

# MUZEALNICTWO

48



WARSZAWA 2007

USTAWA z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach<sup>1</sup>

*Konrad Ajewski*

WARSZAWSKIE KOLEKCJONERSTWO MILITARIÓW HISTORYCZNYCH OKRESU ZABORÓW cz. II.  
Funkcjonowanie w świadomości społecznej

*Anna Hanaka*

LEON RZEWUSKI. KUSTOSZ KOLEKCJI W PODHORCACH

*Marian Sołtysiak*

CZTERDZIESTOLECIE SECESJI W MUZEUM PŁOCKIM

*Eliza Ptaszyńska*

TRZY POKOLENIA WIERUSZÓW-KOWALSKICH. STYLE, EPOKI, KRAJE

*Katarzyna Sobota*

MUZEUM MIEJSKIE „SZTYGARKA” W DĄBROWIE GÓRNICZEJ

*Andrzej Kiciński*

KONKURS NA MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE OCZEKIWANIA I WERDYKT

*Bartłomiej Martens*

METAFORYCZNY ZNAK W PRZESTRZENI WYRÓŻNIONY W KONKURSIE PROJEKT GMACHU  
MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE

*Lech Szaraniec*

NOWY GMACH MUZEUM ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH. Konkurs międzynarodowy na koncepcję  
architektoniczną głównego gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach

*Stanisław Firszt*

KONCEPCJA ROZBUDOWY I MODERNIZACJI SIEDZIBY GŁÓWNEJ MUZEUM KARKONOSKIEGO W  
JELENIEJ GÓRZE

*Elżbieta Wróblewska*

„DZIAŁALNOŚĆ MORSKA POLAKÓW W OKRESIE 1918-1945”. Nowa stała wystawa w Centralnym  
Muzeum Morskim

*Antoni Romuald Chodyński*

SZTUKA ZDOBNICZA PRUS KRÓLEWSKICH OD XV WIEKU DO PIERWSZEGO ROZBIORU POLSKI  
W 1772 ROKU

*Jerzy Madejski*

„LWÓW MIASTO OTWARTE” – WYSTAWA W MUZEUM IM. JACKA MALCZEWSKIEGO W RADOMIU

*Maciej Matwijów*

SPRAWA PANORAMY PLASTYCZNEJ DAWNEGO LWOWA JANUSZA WITWICKIEGO W LATACH  
1936-1939

*Krzysztof Pomian*

O MUZEUM EUROPY

*Magdalena Białonowska*

MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE W PARYŻU W KONTEKŚCIE ZAINTERESOWAŃ KULTURĄ  
ŚREDNIOWIECZA W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII I W XIX WIEKU WE FRANCJI

*Aleksandra Magdalena Dittwald*

NADESZŁA EPOKA „KRYSTAŁU” CZYLI REWITALIZACJA I ROZBUDOWA KRÓLEWSKIEGO MUZEUM ONTARIO W TORONTO

Konferencje, sesje, konkursy

21. KONFERENCJA GENERALNA ICOM. WIEDENŃ 2007

TRZYDZIESTOLECIE ICLM-ICOM W RAMACH 21. KONFERENCJI W WIEDNIU

MUZEA, KTÓRE SOBIE RADZĄ – PIERWSZY ETAP PROJEKTU BAZY DOBRYCH PRAKTYK MUZEALNYCH

KONKURS „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA”. WARSZAWA 2007

In memoriam

KAZIMIERZ USZYŃSKI (1931-2006)

*Anna Saciuk-Gąsowska, Dariusz Kacprzak*

JAKIE MUZEUM? KILKA UWAG NA MARGINESIE DYSKUSJI WOKÓŁ MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ

*Antoni Romuald Chodyński*

OEUVRE GENIALNEGO RYTOWNIKA POLSKIEGO

Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800-1939*

Zigmantas Kiaupa, *Lietuvos kultūros vertybiu keliones iki 1990 m.*

# USTAWA

z dnia 21 listopada 1996 r.

## o muzeach<sup>1</sup>

(Dz. U. z dnia 20 stycznia 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.)

### Rozdział 1

#### Przepisy ogólne

**Art. 1.** Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów.

**Art. 2.** Muzeum realizuje cele określone w art. 1, w szczególności przez:

- 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie,
- 2) **katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów,**
- 3) przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych,
- 4) **zabezpieczanie i konserwację zbiorów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomych oraz innych nieruchomych obiektów kultury materialnej i przyrody,**
- 5) **urządzanie wystaw stałych i czasowych,**
- 6) organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych,
- 7) prowadzenie działalności edukacyjnej,
- 7a) **popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę,**
- 8) **udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych,**
- 9) **zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów i zgromadzonych informacji,**
- 10) prowadzenie działalności wydawniczej.

**Art. 3.** Muzea mogą być tworzone dla jednej lub wielu dziedzin działalności człowieka oraz tworów natury.

---

<sup>1</sup> Tekst ustawy ujednolicony – zmiany wprowadzone przez nowelizację z 29 czerwca 2007 r. zaznaczono wytłuszczoną czcionką. Ustawę o zmianach ustawy o muzeach umieszczono po tekście jednolitym.

**Art. 4.** W sprawach nie uregulowanych w ustawie mają zastosowanie przepisy ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. Nr 114, poz. 493, z 1994 r. Nr 121, poz. 591 oraz z 1996 r. Nr 90, poz. 407).

## **Rozdział 2**

### **Organizacja muzeów**

**Art. 5.** 1. Muzea mogą być tworzone przez ministrów i kierowników urzędów centralnych, jednostki samorządu terytorialnego, osoby fizyczne, osoby prawne lub jednostki organizacyjne nie posiadające osobowości prawnej.

2. Muzeami państwowymi są muzea utworzone przez organy administracji rządowej.

3. Muzeami samorządowymi są muzea utworzone albo przejęte przez jednostki samorządu terytorialnego.

4. Podmioty, o których mowa w ust. 1, tworzące muzea są obowiązane:

- 1) zapewnić środki potrzebne do utrzymania i rozwoju muzeum,
- 2) zapewnić bezpieczeństwo zgromadzonym zbiorom,
- 3) sprawować nadzór nad muzeum.

**5. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, w porozumieniu z ministrem właściwym do spraw wewnętrznych, określi w drodze rozporządzenia:**

- 1) **szczegółowy zakres i tryb zabezpieczania zbiorów przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym zniszczeniem lub utratą zbiorów,**
- 2) **sposoby przygotowania zbiorów do ewakuacji w razie powstania zagrożenia – mając na względzie niedopuszczenie do sytuacji, w której zbiory mogą być utracone, uszkodzone lub zniszczone, oraz ochronę miejsca przechowywania i ekspozycjonowania zbiorów oraz ich ochronę w czasie transportu.**

6. Muzea państwowe i rejestrowane muzea samorządowe mają prawo używania okrągłej pieczęci z wizerunkiem orła ustalonym dla godła Rzeczypospolitej Polskiej oraz nazwą muzeum w otoku.

**Art. 5a.** Muzea będące instytucjami kultury mogą być łączone tylko z muzeami.

**Art. 6.** 1. Muzeum działa na podstawie statutu nadanego przez podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 1, w uzgodnieniu z ministrem właściwym do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, z zastrzeżeniem ust. 5.

2. Statut określa w szczególności:

- 1) nazwę, teren działania i siedzibę muzeum,
- 2) zakres działania,
- 3) rodzaj i zakres gromadzonych zbiorów,
- 4) organ zarządzający i nadzorujący oraz organy doradcze i sposób ich powoływania,
- 5) sposób uzyskiwania środków finansowych,
- 6) zasady dokonywania zmian w statucie,
- 7) zasady prowadzenia działalności, o której mowa w art. 9, jeżeli muzeum zamierza taką działalność prowadzić.

3. Pierwszy statut nadany muzeum, statut muzeum w organizacji, zawiera postanowienia regulujące proces organizowania muzeum i obowiązuje do czasu jego zakończenia. Za dzień zakończenia organizowania muzeum przyjmuje się dzień otwarcia wystawy stałej.

4. Po dniu zakończenia organizowania muzeum nadaje się muzeum statut zgodnie z wymogami określonymi w ust. 2.

5. Uzgodnień, o których mowa w ust. 1, dokonuje także, w zakresie swojej właściwości, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa.

6. Muzeum nieposiadające osobowości prawnej, w tym muzeum funkcjonujące w ramach struktury jednostki organizacyjnej, działa na podstawie regulaminu nadanego przez podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 1. Przepisy ust. 1-4 stosuje się odpowiednio do regulaminu.

7. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego prowadzi spis uzgodnionych regulaminów, o których mowa w ust. 6.

**Art. 7. 1.** Przy ministrze właściwym co spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego działa Rada do Spraw Muzeów jako organ opiniodawczo-doradczy w sprawach zarządzania, finansowania oraz polityki kulturalnej w zakresie muzealnictwa.

2. Rada do Spraw Muzeów składa się z 21 członków, w tym 10 wskazanych przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego oraz 11 wybranych na zjeździe muzeów rejestrowanych.

3. Kadencja Rady do Spraw Muzeów trwa 3 lata.

4. Członków Rady do Spraw Muzeów powołuje i odwołuje minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Rada wybiera Przewodniczącego ze swojego grona.

5. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia, szczegółowy zakres działania Rady do Spraw Muzeów, sposób powoływania jej członków oraz Przewodniczącego, uwzględniając przy tym ich wiedzę merytoryczną, niezbędną przy pełnionej w niej funkcji.

**Art. 8. 1.** Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego sprawuje nadzór nad muzeami. W tym celu może dokonywać kontroli ich działalności.

2. W razie rażącego naruszenia przepisów ustawy i statutu muzeum, gdy bezskuteczne okazały się zalecenia usunięcia stwierdzonych uchybień w działalności muzeum, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po wysłuchaniu podmiotu, o którym mowa w art. 5 ust. 1, oraz rady muzeum lub rady powierniczej, po zapoznaniu się z opinią Rady do Spraw Muzeów, może, w drodze decyzji administracyjnej, zakazać jego dalszej działalności. Decyzję tę podaje się do publicznej wiadomości w sposób zwyczajowo przyjęty.

3. W decyzji, o której mowa w ust. 2, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego wskazuje sposób zabezpieczenia muzealiów.

**Art. 9.** Muzeum może prowadzić, jako dodatkową, działalność gospodarczą w celu finansowania działalności określonej w art. 2.

**Art. 10. 1.** Wstęp do muzeów jest odpłatny, chyba że właściwy podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 1, postanowi o nieodpłatnym wstępie do muzeum.

2. W jednym dniu tygodnia wstęp na wystawy stałe muzeów jest nieodpłatny.

3. Dyrektor muzeum ustala i podaje do publicznej wiadomości, w sposób zwyczajowo przy-

jęty, wysokość opłat za wstęp do muzeum oraz dzień, o którym mowa w ust. 2. Dyrektor muzeum może zwolnić z opłat za wstęp.

4. Rada Ministrów określi, w drodze rozporządzenia, grupy osób, którym przysługuje ulga w opłacie lub zwolnienie z opłaty za wstęp do muzeów państwowych, oraz rodzaje dokumentów potwierdzających ich uprawnienia, uwzględniając przy tym odpowiednio przepisy obowiązujące w państwach członkowskich Unii Europejskiej, Konfederacji Szwajcarskiej oraz w państwach członkowskich Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) - stron umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym.

5. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po zasięgnięciu opinii Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, ustali, w drodze rozporządzenia, wykaz państwowych muzeów martyrologicznych, do których wstęp jest bezpłatny, ze względu na szczególny charakter historyczny i edukacyjny tych muzeów.

**Art. 11.** 1. Przy muzeum państwowym i samorządowym działa rada muzeum, której członków powołuje właściwy podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 2 lub 3.

## **2. Rada muzeum:**

- 1) **sprawuje nadzór nad wypełnianiem przez muzeum jego powinności wobec zbiorów i społeczeństwa, w szczególności nad realizacją celów określonych w art. 1,**
- 2) **ocenia, na podstawie przedłożonego przez dyrektora muzeum sprawozdania rocznego z działalności, działalność muzeum oraz opiniuje przedłożony przez dyrektora roczny plan działalności.**

3. Kadencja członków rady muzeum trwa cztery lata, z zastrzeżeniem art. 18 ust. 1.

4. **Rada muzeum liczy od 5 do 15 członków. Członków rady muzeum powołuje i odwołuje właściwy podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 2 lub 3. Rada muzeum wybiera ze swojego grona przewodniczącego.**

5. W skład rady muzeum powoływane są osoby spośród kandydatów wskazanych przez:

- 1) **właściwy podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 2 lub 3,**
- 2) **właściwe ze względu na siedzibę muzeum organy jednostek samorządu terytorialnego, z wyjątkiem jednostki samorządu terytorialnego, o której mowa w art. 5 ust. 3,**
- 3) stowarzyszenia naukowe i twórcze,
- 4) fundacje i inne instytucje wspierające działalność muzeum,
- 5) Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa w muzeach prowadzących działalność w zakresie jej właściwości,
- 6) dyrektora muzeum,
- 7) samą radę muzeum.

6. **Członkowie rady muzeum wskazani przez podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 2 lub 3, stanowią nie więcej niż 1/3 składu rady muzeum.**

7. Dyrektor muzeum i sekretarz rady muzeum uczestniczą w jej zebraniach; sekretariat rady zapewnia muzeum.

7a. **Członkom rady muzeum mogą przysługiwać diety oraz zwrot kosztów przejazdów i noclegów na zasadach określonych w przepisach regulujących należności przysługujące pracownikowi, zatrudnionemu w państwowej lub samorządowej jednostce sfery budżetowej, z tytułu podróży służbowej na obszarze kraju, o ile nie otrzymują ich z innego tytułu. Wydatki te pokrywa muzeum.**

**7b. Dyrektor muzeum przyznaje należności, o których mowa w ust. 7a, jeżeli środki na ten cel są ujęte w planie finansowym muzeum na dany rok.**

8. Szczegółowy tryb pracy rady muzeum określa uchwalony przez nią regulamin.

**9. Rada muzeum, w przypadku ogłoszenia konkursu na stanowisko dyrektora, wyznacza do składu komisji konkursowej określonej w art. 16 ust. 4 ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123, z późn. zm.) dwóch dodatkowych członków.**

10. (uchylony).

**Art. 12. 1.** W muzeum mogą działać kolegia doradcze utworzone przez dyrektora, z jego inicjatywy lub na wniosek co najmniej połowy zatrudnionych w nim muzealników.

2. Tryb działania kolegiów doradczych, skład osobowy i organizację określa statut muzeum.

### **Rozdział 3**

#### **Muzeum rejestrowane**

**Art. 13. 1.** W celu potwierdzenia wysokiego poziomu merytorycznej działalności i znaczenia zbiorów oraz w celu ewidencjonowania muzeów spełniających te warunki, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego prowadzi Państwowy Rejestr Muzeów, zwany dalej „Rejestrem”.

2. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego uzależnia wpis do Rejestru w szczególności od znaczenia posiadanych przez muzeum zbiorów, zespołu wykwalifikowanych pracowników, pomieszczeń i stałego źródła finansowania - zapewniających spełnienie statutowych celów muzeum.

3. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia:

- 1) sposób prowadzenia Rejestru,
- 2) wzór wniosku o wpis do Rejestru,
- 3) warunki i tryb dokonywania wpisów w Rejestrze,
- 4) okoliczności, w jakich można zarządzić kontrolę w celu ustalenia, czy muzeum spełnia nadal warunki wpisu do Rejestru – biorąc pod uwagę uprawnienia nadzorcze ministra nad muzeami.

4. Z dniem wpisu do Rejestru muzeum jest uprawnione do używania nazwy „muzeum rejestrowane”.

5. Muzeum rejestrowane korzysta ze szczególnej ochrony i pomocy finansowej państwa.

6. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego ogłasza w Biuletynie Informacji Publicznej wykaz muzeów rejestrowanych.

**Art. 14. 1.** Jeżeli muzeum rejestrowane przestało spełniać warunki wpisu do Rejestru, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego wyznacza muzeum termin do ich spełnienia, a po jego bezskutecznym upływie skreśla z Rejestru.

2. O wszczęciu postępowania w sprawie skreślenia z Rejestru oraz o jego wyniku minister właściwy



do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego zawiadamia podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 1, i podaje ten fakt do publicznej wiadomości w sposób zwyczajowo przyjęty.

**Art. 15.** Rozstrzygnięcie w sprawach wpisu i skreślenia z Rejestru następuje w drodze decyzji administracyjnej.

**Art. 16.** Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po zasięgnięciu opinii Rady do Spraw Muzeów, może w muzeach rejestrowanych, bezpośrednio mu podległych, powierzyć swoje uprawnienia radzie powierniczej, w zakresie:

- 1) nadzoru nad wypełnianiem przez muzeum jego powinności wobec zbiorów i społeczeństwa,
- 2) bezpośredniego nadzoru nad realizacją celów określonych w art. 1,
- 3) powoływania i odwoływania dyrektora muzeum.

**Art. 17.** Właściwe organy administracji rządowej oraz organy jednostek samorządu terytorialnego mogą w muzeach rejestrowanych bezpośrednio im podległych powierzyć – za zgodą ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po zasięgnięciu opinii Rady do Spraw Muzeów – swoje uprawnienia radzie powierniczej, w zakresie określonym w art. 16.

**Art. 18.** 1. W muzeum, w którym działa rada powiernicza, nie powołuje się rady muzeum, a dotychczasowa rada ulega rozwiązaniu.

2. Przekazanie uprawnień, o których mowa w art. 16 i 17, wymaga zasięgnięcia opinii Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, w zakresie jej właściwości.

**Art. 19.** 1. Rada powiernicza składa się z 9-15 członków. Pracami rady kieruje przewodniczący. Członków rady oraz przewodniczącego powołuje i odwołuje organ, o którym mowa w art. 16 i art. 17.

2. Szczegółowy tryb pracy rady powierniczej określa regulamin uchwalany przez radę i zatwierdzany przez organ, o którym mowa w art. 16 i art. 17.

3. Kadencja rady powierniczej trwa 5 lat.

4. Członkostwo w radzie powierniczej wygasa przed upływem kadencji w razie:

- 1) śmierci,
- 2) zrzeczenia się,
- 3) skazania prawomocnym wyrokiem na utratę praw publicznych,
- 4) ubezwłasnowolnienia,
- 5) odwołania z powodu niewykonywania obowiązków członka rady wynikających z przepisów ustawy lub regulaminu.

**Art. 19a.** 1. Członkom rady powierniczej może przysługiwać zwrot kosztów przejazdów na zasadach określonych w przepisach regulujących należności przysługujące pracownikowi, zatrudnionemu w państwowej lub samorządowej jednostce sfery budżetowej, z tytułu podróży służbowej na obszarze kraju oraz wynagrodzenie za udział w posiedzeniu rady powierniczej. Wydatki te pokrywa muzeum.

2. Dyrektor muzeum przyznaje zwrot kosztów przejazdów, jeżeli środki na ten cel są ujęte w planie finansowym muzeum na dany rok.

**3. Podmiot, o którym mowa w art. 16 lub 17, przyznaje wynagrodzenie, o którym mowa w ust. 1, oraz ustala jego wysokość.**

**4. W przypadku przyznania wynagrodzenia, o którym mowa w ust. 1, nie może być ono wyższe niż:**

- 1) dla przewodniczącego rady – 50 %,**
- 2) dla pozostałych członków rady – 45 %**  
**– minimalnego wynagrodzenia przewidzianego w przepisach o minimalnym wynagrodzeniu za pracę.**

**Art. 20.** Muzeum rejestrowanemu przy nabywaniu zabytków przysługuje:

- 1) prawo pierwszeństwa zakupu od podmiotów prowadzących działalność polegającą na oferowaniu do sprzedaży zabytków - w terminie 14 dni od dnia zgłoszenia przez muzeum zamiaru zakupu,
- 2) prawo pierwokupu bezpośrednio na aukcjach, po cenie wylicytowanej.

## **Rozdział 4**

### **Muzealia**

**Art. 21. 1. Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów. Muzealia stanowią dobro narodowe.**

**1a. W przypadku muzeum nieposiadającego osobowości prawnej, muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność podmiotu, który utworzył muzeum, oraz wpisane do inwentarza muzealiów.**

2. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia, zakres, formy i sposób ewidencjonowania zabytków w muzeach, wskazując, w szczególności, rodzaj dokumentacji ewidencyjnej, wymagania, jakim powinno odpowiadać prowadzenie tej dokumentacji, sposób oznakowania muzealiów oraz tryb ich dokumentowania w przypadku przenoszenia poza siedzibę muzeum oraz skreślenia z inwentarza muzeum.

**Art. 22. (uchylony).**

**Art. 23. 1. Muzea państwowe i samorządowe mogą dokonywać zamiany, sprzedaży lub darowizny muzealiów, po uzyskaniu pozwolenia ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Pozwolenie na zamianę, sprzedaż lub darowiznę muzealiów może być udzielone tylko w wyjątkowych i uzasadnionych przypadkach. Środki uzyskane ze sprzedaży muzealiów mogą być przeznaczone wyłącznie na uzupełnienie zbiorów muzeum.**

**2. (uchylony).**

**3. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego może wydać pozwolenie na zamianę, sprzedaż lub darowiznę muzealiów na wniosek dyrektora muzeum zaopiniowany przez radę muzeum i złożony za pośrednictwem właściwego podmiotu, o którym mowa w art. 5 ust. 2 lub 3 - po zasięgnięciu opinii Rady do Spraw Muzeów.**

4. W sprawach z zakresu działania Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa czynności, o których mowa w ust. 1-3, wymagają zasięgnięcia jej opinii.

**Art. 24. 1. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, na wniosek dyrektora muzeum państwowego lub samorządowego, wydaje pozwolenie na skreślenie z inwentarza, w razie zmiany statusu prawnego muzealiom lub błędu w zapisie inwentarzowym.**

2. W razie stwierdzenia błędów w zapisie inwentarzowym, skreślenie może być nakazane decyzją ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po uzgodnieniu z Radą do Spraw Muzeów.

**Art. 25.1. Muzeum pobiera opłaty za przygotowanie i udostępnianie zbiorów do celów innych niż zwiedzanie, w szczególności za kopiowanie, sporządzanie reprodukcji lub fotografii, przygotowywanie zbiorów do wypożyczenia oraz ich wypożyczenie.**

2. Wysokość opłat, o których mowa w ust. 1, ustala dyrektor muzeum. W uzasadnionych przypadkach dyrektor muzeum może ustalić opłatę ulgową lub zwolnić z opłaty.

3. Nie pobiera się opłat za wypożyczenia muzealiów między muzeami krajowymi oraz, pod warunkiem wzajemności, między muzeami z siedzibą w państwach członkowskich Unii Europejskiej, Konfederacji Szwajcarskiej oraz w państwach członkowskich Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) - stron umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym.

**Art. 25a. 1. Wizerunki muzealiów mogą być utrwalone i przechowywane na informatycznych nośnikach danych w rozumieniu przepisów ustawy z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne (Dz. U. Nr 64, poz. 565 oraz z 2006 r. Nr 12, poz. 65 i Nr 73, poz. 501).**

2. Muzeum pobiera opłaty za udostępnianie wizerunków muzealiów, z wykorzystaniem informatycznych nośników danych. Bezpośredni dostęp do wizerunków muzealiów drogą elektroniczną jest bezpłatny.

3. Wysokość opłat, o których mowa w ust. 2, ustala dyrektor muzeum. W uzasadnionych przypadkach dyrektor muzeum może ustalić opłatę ulgową lub zwolnić z opłaty.

**Art. 26. 1. W razie likwidacji muzeum samorządowego, właściwy podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 3, zapewnia muzealiom warunki należytego przechowywania.**

2. W przypadku określonym w ust. 1, odpowiednio organ wykonawczy gminy, powiatu lub województwa ma prawo pierwszeństwa nabycia muzealiów. Jeżeli likwidowane muzeum utworzono w drodze komunalizacji mienia państwowego, nabycie tego mienia następuje nieodpłatnie.

3. Jeżeli organ wykonawczy, powiatu lub województwa nie skorzystał z prawa pierwszeństwa nabycia, podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 3, po uzgodnieniu z wojewodą, rozstrzyga o dalszym przeznaczeniu muzealiów.

**Art. 27. Szczegółowe zasady postępowania z muzealiami, w razie likwidacji muzeum państwowego, określa każdorazowo minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, w drodze decyzji, po zasięgnięciu opinii Rady do Spraw Muzeów.**

**Art. 28. Muzealia, będące nieruchomościami, w momencie likwidacji muzeum podlegają bezzwłocznie wpisowi do rejestru zabytków, chyba że wejdą w skład innego muzeum.**

**Art. 29. 1.** Muzealia mogą być przenoszone, za zgodą dyrektora muzeum, poza teren muzeum, w którym są wpisane do inwentarza:

- 1) w przypadku wypożyczenia innym muzeom,
  - 2) w przypadku potrzeby konserwacji, badań lub zapewnienia bezpieczeństwa,
  - 3) w przypadku ekspozycji na wystawach,
  - 4) w innych uzasadnionych przypadkach
- za zgodą podmiotu, o którym mowa w art. 5 ust. 1.

**2.** Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia, warunki, sposób i tryb przenoszenia muzealiów, z uwzględnieniem w szczególności warunków i sposobu przenoszenia, przechowywania ich w nowym miejscu oraz opracowywania dla nich dokumentacji naukowo-konserwatorskiej.

**Art. 30.** Muzealia wpisane do inwentarzy muzeów państwowych lub samorządowych nie podlegają egzekucji na podstawie tytułu wykonawczego w sądowym lub administracyjnym postępowaniu egzekucyjnym.

**Art. 31.** Przepisy rozdziału 4 nie naruszają przepisów dotyczących ochrony narodowego zasobu archiwalnego oraz przepisów regulujących zasady zbywania mienia komunalnego.

## Rozdział 5

### Pracownicy muzeów

**Art. 32. 1.** Pracownicy zatrudnieni na stanowiskach związanych z działalnością podstawową muzeów tworzą zawodową grupę muzealników, do której wchodzi asystenci, adiunkci, kustosze i kustosze dyplomowani.

2. Pracownicy, o których mowa w ust. 1, powinni posiadać kwalifikacje muzealnicze.

3. W muzeach mogą być zatrudnieni specjaliści w innych zawodach związanych z działalnością muzealną.

**4.** Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia, wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania w muzeach stanowisk, o których mowa w ust. 1, oraz sposób ich stwierdzania, mając na celu zapewnienie profesjonalnego wykonywania zadań.

**Art. 33.** Muzea prowadzące lub koordynujące prace naukowe mogą zatrudniać pracowników naukowych i badawczo-technicznych, na zasadach określonych w ustawie z dnia 25 lipca 1985 r. o jednostkach badawczo-rozwojowych (Dz. U. z 1991 r. Nr 44, poz. 194 i Nr 107, poz. 464, z 1992 r. Nr 54, poz. 254, z 1994 r. Nr 1, poz. 3 i Nr 43, poz. 163 oraz z 1996 r. Nr 41, poz. 175 i Nr 89, poz. 402). Do pracowników tych przepis art. 34 stosuje się odpowiednio.

**Art. 34.** Muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi

w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, jak kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum.

## Rozdział 6

### Zmiany w przepisach obowiązujących, przepisy przejściowe i końcowe

**Art. 35.** W ustawie z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz. U. Nr 10, poz. 48, z 1983 r. Nr 38, poz. 173, z 1989 r. Nr 35, poz. 192 oraz z 1990 r. Nr 34, poz. 198 i Nr 56, poz. 322 oraz z 1996 r. Nr 106, poz. 496) wprowadza się następujące zmiany:

- 1) w tytule ustawy skreśla się wyrazy „i o muzeach”;
- 2) w art. 4 pkt 2 otrzymuje brzmienie:  
„2) wpisane w muzeach do inwentarza i wchodzące w skład bibliotek, z wyjątkiem materiałów wchodzących w skład narodowego zasobu archiwalnego, których ochronę regulują odrębne przepisy.”;
- 3) w tytule rozdziału III skreśla się wyrazy „i nadzoru nad muzeami”;
- 4) w art. 7 skreśla się wyrazy „i wszystkimi muzeami”;
- 5) art. 9 otrzymuje brzmienie:

„Art. 9. Bezpośredni nadzór nad państwowymi kolekcjami i zbiorami pozamuzealnymi sprawują Minister Kultury i Sztuki, inni ministrowie (kierownicy urzędów centralnych), osoby prawne oraz jednostki organizacyjne nie posiadające osobowości prawnej, stosownie do swojego zakresu działania.”;

- 6) skreśla się art. 45-54 oraz oznaczenie rozdziału VIII;
- 7) skreśla się art. 61-66 oraz oznaczenie rozdziału X;
- 8) w tytule rozdziału XI skreśla się wyrazy „i zbiorach muzealnych”;
- 9) w art. 67 wyrazy „Muzea i zabytki nieruchome” zastępuje się wyrazami „Zabytki nieruchome”;
- 10) skreśla się art. 69.

**Art. 36.** W ustawie z dnia 29 kwietnia 1985 r. o gospodarce gruntami i wywłaszczaniu nieruchomości (Dz. U. z 1991 r. Nr 30, poz. 127, Nr 103, poz. 446 i Nr 107, poz. 464, z 1993 r. Nr 47, poz. 212 i Nr 131, poz. 629, z 1994 r. Nr 27, poz. 96, Nr 31, poz. 118, Nr 84, poz. 384, Nr 85, poz. 388, Nr 89, poz. 415 i Nr 123, poz. 601, z 1995 r. Nr 99, poz. 486 oraz z 1996 r. Nr 5, poz. 33, Nr 90, poz. 405, Nr 106, poz. 496 i Nr 156, poz. 775) w art. 40 po ust. 4 dodaje się ust. 4a w brzmieniu:

„4a. Muzeum rejestrowane zwolnione jest od opłat z tytułu użytkowania wieczystego, użytkowania i zarządu gruntami i budynkami, stanowiącymi własność Skarbu Państwa.”

**Art. 37.** W ustawie z dnia 12 stycznia 1991 r. o podatkach i opłatach lokalnych (Dz. U. Nr 9, poz. 31 i Nr 101, poz. 444, z 1992 r. Nr 21, poz. 86, z 1994 r. Nr 123, poz. 600 oraz z 1996 r. Nr 91, poz. 409 i Nr 149, poz. 704) w art. 7 w ust. 1 po pkt 10 dodaje się pkt 10a w brzmieniu:

„10a) budynki i grunty we władaniu muzeów rejestrowanych.”

**Art. 38.** W ustawie z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. Nr 114, poz. 493, z 1994 r. Nr 121, poz. 591 oraz z 1996 r. Nr 90, poz. 407) art. 40 otrzymuje brzmienie:

„Art. 40. Przepisy ustawy nie naruszają przepisów ustawy z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury (Dz. U. Nr 10, poz. 48, z 1983 r. Nr 38, poz. 173, z 1989 r. Nr 35, poz. 192, z 1990 r. Nr 34, poz. 198 i Nr 56, poz. 322, z 1996 r. Nr 106, poz. 496 oraz z 1997 r. Nr 5, poz. 24), ustawy z dnia 9 kwietnia 1968 r. o bibliotekach (Dz. U. Nr 12, poz. 63, z 1984 r. Nr 26, poz. 129, z 1989 r. Nr 29, poz. 155 i Nr 35, poz. 192, z 1990 r. Nr 34, poz. 198 oraz z 1996 r. Nr 152, poz. 722) oraz ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24) w zakresie prowadzenia działalności kulturalnej w formach określonych w tych ustawach.”

**Art. 39.** Do czasu wydania przepisów wykonawczych na podstawie niniejszej ustawy zachowują moc dotychczasowe przepisy wykonawcze dotyczące muzeów, wydane na podstawie ustawy wymienionej w art. 35, nie dłużej jednak niż przez okres 6 miesięcy od dnia wejścia w życie niniejszej ustawy, jeżeli nie są z nią sprzeczne.

**Art. 40.** Ustawa wchodzi w życie po upływie 14 dni od dnia ogłoszenia.



# USTAWA

z dnia 29 czerwca 2007 r.

## o zmianie ustawy o muzeach

(Dz. U. z dnia 31 lipca 2007 r. Nr 136, poz. 956)

**Art. 1.** W ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) wprowadza się następujące zmiany:

### Treść pominięta – zmiany uwzględnione w tekście jednolitym jak wyżej

**Art. 2.** Statut nadany muzeum, które zostało utworzone po dniu 1 stycznia 2005 r. przez podmiot, o którym mowa w art. 5 ust. 2 lub 3 ustawy, o której mowa w art. 1 niniejszej ustawy, dotychczas nieposiadającemu wystawy stałej, staje się statutem muzeum w organizacji, w rozumieniu przepisu art. 6 ust. 3 ustawy, o której mowa w art. 1, w brzmieniu nadanym niniejszą ustawą.

**Art. 3.** Statuty muzeów nieposiadających osobowości prawnej stają się regulaminami w rozumieniu przepisu art. 6 ust. 6 ustawy, o której mowa w art. 1 niniejszej ustawy, w brzmieniu nadanym niniejszą ustawą.

**Art. 4.** Rada do Spraw Muzeów, powołana przed dniem wejścia w życie niniejszej ustawy, oraz jej Przewodniczący działają do końca okresu, na który zostali powołani.

**Art. 5.** Przepisy wykonawcze wydane przed dniem wejścia w życie niniejszej ustawy na podstawie art. 5 ust. 5, art. 7 ust. 3, art. 10 ust. 4 i 5, art. 13 ust. 3, art. 29 ust. 2, art. 32 ust. 4 ustawy, o której mowa w art. 1 niniejszej ustawy, zachowują moc do dnia wejścia w życie przepisów wykonawczych na podstawie art. 5 ust. 5, art. 7 ust. 5, art. 10 ust. 4 i 5, art. 13 ust. 3, art. 29 ust. 2, art. 32 ust. 4 tej ustawy, w brzmieniu nadanym niniejszą ustawą, nie dłużej jednak niż przez 6 miesięcy od dnia wejścia w życie niniejszej ustawy.

**Art. 6.** Ustawa wchodzi w życie po upływie 30 dni od dnia ogłoszenia.





## NOWELIZACJA USTAWY O MUZEACH Z 29 CZERWCA 2007 ROKU

**31 sierpnia 2007 r. zaczęła obowiązywać nowelizacja ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.), opublikowana w Dz. U. Nr 136, poz. 956.**

Jak zaznaczono w uzasadnieniu do projektu nowelizacji, nie wprowadziła ona całościowej zmiany systemu organizacji i funkcjonowania muzeów w Polsce. Zmianie poddane zostały tylko niektóre przepisy ustawy o muzeach, przy czym część nowych zapisów ma korygujący, porządkujący charakter.

Mimo ograniczonego zakresu omawianej nowelizacji, wymaga ona szczególnej uwagi ze względu na to, że skutkiem jej wejścia w życie jest pojawienie się nowych, nieistniejących wcześniej rozwiązań, jak również z uwagi na praktyczny wymiar zmian ustawowych, co dotyczy m.in. nowej regulacji w zakresie pobieranych przez muzea opłat.

Poniżej przedstawiona zostanie w układzie problemowym analiza prawna obowiązujących od końca sierpnia 2007 r. zmian w ustawie o muzeach, z wyeksponowaniem następujących zagadnień: 1) statusu muzeum, 2) zakresu działalności statutowej muzeum, 3) podstaw prawnych działania muzeum, 4) rad związanych z działalnością muzeów, 5) pobieranych przez muzea opłat oraz 6) zbiorów muzealnych. Analiza prawna tych zagadnień (zmian) poprzedzona zostanie krótkim omówieniem uwarunkowań czasowych wynikłych z niektórych przepisów nowelizacji.

### Rozwiązania o przejściowym charakterze

Ustawa o muzeach zawiera ogólne postanowienia dotyczące organizacji i działalności muzeów. Przepisy ustawowe uszczegóławiają rozporządzenia wykonawcze do ustawy. Także w tym zakresie omawiana nowelizacja wprowadza istotne zmiany. Chodzi zasadniczo o dwa rodzaje postanowień.

Po pierwsze, zmienione zostały w tekście ustawy delegacje ustawowe do wydawania rozporządzeń wykonawczych. Skalę tych zmian wskazuje zbiorczo art. 5 ustawy nowelizacyjnej. Nowe sformułowanie delegacji ustawowych dla ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego wynika z jednej strony ze zmian dotyczących poszczególnych rozwiązań ustawowych, które regulowane są uzupełniająco w ramach rozporządzeń, z drugiej zaś strony z potrzeby dostosowania dotychczasowego brzmienia delegacji ustawowych do wymogów konstytucyjnych w tym przedmiocie.

Ustawa o muzeach była uchwalana jeszcze przed wejściem w życie Konstytucji RP z 1997 r. Zgodnie z art. 92 ust. 1 Konstytucji rozporządzenia wydawane są na podstawie szczegółowego upoważnienia zawartego w ustawie, przy czym upoważnienie powinno określać nie tylko organ właściwy do wydania rozporządzenia, ale także zakres spraw przekazanych do uregulowania oraz wytyczne dotyczące treści aktu. W zestawieniu z dotychczasowym sformułowaniem delegacji ustawowych w ustawie o muzeach,

ich nowe brzmienie, nadane przez omawianą nowelizację, uszczegóławia je przede wszystkim w zakresie wymaganych konstytucyjnie wytycznych odnośnie do treści rozporządzeń.

Po drugie, podkreślić trzeba, że mimo wejścia omawianej nowelizacji w życie z dniem 31 sierpnia 2007 r., art. 5 ustawy nowelizacyjnej utrzymał w mocy rozporządzenia wykonawcze do ustawy o muzeach, w stosunku do których zmienione zostały delegacje ustawowe, do czasu wejścia w życie nowych rozporządzeń, nie dłużej jednak niż przez 6 miesięcy od dnia wejścia w życie przedmiotowej nowelizacji. Oznacza to konieczność przejściowego stosowania w praktyce muzealnej dotychczasowych rozporządzeń do ustawy o muzeach, przy czym stan ten może trwać do końca lutego 2008 roku. W tym przejściowym, półrocznym okresie zasadne jest zatem śledzenie na bieżąco nowych rozporządzeń wykonawczych (daty ich publikacji w Dzienniku Ustaw oraz daty ich wejścia w życie), aby w odpowiednim momencie dostosować funkcjonowanie i organizację muzeum do zmienionych wymogów.

Jeżeli chodzi o pozostałe przepisy przejściowe, zawarte w art. 2-4 ustawy nowelizacyjnej, to zostaną one poniżej zasygnalizowane w ramach omawiania odpowiednich zagadnień, wymagających komentarza w efekcie wprowadzonych zmian.

### **Zmiany dotyczące statusu muzeów**

Mimo zmiany artykułu 1 ustawy o muzeach, zawarta w nim definicja muzeum nie uległa zasadniczej przebudowie. Nadal muzeum definiowane jest jako jednostka organizacyjna nienastawiona na osiągnięcie zysku.

Wprowadzono natomiast większe zróżnicowanie rodzajowe muzeów. Co prawda nie doszło do korekty odnośnie do podmiotów, które mogą tworzyć muzea, wobec czego także po wejściu w życie omawianej nowelizacji mogą być one dzielone na muzea państwowe, samorządowe oraz muzea pozostałe (tworzone przez osoby fizyczne, osoby prawne lub jednostki nieposiadające osobowości prawnej).

W przepisach ustawy o muzeach pojawiły się natomiast dwa nowe pojęcia, związane z posiadaniem przez muzea szczególnego statusu, a co za tym idzie z potrzebą brania w ich przypadku pod uwagę specyficznych uwarunkowań prawnych. Chodzi z jednej strony o tzw. muzea w organizacji, z drugiej zaś o muzea nie posiadające osobowości prawnej, w tym takie, które funkcjonują w ramach struktury jednostki organizacyjnej.

Jeżeli chodzi o muzea w organizacji, to nie jest to w zasadzie odrębny rodzaj muzeów, tylko pierwsze stadium funkcjonowania muzeum – od czasu jego utworzenia do czasu zakończenia procesu jego organizowania, czyli do dnia otwarcia w nim wystawy stałej (por. art. 6 ust. 3 ustawy o muzeach). W tym kontekście wszystkie muzea po 30 sierpnia 2007 r. mogą zostać podzielone na dwie grupy: 1) muzea w organizacji oraz 2) muzea posiadające już własne wystawy stałe.

Muzea w organizacji mogą zostać z kolei podzielone na muzea już istniejące w dniu wejścia w życie przedmiotowej nowelizacji oraz muzea w organizacji, utworzone po 30 sierpnia 2007 roku. Pierwszym z nich poświęcony jest, mający przejściowy charakter, art. 2 ustawy nowelizacyjnej, zgodnie z którym statuty muzeów państwowych i samorządowych utworzonych po 1 stycznia 2005 r., dotychczas nieposiadających wystawy stałej, stają się statutami muzeów w organizacji. Z biegiem czasu zróżnicowanie to w sposób naturalny zostanie zniwelowane – w momencie, w którym wszystkie muzea utworzone przed 31 sierpnia 2007 r. będą już miały własne wystawy stałe, czyli przestaną mieć status muzeów w organizacji.

W tym miejscu zaznaczyć należy, że analiza nowych przepisów skłania do wniosku, iż kategoria muzeum w organizacji nie została ograniczona wyłącznie do muzeów państwowych i samorządowych,

wobec czego muzeami w organizacji mogą być także muzea niepubliczne – oczywiście do czasu otwarcia w tych muzeach wystawy stałej, co stanowi w tym przypadku główne kryterium podziału. Na słuszność takiej interpretacji wskazuje w szczególności art. 6 ust. 6 zdanie 2 ustawy o muzeach, gdzie nakazuje się odpowiednie stosowanie do regulaminów muzeów nieposiadających osobowości prawnej m.in. ustępu 3 powyższego artykułu, dotyczącego właśnie muzeów w organizacji.

Co się tyczy z kolei muzeów nieposiadających osobowości prawnej, to wyraźne uregulowanie w ustawie tej kategorii muzeów nie oznacza, że muzea takie przed 31 sierpnia 2007 r. nie istniały. Odrębne unormowanie tego rodzaju muzeów jest skutkiem wprowadzenia związanych z nimi dwóch szczególnych rozwiązań, dotyczących z jednej strony podstaw prawnych działania muzeum, jakimi w tym przypadku są regulaminy, z drugiej zaś strony statusu muzealiów (por. uwagi dalej).

Wśród muzeów nieposiadających osobowości prawnej szczególną kategorię stanowią muzea funkcjonujące w ramach struktury jednostki organizacyjnej. Mamy zatem w ich przypadku do czynienia z funkcjonowaniem jednostki organizacyjnej, jaką jest muzeum, w ramach większej jednostki organizacyjnej, np. szkoły wyższej, przedsiębiorstwa państwowego itp.

Wszystkie muzea mogą zostać w związku z powyższym podzielone na muzea mające status osób prawnych oraz muzea, które osobami prawnymi nie są, czyli właśnie muzea nieposiadające osobowości prawnej. Muzeami pierwszego rodzaju są te, które są instytucjami kultury, czyli zasadniczo muzea państwowe i samorządowe, uzyskujące przymiot osobowości prawnej wraz z wpisem do rejestru instytucji kultury prowadzonego przez ich organizatora. Natomiast muzeami nieposiadającymi osobowości prawnej są głównie muzea tworzone przez inne, niepubliczne podmioty, np. przez fundacje czy osoby fizyczne.

Dla muzeów państwowych i samorządowych istotne jest dodanie w artykule 5 ustawy o muzeach nowego ustępu 6, przyznającego wyraźnie muzeom państwowym oraz rejestrowanym muzeom samorządowym prawo używania okrągłej pieczęci z godłem i nazwą muzeum. Zmiana w tym zakresie spowodowana została wymogiem istnienia podstawy prawnej do posługiwania się tego typu pieczęcią, która w praktyce muzealnej była wcześniej stosowana. Dzięki wprowadzeniu takiego uzupełnienia ustawowego nie powinno budzić wątpliwości to, że wskazane w powyższym przepisie muzea mogą pieczęcią okrągłą w swojej działalności używać.

### **Zmiany zakresu zadań statutowych muzeum**

Odnosnie do ustawowo określonego zakresu działalności muzeów, zmienionego na mocy omawianej nowelizacji, na podkreślenie zasługują przede wszystkim dwie kwestie.

Po pierwsze chodzi o nowy, wyraźnie wyeksponowany cel aktywności muzeów, jakim jest popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę (por. nowy pkt 7a w art. 2 ustawy o muzeach). Co prawda wykaz celów realizowanych przez muzea sformułowany jest w powyższym artykule, podobnie jak przed nowelizacją, w sposób otwarty, o czym świadczy użyty tutaj przez ustawodawcę zwrot „w szczególności”, dodanie jednak pozycji wyraźnie określającej, że muzea poza aktywnością w sferze ochrony kultury mogą także działać w zakresie jej tworzenia i upowszechniania, ma wzmocnić podstawę prawną angażowania się przez muzea w różne artystyczne lub popularyzujące przedsięwzięcia, które w muzeach są niejednokrotnie organizowane, żeby wspomnieć tylko koncerty.

Druga zmiana artykułu 2 ustawy o muzeach, modyfikująca jego poprzednie brzmienie, to rozbudowanie zadań muzeów w zakresie korzystania ze zgromadzonych w nich zbiorów. W tym kontekście chodzi zwłaszcza o pkt 8 i 9 art. 2 ustawy o muzeach. W punkcie 8 tego artykułu dodano, że zbiory

muzeów udostępniane są nie tylko do celów edukacyjnych, ale też naukowych, natomiast zgodnie z nowym brzmieniem punktu 9 zaakcentowano potrzebę zapewnienia przez muzea nie tylko korzystania z ich zbiorów, ale również ze zgromadzonych w muzeach informacji.

Aspekt korzystania ze zbiorów muzealnych, a nie wyłącznie kontaktu z nimi, pojawił się poza tym w nowej definicji muzeum jako jednostki organizacyjnej (por. art. 1 ustawy o muzeach).

Porządkowo-systemowy charakter ma natomiast doprecyzowanie w punkcie 5 artykułu 2 ustawy o muzeach, że wystawy urządzone przez muzea to wystawy stałe i czasowe, co w świetle praktyki muzealnej nie budziło wcześniej żadnych wątpliwości, nie miało jednak wyraźnego ustawowego odniesienia.

### **Zmiany dotyczące podstaw działania muzeów**

W przeciwieństwie do stanu prawnego sprzed wejścia w życie omawianej nowelizacji, podstawy działania muzeów zostały zróżnicowane, co stanowi efekt zmian dotyczących statusu organizacyjnego muzeów (por. uwagi wyżej). Do 31 sierpnia 2007 r. wszystkie muzea działały na podstawie statutu. Po 30 sierpnia 2007 r. z punktu widzenia podstawy działania muzeów, mogą zostać one podzielone na dwie główne grupy:

1) muzea działające na podstawie dotychczasowych statutów. Chodzi w tym przypadku o dwie podgrupy, tzn.:

- a) muzea istniejące w dniu wejścia w życie omawianej nowelizacji, będące osobami prawnymi, posiadające wystawę stałą, jak również mające osobowość prawną muzea państwowe lub samorządowe utworzone przed 1 stycznia 2005 r., które wystawy stałej nie posiadały w dacie wejścia w życie przedmiotowej nowelizacji (por. art. 2 ustawy nowelizacyjnej),
- b) muzea nie będące osobami prawnymi, istniejące przed wejściem w życie omawianej nowelizacji – z mocy artykułu 3 ustawy nowelizacyjnej statuty tych muzeów stają się regulaminami w rozumieniu art. 6 ust. 6 ustawy o muzeach.

2) muzea działające chronologicznie na podstawie dwóch statutów (regulaminów), tzn. najpierw na podstawie statutu (regulaminu) muzeum w organizacji – do dnia otwarcia wystawy stałej, oraz na podstawie drugiego statutu (regulaminu) – nadawanego po otwarciu wystawy stałej, czyli po zakończeniu organizowania muzeum. Chodzi w tym przypadku o dwie podgrupy, tzn.:

- a) muzea tworzone po 30 sierpnia 2007 r. oraz
- b) będące osobami prawnymi państwowe i samorządowe muzea, nieposiadające do 30 sierpnia 2007 r. wystawy stałej, utworzone po 1 stycznia 2005 r., których statuty z dniem 31 sierpnia 2007 r. stają się statutami muzeów w organizacji z mocy ustawy, czyli na podstawie art. 2 ustawy nowelizacyjnej, a więc takie, którym po dniu otwarcia wystawy stałej nadać należy nowy statut zgodnie z art. 6 ust. 4 ustawy o muzeach.

Ponadto w świetle zmienionych przepisów wszystkie muzea podzielone mogą zostać na działające z jednej strony na podstawie statutów, z drugiej zaś strony na podstawie regulaminów, co związane jest odpowiednio z posiadaniem lub nieposiadaniem osobowości prawnej przez brane pod uwagę muzeum. W przypadku muzeów, które znajdują się w trakcie procesu organizowania, czyli nie posiadają jeszcze wystawy stałej, będą to zasadniczo statuty (regulaminy) muzeów w organizacji, co dotyczy głównie muzeów powstających po 30 sierpnia 2007 roku.

Jeżeli chodzi o treść statutów i regulaminów (por. art. 6 ust. 2, 3 i 6 ustawy o muzeach), to uwagi wymagają dwie zmiany. Po pierwsze, w punkcie 4 ust. 2 artykułu 6 ustawy o muzeach dodano

wymóg określenia w statutach i odpowiednio w regulaminach muzeów organów doradczych. Po drugie, w sposób szczególny unormowano treść statutów i regulaminów muzeów w organizacji, które zawierać powinny postanowienia regulujące proces organizowania muzeów.

Omawiana nowelizacja nie dokonała istotnych zmian odnośnie do uzgadniania statutów i regulaminów muzeów. W tym kontekście nowym rozwiązaniem jest prowadzenie przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego spisu uzgodnionych muzeów nieposiadających osobowości prawnej (por. art. 6 ust. 7 ustawy o muzeach).

### **Rady związane z działalnością muzeów**

W ramach omawianej nowelizacji w istotny sposób zmienione zostały zasady działania rad związanych z działalnością muzeów. Chodzi o trójakiemu rodzaju rady, tzn. rady muzeów, rady powiernicze w muzeach rejestrowanych oraz działającą przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego Radę do Spraw Muzeów.

Zmiany dotyczące rad muzeów są o tyle istotne, że ciała takie muszą istnieć przy większości muzeów państwowych i samorządowych, z wyjątkiem muzeów rejestrowanych. Zmiany w tym zakresie dotyczą pięciu następujących kwestii:

1) liczebności rad muzeów – podobnie jak przed wejściem w życie nowelizacji rady mogą liczyć nie więcej niż 15 członków, natomiast wprowadzony został dolny limit, które stanowi 5 osób,

2) ograniczenia kompetencji rad muzeów – w efekcie nowelizacji rady mają być zasadniczo organami doradczo-opiniodawczymi, a więc tylko opiniującymi roczne plany działalności muzeów oraz oceniającymi działalność muzeów na podstawie rocznych sprawozdań przedkładanych przez dyrektora, nie będzie zatem konieczne zatwierdzanie przed rady muzeów powyższych dokumentów oraz planów finansowych muzeów, co przewidywał wcześniej art. 11 ustawy o muzeach,

3) powoływania rad muzeów – zwiększony został wpływ państwowych lub samorządowych organizatorów na skład rad muzeów, gdyż po wejściu w życie nowelizacji członkowie rad muzeów wskazani przez organizatora stanowić mogą nie więcej niż 1/3 składu rady, a nie 1/4 tego składu, jak było to dotychczas. Jeśli zatem rada muzeum liczy 6 członków, to organizator będzie mógł wskazać dwóch spośród nich, podczas gdy według stanu prawnego sprzed nowelizacji mógłby wskazać co najwyżej jednego członka rady,

4) ponoszenia kosztów osobowych związanych z pracą rady – poprzez dodanie w artykule 11 ustawy o muzeach nowych ustępów 7a i 7b, które przewidują możliwość przyznania członkom rady muzeum diet oraz zwrotu kosztów przejazdów i noclegów na zasadach określonych w przepisach regulujących należności przysługujące pracownikowi zatrudnionemu w państwowej lub samorządowej jednostce sfery budżetowej z tytułu podróży służbowej na obszarze kraju, o ile nie otrzymują ich z innego tytułu. Wydatki te nie będą miały charakteru obligatoryjnego. Ich ponoszenie będzie zależało od ujęcia tego rodzaju należności w planie finansowym muzeum na dany rok, co stanowi informację istotną z punktu widzenia opracowywania planów finansowych muzeów państwowych i samorządowych na rok 2008,

5) ograniczenia kompetencji rad muzeów odnośnie do powoływania dyrektorów muzeów. Zmiany w tym zakresie polegają na wprowadzeniu dwóch korekt:

- a) sprecyzowaniu, że w przypadku ogłoszenia konkursu na stanowisko dyrektora muzeum rada muzeum wyznacza do składu komisji konkursowej określonej w art. 16 ust. 4 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej dwóch dodatkowych członków (ze zmiany tej wnosić należy, że uprawnienie to przysługuje radom muzeów tylko w stosunku do tych muzeów

samorządowych, w przypadku których przeprowadzanie konkursów na dyrektorów muzeów jest co do zasady obligatoryjne),

- b) uchyleniu ust. 10 w art. 11 ustawy o muzeach, który przewidywał, że konkursu na dyrektora nie ogłaszało się w sytuacji powołania na wniosek rady muzeum dyrektora po raz kolejny na czas określony (przepis powyższy miał o tyle niewielkie praktyczne znaczenie, że w przypadku większości muzeów samorządowych konkurs na dyrektora muzeum ma charakter fakultatywny, wobec czego organizator, który dobrze ocenia pracę dyrektora, ma możliwość przedłużenia jego zatrudnienia bez konkursowej weryfikacji, o ile oczywiście nie wchodzi w grę muzeum, w przypadku którego przeprowadzenie konkursu na dyrektora jest zasadniczo obowiązkowe).

Z powyższymi zmianami dotyczącymi rad muzeów zbieżność wykazują zmiany odnośnie do rad powierniczych w muzeach rejestrowanych, choć ograniczone one zostały zasadniczo do dwóch kwestii, tzn. kompetencji rad powierniczych oraz wydatków związanych z ich funkcjonowaniem.

Z zakresu kompetencji rad powierniczych wykreślona została ocena i zatwierdzanie przedstawianego przez dyrektora projektu rocznego planu finansowego muzeum (por. nowe brzmienie art. 16 ustawy o muzeach).

Zagadnienie kosztów osobowych związanych z pracą rad powierniczych uregulowane zostało w nowym art. 19a ustawy o muzeach. Podobnie jak w przypadku rad muzeów (por. uwagi wyżej) przepis ten przewiduje możliwość przyznania członkom rady powierniczej przez dyrektora zwrotu kosztów przejazdów na zasadach określonych w przepisach regulujących należności przysługujące pracownikowi zatrudnionemu w państwowej lub samorządowej jednostce sfery budżetowej z tytułu podróży służbowej na obszarze kraju – o ile środki na ten cel ujęte są w planie finansowym muzeum na dany rok.

Ponadto przewidziana została możliwość przyznawania członkom rad powierniczych wynagrodzenia za udział w posiedzeniach tych rad, z tym że decydemtem w tym zakresie jest organizator muzeum, a wysokość tego rodzaju wynagrodzenia nie może przekraczać limitów określonych w ustępie 4 art. 19a ustawy o muzeach, odniesionych do minimalnego wynagrodzenia pracowniczego. Limity te wynoszą odpowiednio 50% wynagrodzenia minimalnego dla przewodniczącego rady powierniczej oraz 45% tego wynagrodzenia dla pozostałych członków rady.

Wreszcie, jeżeli chodzi o ustawową regulację Rady do Spraw Muzeów, to została ona rozbudowana poprzez wprowadzenie w artykule 7 ustawy o muzeach dwóch nowych ustępów (por. ust. 2 i 3 tego artykułu w brzmieniu nadanym przez omawianą nowelizację).

Kadencja Rady ustalona została na 3 lata (por. art. 7 ust. 3 ustawy o muzeach). W tym miejscu pamiętać trzeba jednak o artykule 4 ustawy nowelizacyjnej. Jest to przepis przejściowy. Określa on, że Rada działająca w dacie wejścia omawianej nowelizacji w życie działa do końca okresu, na jaki została powołana. Trzyletnia kadencja powinna być zatem odnoszona do Rad powoływanych po 30 sierpnia 2007 roku.

W związku z powyższą przejściową zasadą, do nowych Rad odnoszony powinien być także ust. 2 art. 7 ustawy o muzeach, określający liczebność składu Rady na 21 członków, spośród których 10 ma być wskazywanych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pozostałych zaś 11 wybierać będzie zjazd muzeów rejestrowanych.

### **Opłaty pobierane przez muzea**

Zmiany w tym obszarze ogniskują się wokół dwóch aspektów: 1) zwiększenia zakresu pobierania opłat przez muzea oraz 2) wzmocnienia pozycji dyrektora muzeum w tym zakresie.

Jeżeli chodzi o zakres pobierania opłat, to zasadniczo został on utrzymany, z tym że w praktyce przewiduje się zwiększenie wpływów muzealnych z tego tytułu, co wynika z następujących zmian:

1) ograniczenia nieodpłatności wstępu do muzeum w jednym dniu tygodnia tylko do wystaw stałych, z czego wynika, że za zwiedzanie wystaw czasowych muzea będą mogły pobierać opłaty także w tym dniu (por. nowe brzmienie art. 10 ustawy o muzeach),

2) wprowadzania zasady pobierania opłat przez muzea za przygotowywanie i udostępnianie zbiorów do innych celów niż zwiedzanie oraz za udostępnianie wizerunków muzealiów z wykorzystaniem informatycznych nośników danych (por. nowe brzmienia art. 25 i art. 25a ustawy o muzeach; przed wejściem w życie przedmiotowej nowelizacji przepisy te przewidywały jedynie możliwość pobierania takich opłat).

Z drugiej strony zakres pobierania opłat przez muzea został w jednym przypadku ograniczony. Chodzi o opłaty za wypożyczenia muzealiów między muzeami, których, w świetle artykułu 25 ust. 3 w brzmieniu nadanym przez omawianą nowelizację, nie pobiera się nie tylko wówczas, gdy wypożyczanie odbywa się między muzeami krajowymi, ale także wtedy, gdy wypożyczającym jest muzeum z siedzibą w państwie członkowskim Unii Europejskiej, Konfederacji Szwajcarskiej albo Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu. Brak pobierania opłat wchodzi przy tym w grę pod warunkiem wzajemności, tzn. jeśli w ustawodawstwie innego państwa, w którym siedzibę ma wypożyczające muzeum, znajduje się rozwiązanie analogiczne do preferencji wynikającej z artykułu 25 ust. 3 polskiej ustawy o muzeach.

Jeżeli chodzi natomiast o kompetencje dyrektora odnośnie do opłat pobieranych przez muzeum, to zostały one zwiększone ze względu na to, że:

1) dyrektor ustalać będzie nie tylko wysokość opłat za wstęp do muzeum, ale także pozostałych opłat uregulowanych w artykułach 25 i 25a ustawy o muzeach,

2) dyrektor będzie miał możliwość decydowania o zwalnianiu z opłat pobieranych przez muzeum, a w przypadku opłat uregulowanych w artykułach 25 i 25a ustawy o muzeach – także ustalania opłaty ulgowej w uzasadnionych przypadkach.

W tym miejscu należy dodać, że dyrektor powinien nie tylko ustalać opłaty pobierane przez muzeum, ale także – jeżeli chodzi o opłaty za wstęp do muzeów – podawać do publicznej wiadomości w sposób zwyczajowo przyjęty wysokość tych opłat oraz dzień tygodnia, w którym wstęp na wystawę stałą jest nieodpłatny (por. art. 10 ust. 3 ustawy o muzeach).

### **Zmiany dotyczące zbiorów muzealnych**

Zmiany dotyczące muzealnych zbiorów, przeprowadzone w ramach omawianej nowelizacji, mają po pierwsze porządkujący charakter. Ustawodawca zdecydował się mianowicie na uporządkowanie terminologii, użytej na oznaczenie gromadzonych w muzeach dóbr. Dobra te określone zostały ogólnie jako zbiory, co znalazło odzwierciedlenie zarówno w nowej definicji muzeum (por. art. 1 ustawy o muzeach), jak i w dalszych przepisach ustawy o muzeach.

