eksponowane były kolejne portrety kobiece: Renaty, księżnej Ferrary, córki króla francuskiego Ludwika XII (który objął tron po Karolu VIII), oraz nieznaney z imienia damy. Dobór obrazów nie był zatem przypadkowy. Stanowiły one doskonałe uzupełnienie imponujących flamandzkich gobelinów, także o „królewskich” tematach (*Składanie darów królowi, Dawid i Betsabe*). Musiały odpowiadać czystości stylu, jaki narzuciła księżna. Jak pisał pod koniec XIX w. Marian Sokołowski, sypialnia *cała w stylu właściwego Odrodzenia*, [w porównaniu z innymi salami – M. K.] *jest o wiele jaśniejsza, pogodniejsza i wspanialsza jeszcze. Jasne drzewo, kolor bladoniebieski i stare złoto, tworzą w niej jeden ton<sup>8</sup>.*

Wydaje się, że od końca XIX w. do roku 1939 nie zachodziły większe zmiany w wystroju sypialni. Tym bardziej że jej fotografie wykonane przez A. Pawli-



2. Widok dziedzińca zamkowego, stan sprzed 1939

2. View of castle courtyard, state prior to 1939

kowskiego przed rokiem 1905 wykorzystane zostały w obu wydaniach przewodnika po muzeum opracowanych przez dr. Nikodema Pajzderskiego (1913 i 1929), a także w tekście tego historyka sztuki opublikowanym w 1924 r. na łamach pisma „Sztuka i Artysta”<sup>9</sup>. Zatem obrazy musiały znajdować się w tym samym miejscu, które wybrała dla nich hrabina Izabela. Niestety na żadnym ze znanych dziś zdjęć sypialni nie widnieje ani portret Karola VIII, ani Anny Bretońskiej. Nic dziwnego. Wisiały bowiem na ścianie między oknami, a ściany z oknami fotografowane nie były. Dotyczyło to nie tylko tej, ale i innych sal zamkowych.

### Problem atrybucji i identyfikacji osób sportretowanych

Jak wspomniano, oba obrazy przez lata uchodziły za prace anonimowego flamandzkiego malarza. Tak atrybuowano je w 2 poł. XIX w., taką atrybucję powtó-





3. Widok sypialni w zamku gołuchowskim, fot. A. Pawlikowski ok. 1905  
3. View of bedroom in Gołuchów Castle, photo: A. Pawlikowski, about 1905

rzył dr Pajzderski<sup>10</sup> i taka funkcjonowała w polskich publikacjach powojennych<sup>11</sup>. Natomiast już w roku 1921 Max J. Friedländer, wybitny znawca malarstwa wczesnoniderlandzkiego, wskazał na Jana Mostaerta (ok. 1475-1555) jako autora obu obrazów, i to właśnie tego twórcę do dziś wiąże się w literaturze przedmiotu z tymi portretami<sup>12</sup>.

O samym malarzu, jego życiu i twórczości, wiadomo stosunkowo niewiele, bowiem przypuszczalnie duża część jego prac uległa rozproszeniu lub mogła spłonąć w czasie wielkiego pożaru Haarlemu w 1576 r. – miasta, w którym Mostaert urodził się sto lat wcześniej i w którym pobierał pierwsze nauki. Rozpoczął karierę jako malarz obrazów religijnych, a jego styl, charakteryzujący się niewielkimi pociągnięciami pędzla, ukształtował się pomiędzy 1510 a 1516 rokiem<sup>13</sup>. Właśnie w roku 1516 został zatrudniony przez Małgorzatę Austriacką, wówczas gubernatora Niderlandów, na jej dworach w Malines (ob. Mechelen) oraz w Brukseli<sup>14</sup>. Początkowo malował dla niej kopie portretów, obrazy o tematyce religijnej, a następnie liczne wizerunki osób skupionych wokół dworu. Ich wspólną cechą było ujęcie modela w trzech czwartych, w pozycji siedzącej, z dłońmi opartymi na poduszce położonej na parapecie. Za plecami pełnych spokoju, wytwornych portretowanych rozciągał się delikatny, nowatorsko przedstawiany powietrzny pejzaż, nierzadko z elementami architektury<sup>15</sup>. Na dworze Małgorzaty Austriackiej Mostaert pozostał z pewnością do 1526 r.<sup>16</sup>, po czym powrócił do rodzinnego miasta, ciesząc się już renomą sławnego nadwornego portrecisty<sup>17</sup>. O portrety, niektóre małżeńskie o formie dyptyku,



4. Matylda Meleniewska (1870-1931), *Hr. Izabela z Czartoryskich-Działyńska*, olej na płótnie – portret ze zbiorów Muzeum w Gołuchowie namalowany wg pastelu Marie P.A. Coeffier (1814-1900), znajdującego się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie

4. Matylda Meleniewska (1870-1931), *Countess Izabela Działyńska born Czartoryska*, oil on canvas – portrait from the collections of the Museum in Gołuchów, painted after a pastel by Marie P.A. Coeffier (1814-1900), at the Czartoryski Museum in Cracow

zabiegali również i bogaci mieszczenie. Bardzo odpowiadało im dostojeństwo z nich płynące i takie wizerunki pragnęli pozostawić swym następcom<sup>18</sup>.

Poza problemem atrybucji, jak się wydaje definitywnie przez M. J. Friedländera rozstrzygniętym, pozostaje identyfikacja wizerunków, co pociąga za sobą pytanie, czy rzeczywiście w zamyśle twórcy stanowić miały parę. Portret mężczyzny przez stulecia, a na pewno od 3 ćwierci XIX w., uchodził za wizerunek młodo zmarłego syna Ludwika XI, Karola VIII z dynastii Walezjuszów, od 1492 do 1498 r. króla Francji<sup>19</sup>. Natomiast towarzysząca mu dama uchodziła za Annę Bretońską, którą poślubił rok po objęciu tronu. Taką identyfikację portretu męskiego zakwestionowano dopiero w XX w. i to przede wszystkim z uwagi na strój. Nosi bowiem on elementy datujące go na ok. 1520 r., co już wyklucza, że wizerunek przedstawia zmarłego przecież dwadzieścia lat wcześniej króla Francji<sup>20</sup>. Tym samym portret damy nie może być portretem Anny Bretońskiej. Wydaje się zatem, że określenie wizerunków jako „portret dworzanina” i „portret damy”, w obecnym stanie badań jest bardziej uzasadnione.

Biorąc pod uwagę to, co powiedziano wyżej, jak i widoczne formalne różnice w sposobie przedstawienia obojga, nie można wykluczyć, że dworzanina i damę skojarzono później, choćby w wieku XVIII, kiedy zapanowała moda na *pendant*. Pomimo że obrazy

łączy autor, technika, wymiary i wspólna tematyka, a postaci zwrócone są ku sobie, nie można nie zauważyć pewnych różnic, jak choćby w opracowaniu tła. W przypadku wizerunku mężczyzny, wypełniającego niemal całą powierzchnię deski, jest ono ciemne, natomiast kobieta siedzi przy oknie, przez które widać rozpościerający się pejzaż z wyraźnie zarysowaną budowlą. Analizując inne pary pędzla Jana Mostaerta (np. Henrika i Francizki van Brederode z 1525 r.), widać, że malarz zwykł opracowywać tła w obu obrazach w sposób do tego stopnia podobny, że pejzaże stanowiły niemal swoją kontynuację, a spojrzenia portretowanych spotykały się lub biegly do jednego niewidocznego punktu. Tu kobieta spuszcza wzrok, mężczyzna zdecydowanie patrzy w dal na wprost<sup>21</sup>. Można zatem wysunąć i taką hipotezę, że owa „królewska” identyfikacja postaci (i połączenie ich w parę) stworzona została na potrzeby hrabiny Działyńskiej np. przez jednego z paryskich antykwariuszy. Doskonale orientowali się oni bowiem, jakiego rodzaju dzieł polska arystokratka poszukuje. W przypadku renesansowych portretów szczególnie pożądane były wizerunki królewskie. A to zapewne miało znaczący wpływ na ich cenę<sup>22</sup>.

### Dzieje obrazów w czasie wojny

Na przełomie maja i czerwca 1939 r. księżna Maria Ludwika z Krasińskich Czartoryska, w imieniu swego małoletniego syna Augustyna zarządzająca ordynacją gołuchowską, poleciła sporządzenie pięćdziesięciu różnej wielkości skrzyń i tub. Miały w nie miały zostać zapakowane najcenniejsze dzieła sztuki z Gołuchowa i przewiezione do Warszawy. Tam, przy ul. Kredytowej 12, księżna posiadała okazałą kamienicę, która wydawała się odpowiednim miejscem do ukrycia choćby części gołuchowskich skarbów. Wyborem i fachowym nadzorem nad pakowaniem zajął się dr Pajzderski<sup>23</sup>. Z obrazów zamkowych wybrano zaledwie 8, i to niewielkich rozmiarów – takich, które łatwo mogłyby stać się łupem wojennym. Były to głównie XVI-wieczne portrety, w większości pochodzące z sypialni królewskiej: wizerunek Ludwiki Lotaryńskiej, portret Renaty ks. Ferrary oraz portret nieznannej damy, a także dwa omawiane portrety: Karola VIII i Anny Bretońskiej. Kolejnym był portret Franciszki de Sovoie-Nemours, późniejszej królowej portugalskiej, nieznanego malarza hiszpańskiego z XVII w. (wiszący w salonie). Ostatnie dwa, ówczesnie przypisywane Rogerowi van der Weydenowi, zdobiące tzw. przedpokój, były obrazami religijnymi. Jeden przedstawiał Marię Bolejącą (*Mater Dolorosa*), drugi Chrystusa w koronie cierniowej (*Ecce*

*Homo*)<sup>24</sup>. Wszystkie wybrane do ewakuacji dzieła sztuki, i te znajdujące się w zbiorach zamkowych, a więc wchodzące w skład ordynacji, jak i prywatne, należące do Czartoryskich zostały spisane i ponumerowane. Numery, wydrukowane na niewielkich różowych karteczkach delikatnie naklejono na każdym z nich. Dotyczyło to także obrazów. Na odwrociu portretu Karola VIII naklejono kartkę z numerem 2033, a na odwrociu wizerunku jego żony numer 2034<sup>25</sup>.

Skrzynie załadowano do dwóch ciężarowych samochodów i pod opieką dr. Pajzderskiego przewieziono do Warszawy. Tu zniesiono je do piwnicy mieszczącej się pod bramą kamienicy. Piwnicę na wszelki wypadek starannie, w wielkiej tajemnicy, zamurowano. Osiem obrazów zaniesiono do apartamentu księżnej<sup>26</sup>.

Po wybuchu wojny księżna Maria Ludwika przebywała głównie w Warszawie; do Gołuchowa i nie mogła i nie chciała pojechać. Miała świadomość, że Niemcy



5. Hr. Izabela z Czartoryskich Działyńska na tle drzwi wejściowych do zamku w Gołuchowie, fot. N. Krieger ok. 1885 – ze zbiorów Fundacji XX Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie

5. Countess Izabela Działyńska born Czartoryska against the background of the entrance door to Gołuchów Castle, photo: N. Krieger, about 1885 – from the collections of the Princes Czartoryski Foundation at the National Museum in Cracow





6. Jan Mostaert (ok. 1475-1555), *Portret dworzanina* (d. jako *Portret Karola VIII*), olej na desce 42 x 32,5 cm

6. Jan Mostaert (ca. 1475-1555), *Portrait of a Courtier* (formerly: *Portrait of Charles VIII*), oil on board, 42 x 32,5 cm.

wcześniej czy później zorientują się, że ogromna część zbiorów zamkowych została wywieziona, pomimo iż zrobiono wiele, aby fakt ten ukryć. Do pozostawionych w Gołuchowie ponad dwudziestu skrzyń zapakowano inne dzieła, których wywozić nie zamierzano (a może nie zdążono?). Pozostałe poprzestawiano i pozamieniano lub przewieszono. Wnętrza miały zdradzać jedynie zamiar ewakuacji, do której nie doszło. Do Warszawy wywieziono przezornie także inwentarze, przewodniki i publikacje dotyczące Gołuchowa. Te zabiegi pozwoliły przez kilka miesięcy, bo do około połowy 1940 r., utrzymać władze niemieckie w przeświadczeniu, że zbiory muzealne pozostały na miejscu.

Właśnie około połowy 1940 r. księżna Czartoryska po raz pierwszy została pisemnie poproszona o wskazanie miejsca przechowywania ewakuowanych zbiorów. I to w sposób nader uprzejmy. Nie bez przyczyny. Trzy lata wcześniej jej syn Augustyn poślubił Marię de

los Dolores ks. de Bourbon-Sicilie, infantkę hiszpańską, a Hitlerowi wówczas bardzo zależało na poparciu Madrytu. Mogła więc Maria Ludwika pozwolić sobie na udzielanie wymijających odpowiedzi. Te spowodowały intensywną, nerwową wymianę korespondencji między władzami ziem włączonych do Rzeszy (Warthegau), na terenie których znalazł się Gołuchów, a władzami Generalnego Gubernatorstwa (GG) w Warszawie i Krakowie<sup>27</sup>. Wreszcie dr Kajetan Mühlmann, pełnomocnik ds. zabezpieczania dóbr kultury w GG, wydał dr. Alfredowi Schellenbergowi (szefowi muzeów dystryktu warszawskiego) polecenie złożenia wizyty księżnej. Mühlmann był bardzo zainteresowany zbiorami, tyle że nie w celu wydania ich do Poznania, czego żądały tamtejsze władze. To była zbyt cenna kolekcja.

Późną jesienią 1941 r. Schellenberg udał się na Kredytową 12. Zażądał wskazania miejsca ukrycia zbiorów. Groził księżnej przesłuchaniem przez Gestapo. *W razie odmowy – miał powiedzieć – będzie Pani mówiła nie ze mną i nie tutaj*<sup>28</sup>. Księżna Czartoryska poprosiła o zwłokę, po czym skontaktowała się ze swoim adwokatem. Ten aż nadto dosłownie poinformował ją jakie mogą być konsekwencje ewentualnej odmowy. Prawdopodobnie wówczas nawiązała kontakt ze Stanisławem Lorentzem, dyrektorem Muzeum Narodowego. Lorentz zasugerował przewiezienie zbiorów do gmachu muzeum i złożenie w depozyt. Tylko to mogło, jego zdaniem, jeśli nie uniemożliwić, to na pewno opóźnić ich wywóz do Rzeszy. Księżna Czartoryska propozycję zaakceptowała i przekazała swoje stanowisko Schellenbergowi. Niemiec złożył odpowiedni raport w Krakowie i otrzymał polecenie przesłania tam całych zdeponowanych zbiorów, ale po uprzednim sporządzeniu w Warszawie dokładnych spisów. Piwnice zostały odmurowane 2 grudnia 1941 roku. Następnego dnia Schellenberg pojawił się przy Kredytowej 12. Osobiście zdjął ze ścian 8 „gołuchowskich” obrazów i zawiązał je do muzeum<sup>29</sup>. W kolejnych dwóch transportach znalazły się skrzynie i rulony. W muzeum całość przetransportowano do sali na I piętrze. Tam złożono także wspomniane obrazy<sup>30</sup>.

W marcu 1942 r. z całego zbioru gołuchowskiego, liczącego ponad 1000 obiektów, dr Werner Kudlich, dyrektor Muzeum w Troppau (Opawa), ściśle współpracujący z Mühlmannem, i na jego polecenie, dokonał wyboru 82 najcenniejszych obiektów. Wśród nich wymienione zostały 4 obrazy: *Mater Dolorosa* i *Ecce Homo* oraz portrety Anny Bretońskiej i Karola VIII<sup>31</sup>. Wszystkie one zaliczone zostały do tak zwanego pierwszego wyboru, a więc dzieł sztuki najlepszych i przeznaczonych w pierwszej kolejności do wywozu do Krakowa, a potem ewentualnie dalej – do Rzeszy.



Jednak z Warszawy nie wyjechały. Powody mogły być dwa. Albo przeszkodziła temu trwająca inwentaryzacja i konserwacja zabytków, skutecznie rozciągana w czasie przez polskich specjalistów<sup>32</sup>, albo wspomniane już intensywne starania Poznania, a potem Berlina, o odzyskanie zbiorów gołuchowskich w całości. Korespondencja trwała do końca roku 1943, kiedy to przedstawiciel pełnomocnika Hitlera, dr. Hermanna Vossa (od 1943 r. dyrektora tworzonego przez Hitlera Muzeum w Linzu), w odpowiedzi na skargę niemieckich władz w Poznaniu (*notabene* powołujących się na odpowiedni paragraf statutu ordynacji gołuchowskiej z 1893 r., mówiący o... niepodzielności kolekcji), oświadczył, że ostateczne rozstrzygnięcia dotyczące kolekcji zabranej do Warszawy zapaść mają po zakończeniu działań wojennych<sup>33</sup>.

Zbiory gołuchowskie udało się w większej części (nie licząc „prywatnych” kradzieży dokonywanych przez żołnierzy niemieckich) zatrzymać do momentu wybuchu powstania warszawskiego. Wówczas dopiero rozpoczęło się niszczenie i wymykający spod wszelkiej kontroli tzw. dziki rabunek tego, co w muzeum pozostało. W dniu 9 października 1944 r. większość dzieł z Gołuchowa spakowano i na rozkaz SS-Sturmbanführera Benno von Arenta wywieziono z Warszawy do zamku Fischhorn na terenie Austrii<sup>34</sup>. Tam też, w skrzyni oznaczonej numerem 13, pojechali Karol VIII i Anna Bretońska<sup>35</sup>.

### Kradzież obrazów z zamku Fischhorn w Austrii

Dopiero w sierpniu 1945 r. Bohdanowi Urbanowiczowi udało się uzyskać w Ministerstwie Kultury odpowiedni dokument upoważniający go do *rozpoznania, inwentaryzacji i zabezpieczenia* dzieł sztuki znajdujących się w amerykańskiej strefie okupacyjnej Niemiec, a zrabowanych z terenu Polski<sup>36</sup>. Takiego dokumentu bezwzględnie wymagali dowódcy jednostki amerykańskiej zajmującej wówczas zamek Fischhorn, wcześniej (w latach 1941-1945) będący siedzibą generalmajora Waffen SS Hansa Fegeleina, szwagra Ewy Braun<sup>37</sup>. Niestety, jak się szybko okazało pozostała tam tylko część wywiezionych z Polski dzieł sztuki. Reszta padła ofiarą rabunku już w maju 1945 r., kiedy esesmani otworzyli magazyny zamkowe. Rabowali sami i pozwalali rabować okolicznym mieszkańcom, głównie żywność. Ale wydaje się, że nie tylko żywność. Czy obrazy zostały skradzione wówczas, czy dopiero po zajęciu zamku przez Amerykanów, trudno powiedzieć. Wiadomo jedynie, że w momencie przyjazdu Urbanowicza już ich nie było. Żadnego z ośmiu tam wywiezionych.

Musiały więc zostać skradzione między majem a sierpniem 1945 roku<sup>38</sup>.

### Pojawienie się portretów na rynku amerykańskim

Był początek roku 1997. Ministerstwo Kultury i Sztuki, biuro ówczesnego Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą otrzymało z Konsulatu Generalnego w Nowym Jorku informację, że portret Anny Bretońskiej ma się pojawić na najbliższej aukcji w Sotheby's, tj. 30 stycznia. Zawiadomił o tym pan Ryszard Bończa polski kolekcjoner, konserwator i rzeczoznawca dzieł sztuki<sup>39</sup>. Z noty zamieszczonej w katalogu i informacji uzyskanych z Sotheby's wynikało, że obraz już w latach 40-tych sprzedany został arcybiskupowi Salzburga. Nic dziwne-



7. Jan Mostaert (ok. 1475-1555), *Portret damy* (d. jako *Portret Anny Bretońskiej*), olej na desce 42,2 x 32,4 cm

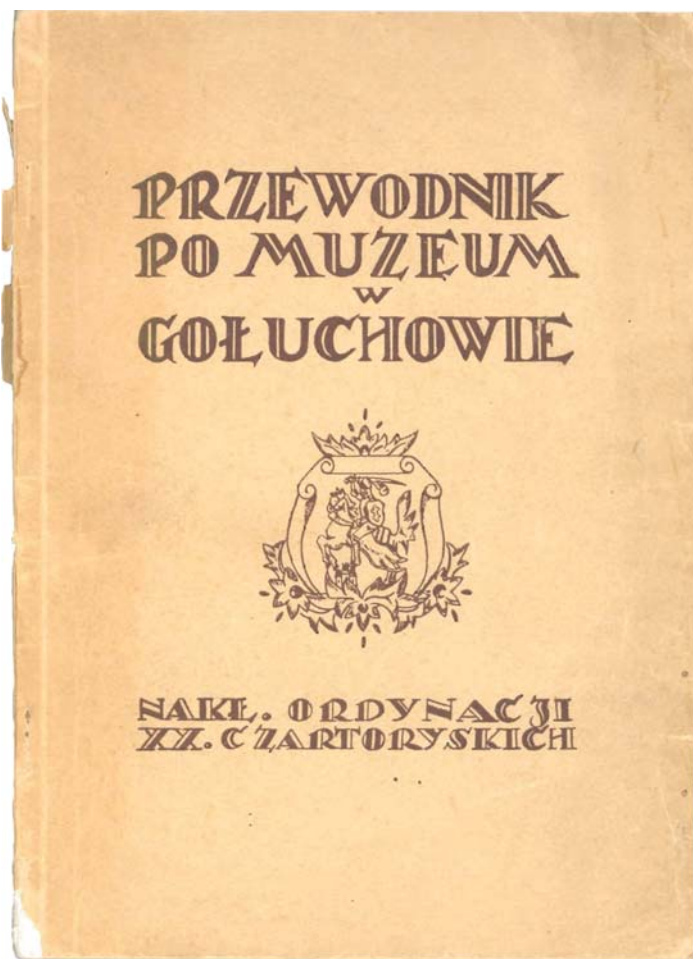
7. Jan Mostaert (ca. 1475-1555), *Portrait of a Lady* (formerly: *Portrait of Anne of Bretagne*), oil on board, 42,2 x 32,4 cm

go, bowiem zamek Fischhorn położony jest niedaleko Salzburga. Kto sprzedał obraz arcybiskupowi, z przyczyn oczywistych nie podano. Podano natomiast, że w 1959 r. portret znalazł się w Stanach Zjednoczonych i został wystawiony na sprzedaż przez nowojorską firmę M. Knoedler & Company. Zakupiła go (za sumę 6 tys. dolarów) rodzina Turcotte. To jej przedstawiciel zdecydował się na sprzedaż portretu Anny w 1997 roku. *To był ładny obraz – wspominała Jane Turcotte w rozmowie z amerykańskim dziennikarzem – wisiał nad komodą w salonie. Bardzo odprężający. Lubiliśmy go*<sup>40</sup>. W katalogu aukcyjnym nie ukrywano gołuchowskiej proveniencji obrazu, a jego estymację określono na 70-90 tys. dolarów<sup>41</sup>.

W Polsce Ministerstwo natychmiast zgromadziło i przesłało do nowojorskiego konsulatu odpowied-

nie dokumenty potwierdzające pochodzenie portretu Anny Bretońskiej i jego wojenne dzieje. Umożliwiło to wycofanie obrazu z aukcji (zatrzymany został w depozycie w domu aukcyjnym), ale nie wystarczyło do podjęcia dalszych kroków, bowiem w momencie rabunku stanowił on własność prywatną. Działania w imieniu spadkobierców przedwojennego właściciela rozpoczął ks. Karol Adam Czartoryski de Burbon, wnuk ks. Marii Ludwiki. Podjął jednak decyzję o wystąpieniu indywidualnym. Nie upoważnił ani placówki konsularnej, ani Ministerstwa Kultury i Sztuki. Te działania, przy zmieniających się adwokatów zaangażowanych w sprawę, trwały dość długo, czego nie omieszkali zauważyć dziennikarze zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Polsce<sup>42</sup>. W końcu ks. Czartoryski skierował sprawę przeciwko profesorowi geologii Uniwersytetu Cornell Donaldowi L. Turcotte na drogę sądową. Amerykanin utrzymywał bowiem, że obraz otrzymał od swej matki w 1963 r., a ta z kolei nabyła go bez znajomości pochodzenia i w dobrej wierze. Sąd zlecił zbadanie samego obrazu i jego proveniencji prof. Colinowi T. Eislerowi z Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Nowym Jorku, specjalizującemu się w malarstwie wczesnoniderlandzkim. Ekspertyza potwierdziła tożsamość dzieła oraz jego pochodzenie z kolekcji gołuchowskiej. Na podstawie tej ekspertyzy i dokumentów przedstawionych przez strony sporu, sąd nowojorski wydał wstępne oświadczenie, w którym potwierdził prawo rodziny Czartoryskich do obrazu oraz fakt utraty dzieła w czasie wojny. Z drugiej jednak strony potwierdził jego nabycie w dobrej wierze przez rodzinę Turcotte. Ponadto zarzucił właścicielowi, tj. ks. Czartoryskiemu, że niezbyt intensywnie poszukiwał obrazu<sup>43</sup>. Biorąc pod uwagę sytuację powojenną, prowadzoną w Polsce akcją dokumentacyjną i rewindykacyjną, zarzut wydawał się bezpodstawny. Obraz był publikowany jako utracony i w katalogach strat wojennych i w opracowaniach dotyczących malarstwa obcego w zbiorach polskich. Co prawda o tym, że obraz istnieje i znajduje się na terenie Stanów Zjednoczonych pisał w 1973 r. wspomniany wyżej M. J. Friedländer, tyle że nie podał, z przyczyn oczywistych, w jakiej kolekcji. A takich są tysiące<sup>44</sup>.

W sprawie obrazu nastąpiła cisza, trwająca przez kolejne dwa lata. Przerwało ją w roku 1999 nagłe oświadczenie adwokata strony amerykańskiej, że prof. Turcotte i ks. Czartoryski zamierzają obraz darować wspólnie do zbiorów publicznych na terenie Polski. Darowizna ta miała się odbyć za pośrednictwem jednej z organizacji działających na terenie Stanów Zjednoczonych. Konsulat wskazał na Fundację Kościuszkowską. Rozpoczęły się więc intensywne prace nad przygotowa-



8. Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie, oprac. dr Nikodem Pajzderski, Poznań 1929

8. Guidebook to the Museum in Gołuchów, prep. by Dr. Nikodem Pajzderski, Poznań 1929

(Fot. 1, 2, 4 – D. Marek; 6, 7 – MSZ; 8 – M. Kuhnke)

niem odpowiedniej umowy pomiędzy Fundacją a obydwoma darczyńcami. Wkrótce jednak zostały przerwane niespodziewaną i zaskakującą wszystkich w sprawę zaangażowanych kolejną decyzją prof. Tourcotte'a i ks. Czartoryskiego, tym razem o wspólnej sprzedaży obrazu. Przed sądem nowojorskim zawarta została odpowiednia ugoda<sup>45</sup>. Obraz sprzedano w styczniu 2001 r. na jednej z kolejnych aukcji w nowojorskim Sotheby's za sumę 70.000 USD<sup>46</sup>.

Kiedy wizerunek Anny Bretońskiej zdobył jeszcze rezydencję arcybiskupią w Salzburgu, w ofercie Newhouse Galleries w Nowym Jorku pojawił się portret Karola VIII. Był rok 1948. Obraz zainteresował zamieszkałą w Richmond panią A. D. Williams. Nabyła go, za nieznaną dziś sumę, jako pochodzący z *an important European Collection*. Nie wiadomo, kto obraz sprzedawał. Mógł być to jeden z żołnierzy stacjonujących na zamku Fischhorn. W następnym roku pani Williams podarowała obraz do Wirginia Museum of Fine Arts w Richmond. Darowizna sfinalizowana została w 1952 roku. Obraz nie był jednak ekspozycyjny. Trafił do magazynu i tam prawdopodobnie znajdowałby się do chwili obecnej, gdyby nie rozpoczęcie pod koniec lat 90. przez muzeum w Richmond prac nad uzupełnianiem luk w proveniencji posiadanych przez siebie obiektów. Było to następstwem zaleceń Amerykańskiego Stowarzyszenia Muzeów z roku 1998, spowodowanych z kolei roszczeniami ofiar Holocaustu skierowanymi do wielu amerykańskich muzeów<sup>47</sup>. W 2004 r. osoba prowadząca w Richmond badania proveniencyjne zauważyła, że jeden z obrazów jest identyczny z obrazem figurującym w internetowym katalogu

strat wojennych, dostępnym na stronach polskiej placówki dyplomatycznej w Waszyngtonie. Po otrzymaniu z Warszawy materiałów potwierdzających polskie pochodzenie obrazu i fakt jego rabunku oraz po uzyskaniu odpowiedniego pełnomocnictwa spadkobiercy właściciela, nasza placówka w Waszyngtonie opracowała wnioski rewindykacyjne. Pozwolił on na rozpoczęcie formalnych rozmów z muzeum w Richmond na temat zwrotu. Amerykańskie muzeum szybko i sprawnie całą sprawę sfinalizowało, przekazując obraz Ambasadorowi RP w Waszyngtonie<sup>48</sup>. *Portret Karola VIII*, czy jak chcą dzisiaj specjaliści *Portret dworzanina*, przyleciał do Warszawy, do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, a stąd, zgodnie z wolą właścicieli, w grudniu 2005 r. pojechał do Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

Formalnie w obu przypadkach można mówić o rewindykacji, obrazy bowiem odzyskane zostały przez spadkobierców właścicieli. Ale i z ich woli na zawsze je rozdzielono. Gdzie znajduje się portret Anny Bretońskiej, nie wiadomo, natomiast wizerunek Karola VIII przekazany został do Krakowa, choć z tym muzeum w żaden sposób związany historycznie nie był. Ale i w samym Gołuchowie niewiele jest dzieł sztuki stamtąd pochodzących. Z tych zgromadzonych z takim pietyzmem w sypialni królewskiej przez Izabelę z Czartoryskich Działyńską większość zaginęła, jak choćby gobeliny, wielkie XVII-wieczne weneckie łóżka, meble, obrazy. Ze wspomnianych ośmiu ewakuowanych do Warszawy tuż przed wybuchem wojny odnalazły się zaledwie omówione tu dwa. Pozostałe do tej pory uznaje się za utracone.

## Przypisy

<sup>1</sup> Urodziła się w 1830 r. w Warszawie jako trzecie dziecko ks. Adama Jerzego Czartoryskiego i ks. Anny z Sapiechów. Ziemia polskie opuściła w 1833 roku.

<sup>2</sup> Więcej na temat Gołuchowa, historii zamku, dzieł sztuki tam zgromadzonych patrz: T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosités artistiques” ku muzeum*, „Studia Muzealne. Muzeum Narodowe w Poznaniu”, 1982, t. XII, s. 15-73; R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Poznań 1993; D. Marek, *Ordynacja gołuchowska Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (1830-1899)*, Poznań 1994.

<sup>3</sup> T. F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 356. Wówczas wystawiono z kolekcji Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (w dziale „Exposition universelle internationale. Galerie de portraits nationaux”) 8 obrazów – portretów, które później przewieziono do Gołuchowa. Pod nr 891 figurował, określony

jako praca nieznanego autora, *Charles VIII, bois, 41 x 31 cm*, a pod kolejnym *Anne de Bretagne, bois, 41 x 32 cm* – zob. H. Jouin, *Notice historique et analytique des peintures, sculptures etc., posées dans les galeries des portraits nationaux au Palais de Trocadéro*, Paris 1879.

<sup>4</sup> T. Jakimowicz, *op.cit.*, s. 51. Rok 1890 jest datą przybliżoną podaną przez T. Jakimowicz (oryginał spisu przechowywany jest w Bibliotece Polskiej w Paryżu). Dla porównania obraz M. Baccierello *Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego* (całopostaciowy) wyceniono wówczas na 3000 marek.

<sup>5</sup> Archiwum Muzeum Narodowego [dalej AMN] w Poznaniu *Statut Ordynacji /Fideikomisu – rodzinnej/ Rodziny Księżąt Czartoryskich na Gołuchowie*, nlb. Statut przyjęty został przez Królewski Wyższy Sąd Krajowy w Poznaniu 20 maja 1893 roku.

<sup>6</sup> Załącznik ten nosił tytuł *Zbiory sztuki hr. Izabelli Działyńskiej, z domu X. Czartoryskiej, na zamku w Gołuchowie*.



Objął on wszystkie meble, dzieła sztuki, obrazy, sztychy, przedmioty srebrne i porcelanowe, które się w Zamku Gołuchowskim znajdują (...).

<sup>7</sup> N. Pajzderski, Zbiory gołuchowskie, „Sztuka i Artysta” 1924, nr 2, s. 37.

<sup>8</sup> M. Sokołowski, *Gołuchów [w:] Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. I Kraków 1899. Tu cytat za: R. Kaśinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Poznań 1993, s. 156.

<sup>9</sup> Początkowo dr Pajzderski (w 1913 r.) wskazywał na artystę ze szkoły włosko-francuskiej. W kolejnym wydaniu *Przewodnika* (1929), jak i wcześniejszym artykule publikowanym w „Sztuce i Krytyce” (1924), obrazy przypisał twórcy flamandzkiemu. Por. N. Pajzderski, *Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1913; wyd. 2, Poznań 1929; tenże, *Zbiory gołuchowskie...*, s. 37.

<sup>10</sup> N. Pajzderski, *Przewodnik...*, Poznań 1913, s. 38; wyd. 2, Poznań 1929, s. 38; tenże, *Zbiory...*, s. 37.

<sup>11</sup> W. Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939-1945*, T. I *Malarstwo obce*, Warszawa 1949, s. 29.

<sup>12</sup> M. J. Friedländer, *Von Eyck bis Breugel. Studien zur Geschichte der Niederländischen Malerei*. Berlin 1921, s. 199. Do polskiej literatury taką atrybucję wprowadzili dopiero w połowie lat 50. J. Białostocki i M. Wąlicki w pracy: *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800*. Warszawa 1955, s. 483.

<sup>13</sup> *The Dictionary of Art*, London 1996, t. 22, s. 199-201.

<sup>14</sup> R. Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, aktualizacje, uzupełnienia i nowe hasła M. Monkiewicz i A. Ziemia. Warszawa 2001, s. 253.

<sup>15</sup> J. Białostocki, M. Wąlicki, *op.cit.*, s. 483; R. Genaille, *op.cit.*, s. 253-254.

<sup>16</sup> Ta data za: R. Genaille, *op.cit.*, s. 253. W innych opracowaniach podaje się także rok 1538. Nie można wykluczyć czasowych pobytów na dworze, niemniej w latach 1527-1554 malarz jest stale notowany w archiwach Haarlemu.

<sup>17</sup> Robert Genaille, *Ibidem*.

<sup>18</sup> Z tego właśnie okresu, lat 20. XVI w., pochodzi wspomniana para obrazów – portretów Henrika i Franziska van Brederode (oba w Geel, St Dimpnakerk) – zob. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Lucas van Leyden and the other Dutch Masters of His Time*. London 1956, s. 113.

<sup>19</sup> Zginął tragicznie w wieku 28 lat.

<sup>20</sup> J. Białostocki, M. Wąlicki, *op.cit.*, s. 483. Zdaniem autorów kostium portretowanego zbliża ten portret do innego dzieła Mostaerta – *Portretu Joosta van Bronckhorsta* (Paryż, Petit Palais). Należy ponadto zwrócić uwagę na medalion z figurą Matki Bożej z Dzieciątkiem i napisem: O MATER DEI MEMENTO MEI. Tego typu medalionów nie nosiły osoby z królewskiego rodu. Zdaniem badaczy z Wirginia Museum of Fine Arts w Richmond (w którym obraz został w końcu odnaleziony) wskazywałby on na kogoś z dworskiego otoczenia Małgorzaty Austriackiej, stąd też w najnowszej dokumentacji tego muzeum obraz opisywany był jako *Portrait of a Courtier*. Informacje uzyskane w muzeum w Richmond.

<sup>21</sup> Jak do tej pory (czerwiec 2006) *Portret mężczyzny*, znajdujący się aktualnie w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich, nie był przedmiotem badań również konserwatorskich. Nie był prześwietlany. Nie można zatem wykluczyć, że ciemne tło zostało namalowane wtórnie, np. na fragmentach pejzażu, lub że obraz przycięto, powiedzmy w wieku XIX tak, aby dopasować go wymiarem do portretu damy, choć – zdaniem konserwatorek z krakowskiego muzeum, Katarzyny Nuvlajakowic i Małgorzaty Chmielewskiej – wstępny ogląd portretu takiej tezy nie potwierdza. Uważają one ponadto, że przypuszczalnie w wieku XIX obraz był poddany konserwacji, i to dobrze przeprowadzonej, co tłumaczy jego aktualny (stabilny) stan zachowania.

<sup>22</sup> Taką sugestią mogłaby potwierdzić kwerenda w zbiorze rachunków gołuchowskich. Należy jednak wziąć pod uwagę fakt, że o ile w przypadku dzieł sztuki starożytnej, czy średniowiecznego rzemiosła, zachowała się znaczna ilość rachunków, to w przypadku obrazów służących *de facto* do dekoracji wnętrz zamkowych zachowane rachunki należą do rzadkości. Patrz: T. Jakimowicz, *op.cit.*, s. 30.

<sup>23</sup> Archiwum XX Czartoryskiej w Krakowie. Zbiory Zamku w Gołuchowie, nlb. Dr Nikodem Pajzderski w roku 1912 został kustoszem Muzeum, a dwa lata później reprezentował tę placówkę na pierwszym Zjeździe Muzeów w Krakowie. Tuż przed wybuchem wojny, w czerwcu 1939 r. podczas kolejnego Zjazdu Muzeów, kiedy dyskutowano nad sposobami zabezpieczenia zbiorów na wypadek wojny, opowiadał się za wywożeniem ich poza muzea. Zatem może to on przekonał ks. Czartoryską do zabezpieczenia dzieł sztuki pochodzących z Gołuchowa właśnie w Warszawie. Por. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Działalność naukowa, konserwatorska i społeczna Nikodema Pajzderskiego*, „Kronika Miasta Poznania”, Poznań 2003, s. 120.

<sup>24</sup> AMN w Warszawie, t. 697 [Protokoły, notatki dot. zbiorów w Kozłowie, Gołaszewskich, Czartoryskich, Rzeszowskich, wilanowskich l. 1941-44]. Tam sporządzony po 2 XII 1941 r. przez S. Lorentza *Protokół przeniesienia do Muzeum zbiorów gołuchowskich z domu przy ul. Kredytowej 12 w Warszawie, stanowiących własność książąt Czartoryskich*, s. 12-13.

<sup>25</sup> Oba obrazy miały ponadto naniesione na odwrociach inne numery i 34 (Karol) i 33 (Anna). Wydrukowane one zostały na białych kartkach – zob. W. Tomkiewicz, *Catalogue of paintings removed from Poland by the German occupation authorities during the years 1939-1945*. t. 1. *Foreign Paintings*, Warszawa 1950, s. 28 i 29.

<sup>26</sup> AMN w Poznaniu, *Muzeum gołuchowskie pod okupacją*. Tam relacja księżnej Ludwiki Czartoryskiej, s. 432-438.

<sup>27</sup> Była to korespondencja zainicjowana przez dr. S. Ruhle (dyrektora Kaiser-Friedrich Museum, na jakie przemianowane zostało poznańskie Muzeum Wielkopolskie) lub bezpośrednio przez niego prowadzona niemal do końca wojny. Aktualnie przechowywana w zbiorach AMN w Poznaniu.

<sup>28</sup> AMN w Poznaniu, *Muzeum gołuchowskie pod okupacją*, relacja księżnej Ludwiki Czartoryskiej.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> AMN w Warszawie, sygn. 697 [Protokoły, ...]: *Verzeichnis der aus dem Museum Goldenau verschleppten Gegenstände*, s. 10, pag 76.

<sup>31</sup> Ibidem: *Verzeichnis der von Dr Kudlich am 26 und 27 März, aus sen Sammlungen des Museums in Goldenau, vermutlich auserwählten Gegenstände, die in Museum der Stadt Warschau sich als Deposits befinden*, s. 3. Spis sporządzony 30 marca.1941.

<sup>32</sup> O tych pracach wspomina S. Lorentz w: *Muzeum Narodowe w latach 1939-1954*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, Warszawa 1957, s. 27-30.

<sup>33</sup> AMN w Poznaniu. Korespondencja z okresu wojny. List Gottfrieda Reinera (w imieniu dr Vosse) do dyrektora Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu dr S. Rühle z dnia 6 XII 1943 r.

<sup>34</sup> K. Ajewski, T. Zadrożny, *Straty muzeów i kolekcji artystycznych Warszawy w latach 1939-1945* [w:] *Straty Warszawy 1939-1945. Raport*. Warszawa 2005, s. 578. Tam reprodukcja radiogram z dn. 13 VIII 1944 r. wysłany przez Fegeleina do von der Bacha-Zalewskiego. To ten dokument dał autorom podstawy do wskazania von Arenta jako osoby rabującej i wywożącej dzieła sztuki z Muzeum Narodowego, a nie, jak dotychczas, Arnhardta. To ostatnie nazwisko wymienił jako pierwszy Lorentz, świadek tamtych wydarzeń, i ono funkcjonowało do tej pory w literaturze przedmiotu - zob. S. Lorentz, *Muzeum Narodowe...*, s. 50. Wydaje się jednak, że sprawa ta powinna być przedmiotem dalszych badań archiwalnych.