Gromadzone w muzeach zbiory dzielą się na dwa podstawowe rodzaje: 1) mające kwalifikowany charakter muzealia oraz 2) pozostałe zbiory, które w ustawowym określeniu muzealiów się nie mieszczą. Definicja muzealiów została ze względów porządkujących przeniesiona z art. 1 do art. 21 ustawy o muzeach, czyli do jej Rozdziału 4, poświęconego właśnie muzealiom.

Definicja ta co do istoty nie odbiega od jej odpowiednika sprzed wejścia w życie omawianej nowelizacji. Nadal muzealiami są rzeczy stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów.



Wobec zawarcia wymogu wpisu do inwentarza w nowej definicji muzealiów z art. 21 ustawy o muzeach stracił rację bytu jej art. 22, określający poprzednio ten wymóg, w związku z czym art. 22 ustawy o muzeach został uchylony.

Jednocześnie w nowym ustępie 1a artykułu 21 ustawy o muzeach doprecyzowano pojęcie muzealiów w odniesieniu do muzeów nieposiadających osobowości prawnej. W tym przypadku muzealiami są również rzeczy wpisane do inwentarza muzealiów, ale stanowią one własność podmiotu tworzącego muzeum. Jest to rozwiązanie uzasadnione oczywiście tym, że muzeum nieposiadające osobowości prawnej nie może być traktowane jako samodzielny podmiot prawa, a zatem nie może być mu przypisane także prawo własności konkretnych rzeczy, jakimi są muzealia.

Kolejne zmiany odnośnie do muzealnych zbiorów dotyczą przepisów wprowadzających ograniczenia w zakresie obrotu, skreślania z rejestru i przenoszenia muzealiów. W dwóch pierwszych przypadkach, dotyczących muzeów państwowych i samorządowych (por. art. 23 i art. 24 ustawy o muzeach), chodzi o zastąpienie zgody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jego stosownym pozwoleniem, które to pojęcie jest właściwsze na określenie decyzji podejmowanych przez organy publiczne w efekcie przeprowadzania administracyjnych procedur.

Poza tym jeśli chodzi o obrót (zbywanie) muzealiów muzeów państwowych i samorządowych, w ramach omawianej nowelizacji dokonano uściślenia przedmiotowego zakresu artykułu 23 ustawy o muzeach oraz rozbudowania procedury administracyjnej uruchamianej w tym przypadku. W brzmieniu obowiązującym po 30 sierpnia 2007 r. art. 23 ustawy o muzeach wymaga wyraźnie uzyskiwania pozwolenia ministra nie tylko na zamianę muzealiów muzeów państwowych i samorządowych, ale także na ich sprzedaż i darowiznę, czyli na wszystkie podstawowe rodzaje zbywania rzeczy, jakimi są muzealia. Do wszystkich tych trzech wariantów (sprzedaży, zamiany i darowizny muzealiów) odniesiona została również procedura określona w artykule 23 ust. 3 ustawy o muzeach, który po 30 sierpnia 2007 r. wymaga, aby w każdym przypadku wydanie pozwolenia na dokonanie obrotu określonymi muzealiami poprzedzone było nie tylko opinią rady danego muzeum, ale też opinią Rady do Spraw Muzeów.

Zmiana regulacji co do przenoszenia muzealiów poza teren muzeum, zawarta w nowym brzmieniu artykułu 29 ustawy o muzeach, polega z kolei na tym, że każdorazowo wymagana jest na to nie tylko zgoda podmiotu tworzącego muzeum, ale także zgoda dyrektora danego muzeum.

Rafał Golat

#### Amendment to the Statute on Museums of 29 June 2007

An amendment to the Statute on museums of 21 November 1996 (*Journal of Laws* from 1997, no. 5, item 24 with later alterations) published in *Journal of Laws* 136, item 956, has been in force since 21 August 2007. It does not propose a holistic change of the system of the organisation and functioning of museums in Poland. Some of the new regulations are of a corrective character, intent on introducing order. The effect of the amendment's implementation is the presence of new solutions.

The fundamental changes affect the following issues: 1) the status of museums, 2) the range of the statutory activity of museums, 3) the legal foundations of the activity of museums, 4) boards connected with museum activity, 5) museum fees,

and 6) museum collections. The statute regulations introduced two new concepts. On the one hand, they are concerned with so-called museums undergoing organisation, and on the other hand - with museums which do not possess legal personality.

As regards the established range of museum activity, two especially noteworthy questions concern: distinct emphasis on the objective of museum activity, i. e. the support and conduct of artistic and culture-propagating activity, and 2) the expansion of museum tasks involving the use of collections.

In the light of the changed regulations, all museums will be divided into those which act upon the basis of statutes, and those working upon the basis of rules, connected with the possession, or non-possession of legal personality. The discussed

amendment also essentially changed the foundations of the activity of the so-called museum boards, boards of trustees registered in museums, and the National Museum Board cooperating with the Minister of Culture and National Heritage.

Changes affecting museum fees focus on two aspects of the problem: 1) increasing the range of the process, 2) reinforcing the position of the museum director within this particular domain.

Moreover, the legislator has decided to introduce some order into the terminology applied for designating the property

collected in museums, and proposed that it should be jointly described as collections. Today, museum collections are composed of two fundamental varieties: 1) those with the qualified character of museum exhibits, and 2) the remaining collections, which do not fit the statutory description of museum exhibits.

Successive changes concerning museum collections pertain to regulations which limit the turnover of museum exhibits, their deletion from registers, and transfer.

□



## NOWY KODEKS ETYKI ICOM DLA MUZEÓW

### Kilka uwag tłumacza

**I.** Uchwalony w dniu 4 listopada 1986 r. w Buenos Aires przez Zgromadzenie Ogólne ICOM *Kodeks etyki zawodowej* bardzo szybko zapadł w świadomość muzealników. Nie można było już mówić, że nie wiadomo, jak należy postępować, bo nie ma żadnych wskazówek w danej materii. *Kodeks* zawierał zresztą normy, które już wcześniej uchwalano na zgromadzeniach ogólnych ICOM.

Z biegiem lat okazało się, że w *Kodeksie* są luki, a wiele norm szczegółowych budziło coraz większe wątpliwości. W 2001 r. przeprowadzona więc została skrupulatna nowelizacja Kodeksu ICOM, ale z zachowaniem struktury dotychczasowej edycji. Prace nad nowym kodeksem trwały jednak dalej. Prowadził je Komitet Etyki Zawodowej ICOM pod przewodnictwem Geofreya Lewisa.

Od 2004 r. ICOM ma nowy *Kodeks*, przyjęty przez aklamację na Zgromadzeniu Ogólnym w Seulu.

**II.** *Kodeks* nie wprowadza istotnych zmian do porządku etycznego ICOM. Mimo to, po nawet najbardziej pobieżnym zapoznaniu się z *Kodeksem*, rzuca się w oczy pięć bardzo charakterystycznych jego cech powodujących, że mimo utrzymania się

w dotychczasowym nurcie etyki profesjonalnej, mamy do czynienia z rzeczywiście nowym *Kodeksem*:

- a) znikł podział norm na poświęcone etyce pracowników muzeów i etyce samych muzeów;
- b) dostosowany został do nowych czasów, w których biznes z jego komercyjnym stosunkiem do kultury i jego reklamą coraz bardziej oplata muzea i muzealników;
- c) uderza w nim bardzo silny nacisk na roszczenia Trzeciego Świata do utraconego dziedzictwa
- d) pojawiło się w nim jeszcze więcej norm będących transformacją przepisów konwencji międzynarodowych chroniących dziedzictwo kulturalne i naturalne;
- e) uproszczona została terminologia, niestety często za cenę pewnej niefrasobliwości w posługiwaniu się pojęciami; odczytanie sensu niektórych z nich nie należy do łatwych zadań.

**III.** Podstawą tłumaczenia na język polski była wersja angielska Kodeksu, ale z częstym i nie zawsze posiłkowym posługiwaniem się wersją francuską.

## KODEKS ETYKI ICOM DLA MUZEÓW

### Preambuła

#### *Status Kodeksu etyki ICOM dla muzeów*

*Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, zwany dalej *Kodeksem*, został opracowany przez Międzynarodową Radę Muzeów. Formułuje on reguły etyki dla muzeów, o których mowa w Statucie ICOM. *Kodeks*

odzwierciedla ogólne zasady przyjęte przez międzynarodową społeczność muzealników. Przystąpienie do ICOM i zgoda na opłacanie corocznych składek na rzecz ICOM oznacza tym samym akceptację *Kodeksu*.

### **Reguły minimalne obowiązujące muzea**

*Kodeks* wyraża tylko reguły minimalne. Jest to zbiór zasad i dyrektyw pożądanej praktyki zawodowej. W niektórych krajach źródłem pewnych norm minimalnych są ustawy lub rozporządzenia wykonawcze. W innych dyrektywy i ocena sposobu zachowania zawodowego przybierają formę „akredytacji”, „rejestracji” lub innego podobnego systemu oceniania. Jeżeli w pewnym kraju nie ma sformułowanych reguł, można zwrócić się o wydanie dyrektywy postępowania do Sekretariatu ICOM, narodowego komitetu ICOM lub właściwego komitetu międzynarodowego ICOM. Zaleca się organizacjom narodowym oraz wyspecjalizowanym organizacjom związanym z działalnością muzeów, aby w oparciu o ten *Kodeks* tworzyły reguły go uzupełniające.

### **Tłumaczenia *Kodeksu etyki ICOM dla muzeów***

*Kodeks etyki dla muzeów* został ogłoszony w trzech wersjach językowych: angielskiej, francuskiej i hiszpańskiej. ICOM zachęca do tłumaczenia *Kodeksu* na inne języki. Tłumaczenie zostanie jednakże uznane za „oficjalne” jedynie wtedy, gdy zaaprobuje je co najmniej jeden komitet narodowy w tym kraju, w którym język jest traktowany jako pierwszy. Jeżeli taki język jest używany w więcej niż jednym kraju, zaleca się, aby komitety narodowe porozumiały się w tej sprawie. Trzeba także pamiętać, że nieodzowne jest skonsultowanie tłumaczenia *Kodeksu* ze specjalistami z zakresu językoznawstwa oraz muzeologii. Należy podać do wiadomości, która z wersji językowych *Kodeksu* była podstawą tłumaczenia oraz nazwy komitetów narodowych w nie zaangażowanych. Warunki te nie stoją na przeszkodzie tłumaczeniu *Kodeksu* lub jego części dla celów edukacyjnych albo badawczych.

### **Słownik (glossarium)**

**Czynności przyczyniające się do powstania dochodu (income-generating activities)** – Czynności mające na celu zdobycie korzyści finansowej lub zysku dla instytucji.

**Dziedzictwo kulturalne (cultural heritage)** – Jakikolwiek rzecz lub pojęcie uznane za mające znaczenie estetyczne, historyczne, naukowe lub duchowe.

**Dziedzictwo naturalne (natural heritage)** – Jakikolwiek przedmiot, zjawisko przyrody lub pojęcie ważne dla nauki lub mające znaczenie duchowe dla społeczności.

**Handel (dealing)** – Kupno lub sprzedaż rzeczy z chęci zysku osobistego lub instytucjonalnego.

**Konflikt interesów (conflict of interests)** – Istnienie osobistego lub prywatnego interesu który zderza się z zasadami obowiązującymi w stosunkach służbowych, skutkiem czego obiektywizm wymagany przy wydawaniu decyzji ulega ograniczeniu lub powstaje co najmniej wrażenie, że dochodzi do takiego ograniczenia.

**Konserwator – renowator (conservator – restorer)** – Osoba zatrudniona w muzeum lub od niego niezależna, kompetentna w zakresie przeprowadzania badania technicznego, zachowania, konserwacji i restauracji dóbr kultury. Dodatkowe informacje – „ICOM News” 39 (1), s. 5-6 (1986).

**Należyta staranność (due diligence)** – Powinność podejmowania zawsze wysiłku w celu ustalenia faktycznego stanu rzeczy przed podjęciem decyzji, a szczególnie podczas badania źródła i historii przedmiotu oferowanego do nabycia lub użytkowania.

**Muzeum (museum)** – Muzeum jest trwale istniejącą instytucją, nienastawioną na osiągnięcie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa egzystencji człowieka oraz jego środowiska.

**Muzealnik (museum professional)** – Muzealnicy to obsada osobowa (opłacana lub nieopłacana) muzeów lub instytucji określonych w Artykule 2, ust. 1 i 2 Statutu ICOM, którzy otrzymali wyspecjalizowane wykształcenie lub posiadają równoważne doświadczenie zawodowe w zakresie odpowiadającym zarządzaniu i działalności muzeum, a także osoby niezależne przestrzegające przepisów *Kodeksu etyki ICOM dla muzeów* i pracujące na rzecz muzeów lub instytucji określonych w powołanym wyżej Statucie, z wyjątkiem osób trudniących się handlem przedmiotami bądź wyposażeniem niezbędnym dla muzeów lub służb muzealnych lub ich reklamą.

**Ocena (appraisal)** – Ustalenie autentyczności lub wartości przedmiotu albo okazu. W niektórych krajach nazwa ta jest używana w znaczeniu niezależnej oceny proponowanej darowizny pociągającej za sobą przywileje podatkowe.

**Organ zarządzający (governing body)** – Osoba lub organizacja, na którą przepisy prawne normujące działalność muzeum nakładają odpowiedzialność za jego istnienie, rozwój strategiczny i pozyskiwanie środków finansowych.

**Organizacja nienastawiona na osiągnięcie zysku (non-profit organisation)** – Powstała zgodnie z prawem jednostka zbiorowa, reprezentowana przez osobę prawną lub fizyczną, której dochód (w znaczeniu każdej nadwyżki w dochodach lub zysku) przeznaczony jest wyłącznie na jej rzecz i pokrycie kosztów jej działalności. Słowa „Nie dla zysku” (Not for profit/sans but lucratif) mają to samo znaczenie.

**Proweniencja (provenance)** – Pełna historia przedmiotu, zawierająca także informacje o dziejach tytułu prawnego do niego od czasu jego wytworzenia lub odkrycia, dzięki której można ustalić jego autentyczność i stan własnościowy.

**Reguły minimalne (minimum standard)** – Rozsądnie oczekiwany standard, jakiego będą się starały przestrzegać wszystkie muzea i osoby w nich zatrudnione. W niektórych krajach ustala się własne reguły minimalne.

**Tytuł prawny (legal title)** – Uprawnienie wynikające z prawa do własności mienia w danym kraju. W niektórych krajach może chodzić o uprawnienie niewystarczające do przyjęcia, że dopełniono obowiązku należytej dbałości w ustalaniu prawa do własności.

**Ważny tytuł (valid title)** – Bezsporne prawo własności mienia, poparte przez wyczerpujący opis pochodzenia (proweniencję) przedmiotu od czasu jego wytworzenia lub odkrycia.

*Należy pamiętać, że nazwy „muzeum” i „muzealnik” zostały zdefiniowane tylko na pewien okres, aby umożliwić stosowanie Kodeksu etyki ICOM dla muzeów. Definicje „muzeum” i „muzealnik” sformułowane w Statucie ICOM pozostają nadal w mocy, aż do momentu, gdy dokument ten zostanie zmieniony.*

## **1. MUZEUM ZAPEWNIĄ OCHRONĘ, DOKUMENTACJĘ PROMOCJĘ DZIEDZICTWA NATURALNEGO I KULTURALNEGO LUDZKOŚCI**

**Zasada:** Muzea są odpowiedzialne za materialne i niematerialne dziedzictwo naturalne i kulturalne. Na organach zarządzających i tych, które zajmują się strategicznym kierowaniem oraz nadzorem nad muzeami spoczywa w pierwszym rzędzie odpowiedzialność za ochronę i promowanie tego dziedzictwa, jak i za pozyskiwanie niezbędnych do osiągnięcia tego celu środków ludzkich, fizycznych i finansowych.

## Reguły instytucjonalne

### 1.1. Niezbędna dokumentacja

Organ zarządzający powinien zadbać, aby muzeum posiadało sporządzoną na piśmie i ogłoszoną publicznie konstytucję, statut lub inny dokument publiczny, który zgodnie z prawem krajowym wyraźnie określi stan prawny muzeum, jego misję, ciągłość działalności i brak nastawienia na osiągnięcie zysku.

### 1.2. Określenie misji, celów i polityki

Organ zarządzający powinien sporządzić i ogłosić dokument określający misję, cele i zasady rządzące muzeum, a następnie stosować się do niego, a nadto określić rolę i ustrój organu zarządzającego.

## Środki fizyczne

### 1.3. Pomieszczenia

Organ zarządzający powinien zapewnić muzeum posiadanie odpowiednich pomieszczeń wraz ze stosownym ich wyposażeniem, umożliwiającym wykonywanie funkcji muzeum wyznaczonych przez jego misję.

### 1.4. Dostępność

Organ zarządzający powinien zapewnić dostępność do muzeum i jego zbiorów w rozsądnie ustalonych godzinach i w regularnych odstępach czasu. Wyjątkowa uwaga powinna być poświęcona osobom mającym szczególne potrzeby.

### 1.5. Zdrowie i bezpieczeństwo

Organ zarządzający powinien ustanowić instytucjonalne standardy w zakresie ochrony zdrowia, bezpieczeństwa i dostępności, które będą miały zastosowanie wobec osób zatrudnionych w muzeum oraz zwiedzających.

### 1.6. Ochrona przed katastrofami

Organ zarządzający powinien ustanowić i stosować reguły postępowania mające na celu ochronę publiczności i osób zatrudnionych w muzeum, zbiorów i innych zasobów przed katastrofami naturalnymi i wywołanymi przez człowieka.

### 1.7. Wymagania w zakresie bezpieczeństwa

Organ zarządzający powinien zapewnić odpowiedni poziom bezpieczeństwa gwarantujący ochronę zbiorów przed kradzieżą lub zniszczeniem ich w czasie wystaw stałych i czasowych, w pracowniach i magazynach oraz podczas transportu.

### 1.8. Ubezpieczenia i odszkodowania

Jeżeli zbiory zostały ubezpieczone przez komercyjną firmę ubezpieczeniową, organ zarządzający powinien zadbać, aby wartość ubezpieczenia była adekwatna do zbiorów oraz aby ubezpieczenie obejmowało także przedmioty podczas ich transportu, wypożyczone lub takie, za które muzeum ponosi odpowiedzialność. Jeżeli został zastosowany system gwarancji odszkodowawczych, należy zadbać, aby zostały nim objęte przedmioty również nie będące własnością muzeum, ale za które ponosi ono odpowiedzialność.

## Środki finansowe

### 1.9. Finansowanie

Organ zarządzający powinien zadbać, aby muzeum posiadało wystarczające środki finansowe umożliwiające muzeum działalność i jej rozwijanie. Wszystkie środki finansowe należy księgować i rozliczać w sposób profesjonalny.

### 1.10. Polityka komercyjna

Organ zarządzający powinien określić na piśmie zasady pozyskiwania dochodu w wyniku własnej działalności lub uzyskiwania środków ze źródeł niezależnych od muzeum. Bez względu na ich źródło, muzeum powinno zachować kontrolę nad treścią i zakresem finansowania z tych źródeł programów, wystaw i pozostałej działalności. Pozyskiwanie funduszy nigdy nie powinno naruszać standardów obowiązujących instytucję lub jej publiczność.

## Pracownicy

### 1.11. Polityka zatrudniania

Organ zarządzający powinien sprawić, aby wszelkie działania podejmowane wobec osób zatrudnionych pozostawały w zgodzie z regułami obowiązującymi w muzeum oraz właściwymi i zgodnymi z prawem procedurami.

### 1.12. Powoływanie dyrektora lub kierownika

Stanowisko dyrektora lub kierownika muzeum ma znaczenie kluczowe i dlatego gdy przystępuje się do jego obsadzenia, organy zarządzające powinny brać pod uwagę wiedzę i uzdolnienia wymagane z punktu widzenia efektywności jego działań. Do takich kwalifikacji zaliczyć należy odpowiednie uzdolnienia intelektualne i wiedzę zawodową, a nadto przestrzeganie w wysokim stopniu standardów etycznego zachowania się.

### 1.13. Dostęp do organów zarządzających

Dyrektor lub kierownik muzeum powinien być bezpośrednio podporządkowany odpowiednim organom zarządzającym i mieć do nich bezpośredni dostęp.

### 1.14. Kompetencja personelu muzealnego

Niezbędne jest zatrudnianie wykwalifikowanych pracowników, posiadających wiedzę specjalistyczną pozwalającą na sprostanie powierzonym im obowiązkom (*patrz także 2.19, 2.24 i rozdział 8*).

### 1.15. Kształcenie pracowników

W celu powiększenia efektywności pracy pracowników muzeum należy im stwarzać realne możliwości ustawicznego kształcenia oraz podnoszenia kwalifikacji zawodowych.

### 1.16. Konflikt etyczny

Organ zarządzający muzeum nie powinien nigdy żądać od pracowników muzeum takiego zachowania się, które mogłoby być uznane za sprzeczne z *Kodeksem* lub przepisami prawa krajowego, albo innego specjalistycznego kodeksu etyki.

### 1.17. Pracownicy i wolontariusze

Organ zarządzający powinien ustalić na piśmie reguły pracy wolontariuszy, które zapewnią harmonijne stosunki między wolontariuszami i pracownikami muzeum.



### 1.18. Wolontariusze i etyka

Organ zarządzający powinien sprawić, że wolontariusze w czasie wykonywania czynności muzealnych lub innych będą w pełni przestrzegać *Kodeksu etyki ICOM dla muzeów* oraz innych mających zastosowanie kodeksów i przepisów prawa.

## 2. MUZEA, KTÓRE POSIADAJĄ ZBIORY, PRZECHOWUJĄ JE W INTERESIE SPOŁECZEŃSTWA I JEGO ROZWOJU

**Zasada:** *Muzea są zobowiązane do pozyskiwania, przechowywania i promowania swoich zbiorów, traktując te czynności jako udział w zabezpieczeniu dziedzictwa naturalnego, kulturalnego i naukowego. Ich zbiory stanowią znaczące dziedzictwo publiczne, posiadają szczególny status prawny i korzystają z ochrony prawa międzynarodowego. Z tą misją, służącą interesowi publicznemu, nieodłącznie jest związane pojęcie rozsądnego zarządzania, które zawiera w sobie zgodne z prawem korzystanie z własności, trwałe przechowywanie, dokumentowanie, udostępnianie i zbywanie z poczuciem za nie odpowiedzialności.*

### Pozyskiwanie zbiorów

#### 2.1. Polityka gromadzenia

Organ zarządzający każdego muzeum powinien sporządzić i ogłosić pisemną deklarację o zasadach gromadzenia, ochrony i sposobu użytkowania zbiorów. Deklaracja ta powinna wyjaśniać status przedmiotów, które nie zostaną zinwentaryzowane, przechowywane lub nie będą wystawiane (*patrz 2.7 i 2.8*).

#### 2.2. Ważny tytuł własności

Niedopuszczalne jest nabycie, przyjęcie darowizny, wypożyczenie lub dokonanie wymiany jakiegokolwiek przedmiotu lub okazu, jeżeli nie ma pewności, że jego własność wynika z ważnego tytułu. Dowód własności przewidziany w prawie w jednego kraju nie przesądza ważnego tytułu prawnego gdzie indziej.

#### 2.3. Pochodzenie i obowiązek staranności

Przed pozyskaniem do zbiorów przedmiotu lub okazu proponowanego w drodze umowy sprzedaży, darowizny, zamiany, wypożyczenia albo spadku należy uczynić wszystko, aby uzyskać pewność, że nie został on sprzecznie z prawem pozyskany w kraju jego pochodzenia (lub nielegalnie z niego wywieziony) albo z jakiegokolwiek kraju tranzytu, w którym mógł korzystać z prawnego tytułu własności (włącznie z krajem, w którym znajduje się muzeum). Z tego względu obowiązkowe jest ustalenie pełnej historii przedmiotu lub okazu od chwili jego odkrycia lub wytworzenia.

#### 2.4. Przedmioty i okazy pochodzące z nieuprawnionych lub nienaukowych wykopalisk albo innych prac w terenie

Muzea nie powinny pozyskiwać przedmiotów, gdy można podejrzewać, że ich wydobycie pociągnęło za sobą samowolne, naruszające zasady obowiązujące w nauce lub umyślne zniszczenie albo uszkodzenie zabytków, stanowisk archeologicznych lub geologicznych, względnie gatunkowego lub naturalnego środowiska. Pozyskanie jest również niedopuszczalne, jeżeli o wydobyciu przedmiotu nie zostali powiadomieni właściciel lub posiadacz nieruchomości, a także właściwe organy prawne lub rządowe.

### 2.5. *Drażliwy materiał kulturowy*

Zbiory składające się z szczątków ludzkich lub przedmiotów związanych z kultem religijnym można pozyskiwać tylko pod warunkiem, że będą one bezpiecznie przechowywane i traktowane z szacunkiem. Ponadto pozyskiwanie takich przedmiotów jest dopuszczalne jedynie w sposób zgodny ze standardami profesjonalnymi oraz interesem i wierzeniami społeczności lub grup etnicznych albo religijnych, w których one powstały (*patrz też 3.7 i 4.3*).

### 2.6. *Chronione okazy biologiczne lub geologiczne*

Muzea nie powinny pozyskiwać przyrodniczych lub geologicznych okazów, które zostały zebrane, sprzedane lub w inny sposób przeniesione z naruszeniem przepisów prawa lokalnego, krajowego, regionalnego lub umów międzynarodowych odnoszących się do ochrony przyrody i środowiska naturalnego.

### 2.7. *Zbiory żywych organizmów*

Jeżeli zbiera się żywe okazy botaniczne lub zwierzęce, trzeba szczególną uwagę zwrócić na naturalne i społeczne środowisko, z którego one pochodzą, a także postępować zgodnie z przepisami lokalnego, krajowego, regionalnego lub międzynarodowego prawa normującego ochronę dzikich gatunków i środowiska.

### 2.8. *Zbiory o charakterze użytkowym*

Zasady gromadzenia mogą zawierać szczególne wskazania odnoszące się do takich zbiorów, w których główny nacisk kładzie się bardziej na ochronę procesów kulturowych, naukowych lub technicznych niż na sam przedmiot lub okaz, albo w których te przedmioty lub okazy są przechowywane w celu nauczania albo ich praktycznego wykorzystywania (*patrz także 2.1*).

### 2.9. *Odstępstwa od ustalonych reguł polityki gromadzenia*

Odstępowanie od ustalonej przez muzeum polityki gromadzenia przedmiotów lub okazów dopuszczalne jest tylko w wypadkach wyjątkowych. Organ zarządzający powinien wziąć pod uwagę dostępne mu profesjonalne opinie i zapatrywania wszystkich stron zainteresowanych. Rozważyć należy wówczas także znaczenie przedmiotu lub okazu dla dziedzictwa kulturalnego lub naturalnego oraz szczególne zainteresowanie innych muzeów gromadzących taki materiał. Niemniej, nawet w tych okolicznościach nie jest dopuszczalne pozyskiwanie przedmiotów pozbawionych ważnego tytułu własności (*patrz także 3.4*).

### 2.10. *Pozyskiwanie od członków organu zarządzającego i pracowników muzeum*

Szczególnej ostrożności wymaga jakakolwiek oferta sprzedaży, darowizny lub innej formy nabycia własności, z którą wiążą się ulgi podatkowe, od członków organów zarządzających, pracowników muzeum lub ich rodzin albo osób blisko z nimi związanych.

### 2.11. *Przechowywanie w celu ratowania*

Żaden z przepisów Kodeksu nie może przeszkodzić muzeum w zgodnym z prawem przechowywaniu okazów lub przedmiotów o nieustalonej proveniencji albo nielegalnie pozyskanych z miejsca, za które ponosi prawną odpowiedzialność.

## **Zbywanie zbiorów**

### 2.12. *Zbywanie legalne lub inne możliwości zbywania.*

Jeżeli muzeum posiada prawną możliwość zbywania lub pozyskało przedmioty, które wolno zbywać

tylko pod pewnymi warunkami, ma obowiązek w takim wypadku bezwzględnie przestrzegania przepisów i zasad postępowania lub zobowiązań. Jeżeli z pierwotnym pozyskaniem łączą się takie ograniczenia, należy się do nich stosować, chyba że nie ma wątpliwości, iż stosowanie się do nich nie jest możliwe lub wyrządziłoby ono szkodę instytucji; jeżeli jednak do tego doszło, należy zapewnić prawną kontrolę takiej decyzji.

#### 2.13. Zbywanie zbiorów muzealnych

Dopuszczalne jest usunięcie przedmiotu lub okazu ze zbiorów muzealnych tylko po wszechstronnym zbadaniu jego znaczenia, jego charakteru (czy jest on odnawialny czy nieodnawialny) i stanu prawnego; usunięcie jest niedopuszczalne, gdyby miało w jego wyniku dojść do utraty zaufania publicznego.

#### 2.14. Odpowiedzialność za zbywanie

Odpowiedzialność za decyzję o zbyciu powinien ponosić organ zarządzający działający wspólnie z dyrektorem muzeum, oraz kustosz odpowiedzialny za kolekcję. Szczególne warunki zbywania można określić w stosunku do zbiorów nie będących eksponatami.

#### 2.15. Zbywanie przedmiotów usuniętych ze zbiorów

Każde muzeum powinno ustalić zasady, jakimi będzie się kierować przy usuwaniu na stałe przedmiotów należących do zbiorów, posługując się formą darowizny, przekazu, wymiany, sprzedaży, repatriacji lub zniszczenia, oraz zezwalając na przekazanie organowi przyjmującemu nieograniczonego tytułu prawnego do takiego przedmiotu. Należy przechowywać pełną dokumentację zawierającą podjęte decyzje o zbyciu, opis przedmiotów zbywanych oraz ich przeznaczenia. Zakłada się, że przed podjęciem decyzji o zbyciu przedmiotu, zostanie on wcześniej zaproponowany innemu muzeum.

#### 2.16. Dochód ze zbycia przedmiotów

Skoro muzea tworzy się dla społeczeństwa, nie powinny one być traktowane jako źródła dochodu. Pieniądze lub inne środki otrzymane ze zbycia przedmiotów lub okazów znajdujących się w zbiorach należy przeznaczyć wyłącznie na rzecz zbiorów, a przede wszystkim na ich wzbogacenie.

#### 2.17. Nabywanie przedmiotów usuniętych ze zbiorów

Pracownicy muzeum, członkowie ich rodzin lub osoby im bliskie, nie powinny nabywać przedmiotów usuniętych ze zbiorów muzeów, za które są odpowiedzialni.

## Opieka nad zbiorami

#### 2.18. Kontynuacja zbierania

Muzeum powinno ustalić zasady, a następnie stosować się do nich, które zapewnią bieżące udostępnianie zbiorów zarówno stałych jak i czasowych z odpowiednią o nich informacją, należycie zarejestrowanych, a także zagwarantują przechowywanie ich w najlepszych dla nich warunkach dla przyszłych pokoleń, z wykorzystaniem w tym celu najnowszych wskazań wiedzy i wszystkich pozostałych do dyspozycji środków.

#### 2.19. Powierzenie odpowiedzialności za zbiory

Odpowiedzialnością zawodową za opiekę nad zbiorami należy obarczyć osoby posiadające stosowną wiedzę i umiejętności lub takie, które są poddane odpowiedniemu nadzorowi (*patrz także 8.11*).

#### 2.20. Dokumentacja zbiorów

Zbiory muzealne powinny posiadać dokumentację prowadzoną zgodnie z obowiązującymi regułami zawodowymi. Dokumentacja ta powinna zawierać pełne dane identyfikacyjne, opis każdego przedmiotu, a w szczególności proveniencję, stan zachowania, sposób postępowania z nim i miejsce

przechowywania. Dane te należy przechowywać w bezpiecznym miejscu, zapewniając zarazem działanie systemu umożliwiającego dostęp do niego pracownikom muzeum oraz innym uprawnionym użytkownikom.

#### 2.21. *Ochrona przed zagrożeniami*

Szczególne uwaga powinna być poświęcona opracowaniu systemu ochrony zbiorów w czasie konfliktów zbrojnych i innych zagrożeń wywołanych przez ludzi lub siły przyrody.

#### 2.22. *Bezpieczeństwo danych dotyczących zbiorów i innych z nimi powiązanych*

Jeżeli udostępnia się publicznie dane dotyczące zbiorów, należy dołożyć szczególnej staranności, aby zapobiec rozpowszechnianiu wiadomości mających charakter poufny, osobisty i inny podobny.

#### 2.23. *Konserwacja zapobiegawcza*

Konserwacja zapobiegawcza odgrywa istotną rolę w zasadach rządzących działalnością muzeum i w ochronie zbiorów. Na pracownikach muzeum spoczywa obowiązek stworzenia i utrzymywania środowiska zapewniającego ochronę zbiorów zarówno w magazynach, na ekspozycji, jak i w czasie transportu.

#### 2.24. *Konserwacja i restauracja zbiorów*

Muzeum powinno troskliwie śledzić stan zbiorów, aby ustalić, kiedy przedmiot lub okaz wymaga zajęcia się nim przez wykwalifikowanego konserwatora – restauratora. Głównym celem powinno być ustabilizowanie stanu przedmiotu lub okazu. Wszystkie prace konserwatorskie powinny posiadać dokumentację i nie powinny powodować powstania stanów nieodwracalnych, a wszelkie zmiany dopuszczalne są tylko pod warunkiem, że będzie można je łatwo zidentyfikować.

#### 2.25. *Opieka nad żywymi zwierzętami*

Muzeum, które przechowuje żywe zwierzęta, bierze na siebie pełną odpowiedzialność za ich zdrowie i warunki życia. Muzeum powinno opracować i wcielić w życie kodeks bezpieczeństwa pracowników muzeum, zwiedzających i zwierząt, zaaprobowany przez eksperta z zakresu weterynarii. Wszelkie modyfikacje genetyczne powinny być łatwo rozróżnialne.

#### 2.26. *Prywatne użytkowanie zbiorów muzealnych*

Zabrania się pracownikom muzeum, członkom organów zarządzających i nadzorujących, członkom ich rodzin i ich bliskim jakiegokolwiek użytkowania, nawet czasowego, przedmiotów należących do zbiorów muzeum.

### 3. MUZEA PRZECHOWUJĄ PIERWOTNE ŚWIADECTWA UMOŻLIWIAJĄCE UZYSKIWANIE I POGŁĘBIANIE WIEDZY

**Zasada:** *Na muzeach spoczywa szczególna odpowiedzialność wobec społeczeństwa za ochronę, udostępnianie i opracowywanie pierwotnych świadectw zebranych i przechowywanych w ich zbiorach.*

#### 3.1. *Zbiory jako pierwotne świadectwa*

W zasadach zarządzania zbiorami muzealnymi należy bardzo wyraźnie podkreślić ich znaczenie jako pierwotnych świadectw. Z zasad tych powinno wynikać, że zbiory nie powstały pod wpływem aktualnych tendencji intelektualnych lub zwyczajów panujących w muzeum.

#### 3.2. *Dostęp do informacji o zbiorach*

Na muzeach spoczywa szczególna odpowiedzialność za powstawanie zbiorów oraz możliwie jak najszerszy dostęp do informacji o nich, co nie wyklucza jednak koniecznych ograniczeń ze względu na uzasadnioną poufność i bezpieczeństwo.

## Pozyskiwanie zbiorów i badania

### 3.3. Pozyskiwanie zbiorów w terenie

Jeżeli muzeum przystępuje do pozyskiwania zbiorów w terenie, powinno przestrzegać zasad postępowania zgodnych ze standardami akademickimi oraz przepisami prawa lokalnego i międzynarodowego. Podczas prac w terenie należy odnosić się z szacunkiem do zapatrywań panujących w społecznościach lokalnych, nie wolno naruszać zasobów środowiska i należy starać się o zachowanie dziedzictwa kulturalnego oraz naturalnego.

### 3.4. Wyjątkowe pozyskiwanie pierwotnego świadectwa

W zupełnie wyjątkowym wypadku może się zdarzyć, że przedmiot nieznanego pochodzenia może sam w sobie posiadać tak duże znaczenie dla wzbogacenia wiedzy, iż w interesie publicznym będzie jego przechowywanie. Decyzje o włączeniu takiego przedmiotu do zbiorów muzeum powinni podjąć specjaliści z zakresu właściwej dyscypliny, nie kierując się narodowymi i międzynarodowymi uwarunkowaniami (*patrz także 2.11*).

### 3.5. Badania

Badania podejmowane przez muzeum powinny pozostawać w związku z jego misją i celami działania oraz odbywać się w zgodzie z zasadami prawa i etyki, a także akademickimi standardami.

### 3.6. Badania niszczące

Jeżeli podejmuje się decyzję o przeprowadzeniu badania przy pomocy technik niszczących przedmiot badania, należy takie badanie w całości utrwalić w odpowiedniej dokumentacji; stałą częścią takiej dokumentacji powinny stanowić wyniki analizy i oparte na nich dalsze badania, w tym publikacje.

### 3.7. Szczątki ludzkie i materiał mający znaczenie religijne

Badania szczątków ludzkich oraz materiału mającego znaczenie religijne należy przeprowadzać w sposób odpowiadający standardom zawodowym i z poszanowaniem interesów oraz wierzeń społeczności, grup etnicznych lub religijnych, wśród których przedmioty te powstały (*patrz także 2.5 i 4.3*).

### 3.8. Posiadanie prawa do przedmiotu badania

Jeżeli pracownik muzeum przygotowuje materiał do prezentacji lub dokumentację badania w terenie, powinien równocześnie zawrzeć z muzeum nie budzące wątpliwości porozumienie normujące wszystkie uprawnienia do prowadzonych prac.

### 3.9. Dzielenie się wiedzą

Na pracownikach muzeum spoczywa obowiązek dzielenia się swoją wiedzą i doświadczeniem w zakresie ich kompetencji z kolegami, pracownikami nauki i studentami. Powinni odnosić się z szacunkiem i uznaniem do tych, którzy im przekazali swą wiedzę, a także przekazywać informacje o zaawansowanych technikach i doświadczeniu tym, dla których mogą być one przydatne.

### 3.10. Współpraca muzeów z innymi instytucjami

Pracownicy muzeum powinni uznawać konieczność i popierać w praktyce współpracę oraz konsultowanie się instytucji mających podobne interesy i podobną praktykę w zakresie pozyskiwania zbiorów. Zalecenie to odnosi się szczególnie do instytucji szkolnictwa wyższego i niektórych instytucji użyteczności publicznej, gdzie, dzięki prowadzonym w nich badaniom, mogą powstawać zbiory o dużym znaczeniu, których bezpieczeństwo na dalszą metę nie jest zapewnione.

#### 4. MUZEA PRZYCZYNIAJĄ SIĘ DO POZNAWANIA, ROZUMIENIA I PROMOWANIA DZIEDZICTWA NATURALNEGO I KULTURALNEGO

**Zasada:** Na muzeach spoczywa ważny obowiązek rozwijania działalności edukacyjnej oraz przyciągania coraz szerszej publiczności spośród społeczeństwa, społeczności lokalnych i grup, którym służą. Współdziałanie ze społeczeństwem i promowanie jego dziedzictwa jest nieodłącznym elementem funkcji edukacyjnej muzeum.

#### Udostępnianie i wystawy

##### 4.1. Udostępnianie, wystawy i działalność szczególna

Udostępnianie i wystawy czasowe zarówno w postaci materialnej, jak i wirtualnej, powinny pozostawać w zgodzie z misjami, zasadami działania i celami muzeum. Taka działalność nie powinna wpływać negatywnie na ochronę zbiorów ani pogarszać ich stanu zachowania.

##### 4.2. Interpretacja wystawianych przedmiotów

Muzea powinny dążyć do tego, aby informacje, jakie przekazują podczas udostępniania zbiorów i na wystawach, były wiarygodne, rzetelne i brały pod uwagę wierzenia lub idee wyznawane przez reprezentowane grupy.

##### 4.3. Wystawianie przedmiotów „drażliwych”

Szczątki ludzkie i przedmioty związane z kultem religijnym należy wystawiać zgodnie z zasadami postępowania profesjonalnego, licząc się z interesami oraz wierzeniami członków społeczności i grup etnicznych lub religijnych, z których one się wywodzą. Należy je przedstawiać z największym wyczuciem taktu i z poszanowaniem godności ludzkiej wspólnej całemu człowieczeństwu.

##### 4.4. Wycofanie z publicznego udostępniania

Na zgłoszone żądanie wycofania z powszechnie dostępnej ekspozycji szczątków ludzkich lub przedmiotów mających znaczenie religijne przez społeczność, z której się one wywodzą, należy reagować szybko, z szacunkiem i taktownie. W ten sam sposób należy postępować w razie żądania zwrotu tych przedmiotów. Zasady postępowania obowiązujące w muzeum powinny określać w sposób nie budzący wątpliwości reguły stosowane w takich wypadkach.

##### 4.5. Udostępnianie przedmiotów, których pochodzenie nie jest znane

Muzea powinny unikać udostępniania lub innego użytkowania przedmiotów, których pochodzenie nie jest znane lub budzi wątpliwości. Powinny mieć świadomość, że taka praktyka może zostać odczytana jako zachęta do nielegalnego obrotu dobrami kultury.

#### Inne zasoby

##### 4.6. Publikacje

Informacje ogłaszane przez muzea w jakichkolwiek środkach przekazu powinny być dokładne, obiektywne oraz uwzględniać zasady przyjęte w nauce i przez społeczeństwa, a także wierzenia. Publikacje muzeum nie powinny naruszać standardów instytucji.

##### 4.7. Reprodukcje

Na muzeum spoczywa obowiązek zagwarantowania nienaruszalności oryginału przedmiotu należącego do zbiorów podczas sporządzania jego repliki, reprodukcji lub kopii. Na wszystkich kopiach zawsze należy umieszczać informacje, że są to faksymile.

## 5. ZASOBY POZOSTAJĄCE W DYSPOZYCJI MUZEÓW UMOŻLIWIAJĄ WYKONYWANIE INNYCH ZADAŃ ORAZ OSIĄGANIE KORZYŚCI PUBLICZNYCH

**Zasada:** Muzea korzystają z szerokiego wachlarza różnych specjalizacji, umiejętności i zasobów, które mogą być wykorzystywane w dużej mierze także poza muzeami. Fakt ten może skłaniać do dzielenia się tymi środkami lub świadczenia usług, a tym samym do rozszerzenia aktywności muzealnej. Należy ją jednak tak organizować, aby nie wejść w kolizję ze statutową misją muzeum.

### Usługi w zakresie identyfikacji

#### 5.1. Identyfikacja nielegalnie pozyskanych przedmiotów

Jeżeli muzeum podejmuje się świadczenia usług w zakresie identyfikacji, nie wolno dopuścić do postrzegania jej jako działalności, z której muzeum osiąga zysk. Świadczona osobom spoza muzeum identyfikacja i takie samo badanie autentyczności przedmiotów, co do których zachodzi podejrzenie, że zostały nielegalnie pozyskane, przewiezione lub wywiezione, są niedopuszczalne przed powiadomieniem właściwych organów o takich podejrzeniach.

#### 5.2. Badanie autentyczności i wycena (ekspertyza)

Muzeum może wyceniać zbiory w celu ich ubezpieczenia. Opinie o pieniężnej wartości innych przedmiotów wolno wydawać tylko na oficjalne żądania innych muzeów lub właściwych władz sądowych, rządowych oraz innych władz publicznych. Gdyby jednak okazało się, że muzeum mogłoby odnieść korzyść z takiej wyceny przedmiotu lub okazu, należy zwrócić się o przeprowadzenie jej do ekspertów niezależnych.

## 6. MUZEA ŚCIŚLE WSPÓLPRACUJĄ ZE SPOŁECZNOŚCIAMI, Z KTÓRYCH WYWODZĄ SIĘ ZBIORY ORAZ TYMI, KTÓRYM TE ZBIORY SŁUŻĄ

**Zasada:** Zbiory muzeów odzwierciedlają dziedzictwo kulturalne i naturalne tych społeczności, z których się wywodzą. Z tego powodu zbiory muzealne nie mieszczą się w powszechnie przyjętym pojęciu własności, mogą być one bardzo silnie powiązane z tożsamością narodową, regionalną, lokalną, etniczną, religijną lub polityczną. Liczenie się z tymi faktami ma zatem duże znaczenie w formułowaniu zasad rządzących działalnością muzeum.

### Powstawanie zbiorów

#### 6.1. Współpraca

Muzea powinny popierać dzielenie się wiedzą, dokumentacją i zbiorami z innymi muzeami i organizacjami kultury w krajach i społecznościach ich pochodzenia. Należy poszukiwać możliwości rozwijania umów o partnerstwie z muzeami w krajach i regionach, które straciły znaczącą część ich dziedzictwa.

#### 6.2. Zwrot dóbr kultury

Muzea powinny być przygotowane do podjęcia dialogu na temat zwrotu dóbr kultury do krajów lub społeczności ich pochodzenia. Należy go prowadzić w sposób bezstronny, kierując się zasadami

nauki, profesjonalizmu oraz humanitaryzmu, a także wchodzącymi w rachubę przepisami prawa lokalnego, krajowego i międzynarodowego, oddając pierwszeństwo działaniom na szczeblu rządowym lub politycznym.

### 6.3. Restytucja dóbr kultury

Jeżeli kraj lub społeczność, z którego wywodzi się dobro kultury, żąda restytucji przedmiotu lub okazji, co do którego można wykazać, że został wywieziony lub w inny sposób przemieszczony z naruszeniem zasad określonych w międzynarodowych i narodowych konwencjach oraz że jest on częścią dziedzictwa kulturalnego lub naturalnego tego kraju lub społeczności, muzeum powinno, o ile prawo je do tego upoważnia, niezwłocznie podjąć niezbędne działania umożliwiające dokonanie restytucji.

### 6.4. Dobra kultury pochodzące z kraju okupowanego

Muzeum powinno powstrzymać się przed nabywaniem lub innym pozyskiwaniem dóbr kultury pochodzących z kraju okupowanego i bezwzględnie przestrzegać wszelkich ustaw i konwencji, które normują import, eksport i przewóz dóbr kultury lub natury.

## Poszanowanie praw społeczności z którą muzeum współpracuje

### 6.5. Współczesne społeczności

Jeżeli działalność muzeum dotyczy współcześnie istniejącej społeczności lub jej dziedzictwa, badanie i pozyskiwanie zbiorów dopuszczalne jest tylko na podstawie nie budzącego wątpliwości wzajemnego porozumienia, nie powodującego pokrzywdzenia właściciela lub informatora. W razie konfliktu życzenia społeczności muszą przeważać.

### 6.6. Finansowanie działalności muzeum a społeczność

Starania o fundusze na działalność muzeum, która dotyczy współczesnej społeczności, nie mogą naruszać interesów tej społeczności (patrz też 1.10).

### 6.7. Użytkowanie zbiorów pochodzących ze współczesnych społeczności

Użytkowanie zbiorów pochodzących ze współczesnych społeczności nakłada na muzeum obowiązek poszanowania godności ludzkiej, tradycji i kultury tychże społeczności. Takie zbiory powinny przyczyniać się do poprawy bytu, rozwoju społecznego, pogłębienia tolerancji i szacunku dla społeczeństw zróżnicowanych społecznie, wielokulturowych i różnojęzycznych.

### 6.8. Organizacja wspierająca

Muzeum powinno tworzyć warunki zachęcające do wspierania jego działalności przez społeczeństwo (na przykład powołując do życia stowarzyszenia przyjaciół muzeum i inne organizacje popierające), dawać dowody uznania za wspieranie działalności muzeum oraz przyczyniać się do harmonijnego rozwoju stosunków między społeczeństwem a pracownikami muzeum.

## 7. MUZEA DZIAŁAJĄ ZGODNIE Z PRAWEM

**Zasada:** Muzea muszą w pełni przestrzegać przepisów prawa międzynarodowego, regionalnego, krajowego lub lokalnego i zobowiązań traktatowych. Ponadto, organ zarządzający powinien stosować się do wszelkich wiążących je prawnych zobowiązań powierniczych lub warunków odnoszących się do różnych aspektów organizacji muzeum, jego zbiorów i działalności.



## Zakres wyznaczony przez prawo

### 7.1. Porządek prawny lokalny i krajowy

Muzea powinny działać zgodnie z wszystkimi przepisami prawa krajowego i lokalnego, a także liczyć się z prawem innych państw, jeżeli wchodzi ono w rachubę w związku z działalnością muzeum.

### 7.2. Prawo międzynarodowe

Zasady postępowania muzeum muszą wynikać z założenia, że następujące akty prawa międzynarodowego są traktowane jako dyrektywy interpretacyjne *Kodeksu etyki dla muzeów ICOM*:

- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony własności kulturalnej w razie konfliktu zbrojnego (Konwencja haska, Pierwszy Protokół 1954, Drugi Protokół 1999);
- Konwencja UNESCO o środkach zakazywania i zapobiegania nielegalnemu importowi, eksportowi i przewozowi dóbr kultury (1970);
- Konwencja o handlu międzynarodowym zagrożonych gatunków dzikiej fauny i flory (1973);
- Konwencja ONZ o różnorodności biologicznej (1992);
- Konwencja UNIDROIT w sprawie skradzionych i nielegalnie wywiezionych dóbr kultury (1995);
- Konwencja UNESCO o ochronie podwodnego dziedzictwa kultury (2001);
- Konwencja UNESCO w sprawie bezpieczeństwa ratowania i chronienia dziedzictwa kultury (2003).

## 8. MUZEA DZIAŁAJĄ PROFESJONALNIE

**Zasada:** Osoby uprawiające zawód muzealnika powinny postępować zgodnie z przyjętymi zasadami oraz przepisami prawa i dbać o godność oraz cześć ich zawodu. Powinny chronić społeczeństwo przed bezprawnym i nieetycznym zachowaniem. Należy wykorzystać każdą sposobność do edukacji i informowania społeczeństwa o zamiarach, celach i staraniach w czasie wykonywania tego zawodu, aby to społeczeństwo mogło lepiej zrozumieć rolę muzeów.

### Zachowanie w związku z wykonywaniem zawodu

#### 8.1. Znajomość stosowanego prawa

Każda osoba uprawiająca zawód muzealnika powinna wykazywać się znajomością odpowiednich przepisów prawa międzynarodowego, krajowego i lokalnego oraz sposobu ich stosowania. Powinna unikać sytuacji, które będą postrzegane jako zachowanie naganne.

#### 8.2. Odpowiedzialność zawodowa

Osoby uprawiające zawód muzealnika zobowiązane są postępować zgodnie z regułami działalności i postępowania obowiązującymi w zatrudniających je instytucjach. Mają prawo jednakże zgłosić we właściwy sposób sprzeciw wobec takiego postępowania, które ich zdaniem wyrządza szkodę muzeum lub zawodowi, albo narusza zasady etyki zawodowej.

#### 8.3. Zachowanie w związku z wykonywaniem zawodu

Lojalność wobec kolegów i koleżanek oraz muzeum jako pracodawcy jest bardzo istotnym obowiązkiem zawodowym; musi ona wynikać z poszanowania zasad etyki odnoszących się do zawodu jako takiego. Pracownicy muzeów muszą przestrzegać normy *Kodeksu etyki ICOM dla muzeów* oraz wszystkich innych kodeksów lub zasad postępowania regulujące pracę w muzeum.

#### 8.4. Powinności intelektualne i naukowe

Osoby uprawiające zawód muzealnika powinny popierać badania naukowe, dbać o ochronę i sposo-

by wykorzystania informacji dotyczących zbiorów. Z tego powodu powinny się powstrzymać przed jakimikolwiek czynnościami lub stwarzaniem sytuacji, w wyniku których mogłaby nastąpić utrata tych danych intelektualnych i naukowych.

#### 8.5. *Nielegalny obrót handlowy*

Osoby uprawiające zawód muzealnika nie powinny uczestniczyć, bez względu na okoliczności, bezpośrednio lub pośrednio, w nielegalnym obrocie lub handlu dobrami naturalnymi lub kultury.

#### 8.6. *Poufność*

Osoby uprawiające zawód muzealnika muszą traktować jako poufne informacje uzyskane w czasie ich pracy. Co więcej, informacja o przedmiotach sprowadzonych do muzeum celem ich identyfikacji jest poufna i nie wolno jej ogłaszać ani przekazywać jakiegokolwiek innej instytucji lub osobie bez upoważnienia właściciela.

#### 8.7. *Muzeum i bezpieczeństwo zbiorów*

Pracownicy muzeum zobowiązani są traktować jako ściśle poufne informacje o bezpieczeństwie muzeum i zbiorów oraz o miejscach prywatnych, w których przebywali podczas pełnienia obowiązków służbowych.

#### 8.8. *Zwolnienia z obowiązku zachowania w tajemnicy*

Obowiązek zachowania tajemnicy nie zwalnia z prawnego obowiązku udzielania pomocy policji lub innym właściwym organom prowadzącym dochodzenie w sprawie prawdopodobnych kradzieży, nielegalnego pozyskania mienia lub jego nielegalnego przewozu.

#### 8.9. *Niezależność osobista*

Mimo że osoby uprawiające zawód muzealnika mają prawo do pewnej niezależności, muszą mieć świadomość, że nie ma możliwości całkowitego oddzielenia jakiegokolwiek działalności prywatnej lub zawodowej od działalności zatrudniających je instytucji.

#### 8.10. *Stosunki zawodowe*

Osoby uprawiające zawód muzealnika zawiązują stosunki pracownicze z wieloma osobami w muzeum, które ich zatrudnia, jak i poza nim. Powinny one wykonywać swoje obowiązki zawodowe skutecznie, nienagannie i na najwyższym poziomie.

#### 8.11. *Porozumiewanie się zawodowe*

Do obowiązków zawodowych należy udzielanie rad kolegom w muzeum lub poza nim, gdy inne muzeum nie posiada wystarczających danych pozwalających na podejmowanie należytych decyzji w określonym zakresie.

### **Konflikt interesów**

#### 8.12. *Dary, przysługi, pożyczki i inne korzyści osobiste*

Pracownikom muzeum nie wolno przyjmować żadnych darów, przysług, pożyczek lub jakichkolwiek innych korzyści osobistych, które mógłby ktoś zaproponować im w związku z wykonywaniem ich obowiązków. Zakaz ten nie wyklucza przyjmowania okolicznościowych darów, ale tylko pod warunkiem, że zawsze się to będzie odbywać w imieniu zatrudniającej instytucji.

#### 8.13. *Zatrudnienie lub działalność zarobkowa poza muzeum*

Osoby uprawiające zawód muzealnika, mimo posiadania prawa do pewnej osobistej niezależności, muszą mieć świadomość, że nie da się w pełni oddzielić działalności prywatnej lub zawodowej od działalności zatrudniających je instytucji. Nie powinny podejmować innego płatnego zatrudnienia lub przyjmować zleceń z zewnątrz, które pozostawałyby w konflikcie lub mogłyby zostać co najmniej uznane za pozostające w konflikcie z muzeum.

#### 8.14. *Udział w obrocie handlowym, którego przedmiotem jest dziedzictwo natury lub kultury*

Osoby uprawiające zawód muzealnika nie powinny uczestniczyć bezpośrednio lub nawet pośrednio w obrocie handlowym (kupno lub sprzedaż), którego przedmiotem jest dziedzictwo naturalne lub kulturalne.

#### 8.15. *Związki z osobami uprawiającymi handel*

Osoba uprawiająca zawód muzealnika nie powinna akceptować jakiegokolwiek daru, gościny albo innej formy nagrody od handlarza, prowadzącego aukcję lub od jakiegokolwiek innej osoby w sytuacji będącej zachętą do nabycia albo rozporządzenia przedmiotem muzealnym, lub do rezygnacji z przestrzegania przepisów prawa. Muzealnik nie powinien ponadto nigdy rekomendować komukolwiek spoza muzeum konkretnego handlarza, osoby prowadzącej aukcję lub biegłego, który ocenia przedmioty lub okazy.

#### 8.16. *Prywatne kolekcjonerstwo*

Osoby uprawiające zawód pracownika muzeum nie powinny konkurować ze swoją instytucją ani w zakresie pozyskiwania przedmiotów, ani jakkolwiek osobistą działalnością kolekcjonerską. Pracownicy muzeum powinni zawrzeć z jego kierownictwem porozumienie w sprawie prywatnego kolekcjonerstwa i powinno być ono przestrzegane skrupulatnie.

#### 8.17. *Używanie nazwy i logo ICOM*

Członkowie ICOM nie mają prawa do posługiwania się słowami „Międzynarodowa Rada Muzeów”, „ICOM” lub jego logo w celu promowania lub popierania jakiegokolwiek produktu albo działalności mającej na celu osiągnięcie zysku.

#### 8.18. *Inne konflikty interesów*

W razie innego konfliktu interesów między osobą a muzeum, dobro muzeum musi przeważać.

Stanisław Waltoś

### **The New ICOM Ethics Code for Museums Several Comments by a Translator**

I. The world of museum experts rapidly reacted to the *Code of Professional Ethics* passed on 4 November 1986 in Buenos Aires by the ICOM General Assembly. It became no longer possible to claim that it is difficult to know how to act due to the absence of suitable directives. It must be added that the Code contains norms, which had been earlier accepted by ICOM general assemblies.

In time, it became apparent that the Code featured some gaps and that its numerous norms gave rise to growing doubts. A scrupulous amendment of the ICOM Code was thus conducted in 2001, although it retained the structure of the heretofore edition. Work on a new code was, however, continued by the ICOM Ethics Committee under Geoffrey Lewis.

Since 2004 ICOM has a new code, passed by the General Assembly, which met in Seoul.

II. Although the Code in question does not introduce any essential changes to the ICOM ethical order, even a superficial acquaintance with its contents draws attention to five prominent characteristic features, which are the reason why despite the fact that the Code remains within the existing current of professional ethics, it is truly innovative:

a) a division of norms into those devoted to the ethic of the museum staff and the ethic of the museums themselves has vanished;

b) the Code has been adapted to newer times in which business and its commercial attitude to culture and advertisements are increasingly embroiling the museums and their staff;

c) a striking feature of the Code is its strong emphasis on the Third World and the latter's claims to lost heritage as well as respect for its culture, faiths, traditions and natural environment;

d) the Code contains even more new norms which are a changed version of the regulations of international conventions protecting the cultural and natural heritage;

e) the terminology has been simplified at the unfortunate price of a light-hearted use of certain concepts – deciphering the meaning of some of them is by no means an easy task.

III. The translation into the Polish was based on the English-language version of the Code, although with frequent and not always merely auxiliary references to the French text.

Za jedno z priorytetowych zadań Komisji ds. Kultury (Culture Unit) UE uznano „mobilność kolekcji muzealnych” – szeroko zakrojony program ustalenia regulacji prawnych, etycznych i administracyjnych jako zadań dla państw członkowskich na lata 2006-2013.

Plan działań (Action Plan) będący kontynuacją publikacji Wypożyczenia w Europie (Lending to Europe), wskazuje na te zakresy zagadnień związanych z działalnością muzeów i administracji publicznej, które stanowią podstawę wymiany eksponatów muzealnych i kolekcji na dłuższe okresy, gwarantując bezpieczeństwo i właściwy sposób ich traktowania. Uznano, iż wzajemne udostępnianie przez muzea zgromadzonych zbiorów może stanowić niezwykle istotny czynnik obustronnego poznania, środek łagodzenia konfliktów regionalnych, profesjonalny, apolityczny system dzielenia się kulturą europejską.

Wymienione zadania, takie jak: opracowanie właściwych standardów muzealnych, stworzenie przyjaznych użytkownikom gwarancji rządowych (poręczeń Skarbu Państwa), uzgadnianie sposobów sporządzania wyceny i oceny wartości dzieł, regulacje zabezpieczające przed konfiskatą, regulacja systemu opłat i kosztów związanych z realizacją wypożyczeń, świadome budowanie zaufania między różnymi partnerami w Europie, digitalizacja zbiorów i informacja cyfrowa – muszą być realizowane według wspólnych standardów, a jawność poczynań powinna stanowić w każdym wypadku warunek współpracy.

Dorota Folga-Januszewska

## **PLAN DZIAŁAŃ UE NA RZECZ PROMOCJI, MOBILNOŚCI KOLEKCJI MUZEALNYCH I STWORZENIA STANDARDÓW WYPOŻYCZEŃ<sup>1</sup>**

[S.2]

### **A. WPROWADZENIE**

Muzea są mostami przerzuconymi między powszechnym, europejskim dziedzictwem a różnorodnością ich kulturowego oblicza. Jako forum dialogu między kulturami w Unii Europejskiej, muzea legitymują się długą tradycją dzielenia się zbiorami i wspólną opieką nad nimi.

Wzajemne wypożyczanie obiektów kultury i dzieł sztuki – czyli mobilność kolekcji – stanowi istotę działalności muzeów. Najlepsze praktyki, powszechnie przyjęte standardy wypożyczeń i gwarancje (poręczenia) otrzymywane od rządów państw członkowskich UE, zachęcają muzea różnej wielkości we wszystkich częściach Unii Euro-

pejskiej do stworzenia szerokiej panoramy kultury i w ten sposób pomagają mieszkańcom Europy zrozumieć i cieszyć się z różnorodności wspólnego dziedzictwa.

Przedstawiony tu *Plan działań* ma wspierać wprowadzenie w życie Rezolucji Rady Nr 13839/04, która ustanowiła Mobilność (dzieł sztuki, kolekcji sztuki i wystaw) jednym z pięciu priorytetów w planie pracy „Kultura 2005-2006” („Culture 2005-2006”). Następne kroki w kierunku zacieśnienia współpracy kulturalnej w Unii Europejskiej będą powierzone państwom sprawującym kolejne prezydencje.

W czasie prezydencji Austrii, zespół, w skład którego wchodziło sześciu przedstawicieli państw sprawujących kolejno przewodnictwo w latach 2004-2007, spotkał się wiosną 2006 r. w Wiedniu i nakreślił plan działań dotyczący wypożyczeń obiektów na wystawy między muzeami w krajach Unii Europejskiej<sup>2</sup>. Projekt *Plan działań* był dyskutowany w czasie konferencji „Zachęta do Mobilności Kolekcji” („Encouraging the Mobility of Collection”) w Helsinkach 21 lipca 2006 r. i został zaaprobowany przez Komitet ds. Kultury 17 października 2006 roku.

Sam dokument i jego cele miały swe źródło w staraniach Rady Europy, Komisji Europejskiej, państw członkowskich Unii oraz grupy ekspertów, trwających od 2002 roku<sup>3</sup> i dążących do zachęcenia do wypożyczeń kolekcji muzealnych. Zagadnienie było przedmiotem pięciu głównych konferencji: w Grecji, Włoszech, Holandii, Wielkiej Brytanii i Finlandii<sup>4</sup>. W czasie przewodnictwa Holandii grupa ekspertów z muzeów europejskich przygotowała raport: *Wypożyczenia w Europie (Lending to Europe)*<sup>5</sup>, który określa główne zakresy tematyczne i zawiera praktyczne zalecenia dla muzeów, państw członkowskich UE i europejskich instytucji. Opracowanie *Wypożyczenia w Europie (Lending to Europe)* było przez wszystkich z aprobatą przyjęte podczas posiedzenia Rady Ministrów ds. Kultury 23 maja 2005 roku. Raport wraz z załącznikami oraz pełna lista odnoszących się doń dokumentów i organizowanych szkoleń (seminariów) znajdują się na stronie internetowej: [WWW.museumcollectionsonthefly.org](http://WWW.museumcollectionsonthefly.org).

Przyszłe planowane konferencje i seminaria będą stanowiły kontynuację poprzednich, skupiając się na poszczególnych zagadnieniach dotyczących mobilności kolekcji i standardów wypożyczeń w Europie. Sześć grup roboczych będzie miało za zadanie zachęcać do wdrażania *Planu działań*. Przyjęcie go przez muzea Unii Europejskiej i zaangażowanie wszystkich uczestników procesu wypożyczeń będzie decydujące dla realizacji tego wspólnie uzgodnionego celu.

## B. ZADANIA OGÓLNE

Celem obecnego *Planu działań* jest ułatwienie dostępu do dziedzictwa kultury Europy, uczynienie tego dziedzictwa osiągalnym dla wszystkich obywateli oraz znalezienie nowych płaszczyzn praktycznej współpracy, budowy zaufania i stosowania dobrych praktyk w realizacji wypożyczeń między muzeami.

Tworzenie właściwych warunków, które stymulują mobilność kolekcji muzealnych, powinno przebiegać w zgodzie z zasadami prawnymi państw członkowskich i służyć ochronie wartości narodowych skarbów artystycznych, historycznych i archeologicznych.

Przestrzeganie najwyższych standardów w administrowaniu wypożyczeniami (por. załączniki 1, 3 i 4 do *Wypożyczeń w Europie, Lending to Europe*), budowanie wzajemnego zaufania i współpracy, wymiana dobrych praktyk powinny stanowić etap wstępny, ponieważ pozwala to na obniżenie kosztów wymiany kulturalnej ponoszonych przez państwa członkowskie. Zwiększenie mobilności kolekcji jest kluczowym narzędziem rozwoju kultury wspólnej Europejczykom, bazującej na różnorodności i dialogu międzykulturowym.

Przy tym mobilność kolekcji jest tylko jednym z trzech głównych zadań przyszłego programu ramowego Wspólnoty Europejskiej w dziedzinie kultury. Nie tylko mobilność obiektów jak i dzieł artystycznych, ale też pracowników sektora kultury oraz dialog międzykulturowy są głównymi zadaniami przyszłego programu „Kultura” („Culture”). Te trzy zadania są współzależne i wzajemnie sprzężone.

*Plan działań* bazuje na zagadnieniach podkreślonych w raporcie *Wypożyczenia w Europie*. Dyskusje toczone podczas kolejnych konferencji organizowanych przez państwa przewodniczące Unii, a także na innych forach europejskich w latach 2004-2006, pozwoliły wyłonić zestaw podstawowych tematów i przedsięwzięć, na którym zbudowany został niniejszy *Plan działań*.

### **Zakresy działań:**

1. Administrowanie wypożyczeniami i standardy wypożyczeń
2. Wzory (lub modele) gwarancji rządowych (poręczeń skarbu państwa)
3. Wycena, samoubezpieczenie i system bezubezpieczeniowy obiektów kultury
4. Zabezpieczenie przed konfiskatą
5. Opłaty za wypożyczenia i wypożyczenia długoterminowe (depozyty)
6. Budowanie zaufania / budowanie sieci współpracy (networking)
7. Digitalizacja

Każdy ze wspomnianych tutaj tematów został dalej omówiony wraz ze wskazaniem obszarów aktywności i jej uczestników.

## **C. ZAKRESY DZIAŁAŃ**

### **1. Administrowanie wypożyczeniami i standardy wypożyczeń**

*Muzea i właściciele dzieł będą wypożyczać obiekty kultury tylko wtedy, gdy ich partnerzy zapewnią właściwe warunki ochrony w całym przebiegu wypożyczenia. Jawny i zgodny ze stosowanymi normami przebieg wypożyczenia buduje zaufanie, co sprzyja mobilności kolekcji.*

#### **Kwestie zasadnicze:**

- Statut ICOM, Kodeks etyki ICOM, „Ogólne zasady administrowania wypożyczeniami”
- Wytyczne do standardów wypożyczeń / stosowanie dobrych praktyk przy formułowaniu wytycznych do standardów wypożyczeń
- Zgodność procedury wypożyczeń, formularzy i obowiązujących dokumentów (raport o stanie zabezpieczenia, formularz wypożyczenia, opis konserwatorski stanu zachowania obiektu, standardy transportów, pakowania i przemieszczania, kontrola nad środowiskiem obiektów), standardy bezpieczeństwa (w każdym sensie tego pojęcia, na każdym etapie i w każdym miejscu, w którym realizowane jest wypożyczenie)
- Określenie (zdefiniowanie) odpowiedzialności wszystkich profesjonalnych pracowników

biorących udział w procesie wypożyczenia (dyrektorzy muzeów, kuratorzy, konserwatorzy, inwentaryzatorzy, ekipy przenoszące i transportujące, doradcy ds. bezpieczeństwa, instytucje rządowe, rady powiatowe i zarządcy)

- Służby celne i procedury graniczne
- Określenie wytycznych (umowy ogólne) do obliczania kosztów.

### **Działania bezpośrednie 2006-2007**

- Przyjęcie Kodeksu etyki ICOM i uzgodnienie jego stosowania z partnerami w wymiarze publicznym [muzea, administracja publiczna]
- Standaryzacja dokumentów-umów wypożyczenia (loan forms), stosowanie wytycznych Europejskiego Komitetu Standardów i NEMO [sieci międzymuzealne, grupy muzealników, administracja publiczna]
- Zachęcanie do przewożenia przedmiotów dziedzictwa kulturowego wyłącznie przez przewoźników gwarantujących odpowiednie standardy [muzea, administracja publiczna]
- Stosowanie Ogólnych zasad administrowania wypożyczeniami (załącznik 4 do publikacji *Wypożyczenia w Europie*) jako obowiązującej normy [muzea, administracja publiczna]
- Stworzenie i przekazanie wszystkim profesjonalnym pracownikom odpowiedzialnym za proces wypożyczenia jasnych zasad odpowiedzialności, publikacja on-line informacji o procedurach wypożyczenia [muzea, administracja publiczna].

### **2. Wzory gwarancji państwowych (poręczeń skarbu państwa)<sup>6</sup>**

*Gwarancje państwowe oznaczają, iż państwo zapewnia wynagrodzenie straty bezpośrednio używającemu, jeśli wypożyczony obiekt zostanie uszkodzony lub zniszczony. Zachęca się państwa członkowskie do ustanowienia i wdrożenia w życie wszechstronnych i wyczerpujących zasad poręczeń skarbu państwa, zabezpieczających wszelkie dzieła sztuki i przedmioty kultury wypożyczane dla publicznego dobra, jako alternatywy dla ubezpieczeń komercyjnych.*

#### **Kwestie zasadnicze:**

- Zakres stosowania i zasady gwarancji rządowych oraz niezbędne normy pozwalające na ich wykorzystanie
- Określenie kluczowych kwestii w zasadach poręczeń Skarbu Państwa
- Wprowadzenie wzorów (modeli) poręczeń skarbu państwa przez stronę rządową i przyjęcie ich przez użytkowników i biorących w używanie
- Akceptacja wzorów (modeli) poręczeń innych krajów
- Stosowanie standardowych raportów o stanie zabezpieczenia (facility reports), umów (formularzy) wypożyczenia (loan forms) i raportów o warunkach przechowywania (condition reports)
- Dostarczanie informacji o prawnych zasadach i procedurach wypożyczenia.

#### **Działania bezpośrednie 2006-2007**

- Zachęcanie państw członkowskich do ustanowienia zasad gwarancji państwowych, które powinny być budowane na bazie standardów międzynarodowych [*państwa członkowskie, administracja publiczna, prawodawcy*]
- Wspomaganie państw członkowskich, które są w trakcie ustanawiania zasad gwarancji [*państwa członkowskie, administracja publiczna, prawodawcy*]
- Dokonywanie rewizji i sprawdzania stanu istniejących zasad gwarancji, tak aby były dostosowane do bieżącego użytku [*państwa członkowskie, administracja publiczna, prawodawcy*]
- Stworzenie powszechnie dostępnej strony internetowej w celu podania do wiadomości publicznej zasad gwarancji [*Komisja Europejska, państwa członkowskie, administracja publiczna*]
- Dokonanie przekładu zasad prawnych i wzorcowych dokumentów na języki używane w UE oraz ich publikacja na stronach internetowych [*administracja publiczna*].

### **3. Wycena, samoubezpieczenie i system bezubezpieczeniowy obiektów kultury**

Pojęcie „wartości” [wyceny] w kontekście obecnego Planu działań powinno być rozumiane jako wartość ubezpieczeniowa obiektów kultury, wyrażona w walucie (danego kraju). Zazwyczaj ta wartość ubezpieczeniowa określa sumę możliwą do wypłacenia w sytuacji kompensacji strat.

„Samoubezpieczenie” jest umową pomiędzy instytucjami (na przykład państwowymi<sup>7</sup>), których finansowanie działalności pochodzi z tego samego budżetu. W wypadku umowy „bezubezpieczeniowej” instytucje łączy dwustronna umowa, ale ich fundusze pochodzą z innych źródeł.

Rozwiązania powyższe proponowane są jako uzupełnienie gwarancji państwowych (zalecane rozwiązanie), pozwalające na redukcję kosztów wypożyczenia (a tym samym kosztów wystawy) dzięki przestrzeganiu standardów oraz zasad wzajemnego zaufania przez obie strony – użytkującą i biorącą w używanie.

#### **Kwestie zasadnicze:**

##### **Wycena**

- Otwarcie dyskusji nad tą kwestią
- Wartość ubezpieczeniowa to nie to samo co wartość rynkowa
- Uzasadnienie wartości ubezpieczeniowej
- Utrata wartości (deprecjacja) w wyniku szkody

##### **Samoubezpieczenie / system bezubezpieczeniowy**

- Otwarcie dyskusji nad tą kwestią
- Unikanie kosztów ubezpieczenia
- Zaufanie i umowa dwustronna (porównaj także punkt C6 „Budowanie zaufania”)
- Uwierzytelnienie (autoryzacja) takich umów
- Odpowiedzialność.

#### **Działania bezpośrednie 2006-2007**

##### **Wycena**

- Publikacja i rozpowszechnienie informacji w celu wywołania dyskusji [*wszyscy uczestnicy*]

- Konferencja w Helsinkach „Zachęta do mobilności zbiorów”, lipiec 2006
- Utrzymywanie niskich wartości ubezpieczeniowych [muzea]
- Wprowadzanie uzasadnionej wartości ubezpieczeniowej i wnioskowanie do strony wypożyczającej o uzasadnienie proponowanych wartości ubezpieczeniowych [muzea].

#### **Samoubezpieczenie / system bezubezpieczeniowy**

- Rozpropagowanie „dobrych praktyk” przez te państwa członkowskie UE, gdzie system samoubezpieczeniowy lub bezubezpieczeniowy już funkcjonuje [grupy robocze]
- Pobudzanie rozwoju polityki, regulacji i zasad prawnych systemu bez-ubezpieczeniowego [wszyscy uczestnicy]
- Brak nakazu stosowania ubezpieczeń [administracja publiczna]
- Publikacja i rozpowszechnienie informacji w celu wywołania dyskusji [wszyscy uczestnicy]
- Jeśli system samoubezpieczeniowy lub bezubezpieczeniowy jest możliwy do wprowadzenia na poziomie narodowym (kraju), rozszerzenie jego regulacji w celu tworzenia umów dwustronnych (gdy nie funkcjonują gwarancje państwowe) [rządy].

#### **4. Zabezpieczenie przed konfiskatą**

Państwa członkowskie UE wydają prawne poręczenia, gwarantujące iż przedmioty kultury czasowo wypożyczone z innego kraju będą na czas wypożyczenia prawnie chronione przed jakąkolwiek formą konfiskaty lub zajęcia.

##### **Kwestie zasadnicze:**

- Systemy zabezpieczenia przed konfiskatą chroniące przed zajęciem (zgodne z międzynarodowymi zobowiązaniami traktatowymi)
- Systemy wsparte przez przyjęte standardy międzynarodowe
- Elastyczne i proste zasady, które można łatwo stosować bez nadmiernej biurokracji

- Jeśli biorący w używanie nie może jeszcze zastosować zabezpieczenia przed konfiskatą, zachęcanie wypożyczających do udzielania dzieł (obiektów) bez wymagania zabezpieczenia.

#### **Działania bezpośrednie 2006-2007**

- Podjęcie działań prawnych i administracyjnych [rządy, administracja państwowa]
- Zapewnienie, że system prawny jest możliwie najbardziej wszechstronny, uwzględniający międzynarodowe zobowiązania traktatowe [rządy, administracja państwowa]
- Zapewnienie, iż wypożyczający i biorący w używanie wypełniają zobowiązania zgodnie z międzynarodowymi zasadami i kodeksami etycznymi [muzea]
- Stworzenie punktów informacji w celu opracowania ankiet na temat regulacji prawnej [administracja państwowa, stowarzyszenia muzeów].

#### **5. Opłaty za wypożyczenia i wypożyczenia długoterminowe (depozyty)**

Unikanie opłat pobieranych za wypożyczenia odciąża budżety muzeów, pozwalając wykorzystać te środki na inne cele, z czego korzyść płynie zarówno dla muzeów w Europie, jak i dla obywateli Wspólnoty. Wypożyczenia długoterminowe (depozyty) są ekonomicznym sposobem na wzbogacenie zbiorów, wzmocnienie pozycji mniejszych muzeów i wykorzystanie większej części zbiorów dla pożytku publicznego.

##### **Kwestie zasadnicze:**

- Zmniejszenie wszelkich obciążeń finansowych, którymi wypożyczający obciążają muzea biorące w używanie.
- Zdefiniowanie istoty i statusu wypożyczeń długoterminowych w celu wyjaśnienia różnicy między nimi a wypożyczeniami krótkoterminowymi
- Umieszczenie wypożyczonych obiektów we właściwym historycznym i kulturowym kontekście w celu wyrazistego zarysowania profilu istniejących zbiorów



- Rozpowszechnianie informacji, praktykowania zasad oraz rekomendowanie wypożyczeń długoterminowych w Unii Europejskiej
- Czynienie znanymi mało znanych kolekcji
- Inicjowanie wymiany, dwustronnych (bliźniaczych) przedsięwzięć i działań partnerskich między muzeami w celu zachęty do wypożyczeń długoterminowych.

#### **Działania bezpośrednie 2006-2007**

- Włączenie strategii wypożyczeń długoterminowych do zarządzania zbiorami muzealnymi [muzea, rady i organizacje muzealne, instytucje sprawujące opiekę nad dziedzictwem, rządy]
- Ograniczenie lub wykluczenie opłat za wypożyczenie [państwa członkowskie UE, rządy, muzea]
- Ograniczenie czasu wypożyczenia do maksimum 3- 5 lat (umowy mogą być odnawiane) [państwa członkowskie, muzea]
- Promowanie standardów wypożyczeń długoterminowych między muzeami jako właściwej drogi w dobrej praktyce [muzea, rady i organizacje muzealne, instytucje sprawujące opiekę nad dziedzictwem, rządy]
- Zachęcanie do utrzymywania kontaktów między muzeami poprzez wypożyczenia długoterminowe, zwłaszcza w celu czynienia bardziej znanymi mało znanych kolekcji [muzea, narodowe i europejskie organizacje muzealne]
- Zbadanie możliwości zastosowania samoubezpieczenia i systemu bezubezpieczeniowego do wypożyczeń długoterminowych (oraz wymiany) oraz / lub zapewnienie, że system ochrony przed konfiskatą zabezpiecza wypożyczenia długoterminowe [muzea, rządy, administracja państwowa]

#### **6. Budowanie zaufania / budowanie sieci współpracy między muzeami (networking)**

Stworzenie europejskiej strefy kulturowej, która byłaby bazą dla wszechstronnej wymiany kulturalnej. Budowanie zaufania i intensyfikacja kontaktów między partnerami wszelkich szczebli w celu zwiększenia

liczby wypożyczających i biorących w używanie oraz w celu promocji wymiany dóbr kultury.

#### **Kwestie zasadnicze:**

- Budowa zaufania między profesjonalistami dzięki intensyfikacji kontaktów na poziomie europejskim, aby zapanowała wzajemność stosowania reguł przewodnich we współpracy partnerskiej
- Rozwijanie partnerstwa w wypożyczeniach długoterminowych
- Wspieranie narodowych i europejskich sieci organizacji, udział w konferencjach i warsztatach
- Formułowanie wytycznych i rekomendacja najlepszych praktyk
- Zgoda na przyjęcie odpowiedzialności
- Zachęcanie pracowników muzeów do uzyskania kwalifikacji kustoszy
- Bliźniacze partnerstwo dużych i małych, a także oddalonych od siebie muzeów.

#### **Działania bezpośrednie 2006-2007**

- Wspomaganie wymiany międzynarodowej i współdziałania muzealników oraz europejskich sieci organizacji muzealnych (takich jak NEMO i ICOM Europe), rozszerzanie współpracy na istniejące sieci [Komisja Europejska, rządy, administracja państwowa]
- Wzrost funduszy na rzecz sieci europejskich (w celu zwiększenia ilości grantów wyjazdowych pozwalających muzealnikom uczestniczyć w sieciach współpracy) [Komisja Europejska, rządy]
- Organizacja konferencji mających na celu rozszerzenie kontaktów, dzielenie się doświadczeniami i promowanie dobrych praktyk [muzea, organizacje muzealne]
- Upowszechnienie wiedzy o istnieniu wytycznych i baz danych poprzez wykorzystanie europejskich i narodowych sieci oraz odpowiadających im portali Internetowych [Komisja Europejska, rządy, administracja państwowa]

- Organizacja warsztatów i rozwijanie e-nauczania (e-learning – szkolenia za pośrednictwem Internetu) w celu upowszechnienia profesjonalnych ekspertyz (doradztwa) [muzea, organizacje muzealne]
- Zachęta do długoterminowych projektów partnerskich, współpracy i wspólnych programów badawczych [wszyscy uczestnicy].

## 7. Digitalizacja

Digitalizacja zbiorów muzealnych i treści kulturowych ułatwia dostęp do dzieł kultury. Dostarcza dodatkowej informacji o skarbach kultury, zwłaszcza gdy dzieła lub zainteresowani nimi widzowie nie mogą podróżować. Informacja cyfrowa rozszerza także zasięg wypożyczeń dóbr kultury.

### Kwestie zasadnicze:

- Digitalizacja zbiorów muzealnych
- Copyright (prawa autorskie)
- Dostęp do zdigitalizowanej informacji
- Kompatybilne standardy digitalizacji
- Aktywne uczestnictwo w pracach UE koordynujących digitalizację dziedzictwa kulturowego oraz tworzenie europejskiej przestrzeni dziedzictwa cyfrowego.

### Działania bezpośrednio 2006-2007

- Inwestowanie w digitalizację zbiorów muzealnych [muzea, rządy, administracja państwowa]
- Wykorzystanie informacji cyfrowej do rozbudowania informacji o zbiorach i poszerzenia pola oddziaływania wypożyczanych dzieł kultury [sieci współpracy międzymuzealnej, sieci współpracy profesjonalnej]
- Rozwijanie i stosowanie powszechnie przyjętych standardów digitalizacji dla muzeów, wykorzystanie europejskich sieci współpracy do koordynacji działań związanych z digitalizacją, a także współpraca z innymi instytucjami opiekującymi się dziedzictwem (biblioteki, archiwa) [sieci współpracy międzymuzealnej, sieci współpracy profesjonalnej]
- Wspólny wkład we wdrożenie programu Komii

Europejskiej pod nazwą 2010 Biblioteki Cyfrowe oraz Dynamicznego Planu Działań (DAP) w celu ogólnoeuropejskiej koordynacji digitalizacji zasobów kultury i nauki (2005) [sieci współpracy międzymuzealnej, muzea, państwa członkowskie, Komisja Europejska].

## D. WDROŻENIE I NASTĘPSTWA

Plan działań zobowiązuje wszystkich wymienianych wyżej uczestników do rozwijania, wymiany, stosowania i wspomagania dobrych praktyk oraz powszechnie przyjętych standardów wypożyczeń między muzeami w Unii Europejskiej. Współpraca i współ-odpowiedzialność, budowa wzajemnego zaufania są głównymi czynnikami wdrożenia w UE niniejszego Planu działań.

### Sieci współpracy międzymuzealnej i stowarzyszenia muzealników powinny:

- nadać możliwie największy rozgłos niniejszemu Planowi Działań oraz wytycznym dotyczącym mobilności kolekcji
- wywoływać i podtrzymywać dyskusję na różnych forach, wprowadzając innych uczestników i profesjonalistów w problematykę muzeów.

### Państwa członkowskie powinny:

- stworzyć forum dialogu na poziomie narodowym na temat mobilności kolekcji i standardów wypożyczeń
- zbadać możliwość usunięcia prawnych i administracyjnych przeszkód w mobilności kolekcji na poziomie narodowym
- poprzez organizację konferencji i spotkań zachęcać do europejskiego dialogu na temat mobilności kolekcji oraz standardów wypożyczeń.

### Komisja Europejska powinna:

- wspierać mobilność kolekcji poprzez podejmowanie inicjatyw i poprzez wdrażanie niezbędnych działań
- wspomagać prace państw członkowskich

i europejskich stowarzyszeń muzealnych, takich jak NEMO

- wspierać mobilność kolekcji w ramach przyszłych programów kulturalnych.

### Grupy robocze

Sześć grup roboczych<sup>8</sup> będzie wspomagać wdrożenie *Planu działań*, proponując konkretne rozwiązania w poszczególnych zakresach i stymulując dyskusje na ich temat. Grupy robocze składają się z ekspertów pochodzących z muzeów, sieci współpracy międzymuzealnej, grup muzealników i przedstawicieli administracji państwowej. Grupy otwarte są na przedstawicieli państw UE. Każda z nich pracować ma w swoim zakresie działania, głównie za pośrednictwem mediów elektronicznych. Przewodniczący grup będą regularnie składać raporty osobom sprawującym prezydencję Unii w danym okresie, zaś aktualni przewod-

niczący Unii koordynować będą wdrożenie *Planu działań* w zgodzie z planem pracy dla kultury i Komitetami ds. Kultury Rady Europy.

### Terminarz prac i informacja

Wstępny okres wprowadzania Planu działań jest przewidziany na lata 2006-2007. Raport o postępie prac będzie opublikowany latem 2007 roku.

Informacje na temat zagadnień związanych z mobilnością kolekcji, rozbudowywanych europejskich standardów wypożyczeń i dokumentów odnoszących się do ich wprowadzenia w życie publikowane będą na stronach:

[WWW.museumcollectionsonthefmove.org](http://WWW.museumcollectionsonthefmove.org).

Tłumaczenie z jęz. angielskiego  
Dorota Folga Januszewska

## Przypisy

<sup>1</sup> W niniejszym przekładzie na język polski zastosowano następujące tłumaczenie pojęć:

Condition report – raport o warunkach przechowywania

Facility report – raport o stanie zabezpieczenia

Legal framework – prawne zasady

Loan fee – opłata za wypożyczenie

Loan form – umowa (formularz) wypożyczenia

Long term loan – wypożyczenia długoterminowe, zwane często w polskiej terminologii „depozytami”.

Museums network – sieci współpracy między-muzealnej

Professionals in the museum field – muzealnicy

<sup>2</sup> Przedstawicielami krajów sprawujących kolejno przewodnictwo w Unii byli w zespole ds. Planu Działania: Frank Bergevoet i Astrid Weij z Holandii, Hillary Bauer z Wielkiej Brytanii, Jean-Luz Koltz z Luksemburga, Ulrike Emberger i Armin Mahr (przewodniczący) z Austrii, Minna Karvonen i Päivi Salonen z Finlandii, Mechthild Kronenberg, Günther Schauerte i Werner Weber z Niemiec.

<sup>3</sup> Introductory Note z 29 października 2004 oraz projekt Konkluzji Rady zawarty w Planie Pracy dla programu *Culture* 2005-2006 (13839/04).

Rezolucja Rady z 24 listopada 2003 na temat współpracy między instytucjami muzealnymi (2003/C 295/01).

Rezolucja Rady z 25 czerwca 2002 na temat nowego planu w dziedzinie europejskiej współpracy kulturalnej (2002/C 162/03).

Rezolucja Rady z 19 grudnia 2002 wdrażająca plan pracy

na polu europejskiej współpracy kulturalnej: europejska wartość dodana oraz mobilność osób i cyrkulacja dzieł w sektorze kultury (2003/C 13/03).

<sup>4</sup> *Enhancement and Promotion of Cultural Heritage of European Significance* – konferencja, 17-19 marca 2003, Ateny, Delfy, Grecja.

*Which Management Standards and Models for Europe's Museums?*, 9-10 października 2003, Neapol, Włochy.

*Museum Collections on the Move*, konferencja, 28-29 października 2004, Haga, Holandia.

*Increasing the Mobility of Collections*, konferencja, 27-28 listopada, Manchester, Wielka Brytania.

*Encouraging the Mobility of Collections*, konferencja, 20-21 lipca 2006, Helsinki, Finlandia.

<sup>5</sup> *Zasady wypożyczenia obiektów i współpracy między muzeami w krajach Unii Europejskiej*, „Muzealnictwo” nr 46, 2005, s. 9-44, ze wstępem D. Folgi-Januszewskiej, współautorki dokumentu.

<sup>6</sup> Angielskie pojęcie „state indemnity” może być tłumaczone na język polski jako „gwarancje państwowe”, ponieważ jednak polska **Ustawa z 8.5.1997 r. o poręczeniach i gwarancjach udzielanych przez Skarb Państwa oraz niektóre osoby prawne (Dz.U. Nr 79, poz. 484)** – używa także terminu „poręczenia”, w niniejszym tekście posługiwać się będziemy pojęciem „gwarancji”, gdy mowa ogólnie o zabezpieczeniu przez państwo i pojęciem „poręczeń”, gdy chodzi o konkretne akty prawne lub regulacje wykonawcze.

<sup>7</sup> Tzn. takimi, których zbiory stanowią majątek narodowy lub majątek skarbu państwa

<sup>8</sup> Zakres Działania 7 (Digitalizacja) jest wspierana przez narodowe reprezentacje grup (NRG) ds. koordynacji digitalizacji zasobów kultury i nauki.

Powołane grupy robocze, w których reprezentowana jest Polska:

**Grupa ds. zabezpieczenia przed konfiskatą:**

Hillary Bauer, Wielka Brytania  
Henrietta Galambos, Węgry  
Dorota Folga-Januszewska, Polska  
Agnes Kiss, Węgry  
Sabine Gimbrere, Holandia  
Pascal Hammon, Francja  
Fionnuala Croke, Irlandia  
Tiina Erkainen, Finlandia  
Katrin Schenk, Niemcy

Pilar Barraca, Hiszpania  
Smaragda Boutopoulou, Grecja

**Grupa ds. budowania zaufania:**

Barbara Berlowicz, Dania  
Dominique Ferriot, Francja,  
Dorota Folga-Januszewska, Polska  
Fernando Luis Fontem Blanco, Hiszpania  
Udo Gösswald, Niemcy  
Monika Hagedorn-Saupe, Niemcy,  
Anja-Tuulikki Huovinen, Finlandia  
Margriet de Jong, Holandia  
Mechtild Kronenberg, Niemcy  
Jack Lohman, Wielka Brytania  
Dragos Eduard Neamu, Rumunia  
Günther Schauerte, Niemcy  
Joana Sousa Monteiro, Portugalia  
Martin Spiteri, Malta

### **European Union Action Plan for Promotion, Mobility of Museum Collections, and Creation of Loan Standards**

The procedure of mutual loans of works of art and cultural objects, i.e. the mobility of collections, comprises the very essence of the activity pursued by museums. The best practices, universally accepted loan standards, and guarantees by the governments of European Union member states, encourage museums of various sizes in all parts of the Union to create a wide panorama of culture, in this way assisting Europeans to appreciate and enjoy the diversity of their joint heritage.

The presented Action Plan, translated from the English, is to support the implementation of Council Resolution no. 13839/04, which established Mobility (of works of art, art collections and exhibitions) as one of the five priorities within the "Culture 2005-2006" project. Subsequent steps leading towards closer cultural cooperation in the European Union will be taken by states whose representatives will hold the office of President.

In the spring of 2006, at the time of the Austrian presidency, a team composed of six representatives of those states which in

2004-2007 held this post, met in Vienna to outline an action plan concerning the loan of objects for exhibitions held in EU countries. The Action Plan was discussed in the course of a conference on "Encouraging the Mobility of Collections" (Helsinki, 21 July 2006), and was approved by the culture committee on 17 October 2006.

Future planned conferences and seminars will concentrate on particular issues pertaining to the mobility of collections and loan standards in Europe. Six groups will be entrusted with the task of implementing the Action Plan, whose acceptance by the museums of the European Union and the involvement of all the participants of the loan programme will prove decisive for the realisation of this jointly coordinated target.

Translation from the English  
Dorota Folga-Januszewska

□

Konrad Ajewski

## WARSZAWSKIE KOLEKCJONERSTWO MILITARIÓW HISTORYCZNYCH OKRESU ZABORÓW

### cz. II. Funkcjonowanie w świadomości społecznej

W I połowie XIX stulecia, i to przez okres zaledwie dekady, jedynymi ogólnodostępnymi zbiorami militariów o charakterze muzealnym były te zgromadzone i wystawione w Sali Jana H. Dąbrowskiego w gmachu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk. Inne pozostawały zamknięte dla szerszej publiczności, także te, co zrozumiałe ze względów bezpieczeństwa, przechowywane w arsenale.

W Królestwie Polskim przed 1830 r., i nawet krótko przed kongresem wiedeńskim, istniała jednak sposobność zapoznania się z pięknymi okazami broni dawnej pochodzącymi ze zbiorów prywatnych. Możliwość taką, choć na krótko, stwarzały m.in. uroczystości żałobne odprawiane w Warszawie po śmierci sławnych wojskowych i mężów stanu, ponieważ wystawiane podczas nich katafalki dekorowane były zabytkową bronią z kolekcji warszawskich. Wzjęcie wielu takich dekoracji stworzył malarz i profesor Uniwersytetu Warszawskiego Zygmunt Vogel i przy współpracy z innymi zrealizował je w różnym czasie w warszawskim kościele św. Krzyża. Jego projekty odznaczały się bogatym wyposażeniem w sztandary i panoplia złożone z broni, mające podkreślać związek zmarłych z rzemiosłem wojennym. Niektóre z tych realizacji znamy z litografii, inne z zachowanych rysunkowych projektów.

Pierwszy z katafalków z wykorzystaniem elementów broni dawnej wystawiony został 19 listopada 1813 r. podczas pierwszego nabożeństwa żałobnego za księcia Józefa Poniatowskiego (1763-1813)<sup>1</sup>. Wówczas to *kościół cały w rześiste światło przybrany zawierał w środku wysoko wzniesiony katafalk, staraniem J. P. Vogla, profesora rysunków w Liceum Warszawskim, oraz JP. [Stanisława Kostki] Hoffmana, podpułkownika inżynierów gustownie urządzony; na nim stała bogata trumna płaszczem książęcym okryta, znakami wojskowymi zmarłego ozdobiona, przy której zawieszono były ósm orderów [...] poniżej wizerunek zmarłego Książęcia mitrą ozdobiony, a obok niego buława marszałkowska i inne zbroje wojskowe, którymi cały katafalk był otoczony [wytluszcz. K.A.]<sup>2</sup>. Kolejne castrum doloris na drugie egzekwie za ks. Józefa Poniatowskiego powstało we*

wrześniu 1814 roku<sup>3</sup>. Projektował je pełniący funkcję Budowniczego Departamentowego architekt Hilary Szpilowski, ale znowu *przybraniem w trofea zatrudnił się Zygmunt Vogel*. Zachowała się litografia z widokiem katafalku<sup>4</sup>, unikatowe zdjęcie jego rysunkowego projektu<sup>5</sup> oraz opis w „Gazecie Warszawskiej”, gdzie informowano, że *cztery narożne podstawy tego mauzoleum przyozdobiono kosztownymi zbrojami, danymi przez JW. Generała [Wincentego] hr. Krasińskiego*. Dalej zamieszczono szczegółowy opis, który częściowo tu przytaczamy: *Na piedestałach stały cztery ostrosłupy, pięć łokci wysokie, z karabinów i bagnatów ułożone; na wierzchu ich były bomby gorejące. Broń okryta była czarną krepą, a bagnety służyły za lichtarze do świec gorejących. Do środka wchodziło się po stopniach, na których był postument, a tam złożono zwłoki ś.p. Książęcia pokryte płaszczem purpurowym. Ponad gzymsem, w środku, postawiono wizerunek Bohatyra z napisem: „Bóg mi powierzył honor Polaków, jemu samemu go oddam”. Wizerunek wspierał się na dwóch chorągwiach w krzyż położonych. Jedna z nich ofiarowana była ś.p. Księciu od wdzięcznego miasta Krakowa za oswobodzenie go w r. 1809 a druga należała do ś.p. Króla Stanisława Augusta, która stała zwykle przy tronie. U góry był krucyfiks, a przy nim pałasz, buława, czapka nieboszczyka i siedm zawieszonych orderów [...] Stosownie w kamień malowanie, i piękne na piedestałach trofea z tarcz, hełmów, chorągwi i rozmaitego gatunku broni, przy rześistym całego kościoła oświetleniu dodawały obchodowi blasku i świetności<sup>6</sup>.*

Niestety nie wiemy, skąd Vogel pozyskał eksponaty broni zabytkowej do dekoracji katafalku wystawionego 17 czerwca 1818 r. podczas uroczystego nabożeństwa żałobnego za duszę gen. Jana Henryka Dąbrowskiego, ale zachowały się dwa jego obszernie opisy w prasie współczesnej. W jednym z nich czytamy: *Katafalk z broni i rynsztunków zbudowany w kwadrat, wznosił się łokci 9 nad pawimentem w figurze równoległoboku, na czterech kolumnach z samych lufów karabinowych, których środek w połowie przepasany był festonem z czarnej krepy, na którym była trupia głowa z kośćmi na krzyż złożonymi; kapitele kolumn składały pistolety w porząd-*



1. Z. Vogel, Katafalk gen. Stanisława Mokronowskiego w kościele św. Krzyża w Warszawie, litografia 1822, wg K. Sroczyńska, Zygmunt Vogel. *Rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*, Wrocław 1969, il. 323
1. Z. Vogel, Catafalque of General Stanisław Mokronowski in the church of the Holy Cross in Warsaw, lithograph 1822, acc. to K. Sroczyńska, Zygmunt Vogel. *Rysownik gabinetowy Stanisława Augusta* (Zygmunt Vogel. *The Studio Drawingbook of Stanisław Augustus*), Wrocław 1969, fig. 323

ku korynckim. Gzyms nad kolumnami składały stemple do pistoletów, a nad gzymsem w półkole wznosił się Orzeł Biały w polu czerwonym, którego otaczały promienie z pałaszów kształtnie ułożonych, a wyżej herb „Dąbrowa”. Trumna stała na czterech Białych Orłach, a na trumnie kapelusz, szpada, szarfa i krucyfiks. Na ścianie frontowej dał się widzieć wizerunek Bohatera, otoczony wieńcem z lauru i cyprysu [...]. Po prawej ręce katafalku, pomiędzy trofeami wojennymi i orłami pułkowymi, jaśniała tarcza uwieńczona wawrzynowym liściem z napisem: „Wodzowi”. Po lewej zaś podobnie, tarcza dębowym wieńcem okryta, wystawiała zasługi obywatelskie Wodza, przez ten napis urzędu Jego: „Senatorowi”. [...] złożone na wezłowie

ordery zdobiące za życia piersi męznego Bohatera, [...] bębny i chorągwie przy ścianach i stopniach katafalku ułożone; ołtarze czarnym powlekane kirem [...] wszystko to stawiło przed oczy smutną pamięć śmiertelności człowieka<sup>7</sup>.

Następny katafalk, wykonany na dzień 6 listopada 1821 r. wg projektu Vogla, był poświęcony pamięci zmarłego 19 października 1821 r. generała Stanisława Mokronowskiego. Tym razem był on parafrazą bramy tryumfalnej, a w jego dekoracji ponownie zastosowane zostały panoplia złożone z okazów broni dawnej i sztandarów, o czym świadczy zachowana litografia<sup>8</sup>. Prasa pisała, że katafalk ten jego rysem wystawiony, odznaczył się wybornym gustem greckim [...] Obelisk środkowy na sklepieniu wsparty z dwiema bocznymi kolumnami, również jak i ozdoby [w większości broń – K.A.] piękną razem formując grupę piramidalną przedstawiały oku widzów wspaniały i poważny widok<sup>9</sup>. Być może wykorzystane przy realizacji projektu zabytki dawnego oręża znów pochodziły z kolekcji gen. Wincentego Krasińskiego. Tak przynajmniej było przy realizacji kolejnego z projektów Vogla – katafalku mogącego uchodzić za parafrazę konfesji Berniniego, wystawionego dnia 22 kwietnia 1823 r. w tym samym kościele w związku z uroczystościami pogrzebowymi po śmierci byłego komendanta Szkoły Rycerskiej z czasów króla Stanisława Augusta, księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego<sup>10</sup>. Organizacją pogrzebu zajmował się zięć księcia, Stanisław Kostka Zamoyski, który za sprawą Jana Ursyna Niemcewicza ponownie pozyskał do wystroju katafalku *trofea z broni od JW. Generała Krasińskiego*<sup>11</sup>. Na trumnie zmarłego zostały ułożone: jego *kapelusz feldmarszałkowski z piórem, szarfa, szpada i rękawiczki*, a przed nią, na taboretach, *ordery księcia*<sup>12</sup>.

Po raz ostatni przed wybuchem powstania listopadowego wiele okazów zabytkowej broni z kolekcji warszawskich użyto 26 czerwca 1830 r. podczas innej uroczystości kościelno-patriotycznej, tj. ceremonii poświęcenia mauzoleum z sercem Jana III Sobieskiego w warszawskim kościele Kapucynów<sup>13</sup>. Specjalnie przygotowany na tę okazję *castrum doloris* zaprojektował architekt i profesor Uniwersytetu Warszawskiego Andrzej Gołowski. Jak pisał anonimowy reporter „Kuriera Warszawskiego”, ustawiony w środku kościoła katafalk przypominał *starożytny grobowiec*, a okrywały go *zbroje dawnego rycerstwa, tarcze, kołczany, szyszaki, miecze itp.*, w *środku umieszczono portret Jana III, malowany przez Plesza [recte Jana Bogumiła Plescha]*, otoczony *buławami prawdziwymi, drogimi pamiątkami po Hetmanach Polskich, tudzież chorągwiemi*. Na wierzchu postawiono *Serce Bohatera, urnę zdobiły wieńiec laurowy i korona królewska, a wezłowie okrywała prawdziwa cho-*

ragiew Mahometa, zdobyta pod Wiedniem, to palladium Muzułmanów, którego utratę wielki wezyr śmiercią opłacał. Tyle drogie pamiątek przedstawiało widok równie wspaniały, jak rozrzewniający serca Polaków [wytluszczył K.A.]. Wszyscy senatorowie, Deputacja Izby Poselskiej, wielu Urzędników otaczało Grobowiec<sup>14</sup>. Dalszych szczegółów dotyczących zainteresowania mieszkańców stolicy i dekoracji katafalku w trofea wojenne dostarczyła kilka dni później ta sama gazeta, informując o tym, że katafalek w kościele OO. Kapucynów jeszcze nie jest rozebrany. Wczoraj ten kościół przez cały dzień zwiedzało mnóstwo osób wszelkiego stanu. Między orężami zdobiącymi tenże katafalek, są niektóre części zbroi, które były własnością Króla Jana III. Jest oraz miecz krzyżacki<sup>15</sup>. Uświetniająca uroczystość chorągiew, zdobyta 9 października 1683 r. pod Parkanami przez króla Jana III Sobieskiego, pochodziła ze zbiorów gen. J.H. Dąbrowskiego, przechowywanych już w tym czasie w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Nauk<sup>16</sup>, natomiast obiekty dawnego oręża wykorzystane przy dekoracji katafalku mogły być pozyskane z innych kolekcji stołecznych.

W 2 połowie XIX stulecia warszawscy zbieracze dawnych militariów mieli sposobność prezentowania swojego dorobku kolekcjonerskiego na wyrosłych na gruncie rozpowszechnienia się zainteresowań przeszłością kraju wystawach starożytności. Pierwszą urządzono w pałacu Augusta Potockiego na Krakowskim Przedmieściu 32 w 1856 roku<sup>17</sup>. Na odpowiednio rozpropagowaną w prasie warszawskiej wystawę zbiory swe przekazali najwięksi kolekcjonerzy warszawscy. Ekspozycja składała się z pięciu działów: starożytności, broni i uzbrojenia, strojów oraz sprzętów domowych i kościelnych, naczyń stołowych i dzieł sztuki. Organizatorom zależało, aby zwiedzający zapoznając się z eksponatami odnieśli konkretne korzyści. Służyć temu miały wydawnictwa towarzyszące. Na początek przygotowano tymczasowy wykaz eksponatów, a następnie pod redakcją Bolesława Podczaszyńskiego opracowano pełny, wyjątkowy na owe czasy, obszerny katalog naukowy wystawy, opisujący eksponaty w 1056 pozycjach, niekiedy bardzo sumiennie, z podaniem wymiarów, pochodzenia i historii obiektów<sup>18</sup>. Dział II zatytułowany *Broń i uzbrojenie oraz godła*<sup>19</sup>, w którym znalazło się 214 pamiątek po rycerstwie i żołnierzach polskich od średniowiecza po czasy Księstwa Warszawskiego, opracował i opatrzył notami katalogowymi były pułkownik kwatermistrzostwa generalnego wojsk polskich, również kolekcjoner militariów, Marcin Klemensowski<sup>20</sup>. Ilustrację do treści zawartych w katalogu stanowił wspaniały *Album fotograficzny* autorstwa Karola Beyera, z 30 tablicami prezentującymi najcenniejsze

eksponaty, z czego osiem przedstawiało zabytki militarne. Było to nie tylko poważne osiągnięcie techniczno-naukowe, ale też dzieło prekursorskie w dziedzinie inwentaryzacji zabytków polskich, a co za tym idzie i militarnych. Planowano również wydanie dodatku do katalogu naukowego w postaci plansz rysunkowych ciekawszych obiektów. Kompetentnym skomentowaniem wystawy zajęli się także Podczaszyński, ogłaszając na łamach prasy swe przemyślenia, a następnie publikując je w osobnym wydawnictwie zatytułowanym *Przegląd historyczny starożytności krajowych*. Zawarte tam omówienie działu broni i uzbrojenia jest pierwszą poważną syntezą tej gałęzi wiedzy w Polsce<sup>21</sup>. Pokazali



2. Z. Vogel, Katafalak księcia gen. Adama Kazimierza Czartoryskiego w kościele św. Krzyża w Warszawie, litografia 1822, wg K. Sroczyńska, Zygmunt Vogel. *Rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*, Wrocław 1969, il. 324

2. Z. Vogel, Catafalque of General Prince Adam Kazimierz Czartoryski in the church of the Holy Cross in Warsaw, lithograph 1822, acc. to K. Sroczyńska, Zygmunt Vogel. *Rysownik gabinetowy Stanisława Augusta (Zygmunt Vogel. The Studio Drawingbook of Stanisław Augustus)*, Wrocław 1969, fig. 324

swe zbiory na wystawie kolekcjonerzy warszawscy, jak i spoza stolicy, Polacy, a także zamieszkali w Królestwie Polskim Rosjanie. Choć bezkonkurencyjną okazała się zbrojownia gen. Wincentego Krasińskiego, ale także inni kolekcjonerzy mieli się czym pochwalić. Wśród nich wymieńmy: Augusta Potockiego, Aleksandra Przeddzieckiego, Kazimierza Władysława Wójcickiego, Józefa Zellta, Eugeniusza Zawadzkiego, Karola Beyera, Bolesława Podczaszyńskiego, Henryka Steckiego<sup>22</sup>, księcia Sergiusza Glicyna, Hieronima Łabęckiego, Marię Małachowską, Piotra Umińskiego, Józefa Łoskiego, Januarego Suchodolskiego, Marcina Klemensowskiego, Stanisława Kosseckiego, Tytusa Suffczyńskiego, Mikołaja Wisłockiego<sup>23</sup>, Eugeniusza Zawadzkiego, Tomasza Zielińskiego<sup>24</sup>. Na wystawie oferowano też militaria do zbycia po zmarłym Franciszku Potockim. Wystawa warszawska, zorganizowana *bez oparcia o jakiegokolwiek instytucje, ale za to w atmosferze wielkiego, patriotycznego zaangażowania*, dała przykład starożytnikom z innych ośrodków Krakowa i Lwowa, gdzie już wkrótce miały miejsce podobne ekspozycje, na których znów królowały zabytki dawnego oręża polskiego<sup>25</sup>.

Kolejnej wystawie, urządzonej w czerwcu roku 1881 w pałacu Brühlowskim w Warszawie, towarzyszył także, choć skromniejszy, katalog. W dziale zatytułowanym *Zbroja i przybory wojenne* opisano 116 przedmiotów pochodzących z 20 zbiorów. Wystawiali kolekcjonerzy z kręgów arystokracji i burżuazji. Najobficiej wzbogacili wystawę Krasińscy, Zamoyscy, Wojciech Kolasiński i Strzałeccy<sup>26</sup>. Oprócz katalogu pamiątką po wystawie był, powstały z inicjatywy Ludwika Krasińskiego, wspinały *Album dzieł sztuki*, złożony z plansz fotograficznych wykonanych przez Władysława Krajewskiego<sup>27</sup>. Pisano o wystawie na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, „Tygodnika Powszechnego”, „Kłosów”, o jej aranżacji informowały drzeworyty zamieszczane w tych czasopismach. Jeden z korespondentów prasowych donosił czytelnikom, że *bez wątpienia najciekawszą częścią i najsympatyczniejszą wystawy jest zbrojownia [...] Zbroi tu – w osobnym pokoiku najbardziej zaciśnionym i w najoddalniejszym kąciku skupionej – tak jakby je od rozproszenia się inne skarby i zabytki przeszłości brońić miały – spotykamy kilkanaście pięknych okazów*<sup>28</sup>.

Potwierdzeniem utrzymywania się tego trendu były następne wystawy starożytności – kolejna urządzone została w Warszawie w roku 1887. Tym razem, inaczej niż na poprzednich, broń nie stanowiła osobnego zespołu, ale umieszczona była pośród innych przedmiotów. W sumie udostępniono na wystawę 105 obiektów o charakterze militariów z 19 kolekcji. Tym razem nie pokazywali swej zbrojowni Krasińscy. Najliczniejszy zbiór zaprezentowali Zamoyscy i W. Kolasiński.

Wystawiali też swe skarby bankier Daniel Lesser, starożytnik i malarz Wojciech Gerson<sup>29</sup>, malarz Henryk Siemiradzki, pisarz Henryk Sienkiewicz, oraz w mniejszej liczbie, czasem po jednej rzeczy, inni kolekcjonerzy. Choć wystawie towarzyszył katalog opracowany przez Gustawa Soubise-Bisiera<sup>30</sup> i choć była popularyzowana w prasie stołecznej, nie zdobyto się już jednak na jej dokumentację fotograficzną.

Ostatnia z wielkich warszawskich wystaw starożytności miała miejsce w roku 1889 i ponownie obfitowała w militaria<sup>31</sup>. Wystawiono aż 263 obiekty z doborowych kolekcji warszawskich. Pisano, że *na wystawę zbroic i ryszunków wojennych złożyły się głównie ordynacje hr. Krasińskich i Zamoyskich, zbiory Ludwika Krasińskiego, pani Marii Zawiszyny [i, dodajmy, Antoniego i Antoniego Jana Strzaleckich – K.A.], którzy dali całe kolekcje; inni też amatorowie dostarczyli pojedynczych przedmiotów znajdujących się w ich rękach*<sup>32</sup>. Ten dział wystawy uznano za najlepszą jego część. Jak pisał Tadeusz Dowgird, znajdowały się tam *zbroje od XV wieku aż do początku naszego stulecia i nie tylko części, lecz i kilka całkowitych*<sup>33</sup>, a warszawski dziennikarz Józef Kenig precyzował ten szacunek: *zbroi całkowitych jest osiemnaście, bardzo efektownie ustawionych rzędem*. Autor ten pozostawił obszerny opis wystawy i jej działu oznaczonego numerem szóstym, obejmującego pośród innych: *Dawne ubiory i uzbrojenia i narzędzia. Broń wojenną i myśliwską, miecze, puginaty, strzelby, tarcze, hełmy, zbroje, przybory wojskowe, znamiona i godła. Siodła rzędy i ostrogi*<sup>34</sup>. Także i tym razem wystawcy nie zdobyli się na fotograficzną dokumentację ekspozycji.

Następny wielki pokaz zbiorów warszawskich kolekcjonerów militariów miał miejsce już na forum międzynarodowym w 1902 r. w petersburskim pałacu Taurydzkim w ramach I międzynarodowej wystawy strojów. Militaria pokazywano w „Polskim Oddziale Historycznym”, którego katalog sporządził Franciszek Pułaski<sup>35</sup>. Pokaz miał wzbudzić zachwyty samego cara Mikołaja II. Znalazło się na wystawie przeszło 400 eksponatów, z czego wiele okazów broni siecznej, palnej, uzbrojenia, buław i buzdycanów, mundurów, czapek żołnierskich, oporzędzenia jezdzieckiego. Ozdobę działu polskiego stanowiła kolekcja Krasińskich, wzbogacona obiektami z innych największych stołecznych zbiorów militariów. Dużo pokazano ze „zbrojowni” ordynacji zamojskiej, pojawiły się zbiory tej miary kolekcjonerów broni dawnej jak A.J. Strzałecki, W. Kolasiński, po kilka przedmiotów dostarczyli też na wystawę G. Soubise-Bisier, Stanisław Rusiecki, Zygmunt Gloger, Waław Pawliszak, Potoccy.

Wspomnijmy wreszcie już dziś zapomnianą, a wpisującą się w nurt warszawskich wystaw typu staro-



żytniczego ekspozycję, na której pokazano wybrane zabytki militarne związane z kultem maryjnym. Ta zorganizowana w 1905 r. z inicjatywy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa wystawa, nazwana Mariańską, została dobrze udokumentowana dzięki opracowanemu przez Hipolita Skimborowicza katalogowi oraz albumowi fotograficznemu, m.in. ze zdjęciami oręża historycznego<sup>36</sup>. W dziale „Dawnych uzbrojeń i orderów” wystawiali swe skarby Krasieńscy, Zamoyscy, A. J. Strzałecki, G. Soubise-Bisier, W. Kolański oraz mniej nam znany kolekcjoner o nazwisku Śmiarowski<sup>37</sup>.

Wszystkie te wystawy, w zastępstwie nieistniejącego w zniewolonym kraju muzeum narodowego czy muzeum dziejów naszego oręża, pokazały ukryte dotąd i rozproszone skarby naszej kultury, w tym wspaniałe kolekcje broni historycznej. Większość twórców tych wystaw zdobyło się na bardziej lub mniej naukowo

opracowane katalogi i postarało się o niekiedy wysokiej klasy dokumentację ikonograficzną w postaci albumów. Ekspozycje owe, organizowane przez miłośników starożytności, a z czasem znawców i specjalistów, skłaniały też do głębszej refleksji nad zgromadzonym materiałem i jego naukowego opracowania, wreszcie, choć czasowe, były przecież powszechnie dostępne. Tam, pod ogólnikową nazwą wystaw starożytności i dzieł sztuki, podkreślając charytatywne cele tych akcji, zapewne celem odwrócenia uwagi władz od ich właściwego charakteru, zdołano przemycić treści patriotyczne, narodowe i dotrzeć z nimi do szerokiej publiczności, dać to, co w innych krajach powstawało naturalnym biegiem rzeczy, dać namiastkę muzeum narodowego czy muzeum wojska, a pokazując bogactwo naszych zbiorów, zapowiadać już ich w przyszłości powstanie<sup>38</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> Por. E. Kowalczykowa, *Kościół św. Krzyża*, Warszawa 1975, s. 113.

<sup>2</sup> „Gazeta Warszawska” 1813, nr 93 (Dodatek), s. 1341.

<sup>3</sup> O uroczystości szeroko E. Kowalczykowa, *op. cit.*, s. 114-116.

<sup>4</sup> Wykonana przez W. F. Schlotterbecka wg rys. J. Z. Freya (wspomniana i reprodukowana m.in. w: K. Sroczyńska, *Zygmunt Vogel. Rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*, Wrocław 1969, s. 205, poz. 7, il. 314).

<sup>5</sup> Uprzejmie udostępnione autorowi przez prof. dr hab. Andrzeja Rottermunda i za jego zgodą po raz pierwszy tu publikowane, za co autor wyraża podziękowanie.

<sup>6</sup> „Gazeta Warszawska” 1814, nr 74 (Dodatek pierwszy) s. 1316.

<sup>7</sup> „Gazeta Warszawska” 1818, nr 49 (Dodatek), s. 1321; Podobny opis zamieściła „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1818, nr 49, s. 1141-1142.

<sup>8</sup> K. Sroczyńska, *op. cit.*, s. 206, poz. 14; s. 209, poz. 10, il. 323.

<sup>9</sup> „Kurier Warszawski” 1821, nr 266.

<sup>10</sup> O uroczystości zob. E. Kowalczykowa, *op. cit.*, s. 116-118.

<sup>11</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Zamoy-skich [dalej AGAD AZ], sygn. 88, k. 824, opis programu i przygotowań do uroczystości pogrzebowych i wystawienia katafalku. Znajdujący się tam opis jest całkowicie zgodny ze znaną nam litografią Z. Vogla przedstawiającą ten katafalk – por. K. Sroczyńska, *op. cit.*, s. 206, poz. 15; s. 209, poz. 11, il. 324.

<sup>12</sup> AGAD AZ, sygn. 88, k. 824.

<sup>13</sup> O uroczystości m.in. S. Szenic, *Mars i Syrena*, Warszawa 1966, s. 626-630; A. Bartczakowa, *Kościół Kapucynów*, Warszawa 1982, s. 53-58.

<sup>14</sup> „Kurier Warszawski” 1830, nr 170, s. 893. O wykorzy-

staniu chorągwi w dekoracji zob. także „Kurier Warszawski” 1830, nr 167, s. 877.

<sup>15</sup> „Kurier Warszawski” 1830, nr 171, s. 898, tamże inny ciekawy szczegół: *W czasie obrzędu żałobnego onegdaj (11 czerwca 1829 r.) znajdował się kielich, który należał do kaplicy podróżnej tegoż Króla i był użyty przy mszy ś. dnia 11 września 1830 r. w wilią zwycięstwa pod Wiedniem, pod namiotem odprawionej.*

<sup>16</sup> Z. Żygulski (jun), *Chorągwie tureckie w Polsce na tle ogólnej problematyki przedmiotu*, „Studia do Dziejów Wawelu” t. III: 1968, s. 417-424; M. Piwocka, *Chorągiew typu zulfikarowego [w:] Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, t. I, Kraków 1990, s. 277-278, poz. 484 (uwzględnioną tam bogatą literaturę uzupełniamy poz.: A. Kraushar, *Chorągiew Mahometa*, „Kurier Warszawski” 1918, nr 171, s. 4-5). Obecnie chorągiew w zbiorach Wawelu.

<sup>17</sup> Szeroko w wystawie pisał J. Kowalczyk, *Starożytnicy warszawscy połowy XIX w. i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych [w:] Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w.*, zbiór studiów pod red. J. Maternickiego, Warszawa 1981, s. 157-202.

<sup>18</sup> *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzona w pałacu JW. Hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu*, Warszawa 1856, s. 49-105 (poz. 174-395) oraz uzupełnienie s. 344-346 (poz. 1028-1034).

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. XII-XIII, Dział ten podzielony został na grupy: **Broń wojenna i myśliwska**, 1. *sieczna i ostra: miecze, koncerze, szpady, pałasze (proste), szable (krzywe), sztylety, puginaly, noże, jatagany*, 2. *Maczugi*, 3. *Pociski: tuki, kaczany, strzały, sajdaki, kusze, kule od kusz mechanicznych*, 3. *Broń palna: pistolety a) z krzoscami, b) skatłkowe, strzelby a) z krzoscami,*

b) skalkowe, c) pistonowe oraz wiatrówki, części pojedyncze broni palnej. **Uzbrojenie rycerskie**; 1. Tarcze, a) żelazne, b) trzciny, 2. Zbroje, a) pełne, b) łuskowe, c) kolczugi, części pojedyncze zbroi, 3. Uzbrojenie głowy, a) hełmy, b) szyszaki, 4. Ostrogi. **Przybory wojskowe** a) ładownice, b) prochownice, c) szabeltasze, d. kaszkiety wojskowe i ich oznaki, e. pasy rycerskie, f. siodła i rzędy na konia. **Znamiona i godła wojskowe i cywilne**, a) buławy hetmańskie, b) buzdygany, c) buławy cechowe, d) buńczuki, e) chorągwie, f) czekany, topory poczesne i kilofy, g) halabardy i lance, h) laski, i) berła, k) ryngrafy. Dodatkowo na s. 344-346 zamieszczono Dodatek do oddziału broni i uzbrojenia, gdzie opisano siedem eksponatów.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. V. Klemensowski posiadał w swym majątku w Celejowie koło Puław kolekcję map i szkiców topograficznych oraz zbiorów starożytności krajowych, broni, numizmatów i medali, por. S. Krzyżanowski, *Spis prywatnych zbieraczy z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku w jakim przede wszystkim swoim studium się oddają*, „Rocznik dla Archeologów, Numizmatyków i Bibliografów Polskich” 1-3, 1869-1871 [Kraków 1872-1874], s. 219, poz. 113. O nim zob. Z. Haczewska, *Klemensowski Marcin*, *Polski słownik biograficzny*, t. XII, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966-1967, s. 602-603. Klemensowski planował napisanie pracy różnie tytułowanej w źródłach *O zbrojach dawnych*, *O dawnych zbrojach* lub *O dawnej strategii*.