<sup>35</sup> S. Lorentz, *Muzeum Narodowe...*, s. 50. W tej jednej skrzyni, jak podał prof. Lorentz, znajdowało się osiem obrazów z Gołuchowa oraz zabytki sztuki sakralnej o innej proveniencji.

<sup>36</sup> B. T. Urbanowicz, *Dziennik Fischhorn* [w:] *Walka o dobra kultury. Warszawa 1939-1945*, red. S. Lorentz. Warszawa 1970, t. II, s. 337.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 338.

<sup>38</sup> Obrazy nie odnaleziono w wyniku działań Urbanowicza, opublikowane zostały w katalogu strat wojennych w dziedzinie malarstwa obcego (w wersji polsko- i angielskojęzycznej). Ponadto w zasobach Archiwum Akt Nowych w Warszawie (zespół Ministerstwo Kultury i Sztuki, Biuro Rewindykacji i Odszkodowań (MKiS, BRiO), sygn. 387/184, s. 84 znajduje się w formie luźnych fiszek spis obiektów wywiezionych z Gołuchowa do Warszawy, w tym opis dokładny portretów

określanych jako wizerunek Karola VIII oraz Anny Bretońskiej.

<sup>39</sup> Ten sam, który zidentyfikował cztery lata wcześniej i to w tym samym domu aukcyjnym, inny obraz o polskiej proveniencji, zrabowany z warszawskich Łazienek: *Praczkę* pędzla Gabriela Metsu.

<sup>40</sup> B. Weiser, *Prince vs. Professor in Fight Over Painting*, *New York Times* z 3 V 1997.

<sup>41</sup> Katalog aukcyjny – *Important Old Master Paintings. Sotheby's. Sale 6944*, 30 I 1997, Lot 77.

<sup>42</sup> Por. m. in.: [er], *Historii polskiego „holendra” ciągnący dalszy. W zawieszaniu*. „Nowy Dziennik” [Nowy Jork] z 13 II 1997; W. Piasecki, *Skandal wokół „Anny z Bretanii”*, „Życie Warszawy” z 17 II 1997.

<sup>43</sup> Supreme Court of the State of New York County of New York, Index nr 107958/97. Dokumentacja w zbiorach centrali MSZ oraz Konsulatu RP w Nowym Jorku.

<sup>44</sup> M. J. Friedländer po wojnie podał informacje przy fotografiach obu obrazów, że portrety znajdują się w kolekcji prywatnej na terenie Stanów Zjednoczonych, co w świetle przytoczonych danych uznać należy za nieprecyzyjne, bowiem w latach 70. tylko jeden obraz z pary (portret damy) znajdował się w kolekcji prywatnej, drugi był już wówczas w zbiorach muzealnych w Richmond.

<sup>45</sup> Informacja z dokumentacji MSZ.

<sup>46</sup> Obraz został sprzedany jako „*Portrait of a Lady*”, *presumably Anne de Bretagne (oil, panel 42x 32,5 cm)* na aukcji 25 I 2001 r. Estymację obrazu ustalono przed aukcją na 70-90 tys. USD. Nowojorski „Nowy Dziennik” z 2 II 2001 zaraz fakt sprzedaży odnotował, podając, że nabywcą był prawdopodobnie sam ks. Czartoryski.

<sup>47</sup> Jak poinformowała Karen Dale z Muzeum w Richmond, ponad 450 obrazów co do których zachodziło podejrzenie o niejasną proveniencję było poddanych badaniom. Więcej na ten temat: M. Kuhnke, *WWW.nepip.org, czyli dzieła sztuki o nieustalonej proveniencji w muzeach amerykańskich*, „Cenne, bezcenne, utracone” 2003, nr 5 (41), s. 26-27.

<sup>48</sup> Należy przypomnieć, że nie był to jedyny obraz oddany właścicielom przez to muzeum. W 2004 r. zwrócono *Portrait Jeana d'Albon* atrybuowany Corneille de Lyon, który pochodził z kolekcji austriackiego Żyda Juliusza Priestera, rozgrabionej w 1944 roku. Informacja uzyskana z muzeum w Richmond.

Monika Kuhnke

### **The Courtier and A Lady by Jan Mostaert. The Story of Two Paintings from the Collections of the Museum in Gołuchów**

At the end of the nineteenth century Countess Izabela Działyńska, born Czartoryska, created in the restored castle in Gołuchów (Greater Poland) one of the best collections of art works not only on Polish soil but in this part of Europe. In order

to decorate the castle interiors she purchased two sixteenth-century portraits attributed at the time to an unidentified Low Countries author and today associated with the oeuvre of Jan Mostaert (about 1475-1555). One of the canvases was regarded

as a portrait of King Charles VIII of France, and the other – of his wife, Anne of Bretagne. Both works were intended for the so-called royal bed chamber maintained in the Renaissance style, where they remained until 1939. The two works were also mentioned in all the guidebooks to the Museum in Gołuchów as well as in studies about its collections.

Before the outbreak of the war Countess Maria Ludwika Czartoryska, who at the time was managing the Gołuchów estate (created for the purpose of the collections in 1893 by Countess Działyńska), recommended the evacuation of the most valuable art works to Warsaw where they were to be safely hidden. The exhibits, including the two above-mentioned portraits, were, however, discovered by the Germans and then transported to the National Museum in Warsaw for the purpose of their further transference to the Reich. In October 1944 the titular portraits and all the other exhibits were conveyed to Fischhorn Castle near Salzburg, from which they were stolen. After the war the two canvases were published in a catalogue of Polish losses of foreign painting. In 1997 the *Portrait of Anne of Bretagne* appeared at an auction held by Sotheby's in New York. Apparently, after the war it had become the property of the Bishop of Salzburg,

and in 1959 it was sold in New York by Knoedler & Company. The canvas was purchased by the Turcotte family, whose members put it up for sale at the mentioned auction. In the name of the Czartoryski family the American owners were impeached by Count Adam Karol Czartoryski de Bourbon. In the wake of the verdict passed by a New York court, which granted Prince Czartoryski ownership rights but at the same time confirmed that the Turcottes had bought the painting in good faith, both sides decided to sell it and share the profits. The sale of the portrait took place at the beginning of 2001, and today its whereabouts remain unknown. Three years later, in the course of provenance studies an employee at the Virginia Museum of Fine Arts in Richmond identified the second Mostaer canvas – *The Portrait of Charles VIII*. Upon the basis of a suitable restitution motion the Embassy of the Republic of Poland in Washington, empowered by the Czartoryski family, filed a motion for a return of the canvas, which in 2005 was entrusted to the Princes Czartoryski Museum in Cracow. Both portraits were thus regained by the rightful heirs who, unfortunately, decided to separate them for always.

□



Agnieszka Chodorowska

## DOLNOŚLĄSKIE MUZEALIA PRZYWRACAJĄ TOŻSAMOŚĆ REGIONU\*

*Ocena domu nie należy jedynie do tego, który go budował,  
lecz lepiej nawet osądzi go ten, który z niego korzysta [...],  
podobnie ster oceni lepiej sternik niż cieśla okrętowy,  
uczczę zaś biesiadnik, a nie kucharz*

Arystoteles, *Polityka*, Warszawa 1964, s. 121-122

Bardzo trudno jest dziś znaleźć region czy miasto związane z kulturą jednej tylko nacji. Wielowątkowość tradycji, jej „nasiąknięcie” różnymi wartościami, stanowi potężny potencjał. Jeszcze do niedawna nie zdawano sobie z tego może sprawy, ale dziś, przekonawszy się, czym jest bogactwo wielokulturowej zbiorowości, dochodzimy do wniosku, że wielonarodowa mozaika urzeka nas swoim pięknem. Dlatego wykształciło się w Dolnoślązakach przekonanie, iż należy bronić tego, co jest specyfiką ich dziedzictwa, ale przy tym być otwartym na kontakty z innymi. Bo przywracanie własnej tożsamości wymaga jej pełnej akceptacji oraz uwrażliwiania na nią innych. Obecnie poczyniono wiele kroków mających na celu zadbanie o dziedzictwo kulturowe Dolnego Śląska, choć trzeba przyznać, że straty są ogromne i niepowetowane. Wielokrotnie podejmowano próby ich oszacowania, jednak praktycznie jest to niemożliwe, gdyż, po pierwsze – nie wszystkie były odnotowane, a po drugie – wiele utraconych dzieł sztuki pochodziło z kolekcji prywatnych, co utrudnia tworzenie ujęć statystycznych.

Dolny Śląsk to region, który chyba najdobitniej dziś upomina się o swoje dziedzictwo. Jego władze i mieszkańcy otrzymali różne odpo-

wiedzi na wysuwane roszczenia. Jednym z większych w ostatnim czasie sukcesów jest bez wątpienia powrót do Wrocławia w dniu 9 grudnia 2004 r. bezcennych rękopisów i inkunabułów hebrajskich. Pochodzą one z kolekcji Leona Vita Saravala, kolekcjonera z Triestu, który żył w latach 1771-1851. Trafiły do Wrocławia w XIX w., gdy zakupiła je biblioteka wrocławskiego Żydowskiego Seminarium Teologicznego. Wiadomo, że do 1938 r. seminarium posiadało 400 rękopisów. Zaraz po wojnie odnaleziono w Kłodzku 100 z nich i przekazano je do warszawskiego Żydowskiego Instytutu Historycznego, reszta rozproszona jest po całym świecie. W czasie II wojny jeden z transportów przygotowany przez Niemców zawierał te bezcenne judaica, które trafiły do Czech, gdyż tam miało powstać tworzony przez Niemców muzeum „zaginionej rasy”. Skrzynie zdeponowano w pra-

skim Muzeum Narodowym, a następnie ich zawartość ukryto w skarbcu. Odnaleziono je stosunkowo niedawno, bo dopiero w latach osiemdziesiątych. Od 2003 r. trwały starania Polski o ich zwrot, zakończono sukcesem – czeska Biblioteka Narodowa przekazała je Ministerstwu Spraw Zagranicznych, a następnie trafiły do wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Kolekcja zawiera 34 manuskrypty i część inkunabułów,



1. Strony jednej z ksiąg z kolekcji Vita Saravala, która wróciła 9.12.2004 r. do Wrocławia z Pragi

1. Pages from one of the books from the Vit Saraval collection which on 9 December 2004 returned to Wrocław from the Prague



2. Breviarz rewindykowany do Polski na początku 2005 r. z Wielkiej Brytanii
2. Breviary restored to Poland at the beginning of 2005 from the United Kingdom

czyli druków pochodzących sprzed 1501 roku. Pełnomocnik ministra spraw zagranicznych do spraw restytucji dóbr kultury, ambasador Wojciech Kowalski, tak ją opisał: *Co najmniej połowa tej kolekcji to absolutne unikaty. Mają ogromną wartość materialną, ale przede wszystkim są bezcenne historycznie*<sup>1</sup>. Zwrot z Czech jest niezwykle cenny tak dla Dolnego Śląska, jak i dla całej Polski. Odzyskanie części dziedzictwa kultury materialnej to także wzbogacenie duchowe regionu.

Pojawiły się również szanse na negocjacje z Niemcami, a przede wszystkim z Rosją, do tej pory zamkniętą, jeśli chodzi o sprawy dotyczące ujawnienia zasobów kultury materialnej. Opisana sytuacja jasno jednak wskazuje, że to, co kiedyś wydawało się niemożliwe, dziś staje się realne.

Kolejnym odzyskanym przedmiotem z zaginionego dziedzictwa Dolnego Śląska jest średniowieczny breviarz (księga liturgiczna zawierająca teksty modlitw godzin kanonicznych). Pochodzi on z 1. poł. XV wieku. Zakupiony został przez Andreasa Wirzbacha, a w 1504 r.,

po jego śmierci, przekazany przez żonę najprawdopodobniej kościołowi św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. W XIX w. przeniesiono go wraz z innymi księgozbiorami do Biblioteki Miejskiej. We wrześniu 1943 r. zbiory biblioteczne wywieziono do Ramułtovic, w obawie przed bombardowaniem. Po wojnie breviarza już nie odnaleziono. Dopiero 18 czerwca 2002 r. pojawił się na londyńskiej aukcji jako oferta sprzedaży. Jednak to Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego nadal pozostawała jego prawnym właścicielem. Przy pomocy MSZ breviarz został sprowadzony z Wielkiej Brytanii i na początku 2005 r. powrócił do Wrocławia.

Należy dodać, że kwestia rewindykacji, restytucji i odszkodowań z zagranicy wykracza nie tylko poza kompetencje władz regionu, ale także poza jurysdykcję państwa polskiego. Dlatego w Ministerstwie Spraw Zagranicznych powołano do tego celu zespół ds. restytucji dóbr kultury pod kierownictwem ambasadora Wojciecha Kowalskiego oraz dr Moniki Kuhnke. Twierdzą oni, że sprawa rewindykacji jest niezwykle trudna, ale godna największego poświęcenia i wyrzeczeń. To właśnie za pośrednictwem tego zespołu rząd polski sprowadził do Wrocławia breviarz i zbiór Saravala.

Po rozmowie z ambasadorem Kowalskim, w trakcie której zadałam mu pytania o inne zabytki pozostające w obcym posiadaniu oraz o ewentualne szanse na ich powrót, dochodzę do wniosku, że po wielu latach milczenia problem restytucji i odszkodowań ponownie zyskał na znaczeniu, „wrócił na wokandę”, choć dziś znany jest nielicznym. Los polskiego dziedzictwa kulturalnego za granicą nie może pozostać bez wyjaśnienia. Z materiałów jakie otrzymałam wynika, że: *rozpad ZSRR, zjednoczenie Niemiec i zmiany dokonujące się w Europie Centralnej i Środkowej otworzyły nagle możliwość „odmrożenia” tego, jeszcze ciągle nie załatwionego, spadku ostatniej wojny*<sup>2</sup>.

Wprawdzie szybkiego zakończenia spraw związanych z utraconym dziedzictwem, w tym dolnośląskim, nie należy zbyt szybko się spodziewać, to jednak nie należy rezygnować, gdyż już dokonane rewindykacje dają motywację i otwierają perspektywy na przyszłość. Ważny jest również fakt, że zaczęto głośno, oficjalnie mówić o stratach, jakie Polska poniosła podczas II wojny światowej.

Dlaczego przywracanie tożsamości kulturze dolnośląskiej jest tak istotne, że wręcz stało się pewnego rodzaju domeną tego regionu w ostatnim czasie? Otóż, Dolny Śląsk, chyba jak żaden inny region, poczuł potrzebę odkrycia tego, co ukrywał od lat, a mianowicie swojej wielokulturowości i wieloetniczności. Ludzie, którzy tu przybyli zaraz po wojnie, wskutek zmiany granic po II wojnie światowej, a wraz z nią wymiany lud-

ności na tym terytorium, nie odczuwali potrzeby identyfikacji z regionem, wrastania w jego kulturę. Przybyli tu przekonani, że to będzie ich przystanek podczas długiej podróży, jaką mieli odbyć. Żyli z dnia na dzień, sądząc, że przyjdzie im się w każdej chwili spakować i wyruszyć w dalszą drogę. Rozgrabianie regionu, jakie miało miejsce zaraz po wojnie, traktowali tak, jak gdyby ich nie dotyczyło, nie bronili tutejszego dziedzictwa, nie walczyli o nie. Zdarzało się, że sami dopuszczali się grabieży – obszar ten przed wojną należał do Niemiec, więc należało wszystko wywieźć, wyprzedać, zniszczyć w obawie, że Niemcy tu wrócą. Istotne było również pragnienie „zabicia wroga poprzez relikty kultury należące do niego.” Taka była mentalność owych czasów. I nie należy jej mierzyć dzisiejszą miarą.

Mijały dnie, miesiące, lata, mieszkańcy Dolnego Śląska wrastali w tutejszą kulturę. A dziś, kiedy są już świadomi, że to jest ich region, postanowili „zawalczyć” o odbudowę jego tożsamości, może nie do końca jeszcze utraconej. Jedno jest pewne, jeśli kiedykolwiek się znajdziecie na Dolnym Śląsku, *nikt was tu nie zapyta, z jakiej rodziny pochodzicie, ale z przyjemnością wysłucha opowieści o ciekawym pradziadku*<sup>3</sup>.

Mimo wielkiej chęci odbudowy specyfiki regionalnej poprzez odzyskiwanie przedmiotów wyraźnie świadczących o swojej przynależności do tego miejsca, sprawę komplikują pewne kwestie. Podstawową z nich są finanse. Przykładem jest historia renesansowego pucharu z herbem Piastów śląskich. Skarb ten ufundowała Rada Miejska Brzegu w 1538 roku dla księcia legnickiego Fryderyka III i księżniczki Katharin von Mecklenburg-Schwerin jako prezent ślubny. Jest on świadectwem wielokulturowych wpływów w regionie oraz arcydziełem złotnictwa europejskiego. Jak to określił dr Piotr Oszczanowski, zastępca dyrektora Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego: *Dla śląskiej historii jest bezcenny*<sup>4</sup>. Do niedawna puchar znajdował się w Nowym Jorku, gdzie został wystawiony na sprzedaż. Wyce-  
niono go na 250-350 tys. dolarów,



3. Puchar z herbem Piastów Śląskich z 1538 r., niestety z powodu wysokiej ceny na aukcjach, pozostający poza granicami Polski

3. Chalice with the coat of arms of the Silesian Piasts from 1538 which due to extremely high auction prices remains outside Poland

sprzedano zaś za 700 tys. dolarów. To przykry fakt, że na zabytek o potwierdzonej przynależności regionalnej, świadczący o korzeniach, po prostu nas nie stać. I zamiast cieszyć oczy Dolnoślązaków, trafił w ręce tych, którzy niewiele z nim mają wspólnego. Polakom pozostaje tylko przeglądać książki z historii sztuki i podziwiać go na fotografii.

Przed Dolnym Śląskiem pojawiła się kolejna szansa na odbudowę własnej tożsamości dzięki zabytkom kultury materialnej i tym razem region nie stracił okazji. Chodziło o zakup unikatowej kolekcji śląskiego złotnictwa, która ukazała się w Niemczech, w Bremie, w Galerii Sztuki Neuse. Zorganizowano w regionie społeczną zbiórkę pieniędzy, utworzono specjalne konto, gdzie można było wpłacać pieniądze na ten cel. Skarby zwróciły uwagę licznych badaczy i kolekcjonerów z różnych zakątków świata jako obiekty o niezwyklej klasie. Oferta zawierała 50 dzieł wystawionych do sprzedaży, z których 38 związanych jest bezpośrednio z Wrocławiem, a pozostałe m. in. z Chojnowem, Jaworem czy Świdnicą. Dlatego Dolnoślązacy pokusili się o ich pozyskanie, a kolekcja umownie nazwana została Wrocławskim Skarbem. W jej skład wchodzi m. in. puchary świeckie, dzbany, kielichy, chrzcielnica, świeczniki, srebrne blachy przyścienne (odblasknice). Wyroby te pochodzą z przełomu XVI-XIX wieku. Tego typu dzieła sztuki powstawały na specjalne zamówienia, najczęściej kościoła (należy dodać, że w owym czasie mecenas kościelny dominował ze względu na potrzeby liturgiczne, zlecenia świeckie były sporadyczne, stąd niewiele ich w kolekcji), a także dworów cesarskich, arystokracji, korporacji cechowych czy bractw strzeleckich. Ich wykonaniem zajmowali się utalentowani mistrzowie rzemiosła złotniczego, często przybywający tu z różnych zakątków świata, szkolący się tu, specjalizujący w sztuce złotniczej, której tradycje sięgają nawet średniowiecza. Między innymi dzięki tej kolekcji mieszkańcy regionu dowiedzieli się, że sztuka złotnicza była jed-





4. „Wrocławski Skarb” – wystawa czasowa kolekcji w Muzeum Miejskim we Wrocławiu

4. “Treasure of Wrocław” – temporary exhibition of the collection in Museum in Wrocław Municipal

(Fot. 4 – T. Gąsior)

ną z największych i prestiżowych wartości Dolnego Śląska.

Nieznane są bliżej losy wcześniejszego zniknięcia tych skarbów z terenu Dolnego Śląska. Jak domniemuje historyk sztuki dr Oszczanowski: *w pewnym momencie zaczęto dostrzegać, że spełniają rolę nie tylko użytkową [...] stawały się obiektami sztuki, dobrami muzealnymi. I tu zaczyna się wędrówka – są sprzedawane, kupowane, wystawiane na aukcjach*<sup>5</sup>. Po latach, ponownie Dolnoślązacy stali się właścicielami 33 złotych i srebrnych obiektów, za które zapłacili 1 mln 350 tys. euro. Te wszystkie wyroby złotnicze mają olbrzymią wartość artystyczną, historyczną i materialną. Perłą kolekcji jest bez wątpienia renesansowy puchar cesarski, dar Rudolfa II z okazji zaślubin kanclerza Urzędu Zwierzchniego Górnego i Dolnego Śląska Georga Abrahama von Dyhrna z Barbarą von Braun. Wykonany został w 1586 r. przez Hansa Stracha Starszego.

Należy też wspomnieć o innym renesansowym pucharze biesiadnym, który jest najstarszym zabytkiem w tej kolekcji. Przypuszcza się, że został wykonany między 1550-1598 r. przez mistrza Hansa Haupta.

Tego typu kolekcje znajdują się jedynie w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, w Ermitażu w Sankt Petersburgu czy w muzeach Moskwy. Precjoza te dla Dolnoślązaków, oprócz wymienionych wartości, mają jeszcze jedną szczególną wartość: dobitnie świadczą o przynależności do regionu, a w związku z tym informują o korzeniach, tradycji, kulturze. To, że kolekcja znajduje się dziś w miejscu jej wytworzenia,

możemy zawdzięczać praktycznie każdemu z mieszkańców, darczyńcom, wrocławskim firmom, biznesmenom, radnym, prezydentowi Wrocławia i ministrowi kultury.

Wrocławski Skarb przekazany został do Muzeum Miejskiego we Wrocławiu 18 maja 2006 roku. Jego zakup nie byłby możliwy bez wielkoduszności i daru serca mieszkańców regionu. Spontaniczność i hojność sponsorów jawi się jako wyraz najwyższego mecenatu, ale można też powiedzieć, że i pozytywnie zdanego egzaminu z patriotyzmu lokalnego. Udowodniono, że Dolny Śląsk to miejsce o specyficznym klimacie dla sztuki oraz, że istnieje tu *genius loci*. Świadczy o tym fakt, że piękne gesty były i nadal są wpisane w specyfikę tego miejsca. Wrocławski Skarb i rewindykowane zabytki świadczą o tym, że region daje siłę ludziom, ale i ludzie dają siłę miejscu.

Prezentacja Wrocławskiego Skarbu m.in. w ramach Europejskiej Nocy Muzeów dowiodła, że warto czynić tego typu przedsięwzięcia wspólnymi siłami społecznymi, bo to nie tylko zbliża ludzi, integruje, stwarza więzi, ale daje poczucie bezpośredniego uczestnictwa w historii i dbaniu o historię. Warto mieć na uwadze fakt, że społeczności ocenia się poprzez stosunek do historii, do symboli narodowych czy do dziedzictwa kulturowego.

Upominając się o utracone zabytki, Dolnoślązacy pragną odtworzyć różne warstwy kulturowego dziedzictwa oraz ukazać, w jaki sposób to dziedzictwo uczestniczy w tworzeniu współczesnego stanu kultury.

Żyjemy w czasach, w których cały świat zmierza ku globalizacji, a mimo to każdy kraj bądź region pragnie wyodrębnić coś, co pozwoli mu się wyróżnić. Sądzę, że Dolny Śląsk bezsprzecznie do takich wyróżniających się regionów należy, choćby z uwagi na swoją tak cen-

ną wielonarodowość, wielokulturowość oraz obecność wpływów artystycznych z różnych krajów i zakątków Europy. Należy on przecież do najbogatszych pod względem liczby zabytków w Polsce.

## Przypisy

\* Jest to fragment rozdziału książki autorki artykułu p.t. *Przywracanie kulturze dolnośląskiej jej specyfiki regionalnej*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2006.

<sup>1</sup> [www.książka.net.pl](http://www.książka.net.pl) (z 10.12.2004, temat: Biblioteki)

<sup>2</sup> W. Kowalski, *Likwidacja skutków II wojny światowej w dziedzinie kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 95.

<sup>3</sup> B. Maciejewska, *Tu się nie śpi, tu się żyje*, „Gazeta Wyborcza”, dod. „Turystyka” z 20-21 marca 2004, nr 12, s.5.

<sup>4</sup> B. Maciejewska, *Za biedni na skarby Piastów*, „Gazeta Wyborcza” z 13 kwietnia 2005, nr 85, s. 3.

<sup>5</sup> M. Piekarska, *Magia złota*, „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska”, dod. „Skarb Wrocławski” z 19 maja 2006.

Agnieszka Chodorowska

### The Museum Exhibits of Lower Silesia Restore the Identity of the Region

The leitmotif of this publication are the words of Aristotle: *The assessment of a house belongs not only to the one who built it but it will be judged even better by the one who uses it [...] similarly the helm will be better assessed by the helmsman than the shipbuilder. and the feast by the guest than the cook.*

This view has been cited in order to recollect that for centuries the region of Lower Silesia has been passing from hands to hands, constantly changing its affiliation. Consequently, it became the site of valuable spiritual and material culture, but also has suffered enormous and irreparable losses. Until recently, the reaction to these multicultural and multiethnic features differed; today, it has assumed quite another form. At present, the purpose of numerous initiatives in Lower Silesia is care for local cultural heritage. Attempts are being made, some of them highly successful, to regain monuments of material culture of value for the region; years later, they are returning to their proper sites as missing elements of the Lower Silesian heritage. They include :

– the *Breviary* , a liturgical book containing the texts of the canonical hours from the first half of the fifteenth century, purchased by Andreas Wirzbach. At the beginning of 2005, and with the assistance of the Ministry of Foreign Affairs, the *Breviary* returned from the United Kingdom to Wrocław ;

– the Vit Saraval collection composed on 34 priceless Hebrew manuscripts and part of the incunabula, i. e. prints originating from prior to 1501 and restored to Wrocław on 9 December 2004;

– the “ Treasure of Wrocław”, presented to the Municipal Museum in Wrocław on 18 May 2006 . Its acquisition would have been impossible without the magnanimity and contribution of the population of the region. The spontaneity and generosity of the sponsors express a supreme form of patronage.

These valuable museum exhibits – relics of culture of the past – now take part in the construction of the identity of the region and its historical continuum.

□

Piotr Stec

### KOMERCJALIZACJA MUZEALIÓW

Kiedy książę Leopold Jan Szersznik zakładał w Cieszynie jedno z pierwszych publicznych muzeów w naszej części Europy<sup>1</sup>, nie mógł chyba przypuszczać, że zgromadzone w nim zbiory będą mogły być komercjalizowane. Czytelnikowi, zaniepokojonemu być może tytułem niniejszego tekstu, wypada wyjaśnić, że nie chodzi tu o wyzbywanie się zasobów przez muzea czy zgoła przekształcenie tych ostatnich w spółki prawa handlowego. Pojęcia „komercjalizacji” używam tu w jego szerszym, odpowiadającym angielskiemu pierwowzorowi, znaczeniu, dla oznaczenia wykorzystywania przez współczesne muzea własnych zbiorów do promocji prowadzonej przez siebie działalności, a także jako źródła dodatkowych dochodów<sup>2</sup>. Sposoby gospodarczego wykorzystania zbiorów, a nawet pomieszczeń muzealnych, są stosunkowo liczne. Niejako klasycznym zastosowaniem reprodukcji eksponatów jest używanie ich w folderach, katalogach czy na plakatach reklamujących organizowane przez muzeum wystawy. Współczesne muzea nie ograniczają się jednak tylko do takiego sposobu komercjalizacji swoich zbiorów. Wystarczy rzut oka na wystawy sklepów muzealnych, by zobaczyć reprodukcje sławnych dzieł na plakatach i pocztówkach, czy też ich kopie nadające się do powieszenia na ścianie. To jeszcze nie wszystko – fragmenty dzieł zdobią często przedmioty codziennego użytku: kubki, długopisy, okładki notesów, a nawet parasole czy krawaty<sup>3</sup>. Niektóre tak wykorzystywane motywy weszły już na stałe do kultury masowej i nikt nie kojarzy ich z konkretnymi dziełami czy muzeami, w których się znajdują. Tak jest np. z aniołkami stanowiącymi fragment *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela czy z głową Nefertete<sup>4</sup>. W sklepach z niekoniecznie najwyższych lotów porcelaną można nabyć naczynia ozdobione reprodukcjami van Gogha i podpisem „Vincent” zaś austriacki producent wykorzystuje fragmenty obrazów Muchy i Klimta do ozdabiania biżuterii<sup>5</sup>.

Muzea zezwalają także na wykorzystywanie zbiorów przy produkcji filmów dokumentalnych i programów popularno-naukowych, na filmowanie i fotografowanie wewnątrz dla celów komercyjnych oraz na wynajmowanie pomieszczeń organizatorom rozmaitych imprez<sup>6</sup>.

Każdy z tych sposobów komercjalizacji rodzi pewne problemy prawne, zwłaszcza jeśli chodzi o wykorzystanie dzieł sztuki współczesnej. Są one, jak powszechnie wiadomo, chronione prawem autorskim. Wypada zatem zapytać o prawne granice możliwości gospodarczego korzystania przez muzea z chronionych dzieł. Należy też ustalić, czy muzeum przysługuje prawo udzielania zezwoleń na wykorzystanie do produkcji rozmaitych gadżetów reprodukcji dzieł znajdujących się w ich zbiorach. Wreszcie należy rozważyć, czy i w jakim stopniu muzeum może pobierać opłaty za wykorzystywanie jego pomieszczeń przez osoby trzecie, np. do sesji zdjęciowych dla nowożeńców.

#### Reprodukowanie zbiorów

Reprodukowanie znajdujących się w zbiorach muzealnych dzieł sztuki na plakatach, pocztówkach czy w publikacjach stanowi podstawowy sposób ich komercjalizacji. Dopuszczalność takiej praktyki nie budzi wątpliwości, trzeba jednak pamiętać o tym, że wiele spośród reprodukowanych dzieł stanowi utwory w rozumieniu prawa autorskiego. Powstaje zatem pytanie o konieczność uzyskania zgody twórcy na taki zabieg.

Przedmiotem ochrony autorsko prawnej są utwory, czyli w myśl art. 1 ust. 1 pr. aut.<sup>7</sup> przejawy działalności twórczej o indywidualnym charakterze ustalone w jakiegokolwiek postaci. Pojęcie to jest wyjątkowo pojemne i obejmuje tak różne wytwory intelektu, jak dzieła sztuk plastycznych, utwory kartograficzne czy programy komputerowe. Istotne dla udzielenia ochrony jest, by utwór stanowił rezultat procesu twórczego oraz by miał indywidualny charakter. To ostatnie oznacza, że chronione prawem autorskim dobro musi być wynikiem działalności ludzkiej różniącym się od innych, podobnych dzieł. Ostatnią przesłanką udzielenia ochrony jest ustalenie utworu, czyli nadanie mu kształtu, w którym mógłby być odebrany przez inną osobę niż twórca. Ustalenie może polegać na jego utrwaleniu w postaci obrazu, dźwięku lub tekstu.



Może też przybrać postać nietrwałą, jak to ma miejsce w przypadku improwizacji jazzowych czy *performance*. Ochrona nie zależy natomiast od spełnienia jakichkolwiek formalności. W szczególności twórca nie musi rejestrować swojego utworu ani nawet opatrywać go notą copyrightową przez umieszczenie na egzemplarzu utworu znaku © względnie słów „copyright by...”. Jedynie prawo niektórych krajów, w tym Stanów Zjednoczonych, dopuszcza urzędową rejestrację utworów, uzależniając od niej nie samo uzyskanie ochrony prawnoautorskiej, a jedynie jej zakres<sup>8</sup>. Tym samym z chwilą ustalenia utworu powstają prawa autorskie do niego. Przynależą one twórcy lub innemu podmiotowi. W przypadku umów o pracę, podmiotem prawa autorskiego może być pracodawca. Jeśli zaś utwór stworzono na zamówienie, np. w wykonaniu umowy o dzieło, prawa mogą, o ile tak stanowi umowa, przysługiwać zamawiającemu.

Twórcy utworu przysługują dwa rodzaje uprawnień – osobiste i majątkowe. Te pierwsze, niezbywalne, chronią nieograniczoną w czasie więź twórcy z utworem (art. 16 pr. aut.). Istotą ich jest ochrona niemajątkowych wartości związanych z twórczością, jak np. prawo do rzetelnego wykorzystania utworu czy prawo do jego autorstwa. Natomiast prawa majątkowe zapewniają twórcy wyłączność na gospodarczą eksploatację utworu – np. na jego reprodukcję. Inaczej niż prawa osobiste, uprawnienia majątkowe twórcy są ograniczone w czasie i wygasają z upływem wskazanych w ustawie terminów.

Podjęcie decyzji o reprodukcji w katalogu, na plakacie lub pocztówce eksponatu ze zbiorów muzeum wymaga zatem uprzedniego ustalenia, czy jest on utworem. W przypadku odpowiedzi pozytywnej należy zbadać, czy prawa do niego wciąż istnieją, a jeżeli tak, to komu one przysługują.

Odpowiedź na pierwsze pytanie tylko pozornie wydaje się prosta. Należy bowiem pamiętać, że prawo autorskie chroni także takie przejawy twórczości, w których objawia się ona w nikłym stopniu. Obojętny jest też artystyczny bądź czysto użytkowy charakter dzieła.

Naturalnie, istnieją takie wytwory myśli ludzkiej, które w sposób oczywisty będą stanowić przedmiot ochrony prawnoautorskiej, jak i takie, które bez wątplenia nie są chronione. Przykładowo, nikt nie wątpi w twórczy charakter rzeźb Xawerego Dunikowskiego, obrazów Kazimierza Sichulskiego czy tekstów Leona Pasternaka. Do uznania ich za utwory wystarcza samo to, że stanowią zindywidualizowane przejawy twórczości. Obojętna natomiast jest ich wartość artystyczna. Na pewno nie będą chronione zbiory z zakresu

nauk przyrodniczych – elementy kolekcji minerałów czy skamieliny. Podobnie będzie w przypadku wielu wytworów kultury materialnej – zabytków techniki, militariów czy ubrań. Nie mają one zazwyczaj indywidualnego charakteru, bądź też, jeśli chodzi np. o minerały, nie są przejawami działalności twórczej. Tych kilka oczywistych przykładów stanowi jednak wyjątek. Jak już powiedziałem, dla przyznania ochrony prawnoautorskiej nie ma znaczenia przeznaczenie utworu. Oznacza to, że chronione prawem autorskim mogą być także dzieła sztuki użytkowej, takie jak meble, utwory reklamowe, a nawet dzieła zazwyczaj banalne, jak opakowania, pocztówki czy ulotki propagandowe. Co więcej, możliwa jest też sytuacja odwrotna. Niekiedy coś, co dla artysty czy historyka sztuki w sposób oczywisty jest utworem, może nie być nim z punktu widzenia prawnika zajmującego się prawem autorskim. Przykładu dostarczają nam kontrowersje wokół *ready-mades* i *performance*.

Nadanie przedmiotowi codziennego użytku nowego znaczenia stanowi, przynajmniej w potocznym rozumieniu tego pojęcia, wynik działalności twórczej zindywidualizowany ze względu na osobę twórcy. Jednakże z punktu widzenia prawa autorskiego rzecz nie jest tak oczywista. Posłużmy się przykładem najbardziej chyba znanego przeciętnemu odbiorcy *ready-made* i spytajmy, czy fontanna Marcela Duchampa powinna być chroniona przepisami prawa autorskiego? Na tak postawione pytanie udziela się w literaturze polskiej odpowiedzi negatywnej. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza mamy tu do czynienia nie z utworem, a z ideą<sup>9</sup>, ta zaś z mocy osobnego przepisu nie jest chroniona przez prawo autorskie. Przedstawione tu stanowisko wymaga kilku słów komentarza. Otóż podstawowym argumentem przeciwko zaliczeniu *ready-mades* do kategorii dzieł chronionych prawem autorskim jest to, że nie stanowią one przejawu działalności twórczej. Posługując się dawniejszą terminologią można by stwierdzić, że nie noszą one „piętna osobistego twórcy”. Tym samym identyczne dzieło mogłoby być stworzone przez każdego, kto miałby taki pomysł. Nie oznacza to, że twórca *ready-made* nie jest w ogóle chroniony. Jest, tyle że ochrona ta odbywa się na mocy przepisów o dobrach osobistych<sup>10</sup>. Problem ten nie pojawiłby się zapewne przy *ready-made aided*, gdyż można w nim się dopatrzeć chociażby minimalnych przejawów twórczości<sup>11</sup>.

Problem granic ochrony prawnoautorskiej pojawia się także w przypadku happeningów czy żywych rzeźb. Przykładem może być tu sprawa Ewy i Adeli, dwojga artystów – mężczyzny i kobiety – którzy fantazyjnie przebrani uczestniczą w różnych wydarzeniach publicznych, zezwalając turystom na fotografowanie

się z nimi. Poza tym kontekstem artyści nie pokazują się publicznie razem ani nie noszą ekstrawaganckich strojów. Niemiecki Sąd Najwyższy doszedł do wniosku, że ten sposób ekspresji artystycznej stanowi utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Tym samym orzeczenie to usankcjonowało ochronę stylu życia<sup>12</sup>. Trzeba dodać, że orzecznictwo niemieckie jest pod tym względem liberalne, dopuszczając daleko idącą ochronę happeningów, uznając je za podlegające ochronie jako dzieła sztuk plastycznych<sup>13</sup>, względnie wykonania artystyczne<sup>14</sup>.

Pewne trudności mogą się pojawić także w przypadku ustalania statusu prawnego folkloru. Ponieważ prawo autorskie nie różnicuje utworów w zależności od ich pochodzenia czy przydatności, należy uznać, że także dzieła sztuki ludowej spełniające ustawowe przesłanki będą podlegały ochronie<sup>15</sup>. Wiele utworów tego typu ma charakter banalny, inne powstały tak dawno temu, że ich ochrona ustała albo w ogóle nie były chronione. Chronione będą natomiast w myśl art. 85 ust. 1 pr. aut. artystyczne wykonania dzieł sztuki ludowej<sup>16</sup>. Pewnym problemem może być też to, że wiele dzieł twórców ludowych jest rozpowszechnianych anonimowo. Nie wyłącza to jednak ich ochrony, a jedynie utrudnia poszukiwanie uprawnionego, którego w tym przypadku zastępuje właściwa organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi (art. 8 ust. 3 pr. aut.).

Prowadzi to nas do ogólniejszego problemu utworów osieroconych, to znaczy takich, których twórca jest znany, ale nie podejmuje działań zmierzających do eksploatacji dzieła. Chodzi tu na przykład o obrazy czy książki artystów, którzy wyemigrowali i nie można nawiązać z nimi kontaktu, czy dzieła filmowe nieistniejących już wytwórni. Te ostatnie są poważnym problemem m.in. dla publicznych archiwów amerykańskich, zobowiązanych do przechowywania i konserwacji filmów. W przypadku znacznej części ich zbiorów odnalezienie aktualnego dysponenta praw autorskich jest albo niemożliwe, albo niezwykle kosztowne. Tym samym nie mogą być one udostępniane publicznie, nawet nieodpłatnie<sup>17</sup>.

Trzeba tu dodać, że odpowiedzialność za naruszenie praw autorskich jest ukształtowana niezwykle surowo. Rodzi ją mianowicie sam fakt wkroczenia w sferę monopolu autorskiego, niezależnie od ewentualnej winy sprawcy. Naruszciciel nie może się więc bronić wskazując, że dołożył wszelkiej staranności przy nawiązywaniu kontaktu z uprawnionym, a mimo to nie udało się go odnaleźć<sup>18</sup>.

Istnienie autorskich praw majątkowych zależy także od upływu czasu. Obecnie trwają one zasadniczo przez czas życia twórcy i 70 lat po jego śmierci. W pewnych

sytuacjach ów siedemdziesięcioletni okres liczy się od chwili przyjęcia dzieła, zaś kolejne nowelizacje prawa autorskiego wydłużają okresy ochrony z mocą wsteczną<sup>19</sup>. W rezultacie ustalenie, czy dzieło jest jeszcze chronione może nastroić nieco trudności. Po upływie okresu ochrony dzieło wchodzi do tzw. domeny publicznej i jego wykorzystanie nie zależy już od zgody twórcy. Natomiast jeśli chodzi o prawa osobiste, nie wygasają one nigdy, a zatem zawsze wykorzystując cudzy utwór, musimy się liczyć z interesami niemajątkowymi twórcy. Kwestia ta, jak zobaczymy, będzie miała pewne znaczenie dla wtórnej komercjalizacji muzealiów.

Autorskie prawa majątkowe dają twórcom wyłączność na komercyjną eksploatację utworu. Tym samym reprodukcja dzieła lub jego fragmentu będzie się wiązała z uzyskaniem stosownego zezwolenia (licencji). Obowiązek taki powstaje także wtedy, gdy muzeum nabyło dzieło sztuki od artysty. Pozyskanie egzemplarza utworu nie powoduje bowiem przejścia na nabywcę praw majątkowych. W przypadku dzieł sztuk plastycznych z ich nabyciem łączy się uzyskanie ustawowego uprawnienia do ich nieodpłatnego eksponowania. Ograniczenie to nie dotyczy oczywiście utworów, do których prawa wygasły. Co do zasady jednak, każda reprodukcja chronionego utworu będzie wymagać zgody twórcy. Odnosi się to m.in. do sprzedaży pocztówek czy plakatów z reprodukcjami dzieł współczesnych twórców, nie mówiąc już o udostępnianiu ich cyfrowych wersji w Internecie<sup>20</sup>.