<sup>21</sup> P. B. Podczaszyński, *Przegląd historyczny starożytności krajowych. Z powodu wystawy urządzonej 1856 roku w Pałacu J.W. Hr. Aug. Potockiego w Warszawie*, Warszawa 1857. Podobnej próby podjął się równocześnie z Podczaszyńskim krakowski starożytnik Józef Łepkowski w pracy *Broń sieczna w ogóle i w Polsce uważana archeologicznie*, Kraków 1857. Pracę skończył pisać w maju 1856 r. i nie zapoznał się z niemal równocześnie wydaną, pracą Podczaszyńskiego. Wykorzystał natomiast przytaczając *in extenso* opisy Katalogu wystawy warszawskiej 1856 roku.

<sup>22</sup> O jego kolekcji zob. S. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 232, poz. 276 „zbior broni i numizmatów”.

<sup>23</sup> Wiadomo, że kolekcjoner ten miał w swym zbiorze zabytki egipskie, greckie i rzymskie, dawne portrety polskie, pierścienie, miniatury oraz ciekawy zbiór broni – por. *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1859, t. III, s. 255; S. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 236, poz. 331.

<sup>24</sup> Informacje na podstawie *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856...*, *op. cit.*

<sup>25</sup> Cyt. za: J. Kowalczyk, *Starożytnicy...*, *op. cit.*, s. 201.

<sup>26</sup> *Katalog wystawy dzieł sztuki stosowanej do przemysłu urządzonej staraniem Komitetu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, urządzonej w Pałacu Brühlowskim, otwartej 14 czerwca 1881 r.*, Warszawa 1881, s. 87-95, poz. 1032-1247. Z mniej znanych kolekcjonerów broni brali udział: J. Domaniewski, Stefan Dyzmański, Władysław Kiślański,

A. L. Kraszewski, Kazimierz Kuczyński, Daniel Lesser, Feliks Łubiński. Wiktor Magnus, R. Padewski, Maria Przedziecka, Michał Radziwiłł, M. Rusiecka, G. Soubise-Bisier, J. Sulatycki, Sypniewski, Stanisław Wołowski.

<sup>27</sup> [W. Krajewski], *Album dzieł sztuki stosowanej do przemysłu z wystawy urządzonej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1881 roku*, Warszawa 1883.

<sup>28</sup> H. Ar., *Wystawa starożytności i dzieł sztuki w zastosowaniu do przemysłu*, „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 30, s. 471 i dalszy opis s. 474.

<sup>29</sup> Gerson pozostawił obszerną recenzję z wystawy – zob. W. Gerson, *Wystawa starożytności obrazów, urządzonej w Salonach Hotelu Europejskiego w Warszawie, w marcu i kwietniu 1887 roku*, „Biblioteka Warszawska” 1887, t. II, s. 255-267 (na s. 264-265 zawarł krótką historię broni i uzbrojenia).

<sup>30</sup> [G. Soubise-Bisier], *Katalog wystawy starożytnych przedmiotów urządzonej w Salonach Hotelu Europejskiego w Warszawie w marcu 1887 roku na dochód Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności*, Warszawa 1887 [rękopis litografowany]; też drukiem: G. Soubise-Bisier, *Katalog...*, 1887, *passim*, s. 53-76.

<sup>31</sup> *Katalog wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej stosowanej do przemysłu, w mies. listopadzie i grudniu 1889 roku, w gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa odbytej*, Warszawa 1889.

<sup>32</sup> W. M., *Wystawa sztuki i starożytnej i nowożytnej*, „Kronika Rodzinna” 1889, s. 740. Uzupełnijmy tę listę o W. Kolańskiego, Branickich z Wilanowa, Leopolda Meyeta, księdza Wincentego Witkowskiego, Marię Przedziecką, Michała Radziwiłła z niedalekiego od stolicy pałacu w Nieborowie, M. Skalskiego, Józefa Wyssenhoffa.

<sup>33</sup> T. Dowgird, *Wystawa sztuki starożytnej i nowożytnej stosowanej do przemysłu, urządzonej w Muzeum Rolnictwa i Przemysłu w Warszawie 1889-go roku*, „Biblioteka Warszawska” 1890, t. I, s. 365.

<sup>34</sup> J. Kenig, *Wystawa starożytności*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. XIV:1889, nr 365, s. 411-412.

<sup>35</sup> F. Pułaski, *Pierwsza międzynarodowa wystawa strojów w Petersburgu. Katalog Polskiego Oddziału Historycznego*, Warszawa 1902.

<sup>36</sup> H. Skimborowicz, „*Ku czci Bogurodzicy*” *Pamiętka pierwszej w Warszawie Wystawy Mariańskiej*, Warszawa 1905; *Album Wystawy Mariańskiej*, Warszawa 1905.

<sup>37</sup> J. K. Czeczot, *Cześć Bogarodzicy na ziemiach polskich*, „Biesiada Literacka” 1905, nr 28, s. 26.

<sup>38</sup> Celnie wskazał na ten aspekt XIX-wiecznych wystaw starożytności prof. Z. Żygulski w pracy *Stara broń w polskich zbiorach*, Warszawa 1984, s. 9, pisząc: *W drugiej połowie ubiegłego wieku znajdująca się w rękach prywatnych broń, głównie sarmacka, stanowiła ważny element wystaw starożytności, będących jak gdyby przeglądem sił przed utworzeniem właściwego muzeum narodowego.*

Konrad Ajewski

## Collecting Historical Militaria in Partitions-era Warsaw Part II. Functioning in Social Consciousness

Wider circles of society in the Kingdom of Poland experienced considerable difficulties with becoming familiar with private collections of magnificent examples of historical weaponry. Amassed in the residences of their owners, the collections were available only to a chosen few, the only exception being the armoury of General J. H. Dąbrowski, rendered accessible to the public up to 1830. Brief opportunities of seeing the impressive weapons were created by, i. a. funeral ceremonies conducted after the death of the renowned military and statesmen, buried in Warsaw. In the course of such events, catafalques were decorated with historical weapons from various collections. The projects and execution of such ceremonies, created by Zygmunt Vogel, a painter and a professor at Warsaw University, were distinguished by a frequent application of banners and panoplies composed of historical weaponry and emphasising links with warfare. The most important ones were associated with the burials of Commander-in-Chief Prince Józef Poniatowski (1813

and 1814), Napoleonic-era generals – Jan Henryk Dąbrowski (1818) and Stanisław Mokronowski (1821), as well as the commander of the Knights School during the reign of King Stanisław Augustus – Prince Adam Kazimierz Czartoryski (1823). The last religious-patriotic ceremony of this type preceded the outbreak of the November Uprising of 1830 and involved the consecration of a mausoleum containing the heart of King Jan III Sobieski in the Warsaw Capuchin church.

In the second half of the nineteenth century, collectors of militaria enjoyed a chance to present their accomplishments in the course of antiquity exhibitions, organised since 1856 and stemming from widespread interest in the history of the Polish state. In lieu of a National Museum, absent in the oppressed country, the exhibitions displayed the previously concealed and dispersed magnificent Warsaw collections of historical weaponry, thus creating a foretaste of the Museum in a free homeland. □

Anna Hanaka

## LEON RZEWUSKI KUSTOSZ KOLEKCJI W PODHORCACH

Pałac w Podhorcach to jedna z najwspanialszych siedzib magnackich czasów I Rzeczypospolitej, założenie o unikalnych walorach historycznych, architektonicznych i krajobrazowych, znane przede wszystkim z imponującej kolekcji malarstwa i militariów zgromadzonej w XVIII w. przez Wacława Rzewuskiego. Mimo że w I połowie XX w. zbiory uległy rozproszeniu, a oryginalne wnętrza barokowe strawił pożar, pusty obecnie budynek żyje tradycją dzieł sztuki i pamiątek historycznych przechowywanych niegdyś w jego wnętrzach.

Historia pałacu oraz dzieje kolekcji mają swoją literaturę. W niniejszym artykule natomiast chciałabym zwrócić uwagę na postać Leona Rzewuskiego, ostatnie-

go przedstawiciela świetnego rodu Rzewuskich z Podhorzec, intuicyjnego muzealnika, który uchronił przed zniszczeniem zbiory swego pradziada oraz nadał im kształt muzealnej ekspozycji.

Podhorce znajdują się na wschód od Lwowa, na szlaku pomiędzy Złoczowem a Brodami. Pałac został wzniesiony ok. 1640 r. z inicjatywy Stanisława Koniecpolskiego<sup>1</sup> najprawdopodobniej przez Andreę del Aqua i Wilhelma de Beauplana<sup>2</sup>. W 1682 r. dobra przypadły królewiczowi Jakubowi Sobieskiemu, a w 1725 r. zakupił je Stanisław Mateusz Rzewuski<sup>3</sup>. Szczególną rolę w dziejach Podhorzec odegrał syn Stanisława Mateusza – Wacław Rzewuski, hetman wielki koronny, polityk,



1. Pałac w Podhorcach, stan obecny

1. Palace in Podhorce, present-day state

miłośnik teatru, literat oraz namiętny kolekcjoner. Jego rządy to okres największej świetności pałacu, zakończył bowiem rozbudowę siedziby<sup>4</sup> i umieścił w niej swoją kolekcję. Kolejni właściciele bywali w Podhorcach sporadycznie<sup>5</sup>. Zarówno syn hetmana Seweryn – niechlubnej pamięci targowiczaniec, synowa Konstancja z Lubomirskich, jak i wnuk Wacław, zwany Emirem, rzadko pojawiali się w pałacu, pozostawiając włości pieczy plenipotentów. Brak pańskiego dozoru stał się jednak szybko przyczyną licznych zaniedbań i szabru. Degradację przerwał dopiero Leon Rzewuski – prawnuk hetmana. Nieobecny przez długie lata w Podhorcach, po powrocie na ojcowiznę w 1833 r.<sup>6</sup> zajął się jej ratowaniem. W 1864 r. sprzedał dobra rodzinie książęcej Sanguszków. W rękach tego rodu Podhorce pozostały do II wojny światowej. Nowi właściciele nie oszczędzając kosztów kontynuowali zapoczątkowaną przez Leona restaurację budynku i zgromadzonych w nim zbiorów<sup>7</sup>.

W 2 połowie XIX w. pałac, nazywany *Pomnikiem dawnego Rycerstwa Polskiego*<sup>8</sup> albo *Panteonem Galicyi*<sup>9</sup>, stał się celem pielgrzymek naukowców, artystów i turystów. Rozpoczęte wówczas prace badawcze pro-



2. Elewacja ogrodowa, reprodukcja w: *Album widoków historycznych Polski poświęcony rodakom*. Zrysowane z natury przez Napoleona Orde, Warszawa [po 1873 do 1880 r.], seria 6, nr 171
2. Garden elevation, reproduced in: *Album widoków historycznych Polski poświęcony rodakom*. Zrysowane z natury przez Napoleona Orde (*Album of Historical Vistas of Poland in Honour of Compatriots. Drawn from Nature by Napoleon Orda*) Warszawa [after 1873 to 1880], series 6, no. 171



3. *Pałac z oddali*, Antoni Lange, Lwów 1823, fot. P. Ligier, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. Gr. Pol. 5963/4

3. *Palace Seen from a Distance*, Antoni Lange, Lwów 1823, photo: P. Ligier, collections of the National Museum in Warsaw, call no. Gr. Pol. 5963/4



4. Portret Wacława Rzewuskiego, założyciela kolekcji podhoreckiej, zbiory Muzeum Okręgowego w Tarnowie, nr inw. MT-A-M/334

4. *Portrait of Wacław Rzewuski*, founder of the Podhorce collection, collections of the Regional Museum in Tarnów, inventory no. MT-A-M/334



5. Juliusz Kossak, *Portret Leona Rzewuskiego*, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. III-r.a. 1624

5. Juliusz Kossak, *Portrait of Leon Rzewuski*, collections of the National Museum in Cracow, call no. III-r.a. 1624

wadzone były aż do 1939 roku. Do tego czasu wnętrza pałacu zachowały się w dobrym stanie, choć większą część wyposażenia już podczas I wojny światowej Roman Sanguszko kazał ewakuować do swych siedzib w Sławucie i Gumniskach pod Tarnowem. Obiekty wywiezione do Gumnisk stanowią dzisiaj trzon zasobów Muzeum Okręgowego w Tarnowie, zaś te zabytki, które dotarły do Sławuty przetrwały jedynie fragmentarycznie. Po 1945 r. część kolekcji znalazła się także w Galerii Lwowskiej, część trafiła do Brazylii i należy do Fundacji Sanguszków<sup>10</sup>.

W 1956 r. w Podhorcach wybuchł groźny pożar, który ostatecznie przypieczętował los pałacu. Spłonęły wówczas oryginalne stropy i pozostałe zachowane elementy wystroju. W 1997 r. zniszczony budynek objęła w posiadanie Lwowska Galeria Sztuki i rozpoczęła trwający do dziś remont.

Wartość Podhorcec doceniono już na początku XIX w., a świadomość rangi obiektu rosła z dziesięciolecia na dziesięciolecie. Ewenementem, nawet jak na

tamte czasy, była nieprzerwana zawieruchami dziejowymi ciągłość wyposażenia pałacu. Od śmierci Wacława Rzewuskiego w 1779 r. czas dla budynku zatrzymał się. Przez lata nie poddawano go modernizacji, prowadzono jedynie prace zachowawcze, toteż wraz z barokowymi wnętrzami pozostawał stylistycznie niezmienny. Autor artykułu z lat 20. XIX w. tak o nim pisał: *zdawało mi się, że jestem na pokojach magnata 17go wieku lub w Krainie duchów; wszystko co mię otaczało, nie było z tego wieku*<sup>11</sup>. Pod tym względem Podhorce zdecydowanie wyróżniały się spośród innych zamków Galicji i stanowiły dla ówczesnych badaczy i miłośników zabytków wyjątkowe świadectwo splendoru siedziby największych magnatów Rzeczypospolitej. Zyskały także sławę skarbcza kultury narodowej dzięki przechowywanym w pałacowych salach zbiorom Wacława Rzewuskiego. Kolekcja miała charakter artystyczny i historyczny. Obejmowała kilkaset obrazów, wśród których znajdowały się liczne portrety członków rodziny, osób spowinowaconych lub innych sławnych

mężów, obrazy ze scenami religijnymi i rodzajowymi, ponadto pamiątki związane z postaciami historycznymi z wyróżniającą się grupą *sobiescianów*. Imponująco przedstawiała się zbrojownia, w której hetman zgromadził liczne trofea wojenne, świadectwa chwały swojej i swoich przodków: zbroje huzarskie, rzędy końskie, sztandary szwedzkie i tatarskie, kopie, namioty tureckie spod Wiednia i wiele innych.

Leon Rzewuski, ostatni męski potomek rodu, który zwykł wydawać *znakomitości albo dziwaków*, rodu *okazałego i urodziwego fizycznie, tak też moralnie i intelektualnie bogato uposażonego*<sup>12</sup>, był postacią niezwykle wszechstronną, zasłużoną na wielu polach. Żołnierz, miłośnik starożytności, publicysta chrześcijańsko-społeczny, propagator idei socjalistycznych<sup>13</sup>, był szanowany, ale niezrozumiany przez współczesnych, zwłaszcza w kwestii głoszonych przez siebie teorii społecznych. Jak pisał Stefan Kieniewicz: *Złożona i niebagatelna postać Leona Rzewuskiego trudna była do rozszyfrowania, chodził samopas i odstawał od współczesnych magnatów*<sup>14</sup>.

Urodził się 13 kwietnia 1808 r. w Wiedniu<sup>15</sup>. Jego ojcem był Wacław Rzewuski, słynny indywidualista, pasjonat orientu i koni arabskich, późniejszy bohater

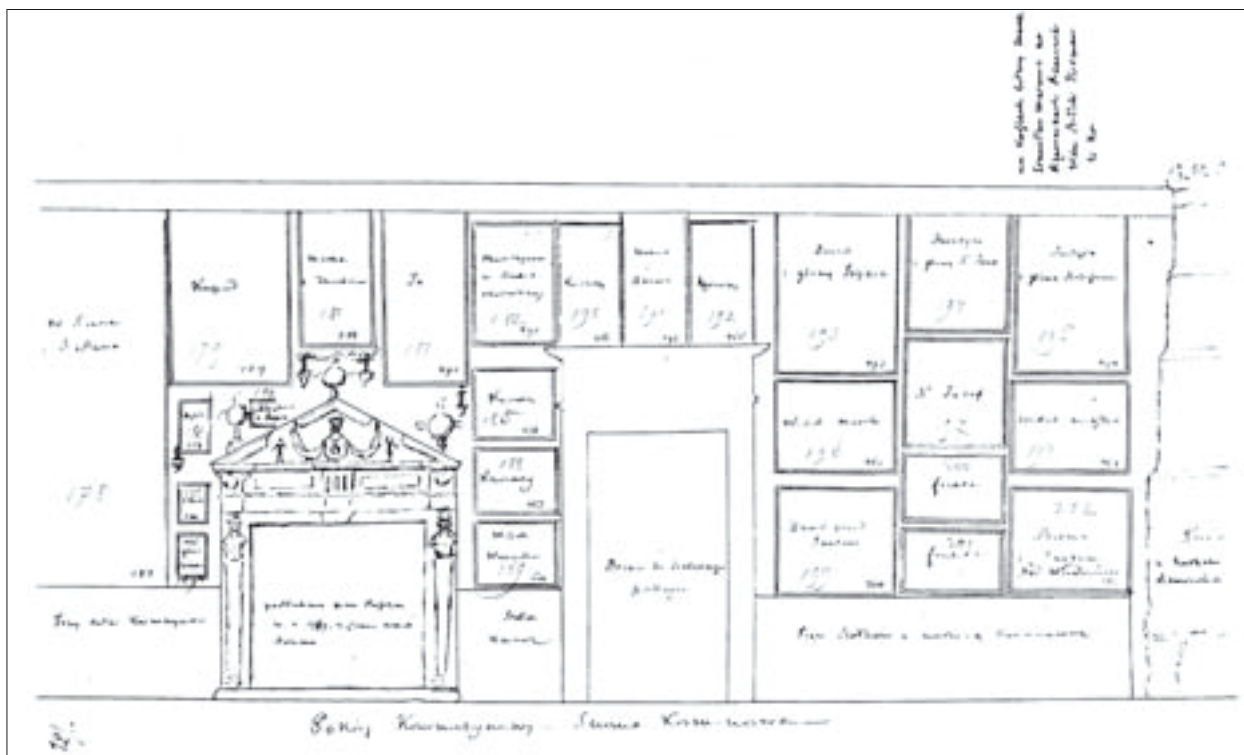
utworów romantycznych; matką – Rozalia z Lubomirskich, córka straconej w Paryżu podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej Rozalii z Chodkiewiczów Lubomirskiej<sup>16</sup>. Leon wychowywał się we Francji i w Belgii. Młodo, bo już w 1823 r. wstąpił do wojska polskiego, a twarda żołnierska szkoła Wielkiego Księcia Konstantego wywarła na niego wpływ aż do końca życia<sup>17</sup>. Po ukończeniu Wojskowej Szkoły Aplikacyjnej w Warszawie w 1827 r. został mianowany podporucznikiem<sup>18</sup>. Brał aktywny udział w powstaniu listopadowym i, jako jeden z pierwszych, otrzymał Złoty Krzyż Virtuti Militari II klasy<sup>19</sup>.

Po klęsce powstania uzyskał dymisję i wyjechał do Lwowa z zamiarem wstąpienia do armii austriackiej, czego, ze względu na swoją przeszłość, nie udało mu się zrealizować<sup>20</sup>. Okres ten był dla Leona pasmem rodzinnych nieszczęść. Stracił ojca, który w niewyjaśnionych okolicznościach zaginął w bitwie pod Daszowem, starszego brata chorego na suchoty oraz młodszego brata, który wobec groźby konfiskaty rodzinnych posiadłości wołyńskich wstąpił do wojska rosyjskiego i zginął w pierwszej bitwie na Kaukazie. Ostatecznie car skonfiskował dobra, a z rodowej fortuny pozosta-



6. Sala Karmazynowa, Aleksander Gryglewski, reprodukcja w: „Kłosa” 1872, nr 380, s. 237

6. The Crimson Room, Aleksander Gryglewski, reprodukcja w: „Kłosa” 1872, nr 380, s. 237



7. Sala Karmazynowa, karta z inwentarza rysunkowego sporządzonego przez Leona Rzewuskiego, 1859, zbiory Archiwum Państwowego w Krakowie, sygn. APOdh II 158

7. The Crimson Room, leaf from a drawn inventory by Leon Rzewuski, 1859, collections of the State Archive in Cracow, call no. APOdh II 158

ły ziemie na Podolu galicyjskim oraz Podhorce, gdzie zaszył się na lata Leon<sup>21</sup>.

Przebywał tam w odosobnieniu, z przerwami na zagraniczne wyjazdy. Pochłonęła go wówczas misja ratowania spuścizny po swoich przodkach, oddał się całkowicie sprawom restauracji pałacu, wewnątrz, kolekcji oraz urządzaniu muzealnej ekspozycji. Był członkiem Towarzystwa Naukowego Krakowskiego oraz dobroczyńcą Ossolineum<sup>22</sup>.

W latach 40. pasjonował się końmi. Urządzał gonitwy we Lwowie i propagował wśród ziemiaństwa hodowlę koni krwi angielskiej. Gościł nawet w Podhorcach Juliusza Kossaka<sup>23</sup>.

Zaczął też prowadzić działalność polityczną i publicystyczną. Utrzymywał kontakt z Hotelem Lambert. Pisywał do wydawanej własnym sumptem gazetki „Postęp”, w której jako jeden z pierwszych propagował idee socjalizmu. Ku oburzeniu konserwatywnej szlachty agitował za wprowadzeniem reform, zlikwidowaniem poddaństwa, a postulaty te wcielał w życie w swoim majątku, zwalniając poddanych z pańszczyzny<sup>24</sup>. W publikacjach głosił także koniec historycznej roli szlachty, jej nieuniknioną asymilację z ludem<sup>25</sup>, i uznawał prawa Rusinów do Galicji Wschodniej<sup>26</sup>.

W 1850 r. ożenił się z Taidą hr. Małachowską. W 1864 r. sprzedał Podhorce księciu Władysławowi Sanguszcze, *będąc bowiem bezdzietnym, chciał przekazać w pewne i godne ręce zamek przodków własnym trudem do tak świetnego doprowadzony stanu. Odtąd nie rad wspominał o Podhorcach, a życie dzielił na pobyt letni w Krakowie, zimę zaś zwykł przepędzać w Rzymie, gdzie miał siostrę zamężną za księciem rzymskim Caëtani*<sup>27</sup>. Starannie rozparcelował archiwum rodzinne. Pokazną część przekazał kolekcjonerom i bibliofilom: Adamowi Potockiemu z Krzeszowic<sup>28</sup> oraz Tytusowi Działyńskiemu<sup>29</sup>. Pewien zasób trafił do Ossolineum<sup>30</sup>. Pod Krakowem Leon Rzewuski nabył kilka folwarków (Prądnik, Czerwony, Kocmyrzów, Głęboką, Dojazdów, Łuczanowice), w samym Krakowie zakupił zaś pałac Na Szlaku<sup>31</sup>. Zmarł 21 października 1869 r. w Krakowie, prawdopodobnie wskutek choroby nabytej w trakcie pobytu we Włoszech<sup>32</sup>. Spoczął obok brata Stanisława w krakowskim kościele oo. Kapucynów.

Lata, które Leon Rzewuski spędził w Podhorcach, to okres między powstaniem listopadowym i styczniowym, niespokojny czas represji i konfiskat w kraju oraz walk wyzwoleniczych w całej Europie. Wobec klęski powstania listopadowego, na fali romantycznych



idei niepodległościowych i mesjanistycznych, wzrosło poczucie tożsamości narodowej, przejawiające się m.in. w gloryfikacji przeszłości kraju i jego bohaterskich synów oraz w chęci ocalenia pamiątek historii przed zniweczeniem. W tym czasie jednak nie było warunków, by mogły funkcjonować nowe publiczne muzea. Zaborcy likwidowali je lub ograniczali ich działanie. Upadło wówczas m.in. słynne muzeum Izabeli Czartoryskiej w Puławach, dzięki któremu, jak pisze Zdzisław Żygulski: *wykształcił się ów niezmiernie czuły stosunek społeczeństwa do ocalałych skarbów narodowych*<sup>33</sup>. Przeszło także istnieć muzeum powstałe przy Towarzystwie Warszawskim Przyjaciół Nauk. Wzrosła natomiast liczba prywatnych kolekcji, najpierw niepublicznych, a z czasem udostępnianych społeczeństwu, których powołaniem było gromadzenie pomników przeszłości w imię zachowania świadomości narodowej.

W tym świetle działalność Leona Rzewuskiego w Podhorcach nabiera szczególnego znaczenia. Według opinii współczesnych, Leon przeistoczył budynek w *muzeum pamiątek narodowych, jakiego drugiego kraj nasz nie posiada*<sup>34</sup>. Roztaczając opiekę nad Podhorcami, ustrzegł je przed losem dziesiątek podobnych pałaców, które w owych czasach modernizowano, przebudowywano lub, co się zdarzało, sprzedawano z przeznaczeniem do rozbiórki za cenę surowców. Dziedzic Podhorzec, zamknięty przez lata w murach pałacu, świadomy historycznej i artystycznej wartości zabytku, uratował go przed ruiną, przeprowadzając żmudne prace renowacyjne i badawcze.

Podhorce, do których przybył w 1833 r.<sup>35</sup>, znajdowały się fatalnym stanie. Budynek, pozbawiony częściowo dachu, wymagał natychmiastowego remontu. Zarządzali nim administratorzy, którzy sukcesywnie grabili wszystko, co nadawało się do spieniężenia. Wystawiali na licytacje część ruchomości. Widząc swą rodową siedzibę w tak opłakanym stanie, Leon *uczuł obowiązek, szczątki spuścizny ojca ratować z pogromu*<sup>36</sup> i przegonił mieszkających w pałacu plenipotentów, wyrzucając z hukiem ich rzeczy przez okno na bruk dziedzińca, co barwnie opisał Władysław Kryczyński – pierwszy monografista Podhorzec<sup>37</sup>. Brak środków finansowych nie pozwolił na szersze realizacje budowlane, dlatego prace prowadzono wolno, aż do 1856 roku<sup>38</sup>. Przed wszystkim zabezpieczono budowlę przed dalszymi zniszczeniami: naprawiono dach, wymieniono zniszczone okna, wypełniono wyłomy w murach, ogołoconą z kamiennych płyt platformę nad kazamatami nakryto czasowo słomianym dachem<sup>39</sup>.

Jednocześnie Leon przystąpił do prac we wnętrzu pałacu. Zajął się porządkowaniem rodzinnego archiwum<sup>40</sup> oraz uszczuplonej przez kradzieże biblioteki



8. Gabinet Mozaikowy – sypialnia Jana III Sobieskiego, reprodukcja w: A. Czołowski, *Zamek w Podhorcach*, „Sztuka” 1912, s. 146

8. The Mosaic Study – the bedroom of Jan III Sobieski, reprodukcja in: A. Czołowski, *Zamek w Podhorcach (Podhorce Castle)*, „Sztuka” 1912, p. 146

o profilu wojskowym<sup>41</sup>. Efektem jego archiwalnych poszukiwań było opisanie dziejów Wacława Rzewuskiego w *Kronice podhoreckiej* i wydanie jej w 1860 roku.

Najwięcej energii poświęcił ratowaniu kolekcji swojego pradziada, usiłując przywrócić ekspozycji oryginalny, XVIII-wieczny porządek zatarty w ciągu poprzednich lat<sup>42</sup>. Pozbierał i odkupił rozszabrowane pamiątki<sup>43</sup>, następnie przystąpił do konserwacji zniszczonych zbiorów.

Zalegająca w pałacu wilgoć spowodowała największe szkody wśród obrazów<sup>44</sup>. W złym stanie znajdował się strop z plafonami i złożonymi obramieniami. Leon kazał *stare strzepy na płótno nakleić i odmalować*, a odpadające od stropu ramy podeprzeć belkami. Renowację zlecił lwowskiemu malarzowi Aleksandrowi Raczyńskiemu<sup>45</sup>. Sam brał aktywny udział w pracach inwentaryzacyjnych. W 1859 r. własnoręcznie sporządził inwentarz rysunkowy, w którym rozrysował podziały ścian w poszczególnych komnatach pałacowych i przypisał miejsce konkretnym obrazom i obiektom<sup>46</sup>.

Leon stworzył nowe ekspozycje oraz przearanżował stare, uczyniając pierwotny barokowy charakter sal. Przewiesił bardzo gęsto uszeregowane obrazy, rozmieścił je w innych miejscach, wykazując się przy tym smakiem i wyczuciem historycznym. Najważniejszą część ekspozycji znajdowała się w reprezentacyjnych komnatach na pierwszym piętrze pałacu i była udostępniana publiczności.

Jedną z ważniejszych zmian wprowadzonych przez Leona było urządzenie ekspozycji militariów w Sali Stołowej, którą wkrótce, dzięki charakterowi eksponatów,

zaczęto nazywać Rycerską. W komnacie stanęły rzędy zbroi i ich elementów, tarcze, szable, kopie husarskie, strzelby, proporce i wiele innych obiektów związanych z wojnami XVII i XVIII wieku. Na ścianach wisiały portrety słynnych osobistości, m.in. całopostaciowy wizerunek Wacława Rzewuskiego. Leon przekształcił także Gabinet Mozaikowy w sypialnię króla Jana III<sup>47</sup>, która, jak głosiła rodzinna tradycja, mieściła się tu pierwotnie. Wątek królewski był dla Rzewuskich bardzo istotny, ponieważ przy Sobieskim dosłużył się honorów Michał Florian Rzewuski – dziad Wacława Rzewuskiego, ponadto na przełomie XVII i XVIII w. pałac należał do rodziny władcy. W zbiorach znajdowało się wiele obiektów należących niegdyś do króla lub z nim związanych, zostały one sprowadzone jeszcze przez hetmana z pobliskiego zamku w Olesku – miejsca urodzin Sobieskiego.

Większe zmiany nastąpiły także w kaplicy pałacowej, gdzie Leon pragnął stworzyć sanktuarium chwały swojego rodu. Umieścił tam pamiątki oręża, dwa rokokowe konfesjonały i cynowe lichtarze ołtarzowe przeniesione z pobliskiego kościoła<sup>48</sup> oraz dwa mar-

murowe stoły z Oleska, na ścianach powiesił portrety, głównie Rzewuskich. Przy urządzeniu Sali Karmazynowej, Gabinetu Chińskiego, Sali Złotej zredukował liczbę znajdujących się tam wcześniej obrazów<sup>49</sup>. W sieni Sali Żółtej wymienił kamienną posadzkę na drewnianą i wyeksponował kolekcję szkła i porcelany<sup>50</sup>. Tu wisiały także najcenniejsze płótna podhoreckie: *Miłosierny Samarytanin* Jacoba Jordaensa i *Merkury zakochuje się w Herse* anonimowego malarza flamandzkiego z XVII wieku<sup>51</sup>.

Rzewuski utrzymywał kontakty naukowe ze znanym kolekcjonerem i bibliofilem wielkopolskim Tytusem Działyńskim, inicjatorem zbiorów Działyńskich gromadzonych w zamku w Kórniku. Obu arystokratów łączyła wspólna pasja. Działyński bywał w Podhorcach. Wiadomo, że w pobliżu pałacu, na tzw. Pleśniku, obaj prowadzili prace archeologiczne przy kurhanach – *rozkopali tamże niektóre mogiły, odkrywszy nie mało rzadkich osobliwości*<sup>52</sup>.

Jak już powiedziano, w 1864 r. Leon ostatecznie zdecydował się sprzedać Podhorce Władysławowi Sanguszce<sup>53</sup>, uzyskując od niego jednocześnie zapewnienie, że



9. Kaplica pałacowa, reprodukcja w: A. Szyszko-Bohusz, *Podhorce*, „Sztuki Piękne” 1925, s. 159

9. Palace chapel, reproduction in: A. Szyszko-Bohusz, *Podhorce*, „Sztuki Piękne” 1925, p. 159

dochody z majątku będą służyły utrzymywaniu pałacu w należytym stanie<sup>54</sup>. Zamiar rozstania się z rodową siedzibą narastał w nim przez lata. Już w 1848 r. pisał w liście do Adama Potockiego: *Rad bym istotnie wyjechać na zawsze i zakopać się w cichym kącie, gdzie niebo błękitne, skąd morza szum słysząc i gdzie nie dochodzą nadzieje. Żeby komu z was, przyjaciel, zachciało się Podhorzec. Pańszczyzny nie ma, grunta w dzierżawach, zamek i budynki są w dobrym stanie. Łatwe więc gospodarstwo, bo nie ma jak lasu pilnować, a rzecz cała nie wiele warta. Ja tu nie wysiedzę!*<sup>55</sup>.

Swoją decyzją Leon zaskoczył środowisko. Trudno ją dziś wytłumaczyć, biorąc pod uwagę fakt, że pracy nad pałacem i kolekcją rodową poświęcił tyle lat i włożył w to tyle pasji. [...] pamiętamy wszyscy, jakeśmy się dziwili, jakeśmy tego pojąć nie mogli. Po co, jak można pozbywać się najpiękniejszego zamku w Polsce [...] Czemuż nie było zatrzymać go w swoim ręku, a jeżeli dbał o to, by tę spuściznę zostawić w ręku dobrem, to ją w ostatniej woli przekazać tym samym ludziom, ale dlaczegoż ten ostatni z odwiecznych dziedziców Podhorzec ma z nich wychodzić jak obcy i żegnać je za swego życia, kiedy go nic do tego nie zmusza?<sup>56</sup> Stefan Kieniewicz wskazuje na dość prozaiczne powody, sugerując, że o podjęciu takiej decyzji mogły zdecydować kłopoty z regulowaniem włościańskich serwitutów<sup>57</sup>. XIX-wieczni autorzy natomiast tłumaczą to w sposób bardziej romantyczny: *Jemu chodziło o coś więcej, o zerwanie węzła wiążącego go nie ze światem, ale z własnymi ziemskimi uczuciami, o wyparcie się i poświęcenie wielu uczuć zakorzenionych na samym dniu duszy. [...] Jednego dnia odwrócił się od tego wszystkiego, zrobił krzyż na Podhorce i wyszedł z nich, ostatni Rzewuski, jak obcy, a jeszcze to na sobie przemógł, bądź przez delikatność względem drugich, bądź jako ostatnie zwycięstwo nad sobą, że je nie oddał, ale zapewniwszy fundusze wieczyste kościołowi, gminie i na utrzymanie pamiątek historycznych – sprzedał*<sup>58</sup>. Istnieje też wersja, że przyczyną sprzedaży pałacu była bezdziejność Rzewuskiego<sup>59</sup>.

Eustachy Sanguszko (syn Władysława) objął Podhorce w 1867 r. i z czasem wypełnił warunek ostatniego Rzewuskiego: *cały dochód klucza podhoreckiego obraca na konserwację tych pamiątek narodowych*<sup>60</sup>.

Leon Rzewuski pochylił się swego czasu nad ruiną, podniósł ją z upadku, jednak nie udało mu się doprowadzić pałacu do dawnego stanu, jego trud sfinalizowali Sanguszkowie.



10. Sala Rycerska, reprodukcja w: A. Szyszko-Bohusz, *Podhorce*, „Sztuki Piękne” 1925, s. 161

10. The Knights' Room, reprodukcja in: A. Szyszko-Bohusz, *Podhorce*, „Sztuki Piękne” 1925, p. 161

(Fot. 1 – A. Hanaka)

\* \* \*

Koncepcję zbiorów pałacu-muzeum w Podhorcach stworzonego przez Leona Rzewuskiego zaliczyć można do romantycznego nurtu muzealnictwa – gromadzone obiekty charakteryzują się bowiem emocjonalnym stosunkiem do osób lub wydarzeń, z którymi są związane. Udostępniane publiczności sale pałacu miały przypominać o świetnej przeszłości kraju, jednocześnie unaoczniać potęgę i wielkość domu Rzewuskich, wpisującego się w historię Rzeczypospolitej. Ideałom patriotycznym przyświecającym Leonowi Rzewuskiemu przy tworzeniu ekspozycji towarzyszyła także chęć wyeksponowania rangi swojego rodu i, co podkreślają monografiści Podhorzec, chęć starcia piętna zdraycy ciężącego na Sewerynie Rzewuskim<sup>61</sup>. Niemniej, dzięki jego pracy, a następnie, co należy podkreślić, dzięki pracy Sanguszków, przez kolejne kilkadziesiąt lat badacze, artyści i amatorzy kultury sarmackiej mogli oglądać podhoreckie wnętrza w ich oryginalnym XVIII-wiecznym kształcie. Mimo nieodwracalnych zniszczeń, jakie w XX w. przeszedł pałac, wyobrażenie o dziele Leona Rzewuskiego i Eustachego Sanguszki zachowało się dzięki bogatemu materiałowi ikonograficznemu w postaci fotografii, rycin, rysunków wykonanych w XIX i na początku XX w., inwentarzom oraz pracy badaczy tego okresu.

## Przypisy

- <sup>1</sup> A. Czołowski, *Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej*, „Teka Konserwatorska. Rocznik Koła C.K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej” 1892, s. 98.
- <sup>2</sup> Z. Bania, *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, t. XIII, s. 100, 167; A. Czołowski, *op. cit.*, s. 98.
- <sup>3</sup> Z. Bania, *op. cit.*, s. 98.
- <sup>4</sup> W. Kryczyński, *Zamek w Podhorcach*, Złoczów [1894], s. 18-19.
- <sup>5</sup> F. Rychlicki, *Podhorce z ich okolicą*, „Rozmaitości” 1819, nr 114, s. 455.
- <sup>6</sup> W. Kryczyński, *op. cit.*, s. 31.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, s. 37.
- <sup>8</sup> F. Rychlicki, *Podhorce z ich okolicą*, „Rozmaitości” 1819, nr 113, s. 449.
- <sup>9</sup> S. J., *Jeszcze coś o Podhorcach*, „Rozmaitości” 1828, nr 34, s. 280.
- <sup>10</sup> J. K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrza pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 40-41.
- <sup>11</sup> S. J., *op. cit.*, s. 280.
- <sup>12</sup> L. Z. Dębicki, *Leon hr. Rzewuski*, Kraków 1870, s. 9.
- <sup>13</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXXIV, z. 140, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 127.
- <sup>14</sup> S. Kieniewicz, *Do charakterystyki Leona Rzewuskiego (1841-1848)*, „Roczniki Historyczne” R. 7: 1948, s. 416.
- <sup>15</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 127.
- <sup>16</sup> L. Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 10.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, s. 12.
- <sup>18</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 127.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, s. 128.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, s. 128.
- <sup>21</sup> L. Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 14.
- <sup>22</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 128.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, s. 128.
- <sup>24</sup> S. Kieniewicz, *Do charakterystyki Leona*..., s. 432.
- <sup>25</sup> Tenże, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 129.
- <sup>26</sup> Tenże, *Do charakterystyki Leona*..., s. 416.
- <sup>27</sup> L. Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 26.
- <sup>28</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 129.
- <sup>29</sup> D. Kamolowa, *Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce*, t. 1, Warszawa 2003, s. 86.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, s. 492.
- <sup>31</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 130.
- <sup>32</sup> L. Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 27.
- <sup>33</sup> Z. Żygulski, *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim* [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką 2 poł. XVIII w. i wieku XIX. Materiały sesji SHS*, Warszawa, listopad 1963 r., Warszawa 1967, s. 46.
- <sup>34</sup> L.T., *Olesko, Brody i Podhorce*, „Szkola” R. 12: 1879, nr 29, s. 235.
- <sup>35</sup> W. Kryczyński, *op. cit.*, s. 31.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, s. 32.
- <sup>37</sup> *Ibidem*, s. 31.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, s. 33.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, s. 33.
- <sup>40</sup> S. Przyłęcki, *Opisanie pałacu w Podhorcach* [w:] *Dniestrzanka. Zbiór artykułów wierszem i prozą ku zabawie i nauce wydał Stanisław Jaszowski*, Lwów 1841, s. 27.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, s. 18.
- <sup>42</sup> J. K. Ostrowski, J.T. Petrus, *op. cit.*, s. 38.
- <sup>43</sup> A. Czołowski, *op. cit.*, s. 100.
- <sup>44</sup> J. U. Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte*, Paryż 1858, s. 454.
- <sup>45</sup> J. Ross, *Sala stołowa zamku w Podhorcach i jej malowidła stropowe*, „Folia Historiae Artium” 1978, t. XIV, s. 63.
- <sup>46</sup> Zob. reprodukcje w: J. K. Ostrowski, J.T. Petrus, *op. cit.*, il. 22, 37, 64, 92, 97, 122, 127, 131, 144.
- <sup>47</sup> *Ibidem*, s. 39.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, s. 26.
- <sup>49</sup> *Ibidem*, s. 18-20.
- <sup>50</sup> *Ibidem*, s. 16.
- <sup>51</sup> *Ibidem*, s. 23.
- <sup>52</sup> *Wiadomość o Podhorcach i klasztorze Bazyliańskim* [w:] *Lwowianin czyli zbiór potrzebnych i użytecznych wiadomości wydawany przez Ludwika Zielińskiego*, t. III, 1838, s. 27.
- <sup>53</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 129.
- <sup>54</sup> W. Kryczyński, *op. cit.*, s. 36; L.T., *op. cit.*, s. 235.
- <sup>55</sup> S. Kieniewicz, *Do charakterystyki Leona*..., s. 432.
- <sup>56</sup> W. Kryczyński, *op. cit.*, s. 34-35.
- <sup>57</sup> S. Kieniewicz, *Rzewuski Leons (Leon)*..., s. 129.
- <sup>58</sup> W. Kryczyński, *op. cit.*, s. 36 za: S. Tarnowski, *Leon Rzewuski*, Kraków 1870, s. 30-31.
- <sup>59</sup> L.T., *op. cit.*, s. 235; A. Czołowski, *op. cit.*, s. 100.
- <sup>60</sup> T. G., *Wycieczka do Podhorzec*, „Szkola” R. 12: 1879, nr 31, s. 255.
- <sup>61</sup> W. Kryczyński, *op. cit.*, s. 35-36; S. Tarnowski, *op. cit.*

Anna Hanaka

### Leon Rzewuski, the Curator of the Podhorce Collection

The palace in Podhorce, located east of Lviv on a route between Złoczów and Brody, is among the most splendid magnate residences from the seventeenth-eighteenth century. In the years 1725-1864, the most interesting period in its history, the

monument belonged to the Rzewuski family. Already during the nineteenth century, Podhorce became known for its original Baroque interiors and an impressive collection of paintings and militaria assembled in the previous century by Hetman Waclaw

Rzewuski. The locality was celebrated as a repository of national culture, a rank it enjoyed up to the first half of the twentieth century when, as a result of wars, the collections became dispersed and the interiors were destroyed by a fire.

Leon Rzewuski (1808-1869), the last representative of the family in Podhorce and the grandson of Waclaw, was a soldier, an enthusiast of historical souvenirs, and a political man of letters propagating socialism. His main contribution consisted in saving the property from progressing devastation. Aware of the historical and artistic value of the palace, he undertook the challenging and expensive task of restoring its former splendour.

Leon arrived in Podhorce following the failure of the November Uprising. Having found the palace neglected and plundered by dishonest administrators, he decided to salvage the heritage of his ancestors and embarked upon general renovation. He also began arranging the impressive family archive and library. Leon Rzewuski bought back the looted heirlooms and subjected damaged art works to conservation. The greatest effort was devoted to rescuing the collection of his great-grandfather.

The Podhorce art and historical collection encompassed several hundred paintings: portraits of family members, distant relatives or important figures, religious or genre scenes. It also included numerous souvenirs connected with historical figures or events. The equally impressive family armoury featured countless war trophies: hussar armour, sets of horse tacks, Swedish and Tartar banners, lances, Turkish tents from the siege of Vienna, and many others.

With such extensive collections at his disposal, Leon Rzewuski created new exhibitions in the palace halls and restored the old ones, careful to recreate the original order obliterated in the course of years. Opening the halls and chambers to the public served the purpose of evoking the memorable past of the country and manifesting the power and grandeur of the Rzewuski house.

In 1864 Leon Rzewuski sold Podhorce to Władysław Sanguszko, first ensuring a declaration that the estate revenue would be used for maintaining the palace in a suitable state. For decades, the Sanguszko family continued the work of the last Rzewuski.

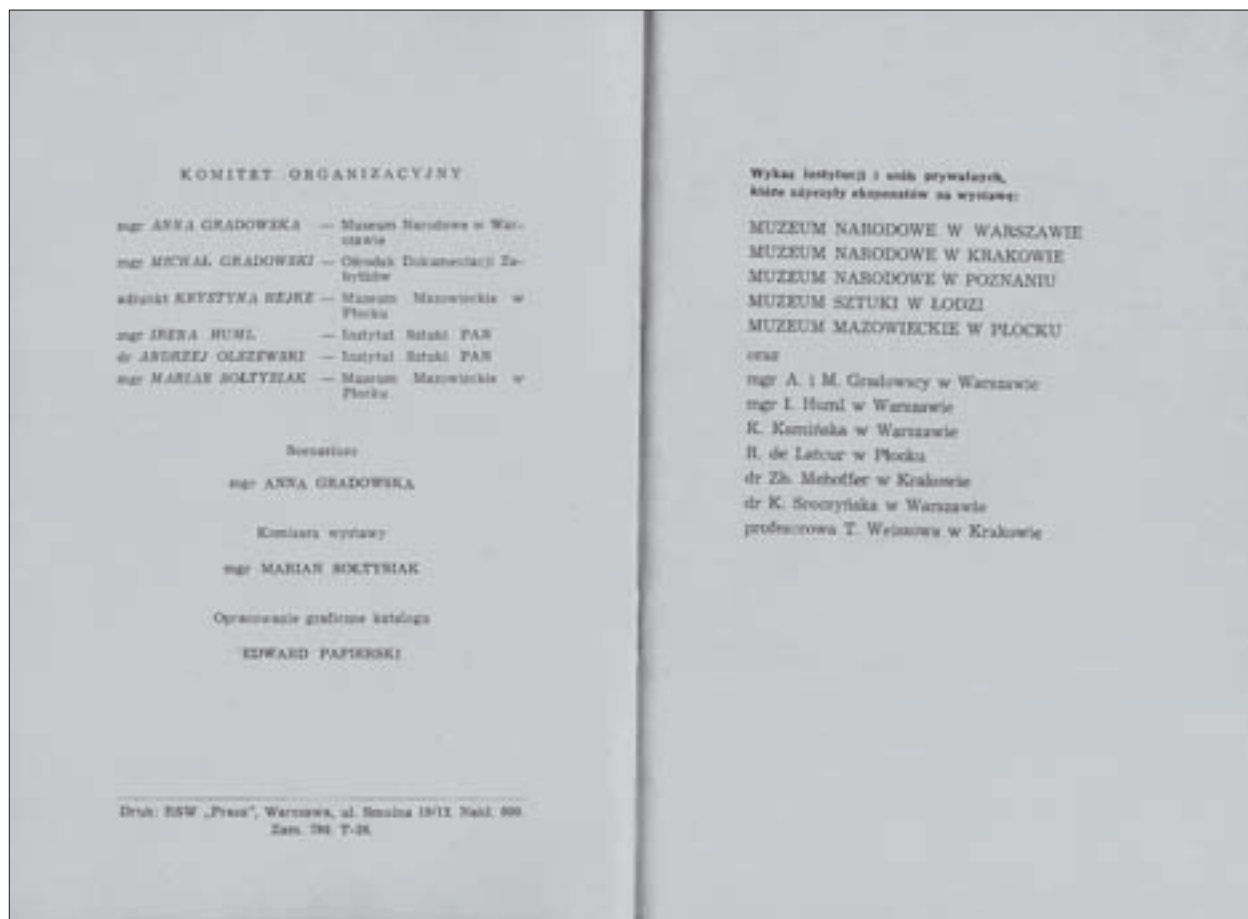
□

Marian Sołtyśiak

## CZTERDZIESTOLECIE SECESJI W MUZEUM PŁOCKIM

W latach 60. ubiegłego stulecia tylko nieliczni polscy historycy sztuki uważali secesję za sztukę wartościową. W powszechnym mniemaniu była ona synonimem bezguścia, sztuką lekceważoną, wręcz niepotrzebną. Oczywiście dzieła Wyspiańskiego czy Mehoffera miały swoje miejsce w galeriach muzealnych, ale obiekty rzemiosła artystycznego były raczej w pogardzie. Wojewódzcy konserwatorzy zabytków wydawali bez żadnych problemów pozwolenia na wywóz za granicę zwłaszcza ceramiki, szkła, grafiki, przedmiotów z metalu, tkanin, a nawet mebli.

Gdzie szukać przyczyny tego niezwyklego przejścia od totalnych uprzedzeń do późniejszych zachwytów wyrażanych powszechnie? Może i tym razem działała zasada, że dopiero wnukowie pokolenia twórców doceniają ich dzieła. Secesja pojawiła się dość nagle, w różnych ośrodkach europejskich równocześnie, a potem zgasła wraz z wybuchem I wojny światowej. Czym była w wymiarze europejskim pokazała w pełni wspaniała wystawa pt. „1900” zorganizowana w 2000 r. w Grand Palais w Paryżu, której komisarzem był Philippe Thiebaut. Polski w niej udział był skromny, reprezentowani



1. Strony redakcyjne katalogu wystawy „Secesja w Polsce” z 1967 roku

1. Editorial pages of the “Secesja w Polsce” (“Art Nouveau in Poland”) catalogue from 1967

byliśmy przez cztery dzieła: obrazy Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa oraz dwie rzeźby Bolesława Biegasa. Wystawę tę można chyba uznać za ukoronowanie tryumfalnego osadzenia secesji w dziejach sztuki światowej.

Droga do rehabilitacji była jednak długotrwała i zawiła. Opinie o secesji kształtowały przecież nie jej najwspanialsze dzieła, jej nowe zainteresowania, nowe technologie, nowa forma wyrazu plastycznego – falista, miękka linia i stosowanie nowych motywów, ale produkcja masowa, niestety często tandetna.

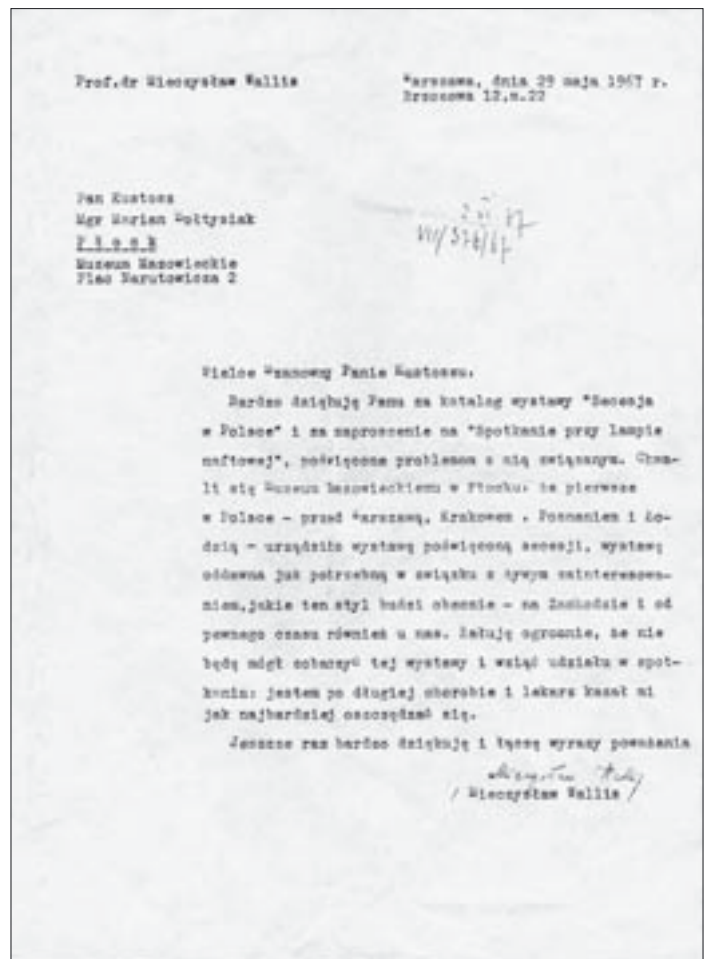
Przebłyśki zainteresowania secesją pojawiły się najwcześniej w Niemczech, gdzie żywa pozostawała pamięć o inicjatywie księcia heskiego, który w początkach XX stulecia stworzył kolonię artystów na Wzgórzu Matyldy w Darmstadt i postawił przed nią zadanie wykreowania „nowego stylu narodowego”. W latach 30. pojawiają się pojedyncze publikacje, zwłaszcza Nicolausa Persnesa, ale pierwsze prezentacje wystawowe mają miejsce dopiero w 1952 r. w Zurychu i w Londynie oraz w 1958 r. w Nowym Jorku. Francuzi zdecydowali się zaprezentować wystawę art nouveau w 1960 roku. W 1964 r. miały miejsce dwie ważne ekspozycje: w Monachium „Sezession Europäische Kunst um die Jahrhundertwende” („Europejska sztuka secesji na przełomie stuleci”) i w Wiedniu „Wien um 1900” („Wiedeń około 1900”).

Rozpoczęte w dwa lata później przygotowania do wystawy secesji w Płocku wpisują się w ten nurt rehabilitacji secesji.

Pierwszym polskim uczonym, który docenił secesję i opublikował na ten temat książkę w 1967 r., był profesor Mieczysław Wallis. Już w 1960 r. wygłosił on referat na ten temat, przyjęty jednak w środowisku zdecydowanie chłodno, przy czym ten obszar jego zainteresowań publicznie uznawano za *boczną gałąź sztuki*<sup>1</sup>. Niejako w cieniu Mieczysława Wallisa wyrastała grupa młodych historyków sztuki, którzy dostrzegli przełomowe znaczenie secesji w najnowszych dziejach sztuki, jej walory dekoracyjne, docenili wartości muzealne. W tle pojawiły się także funkcje społeczne, będące zarówno zaletą, jak i słabością secesji. Rzecz w tym, że artystyczną formę nadawano przedmiotom codziennego użytku, używając do ich wykonania tanich materiałów, dzięki czemu docierały one do szerokiego kręgu odbiorców, ale jednocześnie tak realizowane „produkty artystyczne” nie mogły sprostać oczekiwaniom koneserów. Poza tym w powojennej Polsce droga secesji do zbiorów muzealnych natrafiała na przeszkodę ideologiczną, sztuka ta kojarzyła się bowiem z uznaną za wsteczną, a więc zwalczaną klasą mieszczańską. Paradoxem jest, że w tej sprawie przyszedł z pomocą sam



2. Telegram prof. Stanisława Lorentza  
2. Telegram from Prof. Stanisław Lorenz



3. List prof. Mieczysława Wallisa  
3. Letter from Prof. Mieczysław Wallis

Julian Marchlewski, pisząc: *jesteśmy w zaraniu epoki, w której sztuka wywierać zaczyna wpływ na przemysł, staje się sojuszniczką, dźwiga go, uszlachetnia...*<sup>2</sup>.

W czasie gdy europejskie ośrodki rozpoczynały już wystawienniczą rehabilitację tego odrzuconego kierunku, w Płocku – mieście z tysiącletnią tradycją, będącym niegdyś siedzibą władców Polski, mieście wyposażonym w cenne zabytki, posiadającym znakomite dzieła sztuki, zbiory archiwalne i biblioteczne, aktywne towarzystwo naukowe oraz dwa muzea wpisujące

się w najstarsze dzieje polskiego muzealnictwa regionalnego i kościelnego – w tym mieście zlokalizowano nowoczesny przemysł petrochemiczny. Centralne planowanie obejmowało też świadczenie przemysłu na rzecz kultury, na czym skorzystało płockie muzeum, uzyskując na swą siedzibę obiekt wspaniały, podniesiony przez konserwatorów ze stanu ogromnej dewastacji. Muzeum, wówczas maleńka placówka, przejęta „w zarząd i użytkowanie” od Towarzystwa Naukowego Płockiego przez państwo zatrudniało 4 pracowników,



4. Józef Mehoffer, *Dziwny ogród*.

4. Józef Mehoffer, *Strange Garden*



posiadało kilka pokoiów, dość dobrze zachowane zbiory historyczno-artystyczne ilustrujące dzieje regionu i doszczętnie przetrzebione przez wojnę zbiory geologiczne, archeologiczne, etnograficzne i przyrodnicze, z których zachowały się największe okazy: *jesiotr wyłowiony w Wiśle i dzik – samica*<sup>3</sup>. Miało natomiast muzeum plockie wspaniałą metrykę, gdyż dzięki staraniom Towarzystwa decyzję o powołaniu Muzeum Publicznego i Szkolnego Województwa Płockiego podjęły ówczesne władze państwowe już w 1821 r., a była to pierwsza taka decyzja w Polsce<sup>4</sup>. W okresie międzywojennym należało ono do najlepiej rozwijających się placówek, o czym także zaświadcza pozyskanie patrona w osobie Prezydenta RP Ignacego Mościckiego.

Na tej fali zderzenia się tradycji i szansy znacznego rozwoju, przy zaangażowaniu wojewódzkiego konserwatora zabytków (a był nim wówczas Olgierd Puciata) oraz dzięki zainteresowaniom regionalnym profesora Stanisława Lorentza – pod jego kierownictwem pracował w latach 60. zespół dyrektorów muzeów warszawskich (piszący te słowa był także jego uczestnikiem), który opracował koncepcję sieci muzealnej dla Mazowsza. Tak kompleksowe potraktowanie problematyki muzealnej całego województwa warszawskiego było rezultatem nie tylko pojawienia się możliwości ekonomicznych w Płocku, ale także inicjatywą (i funduszami) Polonii Amerykańskiej dotyczącą powstania centrum Kazimierza Pułaskiego w Warce (Muzeum otwarto w 1967 r.) oraz przeznaczeniem na muzeum wieży ratuszowej w Pułtusku, odrestaurowanej w ramach likwidacji skutków klęski powodziowej w tym mieście. Muzeum plockiemu nadano w koncepcji status centralnej instytucji muzealnej, i to ono miało badać, prezentować i popularyzować dzieje regionu. Cechą charakterystyczną tej koncepcji było nadanie planowanym muzeom specjalizacji, co stanowiło ważne

przeciwstawienie się lansowanemu w latach 50. przez czynniki urzędowe pomysłowi zunifikowanego muzeum regionalnego.

Regionalny profil muzeum plockiego wydawał się od pierwszej chwili niewystarczający, toteż trwały poszukiwania atrakcyjnej specjalizacji o szerszym charakterze. Z różnych stron pojawiały się sugestie, aby za cel placówki uznać tworzenie galerii malarstwa polskiego. Muzeum oparło się tym sugestiom.

Funkcje społeczne muzeum, które zweryfikowała nowa sytuacja Płocka, a zwłaszcza potrzeby kulturalne przybyszów z innych miast, wymusiły znaczną aktywność wystawienniczą i zrodziły pomysły wielu imprez towarzyszących. Były więc wystawy własne, jak „Rozwój przestrzenny miasta Płocka”, ale także sprowadzane, głównie dzięki współpracy z muzeami warszawskimi – sztuki afrykańskiej, uzbrojenia i, systematycznie organizowane, sztuki polskiej, przede wszystkim ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Chyba najlepiej została odebrana wystawa „Sztuka Młodej Polski” w opracowaniu Anny Gradowskiej, i to jej sukces wywołał pytanie, czy nie zaryzykować wystawy secesji. Gradowska, mimo swych pierwotnych zainteresowań rzeźbą renesansową, wróciła z Paryża zafascynowana tamtejszą secesją, właśnie wydobytą na światło dzienne. Szczęśliwie się złożyło, że w latach 60. we władzach Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki spotkali się dr Andrzej Olszewski, już wówczas wybitny znawca sztuki XX w., zwłaszcza architektury, i dyrektor Muzeum Mazowieckiego w Płocku. Okazją do licznych kontaktów było także zorganizowane wspólnie przez stowarzyszenie i muzeum Dwuletnie Studium Historii Sztuki dla plockich nauczycieli.

Po licznych naradach rozpoczęło się przygotowywanie wystawy, trwające prawie dwa lata. Pozyskano do współpracy młodych entuzjastów secesji z Warszawy



5. Józef Mehoffer, Projekt polichromii do katedry plockiej

5. Jozef Mehoffer, project of polychrome for Płock cathedral



6. Stanisław Wyspiański, *Wiejska Madonna*

6. Stanisław Wyspiański, *Village Madonna*

– właśnie dr. Andrzeja Olszewskiego, mgr Irenę Huml, już wówczas wybitną specjalistkę w zakresie sztuki stosowanej XX w., oraz mgr. Michała Gradowskiego, doświadczonego eksperta Desy. Konsultantką z ramienia Muzeum Narodowego w Warszawie była dr Krystyna Sroczyńska, kurator Galerii Malarstwa Polskiego. Muzeum plockie reprezentowane było przez kustosz Krystynę Mierzejewską-Hejke i Mariana Sołtysiaka. Gdy secesja uznana została oficjalnie za specjalizację muzeum, do Płocka przeniosła się mgr Anna Gradowska, obejmując stanowisko kierownika działu sztuki. Wraz z powiększaniem się zbiorów secesji, rozbudowywany był zespół historyków sztuki i konserwatorów prowadzących prace inwentaryzacyjno-badawcze. To właśnie pozyskanie do współpracy entuzjastów secesji, zarówno jako ekspertów, jak i pracowników, pozwoliło wprowadzić ten kierunek sztuki do Muzeum w Płocku, a za jego pośrednictwem do polskiego muzealnictwa. Sił i determinacji dodawały młody wiek zespołu i poczucie uczestnictwa w misji wypełniania luki w muzealnej prezentacji ciągłości dziejów sztuki.

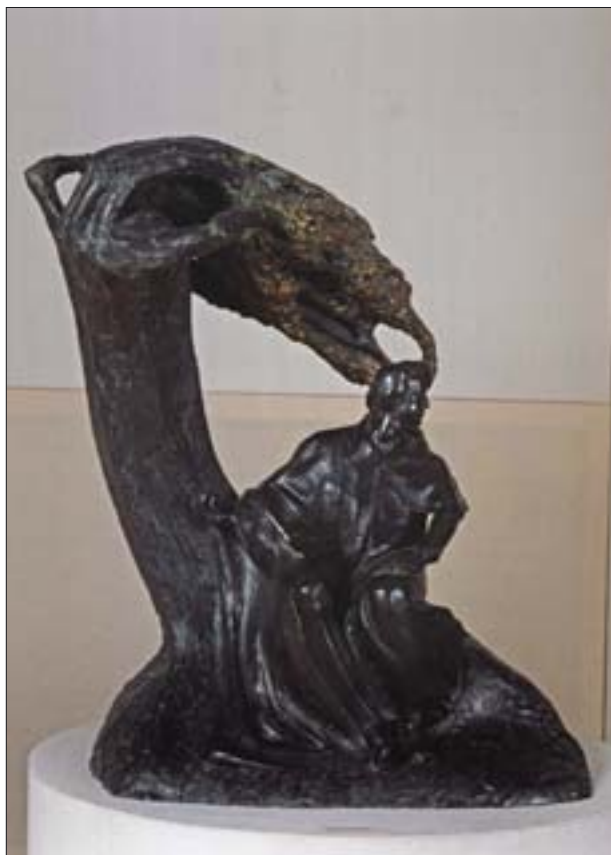
Przeciwności, którym trzeba było sprostać były bardzo poważne, dziś nawet trudno w nie uwierzyć, ale były też do wykorzystania liczne atuty. Rada Naukowa muzeum została przekonana do tej specjalizacji, przy czym głównym argumentem było postawienie tamy wywozowi secesji za granicę, zaś osoba przewodniczącego Rady, profesora Stanisława Lorentza, stanowiła gwarancję poważnego traktowania plockiej inicjatywy także przez władze. Inny atut to brak w początkowym okresie konkurencji na rynku sztuki, wielka obfitość secesji i jej stosunkowo niskie ceny. Można dziś być pewnym, że pod względem ekonomicznym Mazowsze zrobiło na secesji, by tak rzec, dobry interes, a dla realizatorów wystawy jej dostępność stanowiła podstawę powodzenia. Sprawdził się też zastosowany wariant organizacyjny – liczne wyjazdowe posiedzenia komisji zakupów, które odbywały się nie tylko w Krakowie, Wrocławiu, Łodzi, Poznaniu czy Gdańsku, ale także np. w Jeleniej Górze, oraz podejmowane przez nią na miejscu decyzje, kształtowały opinię o muzeum plockim jako partnerze poważnym, poza tym gdy zainteresowanie secesją zaczęły wykazywać inne muzea, Płock był przeważnie pierwszy.

Plockie muzeum świetnie nadawało się do takiego eksperymentalnego działania, w Płocku bowiem żywa była tęsknota za dawną świetnością oraz świadomość tradycji kulturalnych miasta, co w połączeniu z nowymi możliwościami ekonomicznymi sprawiało, że rosły aspiracje lokalnej społeczności. To średniej wielkości miasto powołało teatr zawodowy, orkiestrę symfoniczną, dbało o budowlę zabytkowe, o zbiory Towarzystwa



7. Konstanty Laszczka, *Wodnik*, gips patynowany

7. Konstanty Laszczka, *Water Sprite*, patinated plaster



8. Wacław Szymanowski, projekt *Pomnika Fryderyka Chopina*

8. Wacław Szymanowski, project of a statue of Frederic Chopin

Naukowego Płockiego, Archiwum i Muzeum Diecezjalnego, skutecznie domagało się powrotu z wojennej tułaczki najcenniejszych obiektów ze skarbca katedralnego – kielicha romańskiego fundacji Konrada Mazowieckiego i hermy św. Zygmunta. W tej atmosferze działania Muzeum Mazowieckiego zyskiwały pełną akceptację władz i społeczeństwa, nie dlatego że wszyscy tu zrozumieli znaczenie sztuki secesyjnej wcześniej niż inne ośrodki w Polsce, ale dla jednych była to rekompensata za niezrealizowaną polichromię secesyjną Mehoffera w katedrze, dla innych po prostu było to coś unikatowego, bardzo dekoracyjnego, jedyne w kraju i zyskującego zainteresowanie zagranicy. Kolekcja secesji miała od początku specyficzną cechę europejskości, wynikającą z odmiennych kontaktów poszczególnych dzielnic w okresie rozbiorów. Oprócz obiektów polskich można było pozyskać niemieckie, rosyjskie czy austriackie, ale także szkło z pobliskich hut czeskich i znaczną liczbę obiektów francuskich, głównie szkła z Nancy. Zakup srebrnego pucharu firmy Tiffany był prawdziwą niespodzianką. Ta różnorodność proveniencji stanowiła atrakcję także dla ośro-

ków muzealnych w Europie, które z zasady gromadziły raczej eksponaty z własnego kraju. Opinie o wyjątkowości kolekcji płockiej słyszeliśmy w Nancy, w Darmstadt, czy w Muzeum Horty w Brukseli.

Po dwuletnich działaniach komitetu organizacyjnego ta pierwsza wystawa zatytułowana „Secesja w Polsce”, zaaranżowana według scenariusza Anny Gradowskiej, przy współpracy w zakresie sztuki zdobniczej Ireny Huml i Michała Gradowskiego, zaprezentowana została w maju i czerwcu 1967 roku. Komisarzem jej był Marian Sołtysiak. Wystawa prezentowała dzieła wypożyczone z muzeów narodowych w Warszawie, Krakowie i Poznaniu oraz z Muzeum Sztuki w Łodzi. Uzupełniały ją obiekty wypożyczone od siedmiu osób prywatnych, pośród których depozyt Zbigniewa Mehoffera – akwarela z projektu polichromii jego ojca dla katedry w Płocku, stanowiła prawdziwą rewelację. Na 116 eksponatów 21 stanowiło własność Muzeum Mazowieckiego w Płocku.

Celem ekspozycji była możliwie wszechstronna pre-



9. Lampa naftowa, cyna

9. Kerosene lamp, zinc

zentacja sztuki secesji i jej głównych ośrodków w Polsce. Jej założenia najtrafniej charakteryzują dwa teksty zamieszczone w katalogu wystawy. Anna Gradowska pisze w nim m.in.: *Dużą żywotność artystyczną wykazały dwa ośrodki, Kraków i Warszawa, Kraków zresztą w znacznie silniejszym stopniu niż Warszawa. Koncentrowała się tam przeważająca część polskiej elity umysłowej i artystycznej. Było to środowisko zbuntowane przeciw gotowym standardom, przeciw filisterstwu i drobnomieszczańskim realiom życia [...] grupowało się ono dokoła Zielonego Balonika i dokoła pisma literacko-artystycznego „Życie” [...] Warszawska Bohema artystyczna koncentrowała się dokoła Chimery, pisma stojącego na zupełnie wyjątkowej pozycji [...] O ile środowisko malarskie w Krakowie tworzyło raczej pod wpływami secesji francuskiej, operując chętnie płaską plamą barwną o linearnym, witrażowym zarysie, o tyle malarze środowiska warszawskiego nawiązywali częściej, jak się wydaje, do secesji wiedeńskiej (G. Klimt) oraz monachijskiej<sup>5</sup>.*

Irena Huml w swej prezentacji sztuki stosowanej

napisała: *Odrodzenie rzemiosła artystycznego w Polsce zbiegło się właśnie z okresem secesji, lecz dwutorowość nurtów jego rozwoju nie pozwala na określenie go jednym mianem – rzemiosła secesyjnego [...] Secesja w Polsce podobnie jak na całym świecie trwała krótko jako styl, później potępiana zeszyła formalnie z areny. W rzeczywistości jednak położone przez nią podwaliny nowego myślenia znalazły się u podstaw wszystkich następujących po niej tendencji...<sup>6</sup>.*

Po 40 latach profesor Irena Huml tak ocenia tamtą wystawę: *W 1967 roku, przełomowym dla percepcji sztuki okresu secesji i początku jej rehabilitacji, niekwestionowaną rolę prekursora odegrało niewielkie Muzeum Mazowieckie w Płocku. I dalej: Wyprzedzała ona zatem [wystawa] wszystkie inne wydarzenia tego przełomowego roku dla percepcji secesyjnej sztuki w kraju<sup>7</sup>.* Te inne wydarzenia torujące drogę secesji to wspomniana już książka prof. Mieczysława Wallisa, sesja Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, pokaz wystawowy i publikacja posesyjna.

Odbiór wystawy był początkowo bardzo zróżnico-



10. Trzy szkła braci Daum, szkło warstwowe, trawione, Francja

10. Three examples of glassware by the Daum brothers, frosted glass, France



11. Świecznik trójramienny, plater  
11. Three-armed candlestick, plaster

wany, nawet w środowisku historyków sztuki. Dla organizatorów najważniejsza była pochlebna opinia prof. Mieczysława Wallisa i uznanie przewodniczącego Rady Naukowej Muzeum Mazowieckiego, prof. Stanisława Lorentza. Nie obyło się jednak także bez cierpkich uwag odnośnie do tematyki wystawy.

Inauguracja reprezentacyjnej stałej ekspozycji secesji miała miejsce 16 maja 1973 r. w odrestaurowanej siedzibie, obejmującej zespół fragmentów dawnego opactwa benedyktyńskiego, mury zewnętrzne gotyckiego kościoła św. Wojciecha oraz zachowane części Zamku Książąt Mazowieckich, który Aleksander Gięsztor porównał do wzgórza wawelskiego. Obiekt stanowił własność kurii biskupiej i dzięki harmonijnej

współpracy właściciela, wojewódzkiego konserwatora zabytków w Warszawie jako inwestora oraz władz miejskich, które wykwaterowały lokatorów, mógł stać się siedzibą instytucji państwowej.

Muzeum płoćkie posiadało już wówczas znacznie bogatsze zbiory własne, uzupełnione wielkiej wartości darem Muzeum Narodowego w Warszawie, obejmującym 33 obiekty, a wśród nich m.in. obrazy Jacka Malczewskiego, Teodora Axentowicza i Włodzimierza Tetmajera, projekty witraży Józefa Mehoffera oraz rzeźby Wacława Szymanowskiego. Z rzemiosła artystycznego przekazano szkła firm francuskich (Lalique, braci Daum), a także przykłady ceramiki i przedmiotów w metalu.

Na secesję przeznaczono I piętro skrzydła południowego. Ekspozycja składała się z wnętrz secesyjnych,



12. Dzban do wina firmy Louis C. Tiffany & Co, Nowy Jork, srebro, miedź  
12. Wine pitcher by Louis C. Tiffany & Co, New York, silver, copper

sali, w której umieszczono zbiory szkła oraz z galerii: jednej poświęconej środowisku krakowskiemu, drugiej – warszawskiemu. O nadzwyczajnym zaangażowaniu wszystkich pracowników w przygotowanie ekspozycji niech świadczy dzieło malarza Szczepana Zarębskiego, który, gdy okazało się, że w jadalni nie będzie (z braku dewiz) zaplanowanej neosecesyjnej tapety, z własnej woli, z niezwykłą dokładnością tapetę namalował.

Jadalnię wypełniał komplet mebli wiedeńskich, pozyskany z warszawskiego mieszkania Jana Bystronia, na stole wystawiono serwis obiadowy firmy Kuźniecowa, w kredensie przedmioty z metalu, a na ścianie dzieła Jana Rembowskiiego i Kazimierza Sichulskiego. Następnie był salonik „ogrzewany” piecem kaflowym sprowadzonym spod Gostynina, urządony mebelkami w typie secesji francuskiej, w którym wisiał zwraca-

jący uwagę żyrandol w kształcie kwiatów kalii. Otwory drzwiowe ozdabiały portiery pozyskane z krakowskich mieszkań, a w oknach zasłony wykonane według starych wzorów przez plockie siostry mariawitki.

Kolejną jadalnię urządzona była „płockimi” meblami w typie secesji belgijskiej, w kredensie stał serwis miśnieński projektu Henry’ego Van de Velde, a na ścianie wisiał portret kobiety Teodora Axentowicza.

W tak zwanym pokoiku krawcowej dominowała kolekcja strojów kobiecych ze zbiorów nieborowskich oraz liczne akcesoria damskiej toalety i biżuteria.

W następnej sali prezentowano najpełniejszy fragment kolekcji – szkło różnych firm europejskich z najliczniejszą grupą szkieł francuskich. Początkowo ta najbardziej dekoracyjna część plockiej kolekcji miała być eksponowana z użyciem akwariów z pływającymi



13. Wystawa w 1975 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie  
13. Exhibition held in 1975 at the National Museum in Warsaw

14. Wystawa w 1975 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie  
14. Exhibition held in 1975 at the National Museum in Warsaw



15. Wystawa w siedzibie muzeum na Zamku Książąt Mazowieckich w Płocku

15. Exhibition held at the museum in the Castle of the Mazovian Dukes in Plock



16. Wystawa w siedzibie muzeum na Zamku Książąt Mazowieckich w Płocku

16. Exhibition held at the museum in the Castle of the Mazovian Dukes in Plock



17. Nowa siedziba Muzeum Mazowieckiego w Płocku przy ul. Tumskiej 8

17. New seat of the Mazovian Museum in 8 Tumska Street, Płock





18. Działanie nowej siedziby Muzeum Mazowieckiego w Płocku

18. Courtyard of the new seat of the Mazovian Museum in 8 Tumsk Street, Plock

welonami, ale obawa ichtiologa o żywot rybek w tych warunkach spowodowała, że zrezygnowano z tego efektownego pomysłu.

W sali prezentującej środowisko krakowskie dominowały: okazały obraz *Madonna wiejska* Stanisława Wyspiańskiego, przywieziony z mieszkania na Plan-tach krakowskich, i *Wodnik* Konstantego Laszczki. Specjalną wartość miał wspomniany tu już niewielki obrazek Józefa Mehoffera przedstawiający fragment odrzuconego projektu polichromii katedry plockiej z czasu jej przebudowy przez Stefana Szyllera, nabyty przez muzeum po pierwszej wystawie.

I wreszcie ostatnia sala, prezentująca środowisko warszawskie, z obrazami Edwarda Okunia, Kazimierza Stabrowskiego, Konrada Krzyżanowskiego i Władysława Wańke. Rzeźbę reprezentowali Bolesław Biegas i Józef Kotkowski, ale dominantę sali stanowił projekt w brązie łazienkowskiego pomnika Fryderyka Chopina Wacława Szymanowskiego, pochodzący z daru Muzeum Narodowego.

W aneksie do wystawy eksponowano fotografie architektury secesyjnej w Polsce oraz litografie z *Teki Melpomeny*, a w holu wejściowym stała secesyjna szafa grająca, uruchamiana przy specjalnych okazjach.

Jak już powiedziano, wraz z szybkim powiększaniem się zbiorów rozrastał się zespół pracowników; dział sztuki liczył kilka osób. Najwcześniej dołączyli do zespołu Zofia i Tadeusz Zarembowie, Anna Szuba, Krystyna Sęk-Wieczorek, a potem Krzysztof Kornacki, Arkadiusz Kwiatkowski, Maria i Waldemar Odorowscy, wreszcie Krystyna Łubieńska, Kazimierz Czarniecki, Katarzyna Budkiewicz oraz Iwona Korgul-Wyszatycka, na której barkach spoczywa dzisiaj cała odpowiedzialność merytoryczna za plocką secesję. Do grona współpracujących ekspertów dołączyli w latach 70. prof. Andrzej Ryszkiewicz, prof. Paweł Banaś i dr Zuzanna Prószyńska.

Dynamika gromadzenia zbiorów nie pozwalała na szybkie przygotowanie wydawnictw; pierwszą naukową publikacją był katalog szkła secesyjnego w opracowaniu Krzysztofa Kornackiego. Plocką specjalizację reklamował piękny plakat projektu Franciszka Starowieyskiego, kolorowy w wersji krajowej i czarno-biały dla zagranicy. Dobra współpraca z wicedyrektorem Petrochemii Maciejem Górzyńskim zaowocowała wydaniem kalendarza ściennego ilustrowanego dziełami secesyjnymi, a sfinansowanego przez ten zakład. W stałym cyklu *Spotkań przy lampie naftowej* prezentowane były różne dziedziny twórczości secesyjnej, ale szczególnym zainteresowaniem publiczności cieszył się spektakl pt. *Młoda Polska*, realizowany przez aktorów Teatru Plockiego według scenariusza kierownika

literackiego Izzydora Rogackiego, grany w ekspozycji muzealnej. Odległą historię muzeum i jego nową specjalizację połączyła Zofia Samusik-Zaremba w projekcie neosecesyjnego medalu na stuipięćdziesięciolecie powstania plockiej placówki.

Niedługo po otwarciu ekspozycji uznano za konieczne planowanie dla secesji innej siedziby. Wybór padł na secesyjną kamienicę przy ul. Tumskiej, zamieszkiwaną przez 18 lokatorów. Złożone do władz miejskich odpowiednie wystąpienie musiało czekać na realizację wiele lat.

Równocześnie pojawiła się wyjątkowa szansa znakomitego wzbogacenia zbiorów. Częste kontakty z dr. Zbigniewem Mehofferem, podczas których skarżył się on na niemoc władz krakowskich, nie kwapiących się do otoczenia właściwą opieką niemal całej spuścizny po jego ojcu, zwłaszcza dzieł dekoracyjnych, zaowocowały ofertą dla Płocka, sformułowaną w liście z dnia 30 października 1975 r.: *...składam na pańskie ręce następującą propozycję. Jeżeli miejscowe czynniki plockie zafundują swojemu Muzeum, no i samemu miastu jako takiemu, odpowiednią halę wystawową, to ja w imieniu swoim i swych spadkobierców umieszczę tam będącą w mojej dyspozycji spuściznę dekoracyjną Józefa Mehoffera w charakterze winkulowanego na dłuższy czas depozytu połączanego z prawem pierwokupu...* Dalej Zbigniew Mehoffer pisze: *dołączam opracowany przez siebie szkic projektu hali wystawowej o rozmiarach koniecznych dla pomieszczenia wszystkiego co powyżej...* W wykazie znalazło się m.in. 16 kartonów witraży dla kościoła we Fryburgu i 5 kartonów do prezbiterium, 3 projekty dla Włocławka, projekty całej dekoracji kościoła w Turku, projekt mozaiki czaszy kopuły dla Katedry Ormiańskiej we Lwowie, nawet karton do polichromii skarbcza na Wawelu. Władze Płocka zaproponowały przeznaczenie na ten cel kamienicy na Starym Rynku, brany był pod uwagę również spichlerz, ale dr Mehoffer był nieugięty, oczekiwał wzniesienia hali wystawowej. Negocjacje w tej sprawie były intensywne i trwały dość długo. Wątpliwości dotyczyły nie tylko budowy hali wystawowej, muzeum było w pełni świadome problemów konserwatorskich, rozważano ewentualność rotacyjnej prezentacji kolekcji. Jeszcze 23 marca 1977 r. na końcu listu, w którym porusza inne kwestie, umieszcza dr Mehoffer zapytanie: *Bardzo chciałbym coś się dowiedzieć o naszej sprawie eksportu mehofferianów do Płocka; czy już coś się wyjaśnia? Sprawa miała swój finał chyba najlepszy z możliwych – w Krakowie powstało Muzeum Józefa Mehoffera.*

Secesja plocka cieszyła się coraz większym zainteresowaniem. W 1974 r. prof. Stanisław Lorentz zaprosił Muzeum Mazowieckie do urządzenia w Muzeum

Narodowym pierwszej w Warszawie wystawy tej zrehabilitowanej sztuki. Ekspozycja wewnątrz była prawdziwą sensacją, odwiedziły ją tysiące osób i zauważyły liczne media. Następnym miejscem prezentacji płockiej secesji było Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, później była ona pokazywana w różnych ośrodkach muzealnych w kraju.

Kulminacją szerokiego oddźwięku i powszechnego zainteresowania płocką realizacją była decyzja Ministerstwa Kultury i Sztuki, powierzająca Muzeum Mazowieckiemu organizację wystawy pt. „Sztuka polska 1900-1975” w Wiedniu. Miejsce wystawy było symboliczne – siedziba Towarzystwa Secesja, a dodatkowo wystawa była włączona do programu kulturalnego towarzyszącego olimpiadzie zimowej w Innsbrucku w 1976 roku. Z powodu niewystarczających zasobów własnych sztuki współczesnej, podjęta została współpraca z Muzeum Okręgowym w Toruniu. Komisarzami wystawy zostali Tadeusz Zaremba z Płocka i Zdzisław Ciara, dyrektor muzeum toruńskiego. Poza trudnościami z ustaleniem listy dzieł wystawianych, wyzwaniem była także forma ich prezentacji w jednej dużej

hali. Wystawa oceniona została jako udana, w każdym razie uzyskała zdecydowanie lepsze recenzje niż polscy sportowcy na olimpiadzie.

W 1977 r. nastąpiła zmiana na stanowisku dyrektora Muzeum Mazowieckiego. Mariana Sołtysiaka zastąpił mgr Tadeusz Zaremba, konserwator dzieł sztuki z wykształcenia, czynny artysta malarz, od wielu lat związany z muzeum płockim, najpierw jako organizator i pierwszy kierownik pracowni konserwatorskiej, a następnie jako wicedyrektor. Żona nowego dyrektora, mgr Zofia Samusik-Zaremba, od kilku lat kierowała działem sztuki, wytypowana na to stanowisko przez odchodzącą Annę Gradowską. Tadeusz Zaremba dyktował Muzeum Mazowieckiemu przez 28 lat. Niemal od zarania uczestniczył w kreowaniu obecnej jego specjalizacji, musiał więc z natury rzeczy dzieło to kontynuować, ale zarazem wprowadził kilka nowych wątków do programu. To co było najważniejsze w dziele kontynuacji, to intensywne powiększanie zbiorów, a co za tym idzie powiększanie ekspozycji. Ogromnym sukcesem było sprowadzenie z Paryża jako długoterminowego depozytu dzieł Bolesława Biegasa, artysty



19. Buduar – ekspozycja w nowej siedzibie

19. Boudoir – exposition in the new seat

wybitnego, a jednocześnie związanego z Mazowszem (pertraktacje w tej sprawie rozpoczęły się w 1972 r., ale w tamtych warunkach politycznych nie mogły być sfinalizowane). Za twórczą kontynuację poczynił poprzedników uznać trzeba także intensywną pod jego dyrekturą działalność wystawienniczą w kraju, a zwłaszcza za granicą, gdzie różnorodność i poziom artystyczny kolekcji płockiej zaskakiwały muzea przyjmujące wystawy. Na szczególne podkreślenie zasługuje nawiązanie bliskiej współpracy z renomowanym ośrodkiem w Darmstadt.

Ale, jak już powiedziano, Tadeusz Zaremba wniósł także uzupełnienia do koncepcji płockiej specjalizacji. Po doświadczeniach przy wystawie wiedeńskiej, a także jako czynny artysta malarz, dostrzegał wyraźniej od innych pojawianie się dzieł malarskich i grafik inspirowanych secesją; w pewnym momencie neosecesja zdominowała pomysły projektantów grafiki książkowej i w znacznym stopniu plakatu. Obiekty te zaczął włączać do zbiorów muzealnych i w ten sposób chronologia ich wyraźnie się poszerzyła. A potem już tylko pozostało wypełnienie luki pomiędzy secesją a sztuką współczesną. W ten sposób Zaremba wprowadził do płockiego muzeum art deco.

Rosnąca liczebność zbiorów, a także fascynująca różnorodność ich proveniencji oraz niezaprzeczalna uroda poszczególnych obiektów sprawiły, że do ekspozycji wprowadzono korektę, dyskretnie jeszcze w Zamku, a z rozmachem obecnie. W tytule ekspozycji nie ma już „secesji polskiej”, tym samym całość ma charakter bardziej ogólnoeuropejski. Być może dzięki temu wystawa jest jeszcze bardziej zachwycająca, ale traci pewną cechę edukacyjną, można rzec, staje się we współczesnym wydaniu bardziej pokazem, a mniej utworem muzealnym.

Kolekcja secesji w Płocku w ciągu tych czterdziestu lat zyskała imponujący kształt zarówno jeśli chodzi o liczebność (ponad 10 000 obiektów), jak i klasę artystyczną. Już w 1987 r. po wystawie płockiej w Niemczech Horst Makus napisał w recenzji, że *jest nie tylko największa w Polsce, ale i najbardziej znana w Europie Wschodniej, a także w międzynarodowym kręgu; dzięki inicjatywom organizatorskim może zaś uchodzić za wzorową*<sup>8</sup>.

W piętnaście lat później Irena Huml stwierdziła, że *zbiór secesji w Muzeum Mazowieckim w Płocku jest jedynym liczącym się w kraju i zagranicą zespołem sztuki secesyjnej o indywidualnym profilu, stanowiącym niepowtarzalną całość*<sup>9</sup>.



20. Sypialnia, brzoza, dąb, Śląsk po 1900 – ekspozycja w nowej siedzibie

20. Bedroom, oak and birch, Silesia after 1900 – exposition in the new seat



21. i 21a. Medal neosecesyjny (rewers i awers) na 150-lecie muzeum zaprojektowany przez Zofię Samusik-Zarembę

21 and 21a. Art Nouveau medal (reverse and obverse) marking the 150th anniversary of the museum, designed by Zofia Samusik-Zaremba

(Fot. 4, 13, 14 – Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie; 5-8 – Archiwum Muzeum Mazowieckiego w Płocku; 15-16 – K. Płuciennik; 9-12, 17-20 – H. Płuciennik; 21-21a. P. Kobek)

W 2005 r. Muzeum Mazowieckie opuściło Zamek – swoją dotychczasową siedzibę. Etnografia pozostała w spichlerzu, zbiory historyczne trafiły do magazynu, a secesja przeniesiona została do odrestaurowanej kamienicy przy ul. Tumskiej. Nowa ekspozycja secesji stała się jedyną wizytówką muzeum. Powstała więc sytuacja, w której instytucja szczycąca się blisko dwuwiekową tradycją zmuszona została do trzymania zbiorów ilustrujących tę imponującą ciągłość w zamknięciu, a kolekcja stworzona w ostatnich czterdziestu latach zaczęła kształtować jej obraz. Nie dochodząc przyczyn tego stanu, można byłoby oczekiwać, że w nowych warunkach dział secesji będzie rozkwitał. Wydaje się, że nadal potrzebny jest kilkusobowy zespół fachowych pracowników, który mógłby powiększać zasoby muzeum, negocjować dalsze depozyty dla uzupełniania kolekcji, a przede wszystkim miałyby szansę intensywnie opracowywać zbiory i publikować te opracowania. Tę dzisiejszą sytuację placówki można byłoby dla secesji wykorzystać, aby nie była tylko

eksploatowanym „produktem turystycznym”. Funkcje społeczne i edukacyjne instytucji płockiej i jej zbiorów są z pewnością niezwykle ważne, co więcej są niejako zakodowane w pierwszej nazwie: Muzeum Publiczne i Szkolne Województwa Płockiego, wynikając też z aktualnych potrzeb lokalnych oraz z aktualnych tendencji w nowej muzeologii na świecie.

Pozycję Muzeum Mazowieckiego budowało kilka pokoleń społeczników, członków Towarzystwa Naukowego Płockiego, i wielu muzeologów, z najwybitniejszym – profesorem Stanisławem Lorentzem na czele, należy więc oczekiwać, że instytucja ta będzie się nadal rozwijać, że zbiory będą stanowiły przedmiot szerokich badań, że wznowiona zostanie współpraca z ośrodkami secesji w Europie. Cenne byłoby powołanie ośrodka badań nad sztuką I połowy XX w. – z pewnością wielu historyków sztuki chętnie podjęłoby współpracę na tym polu, a kolekcja płockiej secesji byłaby dla nich świetną bazą.

## Przypisy

<sup>1</sup> Np. wypowiedź w dyskusji redakcyjnej Barbary Majewskiej, „Polityka” 1968, nr 19, s. 584.

<sup>2</sup> J. Marchlewski, *O sztuce artykuły, polemiki oraz listy*, Warszawa 1957, s. 133.

<sup>3</sup> Wykaz z akt przejęcia Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego „w zarząd i użytkowanie” państwa.

<sup>4</sup> M. Sołtysiak, *Muzeum Mazowieckie w Płocku*, Płock 1989, s. 31, Reskrypt nr 1.7097 Komisji Rządowej Wyznań

Religijnych i Oświecenia Publicznego Królestwa Polskiego.

<sup>5</sup> Katalog wystawy „Secesja w Polsce”, Płock 1967, s. 10.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>7</sup> Album *Secesja*, Płock 2007, s. 10.

<sup>8</sup> H. Makus, *Jugendstil in Polen. Das Masowische Museum in Plock*, „Weltkunst”, s. 15.

<sup>9</sup> I. Huml w: *Dziedzictwo kulturowe Mazowsza*, t. II, Warszawa 2002, s. 132.

Marian Sołtysiak

### The Fortieth Anniversary of Art Nouveau at the Płock Museum

When during the 1950s and 1960s Europe witnessed a "discovery" of Art Nouveau, in Poland Prof. Mieczysław Wallis, soon joined by a group of young historians of art, initiated the restoration of the place due to this current in the history of art. The first exhibition, entitled "Art Nouveau in Poland", was held in 1967 by the small Museum of Mazovia in Płock, an event accompanied by the publication of the first book on the subject. The Society of Historians of Art organised a conference on the topic. The Płock Museum gathered a representative collection of works which originated in the most important local art milieus of the period – Cracow and Warsaw, and were executed by acclaimed painters: Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Teodor Axentowicz, Włodzimierz Tetmajer, Wojciech Weiss, Stanisław Rembowski, Władysław Wańke and Edward Okuń and sculptors: Bolesław Biegas, whose compositions are kept mainly in Paris, and Wacław Szymanowski, author of a statue of Frederic Chopin, quite possibly the most magnificent example of European Art Nouveau. The crafts: furniture, ceramics, works in metal, women's costumes, jewellery and glass, represented assorted art centres of the neighbouring countries as well as France and Belgium. The large glass collection is composed of exhibits by well-known European firms – Emil Galle, the Daum brothers, Loetz and assorted Czech firms. The Polish state

did not exist during the period of the domination of the Art Nouveau current, and the three parts of the country ruled by foreign powers maintained different contacts. This is probably the reason why the Art Nouveau collection in Płock, totalling more than 10 000 works of art, is so European and typical, both artistically and geographically.

The Museum of Mazovia popularised the titular art through exhibitions on show in Warsaw, Kielce and many other museum centres, as well as in numerous countries. Closest contacts are maintained with the Museum in Darmstadt (Germany) and with museums in Nancy, Brussels and Paris. The most prestigious exposition – "Polish art 1900-1975" – was held at the Sezession Society in Vienna and was part of a calendar of cultural events accompanying the Winter Olympics in 1976.

For 32 years a representative Art Nouveau exposition was featured at the Castle of the Dukes of Mazovia in Płock; since 2005 it continues to be on show in an Art Nouveau house in Tumaska Street.

Today, we are waiting for the creation of a museum centre of studies on art from the first half of the twentieth century, the re-establishment of close cooperation with centres of European Art Nouveau, and a wider exchange of exhibitions.

□

Eliza Ptaczyńska

## TRZY POKOLENIA WIERUSZÓW-KOWALSKICH. STYLE, EPOKI, KRAJE

Przed ponad stu pięćdziesięciu laty, w 1849 r., Suwałki weszły do historii sztuki polskiej. 11 października urodził się tu w rodzinie notariusza przybyłego z Warszawy Alfred Wierusz-Kowalski. 16 lat później cała rodzina opuściła kresowe miasteczko, mimo to związki Suwałk z rodem Wieruszów-Kowalskich trwają do dziś. W tutejszym Muzeum Okręgowym znajduje się jedyna w kraju kolekcja prac Alfreda Wierusz-Kowalskiego, jego syna Czesława oraz wnuczki, córki Czesława, Joanny Wierusz-Kowalskiej-Turowskiej.

Różne były koleje ich życia, w różnych częściach Europy upływały, wiodły przez trzy stulecia, niejednakowa jest też ich twórczość.

Alfred, urodzony w mieście nad Czarną Hańczę, zmarł w 1915 r. w Monachium. Czesław przyszedł na świat w Monachium w 1882, zmarł w Warszawie w roku 1984. Joanna, urodzona w Wilnie w 1930 r., zmarła w Paryżu w 2005 roku. Ileż zrzążeń losu, zawirowań historii, dziejowych katastrof i osobistych dramatów, ale i stylów, tendencji, sposobów widzenia



1. Sala I z kopią autoportretu Alfreda Wierusza-Kowalskiego autorstwa jego syna Czesława

1. Showroom featuring a copy of a self-portrait of Alfred Wierusz-Kowalski by his son, Czesław



2. Sala I z widocznymi portretami rodzinnymi (od lewej): Czesława, Jadwigi i Teofila Wieruszów-Kowalskich; meble z monachijskiej pracowni Alfreda Wierusz-Kowalskiego
2. Showroom I featuring family portraits (from the left): Czesław, Jadwiga and Teofil Wierusz-Kowalski; furniture from the Munich studio of Alfred Wierusz-Kowalski

i obrazowania świata! Tworzyli sztukę tak różną, ale przecież gdzieś tam, z głębi, płynącą wciąż tym samym nurtem wzajemnych związków i potrzeby budowania artystycznej niezależności.

Alfred Wierusz-Kowalski po przeniesieniu się z rodziną do Kalisza i ukończeniu tam gimnazjum wyjechał do Warszawy, aby uczyć się malarstwa. Zapisał się do Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona w 1868 roku. Otrzymał stypendium Towarzystwa Zachęta Sztuk Pięknych, dzięki czemu ruszył w 1871 r. do Drezna po dalszą naukę i został studentem Akademii Sztuk Pięknych. Nawiązał tam kontakty z Józefem Ignacym Kraśzewskim, przebywającym na przymusowej emigracji – materialnym śladem tych związków jest niezbyt wprawny portret pisarza namalowany ręką początkującego artysty. Z Drezna Alfred Wierusz-Kowalski pojechał do Pragi. Po kilkumiesięcznej twórczo-handlowej prosperity wyjechał wraz z Wacławem Brożikiem, z którym się przyjaźnił, do Monachium. Przyszły twórca licznych

scen napadów wilków zapisał się tu w 1873 r. do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych i przez kilka miesięcy doskonalił swoje umiejętności w klasie malarstwa prowadzonej przez Alexandra Wagnera, Węgra, twórcy scen historycznych, ale także pełnych rozmachu i żywiołowości scen rodzajowych z wyeksponowanymi na plan pierwszy końmi i zaprzęgami. Kolejnym etapem artystycznej edukacji Kowalskiego była prywatna pracownia Józefa Brandta. I tu także spędził tylko kilka miesięcy, dzieląc z o kilka lat starszym mistrzem zainteresowania tematyczne. Już w 1874 r. rozpoczął samodzielną pracę. Szybko zaczął odnosić sukcesy i wkrótce stał się jednym ze znakomitszych artystów polskich działających w Monachium. Sprzedawał dużo i dobrze. Cieszył się uznaniem nie tylko rodaków, ale także Niemców. Otrzymał wiele nagród za swoje prace, uhonorowano go tytułem profesora akademii, a także profesora honorowego; przyjmowano na dworze, kupowano jego prace do prywatnych i państwowych



zbiorów Wittelsbachów, portretował tamtejsze znakomitości, np. ministra Johanna Freiherr von Lutza. Jako jeden z nielicznych Polaków jest wymieniany we wszystkich najważniejszych opracowaniach literatury niemieckiej dotyczących malarstwa 2 połowy XIX wieku.

Tworzył dużo, aż po kres swych dni. Mimo kłopotów ze zdrowiem i niedostatku pieniędzy pochłanianych przez Mikorzyn – ogromną, ponad 600 hektarową posiadłość ziemską koło Konina – zachowywał radość życia i siłę trwania. Jego dzieła rozproszone po całym świecie, sprzedawane do dziś w najlepszych galeriach sztuki w Europie, cieszą się niezmiennie żywym zainteresowaniem. Tylko w samych Suwałkach w Muzeum Okręgowym można na co dzień zobaczyć kilkanaście jego olejnych prac, a także rysunków i szkiców, przyjrzeć się XIX-wiecznym graficznym reprodukcjom jego obrazów, zdjęciom rodzinnym, fotografiom z pracowni i wystaw, odczuć atmosferę monachijskiego atelier, patrząc na ciężkie, ozdobne meble, które nie-

gdys w nim stały, na sztalugę i stołek – warsztat pracy artysty. Muzeum Okręgowe w Suwałkach posiada najbogatszy liczbowo zbiór prac i przedmiotów związanych z Alfredem Wieruszem-Kowalskim. Kilka jego obrazów, trzeba przyznać reprezentatywnych dla twórczości malarza, jest własnością Muzeum Narodowego w Warszawie.

Czesław Wierusz-Kowalski, pierworodny syn, a trzecie dziecko Alfreda i Jadwigi z domu Szymanowskiej, siostry rzeźbiarza Wacława, pierwsze szlify artystyczne zdobywał w rodzinnym domu, chociaż – jak mówił wspominając dzieciństwo – ojciec miał pracownię „na mieście” i dzieci nie miały do niej wstępu. Jednak to twórczość ojca, wuja – Karola Wierusza-Kowalskiego i znajomych rodziny musiały mieć bezpośredni wpływ na pojawienie się artystycznych zainteresowań chłopca. Co ciekawe, to w Polsce rozpoczął on naukę malarstwa, nie w Monachium! Wszystkie dzieci Alfreda Wierusza-Kowalskiego, zgodnie z jego wolą, uczyły się w Polsce. To po to został kupiony Mikorzyn i kamie-



3. Fragment stałej wystawy Alfreda Wierusza-Kowalskiego z widocznymi obrazami: *Wesele krakowskie*, *Wesoła jazda* i *Sanna*

3. Fragment of a permanent exhibition of works by Alfred Wierusz-Kowalski with: *Cracovian Wedding*, *Merry Ride* and *Sleigh-ride*



4. Fragment stałej wystawy Alfreda Wierusza-Kowalskiego – widoczny wczesny obraz *Wyjazd na polowanie* oraz zdjęcie dwóch modelek w pracowni; w głębi sala I z dyplomami artysty
4. Fragment of a permanent exhibition of works by Alfred Wierusz-Kowalski with his early painting: *Setting off for a Hunt* and a photograph of two female models in his studio; in the background: showroom I featuring the artist' diplomas

nica w Warszawie. Czesław uczył się początkowo w Warszawie, gimnazjum kończył tak jak jego ojciec w Kaliszu, po czym powrócił do Warszawy, aby w 1901 r. w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona rozpocząć naukę rysunku. Po powrocie do Monachium podjął naukę, wkrótce zarzuconą, w Wyższej Szkole Technicznej na kierunku architektury. Na jakiś czas wstąpił do prywatnej pracowni monachijskiego mistrza Simona Holossy`ego. Twórczość i talent pedagogiczny tego Węgra przyciągały do niego rzesze młodych ludzi, także wielu Polaków. Po pobycie w pracowni Holossy`ego Czesław Wierusz-Kowalski zapisał się w 1906 r. do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Uczęszczał do klasy rysunku (Zeichnungsschule) prowadzonej przez Petera Halma. W 1907 r. wyjechał na dalsze studia do Paryża. Początkowo uczył się w Akademii Julian, później w Akademii Vitti. Pobyt w stolicy Francji był okazją do zwiedzenia całego kraju. Gdzieś na trasie swoich wędrówek zaprzyjaźnił się z Edwardem Okuniem, Vlastimilem Hoffmannem i Olgą Boznańską, która namalowała nawet jego portret.

Związki rodziny Wieruszów-Kowalskich z malarką były głębsze. Ta starsza o pokolenie artystka przyjechała do Monachium w 1886 r. z listami ojca polecającymi ją opiece artystycznej Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego.

Powrót Czesława do Polski nie oznaczał życiowej stabilizacji. Na kilka lat zatrzymał się w Mińsku, tam też się ożenił. Tuż przed I wojną światową przeprowadził się do Wilna. Wziął udział w wojnie roku 1920. Tworzył, ale był to w jego życiu przede wszystkim okres wzmożonej działalności społecznej i organizacyjno-artystycznej. Był współzałożycielem Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Towarzystwa Niezależnych Artystów Sztuk Pięknych, Towarzystwa Szerzenia Kultury i Sztuk Plastycznych. Działał energicznie także na polu oświatowym, był nauczycielem i działaczem. Po II wojnie światowej, którą przeżył w Wilnie, artysta osiedlił się w Gdańsku, a w 1957 r. przeprowadził się ostatecznie do Warszawy, gdzie zmarł.

Mimo, że poświęcił pracy pedagogicznej i organizacyjnej wiele energii i czasu, Czesław Wierusz-Kowalski

był artystą czynnym i płodnym. Tworzył dużo i brał żywy udział, także jako twórca, w życiu artystycznym środowisk, w których przebywał. Często wystawiał. Jego zainteresowania tematyczne oscylowały głównie wokół portretów i pejzaży. Twórczość Czesława Wierusza-Kowalskiego nie została jednak do dziś skatalogowana i poddana krytycznej analizie. Znaczące liczebnie zbiory jego prac znajdują się w Muzeum Podlaskim w Białymstoku, które jest zainteresowane środowiskiem artystów związanych z Wilnem, oraz w suwalskim Muzeum Okręgowym.

Artystyczne pokolenie Wieruszów-Kowalskich dopełnia Joanna Wierusz-Kowalska-Turowska. Paradoksalnie o jej życiu wiemy najmniej: dzieciństwo w okupacyjnym Wilnie, młodość w zrujnowanym wojną Gdańsku, studia w szybko odbudowującej się po wojennych zniszczeniach, szarej Warszawie, wyjazd w 1962 r. do Paryża – to etapy jej życia.

Joanna Wierusz-Kowalska, bo takiego nazwiska uży-

wała artystka, studiowała w latach 1950–1956 konserwację malarstwa na wydziale Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Po jej skończeniu przez cztery lata łączyła pracę konserwatora z dalszymi studiami w akademii, tym razem w pracowni malarstwa prowadzonej przez Artura Nachta-Samborskiego. W Paryżu spadkobierczyni talentu Alfreda i Czesława zajęła się konserwacją malarstwa, nie zapominając wszakże o własnej twórczości. Wśród jej przyjaciół i bliskich byli: Jan Lebenstein, Józef Czapski, André Breton, Salvador Dali, Włodzimierz Odojewski, Andrzej Dobosz, Arika Madeyska. Joanna chroniła swoje życie prywatne, nie dzieliła się wewnętrznymi przeżyciami i związkami z wielkimi tego świata, natomiast chętniej mówiła o swojej twórczości, jej źródłach i emocjach z nią związanych. Jakkolwiek jako artystka nie stała się nigdy tak popularna jak dziadek i ojciec, to jednak siła charakteru, samodzielność artystyczna, konsekwencja w dokonywaniu wyborów estetycznych zjednała jej sztuce wielu admiratorów.



5. Fragment stałej wystawy Alfreda Wierusza-Kowalskiego – widok ogólny z autoportretem artysty namalowanym na zamówienie Ignacego Korwin-Milewskiego i wyposażeniem jego monachijskiej pracowni z obrazem *Napad wilków*
5. Fragment of a permanent exhibition of works by Alfred Wierusz-Kowalski – general view with the artist's self-portrait commissioned by Ignacy Korwin-Milewski and the outfitting of his Munich studio with the painting *Attacking Wolves*

Miała kilka wystaw indywidualnych we Francji i w Polsce. Jej prace w większej liczbie trafiły przede wszystkim do Muzeum Narodowego we Wrocławiu, które już wcześniej wykazywało zainteresowanie tą twórczością, oraz do muzeum suwalskiego.

W 1978 r. Muzeum Podlaskie (wówczas Okręgowe) w Białymstoku zorganizowało wystawę pt.: „Trzy pokolenia Wieruszów – Alfred, Czesław, Joanna”. Była to jak dotąd jedyna wspólna prezentacja trójki tak mocno ze sobą związanych artystów. W 2006 r. w Berlinie pokazano wystawę, na której zaprezentowano twórczość braci będących malarzami. Wykazano na niej, jak więzy krwi determinują związki artystyczne. W przypadku twórczości Alfreda, Czesława i Joanny Wieruszów-Kowalskich możemy obserwować jak wykuwają się indywidualności artystyczne w opozycji do autorytetu ojca, jak młodsze pokolenie musi mierzyć się nie tylko ze światem sztuki, ale także twórczością osoby najbliższej. Otwarcie mówiła o tym Joanna w jednej z rozmów: *Wyjechałam z Polski między innymi dlatego, żeby nie korzystać z osiągnięć rodziny. [...] Chciałam wejść w całkowitą anonimowość.* Muzeum Okręgowe w Suwałkach jest miejscem, gdzie trzy pokolenia Wieruszów-Kowalskich spotkały się ze sobą poprzez swoją twórczość.

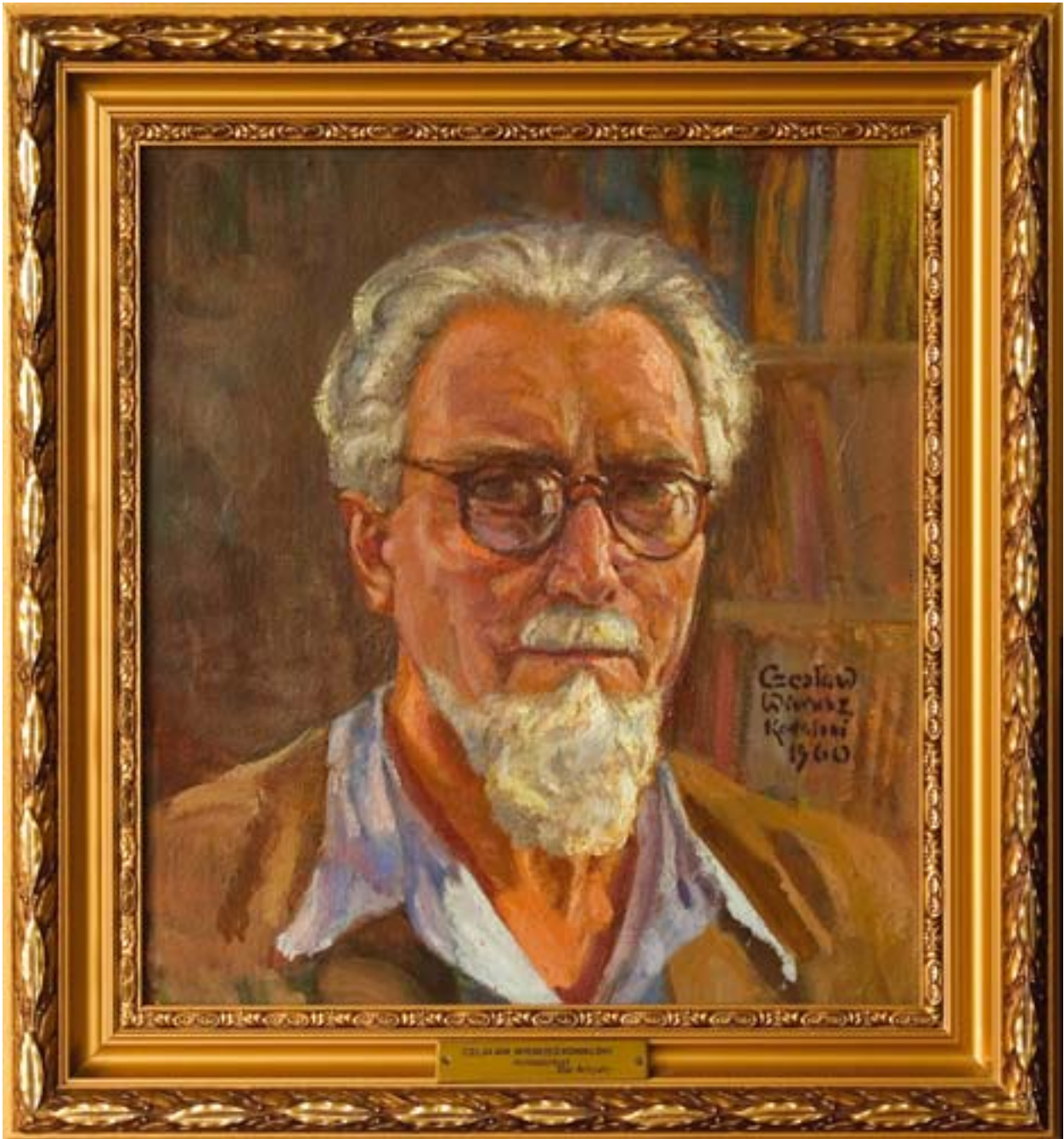
Każda z części kolekcji inaczej trafiła do zbiorów muzealnych i różne były powody zainteresowania się nią suwalskich muzealników. Bez przesady można powiedzieć, że Muzeum Okręgowe w Suwałkach buduje swoją tożsamość na twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego. To ten artysta, związany w dzieciństwie i wczesnej młodości z Suwałkami i Suwalszczyzną, odwołujący się do tutejszego krajobrazu scenami napadów wilków na sanie pędzące przez mroźnośnieżne pustkowia, jest punktem odniesienia dla merytorycznych zainteresowań pracowników muzeum i przyczyną ich starań o powiększanie „wieruszianów”. Polskie środowisko artystyczne skupione w 2 połowie XIX w. wokół Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, twórczość syna Alfreda i jego wnuczki, to jedne z ważniejszych kierunków wzbogacania muzealnej kolekcji malarstwa polskiego w suwalskim muzeum.

Powstała w 1956 r. w Suwałkach placówka muzealna właściwie od początku skupiała uwagę na tym, co mogło ją wyróżniać spośród innych tego typu regionalnych instytucji w kraju. Były to przede wszystkim dzieje Jaćwingów, najstarszego znanego z nazwy ludu zamieszkującego te ziemie, oraz biografie wielkich suwalczan – wybitnej pisarki Marii Konopnickiej i znakomitego artysty Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Staraniom długoletniego dyrektora muzeum Zygmunta Filipowicza zawdzięczają Suwałki pozyskanie do two-

zonych zbiorów malarstwa spuścizny powszechnie znanego „monachijczyka”. W 1966 r. zorganizowano z merytoryczną i organizacyjną pomocą Muzeum Narodowego w Warszawie wystawę z okazji 50. rocznicy śmierci Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Spóźnienie o rok w stosunku do terminu rocznicy spowodowane było ogromem prac stojących przed obiema placówkami. Scenariusz ekspozycji przygotowała kustosz Muzeum Narodowego Janina Zielińska. Zaprezentowane obrazy olejne, szkice i rysunki pochodziły z kilku placówek muzealnych oraz zbiorów rodzinnych syna malarza, Czesława Wierusza-Kowalskiego. Mimo iż eksponatów nie było dużo (29), ekspozycja cieszyła się znacznym zainteresowaniem. Była to pierwsza powojenna indywidualna prezentacja twórczości tego artysty. Warto przy tej okazji przypomnieć, w jakiej atmosferze była tworzona. Realistyczne malarstwo polskie z kręgu artystycznego środowiska Monachium 2 połowy XIX w. nie cieszyło się wówczas uznaniem w oczach historyków sztuki. Zaważała na tym – o dziwo! – przede wszystkim negatywna opinia Stanisława Witkiewicza, także „monachijczyka”, prawdopodobnie ucznia Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, malarza i teoretyka sztuki. Opinia ta na długo zdeprecjonowała wartość tworzonego w stolicy Bawarii malarstwa polskiego i była powtarzana w oderwaniu od kontekstu całości poglądów na sztukę twórcy stylu zakopiańskiego. Także późniejszy prymat koloryzmu w malarstwie polskim nie pozwalał dostrzec walorów i wewnętrznej dynamiki tworzonych w środowisku monachijskim dzieł. Tym większym osiągnięciem było zorganizowanie wystawy „Alfred Wierusz-Kowalski 1849–1915” w Suwałkach.

Przychylność, jaką cieszył się malarz w rodzinnym mieście, sukces ekspozycji oraz – paradoksalnie – brak takiego zainteresowania w większych ośrodkach muzealnych, sprzyjały poczynaniom dyrektora Z. Filipowicza, skądinąd akceptowanym przez rodzinę artysty, by suwalskie muzeum stało się miejscem stałej wystawy poświęconej życiu i twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Zakupy muzealiów oraz dary rodziny stanowiły początek przyszłej kolekcji i stałej galerii.

Jako pierwsze do muzealnego zbioru trafiły meble i wyposażenie z monachijskiej pracowni artysty. Jego córka, Michalina Grabowska, zamieszkała po wojnie w Gliwicach, w ostatnim okresie swojego życia chora i samotna, sprzedała je zabiegającemu o to Zygmuntovi Filipowiczowi. Dyrektor muzeum odszukał także mieszkającego w Gliwicach wnuka malarza, jego imiennika, inżyniera Alfreda Wierusza-Kowalskiego – muzeum otrzymało od niego w darze inne meble z monachijskiej pracowni. Do muzealnych zbiorów trafiły także rodzinne listy oraz około stu zdjęć mode-



6. Czesław Wierusz-Kowalski, *Autoportret*

6. Czesław Wierusz-Kowalski, *Self-portrait*

lek i modeli pozujących do obrazów. Niewątpliwie fotografie te Alfred Wierusz-Kowalski wykorzystywał w swojej twórczości.

Zygmunt Filipowicz z niesłabnącą determinacją zabiegał o następne nabytki. W 1969 r. zakupiono do zbiorów część spuścizny artysty, która znajdowała się u jego najstarszego syna, Czesława. Pozyskano siedem

prac olejnych (obrazy, szkice i studia), trzy akwarele, cztery rysunki oraz trzy szkice rysunkowe. Od innego właściciela udało się nabyć portret ojca malarza, Teofila, suwalskiego notariusza, namalowany ręką szwagra Alfreda, Wacława Szymanowskiego. Kupiono sztalugi Alfreda. Pozyskano też depozyty z Muzeum Narodowego w Warszawie, m.in. przepiękne, nastrojowe Wozy

polskie nad kałużą. Pracownicy Muzeum Narodowego w Warszawie: dyrektor Stanisław Lorentz, kurator Galerii Sztuki Polskiej Krystyna Sroczyńska i kustosz Janina Zielińska, są niewątpliwie współautorami sukcesu, jakim było zorganizowanie w suwalskim muzeum stałej wystawy poświęconej Alfredowi Wieruszowi-Kowalskiemu. Ekspozycję według scenariusza Janiny Zielińskiej otwarto 1974 roku.

Była ona wielokrotnie modyfikowana i obecnie w niewielkim stopniu przypomina tę sprzed ponad trzydziestu lat. Część depozytów Muzeum Narodowe w Warszawie wycofało, przybyły inne, np. z Muzeum Sztuki w Łodzi, z prywatnej kolekcji, ze zbiorów rodziny malarza. Do 1982 r. zdołano kupić jeszcze pięć prac Wierusza-Kowalskiego: trzy olejne – dwie na desce i jedna na płótnie, oraz dwa lawowane rysunki. Potem Muzeum Okręgowe w Suwałkach nie nabyło już żadnej pracy artysty. Rodzinne depozyty zostały w 1983 r.

przekazane przez Czesława Wierusza-Kowalskiego w darze suwalskiemu muzeum. Po jego i żony, Hanny śmierci dar przeszedł prawnie w 1986 r. na własność muzeum.

Zakupy, dary i stałe depozyty tworzą obecną kolekcję dzieł, dokumentów, listów, fotografii, mebli i pamiątek związanych z Alfredem Wieruszem-Kowalskim. W zbiorach suwalskiego muzeum znajduje się 28 obrazów olejnych na płótnie, desce lub tekturze (w tej liczbie jest 5 depozytów), 4 szkice i studia olejne na papierze, 2 akwarele, 7 rysunków wśród których jeden to studium do obrazu, a pozostałe to projekty wachlarzy. Najpiękniejsze obrazy to: *Spacer konny w parku*, *Sanna*, *Sanie przed chatą*, *Autoportret z paletą* (malowany jak kilkanaście innych tego typu autoportretów dla Ignacego Korwina Milewskiego). W muzealnej kolekcji niezwykle ważne są dwie niewielkie akwarelki przedstawiające suwalski krajobraz. Miłośnicy najbardziej charakte-



7. Czesław Wierusz-Kowalski, *Mikorzyn*

7. Czesław Wierusz-Kowalski, *Mikorzyn*

rystycznych motywów w twórczości artysty znajdują też coś dla siebie: akwarelę *Napad wilków na sanie*, oleje: *Polowanie*, *Powrót z polowania*, *Wesele krakowskie*. Warto też wspomnieć o niezwykłym „portrecie” wilka. Jego autor, zafascynowany tym zwierzęciem, dzikim i przebiegłym, godnym przeciwnikiem atakowanych przez niego ludzi, stworzył wiele dramatycznych kompozycji z wilkami w roli głównej oraz przedstawień pojedynczych osobników, samotnych i silnych. „Suwalski” obraz należy do jednych z najbardziej przejmujących wizerunków tego zwierzęcia. To niemal psychologiczny jego portret. Także pod względem malarskim jest to dzieło godne uwagi. Bardzo oszczędne w wykorzystaniu środków wyrazu artystycznego: monochromatyczne, ciemne w kolorystyce, o tle pozbawionym jakichkolwiek szczegółów; również oszczędnie pokazana została sylwetka wilka – cała uwaga skoncentrowana jest na jego fosforyzujących w ciemnościach oczach. Jest to niezwykle ekspresyjna praca.

Studia olejne, szkice i rysunki wiele mówią o warsztacie artysty. Są wśród nich rozpoznane motywy przeniesione przez autora do znanych dziś, bywa że tylko z reprodukcji, obrazów. Inne, np. projekty wachlarzy, świadczą o wszechstronnych zainteresowaniach twórcy. Wierusz-Kowalski nie unikał „łżejszych” tematów, potrafił bawić się sztuką i swoim talentem. Wachlarze były bardzo modne w 2 połowie XIX w. w środowisku artystycznym w Monachium. Z luksusowego atrybutu kobiecej elegancji stały się, tak jak i malowane palety, drobiazgiem chętnie wykorzystywanym, wymienianym pomiędzy artystami, wspólnie tworzonym, wzajemnie sobie darowywanym. Fakt, że konstruowane były z drewnianych, dość dużych piór, pozwalał umieszczać na nich zgrabne, błyskotliwe kompozycje, w manierze i w wyborze tematu możliwie najbardziej charakterystyczne dla autora. Wachlarze te są dziś ważnym śladem wzajemnych dobrych kontaktów pomiędzy wspólnie je tworzącymi artystami.

Obrazy zgromadzone w suwalskim muzeum prezentują niemal wszystkie wątki i etapy malarstwa Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Jest więc napad wilków na sanie, wspomniany portret wilka, sanna w roziskrzonym słońcem śnieżnym krajobrazie, sceny z polowania, *zopff*, czyli kompozycja przedstawiająca scenę w dworskiej, XVIII-wiecznej scenerii, orszak weselny, sceny rodzajowe (spacer zakochanych w lesie), pies i zaprzężone sanie czekające w zimową noc przed chatą. Jest też tematyka wschodnia z czerkiesem jako bohaterem obrazu oraz północno afrykańska w scenie z Beduinami. Studia i szkice wyraźnie wskazują na obecność w topice Alfreda Wierusza-Kowalskiego także zainteresowań tematyką historyczną (studium kobiety

w czerwonej sukni), batalistyczną (studia wojennego ryszstunku, studium upadającego pod koniem Tata-ra), światem zwierzęcym (studia cietrzewi), studiami postaci (studium śmiejącej się dziewczyny), pejzażem (studium lasu).