Autorskie prawa majątkowe, podobnie jak zwykła własność, są ograniczone przepisami prawa. Otóż w niektórych przypadkach przepisy zezwalają na eksploatację utworu bez zgody twórcy, a nawet wbrew jego woli. Konstrukcja ta nosi miano dozwolonego użytku chronionych utworów. Mówiąc o omawianej instytucji, najczęściej mamy na myśli przepisy zezwalające na korzystanie z utworów w ramach własnego użytku osobistego oraz osób związanych z nami pokrewieństwem lub więzami towarzyskimi (art. 23 pr. aut.). Z punktu widzenia muzeum o wiele bardziej interesujące są przepisy o dozwolonym użytku publicznym, zezwalające na wykorzystanie utworów także do celów gospodarczych. Przepisy te można podzielić na kilka grup. Po pierwsze – chodzi tu o regulację zezwalającą na korzystanie z utworów w związku z ich promocją, po drugie – o licencje ograniczające monopol autorski ze względu na swobodę przepływu informacji, po trzecie wreszcie – o upoważnienie do korzystania z utworów w interesie publicznym, zwłaszcza osób niepełnosprawnych<sup>21</sup>. Dla komercjalizacji muzealiów największe znaczenie będą miały przepisy należące do pierw-

szych dwóch kategorii. Przechodziły one dość ciekawą ewolucję, zmierzając od ochrony interesów muzeum ku wzmożonej ochronie twórcy. Otóż prawo autorskie z 1926 r.<sup>22</sup> dopuszczało kopiowanie utworów rysunkowych, malarskich, graficznych, rzeźbiarskich, architektonicznych i fotograficznych wystawionych w muzeach i świątyniach. Musiały być przy tym spełnione dwa warunki – po pierwsze dzieła te musiały być nabyte bezpośrednio od twórcy, po drugie – sporządzenie kopii winno być odbywać się *z zachowaniem przepisów ustalonych przez właściwy zarząd* (art. 15 ust. 3 pr. aut. z 1926 r.). Ponieważ w owym czasie komercjalizacja muzealiów nie była istotnym problemem<sup>23</sup>, brak jest orzeczeń dotyczących tego przepisu. Jego wykładnia prowadzi jednak do wniosku, że dawał on muzeom daleko idące uprawnienia. Nabycie egzemplarza dzieła sztuk plastycznych dawało bowiem podmiotowi prowadzącemu muzeum prawo decydowania o sposobie i zakresie jego eksploatacji, w tym również pobierania opłat np. od przedsiębiorców pragnących sporządzić kopie wystawionych dzieł. Jednocześnie twórca tracił możliwość udzielania zgody na ich reprodukowanie. Omawiane przepisy uległy daleko idącej zmianie na gruncie ustawy o prawie autorskim z 1952 roku<sup>24</sup>. Zezwalały one na nieograniczone kopiowanie utworów w muzeach lub w innych instytucjach, albo budynkach przeznaczonych dla publiczności (art. 20 ust. 3 pr. aut. z 1952 r.). Licencja ustawowa dotyczyła więc wszystkich dzieł, a nie tylko nabytych bezpośrednio od twórcy, nadto muzeum straciło możliwość decydowania o zasadach i zakresie sporządzania kopii. Należy jednak pamiętać, że w literaturze owo sporządzanie kopii traktowano literalnie, wskazując, że chodzi o *wykonanie kolejnego egzemplarza w tej samej technice co oryginał i o tym samym charakterze*<sup>25</sup>. Tak restrykcyjna wykładnia musiałaby prowadzić do przyjęcia, że skomercjalizowanie dzieła w inny sposób, np. przez reprodukcję jego fragmentu w katalogu, wymagałoby zgody twórcy. Problem ten ma dziś oczywiście wymiar jedynie historyczny.

Obowiązujące obecnie przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych rozstrzygają tę kwestię zupełnie inaczej, kierując się bardziej ochroną interesu twórcy niż uprawnieniami właścicielskimi muzeum. Otóż art. 33 ust. 2 pr. aut. zezwala na rozpowszechnianie utworów wystawionych w publicznie dostępnych zbiorach, takich jak muzea, galerie i sale wystawowe. Licencja ta nie ma jednak charakteru nieograniczonego. Przeciwnie, prawo autorskie bardzo wyraźnie wskazuje zakres ewentualnego rozpowszechnienia bez zgody dysponenta, ograniczając go do dwóch przypadków.

Dozwolone jest rozpowszechnianie utworów w celach informacyjnych w prasie i telewizji. Z punktu widzenia interesującego nas tematu zezwolenie to ma znaczenie o tyle, że pozwala np. na zilustrowanie reportażu z wystawy reprodukcjami prezentowanych na niej dzieł. W rezultacie może to doprowadzić do zwiększenia zainteresowania tak wystawą, jak i konkretnym twórcą, czemu towarzyszyć będą zwiększone wpływy finansowe muzeum.

Możliwe jest również reprodukowanie utworów, wystawionych w publicznie dostępnych zbiorach, bez zgody dysponenta, w katalogach i wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów. Regulacja ta, pomimo swojej pozornej jasności wymaga jednak kilku słów komentarza.

Przede wszystkim, zezwolenie to dotyczy wszystkich utworów, a nie tylko dzieł sztuk plastycznych – ułatwia to jego zastosowanie w przypadku przejawów twórczości nie mieszczących się w klasycznym rozumieniu utworu plastycznego. Jest ono jednak ograniczone tylko do dzieł wystawianych w publicznie dostępnych zbiorach, czyli takich, do których dostęp ma zasadniczo każdy. Nie znaczy to jednak, że dostęp ten musi być nieograniczony. Przyjmuje się, że publicznie dostępne są także np. muzea pobierające opłatę za wstęp czy instytucje ograniczające dostęp do zbiorów ze względu na ich ochronę. Na możliwość skorzystania z komentowanego przepisu nie wpływa natomiast to, czy konkretne dzieło jest ekspozowane stale czy też czasowo<sup>26</sup>. Podobnie jak wcześniej obowiązujące ustawy, prawo autorskie nie ogranicza kręgu podmiotów uprawnionych do rozpowszechniania utworów, jednakże najczęściej będą nimi same muzea lub galerie, względnie osoby działające na ich rzecz. Ograniczenia dotyczą natomiast celu, w jakim utwory te mogą być rozpowszechniane. Inaczej niż w ustawach z 1926 i 1952 r., zezwalających na nieograniczone kopiowanie, prawo autorskie dopuszcza jedynie reprodukcję w związku z promocją dzieła. Chodzi tu o katalogi towarzyszące wystawom lub katalogi aukcyjne. Innego rodzaju wydawnictwa to np. plakaty czy billboardy reklamujące wystawy, bądź poświęcone im albumy. Wydaje się, że w ramach tego przepisu dopuszczalne byłoby np. reprodukowanie utworów na stronach internetowych poświęconych organizowanej wystawie, czy też jako elementu reklamującego ją „banneru”. Zdaniem E. Traple wydawnictwa i katalogi, w których są reprodukowane dzieła na zasadzie licencji z art. 33 ust. 2 pr. aut., muszą być podporządkowane promocji umieszczonych w nich dzieł. Powiązanie to winno być tak silne, że katalog czy wydawnictwo nie mogą mieć charakteru samodzielnego. Innymi słowy, opracowanie



katalogu wystawy mogącego stanowić wydawnictwo o charakterze albumu, oferowanego do obrotu także po jej zakończeniu, wykraczałoby poza licencję ustawową. Reprodukowanie dzieł w takiej pracy wymagałoby uzyskania zgody ich twórców<sup>27</sup>. Powstaje jednak pytanie, czy album, o którym tu mowa, nie służy także promocji twórcy? Komentowany przepis nie wymaga, by katalog lub wydawnictwo miały charakter niekomercyjny, nie ogranicza także prawa reprodukcji do czasu trwania konkretnej wystawy. Co więcej, za szerszą interpretacją art. 33 ust. 2 pr. aut. przemawia także i to, że większość eksponatów znajdujących się w zbiorach muzeów nie jest stale dostępna dla publiczności. Ich reprodukcowanie w albumach, czy choćby na kartach pocztowych, stanowi często jedyny sposób zapoznania z nimi odbiorców, a przy tym promuje same dzieła. Wątpliwe jest natomiast, czy w oparciu o komentowaną normę można reprodukować chronione prawem autorskim utwory na rozmaitych gadżetach, takich jak kubki, plakietki czy zakładki do książek. Reprodukacja taka wymaga bowiem przekształcenia utworu, w wyniku czego powstaje dzieło zależne, będące utworem samo w sobie. Zatem nawet w przypadku gadżetów promujących konkretną wystawę będziemy mieli do czynienia z czymś innym niż rozpowszechnienie już istniejącego utworu. Do kwestii tej powrócę w dalszej części artykułu.

Kolejna licencja ustawowa dotyczy prawa rozpowszechniania utworów wystawionych na stałe na ogólnie dostępnych placach, ulicach lub w ogrodach, lecz nie do tego samego użytku (art. 33 ust. 2 pr. aut.). Uprawnienie to istniało w podobnej treści w ustawie z 1926 r., nie znało go natomiast prawo autorskie z 1952 roku<sup>28</sup>. Znaczenie tej licencji ustawowej z punktu widzenia komercjalizacji muzealiów jest jednak umiarkowane. Chodzi tu bowiem o dzieła znajdujące się zazwyczaj poza terenem muzeum. Nie można jednak wykluczyć, że egzemplarze niektórych takich utworów będą eksponowane na terenie będącym częścią muzeum. Chodziłoby tu np. o rzeźby znajdujące się na dziedzińcu czy w ogrodach. Rozpowszechnianie ich jest dozwolone każdemu, nie tylko muzeum. To ostatnie może ograniczyć ich reprodukcję przez osoby trzecie jedynie powołując się na swoje prawo własności<sup>29</sup>. Wymienione w ustawie ogólnie dostępne miejsca to takie, z których korzystać może każdy, jak np. parki i ogrody, nawet jeżeli bywają zamykane w niektórych godzinach. Zezwolenie dotyczy jednak utworów wystawionych na stałe, co oznacza, że reprodukcowanie utworu znajdującego się wprawdzie w miejscu ogólnie dostępnym, lecz tylko czasowo wymaga zgody twórcy. Przykładu dostarcza tu sprawa przedsięwzięcia arty-

stycznego polegającego na owinięciu budynku Reichstagu papierem. Twórca chciał komercjalizować swój utwór m.in. przez udzielanie zezwoleń na fotografowanie opakowanego budynku. Niemiecki Sąd Najwyższy uznał, że mamy tu do czynienia z przedmiotem prawa autorskiego, a zezwolenie ustawowe na kopiowanie dzieł publicznie wystawionych (zbliżone w treści do polskiego) nie znajdzie tu zastosowania, gdyż utwór był dostępny publicznie tylko przez czas określony<sup>30</sup>. Reguła ta znajdzie zastosowanie także w przypadku rzeźb czy instalacji wystawianych w miejscach ogólnie dostępnych, lecz tylko przez czas trwania wystawy lub imprezy, której towarzyszą.

Utwory dostępne na placach, ulicach czy w ogrodach mogą być rozpowszechniane tylko do innego użytku niż pierwotny. Reprodukacja fontanny miejskiej nie może służyć jako fontanna w sąsiedniej gminie, jednak odpowiednio przeskalowana może być bibelotem, przyciskiem do papieru lub też stanowić obudowę narzędzia do ostrzenia ołówków. Zdobiąca zewnętrzną ścianę budynku mozaika może być reprodukowana jako układanka (puzzle) albo pocztówka. Tym samym możliwości komercjalizacji utworów wystawionych w miejscach ogólnie dostępnych są niemal nieograniczone.

### Gadżety muzealne

Możliwości komercjalizacji muzealiów nie wyczerpują się jednak na prostym ich reprodukowaniu. Już na wstępie artykułu wspomniałem o istnieniu rozmaitych gadżetów muzealnych kojarzących się z konkretnym dziełem, a często także z placówką, w której się ono znajduje. Inaczej niż przy wcześniej omówionych sposobach komercjalizacji, dzieła, na kanwie których powstają gadżety, ulegają niekiedy nawet daleko idącemu przetworzeniu. Powstaje zatem pytanie o dopuszczalność takiej praktyki, a także o status autorsko-prawny takich przetworzeń. Można na przykład zastanowić się, czy dopuszczalna jest produkcja bibelotu przypominającego kształtem krowy malowane przez Chagalle'a albo wyprodukowanie kubka, promującego wystawę poświęconą obrazom śmierci, ozdobionego wizerunkiem czterech jeźdźców Apokalipsy ze znanego sztuchu Dürera? W obu wypadkach dwuwymiarowy obraz staje się czymś różnym od oryginału – konstrukcją przestrzenną lub zniekształconym odwzorowaniem na walcu. Właśnie ta odrębność sprawia, że będą one traktowane przez prawo autorskie nie jako reprodukcje oryginału, a jako tzw. dzieła zależne. Pod tym pojęciem rozumie się opracowania, przeróbki i adaptacje

już istniejących utworów. Mają one byt samodzielny, stanowiąc odrębny od pierwowzorów przedmiot prawa autorskiego. Takie ich traktowanie jest uzasadnione twórczym wkładem włożonym przez osobę dokonującą przeróbki. Ponieważ sporządzenie dzieła zależnego wymaga zgody twórcy oryginału (art. 2 ust. 2 pr. aut.), na produkcję gadżetów muzealnych konieczne będzie uzyskanie stosownego zezwolenia.

Przykładu, mającego bezpośrednio zastosowanie w interesującym nas obszarze dostarcza praktyka amerykańska, a konkretnie rozstrzygnięcie w sprawie *Rogers v. Koons*<sup>31</sup>. Stan faktyczny przedstawiał się następująco: znany fotografik wykonał zdjęcie pary trzymającej szczeniaki. Zdjęcie to, reproduktowane na pocztówce, posłużyło innemu, również znanemu artyście, do wykonania serii rzeźb przedstawiających tę samą scenę. Zachowany został wygląd postaci przy nieco zmodyfikowanych kolorach. Rzeźbiarz twierdził, że mógł wykonać rzeźbę bez uzyskiwania zgody autora fotografii, ponieważ działał w ramach tzw. *fair use*, stanowiącego amerykański odpowiednik dozwolonego użytku chronionych utworów. Sąd nie podzielił tej argumentacji uznając, że mamy tu do czynienia z dokonaną bez zgody twórcy utworu pierwotnego przeróbką już istniejącego dzieła. Kluczowe znaczenie miało to, że rzeźby stanowiły proste przeniesienie sfotografowanej sceny na inną technikę artystyczną, jak również komercyjny charakter przedsięwzięcia. Rzecz oczywiście wyglądałaby inaczej, gdyby rzeźba nie przedstawiała konkretnej, uwidocznionej na fotografii sceny, a tylko wykorzystywała nie chronioną prawem autorskim ideę – motyw pary trzymającej szczeniaka.

Zatem wykonanie np. trójwymiarowej kopii chronionego utworu będzie wymagało zgody twórcy. Podobnie będzie w przypadku wykorzystania w ten sposób fragmentu cudzego utworu. Wspomniany wyżej fragment obrazu Chagalle'a byłby zatem dziełem zależnym. Tak też należałoby ocenić np. wykonanie kilimu przedstawiającego już istniejący obraz<sup>32</sup>, jak również reproduktowanie fragmentów już istniejących dzieł i używanie ich np. jako elementów wzoru zdobiącego krawat.

Podmiotem, którego zgoda byłaby potrzebna będzie zazwyczaj sam twórca, ewentualnie jego następcy prawni. Natomiast, jak już wspomniano, sam fakt nabycia egzemplarza utworu nie daje prawa do decydowania o sporządzeniu jego opracowania.

Omawiany tu problem nie powstanie, jeżeli utwór stanowiący podstawę dzieła zależnego nigdy nie był chroniony prawem autorskim albo jeśli prawa majątkowe do niego wygasły. Zgoda twórcy nie będzie więc potrzebna przy wykonaniu np. zestawu figurek z postaciami z *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki czy bro-

szy przedstawiającej Quetzalcoatl, a wykonanej na podstawie rysunku z XVI-wiecznego *Codex Borbonicus*. Trzeba jednak pamiętać, że wykonany jako dzieło zależne gadżet muzealny będzie stanowił samodzielny przedmiot prawa autorskiego, nawet jeśli stanowi opracowanie utworu znajdującego się w domenie publicznej. Z interesującego nas punktu widzenia rodzi to dość istotną konsekwencję. Wytworzenie kolejnych egzemplarzy gadżetu i ich wprowadzanie do obrotu jest objęte monopolem autorskim. Oznacza to, że kwestia zezwolenia na komercyjne wykorzystanie dzieła zależnego musi być rozstrzygnięta w umowie między twórcą a podmiotem, na zlecenie którego działa. Podmiotem takim może być także muzeum, choć gadżety muzealne są zazwyczaj produkowane przez „zwykłych” przedsiębiorców. O ile nic innego nie wynika z umowy, zamawiający utwór nabywa jedynie prawo do korzystania zeń w ograniczonym zakresie. Wątpliwości w tej mierze można uniknąć, zamieszczając w umowie postanowienie dotyczące zakresu upoważnienia do korzystania z utworu (licencji). Umowa może także przewidywać, że twórca przeniesie na nabywcę prawa majątkowe do konkretnych pól eksploatacji, czyli sposobów gospodarczego wykorzystania utworów. Nieważna jest natomiast umowa, w której autor zobowiązywał się do przeniesienia wszystkich bez wyjątku praw majątkowych, w tym także dotyczących nieznanych jeszcze pól eksploatacji.

W literaturze przedmiotu zaproponowano rozwiązanie pozwalające na komercjalizację muzealiów w interesującej nas postaci bez konieczności uzyskiwania zgody twórcy oryginału. Zdaniem K. Grzybczyk dopuszczalne jest wykorzystanie w tym celu konstrukcji dzieła inspirowanego, tzn. takiego, które powstało pod wpływem cudzego utworu<sup>33</sup>. Przykładowo, wielu malarzy amatorów ulega pokusie namalowania obrazu przedstawiającego słońce w wazonie, a nawiązującego do znanej pracy van Gogha. Nie stanowią one kopii wcześniejszego dzieła, powielają tylko pewien motyw. Podobnie rzecz się ma z „dalszymi ciągami” czy alternatywnymi wersjami dzieł literackich. Miłośnicy *Władcy Pierścieni* Tolkiena wiedzą o istnieniu książki rosyjskiego pisarza Kiryła Jeskowa *Ostatni Władca Pierścienia*, opowiadającej tę samą historię z punktu widzenia bohaterów negatywnych. Z mocy osobnego przepisu dzieło inspirowane nie jest traktowane jako opracowanie cudzego utworu, a co za tym idzie jego komercyjna eksploatacja nie wymaga zgody autora dzieła będącego źródłem inspiracji. Możliwe jest zatem tworzenie gadżetów muzealnych w manierze konkretnego artysty, tak by nabywcy kojarzyły się one jeśli nie z osobą, to przynajmniej z konkretną epoką albo szko-

łą artystyczną. Powstaje tu jednak problem granic owego podobieństwa. Wydaje się, że za zbyt daleko idącą należy uznać myśl, że dzieła takie mogą być łudząco podobne do utworów już istniejących i wywoływać u nabywcy wrażenie, że nabywa gadżet ozdobiony oryginalnym wzorem<sup>34</sup>. Działanie takie nie narusza wprawdzie autorskich praw majątkowych (choć przy takim stopniu podobieństwa granica między dziełem inspirowanym a opracowaniem łatwo się zaciera), może jednak naruszać dobra osobiste twórcy. Chodzi tu o wartości niematerialne z zakresu uczuć, przeżyć psychicznych człowieka, którym ustawodawca udziela ochrony na podstawie przepisów kodeksu cywilnego. Wśród wymienianych w artykule 23 k.c. dóbr osobistych znajduje się także twórczość naukowa i artystyczna. Jak sądzę, twórca, którego dzieła stały się kanwą utworu inspirowanego o znacznym stopniu podobieństwa do jego prac, mógłby uznać, że jego dobra osobiste zostały naruszone. Mamy tu bowiem sytuację dość szczególną, stanowiącą swoistą odwrotność plagiatu. Ten ostatni polega na umyślnym przypisaniu sobie autorstwa cudzego dzieła<sup>35</sup>, zaś środki jego zwalczania przewidują przepisy prawa autorskiego. W przypadku „inspirowanego” gadżetu, wywołującego błąd co do autorstwa, mamy do czynienia ze świadomym przypisaniem własnego dzieła innej osobie, na ogół bardziej znanemu artyście. Sytuacja ta niewątpliwie stanowi wkroczenie w sferę dóbr osobistych twórcy, który chciałby mieć możliwość zapobieżenia przypisywaniu mu autorstwa dzieł cudzych, zwłaszcza o niskiej wartości artystycznej. Środki ochrony przysługujące w takim przypadku obejmują m.in. zaniechanie naruszenia, usunięcie jego skutków, np. przez złożenie stosownego oświadczenia oraz zapłatę odszkodowania lub zadośćuczynienia za doznaną krzywdę.

W wypadku oferowania potencjalnie wprowadzających w błąd gadżetów muzealnych w ramach działalności gospodarczej można by także rozważać możliwość potraktowania tej praktyki jako czynu nieuczciwej konkurencji. Pod tym pojęciem rozumie się sprzeczne z prawem lub dobrymi obyczajami zachowanie zagrażające lub naruszające interes innego przedsiębiorcy lub konsumenta. W tym przypadku nierzetelność polegałaby na wprowadzeniu do obrotu dzieł wywołujących u kupującego nieprawdziwe skojarzenie co do osoby ich autora.

Omówienie problemów prawnych dotyczących wtórnej komercjalizacji muzealiów nie byłoby pełne bez, chociażby krótkiego, odniesienia się do problemu autorskich praw osobistych. Chronią one w myśl art. 16 pr. aut. nieograniczoną w czasie i nie podlegającą zrzeczeniu się więź twórcy z utworem. Nie wdając się

w rozważania na temat charakteru owej więzi, ograniczę się do stwierdzenia, że chodzi tu, najogólniej rzecz biorąc, o stosunek autora do swojego dzieła. Relacja ta obejmuje m.in. takie elementy, jak prawo do autorstwa, do rzetelnego wykorzystania utworu i jego integralności.

Pierwsze z wymienionych praw realizuje się w tym, że autor ma prawo być identyfikowany jako osoba, spod ręki której wyszło określone dzieło, a także decydować o sposobie tej identyfikacji. Naruszeniem prawa do autorstwa będzie np. plagiat albo pominięcie wskazania konkretnej osoby jako twórcy. W przypadku gadżetów muzealnych większe znaczenie będą miały pozostałe dwa prawa. Mianowicie, twórca ma prawo sprzeciwić się zniekształceniu dzieła przez osoby trzecie. Klasycznie wymienia się tu takie działania, jak niestaranne reprodukowanie, kolorowanie czarno-białych ilustracji bądź filmów, czy zmiana układu tekstu<sup>36</sup>. W przypadku gadżetów muzealnych, wykorzystujących raczej fragmenty dzieł, dość często będzie można narazić się na zarzut naruszenia ich integralności. Podobny problem pojawia się przy prawie twórcy do nadzorowania sposobu wykorzystania dzieła. Można sobie wyobrazić, że twórca dzieła o charakterze solennym, np. piety, mógłby mieć wątpliwości, czy winna być ona reprodukowana dajmy na to na podkoszulkach albo czy jej miniaturowa wersja może być używana jako przycisk do papieru.

Kwestia ta jest tym bardziej istotna, że autorskie prawa osobiste trwają w naszym systemie prawnym wieczyście. Oznacza to konieczność liczenia się ze zdaniem twórcy lub jego następców prawnych<sup>37</sup>, nawet jeśli jego prawa majątkowe zostały przeniesione na inną osobę lub zgoła wygasły.

### Komercjalizacja przy wykorzystaniu prawa własności

We wszystkich omawianych wcześniej przypadkach gospodarcze wykorzystanie zbiorów muzealnych wymagało liczenia się z prawami twórców chronionych dzieł. Tymczasem istnieje spory, choć nie w pełni wykorzystany, obszar działań pozwalających muzeom na komercjalizację zbiorów za pomocą instrumentów właściwych prawu cywilnemu, a konkretnie dotyczących stosunków własnościowych<sup>38</sup>. Korzystając z tych ostatnich, muzeum może zdecydować o zasadach udostępniania eksponatów znajdujących się w jego posiadaniu. Nie szukając daleko, można posłużyć się dość trywialnym przykładem przedsiębiorcy pragnącego produkować repliki broni białej. Wykonanie takiej



repliki będzie wymagało dostępu do oryginalnych egzemplarzy, zazwyczaj znajdujących się w publicznej lub prywatnej kolekcji. Udostępnienie ich będzie zależało co do zasady od zgody placówki, w której są przechowywane. Nic nie stoi na przeszkodzie, by uzależnić dostęp do zbiorów od wniesienia przez przedsiębiorcę stosownej opłaty. Tak samo będzie jeśli chodzi o reprodukcję dzieł, które po ustaniu ochrony prawnoautorskiej weszły do domeny publicznej i mogą być eksploatowane bez zgody twórcy. Muzeum może pobierać opłaty za prawo kopiowania konkretnego egzemplarza takiego utworu<sup>39</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że nie może ono zapobiec dalszemu reprodukowaniu już raz skopiowanego dzieła<sup>40</sup>.

Zgoda muzeum na dostęp do dzieł, a także wnętrz muzealnych, będzie wymagana również w przypadku przygotowywania utworów audiowizualnych lub multimedialnych. Producent serialu poświęconego arcydziełom konkretnego mistrza, multimedialnej prezentacji bądź gry, której scenariusz rozgrywa się w zabytkowych wnętrzach, będzie musiał uzyskać zgodę na filmowanie. Oczywiście nie znaczy to, że za każdym razem musi jej towarzyszyć pobranie opłat, jednak komercyjny charakter takich działań przemawiałby za taką praktyką<sup>41</sup>.

Z uprawnień właścicielskich korzysta także muzeum ustalając zasady fotografowania wnętrz. Powszechną praktyką jest bowiem pobieranie dodatkowych opłat od turystów pragnących uwiecznić zwiedzane miejsca na filmie czy zdjęciach. Podobną zgodę musi uzyskać fotograf, jeżeli chce zorganizować sesję zdjęciową na terenie zarządzanym przez muzeum. Sesje takie bywają popularne m.in. wśród nowożeńców, dla których zdjęcie ślubne w zabytkowym wnętrzu czy parku stanowi dodatkową atrakcję. W literaturze postawiono nawet tezę, że prawo pobierania pożytków z wyglądu rzeczy stanowi oczywiste uprawnienie właściciela, wynikające wprost z prawa własności<sup>42</sup>. Akceptacja tej, cokolwiek kontrowersyjnej, tezy prowadziłaby w konsekwencji do uznania możliwości decydowania przez muzeum o dopuszczalności reprodukcji widoku jego budynków dla celów komercyjnych. Wizerunki obiektów

zabytkowych są bowiem często wykorzystywane w działalności marketingowej, zdołając np. etykiety alkoholi czy bombonierek. Nic przeto nie stoi na przeszkodzie pobieraniu przez właściciela zabytku opłat za jego wykorzystanie od przedsiębiorcy osiągającego dodatkowe korzyści przez odwołanie się do skojarzeń z – zazwyczaj powszechnie znanym – budynkiem.

Wreszcie wypada zwrócić uwagę na możliwość wynajmowania przez muzea pomieszczeń na potrzeby rozmaitych imprez o charakterze kulturalnym lub gospodarczym. Umowy zawierane w tym celu są zwykłymi umowami najmu i nie wykazują cech szczególnych. To, że przedmiotem najmu jest wnętrze zabytkowe, może natomiast wpływać na gotowość zapłacenia przez najemcę wyższego czynszu.

\* \* \*

Znaczenie wtórnej komercjalizacji dla finansów muzeów jest trudne do określenia. W literaturze prawniczej można spotkać pogląd, w myśl którego sprzedaż reprodukcji i gadżetów muzealnych stanowi istotne źródło dochodów<sup>43</sup>. Tezy tej nie potwierdzają jednak badania empiryczne prowadzone w odniesieniu do mających dużą praktykę w tej dziedzinie muzeów amerykańskich. Wykorzystanie gospodarcze muzealiów ma jednak znaczenie jeśli chodzi o zachęcenie szerszej publiczności do kontaktów ze sztuką<sup>44</sup>. Zarazem jednak komercjalizacja, a co za tym idzie związane z nią problemy prawne, są współcześnie nieodłączną częścią życia muzealnego. Jak widać z dokonanego w artykule przeglądu, problemy związane z komercjalizacją muzealiów są stosunkowo nieliczne i dotyczą głównie uzyskania zgody twórcy chronionego dzieła na jego wtórną eksploatację. Natomiast w przypadku muzealiów nie podlegających ochronie prawnoautorskiej ewentualnym problemem może być naruszenie autorskich praw osobistych twórcy. Ten zarzut mógłby być jednak podniesiony skutecznie w dość rzadkich przypadkach. Jednocześnie muzea mogą w szerokim zakresie korzystać ze swoich praw właścicielskich przez udzielanie zezwoleń na dostęp do zbiorów i ich kopiowanie dla celów komercyjnych.

## Przypisy

<sup>1</sup> M. Makowski, *Zbiory muzealne Leopolda Jana Szersznika* [w:] *190 lat założenia muzeum i biblioteki Leopolda Jana Szersznika 1802 - 1992*, Cieszyn 1993, s. 53.

<sup>2</sup> Czasami używa się słowa *merchandising*. Zob. K. Grzybyczyk, *Prawo reklamy*, Kraków 2004, s. 198.

<sup>3</sup> Przykłady można znaleźć m.in. pod adresami <http://www.museumshop.com/>; <http://www.artinstituteshop.org/>;

<http://www.britishmuseum.co.uk/>; <http://www.deutsches-museum-shop.com/>

<sup>4</sup> G. Pfennig, *Museum und Urheberrecht im digitalen Zeitalter*, Wiesbaden 2005, s. 22.

<sup>5</sup> [http://www.goebel.de/1515\\_DEU\\_HTML.asp](http://www.goebel.de/1515_DEU_HTML.asp)

<sup>6</sup> G. Pfennig, *op. cit.*, s. 188 i nast.

<sup>7</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim

i prawach pokrewnych, tekst jednolity Dz. U. z 200 r., nr 80, poz. 904 ze zm.

<sup>8</sup> Zob. Copyright Basics. U. S. Copyright Office Circular 1 <http://www.copyright.gov/circls/circ1.html#cr>

<sup>9</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie*, Kraków 2004, s. 23; J. Barta, R. Markiewicz et al., *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Kraków 2005, s. 84.

<sup>10</sup> Dobrami osobistymi są dobra niematerialne odnoszące się do sfery szeroko rozumianych uczuć i przeżyć psychicznych, którym prawo udziela ochrony. Chodzi tu m. in. o takie dobra, jak nazwisko, cześć, tajemnica korespondencji, a także twórczość artystyczna (zob. art. 23 i 24 k.c.).

<sup>11</sup> Orzecznictwo polskie zakwalifikowało jako utwory np. instrukcję obsługi maszyny (OSN 1970, poz. 15) i instrukcję BHP (OSN 1974, poz. 50), zaś w literaturze dopuszcza się potraktowanie jako utworów tak mało twórczych dzieł, jak rysunki techniczne. Zob. J. Barta, R. Markiewicz et al., *Prawo...*, s. 84- 85.

<sup>12</sup> G. Pfennig, *op. cit.*, s. 51 i nast.

<sup>13</sup> Tak było w przypadku opakowania przez Christo [Jaraheffa] budynku Reichstagu. Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Wprowadzenie...*, s. 23, przyp. 17.

<sup>14</sup> G. Pfennig, *op. cit.*, s. 51.

<sup>15</sup> R. Golat, *Dobra niematerialne. Kompendium prawne*, Bydgoszcz 2005, s. 31 i nast.

<sup>16</sup> Jedynie na marginesie wypadałoby zauważyć, że we wspomnianym przepisie wymienia się osobno *utwory* i *dzieła sztuki ludowej*. Mogłoby to prowadzić do wniosku, że te ostatnie nie są utworami. Szczegółowa analiza wykraczałaby jednak poza ramy niniejszego artykułu.

<sup>17</sup> Orphan Works Analysis and Proposal. Submission to the Copyright Office – March 2005. Center for Study of Public Domain. Duke Law School, <http://www.law.duke.edu/cspd/pdf/cspdproposal.pdf>, Access to Orphan Films, Orphan Works Analysis and Proposal. Submission to the Copyright Office – March 2005. Center for Study of Public Domain. Duke Law School, <http://www.law.duke.edu/cspd/pdf/cspdorphanfilm.pdf>.

<sup>18</sup> Por. J. Bleszyński, *Ochrona majątkowych praw autorskich na drodze cywilnej* [w:] *System Prawa Prywatnego*, red. J. Barta, t. 13, *Prawo autorskie*, Warszawa 2003, s. 563- 564.

<sup>19</sup> E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe, ibidem*, s. 185.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 135 i nast.

<sup>21</sup> Por. R. Golat, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2005, s. 148.

<sup>22</sup> Ustawa z dnia 29 marca 1926 o prawie autorskim (tekst jednolity Dz. U. z 1935 r., nr 36, poz. 260).

<sup>23</sup> Nie oznacza to, że zbiory muzealne nie były reprodukowane w celach komercyjnych. Przykładowo, w archiwum autora znajdują się pocztówki z reprodukcjami dzieł wystawianych w paryskich muzeach.

<sup>24</sup> Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. z 1952 r, Nr 34, poz. 234 ze zm.)

<sup>25</sup> J. Bleszyński, M. Staszaków, *Prawo autorskie i wynalazcze*, Warszawa 1983, s. 155.

<sup>26</sup> E. Traple, *op. cit.*, s. 365.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 366.

<sup>28</sup> J. Bleszyński, M. Staszaków, *op. cit.*, s. 155.

<sup>29</sup> E. Traple, *op. cit.*, s. 364 – 365.

<sup>30</sup> G. Pfennig, *op. cit.*, s. 122.

<sup>31</sup> Rogers v. Koons, 751 F. Supp. 474 (S.D.N.Y. 1990) aff'd 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992) tekst dostępny w <http://www.ncac.org/art-law/op-rog.cfm> ; omówienie <http://www.artslaw.org/DERIV.HTM>; <http://www.asopa.com/publications/2000winter/law.htm>

<sup>32</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo...*, s. 99.

<sup>33</sup> K. Grzybczyk, *op. cit.*, s. 198.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997, 136-137.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 194 i nast.

<sup>37</sup> W myśl art. 78 ust. 2 4 pr. aut. z roszczeniami o ochronę autorskich praw osobistych może występować małżonek twórcy, a w jego braku kolejno: zstępni, rodzice, rodzeństwo i zstępni rodzeństwa. Nadto interesy zmarłego twórcy może reprezentować właściwe ze względu na rodzaj twórczości stowarzyszenie twórców lub reprezentująca go za życia organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi.

<sup>38</sup> Por. E. Traple, *op. cit.*, s. 364 – 365.; W. Kowalski, *Aspekty prawne najnowszej historii zwojów biblijnych z Qumran. Dostęp do tekstów – własność manuskryptów – prawa autorskie do rekonstrukcji* [w:] *Valeat aequitas, Księga pamiątkowa ofiarowana Księdzu Profesorowi Remigiuszowi Sobańskiemu*, red. M. Pazdan, Katowice 2000, s. 225 i nast.

<sup>39</sup> Jedynie na marginesie wypada wspomnieć, że udostępnienie obrazów z rosyjskiej galerii producentowi herbat wywołało, mogące budzić zdziwienie polskiego czytelnika, pytanie o etyczność całego przedsięwzięcia, usprawiedliwionego jedynie fatalnym stanem finansów rosyjskiego muzeum. V. Gavrikov, *Culture on sale?* <http://www.art-themagazine.com/pages/siberia3.htm>

<sup>40</sup> G. Pfennig, *op. cit.*, s. 188 i nast.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 186 i nast.

<sup>42</sup> M. Dreła, *Własność zabytków*, Warszawa 2006, s. 158 i nast.

<sup>43</sup> K. Grzybczyk, *op. cit.*, s. 198.

<sup>44</sup> Zob. S. Toepler, V. Kirchberg, *Museums, Merchandising, and Nonprofit commercialization*, <http://www.nationalcnc.org/>; S. Toepler, *Conceptualizing Nonprofit Commercializm: A case Study Public Administration and Management*, *An Interactive Journal* 9/ 2004, <http://www.pamij.com/9-4/pam9-4-1-toepler.pdf>

Piotr Stec

### The Commercialisation of Museum Collections

In an era of limited financial state support museums are compelled to try to obtain funds also from other sources. Next to private patronage, the commercialisation of museum collections is one of the most prominent ways of financing museum activity. The use of museum collections for commercial purposes may assume assorted forms – from the sale of reproductions to gadgets associated with exhibits familiar to the public. Every type of commercialisation yields legal problems, influencing its manner and range .

First and foremost, it is necessary to remember that a part of the collections is protected by copyright. This is particularly true for modern and contemporary art whose commercial exploitation will require the indispensable consent of the author. Copyright also makes it possible to use works of art publicly, although in this case the scope is considerably limited.

The author's permission is necessary for the distribution

of museum gadgets such as mugs decorated with details from paintings. Such commodities are treated as so-called dependent works, comprising a separate object of copyright law.

Only in the case of works which, due to the passage of time, are no longer protected by copyright will suitable consent be no longer required. On the other hand, approval must be expressed by the author of a dependent work.

*Last but not least* , the museum may commercialise its collections by benefiting from the ownership rights due to it – the hire of museum showrooms or permission for photographic sessions. A new albeit controversial field for commercialisation is profiting from the appearance of objects, e. g. charging for a drawing or a photograph of an historical monument featured on the packaging of luxury articles.

□



Rafał Golat

## DOZWOLONY UŻYTEK Z UTWORÓW W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW

Sytuacje, w których wskazane jest ograniczenie monopolu autorskiego, mimo iż podmiotowi praw autorskich nadal przysługują prawa majątkowe do konkretnego dzieła, określić można ogólnie w uproszczeniu mianem dozwolonego użytku. W zależności od społecznego kontekstu tych sytuacji, tzn. od tego, czy o zastosowaniu ograniczenia treściowego decyduje wzgląd na prywatne interesy poszczególnych osób, czy też względy publiczne, ograniczenia te występują generalnie w dwojakiego rodzaju postaci: 1) dozwolonego użytku prywatnego (osobistego) oraz 2) dozwolonego użytku publicznego, którego poszczególne przypadki sklasyfikowane zostały w art. 24 i nast. ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2006 r. nr 90, poz. 631 z późn. zm.).

Z punktu widzenia działalności muzeów istotne są przede wszystkim te przypadki dozwolonego użytku publicznego, które obejmują utwory plastyczne uznane za dzieła sztuki, stanowiące często muzealia – oczywiście w takim zakresie, w jakim utwory te nadal korzystają z pełnej ochrony, czyli przed wygaśnięciem majątkowych praw autorskich (następuje ono co do zasady po 70 latach od końca roku, w którym zmarł twórca danego dzieła – por. art. 36 powyższej ustawy). Przypadki te uregulowane zostały w art. 33 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Zgodnie z powyższym przepisem wolno rozpowszechniać:

1) utwory wystawione na stałe na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach lub w ogrodach, jednakże nie do tego samego użytku,

2) utwory wystawione w publicznie dostępnych zbiorach, takich jak muzea, galerie, sale wystawowe, lecz tylko w katalogach i w wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów, a także w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach w prasie i telewizji, jednakże w granicach uzasadnionych celem informacji,

3) w encyklopediach i atlasach – opublikowane utwory plastyczne i fotograficzne, o ile nawiązanie porozumienia z twórcą celem uzyskania jego zezwo-

lenia napotyka trudne do przewyciężenia przeszkody. Twórcy przysługuje wówczas prawo do wynagrodzenia.

Wynikające z tego artykułu licencje polegają na możliwości rozpowszechniania cudzych dzieł chronionych. Nie ma w tym przypadku ograniczenia zakresu ustawowego upoważnienia, dlatego też to, jakie pola eksploatacji utworów będą tutaj wchodziły w grę, zależy przede wszystkim od charakteru i specyfiki rozpowszechnianych przedmiotów ochrony. W każdym bądź razie rozpowszechnienie dokonywane na podstawie omawianego przepisu polega najczęściej na: utrwaleniu i zwielokrotnieniu eksploatowanego dzieła oraz wprowadzeniu jego zwielokrotnionych egzemplarzy do obrotu, na wystawieniu danego utworu, np. na wystawie, jego wyświetleniu, np. z wykorzystaniem kolorowych przezroczyc, albo określonym jego nadaniu (podstawowe pola eksploatacji, czyli zakresy korzystania z utworów, wylicza przykładowo art. 50 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

W przeciwieństwie do licencji z art. 32 ust. 1 powyższej ustawy, która wyraźnie poświęcona jest korzystaniu z dzieł plastycznych, art. 33 nie precyzuje, z wyjątkiem pkt 3, o jakie dokładnie kategorie utworów chodzi. Mimo to, biorąc pod uwagę praktyczne uwarunkowania eksploatacji cudzej twórczości w zakresie w nim ustalonym, należałoby dojść do wniosku, iż również w dwóch pozostałych przypadkach wyszczególnionych w ramach komentowanej normy, czyli w pkt 1 i w pkt 2 art. 33, upoważnienie ustawowe dotyczy przede wszystkim korzystania z dzieł plastycznych lub fotograficznych.