Część dokumentacyjną tworzą dyplomy z wystaw w Monachium, Paryżu i Lwowie, dwa brązowe medale przyznane artyście w Wiedniu i Saint Louis w USA, akty nadania twórcy *Napadu wilków* tytułu profesora honorowego. Jest też akt przyjęcia artysty do monachijskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych (Kunstvereinu) oraz do warszawskiej Zachęty. Oprócz tego są listy artysty do synów Józefa i Czesława oraz kartki pocztowe pisane przez Michalinę i Janinę, córki malarza, a także dwa listy od Wojciecha Kossaka i jeden od Karola Estreichera.

Z monachijskiej pracowni artysty do Suwałk trafiły: sztalugi, obracany stołek malarski i szafka malarska z czterema szufladami. Pozostałe meble to: pianino firmy H. Wolfram i okrągły taboret do niego, konsola o marmurowym blacie z lustrem, fotel z rzeźbionymi poręczami, fotel kątowy, wschodni taboret inkrustowany, stół z marmurowym blatem, dwa fotele, dwa krzesła, kanapa, komoda i dwa wysokie postumenty na kręczonej nóżce. Wśród zdjęć są dwie fotografie mieszkania i pracowni w Monachium, inne to około stu fotografii przedstawiających pracownię i upozowanych do obrazów, ubranych w ludowe stroje modeli i modelek.

Suwalska kolekcja „wieruszianów” to także dziewięć szarf pogrzebowych. Zmarłego malarza żegnali m.in.: Józef Brandt, teściowa Michalina Szymanowska, towarzystwo „Bratnia Pomoc”, które było stowarzyszeniem wzajemnej pomocy artystów polskich w Monachium, właściciel Galerii Heinemann, Akademia Sztuk Pięknych, Hans Petry.

W spuściźnie po malarzu znalazł się zespół karykatur. Jest to 15 rysunków dużego formatu przedstawiających postacie najprawdopodobniej z artystycznego świata. Wśród nich można rozpoznać m.in. portret Józefa Brandta. Przypisanie konkretnych osób większości karykatur oraz orzeczenie, kto jest autorem rysunków wymaga dalszych badań.

Ważnym składnikiem suwalskiej kolekcji jest zbiór 133 XIX-wiecznych grafik i ilustracji przedstawiających prace Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Są to w większości drzeworyty oraz staloryty z akwatintą. Ukazywały się one w społeczno-kulturalnej prasie niemieckiej, przede wszystkim monachijskiej, i polskiej od lat 70. XIX wieku. Świadczyły o popularności artysty i tę popularność wzmacniały. Dziś są cennym śladem jego twórczości, przyczynkiem do badań nad spuściźnią malarza

rozproszoną i w dużej mierze zaginioną (podczas kolejowego transportu do Polski w 1916 r. część dorobku malarza spłonęła).

Zbiór muzealiów związanych z Alfredem Wieruszem-Kowalskim jest na tyle wszechstronny, iż można uznać go za reprezentatywny nawet jeśli chodzi o obrazy, wśród których brakuje dużych, charakterystycznych dla mistrza kompozycji o cieszących się taką popularnością i niegdyś i dzisiaj motywach jak napady wilków na sanie, orszaki weselne, powozy przedzierające się przez śniegi lub błota, sanny. Jednak nawet te mniejszych rozmiarów i nie aż tak efektowne na pierwszy rzut oka dla mniej wyrobionego widza świadczą o talencie, zainteresowaniach i umiejętnościach ich autora. Wielość szkiców i rysunków pozwala badać warsztat malarski artysty. Natomiast dokumenty i pamiątki stanowią cenne źródło dociekań na temat jego życia, charakteru, najbliższego środowiska, osiągnięć artystycznych.

Twórczość Czesława Wierusza-Kowalskiego jest w suwalskim muzeum reprezentowana skromnie. 24 obrazy olejne, 2 rysunki (w tym jeden szkic do autoportretu), 2 pastele na tekturze znalazły się w kolekcji dzięki zakupom Z. Filipowicza w latach 1871, 1983 i 1985 lub były darem wiekowego artysty, uczynionym jeszcze za życia, ale spełnionym już po jego śmierci przez córkę i siostrzenicę w 1986 roku. Posiadane przez Muzeum Okręgowe w Suwałkach prace stanowią w pewnej mierze dopełnienie kolekcji związanej z Alfredem Wieruszem-Kowalskim. Jest bowiem wśród nich kopia autoportretu autora licznych napadów wilków, portret Jadwigi z Szymanowskich – żony Alfreda a matki Czesława, jest także widok dworu w Mikorzynie. Pozostałe prace to pejzaże, portrety, kwiaty.

Wszystkie obrazy Czesława Wierusza-Kowalskiego tworzone były w jednej konwencji. Malował je olejno na tekturze, rzadziej na płótnie. Artysta budował swoje prace przede wszystkim odwołując się do wartości kolorystycznych, nie lekceważąc przy tym kompozycji i trójwymiarowości przedstawienia. Obce były mu natomiast zainteresowania jakąkolwiek anegdotą. Prace z suwalskiej kolekcji pochodzą z dojrzałego i późnego okresu twórczości. Jest wśród nich 8 pejzaży i dwie martwe natury przedstawiające kwiaty oraz portrety. Większość kompozycji przedstawia temat anonimowy, tzn. ani osoby sportretowane, ani krajobrazy nie są przypisane konkretnym postaciom czy miejscom. Anonimowe kobiety i mężczyźni ukazani są w formie popiersia, a w kilku przypadkach w pozycji siedzącej. Są to portrety konwencjonalne, ograniczające się do utrwalenia podobieństwa zewnętrznego, bez próby wnikięcia w charakter czy osobowość przedstawianej

postaci. Banalne pozy, gesty, uśmiechy umieszczają te prace w rzędzie poprawnych, ale pozbawionych głębszej wartości artystycznej. Odmienne są tylko autoportret artysty, olejny szkic na desce ukazujący jego żonę, portret matki oraz portret-studium starszego mężczyzny. Pierwsza z prac to zarysowana kilkoma kreskami mocna twarz dojrzałego człowieka. Modelunek głowy wydobytej z bieli kartki kilkoma nikiłymi cieniami i kreskami dowodzi maestrii twórcy. Równie dojrzały artystycznie jest wizerunek matki. Datowany (1972) i sygnowany, powstał wiele lat po jej śmierci, zmarła bowiem w 1916 r., Czesław Wierusz-Kowalski musiał posiłkować się więc fotografią oraz własną wyobraźnią. Dojrzała, pełna twarz i sylwetka Jadwigi z Szymanowskich osłonięte grubym, ciemnym strojem i opadającym daleko na ramiona fantazyjnym nakryciem głowy zbudowane są mocnymi, mięsistymi plamami barwy. Różnice tonalne, światłocień, budują masywną bryłę portretowanej kobiety – władczej, zdecydowanej, ale jednocześnie pełnej ciepła i spokoju. Idealny wizerunek matki-opiekunki. Studium starego mężczyzny jest natomiast wizerunkiem wnikliwym, naturalistycznym w treści, a syntetyzującym w formie. Malowany jest szorstkim, na wpół suchym pędzlem, monochromatyczny, dynamiczny w lekkim skrucie ciała i głowy, statyczny poprzez nieruchomość spojrzenia sportretowanego starca. Doskonały, pełen napięcia i wnikliwej obserwacji portret. Dramatyczny w wyrazie jest szkic portretu żony, Haliny Serafińskiej – niewielkich rozmiarów, w ograniczonej gamie kolorystycznej, zbudowany kilkoma kreskami konturu i plamami cieni i światła. Grymas twarzy podpartej dłonią nadaje szkicowi dramatyczną wymowę. W opisanych pracach artysta daje dowód rzetelności swojego wykształcenia artystycznego, umiejętności obserwacji psychologicznej, wrażliwości.

Pejzaże Czesława Wierusza-Kowalskiego znajdujące się w kolekcji przedstawiają krajobraz „codzienny”, pozbawiony dramatycznych elementów. Są to: polana lub droga, szpaler parkowych drzew, klomb przed dworem. Wszystko skąpane w słońcu, stojące nieruchomo pod błękitnym niebem. Najmniejszy sztafaż nie ożywia tych pogodnych w nastroju widoków. Układ kompozycji i sposób kadrowania obrazu wiążą autora z współczesnymi mu tendencjami w sztuce. Jest w nich być może i dalekie echo pejzaży Jana Stanisławskiego, i sielski urok pejzaży malowanych przez jego uczniów, i klasycyzujących podwileńskich krajobrazów Michała Rouby. Rozstrzygnięcia takie wymagają jednak rzetelnych studiów nad twórczością artysty. W portretach Czesława Wierusza-Kowalskiego nietrudno odnaleźć echa klasycyzmu wileńskiego, natomiast w jego pejza-





8. Czesław Wierusz-Kowalski, Kwiaty

8. Czesław Wierusz-Kowalski, Flowers



9. Joanna Wierusz-Kowalska, *Autoportret*

9. Joanna Wierusz-Kowalska, *Self-portrait*

zach, malowanych czystymi, jasnymi kolorami – polskiego koloryzmu spod znaku kapistów.

Kwiaty malowane przez artystkę to dwa obrazy przedstawiające bukiet chryzantem oraz kwiat doniczkowy. Obie prace mają funkcje dekoracyjne. Tylko z powodu zachwytu urodą roślin, ich wielobarwnością, subtelną ulotnością, malarz je utrwalił.

Suwalską kolekcję powiększyły niedawno prace Joanny Wierusz-Kowalskiej-Turowskiej. Przed kilkoma laty kontakt z artystką nawiązał obecny dyrektor muzeum Jerzy Brzozowski. Malarka postanowiła prze-

kazać do muzealnych zbiorów 8 rysunków z ostatniego okresu twórczości oraz podarować parę obrazów. Rok po śmierci wnuczki Alfreda jej mąż Jerzy Turowski oraz syn Marek spełnili wolę artystki. Suwalscy muzealnicy sami mogli dokonać wyboru 12 spośród kilkudziesięciu obrazów przechowywanych w jej mieszkaniu w Paryżu. Wybrano prace oddające możliwie pełne spektrum zainteresowań malarki i reprezentatywne dla jej stylu. Warto w tym miejscu nadmienić, że część malarskiej spuścizny Joanny Wierusz-Kowalskiej trafiła w tym czasie także do Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Wybrane przez suwalskich muzealników obrazy artystki to prace abstrakcyjne, bo takie tworzyła, z różnych okresów jej twórczości. To szczególnie abstrakcja, jak ją znawcy określają – „liryczna”, uporządkowana i harmonijna. Niektóre z obrazów poprzez tytuły, a także kompozycję i klimat przywołują konkretną rzeczywistość (np. *Nowy Jork*), inne pozostają w sferze plastycznych znaków i znaczeń. Wyjątkiem jest autoportret Joanny – mocny, „okrutny” w swojej bezlitosnej prawdzie podobieństwa, malowany na desce zdecydowanymi, ostrymi barwami, budujący bryłę wyrazistej głowy z twarzą o ostrych rysach.

Wszystkie kompozycje Joanny Wierusz-Kowalskiej są budowane na równi barwą i formą. Cechuje je równowaga płaszczyzn, pionów równoważonych poziomami, harmonia barw ze świadomie rozłożonymi akordami tonów. Nie ma natomiast w nich nawet sugerowanej anegdoty. Najważniejszy wydaje się w tych pracach nastrój, emocje autorki i odczuwane, odczytywane podczas kontaktu z jej sztuką, przeżycia widza. To one są treścią tej twórczości. Opowieści o tunelach, odczuciach związanych ze śmiercią kliniczną, widzeniach sennych wydają się być uporczywym szukaniem epickości w malarstwie

Joanny, podczas gdy ona sama mówiła o wewnętrznym impulsem, który jej taki sposób malowania narzucał, wymuszał go na niej. W rozmowie z Elżbietą Dziwkowską na pytanie, co jest istotne dla jej sztuki, odpowiedziała krótko: *Móc malować i mieć co malować. Mieć to w sobie*. Ma się w sobie przede wszystkim myśli, uczucia, emocje. To właśnie one trafiały na płótna artystki. *Nie maluję dla potomności, lecz w sposób egoistyczny, najpierw dla siebie* – powiedziała we wspomnianej rozmowie.

Obrazy z kolekcji suwalskiej nie są sygnowane i datowane. Artystka nie miała takiego zwyczaju. Nie trudno jednak z dużym prawdopodobieństwem przypisać poszczególne prace etapom jej życia. *Okna, Nowy Jork*, pochodzą z lat wcześniejszych. Do ostatniego okresu należą kojarzone głównie z jej twórczością *Słońca*, a także rysunki rysowane na kartkach A-4 cienką, delikatną kreską, abstrakcyjne, budujące wysnute z fantazji, ale uporządkowane, „racjonalne” formy. Niektóre z nich czasem przywołują na myśl antropomorficzne skojarzenia, inne skomplikowane obiegi jakichś substancji lub maszyny wiecznego ruchu, jeszcze inne – kształty roślinne. Odczytania te nie są sprzeczne z poglądami Joanny Wierusz-Kowalskiej na własną sztukę. Chora, pozbawiona sił, częściowo unieruchomiona, porządkowała świat w sobie, prowadząc po czystej kartce grafit ołówka.

Najmłodsza z pokolenia artystów Wieruszów-Kowalskich musiała w swojej twórczości, jak



10. Joanna Wierusz-Kowalska, *Okna*

10. Joanna Wierusz-Kowalska, *Windows*



11. Joanna Wierusz-Kowalska, *Abstrakcja*

11. Joanna Wierusz-Kowalska, *Abstraction*

(Wszystkie fot. z Archiwum Muzeum Okręgowego w Suwałkach)

sama o tym pisała, odciąć się od sztuki i ojca, i dziadka. Wykształcenie zdobyła pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego, kolorysty zamykającego barwę w mocnym konturze. Malarka zaprzeczając, odrywając się od sztuki swoich przodków, w jakiś sposób przecież ją w swojej twórczości absorbowwała. Alfred Wierusz-Kowalski, znany jako twórca żywiołowych lub dramatycznych przedstawień, był także autorem obrazów wyciszonych, bardzo nastrojowych, o niezwykle delikatnych, wysublimowanych rozwiązaniach kolorystycznych. Czesław niewątpliwie przywiązywał ogromną wagę do koloru, ale nie tracił przez to nic z mate-

rialności przedstawianego świata. Tak jest i w obrazach Joanny. Kolor buduje nastrój, klimat kompozycji, przekazuje emocje, ale forma, płaszczyzny, linie, bryły dyscyplinują, nadają obrazowi zwartą, mocną formę, nie pozwalają, aby stał się płótnem pokrytym kolorowymi plamami.

Mimo wydawałoby się ogromnych różnic pomiędzy tym, co malowała Joanna, Czesław i Alfred, gdzieś głębiej, w ich myśleniu o strukturze obrazu, jego funkcjach, odnajdzie się wspólnota poglądów i wyborów artystycznych.

Eliza Ptaszyńska

### Three Generations of the Wierusz-Kowalskis. Styles, Epochs, Lands

The collections of the Regional Museum in Suwałki contain a set of works by three generations of the Wierusz-Kowalskis: Alfred (1849-1915), Czesław (1882-1984) and Joanna (1930-2005). The oldest representative of the family was born in Suwałki and died in Munich. Czesław, his oldest son, was born in Munich and died in Warsaw. Joanna, Czesław's second wife, was born in Wilno and died in Paris.

The paintings found themselves in the Suwalki Museum thanks to contacts between its long-term director, Zygmunt Filipowicz, and Czesław Wierusz-Kowalski, established in the course of work on an exhibition commemorating the fiftieth anniversary of Alfred's death. The years-long links between members of the family and the town produced successive donations and the sale of souvenirs and works. A permanent exposition of works by Alfred Wierusz-Kowalski – the only such show in Poland – was inaugurated in 1976. The displayed artist is a leading representative of Polish painters working during the second half of the nineteenth century in Munich. The show of oil paintings, sketches, drawings, and nineteenth-century graphic reproductions was accompanied by furniture and painting equipment – an easel, a table, and a stool from the artist's Munich flat and studio. The Suwalki collections include also photographs, diplomas, letters and other documents relating to the *oeuvre* and personal life of the painter. The originally

deposited works and souvenirs of Alfred Wierusz-Kowalski were donated by Czesław and became a permanent part of the Museum collections. Many of Czesław's compositions were also offered by his wife, Helena.

The efforts made by the present-day Museum director, Jerzy Brzozowski, and his contacts with the granddaughter of the Munich-based artist became the reason why the painter and conservator donated more than ten of her oil works as well as drawings from the most recent stage in her *oeuvre*.

The unusual "Wierusz" exhibits are not only composed of numerous purchased or donated works, documents, and souvenirs but also outline one and a half century in the history of Polish art, nation and state. Born in different countries, students at the Munich, Paris and Warsaw academies, the authors died in the capitals of three states, thus personifying the complicated history not only of their family but also of Europe. Their *oeuvre* encompasses nineteenth-century realism represented by Alfred, Czesław's colourism, and the lyrical abstraction of Joanna. Each member of this talented family was compelled to confront his works not only with European and Polish art, but also with his/her predecessor. The Suwalki collection remains an interesting contribution to art-related studies.

□

Katarzyna Sobota

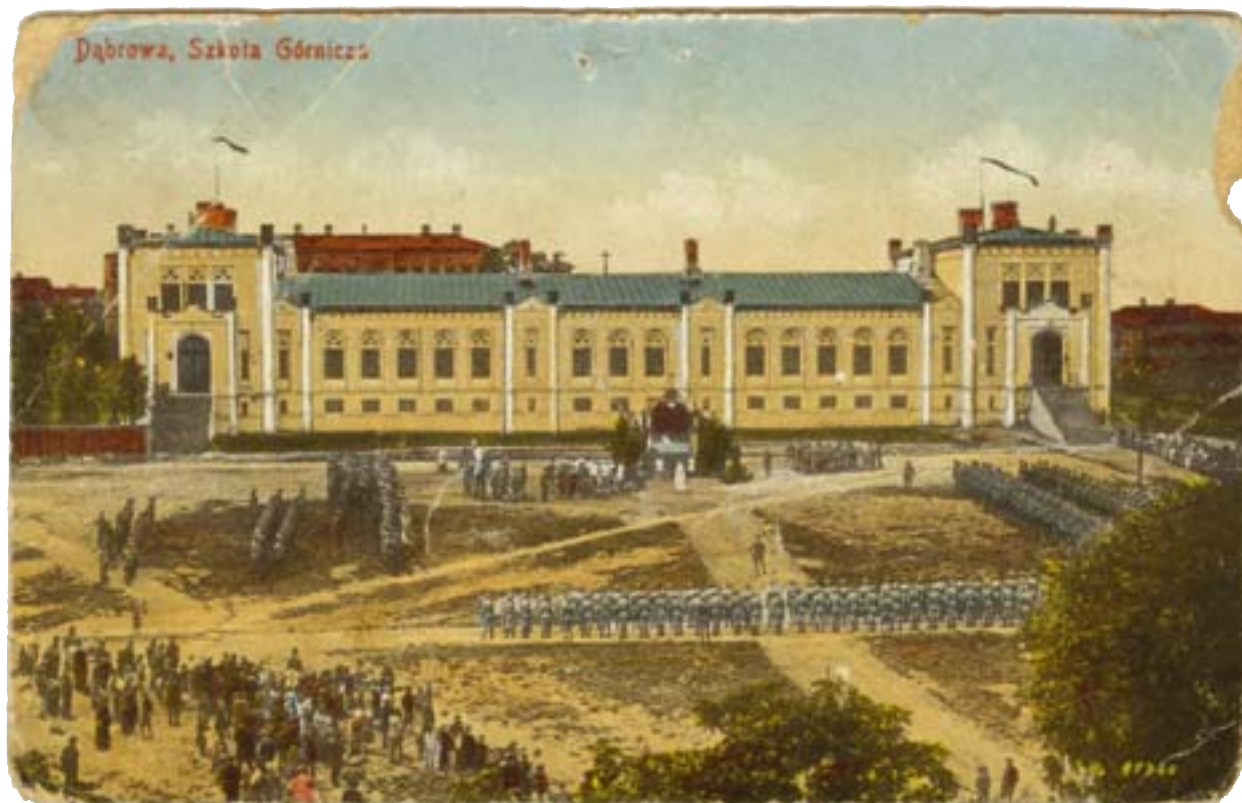
## MUZEUM MIEJSKIE „SZTYGARKA” W DĄBROWIE GÓRNICZEJ

Do chwili obecnej na łamach rocznika „Muzealnictwo” nie publikowano żadnych materiałów związanych z Muzeum Miejskim „SztYGarka” w Dąbrowie Górniczej. Chcielibyśmy więc tę sytuację jak najszybciej zmienić, by wszyscy czytelnicy rocznika mieli możliwość zapoznać się z naszą działalnością.

Muzeum Miejskie „SztYGarka” jest instytucją stosunkowo „młodą”, jeśli wziąć pod uwagę czas jego istnienia w obecnej formie. Jednakże sama historia muzealnictwa w Dąbrowie Górniczej sięga niemal stu lat wstecz. Sądzę, że nie każdy wie, gdzie Dąbrowa Górnicza się znajduje, a umiejscowienie jej w Zagłębiu Dąbrowskim

też nie jest sprawą oczywistą dla ludzi, którzy naszych terenów do tej pory nie mieli okazji odwiedzić. By przedstawić w miarę rzetelnie historię naszego muzeum, jego strukturę, cele i plany na przyszłość, muszę w ramach krótkiego wstępu przybliżyć nieco historię samego regionu oraz jego serca – Dąbrowy Górniczej.

Pod względem geograficznym Zagłębie Dąbrowskie to ziemie pomiędzy zbiegiem rzek Białej Przemszy i Brynicy od strony południowej, Wyżyną Śląską na zachodzie i Jurą Krakowsko-Częstochowską na wschodzie. Nazwą Zagłębie Dąbrowskie objęto w 2 połowie XIX w. nowo kształtujący się przemysłowy, górnico-hutniczy



1. Budynek zaprojektowany przez Franciszka Marię Lanciego w latach 1839-1842 – siedziba Szkoły Górniczej i Muzeum Mineralogiczno-Geologicznego w Dąbrowie Górniczej
1. Building designed by Franciszek Maria Lanci in 1839-1842 – the seat of the Mining Academy and the Mineralogical-Geological Museum in Dąbrowa Górnicza



2. Muzeum Miejskie „Szytgarka”, stan współczesny, po generalnym remoncie

2. The "Szytgarka" Municipal Museum, present-day state after general repairs

region dla odróżnienia go od ośrodków umiejscowionych na Śląsku. Pierwsza wzmianka na temat Dąbrowy Górniczej jako wsi, tzw. Starej Dąbrowy, pojawiła się w 1755 r. w księgach starostwa siewierskiego, jakkolwiek liczne wsie, które weszły później w obręb miasta, odnotowywane były w źródłach historycznych począwszy od XIII wieku. Sama Dąbrowa, oraz okalające ją inne wioski (dzisiejsze dzielnice) stanowiły ośrodek o *stricte* rolniczo-hodowlanym charakterze, i zapewne ten stan rzeczy trwałby do dziś, gdyby nie fakt, że przypadkowo odkryto na tych terenach pokłady węgla kamiennego. Od tego czasu (2 połowa XVIII w.) wydarzenia potoczyły się niezmiernie szybko. Zmiany, które objęły ten teren, w bardzo krótkim czasie przekształciły dawny rolniczo-hodowlany ośrodek w prężnie rozwijający się region przemysłowy. Przeobrażenia dotyczyły również ludzi mieszkających tutaj. Dawni rolnicy nagle dostawali angaże i zatrudnienie pod ziemią, a nie na jej powierzchni, dzieci do tej pory beztrudnie biegające za piłką przez cały dzień nagle zostały zmuszone

do regularnego uczestnictwa w zajęciach szkolnych, kobiety od wieków prowadzące skromne i ciche życie w ramach swoich gospodarstw nagle po artykuły spożywcze zaczęły się udawać do wyrastających jak grzyby po deszczu sklepów prywatnych. Przyływ gotówki i lepsze warunki życia powodowały stałe zwiększanie się potrzeb. Ludzie tłumnie napływający na teren Zagłębia Dąbrowskiego starali się w każdy możliwy sposób wykorzystać ten fakt, robiąc przy tym jak najbardziej intratne interesy. Życie społeczne i kulturalne także zaczęło podlegać pewnym zmianom – nowi właściciele i potentaci majątkowi przybyli do Dąbrowy starali się mniej lub bardziej oddziaływać na życie osady i jej mieszkańców. *Wspierali różne inicjatywy społeczno-socjalne, czy oświatowo-kulturalne. Utrzymywano, więc małe szpitaliki, ambulatoria, szkółki elementarne, kasy pożyczkowe [...] w osadzie zawiązały się pierwsze teatryki amatorskie [...] w końcu XIX wieku osadę odwiedzali artyści i pisarze, m. in.: Gabriela Zapolska, Stefan Żeromski, Bolesława Prus i Maria Konopnicka<sup>1</sup>.*



3. Ekspozycja przyrodnicza – fauna i flora Zagłębia Dąbrowskiego  
3. Natural history exposition – the fauna and flora of the Dąbrowa Basin

Czas płynął, a w Dąbrowie powstawały coraz to nowe inwestycje: połączenie kolejowe ze wschodem, nowe szkoły (tu dla nas szczególnie istotna Szkoła Górnicza, jakże silnie związana z istniejącym dziś muzeum), murowane kościoły i biblioteki. Jednakże Dąbrowa nadal sklasyfikowana była jako wieś; status miasta uzyskała na mocy rozkazu wodza armii austro-węgierskiej dopiero 18 sierpnia 1916 roku. W kolejnych latach przyłączano do niej nowe dzielnice (wcześniej osady otaczające Dąbrowę) – w rezultacie dziś miasto obejmuje obszar 188 km<sup>2</sup> i mieszka

w nim ponad 130 000 mieszkańców. W chwili obecnej przemysł w Dąbrowie Górniczej nie gra już tak ogromnej roli, niedawna fala likwidacji kopalń dotknęła i nasze miasto. Fakt ten jednakże nie spowodował jego upadku, wręcz przeciwnie. Dąbrowa dziś ma ogromne szanse, by wyróżnić się spośród otaczających ją innych aglomeracji miejskich, dzięki bogatemu życiu kulturalnemu. Ponadto, jako jedno z nielicznych miast w Zagłębiu Dąbrowskim, posiada ogromne tereny zielone, na których wytyczona została cała sieć tras spacerowych i wycieczkowych, a cztery ogromne zbiorniki wodne Pogoria I, II, III, IV (w tym jeden – Pogoria IV – powstały w roku 2006, z przeznaczeniem na luksusowy ośrodek rekreacyjny) podnoszą jego walory turystyczne.

Muzeum Miejskie „Szttygarka” jest jedną z tych instytucji, dzięki której Dąbrowa Górnicza zyskuje na atrakcyjności i dzięki której turyści odwiedzający miasto mogą poznać jego przeszłość, urozmaicając przy tym plan swej wycieczki po Zagłębiu Dąbrowskim. Tradycje muzealnictwa w tym regionie sięgają końca XIX wieku. Wszystko zaczęło się od wspomnianej wcześniej Szkoły Górniczej, posiadała ona bowiem w swych zasobach m.in.: kolekcję mineralogiczną i geologiczną. Siedzibą szkoły został budynek wybudowany w 1842 r., zajmowany do tej pory przez Zarząd Zachodniego Okręgu Górniczego. Szkoła ta skupiała wokół siebie wielu znakomitych ludzi, m.in. takich,

których pasją było gromadzenie i uzupełnianie zbiorów z zakresu minerałów i geologii.

Zbierane okazy, odpowiednio opisane i posegregowane, były przekazywane do zbiorów mineralogicznych i geologicznych, które stały się z czasem załącznikiem muzeum<sup>2</sup>.

Po 1905 r. zrodził się projekt utworzenia nowej placówki naukowej, która gromadziłaby oraz opracowywała zbiory o charakterze przyrodniczym. Tym sposobem dnia 6 sierpnia 1912 r. w miejskim budynku Resursy otwarto pierwsze Muzeum im. Zygmun-



ta Glogera, wybitnego badacza kultury – etnografa. By powiększać dotychczasowe zbiory, organizowano dla uczniów Szkoły Górniczej liczne wyprawy oraz wycieczki terenowe. Kolejną istotną dla rozwoju muzealnictwa w Dąbrowie Górniczej datą był rok 1919, kiedy to przeznaczono tzw. Pawilon II Szkoły Górniczej na pracownię i sale wykładowe oraz na Muzeum Mineralogiczno-Geologiczne. Wszystkie te wydarzenia nie miałyby miejsca, gdyby niewspomniani wcześniej pasjonaci. Adam Piwowar (pierwszy prezydent miasta) był jednym z tych, którym los muzealnictwa nie był obojętny. Nabywał minerały i skały do kolekcji, a ponadto zaopatrywał placówkę w pomoce naukowe, takie jak czasopisma i książki. W ten sposób urzędowa pracownia przekształciła się niebawem w Muzeum Geologiczne, które włączyło w swą strukturę istniejące wcześniej Muzeum im. Zygmunta Glogera.

W powstałym Muzeum prezentowano zabytki z okresów: dewonu, karbonu, permu, triasu, jury, kredy i czwartorzędu. Pochodziły one zarówno z okolic

Dąbrowy Górniczej, jak i z całej Polski i świata. Po II wojnie światowej muzeum oczywiście reaktywowano i ze zdwojoną siłą starano się by działało prężnie i dynamicznie. Z biegiem lat powiększała się liczba sal wystawienniczych. Muzeum przechodziło liczne perypetie, w zależności od zmieniających się władz i ich wizji funkcjonowania placówki – już to je zamykano, już to ponownie otwierano, przywracając mu właściwy status. Wreszcie w roku 1987 reaktywowano Muzeum Geologiczne jako integralną część Zespołu Szkół Zawodowych „Szttygarka” MGiE, pod nazwą Ośrodek Muzealno-Dydaktyczny. Ekspozycję muzealną zlokalizowano w Pawilonie I szkoły, gdzie zaprezentowano zbiory historyczne i geologiczne, które podzielono na następujące wystawy: „Wstęp do geologii”, „Surowce mineralne Zagłębia Górnośląskiego”, „Skamieniałości”, „Surowce mineralne Polski”, „Sole kamienne i potasowe”, „Skały budowlane”, „Minerały i skały z różnych stron świata”, „Agaty i ametysty”, „Krzemionki opatowskie” i „Maszyny i urządzenia górnicze”<sup>3</sup>.



4. Ekspozycja archeologiczna – rekonstrukcja pieca i drewniana płuczka

4. Archaeological exposition – reconstruction of a furnace and a wooden washer



5. Ekspozycja historyczna – sala z popiersiami Stanisława Staszica i Feliksa Verdie  
5. Historical exposition – showroom featuring the busts of Stanisław Staszic and Feliks Verdie

Muzeum Miejskie „Szttygarka” mieści się w budynku zaprojektowanym przez sławnego architekta Franciszka Marię Lanciego – jednym z nielicznych na naszym terenie zabytków tej rangi. Wzniesiony w latach 1839-1842 jest doskonałym przykładem czystego stylu neogotyckiego. Od początku swego istnienia był siedzibą Zarządu Zachodniego Okręgu Górniczego, przez krótki czas funkcjonował w nim lazaret wojsk austriackich. Obecnie, po generalnym remoncie w roku 2006, pracownicy merytoryczni muzeum starają się doprowadzić sale ekspozycyjne do stanu, który pozwoli je zaaranżować w taki sposób, by w pełni odpowiadały aktualnym

i nowoczesnym prądom wystawienniczym (ekspozycje wizualne). Pragniemy, by w naszym muzeum zwiedzający zobaczyli jak najmniej eksponatów pozamykanych w ciężkich, niedostępnych gablotach i mieli możliwość zapoznania się z daną tematyką w sposób jak najszerszy. Tak, więc np. odwiedzając sale poświęcone mamutom nie tylko obejrzymy ich reprodukcje i przeczytamy opisy ich życia i zwyczajów, ale także dane nam będzie obejrzyć ich kości oraz plastyczne rekonstrukcje mamucich szkieletów, zaś pomieszczenie, w którym zamieścimy tego typu ekspozycję, będzie rekonstrukcją jaskini z epoki kamienia.

Tak dobrze rozwinięte pod względem przemysłowo-gospodarczym miasto, jakim jest Dąbrowa Górnicza musiało zadbać o równie bogate życie kulturalne. Każde szanujące się miasto stara się zazwyczaj by w jego obrębie znajdowała się placówka typu muzealnego. Nie inaczej stało się w Dąbrowie Górniczej. Obchody 80-lecia uzyskania praw miejskich, przypadające na przełom sierpnia i września 1996 r., stały się impulsem do sfinalizowania dojrzewającej od kilku lat myśli o powołaniu Muzeum Miejskiego. Inauguracja muzealnej ekspozycji nastąpiła 30 września 1996 roku<sup>4</sup>.

O ile pierwsze wystawy tematycznie skoncentrowane były wyłącznie wokół historii Dąbrowy Górniczej, o tyle dzisiaj w Muzeum Miejskim „Szttygarka” zobaczyć możemy eksponaty działów: archeologii i przyrody, historii oraz etnograficzno-podróżniczego, w ramach, którego wyodrębniono zbiór etnografii lokalnej. Poza wymienionymi istnieje dział

wydawniczo-graficzny oraz dział muzealnych zbiorów bibliotecznych. Ciekawostką i ewenementem w skali całej Polski jest fakt, iż nasze muzeum posiada także tzw. Kopalnię Ćwiczebną – Sztolnię Górniczą.

Najstarsze zbiory przyrodniczo-geologiczne włączono do działu archeologii. Zarządza nimi kustosz Sebastian Kosakowski, który wyśmienicie zaaranżował m.in. ekspozycje: „Mamuty – władcy plejstocenijskiej tundry” (większość zabytków – szczątków kostnych mamutów – uzyskano dzięki współpracy z pobliską kopalnią piasku w Kuźnicy Warężyńskiej), „Jura krakowsko – częstochowska”, „Surowce mineralne Polski”

oraz „Dzieje Ziemi”. Ponadto w ramach popularyzacji zagadnień przyrodniczo-geologicznych organizowane są lekcje, wykłady i wycieczki terenowe. W trakcie tych zajęć możemy poznać m.in. surowce mineralne Górnośląskiego Zagłębia Węglowego, surowce mineralne Polski, ponadto możemy się nauczyć rozpoznawać rodzaje skamieniałości. Wycieczki terenowe, które odbywają się na trzech trasach: srebrnej – „Szlak kruszcowy” (prowadzi przez dawne tereny kruszonośne południowym stokiem wzgórz triasowych ciągnących się od Strzemieszyc do Sławkowa), czarnej „Szlak węglowy” (ślądami przemysłu górniczego, hutniczego oraz osiedli robotniczych) i zielonej – „Szwajcaria Zagłębiowska” (prowadzi przez tereny zielone Dąbrowy Górniczej i dolinę Białej Przemszy), są doskonałą okazją by poznać bliżej Dąbrowę Górniczą i Zagłębie Dąbrowskie.

Archeologią zajmuje się starszy kustosz Dariusz Rozmus. Bezpośrednim powodem otwarcia tego działu był fakt powiększania się z roku na rok zasobu zabytków związanych z początkami osadnictwa na terenie Zagłębia. Dariusz Rozmus prowadzi od kilku lat badania wykopaliskowe na terenie Zagłębia, jednak najwięcej czasu poświęca badaniom stanowiska archeologicznego w Dąbrowie Górniczej – Łośniu. W trakcie trwających już kolejny sezon wykopalisk odkryto tam i wstępnie zaklasyfikowano chronologicznie wczesnopaleolityczne zagłębie metalurgii srebra i ołowiu – ślady po piecach hutniczych z XI i XII w.<sup>5</sup>, tysiące odłamków ceramiki oraz cenny skarb ponad 1000 srebrnych monet z XII wieku. Poza badaniami wykopaliskowymi dział archeologii zajmuje się opracowaniem naukowym pozyskiwanych materiałów archeologicznych, ich wstępną konserwacją i rekonstrukcją oraz udostępnianiem w salach muzealnych szczególnie ciekawych zabytków i ich zespołów. Na ekspozycji możemy podziwiać m.in.: rekonstrukcję jednego z pieców, ołowiane cię-

żarki, ostrogi, fragmenty ceramiki, fragmenty biżuterii i ozdób ciała, oraz drewnianą płuczkę z 1444 r., ze stanowiska Hutki koło Bolesławia.

Bardzo ważny dla miasta i jego mieszkańców jest dział historii, który dzięki nieustającej uprzejmości darczyńców pozyskuje wciąż nowe eksponaty do swych zbiorów. Dział ten stara się ukazać zwiedzającym losy miasta przede wszystkim poprzez organizowane ekspozycje, ale, podobnie jak pozostałe działy, prowadzi też lekcje i wykłady. Uczestnicząc w nich można zapoznać się m.in. z dziejami szkolnictwa górniczego w Dąbrowie Górniczej, historią muzeum, przemysłem Zagłębia Dąbrowskiego w XIX i XX w.,



6. Ekspozycja historyczna – rekonstrukcja gabinetu I Prezydenta Miasta Adama Piwowara

6. Historical exposition – reconstruction of the office of Adam Piwowar, the Town's First President



7. Ekspozycja etnograficzno-podróżnicza – widok na tzw. salę papuaską

7. Ethnographic-travel exposition – view of the so-called Papuan Room

życiem społecznym i kulturalnym w naszym regionie. Liczne publikacje pracowników dodają działowi prestiżu – tu wymienić trzeba przede wszystkim prace Arkadiusza Rybaka i Włodzimierza Starościaka. Duży walor poznawczy ma wystawa „Dzieje przemysłu dąbrowskiego”, rozplanowana w trzech salach traktująca o rozwoju przemysłu na naszych terenach od czasów wczesnośredniowiecznych do 2 połowy XX wieku. Znajdziemy na niej m.in. popiersie Feliksa Verdie – inżyniera, który zmodernizował jedną z hut w Dąbrowie, stawiając ją tym samym w światowej czołówce przemysłu – wykonane przez sławnego rzeźbiarza Augusta Bartholdiego, znanego z realizacji Statui Wolności w Nowym Jorku.

Dział etnograficzno-podróżniczy prowadzony jest przez kustosa Grzegorza Kuśpiela. Do głównych zainteresowań kustosa należy organizowanie wypraw w najdalsze nie do końca rozpoznane jeszcze zakątki świata. W muzeum co pewien czas prezentowane są wystawy dokumentujące te ekspedycje. Zbiory przywożone z tych podróży umożliwiły zaprezentowanie

mieszkańcom Zagłębia i Śląska kultur Azji, Australazji, Indii oraz Ameryki Południowej. Obecnie można zobaczyć wystawy: „Dajakowie – potomkowie legendarnych łowców głów”, „Kanibale z Gór Gwiazdnych” (Papua Nowa Gwinea) i ekspozycję o tematyce indyjskiej, gdzie m.in. prezentowana jest oryginalna kolekcja lalek hinduskich w strojach regionalnych, a w przeszłości planowane są ekspozycje związane z Ameryką Południową, Rumunią oraz Madagaskarem. Poza tym dział organizuje wystawy czasowe w innych instytucjach kulturalnych na obszarze całego Śląska i Zagłębia (Miejska Biblioteka w Czeladzi, Wojewódzki Park Kultury i Rozrywki w Chorzowie, Muzeum w Tarnowskich Górach). Dzięki osobistym kontaktom Grzegorza Kuśpiela z Krzysztofem Wielickim powstała „Wystawa fotografii – Dwa oblicza Ziemi. Spojrzenie na świat z himalajskich szczytów i najgłębszych jaskiń ziemi”.

Etnografia lokalna znajduje się w gestii autorki niniejszego artykułu. Odtworzenie i udokumentowanie przeszłości kulturowej Dąbrowy Górniczej i Zagłębia

Dąbrowskiego następcza wciąż spore trudności. Dlaczego? Otóż przede wszystkim, dlatego, że nigdy nie były to tereny cieszące się szerszym zainteresowaniem profesjonalnych badaczy kultury, ich uwagę przyciągał raczej obszar Śląska czy Małopolski. W rezultacie, by zapoznać się z jakimś zagadnieniem dotyczącym Dąbrowy Górniczej i Zagłębia Górniczego trzeba sięgnąć do źródeł i opracowań z XIX i początków XX wieku. Pierwsze kroki w dziedzinie etnografii lokalnej postawili pracownicy Muzeum Górnośląskiego z Bytomia, którzy w latach 60. i 70. XX w. przeprowadzili krótkie, sondażowe badania terenowe, obciążone jednak błędem metodologicznym, co spowodowało że badano mieszkańców kilku dzielnic Dąbrowy naraz, zadając pytania równocześnie z zakresu kultury materialnej, duchowej i społecznej. Ponieważ jednak w dziedzinie, jaką jest etnografia, liczy się każdy poprawnie przeprowadzony wywiad środowiskowy, to materiał uzyskany wtedy z powodzeniem może stanowić uzupełnienie działań dzisiejszych. Kilka lat temu etnograficzne badania terenowe Zagłębia (Będzin, Sosnowiec) rozpoczęła etno-

log Dobrawa Skonieczna-Gawlik z Muzeum Zagłębia w Będzinie, jednakże zaledwie kilka sezonów badawczych nie mogło przynieść zadowalających odpowiedzi na nurtujące nas pytania. Aby dokładnie opisać sytuację i miejsce etnografii lokalnej w dzisiejszych realiach Dąbrowy Górniczej musiałabym temu zagadnieniu poświęcić odrębny artykuł, tu zatem pozwolę sobie jedynie napomknąć o naszych problemach i zarazem sukcesach.

Jak się zdaje największym osiągnięciem są wystawy prezentowane w siedzibie muzeum i w innych instytucjach. W muzeum można obejrzeć ekspozycję stałą „Kultura materialna Zagłębia Dąbrowskiego”, gdzie zwiedzający zapewne zwróci uwagę na próbę rekonstrukcji: izby kuchennej i sypialnej, a także na zbiór narzędzi i sprzętów rolniczych oraz gospodarskich (radła, pługi, brony, nosidła na wodę, żarna, żelazka na duszę, tary służące do prania). Z bardziej spektakularnych wystaw czasowych należy wymienić tę, która miała miejsce na przełomie lutego i marca 2006 r. w kościele p.w. św. Antoniego z Padwy w Dąbrowie Górni-



8. Ekspozycja etnograficzno-podróżnicza – lalki (wybór) z Kolekcji Lalek Hinduskich

8. Ethnographic-travel exposition – puppets (selection) from the Hindu Puppet Collection

czej – Gołonogu; prawdopodobnie po raz pierwszy we wnętrzu kościelnym znalazła się rekonstrukcja izby mieszkalnej z przełomu XIX i XX wieku. Oczywiście zajmujemy się też pozyskiwaniem nowych artefaktów. Przede wszystkim dzięki tzw. Akcji – Apelowi (nagłośnieniu za pośrednictwem lokalnych mediów) udało się nam zgromadzić w 2006 r. ponad 70 nowych eksponatów, ponadto w tymże roku zrealizowałam pierwszy sezon etnograficznych badań terenowych w Dąbrowie Górniczej – Gołonogu. Te ostatnie jednakże nie przyniosły oczekiwanych efektów, dzisiejsze czasy bowiem nie są sprzyjające tego typu działaniom – mieszkańcy są zazwyczaj nieufni wobec badaczy i nawet komunikaty przekazywane z kościelnej ambony nie wpłynę-

ły znacząco na ich postawę, nad czym należy ubolewać. Niemniej w roku 2007 zamierzam kontynuować badania we wspomnianej dzielnicy, a w przyszłości nawiązać współpracę z jakąś jednostką uniwersytecką, co niewątpliwie je zintensyfikuje. Sezon pierwszy był poświęcony kulturze materialnej – interesowały mnie głównie zagadnienia związane z tradycyjnym strojem ludowym oraz z zabudową i wyposażeniem tradycyjnego gospodarstwa zagłębiowskiego. Już w roku 2005 podjęłam próbę rekonstrukcji kobiecego i męskiego stroju ludowego będącisko-siewierskiego popularnie zwanego strojem „zagłębiowskim”; stroje te stanowią nieodłączny element ekspozycji stałej „Kultura materialna Zagłębia Dąbrowskiego”. Jak już powiedziano



9. Ekspozycja etnografii lokalnej – rekonstrukcja izby kuchennej

9. Local ethnography exposition – reconstruction of a kitchen

badania etnograficzne w Dąbrowie będą kontynuowane, a ich rezultaty zaowocują nowymi wystawami. Ponieważ etnografia i etnologia stanowią dyscypliny naukowe najbliższe kulturze „wszelakiej”, w planach najbliższych jest otwarcie wystawy czasowej: „Procesy czarownic w Polsce i na świecie”.

Dział wydawniczo-graficzny służy nieocenioną pomocą w organizowaniu wystaw, niejedną ekspozycję muzealną udało się dzięki niemu zrealizować w sposób profesjonalny i z tzw. pomysłem. To tu powstają wszelkie materiały promocyjne: projekty wystaw, zaproszenia projekty plakatów, tu też poddawane są wstępnej obróbce publikacje i wydawnictwa muzealne m.in. „Zeszyty Muzealne”.

Ostatnim z działów, który zostanie tu omówiony są zbiory biblioteczne liczące ok. 1000 pozycji. Prowadzi go kustosz Magdalena Cyankiewicz. Materiały biblioteczne obejmują głównie Zagłębia (historia miasta Dąbrowy Górniczej na tle regionu), a także prace z zakresu nauk przyrodniczych (w tym geologii) i nauk technicznych (w tym historii górnictwa węgla kamiennego oraz rud cynku i ołowiu). Książki i czasopisma pochodzą głównie z darów, zakupów oraz wymiany wydawnictw muzealnych<sup>6</sup> i udostępniane są jedynie na miejscu.

Kopalnia Ćwiczebna jest, jak już wyżej wspominałam, ewenementem w skali całego Zagłębia Dąbrowskiego i Śląska. Powstała na użytek Szkoły Górniczej – miały się tu odbywać zajęcia praktyczne. Po 1919 r. oprócz warsztatów szkolnych, odlewni i maszynowni rozpoczęto budowę Kopalni Ćwiczebnej. Przy budowie kopalni brali udział przede wszystkim uczniowie Wydziału Górniczego szkoły. Zamierzano docelowo w wyrobiskach zlokalizować muzeum, w którym będą zgrupowane maszyny i urządzenia górnicze. Obecny układ wyrobisk Kopalni Ćwiczebnej odbiega od zaplanowanego. W miarę rozwoju przemysłu górniczego, zmieniały się plany wykorzystania kopalni. W latach 60. XX w. narodził się pomysł poszerzenia układu wyrobisk, łącznie z wybudowaniem osobnego szybu „Staszic”. Zamierzeń tych jednak nie udało się zrealizować<sup>7</sup>. Kopalnia Ćwiczebna pozostaje prawdziwym dokumentem świadczącym o rozwoju górnictwa w Zagłębiu Dąbrowskim. Jest to ostatni zestaw wyrobisk dołowych, które oparły się „niszczącej” i destrukcyjnej działalności organów likwidujących kopalnie w imię obowiązującego prawa<sup>8</sup>. Niestety, od kilku lat jest zamknięta i czeka na generalny remont – ubolewamy nad faktem, że nie może być udostępniana turystom. Zdajemy sobie jednocześnie sprawę, że jedynie ogromne nakłady finansowe mogłyby „postawić” ją z powrotem na nogi.



10. Ekspozycja etnografii lokalnej – rekonstrukcja izby mieszkalnej w Kościele w Dąbrowie Górniczej Gołonogu

10. Local ethnography exposition – reconstruction of a residential interior in Kościół in Dąbrowa Górnicza Gołonog

Starałam się przedstawić historię i teraźniejszość Muzeum Miejskiego „Szytgarka”. W skrócie poznaliście Państwo burzliwe dzieje muzealnictwa w Dąbrowie Górniczej (burzliwe, a jednak jak owocne). Myślę, że wniosek jest jeden – Dąbrowa Górnicza może z czystym sumieniem zaprosić do zwiedzania muzeum zarówno wszystkie osoby przyjezdne, jak i swoich mieszkańców. Ponieważ staramy się, by nasza oferta była zawsze ciekawa, organizujemy dość często wystawy o charakterze czasowym w innych placówkach i instytucjach kulturalnych na terenie miasta. Z reguły są to wystawy okolicznościowe, np. na obchody nadania praw miejskich Dąbrowie (rok 2006 – 90 lat) czy z okazji świętowania innych ważnych dat dla miasta. Uczestniczymy w imprezach okolicznościowych (Dni Dąbrowy, Dożynki), prezentując wówczas tzw. mini wystawy poszczególnych działów. Na zamówienie realizujemy prelekcje, wykłady i lekcje w innych ośrodkach kulturalnych. Dodatkowo prowadzimy zajęcia interaktywne, w których najczęściej uczniowie szkół są proszeni o wykonanie pewnych czynności na podstawie informacji zawartych we wstępnym wykładzie wygłoszonym przez pracownika merytorycznego. Takie zajęcia w najszerszej formie prowadzą Sebastian Kosakowski i autorka niniejszego artykułu. Przykładem niechaj będą organizowane co rok warsztaty wiosenne i zimowe, w czasie których dzieci i młodzież wspólnie wykonują np. pisanki, kartki świąteczne, ozdoby choinkowe.

Jednakże największym atutem w naszej pracy jest fakt, iż jesteśmy otwarci na wszelkie nowe pomysły. To, że muzeum ma rodowód przede wszystkim związany



11. Etnografia lokalna w Muzeum Miejskim „Szttygarka”

11. Local ethnography in the "Szttygarka" Municipal Museum



z geologią i mineralogią absolutnie nie oznacza, że nie można u nas prezentować wystaw o innej tematyce. Chcielibyśmy przyjmować jak najwięcej wystaw „z zewnątrz”, czego przykładem była udostępniona w dniach od 27 czerwca do 27 lipca 2007 r. wystawa czasowa „Historia pod tytułem Newsweek. 90 lat w okładkach”.

Naszym głównym zamierzeniem jest to, by tworzyć wystawy w sposób jak najbardziej nowoczesny i dostępny dla każdej grupy wiekowej. Myślę, że dążenie do jak największej „wizualizacji” ekspozycji może być nam zaliczone na plus. Obserwowałam wiele reakcji ludzi na wystawy w naszym muzeum. Nic nie cieszyło bardziej i dorosłych, i dzieci, jak wejście do sal, w których pomysł ten zastosowaliśmy (np. wspomniana wyżej ekspozycja „Mamuty – władcy plejstocenijskiej tundry”).

Chcielibyśmy bardzo, by z naszym muzeum zapoznała się jak największa liczba osób. Pragnęlibyśmy stać się instytucją gwarantującą wszystkim zainteresowanym i pasjonatom dostęp do informacji o regionie i nie tylko. Pragnęlibyśmy pokazać przede wszystkim mieszkańcom Zagłębia i Śląska, że w muzeum obejrzą zarówno wystawy, które *stricto* wiążą się ze zbiorami naszych działów ale, że i tematyka współczesna nie jest nam obca. Poza tym uznalibyśmy za wielki sukces, gdyby udało nam się zmienić tak częste myślenie ludzi, że w muzeum zobaczyć można jedynie zakurzone gabloty, a na sale wystawowe można wejść tylko w za dużych o trzy numery kapciach.



12. Rekonstrukcja kobiecego i męskiego stroju będzińsko-siewierskiego, tzw. zagłębiowskiego
12. Reconstruction of a man's and woman's so-called Basin costume from the Będziń-Siewier region

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej)

## Przypisy

<sup>1</sup> W. Starościak, *Od Dąbrowy do Dąbrowy Górniczej 1755-1916*, „Zeszyty Muzeum Miejskiego »Szttygarka«”, 1996, z. 1, s. 17.

<sup>2</sup> A. J. Wójcik, A. Rybak, *Zarys dziejów Muzeum Miejskiego »Szttygarka«*, „Zeszyty Muzeum Miejskiego »Szttygarka«”, 1999, z. 1, s. 6.

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

<sup>4</sup> *Jest Muzeum Miejskie [w:] Muzeum Miejskie »Szttygarka» 1912- 2002*, Dąbrowa Górnicza 2002, s. 14-15.

<sup>5</sup> D. Rozmus, *Ekspozycja Archeologiczna*, *ibidem*, s. 32.

<sup>6</sup> M. Cyankiewicz, *Zbiory muzealne*, *ibidem*, s. 40.

<sup>7</sup> A. J. Wójcik, *Sztolnia Ćwiczebna Muzeum Miejskiego »Szttygarka» jako dokument historii górnictwa węglowego w Zagłębiu Dąbrowskim*, rkps w Muzeum Miejskim „Szttygarka”, s. 8.

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

Katarzyna Sobota

### The "SztYGarka" Municipal Museum in Dąbrowa Górnicza

Despite the fact that the history of museum studies in Dąbrowa Górnicza is almost a hundred years old, the "SztYGarka" Municipal Museum is one of the few institutions of its sort in the Dąbrowa Basin. The local museum traditions in "SztYGarka" date back to the end of the nineteenth century and are closely connected with the Mining Academy, whose resources included a mineralogical and geological collection. The Academy attracted numerous outstanding persons fascinated in regional history and avid collectors concerned with establishing a museum in Dąbrowa. In 1912 the first Zygmunt Gloger Museum was opened to the public at the local Club; its patron was an eminent ethnographer and expert on culture. In 1919 a Mineralogical-Geological Museum was established in a building which housed the Mining Academy, erected in 1839-1842 by the acclaimed architect Franciszek Maria Lanci. Its continuation is the present-day "SztYGarka" Municipal Museum, with more than ten showrooms displaying permanent exhibitions: archae-

ological, natural sciences, historical, ethnographic and travels. In addition, the museum has its own Training Mine – Drift, and holds temporary shows, e. g. of photographs and works by more or less celebrated artists. As a rule, the exhibitions are on loan from other cultural institutions. Each of the Museum departments conducts lectures and interactive courses for interested visitors; they also organise expositions in those cultural institutions of the town and region with which the Museum maintains close contacts. As a rule, Dąbrowa Górnicza is associated with industry and, predominantly, mining. Today, however, the town is also one of the cultural centres of the Dąbrowa Basin. Thanks to such institutions as the "SztYGarka" Municipal Museum, the Basin Palace of Culture, and the Municipal Public Library, the visitor may become acquainted with the history of the region and the town's extensive cultural offer.

□

Andrzej Kiciński

## KONKURS NA MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE OCZEKIWANIA I WERDYKT

### Czekanie na Muzeum

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, wcześniej określane jako Muzeum Sztuki Współczesnej, stało się niemal mitem. Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim wydawało się maksimum tego, na co stać w dziedzinie współczesnej kultury miasto i kraj.

W tym czasie obserwowaliśmy niezwykłą eksplozję budowy nowych i rozbudowę istniejących muzeów sztuki nowoczesnej – najpierw w USA i Japonii, potem w Niemczech, Hiszpanii, a ostatnio we Francji.

W końcu lat 90. XX w. w warszawskiej prasie pojawiły się anonse o pomysłach budowy Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie według projektu Franka O. Gehry. Miało to miejsce bezpośrednio po wielkim sukcesie Muzeum Guggenheima w Bilbao. Anda Rottenberg relacjonowała obietnice Franka O Gehry. Jako lokalizację wymieniano początkowo działkę przy ul. Bednarskiej, później – nad Wisłą, na osi Stanisławowskiej.

Pierwsze z miejsc wzbudziło gwałtowną dyskusję, spowodowaną sugerowanym konfliktem między ekspresyjną architekturą, charakteryzującą dzieła Franka O. Gehry, a staromiejską lokalizacją.

Należy tu wspomnieć, że idea Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie sięga wstecz do wspaniałego projektu rozbudowy „Zachęty” autorstwa O. Hansena, L. Tomaszewskiego i S. Zamecznika z 1958 roku.

Pięćdziesiąt lat oczekiwania na muzeum pełne było coraz większych nadziei i planów.

### Oczekiwania i aspiracje

Jesienią 2005 r., już po podpisaniu 16 marca 2005 r. przez Prezydenta Warszawy i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego listu intencyjnego o podjęciu decyzji budowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i jego lokalizacji na placu Defilad, redakcja „Aspiracji” (magazynu wydanego w kilku numerach

z okazji jubileuszu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie) zwróciła się do wielu osób, w tym do światowej rangi artystów, z pytaniem: „Jakie muzeum?”

W tym czasie powołany był już dyrektor muzeum na czas budowy – Tadeusz Zieliński i rada programowa w składzie: Anda Rottenberg (przewodnicząca), Mirosław Bałka, Magdalena Kardasz, Piotr Krajewski, Dorota Monkiewicz, prof. Maria Poprzęcka, Anna Maria Potocka, prof. Piotr Piotrowski, Adam Szymczyk, Milada Śliżińska, Leon Tarasiewicz. Rada opracowała wstępną koncepcję programową Warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, przyjętą 12 września 2005 r. i przekazaną później uczestnikom konkursu. Wytyczne w niej zostały następujące cele: *Zjednywanie sztuce jak najszerszych kręgów odbiorców i budowanie relacji artysta-dzieło-odbiorca. Inicjowanie działań twórczych, gromadzenie najcenniejszych dzieł i utrwalanie dokonań sztuki współczesnej dla przyszłych pokoleń.* Zadaniem muzeum miała być prezentacja dorobku i przemian sztuki polskiej XX i XXI wieku w kontekście międzynarodowym, tworzenie kolekcji sztuki, przedstawianie znaczących najnowszych zjawisk z dziedziny sztuk wizualnych, filmu, teatru i muzyki, a także wspieranie osób najbardziej utalentowanych, dialog między tradycją i nowatorstwem, otwarcie na sztukę, współdziałanie z wieloma kręgami społeczeństwa polskiego, komunikacja z międzynarodową publicznością i środowiskami twórczymi. W odróżnieniu od niemieckich i austriackich Kunsthali i Kunsthäuser, muzeum, oprócz wystaw czasowych, programu multimedialnego, informacyjnego i edukacyjnego, miało mieć starannie budowaną kolekcję własną. Wśród celów muzeum wymieniane były: szerzenie wiedzy i zainteresowań sztuką w społeczeństwie, kształtowanie europejskiej tożsamości, stymulacja dialogu międzykulturowego. Wiele nadziei łączono z unikalnym usytuowaniem (między placem a parkiem), spodziewaną atrakcyjnością budynku i dynamiką programu.

W koncepcji programowej sformułowano również reprezentowane przez muzeum wartości: *Wolność, otwartość, kreatywność, rozpoznawanie duchowego, intelektualnego, poznawczego, estetycznego, etycznego i spo-*

tecznego przesłania sztuki, wzbudzanie społecznego zapotrzebowania na kontakty z wartościami przez:

- pobudzanie do refleksji nad komunikatami zawartymi w dziełach sztuki,
- kształtowanie postaw pluralistycznych wobec zmian w kulturze,
- kształtowanie nawyków obcowania ze zmieniającą się kategorią piękna,
- kształtowanie społeczeństwa obywatelskiego.

Określona przez radę programową misja muzeum brzmiała: Muzeum Sztuki Nowoczesnej to:

*Regionalny lider i promotor wśród krajów przechodzących transformację, poszukujący przez kulturę i sztukę spoiwa duchowego dla Europejczyków; miejsce renegotjacji pozycji sztuki z polskiej i europejskiej perspektywy.*

W wizji programowej podkreślono, że utworzenie Muzeum Sztuki Nowoczesnej będzie najważniejszą inwestycją kultury w Polsce od prawie 70-ciu lat... Wyjątkowy obiekt powstał w wyniku międzynarodowego konkursu, będzie tworzył nowy wizerunek Warszawy jako miasta kultury i stanie się symbolem zmiany, jaka dokonana się po 1989 roku. Podkreślano także otwartość formuły muzeum, mającego być platformą dyskursu kulturowego, miejscem misji mediacyjnych, edukacyjnych i promocyjnych obejmujących: odświeżanie i weryfikowanie ustalonych hierarchii estetycznych, konfrontację tradycji i współczesności, budowanie nowych kontekstów ze znanych dzieł i wydobywanie ukrytych marzeń.