W ramach powyższego artykułu mamy w gruncie rzeczy do czynienia z trójakiego rodzaju licencjami. Najbardziej specyficzna jest ostatnia z nich (por. art. 33 pkt 3), odróżnia się bowiem od licencji ją poprzedzających (por. art. 33 pkt 1 i 2) zarówno odpłatnym charakterem wykorzystania przedmiotu ochrony, jak i wymogiem jego opublikowania, podczas gdy w dwóch pozostałych przypadkach warunkiem niezbędnym jest rozpowszechnienie eksploatowanego utworu w postaci jego wystawienia.

Z kolei pierwsza z wyszczególnionych przez ustawodawcę licencji (por. art. 33 pkt 1) wykazuje tutaj odmienność na tle wyliczonych po niej uprawnień (por. art. 33 pkt 2 i 3) ze względu na szeroko ujęty zakres upoważnienia licencyjnego, który w następnych punktach komentowanej normy został znacznie dokładniej uregulowany.

### Licencja z art. 33 pkt 1 prawa autorskiego

Licencja ta dotyczy dzieł wystawionych na otwartej przestrzeni w miejscach użyteczności publicznej, jakimi są ogólnie dostępne drogi, ulice, place i ogrody. Ze stwierdzenia ustawowego wynikają tutaj dwojakiego rodzaju ograniczenia:

1) iż nie mogą być rozpowszechniane na zasadach ustalonych w komentowanym zapisie utwory wystawione w innych ogólnie dostępnych miejscach niż powyżej wskazane (np. na terenie ogólnie dostępnych lasów, które nie zasługują na miano ogrodów) oraz

2) że licencja ta nie znajduje zastosowania do utworów wystawionych na drogach, ulicach, placach lub w ogrodach, które nie są miejscami ogólnie dostępnymi, co dotyczy przede wszystkim dających się zakwalifikować do jednej z powyższych kategorii miejsc prywatnych, np. prywatnych ogrodów (ewentualnie miejsc publicznych bez ogólnego dostępu dla przypadkowych osób, np. dróg na obszarze ściśle strzeżonych terenów wojskowych).

Rozpowszechnianie wchodzących w zakres powyższej licencji dzieł chronionych podlega jednemu istotnemu ograniczeniu. Nie może ono mianowicie pokrywać się z dotychczasowym użytkowaniem tych dzieł, czyli nie może polegać na ich wystawianiu w tych samych, ogólnie dostępnych miejscach. Oznacza to np., iż w ramach omawianej licencji nie będzie się mieściło umieszczenie kopii rzeźby zdobiącej określony plac miejski, na publicznym placu znajdującym się w innej, odległej nawet miejscowości. W praktyce najczęściej dozwolona eksploatacja cudzych dzieł chronionych będzie tutaj polegała na ich fotografowaniu w celu późniejszej publikacji, zwłaszcza w postaci dostępnych w publicznej sprzedaży pocztówek.

### Licencja z art. 33 pkt 2 prawa autorskiego

W przypadku zawartej w powyższym przepisie licencji, która wprost ukierunkowana została na działalność muzeów, cechą charakterystyczną eksploatowanych w ramach dozwolonego użytku publicznego dzieł

chronionych jest również, podobnie jak w art. 33 pkt 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ich wystawienie w ogólnie dostępnym miejscu.

W hipotezie komentowanej normy prawnej mamy jednak do czynienia z jedną niekonsekwencją terminologiczną. Wynika ona z posłużenia się przez ustawodawcę pojęciem „zbioru”, który traktowany jest jako miejsce wystawienia. Jednocześnie zbiór w tym specyficznym rozumieniu skojarzony został z określonymi formami upowszechniania kultury, jakimi są muzea, galerie czy sale wystawowe, które, jak to jest zwłaszcza w przypadku muzeów i galerii, posiadają instytucjonalny, podmiotowy status.

Najbardziej ogólny charakter ma pojęcie „sali wystawowej”, która oznacza w praktyce wydzielone dla celów wystawienniczych miejsce na terenie konkretnej instytucji, w tym muzeum czy galerii sztuki (jest to więc termin o wydziwisku zdecydowanie przedmiotowym). Zbiór jako miejsce dostępne publicznie należy więc w tym przypadku kojarzyć raczej z określonym budynkiem, pomieszczeniem czy terenem przeznaczonym do wystawiania egzemplarzy utworów niż z instytucją tymi wydzielonymi miejscami administrującą.

Co prawda w praktyce dominować będą w rozpatrywanym zakresie wnętrza udostępniane na odpowiednich zasadach zainteresowanej wystawianymi dziełami publiczności, ale nie można wykluczyć uznania za istotne z punktu widzenia omawianej licencji miejsc publicznie dostępnych na określonym terenie otwartym, np. biorąc pod uwagę organizowane „pod gołym niebem” ekspozycje muzeów etnograficznych.

Oczywiście muzea, galerie i sale wystawowe stanowią podstawowe przejawy tego rodzaju aktywności wystawienniczej, co nie oznacza, iż w rzeczywistości nie występują inne, zbliżone do nich co do swojego charakteru publicznie udostępniane zbiory skutkujące powstawaniem komentowanego upoważnienia rozpowszechniającego (np. nie będące formalnie muzeami zabytki nieruchome). Wystawienie danego utworu może mieć przy tym charakter jedynie tymczasowy, jednak nie byłoby wystarczające jego pozostawienie w miejscu, które uniemożliwia zapoznanie się z nim zainteresowanej określonym zbiorem publiczności, np. w razie przechowywania danego dzieła wyłącznie w muzealnych magazynach.

W odróżnieniu od upoważnienia z art. 33 pkt 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych zakres omawianej licencji jest ściśle sprecyzowany odnośnie do stanowiącego o jej istocie rozpowszechnienia wystawionych publicznie dzieł chronionych. Rozpowszechnienie to może bowiem odbywać się tylko i wyłącznie w dwóch obszarach:

1) publikacji katalogów i wydawnictw promocyjnych albo

2) w ramach sprawozdań o aktualnych wydarzeniach w prasie lub telewizji, jednakże jedynie w granicach uzasadnionych celem informacji.

W przypadku pierwszego uprawnienia mamy do czynienia z kwalifikowaną formą rozpowszechnienia, jaką jest publikacja (por. art. 6 pkt 1 powyższej ustawy). Pewnego wyjaśnienia wymagają wskazane przez ustawodawcę formy publikacji.

Otóż katalog to wydany w odpowiedniej formie spis, zestawienie rozpowszechnianych utworów, w rozpatrywanym kontekście wystawionych w danym, publicznie dostępnym miejscu (katalog jest pojęciem charakterystycznym dla publikacji towarzyszących różnego rodzaju wystawom, w tym artystycznym). Katalog opracowany w związku z organizowaniem konkretnej wystawy (katalog wystawy) ma na celu wystawę tę jako wydarzenie artystyczne dokumentować, m.in. przez publikowanie w nim prezentowanych w jej trakcie dzieł chronionych, przede wszystkim plastycznych i fotograficznych. Jest to szczególnie cenne, biorąc pod uwagę czasowy charakter większości wystaw.

Z kolei wydawnictwa publikowane dla promocji wystawianych utworów to np. plakaty i ogłoszenia informujące o trwającej aktualnie ekspozycji. Mogą to być także wydawnictwa mniej typowe, np. rozbudowane ulotki reklamowe zachęcające do odwiedzenia konkretnej wystawy. Za wydawnictwa o charakterze promocyjnym mogą być uznane również niektóre katalogi wystawowe, zwłaszcza te posiadające wyraźnie komercyjny wymiar a rozpowszechniane darmowo w dużych ilościach, choć ustawodawca nie wypowiada się jednoznacznie na ten temat (ustawa mówi o *katalogach i wydawnictwach publikowanych dla promocji wystawianych utworów*, nie zaś o katalogach i innych wydawnictwach publikowanych w celach promocyjnych).

Jeżeli chodzi natomiast o drugie wyszczególnione w ramach omawianej licencji uprawnienie, to z jednej strony krzyżuje się ono z zakresem upoważnienia licencyjnego uregulowanego w art. 26 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (odnośnie do wystaw organizowanych podczas komentowanych w sprawozdaniach prasowych aktualnych wydarzeń), z drugiej zaś stanowi szczególnie przypadek cytatu plastycznego (licencja ustawowa przewidująca szeroko pojęte tzw. dozwolone prawo cytatu uregulowana została w art. 29 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

To, iż w powyższym przepisie nie mówi się o radiu, a jedynie o prasie w wąskim rozumieniu tego słowa oraz o telewizji, wynika z konieczności posługiwania

się w rozpatrywanym przypadku rozpowszechniania cudzych utworów przedstawieniami obrazowymi (odbiór wystawianych dzieł ma charakter wybitnie wizualny), wobec czego przekaz radiowy nie może znaleźć tutaj żadnego zastosowania.

### Licencja z art. 33 pkt 3 prawa autorskiego

Unormowana w powyższym przepisie licencja ma charakter podwójnie publikacyjny, warunek publikacji (por. art. 6 pkt 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych) dotyczy bowiem w jej przypadku zarówno wykorzystywanych dzieł chronionych (mogą nimi być wyłącznie opublikowane utwory plastyczne lub fotograficzne), jak i postaci rozpowszechnienia (rozpowszechnienie utworu w encyklopedii lub w atlasie równoznaczne jest z opublikowaniem go w tego rodzaju wydawnictwach). Licencja ta jest istotna dla tych muzeów, które prowadzą działalność wydawniczą.

Atlas to odpowiednio uporządkowany i ukierunkowany tematycznie zbiór obrazowych przedstawień, np. rycin, map, wizerunków określonych przedmiotów lub innych obiektów, którym towarzyszą stosowne objaśnienia (np. legenda w przypadku map). Ustawodawca nie wprowadza tutaj żadnego ograniczenia, dlatego też w grę wchodzi w ramach tej licencji w zasadzie wszystkie wykształcone w praktyce wydawniczej rodzaje atlasów, np. anatomiczne, zoologiczne, botaniczne itp.

Pewne trudności mogą sprawiać atlasy geograficzne, na które składają się obrazujące różnorodne zagadnienia przestrzenne mapy, które traktować należy jako dzieła kartograficzne, niezakwalifikowane wprost do kategorii dzieł plastycznych (por. art. 1 ust. 2 pkt 1 i 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). Wydaje się, iż w kontekście omawianej licencji chodzi nie tyle o dozwolone korzystanie z dzieł kartograficznych, ile raczej o rozpowszechnianie określonych dzieł plastycznych czy fotograficznych, np. konkretnych ozdobnych motywów albo twórczych propozycji graficznych, przy okazji przygotowywania do druku prezentacji *stricte* kartograficznych.

Encyklopedią w słownikowym rozumieniu tego terminu jest natomiast odpowiednio uporządkowany (alfabetycznie lub przez podział na wyodrębnione zagadnienia) zbiór podstawowych informacji, obejmujący całościowo stan ogólnej wiedzy w danym momencie lub ograniczający się do zestawienia kluczowych wiadomości z określonej jej dziedziny, np. przyrodniczych czy geograficznych (por. *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1988, t. I, s. 543, hasło: „encyklopedia”). Zbiór ten zbudowany



jest w ujęciu hasłowym, a więc w kontekście konstrukcji utworu zbiorowego hasła encyklopedyczne stanowią wchodzące w jego skład chronione dzieła cząstkowe o samodzielnym znaczeniu.

Zasadą podejmowania wskazanych w art. 33 pkt 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych działań publikacyjnych jest korzystanie z cudzego utworu dopiero po uzyskaniu zezwolenia twórcy, który powinien być tutaj postrzegany jako dysponent odpowiednich (odpowiadających zakresem tym działaniom) autorskich praw majątkowych. Komentowane upoważnienie licencyjne stanowi więc swego rodzaju wyjątek od reguły. Dozwolone w jego ramach korzystanie z cudzej twórczości zostało bowiem wyraźnie uwarunkowane istniejącymi trudnościami w nawiązaniu kontaktu z twórcą celem uzyskania jego zgody (zezwoienia) na przeprowadzenie konkretnej publikacji. Ustawodawca posługuje się tutaj elastycznym sformułowaniem *trudnych do przewyżczenia przeszkód*, dlatego też nie ma wątpliwości, iż podmiot korzystający nie musi udowadniać faktycznej niemożliwości nawiązania porozumienia z twórcą, a może poprzestać na wykazaniu dużej skali występujących w konkretnej

sytuacji komplikacji, które znacznie utrudniają uzyskanie kontaktu z podmiotem wyłącznie uprawnionym.

Twórca (podmiot wyłącznie uprawniony) ma prawo żądania wypłaty odpowiedniego wynagrodzenia z tytułu zastosowania powyższej licencji, co stanowi konkretyzację ogólnie sformułowanego prawa do wynagrodzenia jako odrębnego, majątkowego prawa autorskiego (por. art. 17 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). Z brzmienia art. 33 pkt 3 powyższej ustawy nie należy jednak wnosić, iż wynagrodzenie podmiotowi uprawnionemu z tytułu stworzenia eksploatowanego utworu nie należy się wówczas, gdy nawiązanie z nim porozumienia celem uzyskania jego zezwolenia na opublikowanie danego dzieła w atlasie czy encyklopedii nie napotyka trudnych do przewyżczenia przeszkód. Sytuacja taka nie wchodzi już bowiem w zakres omawianej licencji, w związku z czym stosować należy do niej zasady ogólne, zgodnie z którymi zakłada się w braku odmiennych ustaleń umownych odpłatność korzystania z cudzej twórczości (por. art. 43 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

Rafał Gola

### Permissible Use of Art Works - Essential in Museum Activity

The principle of copyright consists of obtaining the consent of the entitled subject (the author) for using the work to which he is authorised. This rule is connected with the necessity of paying a suitable fee by the persons exploiting the given work.

The numerous exceptions from this principle (statute on copyright and affiliated rights of 4 February 1994 – *Dziennik Ustaw* of 2006, no. 90, item 631 with later amendments) are to a great degree justified by the need to take into consideration also public interest, to which the legislator grants priority in relation to the private interests of the author. Such exceptions are defined by means of the general term of “the permissible use” of works protected by copyright.

The regulation of permissible use has perceived the specificity of museums, which in their capacity as special cultural institutions conduct socially useful cultural activity involving the dissemination and protection of culture. More specifically, the

matter concerns art. 33 of the statute on copyright and affiliated rights, which makes direct reference to concrete museums.

In accordance with point 2 of the above mentioned article it is permissible to disseminate works on show in publicly accessible collections such as museums, galleries and exhibition showrooms, but only in catalogues and publications issued for the promotion of those works as well as in current events reports in the press and on television, albeit within limits justified by the provision of information.

The presented article contains a practical commentary on art. 33 of the discussed statute. This is a regulation of essential importance for museums, which have at their disposal collections including works still protected by financial copyright. In practice, it pertains to museum exhibits which possess the status of works of art and comprise the categories of visual art works, e. g. in the domain of sculpture or painting.

□

## Z PRAC MIĘDZYNARODOWEGO KOMITETU MUZEÓW LITERACKICH ICLM – ICOM XXVIII Konferencja Doroczna ICLM w Sztokholmie i Tallbergu

Doroczna Konferencja ICLM w roku 2005 odbyła się w Szwecji, a jej głównym organizatorem była pani Gerd Rosander – dyrektor Muzeum Henryka Ibsena w Oslo. Obrady zamknęły się w dniach 8-13 sierpnia.

Otworzył je prezydent ICLM, powtórnie wybrany na tę funkcję w Seulu w roku 2004 Erling Dahl jr. – dyrektor Muzeum Edwarda Griega pod Bergen. W swym wystąpieniu stwierdził m.in., że najważniejsze kwestie, jakie nurtują nas dzisiaj, sprowadzają się przede wszystkim do próby udzielenia odpowiedzi na pytanie o nasze miejsce i możliwości współpracy w dobie szybko rozwijających się nowych technologii i globalizacji. Istniejące systemy polityczne i ekonomiczne dają władzę politykiem i osobom, dla których najważniejszym celem jest pomnażanie pieniędzy. „Kontrola” i „kontrolerzy” są to dzisiaj „słowa – klucze”, które zabijają wszelką kreatywność: „nie” dla zmian, opozycji, pytań, nowych idei, pasji, miłości, rewolucji. Ale my jesteśmy dla artystów, humanistów, którzy są zdolni zmienić ten porządek rzeczy, jedyną ostoją. Dlatego naszym celem jest zrozumieć, zachować wiedzę i dążyć do zaprezentowania prac artystów w taki sposób, który uczyniłby z nich „żyjących” również dzisiaj. Realizacja tych celów jest możliwa tylko pod warunkiem dążenia do rozwoju naszych programów, bazujących na bogactwie sztuki znajdującej się w naszych muzeach. Potrzebujemy wykwalifikowanego personelu, zdolnego do korzystania z wszelkich form stypendiów i szkoleń, potrzebujemy miejsca do dyskusji z badaczami i użytkownikami. Ale jeśli nie będzie woli politycznej lub względy ekonomiczne nie pozwolą na realizację tych zadań, to muzea przestaną spełniać swoją rolę i przekształcą się w swoistego rodzaju mauzolea. Dlatego musimy dążyć do pełnej niezależności; musimy walczyć o najwyższe wartości nie tylko poprzez prezentacje prac artystów na wystawach, w książkach, artykułach. Nasza praca powinna stanowić siłę, która jest niezbędna do przeciwstawiania się niekorzystnym kierunkom politycznego i społecznego rozwoju naszych czasów.

Najczęściej, w naszych muzeach prezentujemy artystów należących do przeszłości. Bez udzielenia niezbędnej uwagi artystom młodszego pokolenia, nie

zdołamy przeciwstawić się materializmowi i egoizmowi naszych czasów.

Przeszłość jest zawsze obecna w polu naszych zainteresowań. Możemy ją zobaczyć, odnajdywać, zdigitalizować i przeczytać. Instytucje i artyści stanowią kamienie milowe w tym krajobrazie historycznym. Możemy je wykorzystać w zakresie odnalezienia naszej drogi ku przyszłości. Jak mówiła nasza była Premier – p. Bruntdand *wszystko jest ze sobą połączone*.

A oto streszczenia wygłoszonych referatów:

**Erling Dahl jr.,  
Muzeum Edwarda Griega w Troidhaugen,  
Norwegia**

### **Sposoby oceny sukcesów osiągniętych przez instytucje kulturalne**

Głównym tematem wystąpienia były kryteria, wedle których oceniana jest przez władze działalność instytucji kulturalnych. Obecnie są to głównie czynniki natury ekonomicznej.

Erling Dahl jr. omówił szczegółowo zakres działalności Muzeum Edwarda Griega. Najważniejszym czynnikiem łączącym muzea jest materia, którą się one zajmują – SZTUKA. Jest wiele jej definicji, ale łączącym je elementem jest uczucie nadzwyczajności, czegoś szczególnego, kiedy stajemy w obliczu sztuki – literatury czy muzyki.

Autor stwierdził, iż pełnienie obowiązków dyrektora ds. artystycznych Międzynarodowego Festiwalu w Bergen, miało wiele wspólnego z kierowaniem muzeum literackim czy też muzycznym. Najważniejsze było stworzenie spójnego programu, dalekiego od kwestii ideologicznych. Przy określaniu przewodniego motywu Festiwalu, autor wykorzystywał swoje doświadczenie w pracy muzealnej. Takim motywem Festiwalu w 2005 r. był temat „Pamięci” z uwagi na to, iż pamięć jest obecnie najważniejszym instrumentem tworzenia historii faktograficznej i historii opowiadanej, rozwoju sztuki i prezentacji. Muzeum jest skarbnicą pamięci.

Rok 2005 był szczególny dla Szwecji i Norwegii, minęło bowiem okrągłe 100 lat rozwiązania unii szwedzko-norweskiej. W Norwegii zorganizowano na wielką skalę uroczystości, świętując uzyskanie niepodległości; w Szwecji ich skala była znacznie mniejsza. Dlaczego? Historia jest tym elementem naszej egzystencji, który pamiętamy wybiórczo lub o którym chcemy zapomnieć. Pokojowe rozwiązanie unii było ewenementem, w XX w. można je porównać jedynie z rozpadem Czechosłowacji i powstaniem dwóch niepodległych państw w 1993 roku.

Wedle autora wystąpienia, sztuka jest skoncentrowaną formą pamięci. Powieść, poemat, utwór muzyczny bazują na doświadczeniu, umiejętnościach i wizjach autora. Proces tworzenia, wybór tematu i środków ekspresji, stanowi skoncentrowaną formę. Jako pracownicy muzeum musimy podejmować decyzje, co powinno zostać zachowane, a co zapomniane. Istotnym trendem – zarówno w społecznościach lokalnych, jak i na świecie, jest zjawisko „zbiorowego” zapomnienia o problemach, o których chcemy zapomnieć. Na przykład sprawa tsunami 26 grudnia 2004 r. była *newsem* dla mediów przez okres kilku tygodni, zaś jednocześnie te same media już nie wspominają o milionach ludzi, którzy giną w Afryce z powodu chorób czy wojen. Gabriel Garcia Marquez we wstępie do swojej autobiografii mówi: *Życie to nie jest ciąg wydarzeń, które ma miejsce podczas życia jednego człowieka, jest ono pamięcią i sposobem, w jaki jest zapamiętywane.*

Oprócz rozumienia wagi kryteriów ekonomicznych, według których jest oceniana nasza działalność, nasze działania powinny znaleźć akceptację władz i widzów; powinniśmy uświadamiać im konieczność zachowania pamięci.

W związku z tym, p. Erling Dahl jr. zgłosił następujące postulaty:

- zasadniczym celem działalności instytucji kulturalnych nie powinno być generowanie zysku, naszym celem powinno być wykorzystanie środków finansowych we właściwy sposób,

- powstaje potrzeba stworzenia terminologii pozwalającej na dokonywanie ocen poza takimi kryteriami, jak liczba zwiedzających czy dochód.

Głównym zadaniem Muzeum E. Griega jest prezentacja jego dzieł i podtrzymywanie zainteresowania jego muzyką. Dlatego intensywna działalność Muzeum w zakresie prezentacji na wysokim poziomie dorobku Griega i innych kompozytorów stanowi stałą działalność wystawienniczą. Jakość przedsięwzięć jest tak samo istotna, jak i liczba zwiedzających.

Autor wystąpienia uważa, iż pracownicy muzeów są kustoszami człowieczeństwa. W świecie, w którym

najwyższe wartości ustępują na rzecz materializmu, głównym zadaniem muzealników jest walka o człowieczeństwo. Istota człowieczeństwa jest refleksją. Dlatego też musimy walczyć o możliwość uprawiania refleksji, której pola wyznaczać winny: wiedza, wiara, zwątpienie.

Człowieczeństwo rozwija się, kiedy wszystkie te poziomy są aktywne. Dzisiaj dominuje głównie poziom „wiedza”. Aktywizacja tego poziomu prowadzi do wzrostu wszelkich form fundamentalizmu i imperializmu (walka chrześcijan, muzułmanów bierze się z chęci udowodnienia, iż ktoś pretenduje do tego, iż zna się na czymś lepiej od innych).

Najważniejszym kryterium sukcesu jest sposób, w jaki komunikujemy się i akceptujemy człowieczeństwo.

### Marianne Wirenfeldt Assmussen, Muzeum Karen Blixen w Rungsted, Dania

#### Muzeum Karen Blixen

Piętnaście lat temu autorka wystąpienia utworzyła Muzeum Karen Blixen. Życie tej pisarki było niezwykle. Mimo że większość artystów stanowi dla siebie nawzajem inspirację, Karen Blixen była jedyna w swoim rodzaju, być może z racji tego, iż głównym motywem jej twórczości były opowieści afrykańskie, przekazy ustne.

Assmussen opisała tragiczne koleje losu pisarki: po 17-letnim pobycie w Kenii powrót do Danii w 1931 r., gdzie mieszkała w rodzinnej posiadłości w Rungstedlund wraz ze swoją matką aż do jej śmierci w 1936 r., przeżyła tragiczną śmierć męża, kochanka.

Następnie dane nam było poznać koleje przekształcania posiadłości rodzinnej pisarki w muzeum i udział w tym przedsięwzięciu p. Caroline Carlsen – bliskiej współpracownicy Karen Blixen, do śmierci w 1992 r. mieszkającej w mieszkaniu, które stało się częścią muzeum.

Kilka lat przed swoją śmiercią K. Blixen utworzyła fundację Rungstedlund, której przekazała swój dom, 15,1 ha ziemi otaczającej siedzibę oraz prawa autorskie do swoich utworów. Park, zgodnie z regulaminem fundacji został przekształcony w sanktuarium ptaków, a jeden z pokoi w mieszkaniu p. Carlsen przeznaczono na organizację wystaw czasowych poświęconych tematyce ornitologicznej nie tylko w dosłownym znaczeniu, ale również przenośnym (ptaki w pracach K. Blixen jako symbol wolności, swobody latania). Salon w tym mieszkaniu został przekształcony w salę kinową, gdzie prezentowany jest krótki 12-minutowy



wy film dokumentalny o Karen Blixen. Wykonanie tego filmu zlecono młodemu artyście, który otrzymał w Hollywood tzw. Dziecięcego Oscara. Film ten prezentowany jest wszystkim odwiedzającym muzeum. Natomiast w kuchni Caroline urządzono kawiarnię dzięki temu, w myśl duńskich przepisów, działa ona zupełnie legalnie.

**Jelena Michałowa,**  
**Państwowe Muzeum Literatury w Moskwie,**  
**Rosja**

### **Epoki odzwierciedlane w wystawach literackich**

Według opinii p. Michajłowej, jednym z najważniejszych zadań tworzenia wystaw – literackich czy historycznych – jest oddanie atmosfery epoki, okresu, w którym tworzył dany pisarz lub grupa pisarzy. Organizując wystawę w miejscu pamięci (muzeum, mieszkanie, muzeum–skansen) pisarza czy artysty, muzealnicy zawsze starają się oddać codzienną atmosferę, pejzaże, jakie otaczały twórcę. Wśród placówek doskonale realizujących zadania w tej mierze należy wymienić m.in.: Muzeum Antona Czechowa w Moskwie, Jałcie, Taganrogu, Mielichowie; Muzeum Lwa Tołstoja (Jasnaja Polana) i muzeum pamięci pisarza w Chamowniakach; b. dom Aleksandra Puszkina w St. Petersburgu (dziś muzeum–mieszkanie); Państwowe Muzeum Iwana Turgieniewa w Spasskoje – Lutowonowo i inne.

Wszystkie te muzea za swoje najważniejsze zadanie uważają zachowanie bądź rekonstrukcję codziennej atmosfery, która otaczała pisarzy. Autorzy takich wystaw winni posiadać umiejętność zaprezentowania poprzez „codzienne wydarzenia” pracy pisarza, jego gustu, zainteresowań itd. Takie podejście determinuje odpowiedni dobór rękopisów, portretów osób otaczających pisarza, a od autorów wystawy wymaga zarówno pietyzmu, taktu jak i uczucia. Ich prace powinny być stylistycznie jednorodne (jak np w muzeach poświęconych czasom puszkiniowskim) lub eklektyczne (jak np. w Muzeum Aleksieja Tołstoja).

Według autorki wystąpienia, podobne zadanie (przywołanie atmosfery danej epoki) stoi przed autorami wystawy historycznej lub literackiej. W jaki sposób zaprezentować epokę, aby zwiedzający ją poczuli i zrozumieli jej podstawowe standardy estetyczne? Można to osiągnąć przede wszystkim poprzez prezentację przedmiotów należących do bohatera wystawy: rękopisów, książek, obrazów, plakatów itd. Jednocześnie będą one stanowić pewien klucz do zrozumienia środków artystycznych wykorzystanych przez pisarza.

Innym ciekawym rozwiązaniem jest umieszczanie

na wystawie pisarza czy poety ilustracji do jego prac, wykonanych przez artystów z okresu późniejszego niż ten, w którym tworzył pisarz. Interesującym przykładem w tym zakresie, wg słów p. Michajłowej, jest wystawa pt. „Słowo i obraz” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zaprezentowana w Muzeum Literatury w Moskwie jesienią 2005 roku.

Poruszony został również ważny problem roli plastyka w nadaniu ekspozycji pożądanego kształtu. W trakcie prac nad wystawą, najważniejsza jest życzliwa i zgodna współpraca między muzealnymi badaczami i naukowcami, jak również plastykami.

**Katarina Ek-Nilsson,**  
**Muzeum Strindberga w Sztokholmie, Szwecja**

### **Dom pisarza – jako swoisty system płciowy**

Mówiąc o stosunku Augusta Strindberga do swojego mieszkania jako jednopłciowego tworu, Ek-Nilsson zwróciła uwagę, że muzealnicy powinni pamiętać, iż muzea utworzone w domach i mieszkaniach zamieszkanych niegdyś przez pisarzy – patronów muzeów, stanowią konstrukcję lub rekonstrukcję, udaną lub nie. Mieszkanie jest pewną wiadomością, stwierdzeniem, przesłaniem i pracownicy tych muzeów są jedynymi osobami, które mogą pomóc odczytać i zrozumieć te przesłania. Aby być do tego zdolnym, należy zdaniem autorki wystąpienia, dokonać uważnej analizy teoretycznych modeli i instrumentów, a przede wszystkim teorii płci.

Czasami mieszkanie pisarza zachowane jest bardzo wiernie, bez żadnych zmian, wraz z jego meblami i przedmiotami codziennego użytku. Niemniej jednak pozostaje ono muzeum, konstrukcją, ponieważ są w nim pewne zabezpieczenia, których się nie da całkowicie uniknąć, jak również z tego powodu, iż nigdy nie wchodzi się do mieszkania bez wyraźnego zaproszenia, kiedy jest ono zamieszkane przez ludzi. Według K. Ek-Nilsson, tworząc konkretne muzeum literackie, powinniśmy zdawać sobie sprawę z tego, iż zawsze będzie ono swoistą strukturą odzwierciedlającą nie tyle życie danego pisarza czy artysty, ile interpretacją jego życia przez muzealnych kustoszów, naukowców i innych, włączając oczekiwania publiczności. Muzealnicy zatem muszą być krytyczni wobec siebie i zawsze starać się konsultować swoje pomysły z innymi fachowcami.

Inną płaszczyzną analizy tego zagadnienia jest „konstrukcja” tworzona przez pisarza i członków jego rodziny w celu stworzenia i utrzymania mieszkania. Nawet w tym aspekcie pod słowem „mieszkanie” rozu-

miemy nie tylko miejsce, w którym mieszkał pisarz. Mieszkanie stanowi symboliczne miejsce. Używając słowa „płciowy”, K. Ek-Nilsson ma na myśli rolę, jaką odgrywał pisarz lub pisarka, w kontekście kulturalnym, społecznym; granice, w jakich mogą poruszać się pisarze, nakreślone przez społeczeństwo i kulturę. Czy w związku z tym mogą muzea być uznane za systemy płciowe?

Autorka wystąpienia nie jest przekonana do głoszonej przez siebie teorii, ale na podstawie „analizy płciowej” ostatniego mieszkania zajmowanego przez Strindberga (pisarz wynajmował je i niezależnie od tego, iż po raz czwarty ożenił się, wystrój mieszkania, brak kuchni, otoczenie budynku pełne symboli, powodowały, iż czuł się wdowcem, samotnym mężczyzną) dochodzi do wniosku, iż pisarza przez cały czas zajmowały problemy płci. Po dokonaniu analizy przedmiotów stanowiących wyposażenie mieszkania pisarza, K. Ek-Nilsson dochodzi do wniosku, iż pisarz wyrażał swój stosunek do życia, używając następujących symboli: płeć żeńska była reprezentowana przez lichtarze i pamiątki z jego dzieciństwa, zaś płeć męska została zdominowana przez prace twórców – pisarzy, kompozytorów, bohaterów greckich..

Najważniejszą rzeczą podczas tworzenia muzeum i związanej z tym interpretacji życia danego pisarza jest dążenie do przeanalizowania różnorodnych modeli teoretycznych w tym zakresie.

### Lothar Jordan, Muzeum Kleista we Frankfurcie n/ Odrą, Niemcy

#### Wystawa „Odczucia wywołujące pejzaż morski Friedricha na podstawie obrazu Caspara Davida Friedricha *Zakonnik nad morzem*, oglądanego przez Clemensa Brentano, Achoma von Arnima i Heinricha von Kleista”

Lothar Jordan opisał reformy w Kleist Museum, celem których jest m.in. zmiana charakteru stałych ekspozycji: oprócz wystawy poświęconej życiu i twórczości Heinricha von Kleista (1777-1813), będą prezentowane stałe wystawy poświęcone i innym artystom, jak np.: Ewaldowi von Kleist (1715-1759) i poecie epoki romantyzmu Fouque (1777-1843) oraz innym wybitnym pisarzom z okresu od końca XIX w. do XXI w., twórczość których ma odniesienie do Heinricha von Kleista i regionu. Zakończenie tych reform przewidywane jest w 2011 r., dlatego też autor wystąpienia szczegółowo omówił jedną z wystaw czasowych prezentowanych w Muzeum.

Dużą wagę muzeum przywiązuje do eksponowania dzieł sztuki – niezależnie od tego, iż percepcja twórczości Kleista, jak również książek i innych materiałów drukowanych, mających jakiegokolwiek do niego odniesienie, jest w głównym polu zainteresowania muzeum. Muzeum stara się stworzyć swoistą unię literatury i sztuki i organizuje dialog między tymi dziedzinami – pomiędzy historią percepcji literatury i recepcji sztuki przez literaturę. Świetną okazją ku temu była reakcja wybitnych pisarzy i poetów niemieckich (Clemens Brentano, Achom von Arnim i Heinrich von Kleist) na obraz Caspara Davida Friedricha (1774-1840) *Zakonnik nad morzem* w 1810 roku.

Najważniejszą intencją autorów wystawy była prezentacja interesującego z intelektualnego punktu widzenia, trójkąta: dzieła sztuki i burzliwej reakcji na nie dwóch współczesnych mu wybitnych pisarzy. Wystawie towarzyszyły inne przedsięwzięcia: aktor zaprezentował artykuł zawierający reakcję Brentano, pokazano również obraz Petera Schamoni na ten temat.

Wystawę i katalog przygotowano we współpracy z wieloma placówkami muzealnymi: Goethe-Museum we Frankfurcie n. Menem, Starą Galerią w Berlinie, Wiepersdorf Manor. Po zakończeniu prezentacji w Muzeum Kleista, wystawę zaprezentowały instytucje partnerskie.

Według opinii Lothara Jordana obraz wywołuje uczucie nihilizmu. Człowiek na nim został przedstawiony jako mała istota, do tego stopnia mała, iż kiedy się patrzy na dzieło z pewnej odległości, powstaje wrażenie wirtualnej, nierzeczywistej postaci. Dla tak religijnego malarza, jakim był Friedrich, było to radykalne i najbardziej sceptyczne spojrzenie na świat. Dopiero po wielu latach obraz zaprezentowano ponownie publiczności.

### Natalia Michałowa, Państwowe Muzeum A.S. Puszkina w Moskwie, Rosja

#### Słowo jako obiekt wystawienniczy

(na podstawie wystaw prezentowanych w Państwowym Muzeum Puszkina w Moskwie)

Wedle opinii N. Michajłowej, rola tekstu na dowolnej wystawie jest bardzo duża. Jego znaczenie wzrasta na wystawach organizowanych w muzeach literackich. Poprzez teksty prezentujemy moralne wartości prac poszczególnych pisarzy i poetów; teksty można zaczerpnąć z książek i rękopisów, w zasadzie każdy tekst staje się cennym obiektem wystawienniczym.

Egzemplifikacją tezy autorki wystąpienia była wystawa „Podróże Aleksandra Dumasa po Imperium Rosyjskim”; (miały one miejsce w 1858 r.). Swoje wrażenia pisarz zawarł w licznych esejach, w których opisywał historię Rosji, politykę, literaturę, kulturę tego kraju, rosyjski styl życia itd. W okresie późniejszym eseje te weszły do jego książki o Rosji.

Na wystawie starano się pokazać Rosję widzianą oczami francuskiego pisarza, przytaczając te jego stwierdzenia, które są typowe również i dzisiaj. Wypożyczono, często unikalne, eksponaty z muzeów, archiwów i bibliotek Moskwy i St. Petersburga – np. autografy A. Dumasa, zdjęcia pisarza, pierwsze wydania jego prac, widoki miejsc, które odwiedził w Rosji, itd. Podpisy pod eksponatami zawierały cytaty z tekstów A. Dumasa. Zaprezentowano również cytaty, które były samodzielnymi eksponatami, nie odnoszące się do pozostałej części wystawy – fragmenty z esejów pisarza, zawierające refleksje z podróży po Rosji, ogólne stwierdzenia na temat organizacji państwa, polityki parlamentu, rosyjskich obyczajów. Teksty te zaprezentowano w postaci kart menu, tak że widzowie mieli wrażenie, iż otrzymują dania do wyboru. Takie podejście zachęciło wielu do sięgnięcia po książkę A. Dumasa na ten temat.

Następnie autorka wystąpienia przedstawiła kolejny projekt, który zostanie prawdopodobnie zrealizowany przez Muzeum A.S. Puszkina w 2007 r. z okazji 50-lecia placówki, międzynarodową wystawę „Pisarze od XIX w. do XXI w.” (projekt ten został zaprezentowany na konferencji w Seulu). Głównym celem tej ekspozycji będzie prezentacja za pomocą zbiorów muzealnych „SŁOWA” i dziedzictwa wybitnych pisarzy. Przesłaniem jej jest chęć uzmysłowienia odbiorcy, że poezja, sztuka i kultura funkcjonują ponad polityką i granicami, chęć pokazania ogromnej roli, jaką mają one do spełnienia w dziele zbliżania i jednoczenia ludzi. Również i na tej wystawie słowo będzie grało specjalną rolę. Organizatorzy oczekują, iż każda uczestnicząca w projekcie placówka zaprezentuje cztery najważniejsze teksty z twórczości wybranych przez siebie pisarzy i poetów oraz portret jednego pisarza, namalowany za życia artysty, jeden autograf, jedno współczesne wydanie jednej z prac pisarza i jedną z pamiątek po nim. Po zakończeniu ekspozycji w Moskwie, jest możliwość zaprezentowania jej w innych krajach. Wystawie będą towarzyszyły dodatkowe przedsięwzięcia: kulturalne, oświatowe, naukowe i inne. Muzeum ma nadzieję, iż ten projekt zapoczątkuje nowy etap we współpracy muzeów literackich.

### Marina Gomozkowa, Państwowe Muzeum Literatury w Moskwie, Rosja

#### Rola rękopisów na wystawach literackich

W zbiorach każdego muzeum literackiego rękopisy i autografy zajmują niekwestionowane miejsce – równoważne z portretami pisarzy, książkami, pamiątkami osobistymi i itp. Istotnym zadaniem autorów wystaw literackich jest przekazanie zwiedzającym tego wyjątkowego uczucia wnikanego w życie pisarza, uczestniczenia w procesie twórczym, jakie towarzyszy wszystkim, którzy pracują z rękopisami. Jak wiadomo, z racji ograniczeń, jakie narzuca nam ekspozycja oryginałów rękopisów (specjalne zabezpieczenia, krótki okres ekspozycji – zaledwie dwa miesiące, itd.), pod nazwą „rękopis” autorka wystąpienia ma na myśli bardzo dobrze wykonaną atrapę.

Gomozkowa uzasadniła konieczność bardzo wnikliwego i starannego wyboru rękopisów, podkreślając ich rolę jako m.in. swoistego przewodnika po życiu pisarza, po jego wnętrzu i charakterze. Wystawy prezentowane w muzeach pamięci (dawne mieszkania) wymagają szczególnej staranności: autor ekspozycji powinien być bardzo dobrze zorientowany w szczegółach życia pisarza, jego przyzwyczajeniach podczas pracy itp. Gomozkowa przytacza w tym kontekście przykład muzeum Borysa Pasternaka w Pierdiełkino (pod Moskwą), gdzie w ogóle nie są eksponowane rękopisy pisarza. Jak wiadomo, po zakończeniu powieści, pisarz nie zostawiał żadnych rękopisów, dlatego też zdecydowano się ich również nie eksponować, dzięki czemu uzyskano efekt ascetyczności i prostoty, którą lubił otaczać się poeta.

Z drugiej strony, nie można było zastosować takiego podejścia w przypadku muzeum Michała Lermontowa, gdzie, w szczególności ilustrując młodzieńczy okres życia, należało zaprezentować rękopisy, nie tylko żeby pokazać proces twórczy, ale również po to, aby zaakcentować jego patriotyczną postawę i dramat rodziny poety.

Swoje twierdzenie co do konieczności starannego i przemyślanego doboru rękopisów, który powinien być podporządkowany ogólnej idei wystawy, Marina Gomozkowa uzasadnia na przykładach takich wystaw, jak: „Czym jest wiara? Duchowe poszukiwania rosyjskich pisarzy” (2000), ilustrującej kwestie wzajemnych relacji pisarzy i chrześcijaństwa w okresie od XVI w., „Puszkina i Srebrny Wiek w rosyjskiej literaturze” (1999), pokazującej wszechstronność artystyczne bogactwo i wzajemne relacje między literaturą, poezją i sztukami pięknymi, oraz, „Słowa o zapachu prochu



strzelniczego” – z okazji 60. rocznicy zwycięstwa nad hitlerowskimi Niemcami.

Inny rodzaj istotnych dla wystaw literackich rękopisów stanowią „autografy” – wszelkiego rodzaju uwagi, komentarze zamieszczane przez pisarzy na marginesach książek. Dobrym przykładem w tym zakresie

może służyć wystawa poświęcona Aleksandrowi Błokowi (1980r.); można wręcz zorganizować wystawę, podstawę której będą stanowić tylko rękopisy, np. poświęconą jednej pracy, w powieści *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

### From the Work of the ICLM – ICOM International Council of Museums XXVIII Annual ICLM Conference in Stockholm and Tallberg 8-13 August 2006

In 2005 the Annual ICLM Conference took place in Stockholm and its main organiser was Ms Gerd Rosander – director of the Henry Ibsen Museum in Oslo. The debates were opened by the President of ICLM, Erling Dahl Jr. – director of the Edvard Grieg Museum in Torldhaugen near Bergen (Norway), whose paper focused on methods of assessing the successes of cultural institutions. Consecutive papers were presented by Marianne Wirefeldt Assmussen from Karen Blixen Museet (Denmark) – *The Karen Blixen Museum*; Yelena Mikhalova from the State Museum of Literature in Moscow – *Epochs Reflected in Literary Exhibitions*; Katarina Ek-Nilsson

from Strindbergsmuseet in Stockholm – *The Writer’s Home as a Specific Sexual System*; Lothar Jordan from Kleist-Museum in Frankfurt on the Oder – *The Exhibition ”Emotions Evoked by the Friedrich Seascape upon the Basis of ‘The Monk and the Sea’ by Caspar David Friedrich” Seen by Clemens Brentano, Achom von Arnim and Heinrich von Kleist*; Natalia Mikhalova from the A. S. Pushkin State Museum in Moscow (Russia) – *The Word as an Exhibit* and Marina Gomozkova from the State Museum of Literature in Moscow – *The Role of Manuscripts in Literary Exhibitions*.

## XXIX Konferencja Doroczna ICLM – ICOM we Frankfurcie nad Odrą, Berlinie i Weimarze, 20-23 IX 2006

Głównym tematem konferencji były „Muzea literackie i młodzież” – zgodnie z myślą przewodnią Międzynarodowego Dnia Muzeów w 2006 roku. Jak uzasadniali to pomysłodawcy tegorocznej konferencji, w dobie rozwijających się nowoczesnych nośników informacji, prawdziwym wyzwaniem jest upowszechnianie „pozamedialnej” wiedzy, jak również krzewienie miłości do literatury i języka. Tą miłością powinniśmy starać się nappełnić serca dzieci, uczniów, studentów.

Wystąpienia dotyczyły również dyskusji wokół problemu „Muzea i wymiana w dziedzinie literatury” oraz „Kanon”, która to tematyka znalazła się w centrum uwagi obrad Niemieckiego Stowarzyszenia Literackich Muzeów Pamięci i Społeczeństw (ALG). Członkowie ICLM i ALG postanowili wspólnie obchodzić rocznicę 20-lecia działalności ALG w Weimarze.

Tegoroczna konferencja ICLM rozpoczęła się we Frankfurcie nad Odrą koncertem Państwowej Orkiestry Brandenburgii (niektórzy członkowie ICLM reprezentowali muzea poświęcone pamięci kompozytorów, które nie mają reprezentacji w postaci specjalnego komitetu w ramach ICOM).

Po zakończeniu wizyty w Muzeum Kleista we Frank-

furcie nad Odrą, uczestnicy konferencji przenieśli się do Zamku Neuhausen, gdzie zostali powitani przez Sekretarza Stanu ds. Szkolnictwa Wyższego, Badań i Kultury Brandenburgii, Johanna Komusiewicza.

Trzeci dzień obrad uczestnicy konferencji spędzili w Berlinie, gdzie odbyła się wizyta w Akademii Sztuki, a następnie spotkania w ambasadach krajów nordyckich, połączone z dyskusją i wystąpieniem na temat percepcji twórczości Henryka Ibsena w Niemczech. Czwarty dzień konferencji, uczestnicy spędzili w Weimarze, gdzie dołączyli do obrad ALG oraz wzięli udział w sesji plenarnej.

### Tematyka spotkań i wystąpień merytorycznych:

**20 IX:** Bernd Kauffman, przedstawiciel Fundacji Zamku Neuhausen: *Dokąd i w jakim celu zmierzają muzea literackie?*

**20 IX:** promocja książki *Listy do Wolffa Friedricha von Retzow (1749 - 1754)*

**21 IX:** spotkanie w Akademii Sztuki: *Archiwa i wystawy Akademii Sztuki, Heine w kanonie literatury światowej*

wej; *Ostatnie słowo sztuki* – z okazji 150. rocznicy Heinricha Heinego i Roberta Schumanna”; w ambasadach krajów nordyckich: *Muzea i młodzi zwiedzający: Grieg w szkole* – prezentacja i omówienie projektu Muzeum E. Griega w Bergen

**22 IX:** prezentacja projektu polsko-niemieckiego sieci *Muzea literackie i wymiana muzeów Hauptmanna* (prezentował Jacek Barski), *Nadzieja Macurova* (Muzeum Literatury Czeskiej, Praga) *Niemieckie dokumenty w archiwach literackich Muzeum Literatury Czeskiej*, Prezentacja dokumentu *Przebieg obrad dorocznej konferencji ICLM w 2005 roku*

**23 IX:** Wspólna konferencja ICLM i ALG na temat „Literatura i Kanon”; wystąpienia: Galina Aleksiejewa, kierownik Działu Badań w Muzeum Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie, *Kanon: Nowe środki stosowane przez muzeum w zakresie prezentacji tradycji narodowych*; dyskusja panelowa: *Kanon literatury współczesnej* – z udziałem członka Rady ICLM, Jeana-Paula Dekissa.

### Spis wystąpień na sesji plenarnej konferencji:

1. Krista Aru, Muzeum literatury w Estonii (obecnie Muzeum Narodowe),
2. Galina Bielonowich, Państwowe Muzeum P.I. Czajkowskiego, *Muzeum P.I. Czajkowskiego – założyciel konkursów dla młodych muzyków*,
3. Jewgienij Bogatyirow, Państwowe Muzeum A.S. Puszkina, *50. rocznica Państwowego Muzeum A.S. Puszkina w Moskwie*,
4. Jean-Paul Dekiss, Dom – Muzeum Julesa Verne’a, Amiens, Francja,
5. Csilla Csorba Erdoby, Muzeum Literatury Węgierskiej; Budapeszt, *Literackie rendez vous w Muzeum*,

6. Maria Gregorio, przedstawiciel włoskiego komitetu ICOM – *Literackie muzea we Włoszech, Muzea Alessandro’ a Manzoni w Mediolanie i Lecco*,

7. Marina Gomozkowa, Państwowe Muzeum Literatury, Rosja, *Formy działalności Państwowego Muzeum Literatury na rzecz publiczności i sposoby doskonalenia tych form*,

8. Fredrikke Hegnar von Ubisch, Asker Muzeum, Norwegia, *Czy nasze muzeum jest w stanie sprostać wyzwaniom młodego pokolenia*,

9. Lothar Jordan, Muzeum Kleista, Frankfurt n/Odrą, *Doświadczenia i projekty realizowane przez Muzeum Kleista dotyczące młodego pokolenia – w tym również w zakresie pracy z młodzieżą polską*,

10. Galina Chrabrowskaja, Państwowe Muzeum-Centrum Humanistyczne „Preodolenie”, Rosja, *Muzeum i młody odbiorca*,

11. Antra Medne, Muzeum Pamięci Aleksandra Caksa, Łotwa,

12. Aleksiej Newskij, Państwowe Muzeum Literatury, Rosja, *Zbiory książek dla dzieci w Państwowym Muzeum Literatury oraz ich wykorzystanie w działalności wystawienniczej i programach edukacyjnych, realizowanych przez Muzeum*,

13. Jelena Potiomkina, Centrum Dziecięce Państwowego Muzeum A.S. Puszkina, Rosja, *Działalność Centrum Dziecięcego Muzeum A.S. Puszkina*,

14. Ludmiła Razogriewa, Państwowe Muzeum Szołochowa, Rosja, *Perspektywy rozwoju programów Muzeów adresowanych do młodego widza*,

15. Władimir Tołstoj, Państwowe Muzeum „Jasnaja Polana”, Rosja, *Braterstwo antagonistów. Programy adresowane do dzieci realizowane przez Jasną Polanę na podstawie przemyśleń Lwa Tołstoja w zakresie edukacji*.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

### XXIX Annual ICLM – ICOM Conference in Frankfurt on the Oder, Berlin and Weimar, 20-23 September 2006

The leading theme of the conference was *Literary Museums and Young People* in accordance with the theme of the International Museum Day of 2006. The authors of this year’s conference claim that in an era of developing information carriers the true challenge lies in knowledge and the propagation of love for literature and language, an emotion which should be installed into the hearts of schoolchildren and students.

The topics of the papers also related to the discussion on *Museums and Literary Exchange* and *Canon* – the prime theme of the debates held by the German Association of Literary Memorial Houses and Societies (ALG).

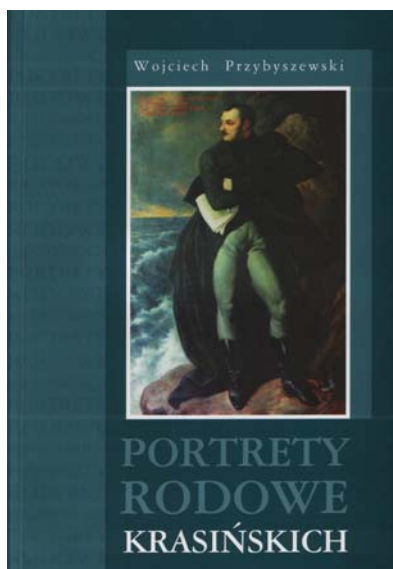
The members of ICLM and ALG decided to hold the celebrations of the twentieth anniversary of ALG in Weimar.

#### Errata do „MUZEALNICTWA” 46’2005

W sprawozdaniu Janusza Odrowąży-Pieniążka z 20. Konferencji Generalnej i 21. Zgromadzenia Generalnego Międzynarodowej Rady Muzealnej ICOM w Seulu:

|   | było               | powinno być             |
|---|--------------------|-------------------------|
| str. 217, 1 szpalta, wiersz 6 od dołu : | w Chinach Ludowych | w Chinach Narodowych... |
| str. 218, 2 szpalta, wiersz 13 od dołu: | 5 November 2005    | 5 October 2004...       |

Wojciech Przybyszewski, *Portrety rodowe Krasieńskich*, Warszawa 2006, ss. 91, il. 52, tabl.



Imaginacyjne portrety antenatów, galerie przodków, panteony rodowe zyskały stałe miejsce w polskim malarstwie pod koniec XVII stulecia. Miały dokumentować „starożytne” pochodzenie rodu, zaspokajając jego ambicje, schlebając próżności. W wieku XIX powróciła w kręgach arystokracji moda na tworzenie pałacowych galerii portretów przodków. Zapełniały one sale i korytarze dźwiganych z ruin lub nowo wznoszonych siedzib. W okresie niewoli narodowej i w obliczu nieudanych zrywów wyzwoleniczych, przypominały czasy świetności Rzeczypospolitej i zasługi wybitnych przedstawicieli rodów szlacheckich i magnackich dla Ojczyzny.

Dwóm, ściśle ze sobą związanym, zespołom portretów prezentujących znacznych członków rodziny Krasieńskich herbu Korwin

(Ślepowron) poświęcił swoją najnowszą publikację Wojciech Przybyszewski. Licząca blisko sto stron książka składa się z dwóch części – pierwsza dotyczy obrazów, druga ich autora.

Przedmiotem rozważań jest grupa szesnastu płócien: ośmiu z pałacu w Radziejowicach i kolejnych ośmiu z siedziby Krasieńskich w ukraińskiej Regimentarzówce, eksponowanych obecnie w Muzeum Romantyzmu w Opinogórze. Autor książki stara się na podstawie własnych badań i krytycznej analizy dotychczasowych publikacji na temat wspomnianych obrazów ustalić datowanie obu zespołów. Pierwszy, wykonany na zamówienie hrabiego Adama Krasieńskiego z Radziejowic, powstał, zdaniem Przybyszewskiego, około roku 1852. Drugi to wzorowany na pierwszym (w trzech przypadkach powtarzający całe kompozycje) zbiór, pochodzący najpewniej z lat 70. XIX wieku. Zleceńdawcą był tym razem Humbert Krasieński z Regimentarzówki, który chciał dzięki niemu podkreślić związek bocznej, ukraińskiej linii ze starszymi gałęziami rodu Korwinów. Warto zaznaczyć, że kwestia ta jeszcze do początków XX w. budziła wątpliwości „bezsponych” przedstawicieli rodu i twórców genealogii (patrz: Adam Boniecki, *Herbarz Polski*).

Omówione w książce Wojciecha Przybyszewskiego obrazy to prace dużych rozmiarów (przekraczające 2x1 m), prezentujące postacie *en pied*, w większości męskie (w każdej

grupie jest jeden wizerunek kobiety). Portretowani to znani przedstawiciele rodu, poczynając od jego protoplasty Wacisława Korwina, marszałka dworu lub – jak głosi inskrypcja na portrecie – hetmana księcia Konrada Mazowieckiego,



1. Wacisław (Wawrzęta) Korwin, protoplasta rodu Krasieńskich, Antoni Ziemięcki, ok. 1852, olej, płótno. Muzeum Narodowe w Warszawie (depozyt MNW w Domu Pracy Twórczej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Radziejowicach)

1. Wacisław (Wawrzęta) Korwin, protoplasta rodu Krasieńskich (Wacisław (Wawrzęta) Korwin, Progenitor of the Krasieński Family) by Antoni Ziemięcki, about 1852, oil, canvas, National Museum in Warsaw (deposited at the Creative Work Home of the Ministry of Culture and the national Heritage in Radziejowice)



a kończąc na poecie-romantyku Zygmuncie Krasińskim. Prócz trzech postaci wspólnych dla obu zespołów, galerie prezentują nieco inną grupę sławnych antenatów.

Zasługą autora publikacji jest odnalezienie i zaprezentowanie w książce źródeł ikonograficznych, którymi posłużył się twórca opisanych portretów. Malarz korzystał z wizerunków Krasińskich znajdujących się na renesansowych medalach oraz XVII- i XVIII-wiecznych obrazach i miedziorytach. Posłużył się również litografią z roku 1848, prezentującą drzewo genealogiczne rodu, udostępnioną mu, jak można przypuszczać, przez zamawiającego portrety do galerii radziejowickiej. Stroje postaci zdradzają troskę

o wierność realiom historycznym i uwzględnienie przez malarza współczesnych mu badań z tej dziedziny. Z kolei sposób upozowania portretowanych w kilku przypadkach został powtórzony za rycinami ilustrującymi książkę *Życie marszałków francuzkich z czasów Napoleona* (Warszawa 1842). Malarz korzystał także z miedziorytów przedstawiających wybitne postacie polskiego życia politycznego, wypożyczonych zapewne ze znajdujących się w Warszawie bogatych zbiorów grafiki generała Wincentego Krasińskiego. Ten ostatni był, z pewnością, żywo zainteresowany powstaniem galerii portretów rodowych, sam bowiem podjął około ćwierć wieku wcześniej nieudaną próbę

jej założenia.

Starania artysty o nadanie portretom charakteru historycznego nie szły niestety w parze z poziomem artystycznym tych dzieł. Antoni Ziemiecki (1806-1889), autor opisanych wizerunków, nie był malarzem wybitnym, pewnie dlatego jest dziś niemal całkowicie zapomniany. Studiował rysunek i malarstwo u Aleksandra Kokulara, następnie kontynuował naukę w Rzymie, a na trasie jego artystycznych podróży znalazły się także Drezno i Paryż. Ostatecznie zamieszkał w Warszawie. Mimo rzetelnego warsztatu, pozostał malarzem zaledwie poprawnym. Jego obrazy batalistyczne, historyczne czy religijne poddawali



2. Franciszek Krasiński (1525-1577), podkanclerzy koronny, biskup krakowski, Antoni Ziemiecki, lata 70. XIX w., olej, płótno. Muzeum Romantyzmu w Opinogórze

2. Franciszek Krasiński (1525-1577), podkanclerzy koronny, biskup krakowski, (Franciszek Krasiński (1525-1577), Vice-Chancellor of the Crown, Bishop of Cracow), by Antoni Ziemiecki, 1870s, oil, canvas, Museum of Romanticism in Opinogóra



3. Jan Dobrogost (Bonawentura) Krasiński (1640-1717), wojewoda płocki, fundator pałacu Krasińskich w Warszawie, Antoni Ziemiecki, lata 70. XIX w., olej, płótno. Muzeum Romantyzmu w Opinogórze

3. Jan Dobrogost (Bonawentura) Krasiński (1640-1717), wojewoda płocki, fundator pałacu Krasińskich w Warszawie (Jan Dobrogost (Bonawentura) Krasiński (1640-1717), Voivode of Płock, Founder of the Krasiński Palace in Warsaw) by Antoni Ziemiecki, 1870s, oil, canvas, Museum of Romanticism in Opinogóra



4. Franciszka Krasińska (1744-1796), królowiczowa polska, księżniczka saska i kurlandzka, Antoni Ziemiecki, lata 70. XIX w., olej, płótno. Dom Pracy Twórczej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Radziejowicach

4. Franciszka Krasińska (1744-1796), królowiczowa polska, księżniczka saska i kurlandzka (Franciszka Krasińska (1744-1796), Princess of Poland, Saxony and Courland) by Antoni Ziemiecki, 1870s, oil, canvas, Creative Work Home of the Ministry of Culture and the National Heritage in Radziejowice

surowej ocenie kolejni krytycy recenzujący warszawskie wystawy malarstwa. Specjalnością Ziemięckiego były jednak przede wszystkim portrety, na które znajdował licznych odbiorców. Odznaczały się – jak wynika z not prasowych publikowanych w latach 1844 i 1845 – *trafnym podobieństwem* oraz *wielką prawdą i życiem*, które to cechy cenili wysoko XIX-wieczni odbiorcy sztuki. Dwukrotne zamówienie u artysty portretów do galerii rodowych świadczy niewątpliwie o jego popularności.

Książka Przybyszewskiego to pozycja z naukowego punktu widzenia rzetelna. Liczne przypisy pozwolą zainteresowanym sięgnąć do XIX-wiecznych tekstów źródłowych, stanowiących podstawę opublikowanych informacji

o obrazach i ich twórcy, oraz do wcześniejszych opracowań tematu. Nowoczesna szata graficzna powinna zadowolić odbiorców ceniących walory estetyczne publikacji. Tekstowi, jak wspomniano wcześniej, towarzyszą liczne ilustracje białoczarne, prezentujące pierwotne omawianych portretów. Zamieszczone na końcu tablice prezentują z kolei kolorowe ilustracje obrazów z obu galerii.

Słabszą stroną książki jest natomiast sam jej przedmiot. Przybyszewski prezentuje w niej dzieła o przeciętnych walorach artystycznych. Ocala od zapomnienia malarza sprawnego, ale odtwórczego, którego popularność w 2. i 3. ćwierci XIX w. (wbrew niepocholebnym ocenom współczesnych mu krytyków sztuki) świadczy o niewybrednych

gustach ówczesnych polskich elit i niewysokich wymaganiach stawianych przez nie artyście. Autor publikacji pozwala czytelnikowi zajrzeć do pracowni malarza, poznać jego warsztat, metody pracy oraz źródła, na których się opierał. Prezentuje też dążenia środowisk arystokratycznych, przybliża realia epoki i życia artystycznego w ówczesnej Warszawie. Opisuje m.in. wydarzenie kulturalne, a zarazem towarzyskie, które, jego zdaniem, stało się impulsem do stworzenia galerii portretów radziejowickich. Odkrycie, o jakie wydarzenie chodziło, pozostawiam czytelnikowi, zachęcając do sięgnięcia po omówioną tu publikację<sup>1</sup>.

Magdalena Pielas

## Przypisy

<sup>1</sup> Dostępna głównie w Muzeum Romantyzmu w Opinogórze i Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach

**Wojciech Przybyszewski, *Portrety rodowe Krasieńskich (The Krasieński Family Portraits)*, Warszawa 2006, 91 pp., ill. 52, tabl.**

A presentation of two series of portraits of outstanding members of the Krasieński family of the Korwin coat of arms. The first is composed of eight paintings from the palace in Radziejowice, commissioned by Count Adam Krasieński in about 1852. The second series, modelled on its predecessor, also totals eight canvases and comes from the Krasieński residence in Regimentarzówka (Ukraine), at present displayed at the Museum of Romanticism in Opinogóra. The canvases were executed probably during the 1870s at the request of Humbert Krasieński, who wished to accentuate the connection of his own side line with the older branches of the Korwin family, an issue which remained controversial to the early twentieth century.

The discussed canvases are large-format (more than 2 x 1 m.) *en pied* por-

traits, the majority showing male sitters (each group includes a single likeness of a woman). The portrayed persons are acclaimed representatives of the family, starting with its forebear, Wacław Korwin, who served Duke Konrad of Mazovia, to the Romantic man of letters Zygmunt Krasieński. With the exception of three persons appearing in both sets, the galleries feature slightly different groups of ancestors.

The present book makes it possible to become acquainted with the workshop, methods of work, and sources used by the author of the invented portraits of the Krasieński family. The sources included images found on Renaissance medals, seventeenth- and eighteenth-century portraits and copperplates as well as in family genealogical trees. The poses emulate the likenesses of the celebrities

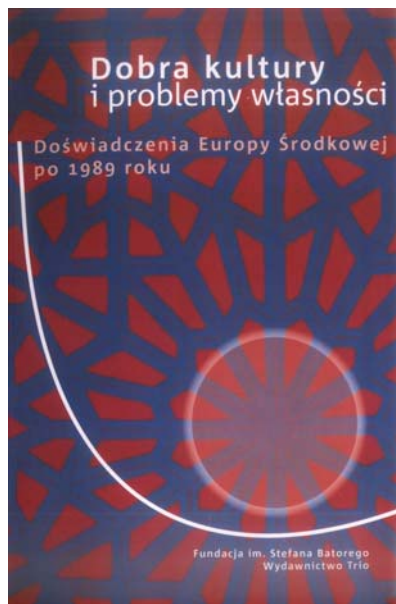
of European political life, featured in assorted graphic art collections.

The author of both series is Antoni Ziemięcki (1806-1889), an almost totally forgotten Warsaw-based painter, who despite his indubitable skills remained a merely adequate artist. Ziemięcki, whose battle, historical or religious canvases were criticised, specialised in portraits which, despite their mediocre level, were quite popular.

The commission of two series of stately family portraits says much about the taste of the nineteenth-century Polish elites and the demands made of the artist. It is also testimony of the fashion prevailing among the aristocracy of the time, determined to create painted family pantheons in the fashion of their seventeenth-century predecessors.

Magdalena Pielas

**Dobra kultury i problem własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku**, red. Grażyna Czubek i Piotr Kosiewski, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2005, ss. 316, il.



Nakładem Fundacji im. Stefana Batorego w Warszawie ukazały się materiały konferencji zorganizowanej 5 lipca 2005 r., poświęconej zagadnieniom reprivatyzacji znacjonalizowanych po II wojnie światowej dóbr kultury w państwach Europy Środkowo-Wschodniej. Książka podzielona została na pięć części tematyczno-problemowych: I *Własność osób prywatnych. Reprivatyzacja* (s. 21-66), II *Mienie ofiar Holocaustu* (s. 67-122), III *Własność organizacji społecznych, kościołów i związków wyznaniowych* (s. 123-162), IV *Problemy sukcesji instytucjonalnej i dóbr przemieszczonych w wyniku zmiany granic* (s. 163-246), V *Reprivatyzacja i restytucja a obowiązki ochrony dziedzictwa kulturalnego* (s. 247-286). Obejmuje także dyskusję między referentami (s. 287-290), noty o autorach,

indeks osobowy oraz spis zamieszczonych ilustracji.

Rok 1944 i 1945 dla państw Europy Środkowo-Wschodniej był znamieny. Armia Czerwona nie tylko przepędziła Niemców, ale jednocześnie przyniosła ze sobą obyczaje i ustroj własnego kraju. Dyktatura faszystowska została zastąpiona dyktaturą stalinowską. Za Armią Czerwoną szły grupy złożone z archiwistów, bibliotekarzy, historyków sztuki i muzealników (tzw. bataliony kulturalne NKWD, zwane też po rosyjsku trofiejnymi otriadami), którzy napotkane dobra kultury – jeśli zdolałi być szybsi od bezmyślnych nieraz czerwonooarmistów – traktowali jako „zdobycz wojenną”. Dopiero po latach jako „dar narodu radzieckiego” niektóre z nich wracały do macierzystego kraju.

Nowe władze przyniesione na radzieckich bagnietach rozpoczęły – wzorem ZSRR – wydawanie dekretów i zarządzeń zmierzających do upaństwowienia dóbr kultury: archiwaliów, księgozbiorów i dzieł sztuki. Wiele z nich przejęto jednak bezprawnie lub z naruszeniem komunistycznego prawodawstwa, co po przemianach 1989 r. w Europie Środkowo-Wschodniej umożliwiło zainicjowanie procesu reprivatyzacji dóbr kultury i domagania się przez ich prawnych właścicieli zadośćuczynienia za poniesione straty ze strony prawnych kontynuatorów powojennych władz państwowych w tej części kontynentu europejskiego.

Jacek Purchla w referacie zatytułowanym *Dziedzictwo a transformacja. Strategiczne cele polityki państwa w sferze ochrony zabytków – doświadczenia Polski* dokonał krytycznego omówienia polityki Polski Ludowej wobec narodowego dziedzictwa kultury. Cechą charakterystyczną stanu tego dziedzictwa był stopień jego zniszczenia przez okupanta niemieckiego oraz po przejściu frontu wschodniego, które pogłębione zostało następnie grabieżą dokonaną przez organy państwowe ZSRR. Wówczas, gdy *zabytkowa substancja była katastrofalnie zniszczona, wprowadzono nowy system polityczny i ekonomiczny, w którym dziedzictwo funkcjonowało bardziej w wymiarze ideologicznym niż praktycznym. Symbolem sukcesu dyktatu polityki stała się rekonstrukcja Warszawy. Warszawska Starówka to jednocześnie znakomity przykład całkowitego ignorowania przez komunizm kwestii własnościowych* (s. 8). Osobnym zagadnieniem było dziedzictwo kultury ziemiańskiej (archiwa rodowe, księgozbiory, galerie obrazów, zbiory numizmatów, oręża itd.), które padło ofiarą reformy rolnej. Jeśli archiwalia gospodarcze podlegały przejściu przez państwo wraz z ziemią (upaństwowioną lub rozparcelowaną), to jednak archiwalia rodowe (w tym liczne fotografie i ryciny), zabytkowe meble, kolekcje malarstwa i inne dzieła sztuki dekretowi już nie podlegały i zostały przez państwo zawłaszczone *prawem kaduka!* Można byłoby tego dokonać, gdyby wprowa-



dzono prawo skutecznej ochrony zabytków (oczywiście w demokratycznym państwie prawa, którym PRL nie była nigdy!) – czyli zasadę ograniczonego prawa własności ze względu na interes społeczny (s. 11). Zresztą dekret o reformie rolnej z 1944 r. nie przewidywał przejścia ruchomości, a §11 rozporządzenia ministra rolnictwa z 1 marca 1945 r., który przewidywał zabieranie przedmiotów o wartości muzealnej, był nielegalny, gdyż nie miał podstawy prawnej w dekrecie (orzekł to już w 1985 r. Sąd Okręgowy w Warszawie oraz Sąd Najwyższy w 1989 r., zaś w 2003 r. Naczelny Sąd Administracyjny uznał, że dekret o reformie rolnej przewidywał przejście jedynie nieruchomości) – a więc konsekwencją powinien być zwrot nieprawnie przejętych ruchomości. W odniesieniu do archiwaliów, prawnie zagadnienie ich ochrony uregulowała uchwalona jeszcze w czasach PRL ustawa z 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach ((Dz. U. PRL 1983, nr 38, poz. 173) oraz ustawa z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz. U. PRL 1962, nr 10, poz. 48), a obecnie ustawa z 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. RP 1997, nr 5, poz. 24). Uchwalona przez sejm 23 lipca 2003 r. ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. RP 2003, nr 162, poz. 1568) w bardzo ograniczonym zakresie daje podstawy prawne do stworzenia nowego modelu ochrony zabytków w Rzeczypospolitej Polskiej. Archiwa i biblioteki nadal czekają na nowe regulacje prawne.

W części I (*Własność osób prywatnych. Reprywatyzacja*) Stefan Turner omówił losy skonfiskowanych dóbr kultury po zjednoczeniu Niemiec w świetle przepisów prawa niemieckiego. W 1990 r. powstała konieczność dostosowania dział-

ności legislacyjnej do uregulowań obowiązujących w dawnej radzieckiej strefie okupacyjnej (1945-1949) i w NRD (1949-1989), gdy usankcjonowana była *praktyka zaboru dóbr kultury* (s. 21). Należało odnieść się nie tylko do sekwestracji ze strony okupanta radzieckiego, lecz także do konfiskat obciążających była NRD, przeprowadzanych przez spółkę Sztuka i Antyki (Kunst und Antik), kierowaną przez Alexandra Schalck-Golodkowskiego (pułkownika Stasi). Trzecią kategorią było mienie zagrabione ofiarom nazistów (głównie judaika). Znacjonalizowane zbiory archiwalne, biblioteczne i artystyczne przekazywano do instytucji państwowych – powstała nawet nowa placówka pod nazwą Muzeum Feudalizmu w zamku Wernigerode w górach Harzu. Prawnie zagadnienia te uregulowano 27 września 1994 r. ustawami<sup>1</sup>: 1) o rekompensatach (Entschadigungsgesetz) – odnoszącą się do wywłaszczeń z czasów NRD, 2) wyrównawczą (Ausgleichadigungsgesetz) – ustalającą procedury ubiegania się o zwrot mienia wywłaszczonego na mocy prawa okupacyjnego lub decyzji władz okupacyjnych, 3) o rekompensatach dla ofiar narodowego socjalizmu (NS-Verfolgtenentschadigungsgesetz). Ponadto zwrotu bezprawnie przejętego mienia kulturalnego można w Niemczech dochodzić na podstawie ustawy z 29 października 1992 r.<sup>2</sup> o rehabilitacji karnej (Strafrechtliches Rehabilitierungsgesetz) oraz ustawy z 1 lipca 1994 r.<sup>3</sup> o rehabilitacji administracyjnej (Verwaltungsrechtliches Rehabilitierungsgesetz). Jednak Federalny Trybunał Konstytucyjny (Bundesverfassungsgericht) w RFN uznał, że państwo – dla dobra powszechnego – może zastosować *wyłączenie ścieżki restytucyjnej* i pozostawienie zabytkowych przedmiotów w zbiorach publicznych przez 20 lat (tzw. bezpłatne świadczenia publiczne) dla badań naukowych. Prawo to zastosowano np. wobec Archiwum Goethego i Schillera, o którego zwrot ubiega się w imieniu swojej córki Leonie – księżę Michael von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ostatecznie pozew wycofano w zamian za rekompensatę w wysokości 15,5 mln euro. Natomiast w przypadku wywłaszczenia dóbr kultury za czasów NRD prawodawstwo RFN nakazuje, aby domagający się zwrotu lub rekompensaty wykazał, iż zostało ono przejęte przez państwo w wyniku *nieuczciwych machinacji* lub że istniała *oszukańcza intencja* (s. 28). Zapobiegło to zwrotowi – przejętego przez władze NRD – mienia kulturalnego na masową skalę przez ich dawnych właścicieli lub spadkobierców.

Jan Kuklik omówił kwestię restytucji dóbr kultury w prawie czechosłowackim i czeskim w latach 1989-2000, zwracając uwagę na fakt, iż w Czechach proces konfiskat dóbr kultury rozpoczął się już w 1938 r., gdy Trzecia Rzesza przejęła obszary sudeckie, następnie nasilił się po 15 marca 1939 r., gdy utworzono Protektorat Czech i Moraw, a dokończony został po 1948 r. przez komunistyczną Czechosłowację. Parlament czechosłowacki w 1990 r. przyjął ustawę o rekompensatach i zwrocie mienia kulturalnego w naturze, która objęła wyłącznie obywateli Czechosłowacji w latach 1948-1989, pomijając tym samym jako beneficjentów dawnych obywateli Czechosłowacji narodowości niemieckiej, pozbawionych tegoż obywatelstwa po II wojnie światowej. Obok obywatelstwa czechosłowackiego (od 1994 r. czeskiego) jako wymóg zapisano także konieczność zamieszkania na terenie Czech. Ponadto w 2000 r. ustawą nr 212 o rejestracji dóbr kultury oraz mienia ofiar Holo-

Jan Kuklik omówił kwestię restytucji dóbr kultury w prawie czechosłowackim i czeskim w latach 1989-2000, zwracając uwagę na fakt, iż w Czechach proces konfiskat dóbr kultury rozpoczął się już w 1938 r., gdy Trzecia Rzesza przejęła obszary sudeckie, następnie nasilił się po 15 marca 1939 r., gdy utworzono Protektorat Czech i Moraw, a dokończony został po 1948 r. przez komunistyczną Czechosłowację. Parlament czechosłowacki w 1990 r. przyjął ustawę o rekompensatach i zwrocie mienia kulturalnego w naturze, która objęła wyłącznie obywateli Czechosłowacji w latach 1948-1989, pomijając tym samym jako beneficjentów dawnych obywateli Czechosłowacji narodowości niemieckiej, pozbawionych tegoż obywatelstwa po II wojnie światowej. Obok obywatelstwa czechosłowackiego (od 1994 r. czeskiego) jako wymóg zapisano także konieczność zamieszkania na terenie Czech. Ponadto w 2000 r. ustawą nr 212 o rejestracji dóbr kultury oraz mienia ofiar Holo-

caustu wydłużono do 2006 r. ostateczny termin składania wniosków restytucyjnych.

Krzysztof Hubert Łaskiewicz podjął problematykę reprivatyzacji dóbr kultury w Polsce. Już we wstępnych rozważaniach autor stwierdza, iż *Trzecia Rzeczypospolita nie odcięła się od PRL-owskiego ustawodawstwa w obszarze tak zwanego prawa niegodziwego. Taki stan rzeczy powoduje uporczywe trzymanie się poglądów opartych na austriackiej wizji »prawa-rozkazu«, mimo iż prawo to służyło ograniczeniu suwerenności państwa i było narzędziem drastycznego łamania naturalnych praw człowieka [...] Komunistyczne przepisy, na podstawie których odbierano obywatelom ich własność, obowiązują w Polsce do dziś* (s. 39). Następnie dokonał porównania obecnego prawodawstwa polskiego z prawodawstwem II Rzeczypospolitej, gdy państwo rekompensowało właścicielom i ich spadkobiercom własność odjętą przez państwa zaborcze. Zasady tego procesu określiła ustawa z 1932 roku, uzupełniona rozporządzeniem z roku 1937 (s. 41). Szkoda, iż autor nie podał, że uchwalona 18 marca 1932 r. ustawa oddawała dobra skonfiskowane przez rządy byłych państw zaborczych tylko uczestnikom walk niepodległościowych lub w razie ich śmierci pozostałemu przy życiu małżonkowi oraz krewnym w prostej linii zstępnej, i to pod warunkiem, że w dniu wejścia w życie ustawy byli obywatelami polskimi, nie byli karani za przestępstwa przeciwko państwu i wytoczyli powództwa przeciwko skarbowi. Zwracano tylko majątki, które nadal były własnością państwa. Jeżeli przedmiotem konfiskaty była nieruchomości miejska, uczestnik walk lub jego małżonek otrzymywał pełną wartość zabudowań, dzieci zaś 3/4, a dalsi zstępni połowę wartości. Biorąc pod uwagę fakt, iż żaden powstaniec ani jego

małżonek nie dożył uchwalenia przedmiotowej ustawy, intencje rządu i sejmu były nad wyraz przejrzyste: oddać jak najmniej. Realizując to zamierzenie, nie zawahano się obciążyć zwracanych dóbr wysokim podatkiem – od 4 do 30%, w zależności od wartości majątku. Prawo do takiego podatku wywodziło się z czasów I Rzeczypospolitej, kiedy to obywatel, odzyskując mienie wydarte Tatarom lub Moskalom, płacił wojsku podatek za trudy i pomoc. Każdy pretekst był dobry, gdy chodziło o interes skarbu. Powyższe regulacje dotyczyły nawet tych, którzy uzyskali już prawomocne wyroki sądowe, nakazujące zwrot skonfiskowanych dóbr<sup>4</sup>. Brak uregulowań prawnych w tej dziedzinie w czasach III Rzeczypospolitej zmusił wielu dawnych właścicieli do wnoszenia skarg na władze polskie do Trybunału Konstytucyjnego RP i do Międzynarodowego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu.

Algis Balezentis przedstawił niektóre aspekty prawne reprivatyzacji na Litwie. Litewski Trybunał Konstytucyjny 27 maja 1994 r. uznał, że własność, którą władza radziecka znacjonalizowała po 1940 r. należy traktować jako mienie oddane *de facto* pod kuratelę państwa. Jednocześnie uznał, że władze odrodzonej w 1990 r. Litwy nie ponoszą odpowiedzialności za radziecką okupację sprzed półwiecza ani za jej skutki. W przypadku znacjonalizowanych dóbr kultury uznano, iż sprawiedliwa rekompensata za mienie, którego nie można zwrócić, jest zgodna z konstytucją Litwy. Wyjątek stanowią mają ruchome (*paramenty*) i nieruchomości dobra kultury należące do 1940 r. do Kościoła katolickiego, a bezprawnie skonfiskowane w latach 1940-1990. W 1997 r. litewski sejm (Sejmas) uchwalił ustawę o restytucji praw własności obywatelom Litwy niezależnie

od miejsca zamieszkania. Jednocześnie wyłączono z restytucji mienie ruchome lub zniszczone osób fizycznych. Jedynym wyjątkiem był zwrot ponad 300 przedwojennych zwojów Tory, zagrabionych Żydom przez Niemców (ale jako majątku gmin żydowskich).

W części II uwagę skupiono na mieniu ofiar Holocaustu. Hans-Joachim Hinz omówił to zagadnienie w odniesieniu do obszaru dawnej NRD. Zbiorowym spadkobiercą mienia żydowskiego jest Fundacja na rzecz Żydowskich Roszczeń Materialnych wobec Niemiec (Conference on Jewish Material Claims against Germany). Na podstawie deklaracji rządów RFN i NRD z 15 czerwca 1990 r. (załącznik nr 3 do traktatu zjednoczeniowego) Fundacja uzyskała prawo do składania wniosków restytucyjnych w imieniu osób i organizacji prześladowanych w okresie od 30 stycznia 1933 do 8 maja 1945 r. ze względów rasowych, politycznych, religijnych i ideologicznych, które z tego powodu utraciły swoją własność w wyniku wymuszonych sprzedaży, wywłaszczeń albo w inny sposób. Termin zgłaszania roszczeń wygaś 30 czerwca 1993 roku. Jednak w grudniu 1992 r. Fundacja wystąpiła z całościowym wnioskiem o zwrot wszystkich przedmiotów żydowskich ofiar Holocaustu, z wyjątkiem tych, do których spadkobiercy zgłosili już roszczenia. Owe całościowe wnioski są przedstawiane nadal. W roku 2001 objęto nimi 2 mln 200 tys. obiektów (s. 72). Wyjątkiem są kolekcje obrazów Maxa Silberberga i Carla Sachsa z przedwojennego Wrocławia (Breslau), które dziś znajdują się w Warszawie (s. 80-81).

Problemy z mieniem ofiar Holocaustu mają Czechy, gdyż wywłaszczeń dokonał Urząd Protektora Rzeszy na Czechy i Morawy (od

1943 r. Niemieckie Ministerstwo ds. Czech i Moraw) – o czym pisze Pavel Jirásek w artykule pt. *Restytucja a nakaz ochrony dziedzictwa kulturalnego – harmonia czy sprzeczność* – stąd władze czeskie nie poczuwają się do winy. Jednak na mocy dekretów Benesa z 1945 r. (dekret nr 5) część mienia ofiar Holocaustu przejęły władze czeskie jako *własność Niemców, Węgrów, zdrajców i kolaborantów*. Dopiero naciski międzynarodowe zmusiły władze w Pradze w 1998 r. do dokonania inwentaryzacji zbiorów archiwów, bibliotek i muzeów czeskich. W tymże roku powołano do życia (rozporządzeniem Rady Ministrów nr 773 z 28 listopada) Centrum Dokumentacji Transferów Własności Dóbr Kultury Ofiar Holocaustu. W pierwszym etapie poszukiwań zidentyfikowano 2475 przedmiotów, które były pierwotnie własnością ofiar Holocaustu; a w drugim etapie – 4275 obiektów i ponad 10 kolekcji. Do końca 2004 r. zwrócono już ponad 700 dzieł sztuki z tej kategorii.