Zakres prowadzonej działalności podstawowej miałby objąć: budowanie kolekcji, prezentowanie sztuki, organizację wystaw, inspirowanie inicjatyw twórczych, inicjowanie projektów przestrzeni publicznej, wspieranie artystów i talentów narodowych, zamawianie i produkcję dzieł, międzynarodową wymianę artystów i dzieł sztuki, współpracę międzynarodową, obserwację i dokumentowanie zjawisk artystycznych, opracowywanie zbiorów, działalność naukową, działalność informacyjną i edukacyjną, działalność wydawniczą, tworzenie przyjaznego wizerunku sztuki współczesnej, upowszechnianie sztuki, upowszechnianie wiedzy o sztuce, tworzenie wartościowej przestrzeni rekreacyjnej. Tym celom służyć miało zbudowanie sprawnej organizacji zdolnej do realizacji zamierzeń programowych i społeczno-gospodarczych.

Kolekcja własna, stanowiąca ważny punkt programu muzeum, miałaby powstawać z tworzonych dziś dzieł sztuki i stać się w przyszłości ważnym czynnikiem zachowania tożsamości kulturowej, a wystawy czasowe koncentrować miałyby się na najbardziej twórczych i ambitnych zjawiskach współczesnej kultury artystycznej. Długoterminowe depozyty z kolekcji krajowych i zagranicznych byłyby nadzieją na poszerzenie zestawienia polskiej sztuki z klasyką XX wieku.

Działalność naukowa, realizowana w formie prac badawczych, otwartych konferencji, wykładów, seminariów, inicjatyw wydawniczych i popularyzatorskich, a także edukacja skierowana przede wszystkim do młodego polskiego odbiorcy, byłyby istotnymi elementami działalności muzeum.

Ten otwarty program działań stał się później podstawą programu konkursowego na gmach muzeum, a stwierdzenie, które zdaniem rady wyróżnia tę placówkę na tle innych: *muzeum użytkowników i procesów, a nie widzów i przedmiotów*, mogłoby stanowić motto konkursu architektonicznego.

Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Polski Komitet Narodowy ICOM zorganizowały już w marcu 2005 r. sesję „Nowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej czy Współczesnej – Miejsca, programy, zadania”. Wśród wielu wypowiedzi dyskusyjnych ukazujących się w prasie, „Aspiracje” odnotowują odpowiedź Doroty Folgi-Januszewskiej (zamieszczoną w kwartalniku „Kresy” 2005, nr 3): *jaka powinna być specyfika muzeum i kolekcji? – Taka, jaką artyści chcieliby sobie wymarzyć. Artyści, a nie kuratorzy! Muzeum kuratora to jest problem lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W tej chwili powstają muzea artystów. I to oni powinni odpowiedzieć na pytanie o charakter muzeum i jego kolekcji. Jak podkreślają „Aspiracje”, w dyskusji o muzeum prawie zabrakło głosu artystów i dlatego do nich przede wszystkim zwróciła się redakcja.*

Magdalena Abakanowicz widzi muzeum jako miejsce promocji polskiej, oryginalnej sztuki: *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie powinno być miejscem wizualnej syntezy naszej zbiorowej świadomości. Cudzoziemcy powinni odkrywać tam nieznane sobie sformułowania i metafory, naszą dyskusję ze światem. A więc, nie posłuszeństwo wobec mód i tendencji, ale te przemyślenia, które wnosimy my... Miewaliśmy w naszej historii postimpresjonistów, postkonstruktywistów, jakby nie wając się na własne sformułowania. I oto Grotowski przeszedł światem poruszając ludzi tak głęboko, że stał się symbolem. Kantor tworzył rzeczywistości zapamiętywane na obu półkulach. Artystka kontestuje też koncepcję muzeum jako nowego od podstaw gmachu: *W zagłębiu Ruhry przekształcono stare zakłady przemysłowe w muzea, sale wystawowe i koncertowe. Warszawskie wielkie zakłady przemysłowe, jak np. „Nowotko” wydają się gotowymi halami do przyjęcia sztuki nowoczesnej jako partnerzy nowego muzeum.**

Z kolei Jacek Dyrzyński uchyla się od opinii o wybranej lokalizacji: *Jest decyzja. Lokalizacja, być może, wyjątkowo prestiżowa. Czy dobra, nie potrafię jednoznacznie odpowiedzieć. O tym co powstanie ma zdecydować międzynarodowy konkurs architektoniczny. Można mieć*

nadzieję, że wyłoni ciekawy projekt, który zrealizowany zostanie jako prawdziwe dzieło sztuki architektonicznej, tym cenniejsze, że w mieście, gdzie poza kilkoma historycznymi miejscami i targiem na Stadionie Dziesięciolecia niewiele jest do oglądania i mało atrakcji, nie tylko dla turystów. Podkreśla jednocześnie wpływ usytuowania muzeum w centrum miasta na program i charakter jego działalności: *Gdyby muzeum usytuować poza Śródmieściem, docierałaby tam tylko publiczność, która świadomie dokonuje wyboru. Tu musi być inaczej. Powinno być takim warszawskim Centrum Pompidou, gdzie zawsze coś się dzieje, gdzie sztuka niejedną ma wymiar. Chciałbym, by część parku od ulicy Świętokrzyskiej została zaanektowana na prezentacje plenerowe, chciałbym także, by przy muzeum było miejsce na prawdziwy teatr ulicy. Taki swoisty jarmark sztuki, prezentacja różnych osobowości, które uatrakcyjniają przestrzeń publiczną. Zdaniem jego muzeum: Powinno mieć otwartą architekturę i formułę prezentacji, aby wszystkie ewentualności ekspozycyjne mogły się w nim zdarzyć, również takie, których obecnie nie możemy do końca przewidzieć, co jest zrozumiałe przy obecnym tempie rozwoju mediów audiowizualnych. Dyrzyński zauważa jednak niebezpieczeństwo odwołania realizacji, kończąc z nadzieją: *A może zdarzy się cud i ostatnie lata określała będzie muzealna triada – Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Żydów Polskich, Muzeum Sztuki Współczesnej, a ich realizacja zostanie potraktowana jak wszystkie inne ważne potrzeby społeczne, z którymi kultura dotychczas przegrywała*”.*

Jacek Frączak odnosi się do lokalizacji w centrum, nawiązując do wielkoformatowych reklam typu outdoor: *Domyślałem się, że taki wybór miejsca został powzięty w przekonaniu, że sztuka nowa i najnowsza powinna – jako wyrazicielka podstawowych fascynacji, lęków i diagnoz dotyczących progresywnej wielkomiejskiej współczesności – perfekcyjnie zespolic się z materią nowoczesnego miasta, a zwłaszcza z jego tętniącym rozbieganą krzątaniną Centrum, City, Downtown, czy jak kto chce. Niemal wszystkie formy artystycznej artykulacji wynalezione przez twórców sztuki współczesnej zostały wchłonięte przez obszar technik marketingowych i są dziś stałym komponentem śródmiejskiego pejzażu. Wystarczy wspomnieć wielkoformatową reklamę typu outdoor (w Warszawie ponoć mają miejsce największe realizacje na świecie), opakowywanie obiektów publicznych (autobusy, tramwaje), graffiti, wideoinstalacje (telebimy reklamowe), performance (uliczne działania reklamowe), instalacje (obiekty wyrwane z kontekstu – samochód wiszący na ścianie hotelu Metropol w reklamie Peugeot) ... Zatem usytuowanie muzeum sztuki nowoczesnej w głównym ciągu handlowym stolicy, patrząc z tej perspektywy, ma swoją żelazną logikę. Frączak podnosi też argument zanieczyszczenia powie-*

*trza, drgań wywoływanych przez metro, tramwaje itp. w aspekcie programowego kontestowania jakości artystycznego warsztatu przez sztukę nowoczesną, zdania się na jej materialną efemeryczność – a zatem małą trwałość – co spowoduje znacznie trudniejsze i kosztowne utrzymanie kolekcji. Interesujący jest też pogląd artysty na datowanie punktu startowego muzeum, na problem „nowoczesności”. W istocie tylko to, co jest dopiero projektem, co jest buntem myśli przeciw zastanemu, dla wielu bywa prawdziwie nowoczesne i nonkonformistyczne, jednak w akcie materialnego spełnienia dzieło takie samoistnie przechodzi na stronę już zaistniałego, historycznego, zniewalającego. Dla Frączaka progiem nowoczesności jest odejście od tradycyjnej roli artysty, własnej tożsamości [w pojęciu społecznym – A.K.] i autonomii własnych celów twórczych. Wtedy kolekcja (reprezentacja muzealna) staje się całkiem rozległa, sięga wstecz do Witkacego, Kobro, Strzemińskiego.*

Zygmunt Januszewski kwestionuje samą nazwę muzeum. Nowoczesność kończy się według niego na przełomie lat 60. i 70. Wobec tego stawia pytanie: *co tu właściwie muzalizować? Coś co jest procesem? ... sztuka i muzeum to godzenie ognia z wodą...* Kontynuując modernistyczny w istocie pogląd o „muzeum – trupiami sztuki”, Januszewski konstatuje: *Dlatego wydaje mi się, że mówienie o Muzeum Sztuki Współczesnej jak o instytucji marzeń to jeszcze jedno utopijne alibi dla realizacji czyichś ambicji, z czasów, kiedy muzeum oznaczało potężny gmach, obiekty wystawowe i etatowy personel. Żyjemy w czasach webness, która staje się ogólnosiątkowym laboratorium sztuki. To w tej otwartej formule odbywa się wymiana i archiwizacja najwyższych projektów artystycznych. Muzeum jako gmach zanika, my zaś staramy się myśleć o nim kategoriami minionego stulecia. Zdaniem jego mapa wystawowa Warszawy nie jest pusta (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Zachęta, Muzeum Narodowe, Galeria Foksal, Fabryka Trzciny), a więc rozbudowa istniejącego Centrum Sztuki Współczesnej mogłaby najlepiej spełnić oczekiwania związane z muzeum. Uważa, że w kształtowaniu programu muzeum powinni brać udział artyści, gdyż tylko w zderzeniu warsztatu muzealnika i historyka sztuki z dynamiką procesu twórczego artysty, posługującego się również nowymi mediami, można wypracować żywą formułę otwartego muzeum sztuki, odpowiadającego na aktualne trendy w światowych zmaganiach ducha z materią.*

Paulina Jaszczuk z kolei stawia pytanie: *Tylko czy Nam współczesnym wypada decydować, co będzie uczyć potomnych, co będzie opowiadać o Naszych Czasach? Myślę, że to trudne pytanie, tak samo jako trudna jest dla mnie w swej wymowie sztuka mnie współczesna. Zawila i zagmatwana w otoczkę czegoś na siłę tajemniczego.*

I odpowiada na nie z nadzieją, zabarwioną nutą fantazji: *Może Warszawskie Muzeum Sztuki Współczesnej będzie miejscem, które pokaże mi w jaki sposób i dlaczego „Sztuka Piękna” doszła w swej formie do takiej zawilgości.*

Jerzy Kalina akcentuje paraliżującą rolę Pałacu Kultury i Nauki im. Józefa Stalina w obecnej lokalizacji muzeum, dla którego nowe obiekty będą zawsze kolejnymi frontonami. Uważa, że pomysłodawcy myślą się wybierając placu Defilad: *To chichot z historii miasta, żalotny twór urbanistyczno-architektoniczny urągający tożsamości i ambicjom Polaków. Nie zmieniają tej wymowy najwyższej klasy dzieła skupione pod dachem muzeum u zbiegu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej. Zdaniem jego znaczące muzea sztuki nowoczesnej odnalazły swoje miejsce, bądź poszukują go, na obrzeżach miast. Instytucja moich marzeń – Centrum Sztuki Nowoczesnej jawi mi się na Półwyspie Czerniakowskim, vis-à-vis Kanału Piaseczyńskiego, w lesie Kabackim, w Porcie Praskim lub wybranym miejscu na nabrzeżu wiślany, gdzie w możliwie nienaruszonym obszarze natury powstałaby narracyjna architektura Muzeum-Przystań. Czas narracji muzealnej stapiałby się tu z czasem i przestrzenią realną. Obszar sztuki stwarzałby możliwość rozbudowywania się w czasie, wzbogacania swego terytorium po obu stronach Wisły, tworzenia w nurcie rzeki chwilowych i stałych wysp. Przystań – to stała kolekcja sztuki polskiej od Stanisława Wyspiańskiego po dzień dzisiejszy. Marzenie Kaliny – idealne Muzeum nad Wisłą i na Wiśle – pokrywa się z zapatrywaniami innych twórców.*

Łukasz Kosela widzi Muzeum Sztuki Nowoczesnej jako otwarty na informacje organizm multimedialny, wciąż aktualizowany, jednakże ze stałą kolekcją dzieł artystów polskich i zagranicznych. *Przede wszystkim jednak muzeum powinno stać się – jego zdaniem – miejscem śmiałych, interdyscyplinarnych eksperymentów artystycznych.* Kosela kwestionuje potrzebę konkursu na projekt architektoniczny muzeum. Proponuje realizację projektu Oskara Hansena dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Skopje (praca na konkurs w roku 1966). Uważa, że żywa struktura muzeum ograniczałaby dominującą rolę PKiN, stwarzając mu konkurencję wizualną. Tu przypomina ostatnią pracę Hansena *Sen Warszawy*, podejmującą kwestię sylwetki PKiN w pejzażu miasta.

Krystiana Robb-Narbutt zdecydowanie przeciwstawia się pozostawianiu artystom (z całym ich egoizmem) decyzji o zawartości muzeów. Uchyla się od oceny lokalizacji, uważa, że ważne jest, by muzeum było żywe, pokazywało kontekst, *z którego czerpie sztuka.* Kończy nadzieją, że *sukces nowego muzeum przyspieszy powstanie dalszych, o różnorodnym profilu.*

Rafał Strent przypomina, że przyszłe muzeum to

realizacja marzeń kolejnych pokoleń. Stawia tezę, że będzie się ono różniło od innych głównie kontekstem, swoistym *genius loci* tego miejsca – *sąsiedztwo Pałacu Kultury [...] lokuje przyszłe muzeum w architekturze niebanalnej, choć tymczasem – nieco amorficznej, mówiąc delikatnie. Chcę jednak wierzyć, że nie znajdą u jurorów uznania „rozdeptany ogródek” (Kiasma w Helsinkach), czy „skopana puszcza”. Oczekuję „zgrabnego” i intrygującego jednością połączenia Pałacu Kultury ze Ścianą Wschodnią i kompleksem konstrukcji planowanych na Placu Defilad.*

Maciej Szańkowski twierdzi, że muzeum nie może być jedną z zabawek w środku gwarne, huczącego miasta [...] *Wielkim nieporozumieniem wydaje się być zamierzenie lokalizacji muzeum w najruchliwszym miejscu Warszawy, wątpliwy to prestiż. Muzeum sztuki wymaga ciszy i przestrzeni stwarzającej warunki dla kontemplacji. Sztuka zwraca się dziś często ku przestrzeni, a przestrzeń staje się często wartością samą w sobie. Trzeba znaleźć miejsce dla tego muzeum, miejsce posiadające pożądany klimat, chodzi przecież o sztukę!*

Henryk Waniek, jak wielu innych, widziałby muzeum raczej w głębi parku (jak Krölller-Müller). Ma on osobisty uraz do muzeów, ale zastrzega, że: *to o czym tu myślę dotyczy zbiorów dzieł, których renomę już dostatecznie potwierdził czas. Inaczej jednak muszę postrzegać coś, co na korzyść „nowego” dezawuuje „stary” czas. Nowoczesność jest kategorią nie do zdefiniowania, co zresztą zaraźliwie przenosi się na towarzyszące jej słowo „sztuka”.*

Artur Winiarski, zastanawiając się nad kształtem przyszłej kolekcji, cytuje Dorotę Jarecką (*Zróbmy dobre muzeum*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 4.02.2005 r.): *Jeśli powstanie w Warszawie muzeum z ambicją opowiedzenia całej historii sztuki XX wieku, będzie może poprawne, ale pozbawione znaczenia. Nikt się do niego nie przychepi, ale też nikt nie przyjdzie. Bo po co jechać z Paryża do Warszawy, by oglądać grafiki Picassa, skoro w Centre Pompidou jest wiele jego obrazów. A następnie zauważa: Trzeba odwrócić myślenie. Nowe muzeum musi się różnić od pozostałych kolekcji. Musi dać wizję inną niż ta w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Muzeum Narodowym we Wrocławiu czy Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Jego dyrektor powinien mieć wolność wyboru i powinien wyjść od współczesności. Winiarski dyskutuje z tak pojętym punktem zerowym kolekcji. Przypomina, że choć są muzea sztuki nowoczesnej, w których Picasso czy Pollock nie są eksponowani (np. w Muzeum Guggenheima w Bilbao), to jednak w Hiszpanii jest wiele miejsc, gdzie można znaleźć najlepsze prace tych mistrzów (Centro de Arte Reina Sofia i Museo Thyssen Bornemisa w Madrycie, Museo Picasso, Museo d'Arte Moder-*

na i Fundacio Antoni Tapiés w Barcelonie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Sewilli). Nie jest więc pewien, czy w warszawskim muzeum nie powinien znaleźć się najlepszy na świecie kubistyczny Picasso. Zastanawia się również nad problemem ukazania polskiej sztuki kontrkulturowej: Gruppy, Pomarańczowej Alternatywy, Łodzi Kaliskiej, przedsięwzięć galerii Foksal, sztuki i edytorstwa podziemnego, ale i słabo odnotowanych u nas działań zagranicznych – od dadaizmu i surrealizmu przez letryzm, sytuacjonizm, akcjonizm, wojnę klas do punku.

Tak więc artyści w swych wypowiedziach zajmowali się głównie sprawą kolekcji i programu przyszłego muzeum, roli artysty w kreacji tego programu, oceną lokalizacji, niewielu tylko przedstawiało sugestie architektoniczno-funkcjonalne. Tę ostatnią grupę zagadnień omawiał autor niniejszego artykułu w zamieszczonym w „Aspiracjach” tekście *Fenomen czekania na muzeum. Czy możliwe jest idealne muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie?*<sup>1</sup>. Za podstawowy uważałem problem braku świadomości, jaka jest i jaka będzie sztuka współczesna, mająca znaleźć miejsce w muzeum. Analizując najlepsze lokalizacje, mogące również nobilitować, potencjalnie piękne i atrakcyjne, a obecnie zaniebane miejsca (Park Praski, Elektrownia na Powiślu) uważałem, że usytuowanie muzeum przy PKiN jest wzbogaceniem już zarysowanego centrum kultury.

Zagadnienie drogi zwiedzania, a także dylematy: muzeum-instrument – muzeum-eksponat, „forma otwarta” wobec „formy zamkniętej”, kwestia naturalnego (dziennego) oświetlenia ekspozycji (z wyjątkiem oczywiście technik chronionych czy też projektów medialnych), wreszcie pasjonujący problem powiązania przez muzeum placu z parkiem, stanowiły wielkie wyzwanie dla architektów biorących udział w konkursie, ale i dla jurorów.

Od 13 do 20 maja 2005 r. w budynku Metropolitan przy pl. Piłsudskiego w Warszawie prezentowana była wystawa „Potencjał i kolekcje sztuki współczesnej dla muzeum ...”. Zaprojektowała ją Dorota Monkiewicz jako głos w dyskusji o muzeum sztuki nowoczesnej, jeszcze przed przyjęciem koncepcji jego programu i parametrów budynku. Jak pisze Monkiewicz: *Nicolas Serota, dyrektor Tate Britain i niedawno zbudowanego muzeum Tate Modern w Londynie, podczas wizyty w Warszawie podkreślał zalety takiej właśnie „opcji zerowej” jako optymalnego punktu wyjścia do pracy nad stworzeniem nowej, oryginalnej instytucji – bez ograniczających zobowiązań i historycznych determinacji. I dalej: W dobie ponowoczesnej teoria i praktyka muzealnictwa stanowią przedmiot nieustannych krytycznych przewartościowań, a ważny wkład do tej debaty wnoszą współcześni arty-*

*ści, szczególnie ci, których twórczość określa się mianem „estetyki relacjonalnej” (według terminologii Nicolasa Bourriauda). To oni dzisiaj podważają fundamenty muzealnego myślenia, kwestionując ramę „białego sześcianu” przestrzeni wystawowej, chronologiczną systematykę retrospektywnych ekspozycji, akcentowanie materialnego aspektu dzieła sztuki i proponują w zamian koncepcję muzeum, galerii czy wystawy jako demokratycznej przestrzeni komunikacji – miejsca spotkania artysty z widzem. Sens i intencje wystawy podkreślał wybór miejsca – „Metropolitan” Normana Fostera i kształt inscenizacji wg projektu Daniela Zielińskiego i Marii Górskiej. Ich anarchistyczny projekt polegał na opracowaniu niezbędego funkcjonalnego minimum dla zaprezentowania eksponatów. Każda praca otrzymała dopasowany indywidualnie stojak, którego nachylenie wynikało z pogodzenia stabilności z optymalnym kątem postrzegania całości planszy. Przede wszystkim jednak wymowny był wybór eksponatów. Wystawa „Potencjał ...” prezentowała „ukryte” kolekcje sztuki współczesnej: 103 prace 53 artystów z lat 1965-2004 ze zbiorów Fundacji Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie, Fundacji Sztuki Polskiej ING, Galerii Foksal, Galerii Studio, Fundacji Egit i Instytutu Promocji Sztuki. D. Monkiewicz pisze, że: Wystawa wywołała sprzeczne komentarze – od zachwyty nietypowym i odświeżającym sposobem prezentacji oraz wysokim poziomem nieznanymi szerzej kolekcji po radykalną krytykę „niestarannego” i sprzecznego z zasadami pokazu. „Potencjał” miał oczywiście do spełnienia inne niemniej ważne, ale już czysto instrumentalne zadania – podtrzymania publicznej debaty na temat muzeum sztuki nowoczesnej w celu stworzenia szerokiego społecznego poparcia dla idei jego budowy w Warszawie.*

### Dwa konkursy

List intencyjny prezydenta i ministra, powołanie rady muzeum i przyjęcie przez nią wstępnej koncepcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej, debata prasowa, wystawa „Potencjał”, wywołały niezwykle wysokie emocje towarzyszące ogłoszeniu w początkach 2006 r. konkursu na koncepcję architektoniczną gmachu muzeum.

Sformułowana w warunkach konkursu idea muzeum i jego ramowy program odpowiadały w zasadzie „Wstępnej koncepcji WMSN”. W jury, liczącym 13 osób, architekci byli w mniejszości (co jest niezgodne z zasadami konkursów organizowanych przez Stowarzyszenie Architektów Polskich i inne zagraniczne stowarzyszenia architektoniczne, konkurs był jednak ogłoszony przez Urząd m.st. Warszawy), zostali więc zdominowani przez krytyków i historyków sztuki,

kuratorów oraz dyrektorów muzeów i galerii. Reprezentacja artystów również nie była duża.

Niezwykłe ostre przepisy *Ustawy o zamówieniach publicznych* spowodowały wykluczenie wielu firm (w tym prawie wszystkich zagranicznych). Na znak protestu wycofała się znakomita większość jurorów. Konkurs został w tej sytuacji unieważniony przez Prezydenta m.st. Warszawy, który rozpiął nowy, oparty na nowej, zliberalizowanej wersji *Ustawy*. Tym razem na około 200 zespołów zakwalifikowano 178, w tym światowe gwiazdy architektury, takie jak: Zaha Hadid – projektant muzeów w Cincinnati i Rzymie; Dominique Perrault – twórca paryskiej Biblioteki Narodowej i teatru Aleksandryjskiego w St. Petersburgu; Kengo Kuma – jeden z laureatów konkursu na Muzeum Historii Żydów Polskich, autor znakomych muzeów japońskich: Muzeum Drewna i Muzeum Kamienia; Roman Ingarden – współautor Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, twórca Ambasady Polskiej w Tokio, Pawilonu Polskiego w Osaka i Pawilonu St. Wyspiańskiego w Krakowie; Mecanoo Architekten z Delft – projektanci biblioteki politechnicznej w Delft i wieży Montevideo w Rotterdamie, uznanej za najlepszy na świecie wieżowiec w 2005 r.; Snøhetta z Oslo – projektanci biblioteki w Aleksandrii; Reinhard von Gerkan z Hamburga – projektant Dworca Centralnego w Berlinie i lotniczego w Stuttgarcie, a także przebudowy Stadionu Olimpijskiego w Berlinie; Stephen Braunfels – projektant Pinakotek der Moderne w Monachium; 3XNielsen z Arhus, Zvi Hecker z Berlina – autor Muzeum Palmach w Tel Aviv i inni.

Wśród jurorów znaleźli się: Paweł Althamer – artysta z Warszawy, Christie Binswanger – architekt z biura Herzog and de Meuron w Bazylei, Michał Borowski – Naczelny Architekt Miasta Warszawy, Jacek Lenart – sędzia referent, wiceprezes SARP.

Daniel Libeskind – architekt z Nowego Yorku (twórca m.in. Muzeum Żydowskiego w Berlinie), Bohdan Paczkowski – architekt i krytyk z Luksemburga, Maria Poprzęcka – historyk sztuki, dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Anda Rottenberg – przewodnicząca rady programowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Andrzej Rottermund – dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie, Sir Nicholas Serota – dyrektor Galerii Tate w Londynie, Deyan Sudjic – dyrektor Design Museum w Londynie, Adam Szewczyk – dyrektor Kunsthalle w Bazylei, Tomasz Zielniewicz – dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Jako cel konkursu organizatorzy przyjęli uzyskanie *najlepszej urbanistycznie, funkcjonalnie, estetycznie i eksploatacyjnie koncepcji architektonicznej budynku Muzeum*

*Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wraz z koncepcją zagospodarowania terenu, na którym ten budynek powstanie, z uwzględnieniem charakteru i rangi miejsca (na podstawie wybranej koncepcji opracowana zostanie dokumentacja projektowa, tj. projekt architektoniczno-budowlany i projekt wykonawczy budynku wraz z projektem zagospodarowania terenu, na którym będzie on wzniesiony).*

Organizatorzy podkreślili w warunkach konkursu przełomowe znaczenie projektu budowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej: *Będzie to pierwsze w Polsce muzeum sztuki nowoczesnej i współczesnej, którego budowa była postulowana od ponad 40 lat. Zadaniem konkursu jest wyłonienie projektu muzeum, które stworzy w centrum Warszawy nowe, znaczące miejsce uczestnictwa w kulturze dla szerokich kręgów społeczeństwa. Ważną częścią jego zadań będzie nowoczesna edukacja w przyjaznym otoczeniu. Ta nowa instytucja kultury ma ożywić relacje pomiędzy artystami i ich dziełami a odbiorcami. Muzeum będzie miejscem żywym, w którym sztuka współczesna przenika się z życiem miasta. Architektonicznie budynek Muzeum powinien być formalnym i znaczeniowym kontrapunktem dla Pałacu Kultury, a jego bryła – rozpoznawalnym na świecie, nowym symbolem Warszawy. Muzeum wraz z przyległym placem i parkiem stanie się najważniejszym miejscem publicznym w rewitalizowanym centrum Warszawy.*

Sprecyzowane zostały ramy funkcjonalne i programowe muzeum: *Muzeum prezentować będzie sztukę XX wieku i współczesną. Obecnie nie posiada jeszcze stałej kolekcji własnej; w pierwszym okresie działalności, Muzeum organizować będzie wystawy czasowe oraz projekty... Rozmaitość formalna sztuki nowoczesnej i współczesnej wymaga sal muzealnych o zróżnicowanym charakterze, przygotowanych technicznie do realizacji tradycyjnych projektów wystawienniczych, współczesnych działań multimedialnych oraz do tworzenia nowych dzieł w najszerszym zakresie. Muzeum ma do spełnienia strategiczną rolę w edukowaniu społeczeństwa w dziedzinie kultury. Przyjazna informacja i edukacja, realizowana przez rozbudowane centrum Edukacji, obejmie różne grupy wiekowe i środowiska. Strefa funkcji towarzyszących będzie dopełnieniem oferty programowej Muzeum o wartości powstające na rynku przemysłów kultury i przemysłów kreatywnych. Wpływy z wynajmowanych lokali będą ważną częścią budżetu Muzeum.*

Projekt musiał być sporządzony zgodnie z uchwalonym Miejscowym Planem Zagospodarowania Przestrzennego Otoczenia Pałacu Kultury i Nauki na działce przeznaczonej na ten cel. Konkurencyjni musieli również podać wytyczne zagospodarowania bezpośredniego sąsiedztwa: placu i parku.

Program budynku został sformułowany stosunkowo szczegółowo. Można jego ideę porównywać z założe-



niami filii Centrum Pompidou w Metz (konkurs rozstrzygnięty w 2004 r.), mniejszej jednak dwukrotnie (lub nawet trzykrotnie, jeśliby wliczyć w powierzchnię warszawskiego muzeum tzw. usługi towarzyszące). Program podzielono na strefy funkcjonalne. Poza bilansem programowym znalazły się parkingi ogólnomiejskie (na drugiej i trzeciej kondygnacji podziemnej) i usługi ulokowane na dachu (ogrody zimowe, catering, toalety, urządzenia techniczne).

W podziemiach muzeum (7500 m<sup>2</sup>) przewidziano zaplecze magazynowo-spedycyjne, przejściowe magazyny dzieł sztuki, warsztaty, pomieszczenia techniczne, śluz dostaw, zaplecze socjalne, stałe magazyny sztuki i pracownie konserwatorskie, garaże, archiwa.

Strefę spotkań publicznych (tzw. hol i forum) organizatorzy uznali za bardzo ważną dla przyjętej formuły programowej. Miała mieć powierzchnię ok. 5500 m<sup>2</sup>. Przewidziano tranzyt przez powierzchnię liczącą 800 000 m<sup>2</sup> miliona gości rocznie, w tym uczestnictwo 200-300 tysięcy w akcjach informacyjnych i edukacyjnych. Oprócz recepcji, szatni, toalet, informacji, możliwości prezentacji medialnych, miały tam znaleźć się takie funkcje jak salon VIP, bawialnia dla dzieci, punkt sanitarny, a także restauracja i kawiarnia (z kuchnią centralną obsługującą również restaurację klubową w strefie ekspozycji i catering na dachu). Sklep muzealny z księgarnią-auditorium (na 350 osób) i salą wielofunkcyjną (na ca 160 osób) miały być dostępne zarówno z holu, jak i z zewnątrz budynku. Jako ważny element programu potraktowano centrum edukacji, w tym: przestrzeń rodzinnej kreatywności, sale warsztatów artystycznych, „Interpretation Exhibition”, bibliotekę i mediatekę, przestrzeń socjalną dla grup edukacyjnych, nauczycieli i wolontariuszy, „life long learning” – miejsce twórczości dla seniorów, a także przestrzeń dla akcji muzealnych i miejsce działań w przestrzeni publicznej miasta.

Strefę ekspozycji (10 000 m<sup>2</sup>) podzielono intencjonalnie na trzy główne grupy: bezsłupowy moduł ok. 1500 m<sup>2</sup> o wysokości 12 m (na duże, ciężkie obiekty i produkcje multimedialne z zapleczem reżyserskim, technicznym, socjalnym i cateringowym); sale o wysokości 4,8-6 m ze światłem sztucznym (3x ok. 1000 m<sup>2</sup>); zróżnicowane w charakterze i wysokości (6-9 m), łączące różne rodzaje projektów, o zróżnicowanym oświetleniu (w tym także dziennym) o powierzchni 3 x ok. 1500 m<sup>2</sup>. Ponadto przewidziano 2 sale do prezentacji medialnych, a także zaplecze wypoczynkowe, rozrzucone po całym muzeum, z widokami do wewnątrz i na zewnątrz. Strefa zaplecza (ok. 2000 m<sup>2</sup>) objęła biura, z niezależnym dostępem, archiwa oraz magazyny zbiorów cyfrowych.

Powierzchnia łączna muzeum (bez parkingów miejskich) miała wynosić 25 000 m<sup>2</sup>. Do tego miała dojść tzw. strefa funkcji towarzyszących (10 000 m<sup>2</sup>). Obejmowałaby ona: usługi i handel (preferowane przemysły kultury, przemysły kreatywne, powiązana z holem i ul. Marszałkowską), a także biura, pracownie i pokoje gościnne na górnych kondygnacjach, z niezależnym dostępem z zewnątrz. Tak więc całkowita powierzchnia budynku administrowanego przez muzeum miałyby wynosić ok. 35 000 m<sup>2</sup>. Jest to powierzchnia relatywnie olbrzymia. W ostatnich latach nie powstało w Europie (poza Wielkim Luvrem, MuseumsQuartier w Wiedniu i Musée du Quai Branly w Paryżu) tak wielkie muzeum.

Podtrzymano otwartą formułę konkursu i obietnicę, że Zamawiający rozpatrzy również prace, w których zostanie zaproponowany inny podział stref budynku pod warunkiem zachowania programu oraz wymogów dotyczących powierzchni wliczanej do powierzchni własnej muzeum, która w każdym przypadku musi wynosić ok. 35 000 m<sup>2</sup>, uwzględniając iż ok. 10 000 m<sup>2</sup> z tej powierzchni musi być przeznaczony na funkcje towarzyszące.

Cele, jakie stawiano przed projektantami miały uwzględniać:

- przyjazność dla środowiska,
- elastyczność w długim okresie użytkowania, dobre wykorzystanie przestrzeni i zdolność do adaptacji, niskie koszty operacyjne i eksploatacyjne,
- wygodę i łatwość obsługi,
- bezpieczeństwo i ochronę,
- zaawansowane technologie,
- łatwość w dostępie do informacji dla użytkowników,
- zdolność do interakcji,
- czytelność funkcji,
- pewność eksploatacyjną (stabilność i precyzję),
- efektywność.

Organizatorzy określili maksymalny planowany łączny koszt wykonania prac na podstawie pracy konkursowej (realizacji budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, poza kosztem pozyskania terenu), który nie powinien przekroczyć 216 000 000 zł. netto (bez podatku od towarów i usług oraz kosztów wykonania projektu). Suma ta obejmuje koszt robót budowlanych związanych z wykonaniem pracy konkursowej, tzn. wzniesieniem obiektu, oraz koszt robót związanych z zagospodarowaniem terenu i budową obiektów pomocniczych. Uczestnicy konkursu byli obowiązani złożyć wraz z pracą konkursową informację o planowanym łącznym koszcie realizacji na jej podstawie budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Budynki muzealne realizowane w ostatnich latach w Europie porównywalne z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Lp.	Obiekt i architektki	Miasto	Rok budowy	m <sup>2</sup> pow. całkowitej	m <sup>2</sup> pow. użytkowej	Koszt całkowity Euro/GBP/USD/PLN*	Koszt m <sup>2</sup> powierzchni	Koszt m <sup>2</sup> powierzchni użytkowej	Uwagi
1.	Muzeum Sztuki Nowoczesnej SFMoMA Arch. M. Botta	San Francisco	1995	22 500	5000	62 000 000 USD 186 000 000 PLN	2755 USD 8265 PLN	12 700 USD 38 100 PLN	
2.	Muzeum Sztuki Współczesnej Arch. R. Meier	Barcelona	1995	15 000	6000	35 000 000 USD 105 000 000 PLN	2333 USD 6999 PLN	5833 USD 17 499 PLN	
3.	Muzeum Guggenheima Arch. F. O. Gehry	Bilbao	1997	25 600	11 200	100 000 000 USD 300 000 000 PLN	3906 USD 11 718 PLN	8929 USD 26 787 PLN	Dane wg. News Service
4.	Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou Arch. R. Piano, R. Rogers	Paryż	1997	100 000	18 300	100 000 000 USD 300 000 000 PLN			Koszty 1977 nieporównywalne obecnie
5.	J. Paul Getty Center Arch. R. Meier	Los Angeles	1997	87 329	15 500	1 000 000 000 USD 3 000 000 000 PLN	11 450 USD 34 350 PLN		Dane wg. J. Mon-tanera. Planowany koszt 712 000 000 USD
6.	Centrum Kulturalno-Kongresowe Arch. J. Nouvel	Lucerna	1998	35 000	brak danych	Ok. 32 000 000 USD 96 000 000 PLN Budynki: Ok. 208 000 000 USD 620 100 000 PLN	7273 USD 21 819 PLN	brak danych	
7.	Wielki Luwr Arch. I. M. Pei	Paryż	1993	82 500	38 427	1 380 000 000 USD 4 140 000 000 PLN	16 730 USD 50 190 PLN	35 630 USD	I i II faza razem Koszty 1993, trudno porównywalne, przeliczono na USD z FF
8.	MuseumsQuartier Arch. Ortnet&Ortner	Wiedeń	2001	60 000 (w tym 50 000 program kultury)	brak danych	200 000 000 USD 600 000 000 PLN	3333 USD 10 000 PLN	brak danych	Cały program MQ, koszty przeliczono z AS na USD

Lp.	Obiekt i architektura	Miasto	Rok budowy	m <sup>2</sup> pow. całkowitej	m <sup>2</sup> pow. użytkowej	Koszt całkowity Euro/GBP/USD/PLN*	Koszt m <sup>2</sup> powierzchni użytkowej	Koszt m <sup>2</sup> powierzchni	Uwagi
9.	Moderna i Architektur Musset Arch. R. Monco	Sztokholm	1997	25 600	brak danych	64 286 000 USD 194 478 000 PLN	brak danych	2532 USD 7596 PLN	Razem Moderne Museet i Architektur Museet
10.	Tate Modern Arch. J. Herzog i P. de Meuron	Londyn	1999	34 547	brak danych	Ogółem 211 900 000 USD 635 700 000 PLN Budynki 68 179 640 USD 204 538 920 PLN	brak danych	3893 GBP 22 814 PLN	Przebudowa i rozbudowa budynku d. elektrowni Bankside Power Station
11.	Musée du Quai Branly Arch. J. Nouvel	Paryż	2006	40 000					Brak danych kosztowych
12.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Arch. J. Nouvel	Madryt	2005	17 566	10 125	92 000 000 E 358 800 000 PLN	9086 € 35 437 PLN	5237 € 20 426 PLN	Ostatnia rozbudowa do wielkości p.c. 8+ 0498 m <sup>3</sup> Źródło: oficjalne materiały MN CARS Madrid
13.	Pinakothek der Moderne Arch. S. Braunfels	Monachium	2002	33 284	20 105 p.u. 12 000 pow. wystawowej	130 000 000 € 507 000 000 PLN	6466 € 25 218 PLN	3906 € 15 233 PLN	
14.	Centre Pompidou Arch. Shideru-Ban	Metz	konkurs 2004	14 469 p.c. netto (bez ścian)	13 361 p.u. 7352 pow. wystawowej	37 762 500 € 147 273 750 PLN	2826 € 11 023 PLN	2610 € 10 179 PLN	I nagroda w konkursie - koszty zweryfikowane przez zewnętrznych ekspertów
15.	Muzeum Sztuki Nowoczesnej	Warszawa	warunki konkursu 2007	35 000 p.c. brutto	25 000 10 000 pow. wystaw.	216 000 000 PLN		6171 PLN 8640 PLN (bez usług towarzyszących)	Zamierzenia Zamawiającego

\* Przyjęto przelicznik z 13.02.2007  
 1 USD = 3,00 PLN  
 1 Euro = 3,90 PLN  
 1 GBP = 5,86 PLN

Na konkurs w obowiązującym terminie 9 lutego 2007 r. wpłynęło 109 prac.

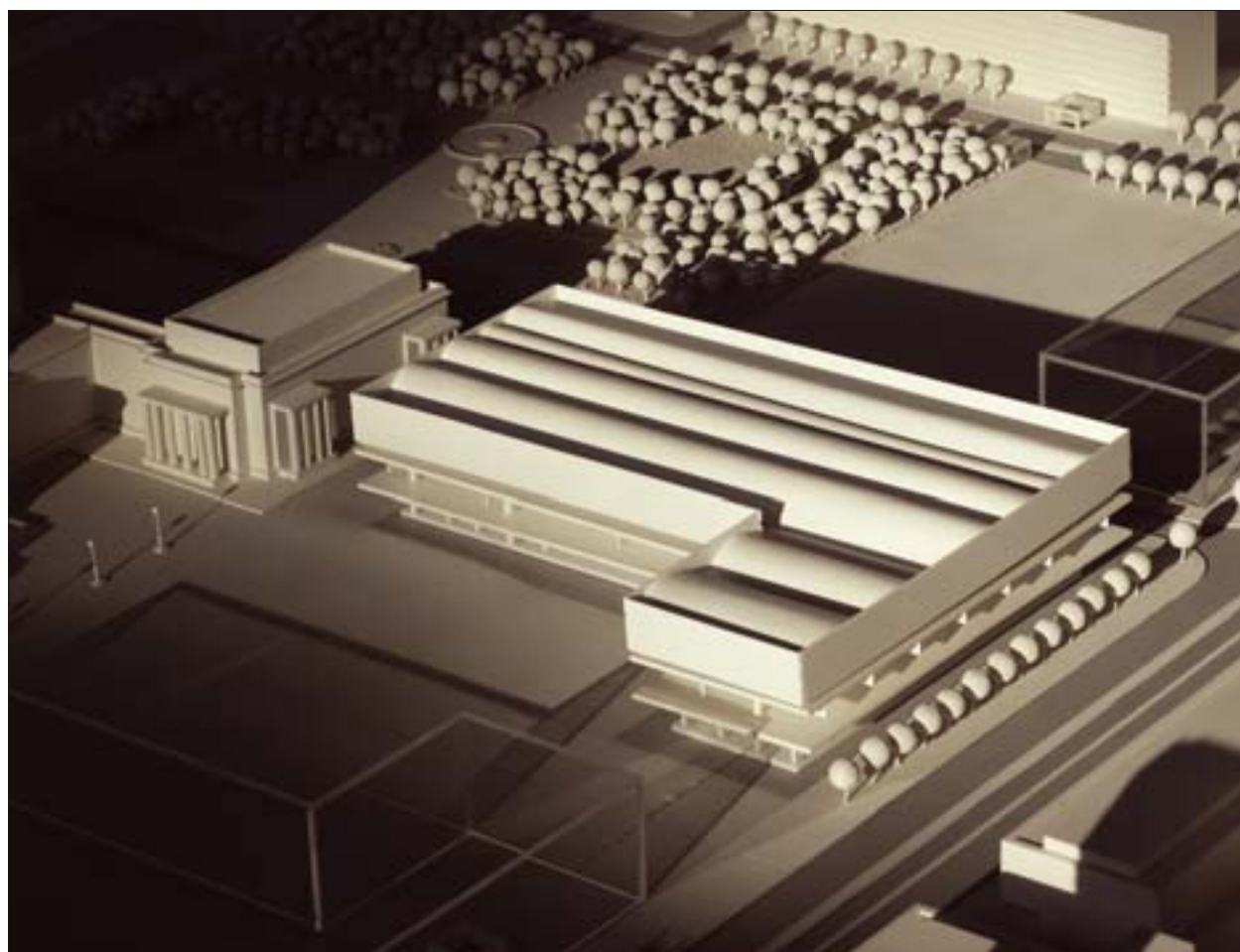
### Prognozy

Należy zwrócić uwagę na ogrom przedsięwzięcia, niespotykany nie tylko w skali krajowej (co jest dość oczywiste z uwagi na zaniedbania w budownictwie muzealnym), ale też i europejskiej. Zbudowano w Europie zaledwie cztery obiekty o zbliżonej powierzchni ogólnej: Centrum Kulturalno Kongresowe w Lucernie (1998 r.), Tate Modern w Londynie (1999 r.), Pinakotek der Moderne w Monachium (2002 r.), Musée du Quai Branly w Paryżu (2006 r.). Wyraźnie większa od warszawskich zamierzeń (o ok. 42%) była jedynie wielka realizacja z jesieni 2001 r. MuseumsQuartier w Wiedniu, przy czym trzeba zauważyć, że jego powierzchnia

odpowiadałaby całemu programowi MSN w Warszawie (łącznie z ogólnomiejskim parkingiem).

Koszty 1 m<sup>2</sup> powierzchni ogólnej w tych obiektach są kilkakrotnie wyższe od planowanych w Warszawie (jedynie szacunki konkursowe filii Centre Pompidou w Metz stanowią ok. 165% wskaźnika kosztu przyjętego dla Warszawy, wskaźniki kosztów osiągnięte w Tate Modern i Pinakotek der Moderne są odpowiednio trzykrotnie oraz dwu i półkrotnie wyższe).

Biorąc pod uwagę los dotychczas projektowanych nowych wielkich muzeów polskich: Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, Muzeum Śląskiego i Narodowego Muzeum Wojska Polskiego na Cytadeli Warszawskiej, można by mieć pesymistyczne rokowania co do Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Z drugiej strony trzeba pamiętać, że konkursy na wymienione obiekty odbywały się w 2 połowie lat 70. i na początku lat 80., a więc w czasach kryzysu w PRL. Poza tym opty-



1. Zwycięski projekt Christiana Kereza ze Szwajcarii był przedmiotem gwałtownych dyskusji – przez jednych chwalony za minimalizm, przez innych nazywany był nudnym pudełkiem; niewątpliwie największą jego wartością jest najwyższe piętro i jego widok z góry
1. The winning project by Christian Kerez (Switzerland) became the topic of heated discussions - praised by some for its minimalism, it was described by others as a dull box; undoubtedly, its greatest merit lies in the top storey and its aerial view

mistycznie nastrojać musi fakt zabudowania w Warszawie nowej Biblioteki Uniwersyteckiej o powierzchni 60 000 m<sup>2</sup>, przekraczającej zatem założenia przyjęte dla warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

### Ocena jury

Konkurs rozstrzygnięto 18 lutego 2007 r. w rekordowym, jak na przedłożonych 109 prac, czasie 9 dni.

Pierwszą nagrodę otrzymał projekt Christiana Kereza ze Szwajcarii za *niezwykle sugestywne i doskonale rozwiązanie funkcji ekspozycyjnej, za awangardowe podejście do architektury obiektu, za stworzenie nowej, wyrazistej formy przestrzennej, tworzącej jednocześnie spójność z pierzeją ulicy Marszałkowskiej. Wątpliwości jury wzbudziło przeznaczenie całego parteru na funkcje handlowe. Było to sprzeczne z przyjętym założeniem wyjścia sztuki na ulicę.*

Drugą nagrodę przyznano zespołowi w składzie: Szaroszyk&Rycerski Architekci Sp. z o.o. – Polska, Buro Happold Polska Sp. z o.o. – Polska za *przemysłane rozwiązanie wzajemnej korelacji przestrzeni zieleni i architektury w otoczeniu placu, zastosowanie cytatów polskiej sztuki nowoczesnej jako elementu elewacji. Rozwiązanie cechujące się rzetelnością i dokładnością rozwiązania. Wątpliwości wzbudził zbyt rozbudowany wątek narracyjny pracy.*

Nagrodą trzecią wyróżniono pracę Atelier WW Architekten SIA – Szwajcaria za *prawidłowe i rzetelne rozwiązanie funkcjonalne oraz powściągliwą elegancję architektury, jak również dobre wpisanie się w kontekst urbanistyczny otoczenia. Wątpliwości jury budziła zbyt niska oszczędność ekspresji architektonicznej.*

Jury przyznało również wyróżnienie specjalne pracy, która zdaniem wielu sędziów była najlepsza formalnie i odpowiadała oczekiwaniom na „nową ikonę”. Auto-



2. Projekt Szaroszyka i Rycerskiego (II nagroda) można sytuować w sztuce pop-art; jego zaletą jest powiązanie zieleni z architekturą i parku z placem

2. The project by Szaroszyk and Rycerski (second prize) may be situated within the domain of pop art; its merit lies in a combination of plants and architecture, as well as the park and the square

rami jej pracy byli ALA Architects Ltd. – Arkitehtioimisto ALA Oy – Finlandia, Grupa 5 Sp. z o.o. – Polska. Według opinii jury *praca została wyróżniona ze względu na swoją bardzo oryginalną formę, zasługującą na miano dominanty obszaru, a także za ekspresyjne rozwiązanie zespołu wejścia do Muzeum. Rozwiązanie części nadziemnej budynku stwarza wyraziste i niepowtarzalne wnętrza części ekspozycyjnej, ale nie uzyskała nagrody ze względu na znaczne odstępstwa od założeń konkursu.*

Wyróżnienie honorowe przyznano zespołowi Planning&Consulting Anna Socha – Polska, Pro.Tec. O.Soc.Coop. a.r.l. Renato Rizzi – Włochy za *oryginalne i poetyckie podejście do tematu konkursu oraz prezentację pracy, chociaż w żadnej mierze nie spełniła wymogów formalnych i regulaminowych konkursu. Piękny, rzeź-*

biarsko opracowany projekt objął dużą część śródmieścia Warszawy, lokalizując muzeum na całym obszarze wokół Pałacu Kultury.

Ponadto jury przyznało 10 równorzędnych wyróżnień następującym zespołom i firmom:

Steffen Lemmerzahl, Architekt ETH/SIA – Szwajcaria, Proplaning AG – Szwajcaria za *prostotę i umiejętnie wpisanie się w kontekst otoczenia. Rozwiązanie zostało uznane jako jedno z najlepszych w grupie prac o podobnych rozwiązaniach. Wątpliwości jury wzbudziła zbyt duża homogeniczność architektury, nie pozwalająca w dostatecznym stopniu na wybór elewacji dominującej (od strony placu miejskiego).*

K. Ingarden, J. Ewy – Architekci – Polska, Kengo Kuma and Associates – Japonia za *niekonwencjonalne rozwiązanie bryły obiektu oraz precyzyjną dyspozycję funkcjonalną, której wyraz został klarownie podporządkowany formie architektonicznej. Wysunięto zastrzeżenie, iż złożona forma architektoniczna, pozostająca w ścisłej współzależności z dyspozycją funkcjonalną, praktycznie może wpłynąć na ograniczanie elastyczności aranżacji wnętrza i przemienności ich użytkowania.*

Jun Aoki & Associates – Japonia, Artur Jasiński i Wspólnicy, Biuro Architektoniczne Sp. z o.o. – Polska za *klarowną dyspozycję urbanistyczną, wyjątkowo trafne rozwiązanie połączeń z obszarem parku i placu, lokalizację części komercyjnej w bezpośrednim sąsiedztwie PKiN.*

Wątpliwości wzbudziło rozwiązanie elewacji części obiektu od ul. Marszałkowskiej.

Domes Architekten AG – Niemcy za *śmiałość i rzeźbiarski charakter rozwiązania przy znaczących odstępstwach od warunków wyjściowych konkursu.*

Augustyn Sebastian Rivera – Hiszpania, Jorze Quesada Ordeig – Hiszpania za *próbę stworzenia nowego „landmarku” w otoczeniu PKiN. Wątpliwości jury wzbudziła ambiwalentność poszukiwań nowych obiektów o znaczeniu dominant w sąsiedztwie bryły PKiN.*

Tectoniques – Alain Vargas – Francja, Michał Leszczyński – Polska za *propozycję połączenia aspektów ekologicznych i architektury. Wątpliwości jury wzbudziły sprzeczności z warunkami konkursu oraz ustaleniami miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego.*

Prof. Stefan Westrych, prof. Krzysztof Dyga – Polska, prof. Manfredi Nicoletti, Luca Niccolletti, Fabrizio Pagliano Tajani, prof. Laura Bertoni – Włochy za *ekspresyjne i ciekawe rozwiązanie bryły obiektu, wpisujące się w ustalenia planu, przy czym wątpliwości jury budził wpływ formy architektury na dyspozycje funkcjonalne.*

Kamilo Rebelo Arquitecto Unipersonal Lda. G.O.P. – Gabinete de Organização e Projectos Lda – Portugalia za *próbę połączenia możliwości uzyskania elastycznej dyspozycji wnętrza z formą architektury elewacji. Za dyskusyjne uznano relacje architektury z otoczeniem, zwłaszcza z ul. Marszałkowską.*

Snøhetta AS – Norwegia za *swobodę i niekonwencjonalność rozwiązania. Zastrzeżenia budziła znacząca ingerencja w obszar poza terenem opracowania i nierealność realizacji.*

Adam Tyliszczak, Bartłomiej Martens – Polska za *próbę połączenia oryginalnego aspektu architektury z nowatorstwem rozwiązania technicznego. Możliwość zrealizowania inwestycji oceniono jako mało realną<sup>3</sup>.*

Prace szwajcarskie, nagrodzone pierwszą i trzecią nagrodą oraz wyróżnieniem, reprezentowały nurt minimalistyczny; przyznając pozostałe wyróżnienia jury brało pod uwagę kryterium poszukiwania „ikony”, mogącej



3. Minimalistyczny projekt Atelier WW Architektem ze Szwajcarii wyróżniał się rozwiązaniem wnętrza i funkcji

3. The minimalist project by Atelier WW Architekten (Switzerland) presented a unique solution of the interior and functions

zmierzyć się jako przyszły symbol Warszawy z Pałacem Kultury.

Z wypowiedzi sędziego referenta, inż. arch. J. Lenarta na pierwszej dyskusji pokonkursowej wynikało, że podstawą selekcji ponad 100 prac była ocena makiet wmontowanych w otoczenie Pałacu Kultury, a więc bryła, jej artykulacja oraz stosunek do placu i Pałacu odegrały istotną rolę we wstępnej fazie wyboru projektów do nagród i wyróżnień. Dlatego też omawiając wyniki konkursu, zacząć należy od zaprezentowania przestrzennych relacji projektów z otoczeniem.

### Wpływ Miejscowego Planu Zagospodarowania Przestrzennego otoczenia PKiN na konkurujące projekty

Muzeum Sztuki Nowoczesnej ma być pierwszym obiektem realizowanym w otoczeniu Pałacu Kultury, dlatego też jego rozwiązanie ma decydujące znaczenie dla przyszłego kształtu Placu Centralnego z jednej, a Parku Północnego z drugiej strony. Następne objekty nie będą mogły być obojętne w stosunku do bryły muzeum. Stąd też generalne ustalenia planu wyznaczyły linie zabudowy, gabaryty wysokości, konieczność kontaktu z parkiem – i to uznać należy za słuszne.

Plan narzucił jednak wiele dodatkowych warunków, określających np. możliwe lub obowiązkowe podcienia, ich wysokość i głębokość, wielkości możliwych zgłębień i wykuszy, a to już potraktować trzeba jako pewne nadużycie wobec rozpisania międzynarodowego, otwartego konkursu, chyba że celem byłoby uzyskanie przed Pałacem Kultury socrealistycznego w swej idealnej symetrii kompleksu po obu stronach placu. Szczególnie kuriozalne było ustalenie (choć w formie nieobligatoryjnej) możliwego podwyższenia i przesklepienia otworu wlotowego na plac na przedłużeniu ul. Złotej. Ta możliwość została skonsumowana przez wiele prac, nawet wysoko ocenianych lub będących dziełem wybitnych architektów, oczywiście nie w formie monumentalnej bramy (na co nie pozwalały granice działki i konieczność ingerencji w mający tu powstać gmach Kupieckich Domów Towarowych, ale w postaci podwyższenia narożnika Marszałkowska-Złota. Celem projektantów było zapewne wykorzystanie możliwości zamieszczenia większego programu w osobnej bryle kompozycji. Wykorzystali to, niestety z nienajlepszym skutkiem, wybitni architekci: P. Szaroszyk i Rycerski (II nagroda), J. Kleihues z Niemiec, Pai Ling Cheng z Singapuru.

Należy zauważyć, że większość projektów abstra-

howała od ustaleń planu. Z przyczyn oczywistych nagrody otrzymać mogli tylko ci, którzy te ustalenia uszanowali. Przegląd prac upoważnia do stwierdzenia, że pod względem relacji z otoczeniem stosowano się tylko do najbardziej generalnych wytycznych. Dotyczy to zwłaszcza kompozycji placu, pierzei Marszałkowskiej i skrzyżowania z Pałacem Kultury. Szczegółowość ustaleń była jednak czynnikiem ograniczającym, toteż, paradoksalnie, doprowadziła do tego, że wielu konkurujących zarzuciło nawet jego najogólniejsze założenia.

Plan miejscowy stwarzał możliwości powiązania muzeum z Parkiem Północnym, którego część przeznaczona była na ekspozycję w naturze. Ponadto warunki konkursu nakłaniały do wykorzystania dachów na cele ekspozycyjne i rekreacyjne. Konkurujący w różny sposób ustosunkowali się do tych wytycznych. Decyzje wiązały się tu zarówno z bryłą muzeum, jak i z jego wnętrzem.

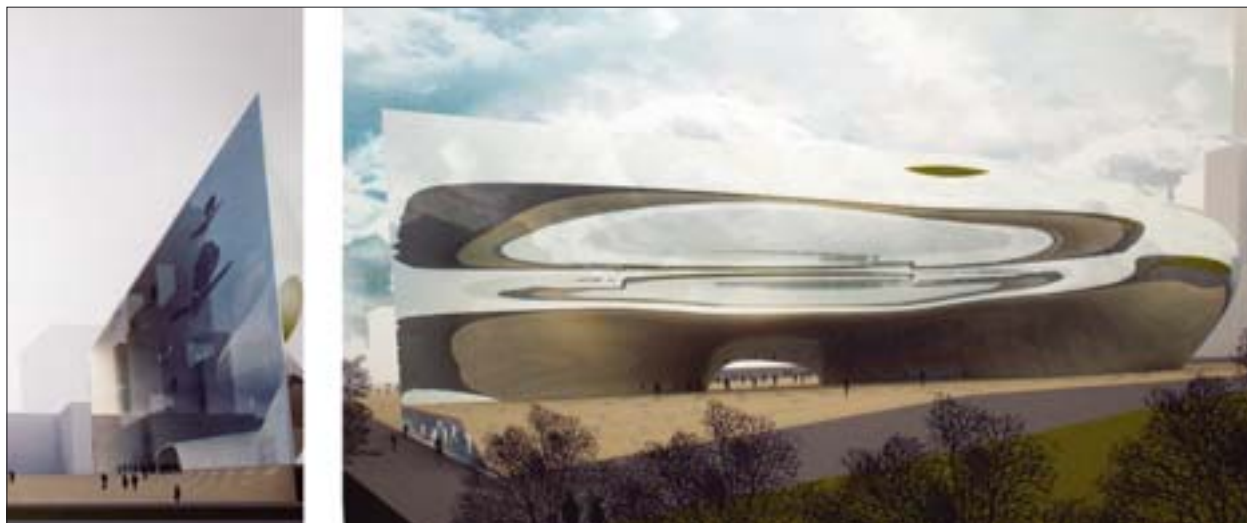
### Przestrzeń i kształt

Niestosowanie się większości uczestników do ścisłych ustaleń planu miejscowego zaowocowało wielką różnorodnością rozwiązań przestrzennych. Niezależnie od tego kryterium, można wśród nich wyodrębnić kilka tendencji.

#### Minimalizm

Najwyżej ocenione przez jury zostały rozwiązania minimalistyczne, mieszczące się w ustaleniach planu. Są to przede wszystkim trzy prace szwajcarskie: I nagroda (arch. Ch. Kerez), III nagroda (Atelier WW Architekten) i wyróżnienie (arch. S. Lammerzahl).

Projekt Kereza to nawiązujący wysokością do niskich skrzydeł Pałacu Kultury wielki pawilon na planie „L”, o bezokiennym zwieńczeniu-attyce i trzech szklanych, ciągłych pasach: parteru, pierwszego piętra oraz niskiej (2,5 m wysokości) wstęgi drugiego. Decydujące w tym przypadku proporcje nie są łatwe do oceny wobec różnic w wysokości attyki na różnych planszach. Rozwiązanie elewacyjne jest identyczne z każdej ze stron – czy jest to plac, ulica Marszałkowska, park, czy pawilony Pałacu Kultury. Nie jest to walorem rozwiązania. Proste, zdecydowane i uniwersalne podziały architektoniczne byłyby bardziej umotywowane w obiekcie o mniejszej (lub znacznie mniejszej) skali – co m.in. podkreślali liczni dyskutanci. Według słów autora, rozwiązanie miało być opozycją w stosunku do Pałacu Kultury. Tam – bogactwo zewnętrznej formy, tu – posunięty do maksimum umiar emocji; tam – w środku biurowe poko-



4. Polsko-fiński projekt ALA Architects - Grupa 5 forsowany był przez część jury na zwycięzcę, wyróżniał się spośród prac pretendujących do „bycia ikoną” (wyróżnienie specjalne)

4. The Polish-Finnish project by ALA Architects - Grupa 5, launched forcefully by part of the jury as the winner, distinguished itself among other works claiming “to be an icon” (special distinction)

je, tu – wspaniałość przestrzeni wnętrza. Wybrany do realizacji projekt utrzymuje skalę Domów Towarowych Centrum, placu i pawilonów Pałacu Kultury (choć dominuje mocą attyki nad subtelnością ich zwieńczeń). Dla przechodnia decydujące będzie wnętrze za szklanymi fasadami parteru. Monumentalne wewnątrz schody wejściowe nie znajdują na zewnątrz żadnego sygnału. Mocną stroną projektu jest jego „piąta elewacja” – ukształtowanie dachu, widoczne z otaczających, wyższych budynków i tarasu widokowego PKiN: szeregi częściowo przeszklonych cylindrów-kolebek ujęte zostały w ramy attyki. Mimo licznych mankamentów technicznych (dotyczących m.in. usuwania śniegu) i niemożności korzystania z dachu przez zwiedzających (co znajdowało się w założeniach konkursu), ten właśnie element projektu okazał się jego silnym walorem, gdyż obraz dachu z góry jest niewątpliwie piękny.