Fero Alexander omówił proces restytucji dóbr kultury na Słowacji. Wskazał on na znaczenie ustawy z 27 października 1993 r. (nr 282) o naprawieniu niektórych krzywd majątkowych wyrządzonych Kościołom i związkom wyznaniowym. Za datę, od której obowiązywać miała restytucja uznano: a) dla gmin żydowskich dzień 2 listopada 1938 r., b) dla Kościołów chrześcijańskich dzień 8 maja 1945 roku. Przedawnienie wniosków restytucyjnych nastąpiło 31 marca 1996 roku. Natomiast do dziś nie został rozwiązany problem tzw. 500 reichsmarek wypłacanych przez rząd słowacki nazistowskiemu Niemcom za każdego deportowanego ze Słowacji Żyda. Pieniądze te pochodziły ze sprzedaży mienia skonfiskowanego deportowanym (oznacza to, iż ofiary opłacili swych opraw-

ców!). Centralny Związek Religijny Gmin Żydowskich na Słowacji zebrał dokumenty potwierdzające, że III Rzesza otrzymała do końca 1943 r. około 18 mln reichsmarek (ok. 200 mln ówczesnych koron słowackich, czyli ok. 18 mln marek RFN). Centralny Związek Religijny Gmin Żydowskich na Słowacji zwrócił się do rządu RFN o wypłacenie odszkodowania za majątek ofiar Holocaustu. Decyzja była odmowna. W 2001 i 2003 r. skargi odrzuciły również sądy niemieckie, a odwołanie od ich decyzji zostało skierowane do Międzynarodowego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu.

Agnes Peresztegi przedstawiła problem własności dóbr kultury na Węgrzech. Wskazała na znaczenie dekretu nr 3923 z 1919 r., który częściowo ograniczył prawo obywateli węgierskich do swobodnego dysponowania dobrami kultury poprzez kontrolę ich wywozu z kraju, a także ustawy nr XI z 1929 r., na mocy której zarejestrowano na Węgrzech wszystkie dobra kultury oraz tzw. Uniwersytetowi Węgierskiej Kolekcji Narodowej nadano prawo pierwokupu wszystkich zarejestrowanych obiektów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych. W 1949 r. na mocy o ustawy nr 13 o muzeach i zabytkach historycznych przyznano ministrowi wyznań religijnych i oświecenia publicznego prawo wydawania nakazu przekazania zbiorów prywatnych do zbiorów publicznych, jednak bez ich nacjonalizacji (tzw. depozyt przymusowy). Przepisy te złagodzone wprawdzie w 1963 r. dekretem z mocą ustawy nr 9 o ochronie eksponatów muzealnych, jednak dopiero ustawy odszkodowawcze z 1989 r. pozwoliły na dochodzenie swoich praw w zakresie przejętych przez państwo dóbr osobistych w latach 1944-1989, ale Urząd ds. Odszko-

dowań odmówił ich zastosowania wobec dóbr kultury. Kwestię dóbr kultury powierzono następnie Dyrekcji ds. Dóbr Skarbu Państwa przy Ministerstwie Narodowego Dziedzictwa Kulturalnego. Każdy z właścicieli musi jednak udowodnić prawa własności. Do dziś uwzględniono nieliczne roszczenia restytucyjne.

W odniesieniu do mienia ofiar Holocaustu – Węgry odmówiły przyznania, iż uczestniczyły w Holocauście, gdyż dokonali go wyłącznie Niemcy okupujący państwo węgierskie od 19 marca 1944 roku. Jednak w połowie lat 90. XX w. World Jewish Restitution Organization (WJRO) uznała, że rząd węgierski ponosi odpowiedzialność za okres przed 19 marca 1944 oraz od stycznia 1945 r. (*nb.* w 1947 r. własność bezdziedzicznych dóbr kultury należących pierwotnie do ofiar Holocaustu została przeniesiona na państwo węgierskie) i zażądała w 1995 r. odszkodowania w wysokości 650 mln dolarów (s. 105). Rząd węgierski wniosek odrzucił. Szkoda, iż nie podano tutaj przykładu tzw. złotego pociągu. Chodzi o przejęcie w 1945 r. przez żołnierzy amerykańskich dowodzonych przez gen. Harry'ego Collinsa na obszarze Austrii, niedaleko Salzburga, pociągu złożonego z 24 wagonów, który Niemcy wysłali z Budapesztu z zagrabionym mieniem żydowskim (meble, obrazy, dywany i kosztowności). Wówczas gen. Collins uznał pociąg za zdobycz wojenną, z której wybrał sobie meble do biura i własnego domu w USA, część rozdał podwładnym oficerom, a resztę armia USA sprzedała na aukcjach. Zagrabione mienie wyceniono na ówczesnych 20 mln dolarów. Żydzi węgierscy wystąpili o jego zwrot lub o wypłacenie odszkodowania, grożąc skierowaniem sprawy do sądów amerykańskich. Rząd USA dla uniknięcia



kompromitacji oddał sprawę do polubownego załatwienia Komisji ds. Restytucji Mienia Ofiar Holocaustu uznając, iż gen. Collins w 1945 r. złamał przepisy obowiązujące w armii USA. Spór zakończył się ugodą, zgodnie z którą rząd USA zobowiązał się wypłacić 25,5 mln dolarów w ciągu pięciu lat organizacjom żydowskim, które z kolei przeznaczają je na pomoc charytatywną dla ludności węgierskiej pochodzenia żydowskiego (na całym świecie żyje obecnie ok. 60 tys. węgierskich Żydów i gdyby każdy z nich miał otrzymać równe odszkodowanie, to wynosiłoby ono ok. 300 dolarów). Ugodę zaakceptowała Federacja Węgierskich Żydów – Ofiar Holocaustu.

Franciszek Cemka omówił problem mienia ofiar Holocaustu w Polsce. Stwierdził, że *Polska, sama będąc ofiarą hitlerizmu, jest krajem przechowującym w muzeach przedmioty odebrane (przez Niemców) ofiarom Holocaustu*. Jako przykład podał akwarele Dinah Gottlieb-Babbitt w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Natomiast zrabowane przez III Rzeszę archiwalia, księgozbiory i dzieła sztuki ofiar Holocaustu zostały przez Niemców wywiezione w czasie II wojny światowej i dzisiaj znajdują się w zbiorach państw europejskich i pozaeuropejskich (głównie w USA). Ten ważny fakt zazwyczaj umyka uwadze domagających się od Polski odszkodowania! Jednak nie należy zapominać, że polskie archiwa, biblioteki i muzea nie przeprowadziły jeszcze inwentaryzacji swoich zasobów i zbiorów pod kątem praw własności do poszczególnych obiektów (tzw. mienie bezdziedziczne szacowane jest na kilkanaście miliardów dolarów!). Wówczas mógłby powstać wykaz dziedzictwa ruchomego, które mogłoby podlegać roszczeniom restytucyjnym i reprzy-

watyzacyjnym. Jednocześnie należy podkreślić, że państwem-sukcesorem III Rzeszy jest Republika Federalna Niemiec, która powinna zadośćuczynić roszczeniom spadkobierców ofiar Holocaustu.

W części trzeciej, ukazującej losy własności organizacji społecznych, kościołów i związków wyznaniowych, omówił regulacje prawne dotyczące majątku kościelnego w Republice Czeskiej. Wskazał, że ograniczenia prawne wobec majątku kościelnego w Czechach sięgają czasów cesarza Józefa II – powierzył on te zagadnienia te (niezależnie od Stolicy Apostolskiej) powołanemu do życia w 1770 r. Wydziałowi Spraw Kościelnych, którego decyzje (mimo protestów napływających z Rzymu) były ostateczne. Od 19 grudnia 1781 r. wszelkie sprawy majątku kościelnego podlegały wyłącznie państwu. Zamykając klasztory i zakony, we władanie państwa przejęto archiwa, biblioteki i dzieła sztuki. Również ustawy z 21 grudnia 1867 r. oraz 7 maja 1874 r. sankcjonowały wcześniejszy prymat państwa nad władzą duchowną. Praktyka ta stosowana była także w latach 1918-1989. A więc polityka ograniczania wpływów Kościoła katolickiego w Czechach trwała 220 lat! Dopiero z dniem 15 kwietnia 1992 r. w Republice Czeskiej został zlikwidowany nadzór państwa nad majątkiem kościelnym, co potwierdziła ustawa federalna z 20 listopada tegoż roku, rozciągając przepisy również na Republikę Słowacką. Wówczas to kościoły i związki wyznaniowe uzyskały osobowość prawną. Nie można jednak mówić o restytucji mienia kościelnego, lecz jedynie o przekazaniu części majątku stanowiącego dotychczas własność państwa. Zwrócono Kościołowi nieruchomości, jednak majątek ruchomy – w tym dobra kultury i paramenty liturgiczne o wartości

muzealnej – nadal pozostają we władaniu instytucji państwowych.

W odniesieniu do Węgier zagadnienia praw własności wspólnot wyznaniowych ukazali Tibor Fedor i Gábor Galik. Przeprowadzona w 1952 r. nacjonalizacja mienia kościelnego – obok nieruchomości (z wyłączeniem świątyń) – dotknęła także archiwa, biblioteki i dzieła sztuki (z wyjątkiem paramentów liturgicznych), będące dotychczas własnością kościołów i związków wyznaniowych. Sprawy restytucji mienia nieruchomego uregulowano ustawą nr XXXII z 22 lipca 1991 roku. Jednak kościelne dobra kultury przejęte przez państwo po II wojnie światowej zostały w ustawie pominięte. Również Trybunał Konstytucyjny decyzją nr 4 z 12 lutego 1993 r. uznał przyjęte rozwiązanie za zgodne z konstytucją Węgier. Jednocześnie wydłużono z 10 do 20 lat okres zgłaszania roszczeń pod adresem państwa, zaznaczając, że zwrócony majątek może służyć wyłącznie działalności religijnej.

W części IV podjęto problem sukcesji instytucjonalnej i dóbr przemieszczonych w wyniku zmiany granic. Wojciech Kowalski zajął się zagadnieniem repatriacji dóbr kultury (czyli ich zwrotu narodom autochtonicznym), które zostały wywiezione przez prawnego właściciela i oddane w depozyt w celu zabezpieczenia i przechowania. Pierwszym takim przypadkiem były żądania Włoch wobec Austro-Węgier w 1893 r., gdy domagano się zwrotu 135 obrazów wywiezionych z Italii do Wiednia w 1838 roku. Wobec negatywnego stanowiska Wiednia negocjacje przeciągnęły się aż do 1919 r. i zostały uregulowane dopiero traktatem z Austrią zawartym w Saint-Germain-en-Laye 10 września 1919 r. (art. 93, 192 i 193) oraz z Węgrami w Trianon 4 czerwca 1920 (art. 176 i 177). Również traktat ryski

z 18 marca 1921 r. w art. XI pod pojęciem „Reewakuacja” ujmował repatriację zbiorów wywiezionych do Rosji dobrowolnie w celu zabezpieczenia lub przemieszczenia na stałe do stolicy kraju [Sankt-Petersburga], ale także restytucję obiektów wywiezionych tam w ramach zwykłej grabieży wojennej (s. 173). Autor podkreślił także znaczenie Konwencji Wiedeńskiej z 7 kwietnia 1983 r. o sukcesji państw w zakresie własności państwowej, archiwów i długów. Chociaż *poza archiwami nie mówi ona wprost o sukcesji dóbr kultury, ale mienie ruchome, a więc również dobra państwa poprzednika, przyznaje państwu sukcesyjnemu według zasady więzi terytorialnej, czyli w sposób w pełni pokrywający się z zasadami repatriacji* (s. 190).

Serhij Kot omówił problem restytucji dóbr kultury w przestrzeni postradzieckiej (na przykładzie Ukrainy). Autor wskazał na źródła pochodzenia zrabowanych dóbr kultury: a) rozkazy rosyjskiego Sztabu Generalnego w czasie I wojny światowej nakazujące wywiezienie wszelkiego majątku ruchomego lub jego zniszczenie, b) powszechna nacjonalizacja przeprowadzona przez rząd Lenina, c) przymusowa konfiskata najcenniejszych zbiorów przez państwową firmę Sowietskij Antikwariat, d) nacjonalizacja na okupowanych obszarach II Rzeczypospolitej w latach 1939-1941 (na tzw. Zachodniej Białorusi i Zachodniej Ukrainie), e) grabież dóbr kultury w krajach Europy Środkowo-Wschodniej przez tzw. brygady trofiejne Armii Czerwonej, f) wywóz z okupowanych Niemiec do ZSRR dóbr kultury zagrabionych przez III Rzeszę w latach II wojny światowej. W niepodległej Ukrainie pierwszym aktem prawnym regulującym status upaństwowionych w czasach ZSRR dóbr kultury była ustawa z 17 kwietnia 1991 r. o rehabilitacji ofiar represji politycznych (doty-

czyła jedynie obywateli Ukrainy). Zwrócono także uwagę na fakt, że aż do 2000 r. obowiązywała ustawa Ukraińskiej SSR z 1987 r. o ochronie i wykorzystaniu zabytków historii i kultury, która stanowiła, że *wszystkie zabytki historii i kultury na terytorium Ukrainy stanowią „wylączną własność państwa”* (s. 198). Ten stan prawny w odniesieniu do archiwów potwierdziła ustawa z 13 grudnia 2001 r. o narodowych zbiorach archiwalnych i jednostkach archiwalnych, która stanowi że *archiwa i archiwalia będące własnością państwa bądź jednostek terytorialnych (samorządowych) nie mogą być przedmiotem prywatyzacji, handlu, zastawu ani innych umów związanych z przekazaniem prawa własności* (rozdz. III, art. 10) (s. 199). Obecne ustawodawstwo Ukrainy broni nienaruszalności zbiorów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych znajdujących się w zbiorach państwowych i nie przewiduje ich reprivatyzacji. Wyjątek stanowią paramenty liturgiczne, których zwrotu mogą domagać się kościoły i związki wyznaniowe na podstawie rozporządzenia prezydenta Ukrainy z 21 marca 2002 r. „O konieczności natychmiastowej likwidacji negatywnych skutków totalitarnej polityki byłego ZSRR dotyczących religii oraz przywrócenia kościołom i organizacjom religijnym naruszonych praw” (s. 201). Niemal jednocześnie (w lutym tegoż roku) rząd Ukrainy uchylił wszelkie ograniczenia w przekazywaniu w użytkowanie organizacjom religijnym zabytkowych budynków sakralnych. Jednak Ukraina nadal nie posiada aktów prawnych dotyczących restytucji dóbr kultury.

Znana w Polsce i Niemczech dziennikarka, Nawojka Cieślińska-Lobkowitz, skupiła uwagę na problemach dóbr kultury związanych ze zmianami granic w Europie Środ-

kowo-Wschodniej na mocy układu poczdamskiego z 2 sierpnia 1945 roku. Dotyczy to głównie ziem zachodnich i północnych Polski (ale także Rosji – okręgu kaliningradzkiego), z których Niemcy ewakuowali archiwalia, zbiory biblioteczne oraz dzieła sztuki, gdyż ich zdaniem związane są kulturowo z ludnością niemiecką przesiedloną na mocy decyzji międzynarodowych za Odrę i Nysę Łużycką. W tym celu w zachodnich strefach okupacyjnych Niemiec powołano do życia Fundację Pomorską (która ewakuowane dobra kultury przejęła w zarządzanie, a w 1957 r. przekazała Fundacji Pruskiego Dziedzictwa Kultury jako depozyt wieczysty) nadzorowaną od 1949 r. (od powstania RFN) przez Niemiecką Komisję ds. Restytucji, przekształconą w 1952 r. w Niemiecki Urząd Powierniczy ds. Dóbr Kultury. Autorka wskazała także na rabunki dokonane przez tzw. brygady trofiejne Armii Czerwonej, które uznały późniejsze ziemie zachodnie i północne Polski za *terytorium zdobywcze, z którego należało wywieźć do Rosji jak najwięcej łupów* (s. 229). Podobnie zachowywały się w okupowanych Niemczech wojska amerykańskie, przez co sporo zagrabionych dóbr kultury (w tym pochodzących z archiwów, bibliotek i muzeów w okupowanej przez III Rzeszę Polsce) znalazło się na amerykańskim i międzynarodowym rynku antykwarycznym.

Andrzej Rottermund – dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie – skoncentrował się na zagadnieniu reprivatyzacji dóbr kultury w odniesieniu do muzeów. Zwrócił uwagę na ich nacjonalizację w Polsce Ludowej (1944-1989), która doprowadziła do przejścia przez muzea państwowe około 80 tys. obiektów pochodzących z mienia podworskiego (szczegółne „zasługi” na tym polu wykazał

prof. Stanisław Lorentz – wieloletni dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie), a także przejścia na cele muzealne zespołów pałacowo-parkowych, m.in. w Gołuchowie, Kozłowie, Łańcucie, Nieborowie, Pieskowej Skale, Pszczynie, Rogalinie i Wilanowie. Dzisiaj spadkobiercy ich prawnych właścicieli domagają się zwrotu zagarniętych przez państwo majątków. Wyjątkiem są powstałe w 1991 r. dwie fundacje – Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie oraz Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu.

W zamieszczonej w książce dyskusji na szczególną uwagę zasługuje głos Patrici Kennedy-Grimsted z Harvardu, która mówiła o konieczności traktowania zbiorów dzieł sztuki i bibliotek inaczej niż archiwów. Te ostatnie nie mogą zostać oderwane od instytucji, która je tworzyła, i od

miejsca, w którym powstały. Nie wolno ich też dzielić. Dzielenie archiwów po pierwszej wojnie światowej było surowo krytykowane na całym świecie. Pamiętajmy, że nie zawsze archiwa muszą pozostawać wierne swojemu krajowi! (s. 238).

Podsumowania sesji dokonał Piotr Kosiewski z Fundacji im. Stefana Batorego w Warszawie stwierdzając, że *Niechlubnym wyjątkiem jest tu Polska, w której co prawda dokonano zwrotu majątku należącego do Kościołów i wspólnot wyznaniowych, jednak w przypadku mienia prywatnego nie doszło do przyjęcia – mimo prób – stosownej ustawy* (s. 292) oraz że *Mówiąc o zbrodniach dokonanych przez nazistów, nie można jednak zapominać o krzywdach popełnionych w imię systemu komunistycznego* (s. 294).

Do rąk czytelników trafiła niezmiernie interesująca i przydatna publikacja, która w sposób wpraw-

dzie fragmentaryczny, ale jakże ważki podniosła problem reprivatyzacji utraconego dziedzictwa kulturowego państw Europy Środkowo-Wschodniej w XX w., ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji po II wojnie światowej. Wpisuje się ona dobrze w klimat współczesnych dyskusji na temat repatriacji dóbr kultury. Przeczytałem ją nie tylko z dużym zainteresowaniem, ale także z wielkim pożytkiem dla własnych wieloletnich badań nad tymi zagadnieniami, które zwieńczone zostały monografią: *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych* (Kraków 2006, ss. 1287 + 157 dokumentów barwnych), złożona w hołdzie prof. Karolowi Estreicherowi jun. (1906-1984) w setną rocznicę urodzin.

Dariusz Matelski

## Przypisy

<sup>1</sup> Bundesgesetzblatt 1, 1994, I, nr 6, s. 2624 in.

<sup>2</sup> Bundesgesetzblatt 1, 1992, I, s. 1814 in.

<sup>3</sup> Bundesgesetzblatt 1, 1994, I, s. 1311 in.

<sup>4</sup> Zob. *Syn powstańca Stefan Szumkowski kontra Rubcew*; <http://lists.ceti.pl/pipermail/wiec/20050227/002215.html>.

***Dobra kultury i problem własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku (Cultural Property and the Problem of Ownership. The Experiences of Central Europe after 1989)*, ed. by G. Czubek, P. Kosiewski, Fundacja im. Stefana Batorego, Wydawnictwo TRIO, Warsaw 2005, 316 pp., il. 4**

The Stefan Batory Foundation in Warsaw has issued material from a conference organised in Warsaw on 5 July 2005, and dealing with the reprivatisation of property in Central-Eastern Europe after the second world war. The publication is divided into the following chapters: I. *Private property. Reprivatisation* (pp. 19-66); II. *Propriety of the Victims of the Holocaust* (pp. 65-122); III. *Property of social organisations, churches and religious unions* (pp. 121-162); IV. *Institutional succession and property transferred due to changes of boundaries* (pp. 161-246); V.

*Reprivatisation and the restitution of cultural heritage* (pp. 547-286). The publication also presents a discussion between authors of the papers (pp. 287-290), notes about the authors, an index of persons and a list of illustrations.

The years 1944 and 1945 were significant for the countries of Central-Eastern Europe: the Red Army not only ousted the Germans but also introduced the customs and system of its native land. More, it was followed by groups of archivists, librarians, historians of art and museum experts who comprised the so-

called cultural battalions of the NKVD, known in Russian as *trofiyeniye otriadi*, which treated cultural property as war booty. In certain cases, the latter was restored as a "gift to the Soviet peoples". The new authorities issued decrees and rulings aimed at establishing cultural property: archival material, book collections and collections of works of art, many of which had been assumed illegally or by violating communist legislation. Not until the transformations of 1989 did Central-Eastern Europe witness the privatisation of cultural property; its



legal owners demanded compensation from the successors of the postwar state authorities.

The readers have been offered an extremely valuable publication – the outcome of eight conferences on the

reprivatisation of the cultural heritage of Central-Eastern European states, with particular emphasis on the situation after the second world war. The discussion, concurrent with the climate of contemporary debates about the reprivatisation of

cultural property, involved lawyers, historians, art historians and economists from the Czech Republic, Lithuania, Germany, Poland, Slovakia, and Hungary.

*Dariusz Matelski*

*Własność a dobra kultury*, red. Grażyna Czubek i Piotr Kosiewski, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2006, ss. 238.



Zagadnienia własności dóbr kultury, podobnie jak wszelkich form własności w państwach postkomunistycznych, to poważny problem polityczny i mentalny. Z krajów nowo przyjętych w 2004 r. do Unii Europejskiej, tylko Polska nie posiada do dziś ustawy reprivatyzacyjnej. Tym zagadnieniem jest poświęcona najnowsza publikacja Fundacji im. Stefana Batorego, która poprzedzona została już dwoma interesującymi i wartościowymi tomami: *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i Wschodniej w XX wieku* (Warszawa 2004) oraz *Dobra kultury i problem własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku* (Warszawa 2005) – ta ostatnia została omówiona przez niżej podpisanego na łamach niniejszego czasopisma.

Rozważania rozpoczyna tekst Piotra Kosiewskiego *Własność a zbiory publiczne* (s. 7-12). Autor wskazał w nim na nieudane próby przyjęcia przez Sejm RP po 1989 r. ustawy reprivatyzacyjnej, w ramach której – oprócz mienia nieruchomości – rozwiązany byłby również problem ruchomości, w tym dóbr kultury. Ostatnia próba legislacyjna (rządu Marka Belki) z wiosny 2005 r., pod znamienym tytułem „O rekompensatach z tytułu przejęcia przez Państwo nieruchomości i niektórych ruchomości”<sup>1</sup>, nadal pozostaje projektem. Kosiewski sugeruje, że wzorem tzw. konferencji waszyngtońskiej z 1998 r. na temat dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów<sup>2</sup> powinna się odbyć analogiczna debata odnośnie do polityki grabieży dóbr kultury przez reżimy komunistyczne po 1945 r. w Europie Środkowo-Wschodniej, o co w 2004 r. apelował już prof. Krzysztof Pomian z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, argumentując że *czas już skończyć i w tej dziedzinie drugą wojnę światową, a wraz z nią epokę totalitaryzmów i ich przestępczej polityki, i ich tajemnic*<sup>3</sup>. Poddając pod dyskusję kwestie zasygnalizowane w tytule swego wystąpienia, Kosiewski stwierdza, że większość muzeów, bibliotek, w mniejszym stopniu archiwów – stanęła przed poważnym problemem, *przechowuje bowiem obiekty, do których składane są roszczenia, a bywają to obiekty o fundamentalnym znaczeniu dla zbiorów tych instytucji oraz dla naszych kolekcji publicznych*

*jako całości, i właśnie dzięki nim ów cel dbania o dziedzictwo kulturalne może być realizowany.*

Całość dyskusji została podzielona na trzy bloki tematyczne. Pierwszy z nich to *Własność prywatna – zbiory publiczne – problem reprivatyzacji po 1989 roku*. Tekst Hanny Łaskarzewskiej *Zbiory przejęte i przemieszczone w bibliotekach polskich po drugiej wojnie światowej. Problemy własności, przykłady rozwiązań* (s. 15-47) nawiązuje do akcji ratowania księgozbiorów w latach 1944-1945 z pozostałości wojennej. Wówczas w ramach tzw. akcji pruszkowskiej ocalono ok. 400 000 książek ze zbiorów warszawskich. A wojenne straty z lat 1939-1945 (w porównaniu ze stanem z sierpnia 1939 r.) sięgają ponad 14 milionów jednostek. W 1945 r. ówczesny dyrektor Naczelnej Dyrekcji Bibliotek w Ministerstwie Oświaty dr Józef Grycz pisał: *Wobec spustoszenia, jakiego niemieccy okupanci dokonali w naszych księgozbiorach, musimy niezwłocznie przystąpić do zabezpieczenia zachowanych zbiorów i podjąć odbudowę bibliotek; zaś Ksawery Świerkowski konstatawał: przemarsze wojsk, nie rozumiejących pisma łacińskiego, uważających wszystko co jest tym pismem pisane lub drukowane, za niemieckie, a potrzebujących papieru na papierosy, wywołały bardzo wiele poważnych zniszczeń.* W tym czasie szczególnie ucierpiały cenne zbiory starych druków (łacińskich, niemieckich, francuskich), niezrozumiałych dla gra-

bieżców i pospolitych rabusiów, do których zaliczała się niejednokrotnie i miejscowa ludność polska. Przykładem może być majątek Sanguszków, gdzie: *Chłopi z Gumnisk pod Tarnowem pełniąc wartę w pałacu Sanguszków ogrzewali pomieszczenie paląc książki z pałacowej biblioteki i oświetlali je świecą zrobioną z woskowych pieczęci odciętych od pergaminowych dyplomów. Usprawiedliwiali swój czyn tym, że do palenia wybierali książki „stare”<sup>4</sup>. Pierwsze zarządzenie o ochronie tych dóbr Naczelnny Dowódca Wojska Polskiego wydał 22 listopada 1944 r., nakazując zabezpieczyć napotkane w terenie materiały naukowe, cenne podręczniki i książki naukowe; zaś Resort Oświaty PKWN 29 listopada 1944 r. opracował okólnik w sprawie zabezpieczenia bibliotek i zbiorów bibliotecznych, który skierowano do wszystkich inspektorów szkolnych na terenach zarządzanych przez władze PKWN. W Resorcie Oświaty utworzono odrębny Referat Biblioteczny (następnie Wydział Bibliotek), kierowany przez Józefa Janiczka, który stwierdził: *prawnicy stoją na stanowisku [w sprawie podziału księgozbiorów podworskich – D.M.], że poprzedni właściciele nie utracili w stosunku do księgozbiorów, będących ich własnością, swego prawa posiadania. Wyrażają opinię, że tylko drogą wypłaty odszkodowania może Skarb Państwa przejąć je na własność. Jest to zagadnienie ważne z tego względu, że w niektórych bibliotekach podworskich znajdują się wartościowe partie książek, które powinny wejść jako ogólnonarodowy dorobek do naszych bibliotek państwowych. W tym kierunku należy podjąć energiczne zabiegi*<sup>5</sup>. Jednak praktyka znacznie odbiegała od deklaracji ministerialnych urzędników. W dniu 9 lipca 1945 r. Ministerstwo Oświaty wydało zarządzenie o przejściu księgozbi-*

rów podworskich od pełnomocników do spraw reformy rolnej<sup>6</sup>, a 4 sierpnia 1945 r. o zabezpieczeniu i użytkowaniu księgozbiorów opuszczonych i porzuconych<sup>7</sup>, zaś 1 grudnia 1945 r. powołano Delegata Ministra Oświaty do zabezpieczenia księgozbiorów opuszczonych i porzuconych, którym został dr Stanisław Sierotwiński, z siedzibą urzędu w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Nie udało się jednak zabezpieczyć wielu poniemieckich księgozbiorów, które tzw. brygady trofiejne NKWD wywiozły do ZSRR<sup>8</sup>.

Już bezpośrednio po wojnie właściciele archiwów, bibliotek oraz galerii podworskich i pałacowych domagali się od państwa polskiego zwrotu swojej własności. Jako pierwszy wystąpił Krzysztof Radziwiłł z Sichowa z żądaniem wydania przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną w Kielcach księgozbioru zabranego w tzw. depozyt przymusowy, jednak w grudniu 1947 r. jako poseł na sejm RP nieoczekiwanie podarował go bibliotece kieleckiej (2000 woluminów, z których następnie wypożyczył do osobistego użytku 80 książek). Kolejna próba odzyskania przejętych do zbiorów publicznych księgozbiorów rodowych miała miejsce w 1987 r., gdy Franciszek Xawery Krasicki z Leska wystąpił o zwrot biblioteki pałacowej (ok. 6000 woluminów). Sprawa została nagłośniona w środkach masowego przekazu. Zachęciło to do złożenia analogicznych wniosków Sanguszków, Branickich, Zamojskich, Tarnowskich, Potockich, a także Zarząd Miasta Elbląga, który domagał się zwrotu depozytu z Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu (zwrot nastąpił dopiero w 2000 r.!). Również Archidiecezja Przemysko-Warszawska Obrządku Greckokatolickiego zwróciła się do Biblioteki Narodowej w Warszawie (za pośrednictwem Ministerstwa

Kultury) o oddanie jej przechowywanych tam dzieł. Do upadku PRL nie udało się odzyskać przejętych przez państwo księgozbiorów. W latach III Rzeczypospolitej właściciele i ich spadkobiercy wybrali drogę sądową. Jako pierwszy z powództwem wystąpił senator RP Jan Zamojski (ostatni ordynat zamojski; w 1950 r. skazany na 25 lat więzienia i przepadek mienia za działalność niepodległościową, 1991 wyrokiem sądu wojskowego uniewinniony i zrehabilitowany) przeciwko Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie o zwrot około 12 000 tomów z biblioteki pałacowej w Klemensowie. W 2000 r. zapadł ostateczny wyrok, na mocy którego nakazano księżnicy lubelskiej wydanie przechowywanych tam 7783 woluminów z Klemensowa. W 2002 r. z pozwem przeciw Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Kielcach wystąpiła rodzina Łuniewskich z Gnojna, uzyskując w 2004 r. wyrok nakazujący zwrot księgozbioru rodowego. Również Jan Artur Tarnowski z Dzikowa wystąpił do Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich o oddanie rękopisu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza – spór zakończono ugodą i Ossolineum kupiło rękopis od J. A. Tarnowskiego za 800 000 zł. W analogiczny sposób uregulowano spór między spadkobiercą Leopolda Jana Kronenberga, Andrzejem de Janasz z Kalifornii, a Biblioteką Narodową w Warszawie o rękopisy *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza oraz *Starej baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego – za nie zapłacono 200 000 zł. W 2004 r. z roszczeniami wobec Biblioteki Narodowej w Warszawie wystąpił Antoni Potocki, dziedzic Krzeszowic i Zatora, żądając zwrotu księgozbiorów pałacowych skonfiskowanych jego ojcu Andrzejowi Potockiemu w 1947 roku. Ale zdarzają



się i odmienne postawy prawnych właścicieli księgozbiorów podworskich i pałacowych. W 2004 r. Marcin Zamoyski – syn ostatniego, XVI ordynata, Jana Zamoyskiego – potwierdził w imieniu rodziny wolę ojca o pozostawieniu w Bibliotece Narodowej w Warszawie dawnych zbiorów Biblioteki Ordynacji Zamojskiej oraz podpisał umowę o przekazaniu do zbiorów państwowych archiwum ordynata, przejętego także w depozyt przymusowy. Również Jan Artur Tarnowski z Dzikowa zawarł w Bibliotece Narodową umowę depozytową, przekazując jej książki biblioteki dzikowskiej na okres dziesięciu lat, zaś Paweł i Claude Sanguszkowie (spadkobiercy Gumnisk i Podhorców) w 2002 r. darowali Bibliotece Jagiellońskiej znaczną część najcenniejszych zbiorów, a pozostałe złożyli w depozycie na pięć lat.

Hanna Łaskarzewska w konkluzji pisze: *W ostatnim piętnastolecu przeszliśmy – jako bibliotekarze – dość długą i trudną drogę w oswojaniu się z nową rzeczywistością, polegającą na respektowaniu praw własnościowych do zbiorów od dziesięcioleci pozostających w instytucjach państwowych. Była to także bolesna lekcja historii naszego powojennego bibliotekarstwa i przyspieszony kurs z zakresu historii poszczególnych kolekcji, dużych bibliotek i pojedynczych egzemplarzy cennych książek czy rękopisów. Nie jest bowiem łatwo z dnia na dzień uświadomić sobie, że dla wielu pieczołowicie zgromadzonych księgozbiorów, którymi opiekowaliśmy się od lat, jesteśmy czymś w rodzaju „rodziny zastępczej” i w każdej chwili może się po nie zgłosić ktoś, kto ma do nich większe prawa od nas. Paradoks tej sytuacji polega przede wszystkim na tym, że najczęściej obie strony – zarówno były, jak i obecny posiadacz zbiorów – czują się pokrzywdzone. A sprawca całego zamieszania, czyli niespieszny ustawodawca, dystansu-*

*je się i nie pomaga w rozwiązaniu nabrzmiałych problemów reprywatyzacyjnych. Według powszechnej opinii władza ustawodawcza po prostu nie chroni interesów swoich obywateli w tym względzie. Zarówno tych, którzy utracili majątki, jak tych, którzy przede wszystkim starają się chronić dziedzictwo narodowe.*

Dariusz Grot w tekście zatytułowanym *Prywatne zbiory archiwalne w sferze publicznej: wczoraj – dziś – jutro* (s. 49-55) przyznał – jak na pracownika Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych z dużą dozą szczerości – że wyzucie wielu rodzin ze świadectw ich przeszłości, historycznych przekazów, których zbiory stanowiły dorobek pokoleń, było aktem co do istoty bezprawnym, urągającym wszelkim pisanim i nie-pisanim kodeksom. Obowiązujące od 1944 r. przepisy o reformie rolnej nie uprawniały władz administracyjnych do odbierania archiwów podworskim właścicielom parcelowanych majątków. *Zabór archiwów podworskich* – pisze autor – *dokonywał się w rzeczywistości na mocy faktów dokonanych. Ale jednocześnie jest przeciwny zadośćuczynieniu właścicielom lub ich spadkobiercom, gdyż – jego zdaniem – Ewentualne uszczuplenie zbiorów groziłoby obniżeniem rangi niektórych placówek, a zarazem degradacją warsztatu pracy wielu specjalistów. Znajdujemy także dość przewrotne i bałamutne sformułowanie: czy przy najlepszej woli zdołalibyśmy ponownie wejść do tamtej rzeki [tj. reprywatyzować zagrabione przez PRL dobra kultury – D.M.], przywrócić prawa po wojnie jawnie pogwałcone. [...] Koronny, często przywoływany przykład stanowi pod tym względem przechowywana w Archiwum Głównym Akt Dawnych Konstytucja 3 maja, przynależna do Archiwum Publicznego Potockich. Posiadanie tego fundamentalnego dokumentu przez rodzinę Potockich*

*było w przeszłości naturalne i aprobowane, lecz czy dzisiejsi spadkobiercy mogliby podjąć misję depozytariuszy pamięci narodu? Nie przesądzam, że negatywna odpowiedź jest bezdyskusyjna, lecz inną trudno sobie wyobrazić. Jako koronny argument utrzymania PRL-owskiego bezprawia pojawia się propagandowe hasło utrzymania publicznej dostępności zbiorów – tak jakby przed II wojną światową (gdy istniały archiwa i biblioteki prywatne!) jej nie było...*

Dorota Folga-Januszewska i Agnieszka Jaskanis omówiły *Problemy własności zbiorów w muzeach polskich (ilościowa skala problemów własności)* (s. 57-69). W artykule zagarnięcie przez państwo prywatnych zbiorów muzealnych po II wojnie światowej *prawem kaduka* skwitowane zostało dość enigmatycznym stwierdzeniem, iż **można być posiadaczem danego dobra kultury, nie będąc jednocześnie jego właścicielem [podkreśl. – D. M.]**. A wiemy (lub nie wiemy, lub nie chcemy wiedzieć!), że większość przejętych od 1944 r. zbiorów prywatnych jest niezinventaryzowana, gdyż: 1) brak dokumentów archiwalnych i źródłowych na temat posiadanych przez państwo zbiorów, 2) brak dokumentacji zbiorów przejętych (np. mienia poniemieckiego i „domniemanego” mienia pożydowskiego), 3) zniszczone zostały lub zaginęły (?) księgi inwentarzowe, 4) niejednoznaczny jest zapis kwalifikacji obiektów muzealnych wobec trwającego procesu reprywatyzacji (dokonującego się na drodze sądowej, a nie na mocy ustawy reprywatyzacyjnej!). Trudnością dodatkową jest brak inwentarzy przedwojennych, co nie pozwala stwierdzić sposobu nabywania wielu dóbr kultury przed 1939 rokiem. Przeprowadzona w muzeach polskich ankieta wykazała, że w 261 muzeach w Polsce znajdu-

je się 5 512 149 muzealiów (czyli obiektów wpisanych do inwentarzy), z czego zakupionych zostało 1 727 580 obiektów (31,34%), w tym 177 679 przed 1945 (3,22%), a 1 549 951 po 1945 r. (28,12%). Dary dla muzeów to 1 839 166 muzealiów (33,37%), z czego 608 373 pochodzi sprzed 1945 r. (11,04%), a 1 230 793 ofiarowano po roku 1945 (22,33%). A zatem obiektów o innym pochodzeniu w muzeach polskich jest 1 945 403 (35,29%), a nie 3 385 769 – jak podały błędnie autorki (s. 61), chyba że jest w tym wykazie zawarta liczba 1 440 360 obiektów pochodzących z badań własnych – czyli np. z wykopalisk! Muzea posiadają także 175 763 depozyty, z których 164 405 ma nieuregulowaną sytuację prawną (czyli że nie są to depozyty, tylko mienie zagrabione, gdyż depozyt wymaga prawnej zgody właściciela!), jak również 4 356 860 obiektów nie wpisanych do inwentarza – a więc nie można także powiedzieć, że nie mają one właścicieli i ich spadkobierców, gdyż pozbawiono ich możliwości dochodzenia swych praw (co nie jest w inwentarzu, jest niedostępne dla przeciętnego „zjadacza chleba”). To również forma grabieży i zawłaszczenia! W końcowej części opracowania znajduje się ważna (albowiem „perspektywiczna”) konstatacja związana z paramentami liturgicznymi: *presje Kościoła katolickiego co do zwrotu wielu obiektów ruchomych do świątyń katolickich na Pomorzu [Zachodnim i Środkowym – D.M.] i Śląsku są bezpodstawne, ponieważ ruchomości te należały do protestanckich [recte: ewangelickich – D.M.] wspólnot wyznaniowych, których działalność nie uległa przerwaniu w Europie, i w przyszłości obiekty te staną się zapewne przedmiotem roszczeń* (s. 68).

W dyskusji nad przedstawio-

nymi tekstami głos zabrał Franciszek Cemka – dyrektor Departamentu Dziedzictwa Narodowego w Ministerstwie Kultury – który zwrócił uwagę, iż ponad 4 miliony obiektów nie wpisanych do inwentarzy w muzeach (według „podejrzeń” dyskutanta) to głównie obiekty małowartościowe. W odniesieniu do depozytów Cemka zwrócił słusznie uwagę, iż znaczna ich część to własność instytucji przedwojennych, które po wojnie nie wznowiły działalności – czyli państwo polskie jest tutaj spadkobiercą! Jednocześnie oświadczył, że wszystkie obiekty, zarekwirowane przez muzea lub przekazane do nich w wyniku unieważnionych później decyzji, zostały zwrócone (s. 72). W głosie polemicznym dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, prof. Stanisław Waltoś zaznaczył: *Jeśli więc decyzja o przekazaniu czy konfiskacie była zgodna z ówczesnym prawem, to jest ważna dopóty, dopóki nie zostanie uznana za nieważną z powodu wad istniejących w momencie jej wydania* (s. 74). Sąd – stwierdzał dalej – *nie pozostawiają dziś żadnych wątpliwości co do tego, że rozporządzenie wykonawcze do dekretu o reformie rolnej było sprzeczne z dekretem w tej części [§ 11 i 12 – D.M.], która odnosiła się do wszelkich ruchomości nie służących do produkcji rolnej. [...] Jeśli ten, kto żąda zwrotu zabranych mu w czasie reformy dóbr kultury, udowodni ten fakt i swój tytuł prawny ponad wszelką wątpliwość, nie ma co się angażować w proces sądowy* (s. 75). Jednocześnie prof. Waltoś zwrócił uwagę na fakt, że *depozyt pochodzący od osoby nieznannej nie jest żadnym depozytem. Umowa depozytowa to umowa o przechowywaniu. [...] Użytkownik zobowiązany jest z mocy samego prawa ponosić koszty utrzymania obiektu. Z tego wynika, że zwracając przedmiot, nie możemy niestety żądać pokrycia kosztów*

*konserwacji* (s. 76-77). Natomiast dyrektor Muzeum Pałacu w Wilanowie Paweł Jaskanis odniósł się do niejednoznaczności §11 dekretu o reformie rolnej, który stanowił, że środki osobiste nie podlegają reformie rolnej, z wyłączeniem dóbr naukowych, artystycznych i innych. W podsumowaniu swojego wystąpienia zadał retoryczne pytania: *Co w takiej sytuacji prawnej ma zrobić dyrektor jakiejś instytucji stojący przed groźbą utraty najcenniejszych zbiorów? Może powinien wystąpić z powództwem cywilnym do rządu polskiego o rekompensatę utraconych korzyści po to, by wykupić zbiory? Czy ten tok myślenia nie powinien być elementem naszej dyskusji? A także, jakby na usprawiedliwienie sytuacji Wilanowa, stwierdził: Reprezentujemy instytucje, które mają własną osobowość prawną, które nie ze swojej winy, tylko z winy państwa, ponoszą teraz prawne i finansowe skutki – co więcej, nie tylko majątkowe, lecz także z zakresu wartości niematerialnych* (s. 79).

W części drugiej książki – zatytułowanej *Doświadczenia polskich instytucji po 1989 roku* – dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu prof. Wojciech Suchocki omówił funkcjonowanie Fundacji im Raczyńskich, powołanej w 1990 r. wolą prezydenta RP na uchodźstwie Edwarda B. Raczyńskiego, przy zaangażowaniu ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, prof. Konstantego Kalinowskiego. Celem fundacji jest ochrona i udostępnienie społeczeństwu polskiemu dzieł sztuki i innych zbiorów rodziny Raczyńskich oraz całego zespołu pałacowego w Rogalinie (s. 87). Na zbiór – będący własnością Fundacji Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu – składa się 887 obiektów, w tym blisko 360 dzieł malarstwa europejskiego i około 250 malarstwa polskiego.

Jest to zatem modelowe rozwiązanie problemu przejętych przez państwo polskie w latach 1944-1989 prywatnych zbiorów dóbr kultury.

Z kolei Paweł Jaskanis omówił problemy własnościowe zbiorów Muzeum Pałacu w Wilanowie, który był własnością rodziny Branickich przed nacjonalizacją w styczniu 1945 r. (wówczas prof. Stanisław Lorentz zjawiał się w Wilanowie i powiesił na bramie tabliczkę: „Muzeum Narodowe w Warszawie – Oddział w Wilanowie i Natolinie”). Branicy już w 1948 r. wystąpili o zwrot pamiątek i przedmiotów osobistego użytku. Jednak znaczna część ich zbiorów już od 1933 r. była objęta przez Państwowy Bank Rolny kuratelą jako zastaw za długi. Dzisiaj – ze względu na zniszczenia wojenne w dokumentacji bankowej i rodowej Branickich – trudno określić jaka część zbiorów była objęta przymusową hipoteką na rzecz Skarbu Państwa na kwotę 5 milionów przedwojennych złotych (tj. ok. 930 tys. ówczesnych dolarów, a według kursu z 1 maja 2005 r. – ok. 8 mln. dolarów!). W 1998 r. spadkobiercy Adama Branickiego (który *notabene* Bibliotece Narodowej podarował księgozbiór liczący 35 tys. woluminów, 14 tys. grafik i 2500 rysunków!) złożyli pozew sądowy przeciwko Muzeum w Wilanowie, zastrzegając, że pragną odzyskać jedynie pamiątki rodzinne, zaś muzealia powinny pozostać w zbiorach publicznych.

Krzysztof Kormacki, od 1979 r. dyrektor Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, dokonał prezentacji jego zbiorów. Jest to jedyny w Polsce zabytek pałacowo-parkowy, który zachował się w całości z kompletem zbiorów przedwojennych. Obydwie wojny światowe oraz przejście „brygad trofiejnych” Armii Czerwonej nie uszczupliły szczęśliwie zbiorów. Już w pierwszych latach powojennych pałac w Kozłówce przekształ-

cony został z muzeum w Centralną Składnicę Muzealną Ministerstwa Kultury i Sztuki. Po upadku PRL *na początku lat dziewięćdziesiątych [XX wieku] do Kozłówki przyjechał po raz pierwszy Adam Zamoyski, najstarszy syn ostatnich właścicieli. Był bardzo zadowolony ze stanu utrzymania pałacu i parku. Nie mówił nic na temat rewindykacji. Lecz Adam Zamoyski już nie żyje. Pozostali spadkobiercy mają inny stosunek do muzeum w Kozłówce. W 2000 roku rozpoczął się proces o zwrot zbiorów. Został on jednak przegrany, ponieważ [spadkobiercy] nie przedstawili dokumentów poświadczających ich prawo do spadku* (s. 96).

Magdalena Tarnowska z Żydowskiego Instytutu Historycznego (ŻIH) w Warszawie omówiła losy zgromadzonych w nim judaików. Do największych kolekcji należą płótna Maurycego Gottlieba, Leopolda Gottlieba, Romana Kramsztyka, Zygmunta Menkesa, Samuela Hirszberga, Wilhelma Wachtla, Leopolda Pilichowskiego, Maurycego Trębacza, Samuela Finkelsztajna, Adolfa Bermiana, pastele Artura Markowicza, akwarele Rafała Chwolesa, grafiki Ignacego Hirszfranga, rzeźby Henryka Kuny i Ryszarda Moszkowskiego. Przedstawione zostały także losy żydowskiej sztuki sakralnej, sprzętów liturgicznych z synagog i bóżnic (świeczniki, puszki na wonności, oprawy do zwojów Tory, naczynia sederowe, tkaniny kultowe). ŻIH posiada także w swoich zbiorach uratowany z pożogi wojennej fragment Archiwum Getta Warszawskiego (tzw. Archiwum Ringelbluma), wpisanego w 1999 r. na listę UNESCO „Pamięć świata”. Całość zbiorów ŻIH – wobec wymordowania przez Niemców prawnych właścicieli – jest dzisiaj własnością Stowarzyszenia Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce; jest to *mienie po ofiarach Holocaustu*

(s. 100). Jedyną sprawą rewindykacyjną prowadzoną przez ŻIH jest żądanie zwrotu spadkobiercom malarza Rafała Imerglucka (1892-1940/1945?) jego dwóch obrazów: *Portret chłopca* i *Dwaj Żydzi*, które ŻIH nabył w 1948 roku. Nie dokonano ich zwrotu, gdyż spadkobiercy malarza nie posiadali dokumentów potwierdzających, że były one własnością rodziny Imergluck.

Uzupełnieniem tego referatu jest tekst pióra Urszuli Grygier – kierownika Biblioteki ŻIH, na temat księgozbioru ŻIH, który powstał w 1881 r. dzięki staraniom warszawskiej gminy żydowskiej, łączącej na zakup książek 700 rubli rocznie. W 1936 r. oddano do użytku gmach Głównej Biblioteki Judaistycznej w Warszawie, która przejęła księgozbiór warszawskiej gminy żydowskiej. Bibliotece tej państwo polskie przyznało prawo egzemplarza obowiązkowego dzieł hebrajskich i żydowskich drukowanych w Polsce. W 1939 r. księgozbiór osiągnął liczbę 50 tys. woluminów. Po wybuchu II wojny światowej został zagrabiony przez niemiecki oddział operacyjny prof. Petera Paulsena i złożony w Berlinie w siedzibie Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy (RSHA). Jako rekompensatę za zrabowany w 1939 r. księgozbiór, w latach 1948-1951 Składnica Muzealna Ministerstwa Kultury i Sztuki w Bożkowie przekazała do ŻIH wszystkie księgozbiory muzealne i biblioteczne określane jako judaika. Do dziś Biblioteka ŻIH nie była uczestnikiem postępowania o zwrot mienia.

Zdzisław Pietrzyk, od 2003 r. dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, omówił wojenne i powojenne losy zbiorów tej książnicy. Biblioteka Jagiellońska przejęła m.in. zbiór Tarnowskich z Dzikowa. W 1998 r. Adam Tarnowski zwrócił się o zwrot fragmentu biblioteki rodzinnej i po rocznych negocjacji



jach odebrał tę część depozytu, zobowiązując się do jego udostępniania do badań naukowych; natomiast pozostała część księgozbioru pozostawił Bibliotece Jagiellońskiej jako depozyt na czas nieokreślony. Kolejnym problemem Biblioteki Jagiellońskiej był księgozbiór Sanguszków z Gumnisk i Podhorców, w skład którego wchodziło aż 2670 starodruków. Po ich zinwentaryzowaniu prawni właściciele – książę Paweł Sanguszko i księżna Claude Sanguszko – podarowali Bibliotece Jagiellońskiej połowę księgozbioru z Gumnisk, druga połowa pozostała w Bibliotece Jagiellońskiej na prawach depozytu. *Książęcy Dar i Depozyt* – to modelowe rozwiązanie problemów własnościowych zbiorów stanowiących dobro narodowe.

Mirosław Adam Supruniuk, od 2004 r. dyrektor Biblioteki UMK w Toruniu, ukazał problem reprzytaczyci i rewindykacji posiadanych od 1945 r. przez bibliotekę zbiorów. Wbrew funkcjonującej wśród naukowców legendzie, że Biblioteka UMK powstała na bazie księgozbiorów Uniwersytetu Stefana Batorego (USB) w Wilnie, rzekomo przewiezionych w 1945 r. do Torunia (w 1990 r. władze litewskie potwierdziły iż biblioteka i archiwum USB są w całości w Wilnie!), podwaliny jej zasobu tworzyły zbiory poniemieckie będące od 1945 r. własnością Skarbu Państwa (około 350 tys. woluminów), zbiory poniemieckie porzucone (z bibliotek uniwersytetów w Królewcu [Königsberg] i Greifswaldzie) oraz księgozbiory miast pruskich przejęte jako depozyt (np. z Elbląga 60 tys. woluminów – zwróconych dopiero w 2000 r.) i także z Pomorza Zachodniego (Koszalin, Stargard Szczeciński, Szczecin). W 1948 r. Biblioteka UMK przejęła także część księgozbioru prof. Stanisława Tarnowskiego (byłego rek-

tora UJ i prezesa PAU) z pałacu na Szlaku w Krakowie. W 1994 r. Tarnowscy odzyskali pałac i dwa lata później Adam Tarnowski zwrócił się do Biblioteki UMK o zwrot księgozbioru. Po roku negocjacji podpisano umowę depozytową na czas nieokreślony, z klauzulą trzymiesięcznego wypowiedzenia, z tym że zwrócono Tarnowskim 53 woluminy starodruków. Warta przytoczenia jest konkluzja rozważań dyrektora Biblioteki UMK, w której stwierdził: *nie ulega wątpliwości, że książki i wszelkiego rodzaju zbiory biblioteczne zabrane prawowitym właścicielom bezprawnie, to jest z naruszeniem ówczesnie obowiązującego prawa, należy zwrócić. Nawet gdyby oznaczać to miało znaczne zubożenie księgozbiorów bibliotek naukowych, publicznych i specjalistycznych w Polsce. Politykę działań alternatywnych (zakaz wywożenia druków za granicę, możliwość wykupu, rekompensaty itd., jednakową dla wszystkich jednostek państwowych, a nie wyłącznie dla dużych muzeów warszawskich, powinny możliwie szybko opracować władze rządowe, jako że to rząd RP (będąc spadkobiercą prawnym PRL-u) odpowiada za zaistniałą sytuację. Przenoszenie odpowiedzialności na biblioteki i muzea [oraz archiwa] jest niegodziwe i krótkowzroczne* (s. 123). Ze swoimi spostrzeżeniami na ten temat podzielił się także Andrzej Dąbrowski, dyrektor Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej (WBP) w Kielcach, który wskazał na dwa wnioski roszczeniowe byłych właścicieli księgozbiorów. Pierwszy dotyczył biblioteki Łuniewskich w Gnojnie (300 woluminów, w tym 26 starodruków) – wyrokiem z 2004 r. odzyskanej przez spadkobierców właścicieli (lecz jeszcze nie odebranej), oraz liczącej 2700 woluminów (w tym ponad 300 starodruków) z pałacu rodziny Deskurów w Sancygniowie – na temat tego księgozbioru nadal toczą się rozmowy

między WBP w Kielcach a prawnymi spadkobiercami właścicieli.

Na temat doświadczeń Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu w kwestii rozwiązywania problemów własności obszerny tekst napisała Edyta Kotyńska, od 2003 r. wicedyrektor ds. zbiorów specjalnych. Przed II wojną światową biblioteka ta posiadała około 800 tys. tomów, z których w 1940 r. ewakuowano na prowincję (w obawie przed nalotami) aż 350 tysięcy. Z pozostałych we Wrocławiu 450 tys. uratowano 211 917 woluminów. Reszta spłonęła podczas walk o Wrocław. W dniu 8 czerwca 1946 r. strata ta została powetowana – Uniwersytet Wrocławski otrzymał w darze 352 tys. woluminów wraz z budynkiem dawnej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu. Biblioteka Uniwersytetu przejęła także niemieckie i polskie zbiory podworskie z Dolnego Śląska oraz z Görlitz (Zgorzelca) – m.in. księgozbiór Górnoluzyckiego Towarzystwa Naukowego. Wówczas za opuszczone księgozbiory uznano w niej te, które nie znalazły się po roku 1945 w posiadaniu właścicieli, natomiast za porzucone te, które zostały zajęte lub skonfiskowane przez byłe władze okupacyjne (s. 130). Po 1989 r. biblioteka znalazła także dość kuriozalny (ale skuteczny) sposób na uchylenie się od zwrotu księgozbiorów właścicielom lub ich spadkobiercom. Gdy w 2000 r. spadkobiercy Romana Sanguszki z Tarnowa domagali się identyfikacji woluminów ze zbioru pałacowego, władze biblioteki odpisały, że nie są w stanie przeprowadzić *zmuśnionych, czasochłonnych i kosztownych poszukiwań, ponieważ obiekty są rozproszone w zbiorach Biblioteki*. Na tym sprawa restytucyjna na razie się zakończyła.

W dyskusji nad referatami M. A. Supruniuk zwrócił uwagę na możliwość kopiowania zwracanych

woluminów, gdyż: *Obecnie technika pozwala na stworzenie dokumentów cyfrowych z każdej książki, listu, rękopisu, i to często lepszej jakości niż oryginał; a więc: Argument o utracie warsztatu w przypadku archiwaliów i księgozbiorów jest nikły, miałki i nieprawdziwy* (s. 138). Stwierdził jednak – ku zaskoczeniu wielu dyskutantów – że *gdyby Bibliotekę Uniwersytetu Mikołaja Kopernika pozbawiono zbiorów z Królewca, to mielibyśmy poważne problemy* (s. 145). Nie należy zapominać, że księgozbiór ten jest własnością Federacji Rosyjskiej, a Polska traktuje go – analogicznie jak Bibliotekę Pruską w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej – jako zastaw za przetrzymywane przez Rosję polskie dobra kultury wywiezione nie tylko po II wojnie światowej, ale jeszcze w okresie zaborów, gdyż nie wydano ich na mocy traktatu ryskiego z 1921 roku<sup>9</sup>.

Z kolei Hanna Łaskarzewska zwróciła uwagę, iż przetrzymywane są w naszych zbiorach często dublety lub tryplety danej książki, zatem można by ją oddać prawnemu właścicielowi z zaznaczeniem, która biblioteka posiada dany tytuł. Zasugerowała także obalenie mitu *jakoby większość tych zbiorów służyła do prowadzenia ważnych badań naukowych i była intensywnie wykorzystywana* (s. 139). Dyrektor Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu Adolf Juzwenko wskazał na fakt zawarcia umowy ze spadkobiercami ostatniego kuratora Zakładu, księcia Andrzeja Lubomirskiego, którzy przekazali Ossolineum sukcesję do majątku fundacyjnego.

Część trzecią książki – zatytułowaną *Reprywatyzacja – własność – dobro publiczne* – otwiera tekst wicedyrektora NDAP Władysława Stępniaaka na temat archiwaliów ze zbiorów prywatnych w archiwach państwowych i możliwości ich

reprywatyzacji. Autor nie precyzując własnego stanowiska (w obawie przed czym? lub przed kim?), założył się tutaj cytatem z monumentalnego dzieła *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna* pióra prof. Jana Piotra hr. Pruszyńskiego, który konstatuje: *Własność nie jest ani „święta” ani „wieczna”, ale jej bezprawne naruszenie bywa nie mniej dojmujące niż naruszenie wolności. Co więcej, powoduje trudne do rozwiązania problemy restytucji, [...] istniejące fizycznie zabytki nieruchome i ruchome będące dotąd w posiadaniu państwa lub związków komunalnych winny być zwrócone właścicielom lub ich prawnym następcom*<sup>10</sup>. Jednak na zakończenie sformułował przeczące temu (a jakże oczekiwane w publicystyce i polityce) twierdzenie, iż *Przywrócenie stanu prawnego sprzed wybuchu drugiej wojny światowej wydaje się niemożliwe* (s. 159), a więc prawo komunistyczne ma nadal obowiązywać... Skoro tak, to niepotrzebnie odwoływał się do światowej sławy autorytetu, jakim jest prof. J. P. Pruszyński!

Bardziej wyważone i trzeźwe spojrzenie na problem reprywatyzacji dóbr kultury zaprezentował dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie, prof. Andrzej Rottermund. Przez reprywatyzację rozumie on *zwrot rzeczy, które zostały właścicielowi odebrane z naruszeniem prawa, czyli w wyniku bezprawnej decyzji typu administracyjnego pozbawiającej go prawa własności* (s. 165). Według wyliczeń zaprezentowanych przez A. Rottermunda, *gdyby państwo polskie zechciało przeprowadzić stuprocentową reprywatyzację, to jej koszt wyniósłby 4 zł płacone rokrocznie przez 20 lat przez każdego z obywateli RP* (zob. wyliczenie na s. 167). A więc nie byłaby to żadna ruina ani dla społeczeństwa, ani dla budżetu państwa! W zakończeniu

tego znakomitego tekstu autor proponuje nam dwie drogi rozwiązania problemu reprywatyzacji: 1) wyselekcjonowanie pewnej liczby dzieł sztuki, księgozbiorów i archiwaliów, które śmiało i bez przesady można by uznać za niezbędne w zbiorach publicznych ze względu na ich narodowy lub artystyczny charakter i poziom, a następnie ich realne, rzetelne i rynkowe oszacowanie – otrzymamy w ten sposób szacunkową wartość obiektów muzealnych, bibliotecznych i archiwalnych do wykupienia z rąk dawnych właścicieli przez skarb państwa, reprezentowany przez ministra kultury; 2) całkowite pozbawienie dawnych właścicieli praw do należących kiedyś do nich obiektów muzealnych, bibliotecznych i archiwalnych. Na zakończenie pisze jednak: *Pierwsza z nich jest kosztowna, ale uczciwa. Druga radykalna, ale politycznie trudna, jeżeli w ogóle możliwa do przeprowadzenia ze względu na międzynarodowe zobowiązania, nie mówiąc już o tym, że podejrzana moralnie. Opowiadam się zdecydowanie za pierwszym rozwiązaniem* (s. 171).

Redaktor Nawojka Cieślińska-Lobkowicz w tekście zatytułowanym *Sporne muzealia* dokonała krytycznej oceny postępowania władz państwowych po 1945 r. z dobrami kultury nie będącymi własnością publiczną, lecz prywatną, a po 1989 r. pozostawienia problemu ich zwrotu prawnym właścicielom – wyłącznie dyrektorom archiwów, bibliotek i muzeów, bez zabezpieczenia im na ten cel odpowiednich środków finansowych (co umożliwiłoby spłatę dawnych właścicieli). Skazano te placówki na niekorzystną dla nich drogę sądową. Zamieszczony w książce tekst znakomicie koresponduje (aczkolwiek są tam liczne akapity przepisane *in extenso*) z artykułem tejże autorki

opublikowanym na łamach „Muzealnictwa”<sup>11</sup>, zatytułowanym *Reprywatyzacja dóbr kultury w Europie ostatniego piętnastolecia*, w którym zagadnienia reprywatyzacji w Polsce poruszone zostały w kontekście doświadczeń państw Europy Środkowo-Wschodniej (zwłaszcza Niemiec). Autorka jest sceptycznie nastawiona do możliwości prawnego rozwiązania (w postaci ustawy) zagadnień reprywatyzacji dóbr kultury w Polsce! Czyli że jedyną drogą – bardziej kosztowną dla państwa polskiego – będą procesy sądowe dawnych właścicieli i ich spadkobierców z archiwami, bibliotekami i muzeami w Polsce.

Jako ostatni zamieszczony został tekst Bożeny Steinborn o holenderskich dobrach kultury przemieszczonych w latach II wojny światowej na okupowane przez Niemców ziemie polskie i po wojnie włączonych do polskich zbiorów bibliotecznych, archiwalnych i muzealnych. Ich poszukiwania – rozpoczęte w 1997 r. – trwają do dziś.

Do rąk czytelników trafiła nie-

zmiernie interesująca i przydatna publikacja, która w sposób wprawdzie fragmentaryczny, ale jakże ważki podniosła problem reprywatyzacji dóbr kultury, będący nadal poważnym zagadnieniem politycznym i mentalnym w Polsce. Należałoby zadać sobie pytanie: Czy jest możliwe znalezienie rozwiązania polubownego – a więc satysfakcjonującego właścicieli prawnych dóbr kultury oraz instytucje państwowe (archiwa, biblioteki, muzea)? Warto byłoby tutaj skorzystać z doświadczeń niemieckich, które w warunkach polskich mogłyby być zastosowane następująco: 1) należałoby sporządzić listę dziedzictwa narodowego, które musi pozostać w zbiorach publicznych, wywłaszczając prawnych właścicieli za godziwym i rynkowym wypłaceniem odszkodowań pieniężnych; 2) ustalić tzw. depozyt przymusowy na lat 20, 50, 100 i płacić prawnym właścicielom ryczałtowe odszkodowanie za każdy rok przetrzymywania dobra kultury w zbiorach publicznych;

3) na drodze polubownej utworzyć fundacje zarządzające dobrem kultury wspólnie przez państwo i prawnych właścicieli (tzw. depozyt dobrowolny, czasowy lub bezterminowy); 4) zwrócić właścicielom prawnym dobra kultury nie mające fundamentalnego znaczenia dla kultury narodowej, ale pod warunkiem ich udostępniania do badań naukowych i na wystawy. Każde z tych rozwiązań jest rozwiązaniem cywilizowanym, prawnym i wynikającym z ducha prawa międzynarodowego. Polska jako pełnoprawny członek Unii Europejskiej nie może w nieskończoność stosować prawa państwa totalitarnego, które konfiskuje według własnego uznania dobra kultury prawnym właścicielom i uznaje je za własność państwa „prawem kaduka”<sup>12</sup>. Musimy wybrać, czy chcemy być częścią chrześcijańskiej kultury europejskiej, czy częścią totalitarnych satrapii Euroazji!

Dariusz Matelski

## Przypisy

<sup>1</sup> Zob. <http://ks.sejm.gov.pl/proc4/opisy/3789.htm>

<sup>2</sup> Zob. [www.batory.org.pl/mnarod](http://www.batory.org.pl/mnarod)

<sup>3</sup> K. Pomian, *Dobra kultury, skarby narodowe, restytucja* [w:] *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, Warszawa 2004, s. 21.

<sup>4</sup> Zob. D. Matelski, *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów*

*nowożytnych do współczesnych*, t. I, Kraków 2006, s. 417.

<sup>5</sup> J. Janiczek, *Sprawy biblioteczne*, Warszawa 1945, s. 17-18.

<sup>6</sup> Dz. Urz. Min. Ośw. 1945, nr 4, poz. 110.

<sup>7</sup> Dz. Urz. Min. Ośw. 1945, nr 4, poz. 115.

<sup>8</sup> Zob. D. Matelski, *Losy polskich dóbr kultury w Rosji i ZSRR*, Poznań 2003, s. 150-232.

<sup>9</sup> Zob. szerzej: D. Matelski, *Losy polskich dóbr kultury w Rosji i ZSRR*, Poznań 2003.

<sup>10</sup> J. P. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, Kraków 2001, t. 2, s. 368.

<sup>11</sup> 2005, nr 46, s. 154-168.

<sup>12</sup> Zob. szerzej: J. Krasuski, *Europa między Rosją a światem Islamu*, Toruń 2005.



***Własność a dobra kultury (Ownership and Cultural Property)*, ed. by G. Czubek, P. Kosiewski, Fundacja im. Stefana Batorego, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2006, 238 pp.**

The ownership of cultural property, similarly to all forms of ownership in post-communist states, constitutes a serious political and mental problem. Among the countries accepted into the European Union in 2004 only Poland does not up to this day possess a reprivatisation statute. These issues are the topic of the most recent publication issued by the Stefan Batory Foundation, preceded by two interesting and valuable volumes: *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku* (The Transition of Cultural Property. The Case of Western Europe and the Problems of the States of Central and Eastern Europe during the Twentieth Century, Warszawa 2004) and *Dobra kultury i problem własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku* (Cultural Property and the Problem of Ownership. The Experiences of Central Europe after 1989, Warszawa 2005), discussed by the author of this review in the current issue of "Muzealnictwo".

The whole presentation has been divided into three thematic sections. The first deals with *Własność prywatna – zbiory publiczne – problem reprivatyzacji po 1989 roku* (Private property – public collections – reprivatisation after 1989, pp. 13-83), the second with *Doświadczenia polskich instytucji po 1989 roku* (The experiences of Polish institutions after 1989, pp. 84-149), and the last one with *Reprivatyzacja – własność – dobro publiczne* (Reprivatisation – ownership – public property, pp. 151-210).

The readers have been offered an extremely interesting and useful publication which in a fragmentary but significant manner considers the reprivatisation of cultural property, still unresolved in Poland. The following question comes to mind: is it possible to find an amicable solution which would be satisfactory both for the legal owners and the state institutions: archives, libraries and museums? It would be worthwhile for Poland to benefit from the German experiences which would entail : 1. making a list of

the national heritage which must remain in public collections thus expropriating its legal owners in return for decent and market-price compensation; 2. determining the so-called compulsory deposit for twenty, fifty and a hundred years, and paying the legal owners wholesale compensation for every year of the compulsory storage of cultural property in public collections ; 3. creating, by means of an amicable solution, foundations based on joint management of cultural property by the state and the legal owners (the so-called voluntary, temporary or *sine die* deposit); 4. restoring to the legal owners cultural property which does not possess fundamental significance for national culture, under the condition that it could be rendered available for the purposes of scientific research and exhibitions. Each of these solutions is concurrent with international law, and Poland in her capacity as a European Union member should apply them.

Dariusz Matelski

Anna Kwiatkowska

## WSPOMNIENIA O PRACOWNIKACH MUZEUM W WILANOWIE

Biorąc do ręki liczne publikacje omawiające historię Wilanowa, czytamy o wielkich przedsięwzięciach konserwatorskich, bogatych zbiorach, o otwarciach kolejnych ekspozycji, galerii, ważnych sesjach naukowych, wystawach, o reprezentacyjnych funkcjach pałacu. Wszystkie te fakty relacjonowane są zwykle bezosobowo. Jednak sukcesy Wilanowa mają swoich autorów – skromną początkowo grupę pracowników muzeum, w przeważającej większości kobiet. Chciałabym w tym miejscu zamieścić wspomnienie o trzech z nich, tych, które jako pierwsze, współpracując z dyrektorem Wojciechem Fijałkowskim, zmierzyły się, z trudnym dzisiaj do wyobrażenia sobie, dziełem przywrócenia temu miejscu należnej mu rangi po latach chaosu i zniszczeń wojennych. Dzięki bezpośredniemu kontaktowi z archiwalnie udokumentowanymi dziełami sztuki i ich bieżącą konserwacją, zdobyły olbrzymią wiedzę specjalistyczną wykorzystywaną w praktyce. Ich prace naukowe w większości nie były publikowane (z braku czasu i funduszy), były realizowane w formie ekspozycji. Panie te cechowała odwaga znacznie przekraczająca doświadczenie, inteligencja i talent wynoszący je ponad przeciętność oraz wielka pracowitość, gwarantująca osiągnięcie sukcesu w czasach najtrudniejszych. Dziś już nie ma ich wśród nas. Pracy w muzeum poświęciły swoje siły, umiejętności, życie. Na zawsze wpisały się w poczet twórców Wilanowa.

### Irena Voisé (26.12.1922 – 9.10.2003)



Historyk sztuki, kurator Muzeum w Wilanowie, zaliczana jest do grupy osób, której muzeum zawdzięcza najwięcej. Przybyła do Wilanowa po ukończonych studiach na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zatrudniona została od 1 listopada 1954 r., w momencie ważnych dla Wilanowa decyzji, bowiem dwa

tygodnie później Prezydium Rządu podjęło uchwałę o generalnej odbudowie zespołu pałacowo-ogrodowego jako pomnika polskiej historii i kultury artystycznej, z przeznaczeniem go na cele muzealne i reprezentacyjne. Irena Voisé razem z dyrektorem Wojciechem Fijałkowskim i Marią Żukowską stanęła wobec konieczności powołania zespołu naukowego, nadzorującego prace konserwatorsko-rekonstrukcyjne. Prace związane z architekturą pałacu i założeniem parkowym przejął pod swój nadzór merytoryczny Wojciech Fijałkowski, wyposażenie i dekoracje pałacu powierzył Irenie Voisé. Pod jej opieką znalazły się zbiory dzieł sztuki przechowywane w budynku pałacu, często przywożone z warszawskich ruin. Szybka inwentaryzacja ruchomości, ich selekcja pod kątem pochodzenia konieczna była do określenia strat wojennych. Precyzyjne informacje zwiększały szansę ich rewindykacji, jednak bez inwentarzy rejestrujących zbiory wilanowskie w 1939 r., zadanie to stwarzało olbrzymie trudności. Selekcja merytoryczna przeprowadzana przez Irenę Voisé i jej zespół pozwalała na rekonstrukcję wyposażenia sal i apartamentów pałacowych obiektami tej samej, lub zbliżonej klasy artystycznej. Jako podstawa służyły inwentarze z końca XVII, XVIII lub XIX wieku. Na jej barkach spoczywała koordynacja działań, których efektem końcowym miała być ekspozycja wewnątrz, poczynsz od opracowania projektów, poprzez dobór odpowiednich eksponatów, merytoryczny nadzór nad ich konserwacją, po realizację projektów. Rezultat współpracy zespołu pracowników Działu Sztuki, którym kierowała widoczny był podczas otwarcia nowo urządzonego pałacu w dniu 22 lipca 1962 roku. Dwa lata później, przy współudziale Działu Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, otwarta została Galeria Portretu Polskiego, aranżowana wg scenariusza prof. Stefana Kozakiewicza. Kustosze Irena Voisé pełniła ze strony Muzeum w Wilanowie funkcję organizatora ekspozycji. Uczestniczyła również w opracowaniu katalogu galerii.

Wiele czasu poświęcała studiowaniu i rekonstrukcji Galerii Malarstwa twórcy muzeum wilanowskiego, Stanisława Kostki Potockiego, identyfikując jej poszczególne

gólne elementy rozproszone po różnych zbiorach, gromadząc je w Wilanowie i opracowując.

Wyróżniała ją: staranność w pracy, stroju, nienagane zachowanie, dobra znajomość języka francuskiego i... podstawowy zestaw narzędzi w kieszeniach. Pełniąc obowiązki wicedyrektora, aktywnie uczestniczyła w organizacji wszystkich wystaw, sesji naukowych, przygotowaniach do wizyt dyplomatycznych. Obecna była przy wieszaniu każdego obrazu w pałacu, starannie dobierając miejsce, oprawę, kompozycję otoczenia. Równocześnie zajmowała się organizacją magazynów zbiorów muzealnych w budynkach stajni zaadaptowanych do tych celów.

Robiła to wszystko z niezwykłą elegancją, bez widocznych oznak zmęczenia, dlatego zakres jej obowiązków ciągle się powiększał.

Przez wiele lat kontynuowała badania nad twórczością francuskiego malarza na dworze saskim, Louisa de Silvestre'a. Nie znajdując czasu pośród natłoku spraw bieżących, finalizowała pracę dopiero po przejściu na emeryturę w 1985 roku. Od kwietnia 1985 do 1990 r. pracowała w wymiarze ½ etatu, pełniąc, jak zwykle, funkcję kuratora Galerii Sztuki Dawnej. Trzechsetna rocznica elekcji Augusta II, przypadająca w 1997 r. stała się okazją do zorganizowania wystawy poświęconej zachowanym w zbiorach dziełom tego malarza. Kustosz Irena Voisé opracowała jej scenariusz oraz projekt aranżacji obrazów. Wydany został opracowany przez nią katalog, z jej wprowadzeniem omawiającym stan badań.

Ciężka choroba odsunęła ją od pracy, prowadzonych badań, pozbawiła ją świadomości wszystkiego tego, co kochała. Irena Voisé pozostawiła po sobie Wilanów z czytelną ekspozycją historycznych i estetycznych treści, jakich był symbolem. Pozostawiła zinwentaryzowane zbiory, wzorowe na owe czasy magazyny dzieł sztuki, dokumentację naukową zbiorów i ekipę pracowników, którzy jak ona są przekonani, że praca, którą wykonują, jest bardzo ważna. Zmarła 9 października 2003 roku.

W 1970 r. wyróżniona została odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, dwa lata później złotą odznaką Za Opiekę nad Zabytkami. W roku 1977 przyznano jej Złoty Krzyż Zasługi, a w 1983 – złotą odznakę Za Zasługi dla Warszawy.

### Bibliografia prac Ireny Voisé w układzie chronologicznym

*Andrzej Dittmann – kolekcjoner toruński*, referat wygłoszony 20 listopada 1952 r. w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, Oddział Pomorski.

*Pamiętki po królu Janie III Sobieskim w pałacu wila-*

*nowskim*, Warszawa 1962. Współautor: P. Paszkiewicz.

*Nieznany portret Augusta III w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Biuletyn Historii Sztuki” (dalej BHS), R. XVIII, 1966, nr 1, s. 36.

29 pozycji w katalogu *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i galerii pałacu w Wilanowie*, red. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, K. Sroczyńska, Warszawa 1967.

*La vue du Pont-Neuf au Musée de Wilanów*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, R. VIII, 1967, nr 4, s. 112.

*Kilka uwag o galerii Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, BHS, R. XXXIV, 1972, nr 2, s. 151.

*Galeria Malarstwa Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, Warszawa 1974 [dodr. 1975]. Współautor: T. Głowacka-Pocheć.

*Jeszcze o Katalogu Galerii Malarstwa St. Kostki Potockiego w Wilanowie, odpowiedź na recenzję [dot. publ.: T. Grzybowskiej]*, BHS, R. XXXVIII, 1976, nr 1, s. 66-70. Współautor: T. Głowacka-Pocheć.

*Portrety polskie w galerii wilanowskiej*, Warszawa 1978. Współautor: W. Fijałkowski.

7 pozycji katalogowych w: *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1979. Współautorzy: J. Białostocki, M. Skubiszewska.

*Artystyczne zbiory Wilanowa*, Warszawa 1979. Współautorstwo w zakresie malarstwa.

*Rzemiosło artystyczne i plastyka w zbiorach wilanowskich*, Warszawa 1980. Udział w redakcji katalogu.

*Twórczość portretowa L. de Silvestre'a jako problem indywidualności artysty w XVIII w. [w:] Materiały Sesji SHS*, Rzeszów 1978, Warszawa 1981.

*Portret polski w zbiorach wilanowskich*, „Studia Wilanowskie” 1981, t. VII, s. 5.

*Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej, wrzesień-grudzień 1983*, Warszawa 1983. Współautorstwo.

*Straty wojenne w zbiorach malarstwa w Wilanowie*, „Studia Wilanowskie” 1984, t. X, s. 55.

*Luis de Silvestre 1676-1760, francuski malarz Augusta II i Augusta III. Obrazy ze zbiorów polskich. Katalog wystawy*, Warszawa 1997.

*Portret Olimpii Łosiowej (próba atrybucji)*, „Studia Wilanowskie” 1999, t. XII, s. 53-58.

### Wystawy autorstwa i współautorstwa Ireny Voisé

1962 Stała ekspozycja Pałacu Wilanowskiego po głównych pracach remontowych.

1963 Stała ekspozycja Galerii Portretu Polskiego od



XVI-XIX w. ze zbiorów wilanowskich i Muzeum Narodowego.

**1964** Otwarcie parku wilanowskiego po zakończeniu prac konserwatorskich

**1967** Stała ekspozycja apartamentu ks. Izabeli Lubomirskiej w Pałacu Wilanowskim.

**1977** Stała ekspozycja studyjna „Wilanowskie Zbiory Artystyczne”.

**1980** Wystawa obrazów z kolekcji Stanisława Kostki Potockiego z okazji 175-lecia rozpoczęcia działalności muzealnej w Wilanowie.

**1983** „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w.” z okazji 300 rocznicy odsieczy wiedeńskiej.

**1997** „Louis de Silvestre (1675-1760), francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III”, w 300. rocznicę elekcji Augusta II.

\* \* \*

### Maria Żukowska (17.12.1926 – 24.02.2005)



Historyk sztuki, uznany specjalista w zakresie aranżacji dekoracji tkaninowych we wnętrzach zabytkowych, autorka publikacji na temat tkanin zabytkowych i kolekcji sreber francuskich. Ukończyła Uniwersytet Warszawski i od 1 września 1952 r. zatrudniona została w Wilanowie na stanowisku instruktora,

następnie asystenta, adiunkta i od 1970 r. – kustosa. Przez wiele lat Wilanów był dla niej nie tylko miejscem pracy, ale też jej domem, jej życiem.

Należała do współorganizatorów pierwszego po II wojnie światowej zespołu historyków sztuki zajmującego się rewaloryzacją pałacu wilanowskiego i rekonstrukcją jego zbiorów. Razem z Wojciechem Fijałkowskim i Ireną Voisé tworzyła zręby Działu Sztuki, zajmującego się inwentaryzacją przechowywanych przez muzeum zbiorów, ich selekcją, dokumentacją, kwalifikacją konserwatorską i opracowaniem. W pierwszych latach funkcjonowania muzeum do jej zadań należało zarówno oprowadzanie grup wycieczkowych, jak i współpraca przy opracowywaniu scenariusza ekspozycji muzealnej w zabytkowych wnętrzach pałacu. Kustosz Marii Żukowskiej powierzono niezwykle trudne zadanie przywrócenia świetności ocalałych, lecz w różnym stopniu zdewastowanych, tkaninowych

dekoracji ściennych. Wymagało ono przeprowadzenia wnikliwych badań (merytorycznych i technologicznych) zachowanych obić ściennych i meblowych, sporządzenia profesjonalnej dokumentacji i znalezienia warsztatów mogących wykonać ich wierną rekonstrukcję. Biorąc pod uwagę warunki powojenne: brak fachowej literatury, dokumentacji porównawczej, zrujnowany park maszynowy przemysłu włókienniczego, brak odpowiednich surowców, a przede wszystkim wysokiej klasy specjalistów – tkaczy i tapicerów, należałoby uznać to zadanie za niewykonalne.

Jednak ta drobna, filigranowa kobieta, borykająca się od wojny z poważnymi kłopotami zdrowotnymi potrafiła, wykorzystując materiały archiwalne i skromne możliwości kontaktu z zagranicą, stworzyć warsztat naukowy, pozwalający na wykonanie projektów rekonstrukcji wnętrz pałacowych zgodnie z obowiązującymi zasadami dekoratorskimi epoki. Swym entuzjazmem i odwagą skłoniła do współpracy dr. Adama Nahlika, który opracował technologie wykonania kopii tkanin potrzebnych dla Wilanowa, i prezesa Zarządu Głównego „Cepelia” mgr. Tadeusza Więckowskiego, a przede wszystkim przekonała zespół Cepeliowskiej Spółdzielni „Rękodzieło Artystyczne” w Łodzi i fabrykę jedwabiu w Milanówku do realizacji przedstawionych projektów. Udźwignęła nie tylko ciężar rekonstrukcji i aranżacji kilkunastu wzorów tkanin wilanowskich, ale od 1967 roku rozpoczęła prace przy kolejnych dekoracjach wnętrz Pałacu Nieborowskiego, Pałacu Łazienkowskiego, Królikarni, Pałacu Biskupiego w Kielcach oraz Zamku Królewskiego w Warszawie. Wielkim wsparciem dla niej była współpraca z Klubem Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej, działającym od 1965 r. przy Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, którego była członkiem. Bez jej odwagi, wyobraźni opartej na rzetelnej wiedzy, a przede wszystkim bez ogromnego wkładu pracy, wiele z podziwianych dzisiaj przez nas pałaców wyglądałoby o wiele skromniej, dając fałszywy przekaz o poziomie artystycznym dekoracji polskich rezydencji.

Świadoma potrzeby ciągłego nadzoru konserwatorskiego nad unikatowym zespołem tkanin, w tym welurów genueńskich dekorujących apartament królewski, zainicjowała zorganizowanie w Muzeum Wilanowskim, renomowanej dzisiaj, Pracowni Konserwacji Tkanin, prowadzonej obecnie przez Tamarę Przygońską.

Pod merytoryczną opieką Marii Żukowskiej znajdowała się także wilanowska kolekcja wyrobów jubilerskich, sreber, brązów i emalii. Dzięki kontaktom z wieloma placówkami muzealnymi Francji, zgromadziła bogaty materiał naukowy, służący jej do opracowania scenariusza wystawy zrealizowanej dopiero w 1998 r. oraz katalogu z bogatym aparatem nauko-

wym, stanowiącym podsumowanie wyników jej wieloletnich badań.

W 1988 r. przeszła na emeryturę i ograniczyła swe zajęcia do ½ etatu. Mieszkając na terenie muzeum, uczestniczyła w wielu wydarzeniach tej instytucji. Była współautorką katalogów wystaw, udzielała konsultacji, służyła swoim doświadczeniem, udostępniała prywatną bibliotekę, pośredniczyła w kontaktach ze specjalistami. Była współtwórcą scenariusza i koncepcji wystawy „Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa” prezentowanej przez muzeum wilanowskie w 1993 roku. Każda kolejna publikacja powstawała kosztem utraty zdrowia, okupowana była pobytem w szpitalu.

Zmarła 24 lutego 2005 r. pozostawiając zgromadzony materiał naukowy na temat tkanin dekoracyjnych, sreber i brązów francuskich oraz emalii. Ta spuścizna przez długie lata będzie nas wspierała w wielu realizowanych projektach.

W uznaniu zasług otrzymała w 1970 r. złotą odznakę Za Opiekę nad Zabytkami, w 1977 r. Srebrny Krzyż Zasługi, a w 1984 r. nadano jej odznaczenie Zasłużonego dla „Cepelii”. W 1986 r. przyznano jej Złoty Krzyż Zasługi i rok później odznaczenie Zasłużonego Działacza Kultury.

### **Bibliografia prac Marii Żukowskiej w układzie chronologicznym**

Wilanów, Warszawa **1964**. Przewodnik.

Zespół obiciowych aksamitów wzorzystych tzw. *velours de Gènes* we wnętrzach pałacu w Wilanowie, „Ochrona Zabytków”, **1966**, nr 2,

*Tkaniny obciowe* [w:] *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, red. J. Kamińska, I. Turnau, Wrocław **1966**.

Najnowsze wystawy tkanin artystycznych w muzeach polskich, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” **1968**, nr 1, s. 210-213.

Dwa portrety ze zbiorów wilanowskich zwane „Gobelinowymi”, „Studia Muzealne” **1974**, nr 10,

Francuskie zastawy srebrne w zbiorach wilanowskich, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej BHS), R. XXXVII, **1975**, nr 1, s. 75.

Francuskie zastawy srebrne w zbiorach wilanowskich [w:] *O rzemiośle artystycznym w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Poznański Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Muzeum Narodowe w Poznaniu w dniach 22-24 października 1973*, Warszawa **1976**.

Współczesne rekonstrukcje tkanin zabytkowych i ich zastosowanie we wnętrzach pałacowych, BHS, R. XL, **1978**, nr 3, s. 443-459.

Dziesięciolecie Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej (1965 -1975), BHS, R. XL, **1978**, nr 3, s. 464-466. Współautor: K. Turska.

Artystyczne zbiory Wilanowa, Warszawa **1979**. Współautorstwo – opracowanie wyrobów złotniczych, emalii, metali.

Zespół sreber francuskich w zbiorach wilanowskich, „Studia Wilanowskie” **1982**, t. VIII, s. 31.

Gobelinowy portrecik Jana III Sobieskiego – konserwacja i nowe sugestie dotyczące jego powstania, „Studia Wilanowskie” **1983**, t. IX, s. 21. Współautor: E. Kujawa Szczęśna.

Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej, wrzesień-grudzień 1983, Warszawa **1983**. Współautorstwo.

Srebrny kubek warsztatu Jana Gotfryda Holla – cenny dar dla zbiorów wilanowskich, „Studia Wilanowskie”, **1984**, t. X, s. 135.

*La reconstruction des tissus anciens en Pologne*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, R. XXXIII **1992**, nr 3-4, s. 68.

*Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa*, Warszawa **1993**. Katalog wystawy. Współautorstwo.

*Velours de Gènes dans les appartements du palais de Wilanów*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, R. XXXVIII **1997**, nr 1-4, s. 93.

*Pas kontuszowy Filsjeana*. Cenny zakup do zbiorów wilanowskich, „Studia Wilanowskie” **1999**, t. XII, s.59.

Konserwacja najcenniejszych tkanin w Pałacu w Wilanowie w latach 1955-1968. Pamięci zasłużonych dla Wilanowa konserwatorów tkanin, „Studia Wilanowskie” **2004**, t. XV, s.109.

Kolekcja Wilanowska, Warszawa **2005** [na podstawie opracowania Marii Żukowskiej].

\* \* \*

### **Jadwiga Mieszko (28.07.1942 – 3.04.2006)**

Z maturą w ręku zjawiła się w gabinecie dyrektora muzeum wilanowskiego Wojciecha Fijałkowskiego, prosząc go o wskazówki dotyczące dalszych studiów, umożliwiających jej pracę w tej instytucji. Młoda osoba o tak precyzyjnie określonych celach i zaintereso-



waniach budziła uznanie w pracownikach muzeum, borykających się na co dzień z trudnymi problemami rekonstrukcji królewskiej rezydencji po zniszczeniach wojennych.

Ukończyła Uniwersytet Warszawski i jako mgr historii sztuki powróciła do Wilanowa, gdzie od 1 grudnia 1964 r. rozpoczęła pracę na stanowisku asystenta muzealnego pod kierunkiem mgr Ireny Malinowskiej w Dziale Dokumentacji Naukowej. Dokumentacja archiwalna była w tym okresie szczególnie ważnym elementem przywracania walorów artystycznych pałacowi i jego otoczeniu. Była podstawą do wytyczenia kierunków prowadzonych prac konserwatorskich, opracowań merytorycznych, klasyfikacji i atrybucji zachowanych zbiorów. Razem z Ireną Malinowską, Jadwigą Mielezko porządkowała i gromadziła materiały archiwalne oraz dokumentację opracowań z zakresu historii Wilanowa, zgłębiała zawilości ikonograficzne architektonicznej dekoracji Pałacu Wilanowskiego. Uczestniczyła w realizacji zadań powołanego w roku 1968 w Wilanowie Ośrodka Badań nad Barokiem.

W latach 70. współpracowała z Państwowym Wydawnictwem Naukowym, dla którego opracowała monografię warszawskiego Pałacu Czapskich. Jej autorstwa są również hasła w *Encyklopedii Warszawy* PWN, dotyczące Pałacu Czapskich, kościoła św. Anny w Wilanowie, Parku Skaryszewskiego oraz Parku Traugutta. W tym samym czasie razem z dr Wojciechem Fijałkowskim brała czynny udział w realizacji projektu „Polonia: arte e cultura dal madioevo all’illuminismo, Roma – Palazzo Venezia 1975”.

Od 1977 r. pełniła funkcję redaktora technicznego muzealnego periodyku „Studia Wilanowskie” (tomy I-XI). Po odejściu kustosz Ireny Malinowskiej na emeryturę, w

1980 r. podjęła obowiązki kierownika Ośrodka Dokumentacji Naukowej i sekretarza wydawnictw muzealnych.

Badania nad ikonografią Pałacu Wilanowskiego, rozpoczęte w latach 60. razem z Ireną Malinowską, zaowocowały serią publikacji, m. in. artykułem *Ikonografia wilanowskich wnętrz muzealnych w XIX w.* oraz pracą wspólną z I. Malinowską *Garderoba Króla. Z badań nad wystrojem wnętrz pałacowych w Wilanowie*. Ikonografii dekoracji architektonicznych i parkowych Jadwiga Mielezko poświęciła eseje: *Quod vetus urbs coluit, nunc nova villa tenet. Co starodawne miasto [Rzym] czciło, teraz Nova Villa [Wilanów] posiada* w katalogu wystawy „Boginie, Muzy, Bachantki...” i drugi *Bogowie, herosi, śmiertelnicy w dekoracji pałacu i ogrodu w Wilanowie* w katalogu wystawy „Bogowie, Herosi, Śmiertelnicy...”. Jej opracowanie ikonografii unikatowych zega-

rów ściennych na elewacji Pałacu Wilanowskiego zawiera katalog wystawy „Czas przełomu tysiącleci” zatytułowany *Zegary w zbiorach wilanowskich*.

W 1983 r. współuczestniczyła w przygotowaniu obchodów 300. rocznicy odsieczy wiedeńskiej, organizowanych przez Muzeum w Wilanowie. Razem z Wojciechem Fijałkowskim i Ireną Voisé pełniła funkcję komisarza wystawy jubileuszowej, zatytułowanej „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w.”. Opracowała 59 eksponowanych rysunków i grafik związanych z Janem III i prowadziła redakcję katalogu wystawy. Dzięki jej inicjatywie prezentowana była w 1990 r. w muzeum wilanowskim lwowska wystawa rzeźby zatytułowana „Mistrz Pinzel, legenda i rzeczywistość”. Była współautorką i redaktorką polskiej wersji publikacji towarzyszącej ekspozycji. Temu tematowi poświęciła artykuł *La Maitre Pinzel – le représentant le plus éminent de „l’école de sculpture de Lvov au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Trzecią wystawą zorganizowaną przez Jadwigę Mielezko była ekspozycja najcenniejszych darów i nabytków, jakie wzbogaciły zbiory muzeum w trzydziestolecie 1962-1992. Uczestniczyła w opracowaniu i redakcji katalogu tej wystawy.

W 1993 r. zaangażowana była jako współautor i redaktor naukowy w prace przy katalogu wystawy organizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie „Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763”. Aktywnie uczestniczyła w przygotowaniach obchodów jubileuszowych 300-lecia śmierci Jana III, prowadząc redakcję naukową katalogu wystawy jubileuszowej „*Tron Pamiątek* ku czci Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana III Sobieskiego Króla Polskiego”. Była autorką tekstu foliery towarzyszącego wystawie.

Od 1999 r. objęła stanowisko sekretarza naukowego redakcji „Studiów Wilanowskich” (tomy XII-XV). Prowadziła redakcję wielu muzealnych wydawnictw. Jej ostatnie prace związane były z jubileuszem 200-lecia Muzeum Wilanowskiego.

Starszy kustosz Jadwiga Mielezko w swej wieloletniej pracy w muzeum kierowała się szlachetną bezinteresownością. Wykazywała głębokie zrozumienie edukacyjnej misji muzeum, obowiązku spoczywającego na kontynuatorach tradycji tego miejsca. Pełniąc funkcję wicedyrektora (od 1995 r.), wspierała merytorycznie wszystkie podejmowane przez muzeum inicjatywy organizacyjne, badawcze i popularyzatorskie.

Rzetelność i dążenie do perfekcji w każdej dziedzinie nadawały jej pracy szczególną wartość. Przez jej gabinet przechodził niekończący się szereg interesantów. Każdemu z nich służyła swoją wiedzą, doświadczeniem, czasem. Zawsze znajdowała czas na redak-



cję prac pisanych przez kolegów, na kolejne korekty, konsultacje. Dla siebie czasu miała coraz mniej. Nie starczyło go na realizację własnych planów i autorskie publikacje zebranych materiałów.

Zmarła 3 kwietnia 2006 roku. Ślady jej działalności odnajdujemy w muzeum na każdym kroku. Pozostaną z nami na zawsze w archiwum, w bibliotece, we wspomnieniach.

W 1977 r. otrzymała srebrną odznakę Za Opiekę nad Zabytkami, a w 1987 r. nagrodzona została odznaką Zasłużonego Działacza Kultury. W tym samym roku przyznano jej Złoty Krzyż Zasługi.

### **Bibliografia prac Jadwigi Mielezko w układzie chronologicznym**

*Pałac Czapskich*, seria PWN „Zabytki Warszawy”, Warszawa **1971**.

Hasła dotyczące Pałacu Czapskich, kościoła św. Anny w Wilanowie, Parku Skaryszewskiego oraz Parku Traugutta w: *Encyklopedia Warszawy*, PWN, Warszawa **1975**.

*Ikografia wilanowskich wnętrz muzealnych w XIX w.*, „Studia Wilanowskie” **1980**, t. VI, s. 51.

*Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w.*, Warszawa **1983**. Katalog wystawy. Współautorstwo i redakcja.

*Garдерoba Króla. Z badań nad wystrojem wnętrz pałacowych w Wilanowie*, „Studia Wilanowskie”, **1984**, t. X, s. 19. Współautor: J. Malinowska.

*Mistrz Pinzel legenda i rzeczywistość. Wystawa rzeźby XVIII w. ze zbiorów lwowskich*, Wilanów **1990**. Współautor: J. Repko.

Anna Kwiatkowska

*La Maitre Pinzel – le représentant le plus éminent de „l'école de sculpture de Lvov au XVIII<sup>e</sup> siècle*”, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, R. XXXI, **1990**, nr 3, s. 55.

*Dary i zakupy Muzeum w Wilanowie 1962-1992*, Warszawa **1992**. Katalog wystawy. Współautorstwo i redakcja.

*Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763*, Warszawa **1993**. Katalog wystawy. Współautorstwo i redakcja naukowa.

*Tron Pamiątek ku czci Najjaśniejszego, Niezwyčajonego Jana III Sobieskiego Króla Polskiego*, Warszawa **1996**. Katalog wystawy. Redakcja naukowa.

*Quod vetus urbs coluit, nunc nova villa tenet. Co staro-dawne miasto [Rzym] czciło, teraz Nova Villa [Wilanów] posiada*, [w:] *Boginie, Muzy, Bachantki...*, Warszawa **1999**. Katalog wystawy.

Pozycja dotycząca zegarów ściennych z elewacji Pałacu Wilanowskiego w: *Zegary w zbiorach wilanowskich*, Warszawa **2000**.

*Bogowie, herosi, śmiertelnicy w dekoracji pałacu i ogrodu w Wilanowie* [w:] *Bogowie, herosi, śmiertelnicy...* Warszawa **2002**. Katalog wystawy.

### **Wystawy autorstwa i współautorstwa Jadwigi Mielezko**

**1983** „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w.”.

**1990** „Mistrz Pinzel, legenda i rzeczywistość”.

**1992** „Dary i zakupy Muzeum w Wilanowie 1962-1992”.

## **Recollections about the Staff of the Museum Palace in Wilanów**

### **Irena Voisé (26 December 1922 – 9 October 2003)**

Historian of art, curator at the Museum Palace, regarded as one of those persons to whom the Museum owes the most. Started work in 1945 when the Polish government decided to rebuild the Palace, a monument of national history. Entrusted with the organisation of, and supervision over the reconstruction of the decorations and outfitting of the Palace interiors, the inventory and restoration of the surviving collections, their documentation, the organisation of the Museum storerooms and the first expositions. Fulfilled the duties of vice-director and actively participated in the organisation of all the exhibitions and scientific sessions, and preparations for diplomatic visits.

Upon the 300th anniversary of the election of Augustus II (1997) Irena Voisé organised an exhibition of works by the French painter Louis de Silvestre, based on her own scenario

and project for arranging the paintings. The author of a catalogue accompanying the display and numerous publications about for the Painting Gallery of Stanisław Kostka Potocki, the founder of the Museum.

In 1970 Irena Voisé received the Culture Activist of Merit award, and two years later – the Protection of Historical Monuments award. In 1977 she was presented the Golden Cross of Merit, and in 1983 – a golden award for her contributions to the city of Warsaw.

### **Maria Żukowska (17 December 1926 – 24 February 2005)**

Historian of art, renowned expert on the arrangement of fabric decorations in historical interiors, author of publications on historical fabrics and collections of French silver. Together with Wojciech Fijałkowski and Irena Voisé, Maria Żukowska created

the core of the Art Department dealing with inventories of the Museum collections, their selection, documentation, conservation classification and studies. Curator Maria Żukowska was entrusted with the task of restoring the splendour of the fabric wall decorations in palaces in Wilanów, Nieborów and Łazienki, Królikarnia, the Bishop's Palace in Kielce, and the Royal Castle in Warsaw, as well as the organisation of the Atelier for Fabric Conservation in the Museum Palace in Wilanów. Supervisor of the Wilanów collection of jewellery, silver, bronze and enamel. Maria Żukowska amassed copious scientific material for the purpose of exhibitions and catalogues, and her publications deal with Wilanów collections of Genoa velour, embroidered portraits, French silverware and the reconstruction of historical fabrics.

Recipient of the gold award of the Ministry of Art and Culture for the protection of historical monuments (1970), the Silver Cross of Merit (1977), an award of Merit for CEPeLiA (1984), the Gold Cross of Merit (1986) and a Cultural Activist of Merit award (1987).

#### **Jadwiga Mieleszko (28 July 1942 – 3 April 2006)**

Jadwiga Mieleszko began working in the Department of Scientific Documentation at the Museum Palace in Wilanów on 1 December 1964 – she collected and arranged archival material and documentation pertaining to publications on the history of Wilanów, and delved into the iconographic intricacies of the architectural decoration of the Palace. Her mono-

graphic study on the Czapski Palace in Warsaw was issued in 1971 by the State Scientific Publishers in the *Zabytki Warszawy* (Historical Monuments of Warsaw) series; the author of entries in *Encyklopedia Warszawy* (The Warsaw Encyclopaedia) on the Czapski Palace, the church of St. Anne in Wilanów, the Skaryszewski Park and the Traugutta Park. Took part in the realisation of the tasks of the Centre of Research into the Baroque, established in 1968. Active participant in the “Polonia: arte e cultura dal medioevo all’illuminismo, Roma – Palazzo Venezia 1975” project. In 1980 Jadwiga Mieleszko took over the duties of the head of the Centre for Scientific Documentation and secretary of Museum publications

Co-organiser of the exhibitions “The fame and glory of Jan III in art and literature. Seventeenth-twentieth century”, “Master Pinzel, legend and reality” and “Donations and purchases in the Museum Palace in Wilanów 1962-1992”. Co-author and editor of publications accompanying the exhibitions, and author of studies about the Palace, drawings and graphic works, and sculptures by Pinzel.

Jadwiga Mieleszko possessed a profound understanding of the educational mission of museums and the duties of the continuators of the Wilanów traditions. Since 1995, in her capacity as vice-director, she supported all the organisational, research and popularisation initiatives of the Museum. A striving for perfection and meticulous concern for every domain of her work endowed it with particular merit.

□

## Janina Ładnowska (1934-2006)



W dniu 26 kwietnia 2006 r. zmarła w wieku 72 lat mgr Janina Ładnowska, kurator sztuki nowoczesnej w stopniu st. kustosa Muzeum Sztuki w Łodzi. Brzmi to bardzo oficjalnie, ale dla nas, Jej współpracowników, była po prostu Janką.

Janina Ładnowska urodziła się 16 maja 1934 r. w Piotrkowie Trybunalskim jako córka

Stanisława, adwokata, i Stefanii z Ruśkiewiczów, filologa klasycznego. Po uzyskaniu świadectwa dojrzałości w 1951 r. rozpoczęła studia historii sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Jako uczestniczka seminarium sztuki nowoczesnej prof. dr. Juliusza Starzyńskiego przedstawiła w 1955 r. pracę magisterską *Zainteresowania Stanisława Wyspiańskiego sztuką dawną i wpływ tych zainteresowań na jego twórczość*. Uczęszczała także na seminarium sztuki ruskiej i rosyjskiej doc. Stefana Kozakiewicza.

Po krótkim zatrudnieniu (wrzesień-listopad 1955) w klubie TPPR Jelonki w Warszawie, 1 stycznia 1956 r. rozpoczęła pracę w oddziale łódzkim Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie jako pracownik oświatowo-propagandowy. W tym charakterze organizowała wystawy i odczyty na terenie Łodzi i województwa łódzkiego. Pracę w CBWA zakończyła 31 lipca 1957 r., obejmując 1 sierpnia 1958 r. stanowisko asystenta działu sztuki obcej w Muzeum Sztuki w Łodzi, a następnie asystenta świeżo wówczas powołanego działu międzynarodowej sztuki nowoczesnej. Nominacja ta zadecydowała o jej dalszej karierze zawodowej. Od tego czasu poświęciła się niemal wyłącznie sztuce nowoczesnej i współczesnej, polskiej i obcej.

Po odejściu M. G. Rubczyńskiej została powołana 1 października 1966 r. na stanowisko p.o. kierownika działu, od 1975 r. kierownika działu. Po zmianie struktury muzeum kierowała działem nowoczesnego malarstwa i rzeźby. W 1995 r. przeszła na emeryturę, pracując nadal na dotychczasowym stanowisku w niepełnym wymiarze godzin. W 2001 r. objęła stanowisko kuratora sztuki nowoczesnej, które zajmowała aż do śmierci.

Jej aktywność zawodowa obejmowała prace ściśle muzealne, publikacje, pracę na wyższych uczelniach, wreszcie działalność społeczną.

Jako muzealnik przeszła twardą szkołę pod okiem dyrektora Mariana Minicha i kierowniczkę działu sztuki nowoczesnej, Marii Gabrieli Rubczyńskiej. W pełni mogła pokazać swoje możliwości po objęciu stanowiska dyrektora przez Ryszarda Stanisławskiego i nominacji na p.o. kierownika, a następnie kierownika działu, co umożliwiło Jej współpracę przy większości wystaw sztuki nowoczesnej w muzeum, a przede wszystkim ułatwiło kontakty zagraniczne. Niedostępnione mistrzostwo Stanisławskiego w dziedzinie wystawiennictwa pozwoliło na zwieńczenie edukacji muzealnej Janki.

Wzięła udział w organizacji takich ekspozycji Muzeum Sztuki, jak:

„Karol Hiller” (1967), „Władysław Strzemiński. Rysunki ze zbiorów Muzeum Sztuki” (1968), „Henryk Stażewski. Kompozycje z lat 1967-1968” (1969), „Mieczysław Janikowski” (1974), „Z tradycji rewolucyjnych w malarstwie polskim” (1975), „Kolekcja Mateusza B. Grabowskiego z Londynu” (1975), „Zbigniew Dłubak. Desymbolizacje” (1978), „Jankiel Adler” (1986), „Cmentarz żydowski w Łodzi” (1988), „Artur Nacht-Samborski” (1989), „Artyści żydowscy dawnej Łodzi” (1990), „Koji Kamoji. Drzewo, wiatr, kamień” (1990), „Willi Baumeister” (1990), „Edward Krasiński” (1991), „Sztuka łódzka lat trzydziestych – Z kręgu czasopisma »Forma«” (1993), „W siedemdziesiątą rocznicę Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie” (1993, także w Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie), „Zbigniew Gostomski. Stan rzeczy” (1994), „Ze spuścizny twórczej Tadeusza Kantora. Depozyt Marii Stangret-Kantor i Doroty Krakowskiej” (1995), „Stanisław Fijałkowski. Droga” (1996), „Alina Szapocznikow” (1999), „Profil kolekcji. Hommage á Ryszard Stanisławski” (2001), „Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki” (2005), „Norbert Thomas. Sztuka konkretna. Od płaszczyzny do przestrzeni” (2005).

Osobnym rozdziałem są wystawy „w setną rocznicę urodzin”, zainicjowane przez Jaromira Jedlińskiego, opatrzone z reguły obszernymi katalogami rozumowa-



nymi, przygotowywane we współpracy z Zenobią Karnicką. Były to:

„Władysław Strzemiński” (1993), „Henryk Stażewski” (1994), „Maria Łunkiewicz-Rogoyska” (1995), „Katarzyna Kobro” (1998, pokazana później we Włoszech, Anglii i Czechach), „Karol Hiller” (2002, pokazana później w Muzeach Narodowych we Wrocławiu, Kielcach i Poznaniu).

Szczególne znaczenie miała pośmiertna wystawa retrospektywna Antoniego Starczewskiego (2002), zaprzyjaźnionego z Janką artysty, który uczynił ją wykonawcą swego testamentu. Również i tej wystawie towarzyszył obszerny katalog rozumowany.

Pod kierunkiem Ryszarda Stanisławskiego uczestniczyła w organizacji wielkich wystaw zagranicznych sztuki polskiej: słynnych wystaw konstrukttywizmu prezentowanych w całym świecie, pamiętnej ekspozycji „Présences polonaises” w Centre Georges Pompidou w Paryżu (1983). Z samodzielnych realizacji warto wspomnieć wystawy:

„Henryk Stażewski”, Quadrat Moderne Galerie, Bottrop 1980; „Henryk Stażewski. Pionero del arte concreto”, Centro Atlantico del Arte Moderna, Las Palmas 1990; „Henryk Stażewski”, Galeria Spicchi dell’Est, Rzym 1991; „a. r. Artistes revolutionnaires de Łódź”, Europalia 2001, Musée d’Ixelles, Bruksela.

Współpracowała także z innymi instytucjami wystawienniczymi, w ostatnich latach zwłaszcza z Galerią 86 w Łodzi, prowadzoną przez Grzegorza Musiała i Janusza Głowackiego, którzy jedną ze swych ostatnich wystaw dedykowali Jej pamięci.

Była autorką licznych artykułów, rozproszonych w katalogach i czasopismach, zarówno polskich, jak i zagranicznych. Brak miejsca nie pozwala na przytoczenie pełnej bibliografii, którą zresztą należałoby zweryfikować i uzupełnić. Jej zainteresowania dotyczyły klasyki awangardy, sztuki współczesnej polskiej i obcej, dziejów własnego muzeum. Szczególnym zainteresowaniem darzyła sztukę żydowską, ostatnio także niemiecką dawnej Łodzi, torując drogę dalszym badaniom. Wiele czasu poświęciła historii Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnej ASP) w Łodzi.

Stosunkowo wcześniej nawiązała kontakty akademickie. Prowadziła przez pewien czas zajęcia z historii

sztuki w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi jako asystentka Krystyny Zwolińskiej. Od roku 1994 wykładała w ramach umowy-zlecenia muzealnictwo dla studentów historii sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Niestety, nadmiar obowiązków nie pozwolił Jej na zrealizowanie pracy doktorskiej o Karolu Hillerze.

W latach 1965-1980 była członkiem PZPR, pełniąc często funkcje sekretarza POP. Z partii wystąpiła w 1980 r., po 1989 r. była członkiem władz organizacji związkowej „Solidarność” w muzeum. Od początku uczestniczyła aktywnie w pracach oddziału łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki jako wieloletni skarbnik, ostatnio była członkiem Zarządu Głównego SHS. Należała także do Polskiego Narodowego Komitetu ICOM oraz do Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Była osobą znaną w kraju i za granicą. Nawiązała liczne przyjaźnie. Szczególne znaczenie miały dla Niej kontakty z artystami. Prócz wspomnianego już Antoniego Starczewskiego byli to przede wszystkim Henryk Stażewski, a następnie Zbigniew Dłubak, Koji Kamoji, Edward Krasieński i wielu, wielu innych.

Nie założyła rodziny, poświęcała się całkowicie muzeum. Niezwykle pracowita, do ostatka snuła liczne projekty, niemal do końca nie zdając sobie sprawy z nadchodzącego kresu życia. Niestety, nie dane było jej zrealizować jednego z marzeń – wystawy „Strzemiński dla Smoleńska”, rekonstrukcji projektu Strzemińskiego z 1919 r. we współpracy z muzeami rosyjskimi, dla których rewanzem miała być, pierwsza w Rosji, wystawa monograficzna Władysława Strzemińskiego w Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu. Miejmy nadzieję, że przy poparciu Instytutu Adama Mickiewicza zrealizuje te projekty Jej najbliższa współpracowniczka, Zenobia Karnicka.

Pisałem to wspomnienie z niemalym wysiłkiem. Trudno pisać o kimś, kogo się znało, z kim się współpracowało niemal dokładnie 45 lat, zaczynając od asystenckich jeszcze czasów, niejednokrotnie zresztą zaciekle spierając się. Zawsze jednak można było być pewnym Jej rzetelności.

Żegnaj Janko!

*Jacek Antoni Ojrzyński*

### Janina Ładnowska (1934-2006)

Janina Ładnowska, curator of the modern art collections at the Museum of Art in Łódź, died on 26 April 2006. Born on 16 May 1934 in Piotrków Trybunalski, she studied history of art at Warsaw University. In 1955 J. Ładnowska presented her M. A. dissertation on *The Interests of Stanisław Wyspiański in Old Art and Their Impact on His Oeuvre*. In 1958 she began working in the department of foreign art and then the department of international modern art at the Museum of Art in Łódź. From that time on, J. Ładnowska devoted her attention almost exclusively to modern and contemporary art, both Polish and foreign. In 2001, already after retirement, she was appointed curator of modern art at the same Museum, a post she held until her death. Her activity could be divided in strictly museum initiatives, publications, academic pursuits and social work. Author of numerous exhibitions featured at the Museum of Art in 1967-2005, with particular emotional significance ascribed to a posthumous retrospective show of works by Antoni Starczewski (2002), a friend who named J. Ładnowska the executor of his last testament.

Under the supervision of Ryszard Stanisławski, the director of the Museum, J. Ładnowska took part in the organisation of large-scale expositions of Polish art abroad: the celebrated displays of Constructivism featured all over the world and the

memorable "Présences polonaises" on view at Centre Georges Pompidou in Paris (1983). Her noteworthy independent exhibitions included: "Henryk Stażewski", Quadrat Moderne Galerie, Bottrop 1980;

"Henryk Stażewski. Pioniero del arte concreto", Centro Atlantico del Arte Moderna, Las Palmas 1990; "Henryk Stażewski", Galeria Spicchi dell'Est, Rome 1991, and "a. r. Artistes revolutionnaires de Łódź", Europalia 2001, Musée d'Ixelles, Brussels. Author of numerous articles in Polish and foreign catalogues and periodicals., whose interests encompassed the classics of the avantgarde, Polish contemporary art and the history of the Museum at which she worked. J. Ładnowska had particular affection for the Jewish art and, more recently, the German art of old Łódź. She also devoted much time to the history of the State Academy of Fine Arts in Łódź. As a busy academic teacher she held courses on the history of art at the State Theatre and Film Academy in Łódź and lectures on museum studies for students of the history of art at Łódź University. A member of the Society of Art Historians, the Polish National Committee ICOM and AICA.

Jacek Antoni Ojrzyński

□

## Kinga Szczepkowska-Naliwajek (1945-2006)

Jak ono będzie na Ciebie wołało? — przyjaciółki mrużyły oczy przy herbatce w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki. Osobom z otoczenia zdawało się, że ta nowa funkcja przychodzi na nią za wcześnie, a z drugiej strony, nikt z patrzących z bliska nie mógł powiedzieć, że nie jest gotowa. Będzie mówiło babuniu, to naturalne – odpowiedziała z prostotą, niedającą pola wątpliwościom.

W tej anegdocie ujawnia się istotna cecha osobowości Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek. Od pokoleń przynależała do Wielkopolski, ale zaczęte w Poznaniu studia z historii sztuki dokończyła na Uniwersytecie Warszawskim (1968) i w Warszawie osiadła rodzinie i towarzysko. Już na studiach wybrała mediewistykę; zainteresowanie polską sztuką średniowiecza skierowała na badania rzemiosła, wyniki publikowała w książkach, licznych artykułach, recenzowała powstające dysertacje z tego zakresu, pisała hasła do encyklopedii, jest autorką podręcznika i skryptu dla początkujących mediewistów. Była profesorem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (od 1997), tam zapaliła się do tworzenia ośrodka penetrującego historię i sztukę dawnego państwa krzyżackiego oraz Pomorza Zachodniego. Wcześniej wykładała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi (1973-1994) i na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (1975-1997). Nie tylko z profesjonalnego nadania, lecz przede wszystkim z przeświadczenia i postawy była humanistką. W tym należy upatrywać źródła jej energii naukowej oraz społecznikowskiego imperatywu. Zwracała się w przeszłość, żeby odkrywać to, co teraz trzeba wiedzieć i natychmiast przekazywała tę wiedzę jak najszerszym kręgom zainteresowanych. Nie zatapiała się w elitarnych poszukiwaniach, miała jednocześnie nieodpartą potrzebę pozytywistycznej aktywności, musiała iść za dostrzeżoną koniecznością dydaktyki kulturalnej, która domagała się otwierania sfer uniwersyteckich na aktualne zapotrzebowania życia społecznego. Taki dwuwymiarowy sposób lokowania się w rzeczywistości zapewne odebrała w wychowaniu, wzorem swoich przodków potrafiła łączyć osobiste dążenia twórcze z pracą dla innych. W Stowarzyszeniu Historyków



Sztuki czuła się najbardziej u siebie, sens jej własnej pracy naukowej dopełniał się na sesjach, zebraniach tematycznych, w dyskusjach środowiskowych, w bezinteresownych spotkaniach z kolegami, kiedy widziała, jak te fragmenty wypracowane przez poszczególne osoby z różnych dziedzin i odległych czasów układają się w jakąś wspólną wypowiedź, będącą nie tylko zapisem stanu wiedzy, ale też rozumieniem teraźniejszości, zaznaczającym duchowy ślad w polskiej i europejskiej ciągłości kulturalnej.

Taki punkt widzenia wygenerował w 1992 r. zebranie w SHS na temat sporu między zarządcami bazyliki mariackiej w Gdańsku a Muzeum Narodowym w Warszawie o zabytki współtworzące od 1946 r. muzealną galerię sztuki średniowiecznej. Proces sądowy był w toku, mimo, że już w 1975 r. prymas Polski Stefan kard. Wyszyński uznał nienaruszalną wartość tworu, jakim się stała ta galeria, a jego następcą – Prymas Józef kard. Glemp, za wiedzą i w obecności władzy państwowej reprezentowanej przez ministra kultury, dyrektora muzeum i członków mieszanego zespołu ds. sztuki sakralnej, potwierdził w 1990 r. takie stanowisko Kościoła polskiego. Na fali przemian ustrojowo-politycznych po 1989 r. proboszcz gdańskiej bazyliki, ks. prałat Stanisław Bogdanowicz, mając



po swojej stronie arbitralne opinie prezydenta Lecha Wałęsy, Sejmowej Komisji Kultury i Środków Społecznego Przekazu oraz kolejnych ministrów kultury: prof. prof. Marka Rostworowskiego i Andrzeja Sicińskiego, a także mass media wyrażające tzw. wolę ogółu, wystąpił o zwrot wszystkich zabytków pochodzących z kościoła NMP w Gdańsku, a obecnie znajdujących się w posiadaniu warszawskiego Muzeum Narodowego. Ówczesny dyrektor prof. Włodzimierz Godlewski znalazł się sam naprzeciw rozemocjonowanej nawały społecznej. Żądanie rozrachunku w imię dziejowej sprawiedliwości i absolutyzowanego prawa własności zepchnęło na dalszy plan dyskusję merytoryczną na temat wyboru idei i formy chronienia materialnych świadectw średniowiecznej sztuki. Argumenty estetyczne i ontyczne wyznaczające myśl o współczesnym kształcie i misji muzeum w randze narodowej traciły moc wobec uwolnionych poglądów na kwestie własnościowe i moralne. Społeczeństwo nie chciało uznać prawa, któremu odmawiało swojej akceptacji. Spór o własność zabytków nabierał personalnego charakteru i oddalał jego uczestników od istoty rzeczy. Pośród wrzawy i zapętlenia racji między prawem i krzywdą, sprawiedliwością i roztropnością, bezinteresownością filozofii i doraźnością polityki odbywało się to spotkanie środowiska historyków sztuki. W tej sytuacji nie dać się zepchnąć na pozycje stronicze, klarować własny pogląd i szukać porozumienia było wyczynem nader śmiałym. Niepodległe przekonanie Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek uzgodniło się z linią obrony dyrektora Godlewskiego. Przyjęła stanowisko wicedyrektora ds. naukowych i pełniła je krótko w 1994 i 1995 r., ale był to ciągle czas na przełomie, obfity w wydarzenia, wypełniony burzliwą transformacją ekonomiczną i programową. Oddziały w Łazienkach, w Wilanowie i w Łowiczu dążyły do ogłoszenia separacji, kolekcja Paderewskiego zyskała samodzielny status Muzeum Wychodźstwa, powstał oddział w Krośniewicach, Międzynarodowe Biennale sprowadziło się do Muzeum Plakatu w Wilanowie, Galeria Malarstwa Polskiego w nowym kształcie porządkowała zasoby i refleksję nad nimi po przeniesieniu części zbioru do odbudowanego Zamku Królewskiego, udostępniono prowizorium przyszłej galerii sztuki XX w., zapowiadając rozbudowę gmachu głównego, organizowano spektakularne wystawy czasowe pod ciśnieniem wolności politycznej i entuzjazmu dla zapełniania białych plam po komunistycznej cenzurze.

Muzeum Narodowe mierzyło się z nowym czasem. Kinga Szczepkowska-Naliwajek ze swoją wewnętrzną wagą spraw i dystansem do natłoku faktów przesiewała masę spraw, oczyszczając przedpole dla kolegiального

wyboru kierunku i sposobu realizacji zadań muzeum. Nie miała rewolucyjnego zacięcia, ale też nie było w jej zwyczaju poddawanie się ustalonym porządkowi rzeczy bez zastrzeżeń. Potrafiła wsłuchiwać się w historię i zachować otwartość na nierozpoznaną jeszcze aktualność. Dzięki temu osiągała wewnętrzną gotowość do odnajdywania swojego stanowiska wobec zmiennych okoliczności. Sprzeciwianie się rzeczywistym procesom uważałaby za niedorzeczność, manipulowanie nimi – za pozorowanie drogi do prawdy. Jest zawarta w jej postawie ta bezcenna umiejętność, którą oddaje przypomniana na początku anegdota. Stąd pochodziło opanowanie, ujmujące zachowanie Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, która równocześnie stanowczo, prostolinijnie, bezkompromisowo obstawała przy rozpoznanych sądach. To, co słuszne i szlachetne było w jej mniemaniu oczywiste, a więc przekonywujące samo przez się. Musiała się hartować w ponoszeniu porażek. Za jedną z nich biografowie będą uznawać efekt pracy w Muzeum Narodowym i lekceważyć ją jako nic nieznaczący epizod. A jednak braku osobistego sukcesu nie należy utożsamiać z przegraną, skoro wytyczony z jej udziałem program realizowali w kolejnych latach następcy. Fundamentalne dla dalszego istnienia muzeum kwestie, istotne dla całej kultury, zjawiały się i były rozwiązywane jako kwestie praktyczne. Spór o galerię średniowieczną w istocie rzeczy dotyczył nie tyle prawa i moralności, co wyboru filozofii, która by objaśniała posiadany zbiór dzieł sztuki, a przez to ukazywała ogląd świata z obranej perspektywy. Muzea są wytworem oświeceniowych idei wyprowadzonych przede wszystkim z myśli Kantowskiej, podtrzymywanej w XX w. przez projekt kultury Ernsta Cassirera. Sytuowanie funkcji muzealnej w neokantowskiej ontologii i estetyce pozwalało chronić zabytkową sztukę i trzymać naukowe opracowywanie zbiorów możliwie z dala od ideologii. Autonomia formy artystycznej dzieła unieważniała uwarunkowania historyczne i religijne, które by drażniły stróżów ustroju socjalistycznego. Jednak po cichu i mało widocznie do teorii konserwatorskiej przenikały inne poglądy; fenomenologia, a za nią filozofia egzystencji z hermeneutyką znowu złączyły sens dzieła sztuki z jego naturalnym kontekstem. Jakie kryterium przyjąć za rozstrzygające dla galerii średniowiecznej i dla muzeum w ogóle? Drugim ważnym problemem było znalezienie *modus vivendi* wobec nieuniknionego spotkania kultury wysokiej z kulturą masową w progach muzeum. Trzecim — określenie na nowo własnej przestrzeni w pluralizmie estetycznym i etycznym, a nade wszystko w obliczu myślenia postmodernistycznego, które zakwestionowało nowożytny paradygmat. W tamtym okresie Muzeum Narodowe

w Warszawie, także za przyczyną Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, nie pozwalało sobie na bierne unoszenie przez falę historii, nie tylko broniło swojego istnienia, było miejscem intelektualnego ruchu i spektakularne-

go uzasadniania przyjętej opcji społecznej, która by jednocześnie zasługiwała na miano narodowej.

*Marzenna Guzowska*

(w latach 1991-1996 rzecznik prasowy MNW)

### Kinga Szczepkowska-Naliwajek (1945-2006)

A medievalist, an expert on Polish medieval crafts, the author of numerous publications, professor at the Mikołaj Kopernik University in Toruń (from 1997), and earlier a lecturer at the State Academy of Fine Arts in Łódź (1975-1994) and the Catholic Theology Academy (1975-1997), Kinga Szczepkowska-Naliwajek was a humanist by profession and, primarily, due to her personality. A social activist thanks to an upbringing based on the family tradition of Positivists from Greater Poland merged with artistic talent and creative ambition, she felt best in the Association of Historians of Art. The significance of her scientific work was fulfilled at specialist sessions and encounters, discussions conducted within her milieu, and meetings with friends and acquaintances, at which she saw how fragments of assorted disciplines and the distant past, devised by assorted researchers, were combined into statements recording both the state of knowledge and an understanding of the present, leaving behind an indelible trace in the Polish and European cultural continuum.

Kinga Szczepkowska-Naliwajek was capable of capturing the message of history and remaining open to its still unrecognised topicality. Such training and personal predispositions were her strongest recommendations for the post of scientific vice-director

at the National Museum in Warsaw. She held this function so briefly (1994-1995) that it might be recalled as a mere episode. Nonetheless, her role at the National Museum at the time of the mental breakthrough experienced by Polish society and the structural transformation of state institutions deserves to be noted. Professor Szczepkowska-Naliwajek was known for a stand free from prejudices, a highly attractive personality, and decisive, straightforward and uncompromising opinions about values which our culture regards as supreme. Her views concerning concrete issues frequently coincided with the proposals made by head director, Prof. Włodzimierz Godlewski, within the conditions of a truly democratic system. This was a time of when the Museum was compelled to tackle new reality and problems fundamental for its further functioning, such as the selection of theoretical foundations for the exposition of the collections, the anticipation of a social education programme in an encounter with mass culture, and the delineation of own space while faced with the threats of the dominating outcome of a post-modern re-evaluation in life and culture.

*Marzenna Guzowska*

(spokesperson of the National Museum in Warsaw 1991-1996)

□