Praca wyróżniona III nagrodą ma zbliżony układ brył, ale różni się pionowością podziałów, które tworzy zbudowany z żelbetowych słupków ażurowy ekran z rozrzedzeniami w wybranych narożnikach. Mniej zdecydowane niż w zwycięskim projekcie rozwiązanie przez różnorodność rytmu nabiera większej kameralności. Niestety, podobnie jak w przypadku I nagrody, bryła jest identyczna z każdej strony – czy jest to park, czy plac i wielka ulica. Podobnie jak w pracy zwycięskiej, nie zaakcentowano wyraziście wejść, jedynie rytmy słupków zostały wyraźnie rozrzedzone na całym parterze. Sam autor zresztą nazwał rysunek fasady *a uniform skin*. Tak jak w I nagrodzie, dach nie jest dostępny dla zwiedzających, są w nim jednak wycięcia i pergole

osłaniające położone niżej tarasy widokowe i ekspozycyjne.

Wyróżniona praca szwajcarska, podobnie jak dwie wyżej omówione, ma charakter pawilonu o „zuniforimizowanej skórze”. Dwie dolne kondygnacje są oszklone w sposób ciągły, analogicznie jak w projekcie Kereza. Powyżej, ciężki pas attykowy został perforowany powtarzalną arabeską otworów.

### Poszukiwanie „ikony”.

#### Domy-znaki i muzea-rzeźby

W czasie dyskusji poprzedzającej konkurs zrodziła się myśl, że nowe muzeum powinno być „ikoną”, magnesem przyciągającym turystów do Warszawy. Wielu uczestników poważnie to potraktowało. Najczęściej wymagało to odstąpienia od ustaleń planu miejscowego, w przypadku wielu prac – całkowitego.

Z projektów, które to kryterium uwzględniły najwyżej oceniono (wyróżnieniem specjalnym) pracę autorstwa ALA Architects z Finlandii, J. Kozakiewicza i Grupy 5 z Polski, która odznaczała się najbardziej wysublimowaną formą. Od strony placu zaprojektowano ścianę-ekran, od strony parku mocno pofałdowaną, piękną powierzchnię o miękkościach porównywalnych z rzeźbami Arpa. W środku ściany miękko uformowany prześwit łączył plac z parkiem, a łagodne uniesienia i opuszczenia posadzki pozwalały na umieszczenie programu pod placem. Mimo niezgodności formalnej z planem zagospodarowania, rozwiązanie przestrzenne wносиło interesujące walory: plac stawał się asymetryczny, a sfałdowana powierzchnia od północy byłaby



dobrym zakończeniem parku. Autorzy sugerowali zaniechanie realizacji przewidzianego przez plan miejscowy, a wielokrotnie oprotestowanego, budynku ograniczającego park od strony ul. Marszałkowskiej. Ściana od strony placu miała pełnić funkcję aktywnego ekranu, wyświetlającego wielkowymiarowe obrazy i informacje. Taki pomysł pojawiał się również w innych pracach, tu jednak zrealizowany został najlepiej. Rzeźbiarskie piękno bryły tego projektu, zderzone z niemal banalną prostotą wielkiego pawilonu wyróżnionego I nagrodą legło u podstaw sporu dzielącego jury po ogłoszeniu werdyktu.

Należy podkreślić walory urbanistyczno-symboliczne projektu. Jego otwarcie „rzeźbiarską” stroną na park i pusta pierzeja od strony placu stwarzały muzeum sytuację nadzwyczajną w otoczeniu Pałacu Kultury, jednocześnie nie implikując architektonicznej ingerencji w drugą pierzeję placu, co wystąpiłoby w sytuacji placu symetrycznego, w którym muzeum pełni rolę instrumentalną, jako jedynie fragment wielkiego *court d'honneur* Pałacu Kultury. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że duże spadki powierzchni placu, niezbędne dla rozwiązania przyziemia, byłyby trudne do zaakceptowania. Powiedzmy też, że choć spełnione zostało w tym przypadku oczekiwanie na „ikonę”, to wewnątrz zaproponowane przez autorów w swej funkcji całkowicie odbiegało od wytycznych rady muzeum i wymagałoby zmian bądź, o czym dalej wspomnę, dodania „obiektywnej przestrzeni” powierzchni wystawowej w podziemiach. Słowem, z tych względów, a przede wszystkim wobec znacznego odstępstwa linii zabudowy od ustaleń miejscowego planu, werdykt jury przyznający pracy wyróżnienie specjalne był najwyższym z możliwych, stawiającym ją moralnie na równi z najwyższą nagrodą, aczkolwiek bez możliwości realizacji jeżeli nie zmieniono by planu przestrzennego.

Pozostałe projekty z wyróżnionej grupy „rzeźbiarskiej” („precelków” – jak uszczypliwie nazwała je prezydent Hanna Gronkiewicz-Wąltz) nie wzbudzały tak wielkich emocji.

Poza omawianą pracą szwajcarską, tylko projekt autorstwa Jun Aoki z Japonii i Artura Jasińskiego z Polski nawiązywał do ustaleń planu, łącząc

prostopadłościenną bryłę usytuowaną wzdłuż ul. Marszałkowskiej ze szklaną bryłą od strony Pałacu Kultury. Pierwsza z nich – zwarta, ciemna i horyzontalnie dzielona w fasadzie, oddzielona jest przejrzystym pasażem od drugiej – żłobionej wielką kawerną i przebitej obłą piramidą (to rozwiązanie budzi skojarzenie z tektoniką gmachu Galerie Lafayette przy Friedrichstrasse w Berlinie).

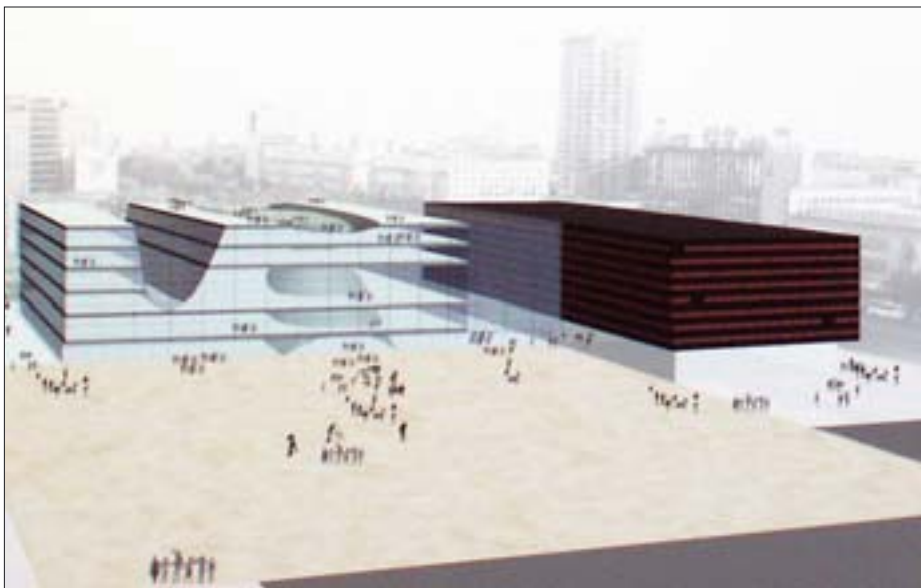
Pracę grupy Tectonique – A. Vargas i M. Leszczyński usytuować można na granicy prac podporządkowanych planowi. Mocne, celowe zaokrąglenie południowych narożników (mające kontrastować z kanciastością Pałacu Kultury) zbliżyło plan muzeum do serca, z umieszczonym w skrzydle quasi-atrium. Założeniem autorów było wystawienie formy prostej, łatwej w identyfikacji. Za szklanym, obłym ekranem pojawia się prostopadłościenny układ brył, dostosowany do wymagań miejscowego planu. Fasada miała zmieniać się w ciągu pór roku. Zimą ekran stawać się miał lodową ścianą, w pozostałych porach roku miał pokazywać zmieniającą się wegetację roślin.

Dwie z wyróżnionych prac poszły jeszcze dalej w kreowaniu miękkich, obłych form. Znakomity zespół norweski Snøhetta (twórcy m.in. Biblioteki w Aleksandrii) zignorował ustalenia planu miejscowego, łącząc pro-



5. Zespół K. Ingarden, J. Ewy i Kengo Kuma był jednym z faworytów. Nasuwający asocjacje z wielkim elektromagnesem („muzeum przyciąga”) lepiej niż I nagroda korespondował z Placem i Pałacem Kultury, odznaczał się pomysłem, proporcjami, oryginalnym zestawem materiałów

5. The K. Ingarden, J. Ewa and Kengo Kuma team was one of the favourites. By suggesting associations with a great electromagnet (“a museum attracts”) it corresponded to the Palace of Culture and the Square much better than the winner of the first prize, as well as featuring an original concept, proportions, and material



6. Do ustalenia planu nawiązywał projekt Jun Aoki i A. Jasińskiego, łączący ciemny prostopadłościan ze szklaną, wydrążoną, bryłą
6. Jun Aoka and A. Jasiński referred to the plan by combining a dark cuboid with a glass hollow solid

stopadłościenny szklany blok, usytuowany wzdłuż ul. Marszałkowskiej, z parkiem czarną amebowatą formą, wkraczającą głęboko w obręb parku. W nieco inny sposób łączy formy obłe z prostokątnym planem wyróżniona praca A. Tyliszczaka i B. Martensa, wprowadzająca we fragmentach południowo-wschodnich formy niemal zoomorficzne. Z nawy wytworzonej przez gęsto i ażurowo zestawione ramy wychyla się plazmatyczna i organiczna forma przypominająca ślimaka w muszli. Waleorem tej pracy są wnętrza ozdobione w witrynach wstęgami donic z pnączami.

Kolejną grupę wyróżnionych pseudoikon stanowią zbitki wielościannów przerastających skalą otoczenie (perforowane białe bryły hiszpańskiego projektu A. S. Rivero i J. Q. Ordiega i praca portugalska Camilo Rebelo Arquitecto). Głównym waleorem tych prac były wnętrza. Wśród tej grupy można by sytuować polsko-włoski projekt (S. Westrych, K. Dyga – M. Nicoletti, L. Nicoletti, F. P. Tajani, L. Bertoni) budowli z osobno usytuowanych wielościennych brył, połączonych platformą i oplecionych siatką, której przebieg powtarzał linie zabudowy wyznaczone przez plan miejscowy. Czarne bryły, jak stopione gązdy, wg projektu Dömgés Architekten z Niemiec, zajmowały całą przestrzeń między Pałacem Kultury i ul. Marszałkowską. Motywacją przyznania wyróżnienia były *śmiałość i rzeźbiarski charakter* ...

Odrębne miejsce wśród prac wyróżnionych, także z aspiracjami „bycia ikoną”, zajmuje projekt połączo-

nych pracowni K. Ingarden, J. Ewy – Architekci i Kengo Kuma and Associates. Ten zespół – twórca polskiego pawilonu-ikony w Osaka i moralny (według wielu) zwycięzca konkursu na Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie – był jednym z głównych faworytów Konkursu. Oglądany z lotu ptaka budynek nasuwa asocjacje z wielkim elektromagnesem, którego dwoisty rdzeń, utworzony przez ciągi administracji i edukacji, otoczony jest „uzwojeniem” ciągu wystaw, opartym o podium lobby wejściowego. Nie można odmówić czytelności ułożenia poszczególnych elementów tej skomplikowanej struktury przestrzennej. Blok przestrzeni komercyjnych, prostokątny od strony ul. Marszałkowskiej (choć perforowany otwarciami ciągu wystaw i ciągu administracji), obniża się ku Pałacowi

Kultury. Artykulacja brył, podkreślona lamelami, „spiralą” wystaw złączona listwą administracji z blokiem od ul. Marszałkowskiej, stwarzają swoistą „pawilonowość” układu, zgodnego z ukierunkowaniem pawilonów PKiN. Można zaryzykować twierdzenie, że zestawienie tego budynku z Pałacem Kultury jest znacznie bardziej trafne niż ma to miejsce w projekcie Kereza, przytłaczającym skalą (ale też i wysokością) pawilony i atyki pałacowe. Projekt odznacza się świetnymi proporcjami, oryginalnymi zestawami materiałowymi, wielką przestrzennością podstawowego poziomu pieszych, w którym znajduje się wielki podcień w narożniku placu i ul. Złotej, a także przejście do parku, penetrujące budynek pod bryłą „elektromagnesu”. To muzeum rzeczywiście „przyciąga” (jak głosił ideowy slogan całego konkursu).

### Pop-art i ekspresjonizm jako próby pomostu między programem „ikony” a wymaganiami planu przestrzennego

Jeśli nagrodzone i wyróżnione prace szwajcarskie określić jako minimal-art to projekt wyróżniony II nagrodą (arch. P. Szaroszyk i Rycerski) można by zakwalifikować jako przykład pop-artu.

Pierzeję muzeum od strony placu stanowi kolumnada o wydatnie grubych i ustawionych niezupełnie w jednej linii cylindrycznych filarach, malowanych jaskrawo w różne wzory – od poziomych pasiaków

(przypominających wzory ludowe) do informelu. Za kolumnadą-portykiem otwarta loggia-pasaż łączy Marszałkowską z Pałacem Kultury. Wąskość jej uniemożliwia praktycznie wykorzystanie na akcje zewnętrzne, co mogłoby być niezwykle atrakcyjne. Poza loggią, aż do wlotu na plac od strony Złotej, znajduje się osobny budynek przeznaczony na program komercyjny. Jest on wyraźnie (o trzy piętra) wyższy od korpusu muzeum. To podwyższenie, dopuszczone w ustaleniach planu, jest, moim zdaniem, niezbyt fortunne, podobnie jak zbliżenie tego niemal sześciennego bloku do frontowej kolumnady, a także wypukła obłość zbliżającej się ściany. Być może dążenie do sześciennych proporcji doprowadziło autora do decyzji o podwyższeniu bloku. Zarówno ściany sześciannu, jak i fasada od ul. Marszałkowskiej, pomyślane zostały jako mobilne w warstwie wewnętrznej. Od zewnątrz ściany pokrywa przezroczysta powłoka. Przestrzeń między warstwami szyb została przeznaczona na wiele funkcji: wentylację, wegetację roślin, op-artowskie ekrany ustawiane

w wielu wariantach (obracane na pionowej osi), wreszcie osłonięcie siatkami-żaluzjami. Autorzy przewidzieli też na fasadach tzw. strefy aktywne, mogące (szczególnie od ul. Marszałkowskiej) wyświetlać megaobrazy i informacje. Jednym z piękniejszych elementów projektu są zielone, falujące dachy, podzielone na kształt łańców zboża, co w zestawieniu z pasiakami balustrady daje, nie wiem czy zamierzoną, folklorystyczną nutę. Zielone powierzchnie dachu głównego korpusu miękko zamieniają się w północną ścianę (już oczywiście niedostępną dla nieposiadających alpinistycznych umiejętności), również zieloną (co przypomina ażurowe konstrukcje północnej strony Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, niestety, dotąd nie porośnięte pnączami). Ściana zwiesza się nad wiszącym ogrodem od strony Parku Północnego, uniesionym ponad ulicą przechodzącą pod nim. Pracy towarzyszył piękny, monochromatyczny model, nasuwający przypuszczenia, że rezygnacja z jaskrawej kolorystyki mogłaby przyczynić się do podniesienia jakości projektu. Być



7. W nienagrodzonej grupie prac neomodernistycznych wyróżnić trzeba, za proporcje i wyraz architektoniczny, pracę M. Nagel'a Oz Niemiec

7. The group of neomodernist works includes a project by M. Nagel (Germany), noteworthy for its proportions and architectural expression

może przesadna była również wielość zastosowanych tu pomysłów. Nie umniejsza to jednak oryginalności pracy i jej znaczenia w konkursie.

Mniej doskonały ale ekspresyjny w formie jest niewyróżniony projekt Zvi Heckera – twórcy Muzeum Palmach w Tel Aviwie i autora pracy wyróżnionej w konkursie na Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie. Wpisująca się w zasadnicze linie planu miejscowego bryła rozpada się we wklęsłym narożu od strony placu na charakterystyczne dla tego architekta wachlarzowe tarasy o szklanych ścianach, wyodrębnione z bezokiennych ścian. Ekspresyjne, ścięte nadwieszania akcentują wlot na plac od strony ul. Marszałkowskiej.

Kilka prac zmierza do opanowania przestrzeni zewnętrznej przez rozbitcie bryły muzeum na wiele elementów. Wśród tych projektów zauważyć trzeba rozwiązanie znanej firmy szwedzkiej White Architekt AB, dzielące muzeum na zespół ostrokątnych graniastosłupów z otwarciami w ścianach i zielonymi dachami.

Tą samą drogą poszło również kilka innych, czasem bardzo sławnych firm, jak: S. Braunfels – twórca Pina-kothek der Moderne w Monachium, czy Manfred von Gerkan – projektant m.in. Dworca Centralnego w Berlinie, jednak z umiarkowanymi rezultatami.

J. Kleihues (również bardzo znany architekt niemie-

cki) proponuje muzeum jako efekt zwijania (z zachowaniem kątów prostych) taśmy, tworzącej sześcienną dominantę wlotu na plac, a także rozcięcia i megaokna.

### Neo- i późnomodernistyczne zestawienia prostopadłościaków

Polaryzacja opinii jury spowodowała pominięcie grupy neo- i późnomodernistycznych rozwiązań, spokojniejszych od wyróżnionych „ikon”, ale bardziej wysublimowanych i zróżnicowanych architektonicznie niż uniformistyczne szwajcarskie prace nagrodzone i wyróżnione. Wśród nich wyróżnia się formalnie projekt, którego autorem jest Manfred Nagel z Kilonii (laureat nagrody architektonicznej Schlegwig-Holstein 2007). Biała architektura, o przewadze bezokiennych ścian, z podcieniem od strony placu i Marszałkowskiej, otwierająca się górą podłużnymi oknami-loggiami, przypomina projekty Richarda Meiera.

Projekt Dicka van Gameren (znanego architekta holenderskiego) również charakteryzuje się przewagą pełnych kubatur nad otwarciem. Narożne podcięcie i wysoki otwór od placu akcentują wejście, ukośne szklane przecięcie sygnalizuje wewnętrzne schody. Praca odznacza się dobrymi proporcjami i artykulacją brył.

Wśród tej grupy projektów zwraca uwagę propor-



8. Projekt Dicka van Gameren z Holandii odznacza się przewagą kubatur nad otwarciami, wnosząc element dynamiki

8. The Dick van Gameren project (The Netherlands) is distinctive for the domination of cubature over openings, and the introduction of an element of dynamics

cjami i ażurowymi segmentami obudowy projekt polskiej firmy Jems Architekci. Prace R. Loeglera (wyróżniającego się w tej grupie), J. Fiszera i W. Obtułowicza można by sytuować w późnomodernistycznym nurcie. Rozwiązania operują mocnymi horyzontalnymi motywami (ramy, pasy), zestawianymi z dużymi płaszczyznami szkła, zmierzają do scalenia brył.

Superpozycja prostopadłościanów równoległych i ukośnych (w wybranych wnętrzach) do linii zabudowy cofnięcia i nadwieszenia, ciągle jednak utrzymane w pierzei placu i ulicy, to cechy interesującego projektu, będącego dziełem doskonałej firmy duńskiej 3xN.



9. Superpozycja równoległych i ukośnych prostopadłościanów jest cechą pracy wybitnej duńskiej firmy 3xN

9. A superposition of parallel and diagonal cubicooids is a characteristic feature of the work by the renowned Danish firm 3xN

### Wnętrze i funkcja

Rozwiązanie wnętrza i rozmieszczenie programu były niezwykle zróżnicowane, można pogrupować je w kilka zbiorów.

#### Muzea-sandwicze

Zarówno zwycięska praca Kereza, jak i wyróżniona praca szwajcarska, charakteryzują się podziałem na poziome strefy funkcjonalne. Na parterze znalazły się powierzchnie komercyjne, na I piętrze strefa edukacyjna i spotkań ze sztuką, na II piętrze zasadniczy program ekspozycyjny (z możliwością wprowadzenia światła dziennego). Podobny rozkład funkcji znalazł się w niewyróżnionym projekcie S. Kuryłowicz & Associates.

Poświęcenie całego parteru na program komercyjny spotkało się z krytyczną oceną rady muzeum, która argumentowała, że przestrzeń dochodowa pozbawia przechodniów możliwości przypadkowych spotkań ze sztuką. Kontrargumentem mógłby być fakt, że w powierzchniach „komercyjnych” miały się znaleźć galerie, sklepy z wzornictwem artystycznym, atelier itp.

Połączeniem parteru z I piętrzem w projekcie Kereza są olbrzymie, szerokie, monumentalne schody, startujące niemal już z placu. To jest wejście (jedyne wbrew zaleceniom rady) do muzeum, na piętro edukacji i spotkań ze sztuką. Schody wprowadzają w przestrzeń wykorzystaną na gastronomię i bibliotekę. Z niej trzy,

nieco schowane, biegi schodów prowadzą na najpiękniejszą kondygnację, poświęconą ekspozycji, przykrytą biegnącymi równoległe do pierzei placu wielkimi kolebkami. Pod jedną z nich znajduje się górny hall. Podziały na ciągi sal odpowiadają temu samemu kierunkowi. Kolebki, które nasuwają porównanie z konstrukcjami Torroja czy hangarami Freyssineta, są różnych szerokości i wysokości, niektóre wpuszczają światło od północy. Wypłaszczenie sufitu w linii podpór ułatwia przestrzenne rozwiązanie podziałów sal. Nasuwa się jednak uwaga, że przy takim ich ukierunkowaniu, hall wejściowy powinien być ustawiony prostopadle do kolebek, chyba że od razu zakłada się pełną amfiladowość piętra, utrudniającą wszelako elastyczność użytkowania powierzchni i ograniczającą możliwości przygotowania wystaw. Najwyższe piętro jest największym atutem projektu Kereza, najbardziej jednocześnie oddalonym od jedyne go wejścia i ruchu przechodniów. Staje się piętrzem elitarnym, co jest w sprzeczności z założonym modelem muzeum otwartego na ruch przechodniów. Kerez nadał niemal symboliczną rolę siatce podpór konstrukcyjnych. Na poziomie parteru jest to konwencjonalna kwadratowa sieć 140 podpór, o umiarkowanej jak na muzeum rozpiętości (ok. 8x8 m), co, zdaniem autora, odpowiada komercyjnemu charakterowi piętra. Strop nad I piętrzem wymagał większych rozpiętości – 17 słupów podpiera ruszt z bardzo

wysokich belek. Kolebki II pietra spoczywają już tylko na 8 nieregularnie rozstawionych słupach.

Szwajcarski projekt Lemmerzahla (wyróżniony w konkursie) ma nieco bogatsze rozwiązanie komercyjnego parteru. Jest on przebity pasażem łączącym plac z ogrodem. Z centrum pasażu – trapezowatego placu, wachlarzowe schody prowadzą na I i II piętro oraz na dach. Schody z placu centralnego, znacznie węższe niż w projekcie Kereza, unoszą zwiedzających na hall-patio I piętra. Tu zanikają niemal granice między wnętrzem i przestrzenią otwartą.

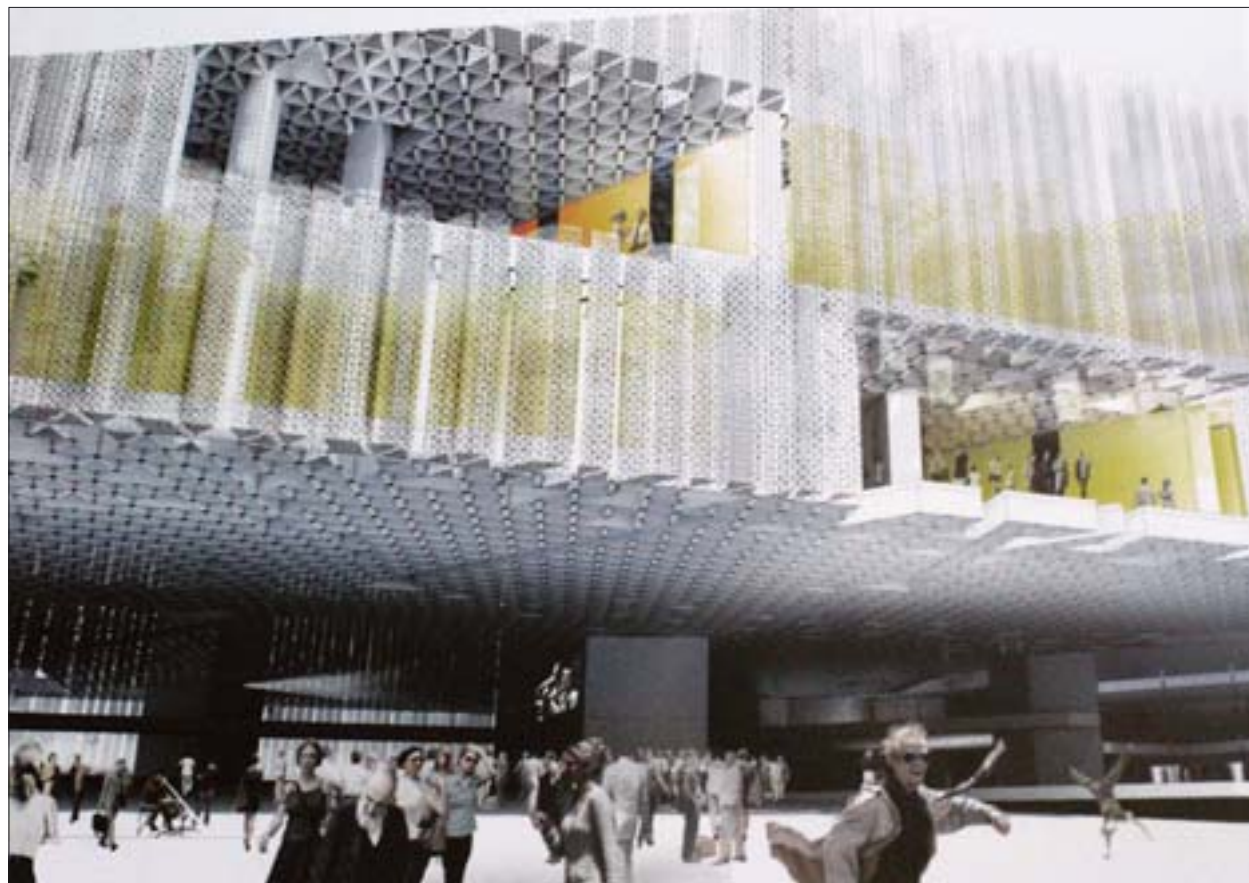
Patio otoczone jest wielkim holem-foyer, z którego wydzielone są owalne przestrzenie sal. W otwartej przestrzeni znalazły się czytelnice i sale restauracyjne. Drugie piętro to wielkie sale wystawowe otaczające patio. Kwadrat przy wlocie z Marszałkowskiej na plac zajmuje dwukondygnacyjna sala. Obejście wokół partia umożliwia niezależne wejście do przestrzeni wystawowych, co zbliża to rozwiązanie do modelu centralnego hallu.

### Centralne, wielopiętrowe halle

Wokół takiego hallu grupują się podstawowe przestrzenie szwajcarskiego projektu Atelier WW Architekten (II nagroda). Trzykondygnacyjny hall oprócz głównego wejścia z placu ma też wejścia z ul. Marszałkowskiej i od strony Parku Północnego. Boczne i górne głębokie perforacje-kawerny umożliwiają wprowadzenie do hallu z różnych stron nieco tajemniczych świateł. Hall, zgodnie z oczekiwaniami jury i rady muzeum, jest miejscem spotkań ze sztuką. Stąd wiodą wejścia do wielkiej sali kreacji, mniejszych sal, restauracji. Otwory poszczególnych pięter pozwalają na łatwą orientację w przestrzeni. Na wyższych piętrach znajdują się przestrzenie edukacyjne i wystawowe, a na najwyższym – kryte tarasy.

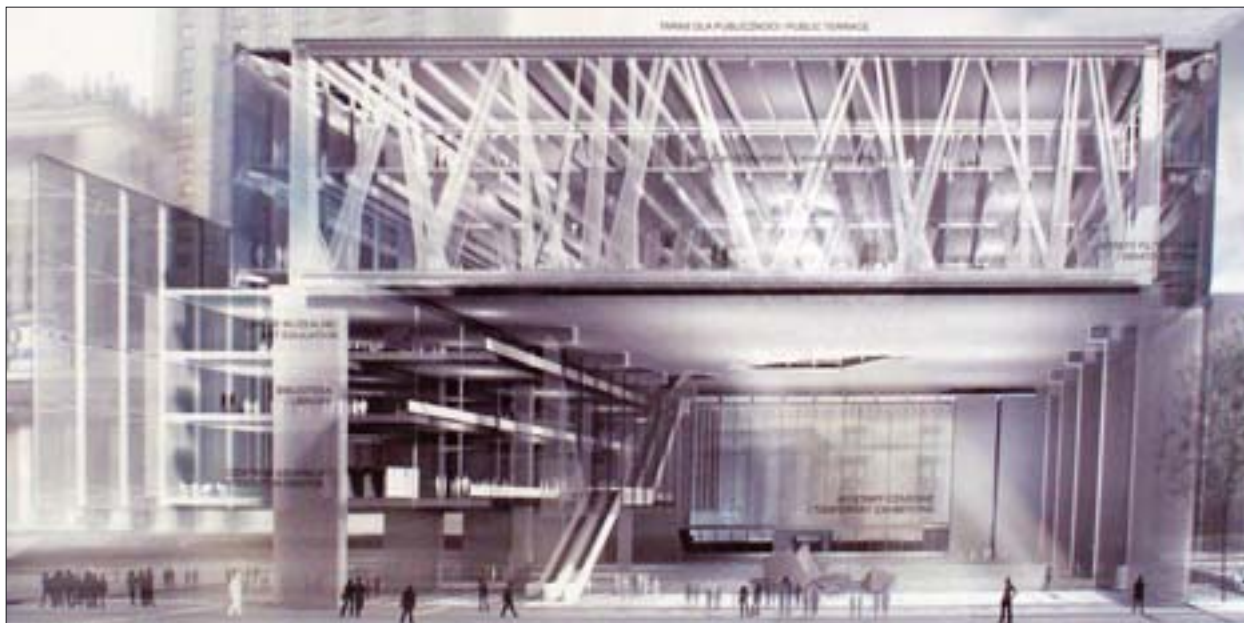
Centralne halle o bogatym, wielościennym kształcie znajdują się też w wyróżnionych pracach zaprojektowanych przez zespoły hiszpański i portugalski.

Wielokondygnacyjny monumentalny hall, przykryty dwoma piętrami sal wystawowych, jest centralnym



10. W nurcie późnego modernizmu można usytuować pełną bogactwa modularnego detalu polską pracę Jems Architektki (twórców m.in. gmachu „Agora”)

10. The Polish project by Jems Architektki (the authors of, i.a. the “Agora” building), brimming with modular details, can be situated within the current of late modernism



11. W pracy S. Fiszera (twórcy m.in. Giełdy Warszawskiej) ekspozycja umieszczona jest nad wysokim hallem

11. The project by S. Fiszer (the author of, i. a. the Warsaw Exchange) situates the exposition above a lofty hall

elementem wnętrza muzeum zaprojektowanego przez pracownię Stanisława Fiszera.

W pracy Jun Aoki i A. Jasińskiego (wyróżnienie) wielka przestrzeń ogrodu zimowego, sięgającego od poziomu terenu do dachu, organizuje wnętrze szklanego bloku między placem a parkiem.

### **Kuluary, pasaże, wewnętrzne ulice**

Wymaganemu w założeniach konkursu łatwemu dostępowi do wielu rodzajów pomieszczeń: edukacyjnych, wystawienniczych i komercyjnych, mogły sprostać pasaże i wewnętrzne ulice.

Wielokondygnacyjne kuluary od strony placu, połączone z pasażem równoległym do ul. Marszałkowskiej, stanowią szkielet komunikacyjny pracy Szaroszyka i Rycerskiego, wyróżnionej II nagrodą. Z kuluaru dostępna jest wielka sala kreacji (co, jak już powiedziano, postulowała rada muzeum), sala widowiskowa i konferencyjna.

Kular okólny i pasaż z placu do parku są podstawą układu wnętrza projektu Tectoniques-Alain Vargas i M. Leszczyńskiego (wyróżnienie).

Pasaż-hall łączy blok przy ul. Marszałkowskiej z przestrzeniami wystawowymi przy placu i w parku w projekcie pracowni Snøhetta z Norwegii (wyróżnienie).

Długi pasaż-lobby stanowi wewnętrzny kręgosłup niemieckiego projektu Dömges Architektem (wyróżnienie).

W nienagrodzonej pracy A. Kicińskiego szkieletem

wnętrza są dwie krzyżujące się wewnętrznie ulice ze szklanymi dachami, biegnące po śladzie przedwojennych ulic Wielkiej i Siennej. W miejscu skrzyżowania wznoszące się schodami „ulice” tworzą sceneryę dla akcji artystycznych.

### **Materiały i powłoki zewnętrzne**

W sferze materiałów i struktur zewnętrznych istniała niezwykła różnorodność. Wśród rozwiązań bardziej kontrowersyjnych oprócz najrozmaitszych powierzchni szklanych (przezroczystych, matowych i mlecznych, płaskich, łamanych i giętych) występuje niemal równie duża różnorodność brył pełnych lub z przewagą ścian (betonowych, kamiennych, barwionych) nad otworem.

Stosunkowo mało znaleźć można rozwiązań proekologicznych, które ograniczały się na ogół do zielonych dachów, pnącz, ewentualnie rośliny między powłokami fasady (jak w pracy Szaroszyka i Rycerskiego).

Wielu projektantów zaproponowało „fasady aktywne” w formie ekranów wyświetlających obrazy lub informacje. Do tej grupy można by zaliczyć elewacje przedstawiające zmienne obrazy uzyskiwane za pomocą obracanych „okiennic”, czy też fasady eksponujące dzieła sztuki za pomocą siatek lub faktur ściany.

### Połączenie muzeum z parkiem i ogrody na dachu

Ogród na dachu połączony z zewnętrzną ekspozycją i powiązanie muzeum z ekspozycją w Parku Północnym były wytycznymi zawartymi w warunkach konkursu. Nie wszyscy uczestnicy dostosowali się do tych wymagań, znalazło się jednak sporo różnych propozycji.

Christian Kerez (I nagroda) nie przewidział dostępu na dach ani połączenia muzeum z Parkiem Północnym. Północną fasadę stanowiły wjazdy do garażu i zaplecza, a jedyne wskazane przez autora powiązanie z parkiem to widok z okien I piętra.

Praca Szaroszyka i Rycerskiego (II nagroda) wyróżniała się dużymi powierzchniami zieleni na dachu i na północnym tarasie, wzniesionym ponad ulicą i łagodnie schodzącym na północ do parku. Z placu przed muzeum przejście pochylnią przez zachodni podcień wznosiło się na taras, na który wychodziło też foyer sal.

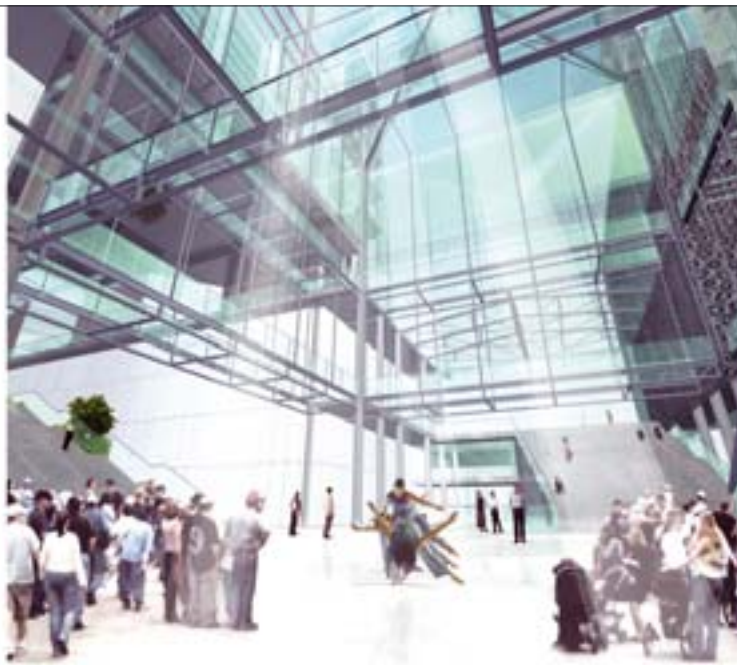
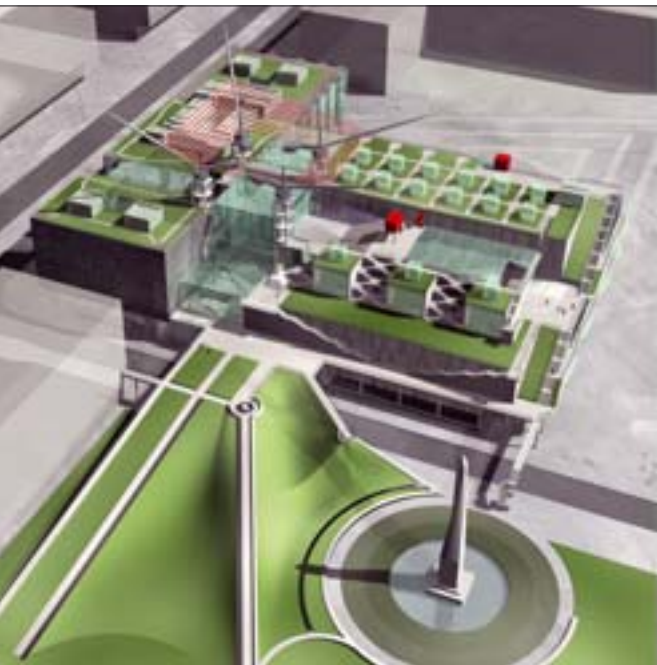
Zespół Atelier WW Architekten (III nagroda) proponował podziemne powiązanie centralnego hallu z zagłębionym o kondygnację ogródkiem rzeźby w Parku Północnym. To rozwiązanie można uznać za mało atrakcyjne. W projekcie nie przewidziano ogrodu na

niedostępnym dla zwiedzających dachu, jedynie kryte pergolami tarasy na poziomie najwyższego piętra.

Powiązanie placu z parkiem prześwietem pod muzeum zaprojektował zespół fińsko-polski (wyróżnienie specjalne) i pracownia Snøhetta (tu przejście do parku prowadziło zagłębieniem pod skrzydłem muzeum).

Z 12 prac wyróżnionych, użytkowy, dostępny dla zwiedzających taras na dachu przewidziały jedynie dwa zespoły: Jun Aoki i A. Jasiński oraz Technique A. Vargas i M. Leszczyński. W żadnej z tych dwóch prac nie można jednak mówić o ogrodzie na dachu.

Wśród prac niewyróżnionych ogród na dachu jest dość rzadki. Występuje w pracach White Architekter ze Szwecji, polsko-angielskim projekcie Gareth Hopkins i EM Jednacz, w pracy St. Fijałkowskiego, konsorcjum polsko-francuskiego Borja Huidobro i A5 Architekci, polskiego zespołu Projekt 3 S.C. M. Pelc i W. Student biura PAP, J. Bułat, a także w projekcie pracowni A. Kicińskiego. To ostatnie rozwiązanie różni się od innych połączeniem ogrodu dachowego kaskadą zielonych tarasów z Parkiem Północnym, a także możliwością wejścia z placu na dachowy ogród ekspozycyjny. Zewnętrzne przejścia zielonymi półkami umożliwiają przechodniom zagłębienie do wnętrza wystawowych.



12. W projekcie pracowni Andrzeja Kicińskiego kaskada zielonych tarasów łączy ogród na dachu z parkiem, a zielone półki umożliwiają zagłębienie do wnętrza w drodze z placu na dach; dwie wewnętrzne ulice tworzą scenę akcji artystycznych z widownią na schodach

12. In the project designed by the Andrzej Kiciński studio a cascade of green terraces links the roof garden with the park, and green shelves make it possible to view the interior on the way from the square to the roof; two inner lanes create a setting for artistic events, with the audience seated on the stairs

(Wszystkie fot. A. Kiciński)



### Konkluzja

Po prawie pół roku od rozstrzygnięcia konkursu na Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, jego werdykt wielu ciągle uważa za kontrowersyjny. Wybór do realizacji budynku banalnego (to może nie największy grzech, bo można sobie wyobrazić banalne piękno), przytłaczającego swoją skalą i nużącego uniformizmem, o wnętrzu wymagającym przeprojektowania jeśli ma sprostać założeniom ideowym i programowym – to główny ich zarzut. U podstaw takiego rozstrzygnięcia konkursu legła zapewne polaryzacja postaw jury („minimal-art” albo „ikona”).

Przeciwnicy werdyktu sugerują, że podobnie długotrwałe i niepewne co do ostatecznego rezultatu jak przeróbka projektu Kereza byłyby dostosowanie do potrzeb wystawienniczych projektu odznaczonego wyróżnieniem specjalnym. Rozwiązaniem w tym przypadku mogłoby być umieszczenie w podziemiach wielkich hal wystawowych (zamiast parkingów), których zabrakło wewnątrz rzeźby-symbolu, w niej natomiast byłoby miejsce na lobby wejściowe i wyraziste wnętrza o specjalnym charakterze, poszukiwane często jako opozycja do „obiektywnego opakowania” prostopadłościennych hal ekspozycyjnych. Gdyby miasto przejawiało wolę realizacji tego projektu, dostosowanie doń planu miejscowego (w małym stosunkowo fragmencie)

możliwe byłoby (jak twierdzą oponenty werdyktu jury) w ciągu kilku miesięcy, najdalej roku.

Nie jest jednak na miejscu snucie dociekań o możliwych zmianach, chociaż ciągle nasuwa się pytanie – co zostanie z wnętrza, proporcji i wysublimowanych, conceptualnych idei konstrukcyjnych zwycięskiego projektu po jego dostosowaniu do wymogu otwarcia parteru na miejsce spotkania muzeum i sztuki ze zwiedzającymi i przechodniami?

Kategoryczność wyboru między „pudełkiem” i „ikoną” pozostawiła w cieniu usytuowane niejako pośrodku, piękne z zewnątrz projekty Dijka van Gameren, duńskiej pracowni 3XNielsen, czy niemieckiej Manfred Naigel Architekt. Prawdopodobnie wybór projektu K. Ingardena i Kengo Kuma mógłby pogodzić oponentów i przynieść świetną architekturę Centrum Warszawy, a zarzucana mu mała elastyczność wnętrza przy założonej wielkości powierzchni ekspozycyjnej mogłaby nie być wielkim mankamentem w obliczu oryginalności przestrzeni.

Te rozważania przecina decyzja Prezydenta m. Warszawy i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego o przeznaczeniu do realizacji projektu Christiana Kereza. Dokonywane obecnie zmiany w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego narażają jednak projekt Kereza na zmiany obrysu zewnętrznego, co może utrudnić konsekwentną realizację przyjętego rozwiązania architektonicznego.

### Przypisy

<sup>1</sup> „Aspiracje” kwartalnik ASP w Warszawie nr 05/2005.

<sup>2</sup> W tym numerze „Muzealnictwo” prezentuje artykuł współautora projektu, Bartłomieja Martensa, pt. *Metaforyczny znak w przestrzeni. Wyróżniony w konkursie projekt gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie* (s.....) jako refleksję architekta praktyka o wyróżnionej jego pracy i całym konkursie.

<sup>3</sup> Autor artykułu był też autorem pracy konkursowej. Aby zachować obiektywizm oceny, praca ta nie była eksponowana w tekście, wspomniane zostały tylko te rozwiązania, które były jedynymi tego rodzaju w konkursie. Podania ich wymagała rzetelność relacji.

Andrzej Kiciński

### The Competition for the Modern Art Museum in Warsaw Expectations and Verdict

We have been waiting for a Modern Art Museum in Warsaw for the past fifty years, ever since the magnificent project of an expansion of the "Zachęta" Gallery proposed by O. Hansen, L. Tomaszewski and S. Zamecznik in 1958. In March 2005 the President of Warsaw and the Minister of Culture and National Heritage signed a Letter concerning the construction of the Museum. A Museum director and Programme Council were appointed for the duration of the construction work. A dis-

cussion asking *What Sort of a Museum?* was inaugurated in numerous periodicals, including "Aspiracje", published by the Academy of Fine Arts. The initial premise was a *museum of users and processes and not visitors and objects*. An international competition for the museum's architectural conception was announced at the beginning of 2006. Out of a total of 109 proposed designs, three were awarded and 12 were distinguished, including a single honorary distinction and one special distinc-

tion. A plan for the surrounding of the Palace of Culture exerted a great impact on the competitors and the opinions of the international jury. The views expressed by the jury were divided. The best assessed (first and third prize as well as the distinctions) were Swiss minimalist works, including the winning project by Christian Kerez. In turn, a major part of the distinguished works was composed of projects aspiring to the rank of "icons". Among them the best one (special distinction) was a Finnish-Polish work proposing an expressive sculpted form. The awarded Polish project could be placed within the current of pop art. Outside the range of the distinguished works we come across interesting neo-and late-modernistic projects.

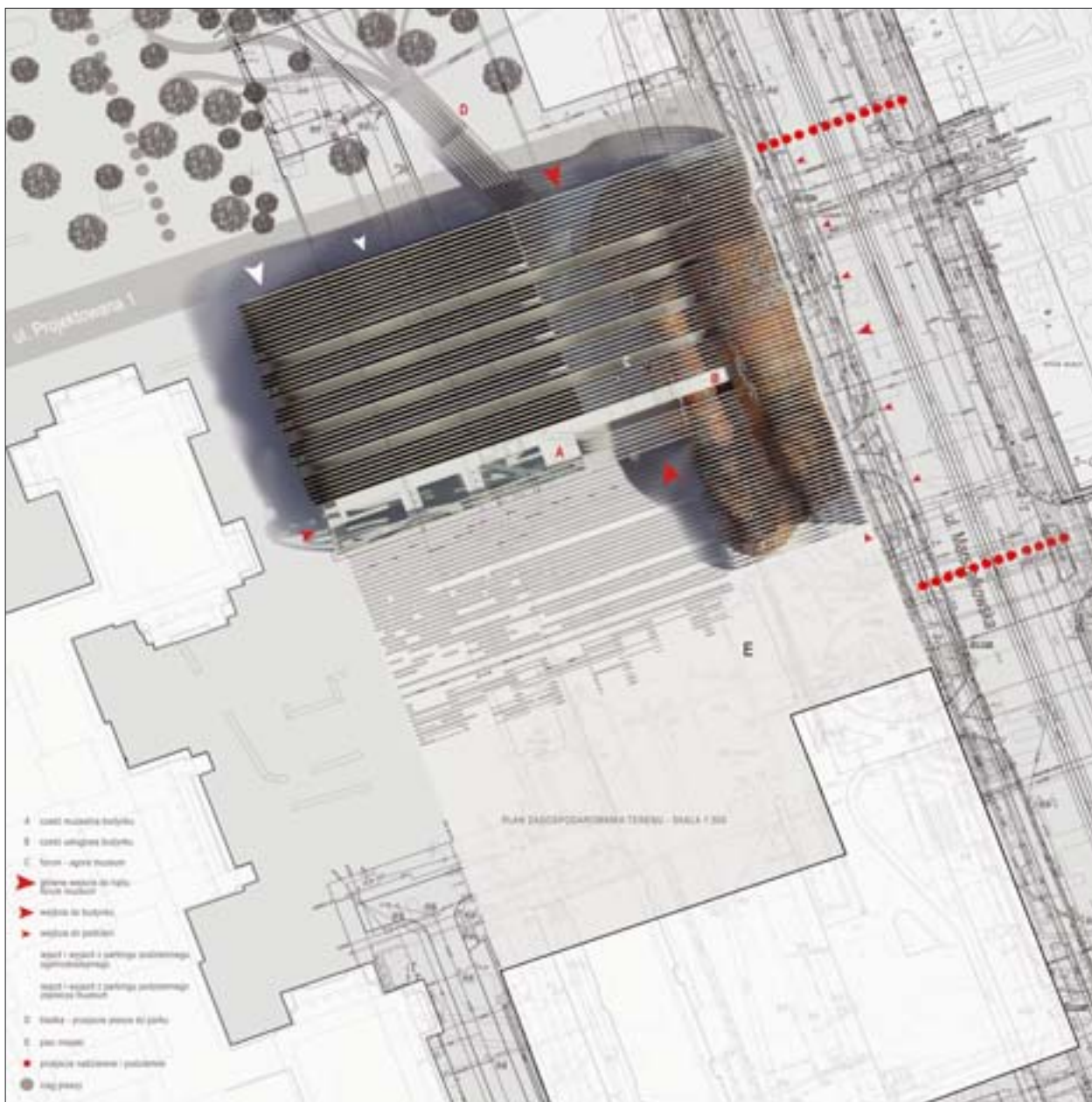
Noteworthy interior design projects include conceptions, which placed the trade functions on the ground floor, the educational ones - on the first floor, and the exhibition ones - on the top stories of the building. Such solutions were suggested by the Swiss projects (first prize and distinction). An organisation of the inner space around a central hall was suggested by,

i. a. the winner of the third prize. Many projects (including the winner of the second prize) accepted as the functional and spatial skeleton of the interior the principle of inner passages and streets. Despite the competition guidelines relatively few projects implemented the recommendation to arrange a roof garden and exposition. Just as few (including the winner of the second prize and a special distinction) linked the space of the square in front of the Museum with the Northern Park. Some of the members of the jury regarded the outcome of the Warsaw competition to be highly controversial. The minimalist-winning project by Ch. Kerez was contrasted with the expressive Finnish-Polish design, which aspired to the rank of an "icon" but violated the ascertainment of the plan and the programme premises. The Warsaw municipal authorities and the Ministry of Culture and National Heritage decided to choose the project proposed by Ch. Kerez.

□

Bartłomiej Martens

## METAFORYCZNY ZNAK W PRZESTRZENI WYRÓŻNIONY W KONKURSIE PROJEKT GMACHU MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE



1. Plan Zagospodarowania Terenu – lokalizacja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

1. Land Development Plan – localisation of the Modern Art Museum in Warsaw



2. Widok Muzeum Sztuki Nowoczesnej z Placu Miejskiego przed Pałacem Kultury i Nauki

2. View of the Modern Art Museum from the City Square in front of the Palace of Culture and Science

Nieuchronny czas jest najlepszym weryfikatorem naszych dążeń i celów, wyrazicielem ciągłości i trwania. To on przywołuje takie oto obrazy z przeszłości: w V w. p.n.e. na północnym skrzydle Propylejów na ateńskim Akropolu mieściła się najstarsza galeria obrazów – Pinakoteka. Od III w. p.n.e. funkcję tę zaczęły pełnić świątynie Asklepiosa na Kos i Ateny w Syrakuzach, a pierwsze pinakoteki prywatnie organizowali władcy Attalos II w Pergamonie i Ptolemeusz III Euergetes w Aleksandrii oraz wybitni mężowie stanu, jak Aratos w Sykionie. Tak więc perspektywa, z której dzisiaj patrzymy na ewolucję pojęcia „muzeum” odkrywa dalekie horyzonty i uwidacznia proces, który scala kulturę ludzkości na przestrzeni dziejów.

Jednak w wymiarze transcendencji problemy związane z projektowaniem pozostają prawie niezmiennie od wieków – to wciąż próba nadania materialnego znaczenia niematerialnej ulotności twórczego arcyzmu. Architektura muzealna ze względu na bezpośrednie związki ze sztuką jest unikalna i wyjątkowa, a co za tym idzie wyróżnia się wyczuwalną specyfiką. Muzeum, aspirując do miana skarbnicy wartości duchowych i artystycznych, powinno kształtować formę, która znajduje swoje wyraźne miejsce w otoczeniu, nawet jeżeli przemawia i operuje językiem wyciszenia, a nawet szeptu. Poszukiwanie wyrazu estetycznego jest nieodzowne, gdy podstawowym wymogiem projektowanej przestrzeni staje się prezentacja zbiorów w nowym dla nich środowisku. Symboliczny charakter budynku wynika wprost z symbolicznej wartości samej sztuki, która dodatkowo niesie w sobie przesłanie dla świata – dla innych. Owo przesłanie musi znaleźć źródła w formowanej kubaturze, w jej relacjach i otwarciu na wciąż zmieniające się tendencje i oczekiwania. Budy-

nek powinien być na tyle elastyczny w sferze przekazu wizualnego i funkcjonalnego, by wciąż na nowo odpowiadać potrzebom ulotnej chwili, by wciąż na nowo określać swoją przynależność do szeroko pojętej kultury. Wybitne dzieła sztuki, także architektury, zawsze działają na odbiorców czymś więcej niż tylko kunsztem założenia. Są nośnikami wartości i wyobrażeń, magicznym, zakłętym rewirem przestrzeni, który komunikuje się z otoczeniem, nadając mu rangę i sens. Znakomita forma budynku powinna iść w parze z doskonale rozwiązaną funkcją. Wszak architektura jest sztuką użytkową, a człowiek jej najważniejszym punktem odniesienia. Rozwiązanie problemu budynku muzealnego jako świątyni sztuki, swoistego *sacrum*, które wypełnia funkcjonalną tkaninę, wydaje się kluczowe dla znalezienia równowagi pomiędzy odbiorcą i eksponatem. To swoisty balans pomiędzy ulotnością i fizyczną namacalnością, pomiędzy uczuciem a wiedzą. Dyskusja na temat kształtu samego budynku, poszukiwanie ideału przestrzennego, będą trwać tak długo, jak długo architektura spełnia pokładane w niej nadzieje i jak długo będzie rozwiązywać realne problemy współczesności. Każdy obiekt to zapewne nowy punkt odniesienia, nowe spectrum możliwości technologicznych i intelektualnych, nowy ładunek emocji i rzetelnego rzemiosła w drodze ku nieustająco mglistej i niepewnej przyszłości. Otóż owa „niepewność”, wpisana w ludzką egzystencję, wydaje się być jednym z ważniejszych aspektów procesu tworzenia i istotnym punktem odniesienia w odkrywaniu i interpretowaniu zjawisk na styku sztuki i architektury. Wierzę, że z owej „niepewności” czerpiemy siły, by stawiać najznamienitsze pomniki własnej ułomności.

Konkurs architektoniczny na Muzeum Sztuki Nowo-

czesnej jest dużym wydarzeniem kulturalnym niezależnie od miejsca na mapie świata, w którym powstać ma obiekt. Tym bardziej, jeżeli rzecz dotyczy Warszawy, gdzie realizacji o takim znaczeniu intelektualnym nie było od dziesięcioleci (Muzeum Narodowe wybudowano w roku 1938 – od tamtej pory nie powstał w Polsce ani jeden budynek muzealny poświęcony sztuce). Bowiemy muzeum sztuki to próba zdefiniowania obecnej kondycji człowieka, to próba stworzenia przestrzeni, w której my wszyscy będziemy mieli szansę ponownych duchowych narodzin. Ciężar filozoficznego poszukiwania odpowiedzi przy tego typu inwestycjach zawsze jest szczególnie odczuwalny, przygniata, wyzwala jednocześnie nieskrępowane pokłady witalności. Owa witalność bierze swe początki z nierozdzielnej łączności Sztuki z Życiem. Te dwa pierwiastki stają się dominującym odniesieniem w początkowej fazie poszukiwania znaczeń. Samo nawet „poszukiwanie” jest zapewne bardziej cenne od „odpowiedzi”, bowiemy przesłaniem artysty powinno być trafne stawianie pytań na drodze ku często ulotnemu celowi. Ważne, by towarzyszyła nam świadomość, że projektując tak unikalny budynek oddajemy się we władanie niepowtarzalności, że pietyzm wszelkich rozwiązań staje się środkiem, który daje odbiorcy poczucie jedności i nierozdzielności z szeroko pojętą twórczością. Nie chodzi tu bynajmniej o balans pomiędzy minimalizmem a rozrzeźbieniem, stonowaniem a przestrzennym oratorstwem, ale o zaznaczenie i nadanie indywidualnego piętna architekturze, która stanie się skarbnicą kulturowych wartości dla obecnych i przyszłych pokoleń.

Ścierają się obecnie ze sobą dwie tendencje w projektowaniu muzeów – jedna zakłada maksymalną powściągliwość w użyciu środków formalnych, druga epatuje ogromną swobodą w doborze form i konotacji. To tylko ramy, w jakich porusza się Twórca, nigdy gotowa odpowiedź na pytanie, jak ma finalnie wyglądać budynek. Nie ma bowiemy genialnej recepty, wręcz przeciwnie, szukając prawdy (często subiektyw-

nej) w każdym dziele, zbaczamy z utartych szlaków i wkraczamy na tereny dziewicze, na arealy, w których czai się tak oczekiwane przez każdego „zaskoczenie”. Tak – budynek Muzeum Sztuki Nowoczesnej powinien być zaskoczeniem, zaskoczeniem, w którym znajdzie swoje miejsce intelektualny bezkres, zastanawiające nieodgadnienie, wreszcie unikalny rodzaj tajemnicy.

Warszawski konkurs postawił przed uczestnikami wiele specyficznych problemów. W warunkach konkursowych jasno sprecyzowano, że budynek ma się stać nową ikoną stolicy, rozpoznawalnym znakiem w urbanistycznej tkance miasta, obiektem o bardzo nowoczesnym podejściu do projektowania. Sąsiedztwo Pałacu Kultury i Nauki – symbolu bolesnej, minionej historii, dodatkowo wzmogło znaczenie tych zapisów. Bardzo rygorystycznie, zgodnie z literą uchwalonego Miejscowego Planu Zagospodarowania Przestrzennego, wyznaczono obowiązujące linie zabudowy i określono jej minimalne i maksymalne gabaryty wysokościowe. Także program funkcjonalny dość jednoznacznie określił powierzchnie przeznaczone na poszczególne funkcje, ich wzajemne relacje i powiązania. Należało zaprojektować m.in.: strefę ekspozycji o powierzchni ok. 10 000 m<sup>2</sup>, centrum edukacyjne, mediatekę, bibliotekę, centrum dokumentacji, kawiarnię i restaurację, sklep muzealny oraz księgarnię, wielofunkcyjne audy-



3. Widok głównego hallu Muzeum Sztuki Nowoczesnej

3. View of the main hall in the Modern Art Museum



4. Widok hallu Muzeum Sztuki Nowoczesnej przed salami ekspozycyjnymi, z ekologicznymi wstęgami na elewacji
4. View of the hall in the Modern Art Museum in front of the showrooms, with ecological ribbons on the elevation

torium dla około 350 osób, salę koncertowo-teatralną dla około 160 osób, biura pracownicze, pomieszczenia socjalne, usługi i handel, zaplecze magazynowo-operacyjne, przejściowe i stałe magazyny dzieł sztuki, warsztaty, pomieszczenia techniczne, pracownie konserwatorskie, archiwa, pomieszczenia socjalne oraz parking podziemny. Jednak podstawowe pytanie pozostawało bez odpowiedzi: jaka forma ma szansę zaistnieć na pustym jeszcze Placu Defilad z centralnie dominującym „sowieckim wertykalizmem”? Po głębszej analizie struktury urbanistycznej najbliższych pierzei, otoczenia samego pałacu, szerzej – Warszawy w jej historycznym i współczesnym, ujęciu stawało się jasne, że ekspresyjna, rzeźbiarska forma przyszłego muzeum będzie w stanie przyjąć na siebie rolę przeciwwagi dla pałacowej dominacji, urzeczywistnić nadzieje symbolicznej metamorfozy tego fragmentu miasta, a także wnieść do aglomeracji ożywczy powiew nowości i twórczej inwencji. W końcu żaden inny temat projektowy nie daje takich podstaw do wyzwolenia kreatywnej, energetycznej dawki „świadomości twórczej”. Jestem zresztą pewien, że Warszawie brakuje tego typu myślenia, myślenia wolnego od biurokratycznych uogólnień, od

ugrzeszczonych gestów, które rażą emocjonalną pustką, od koniunkturalnych inklinacji. Wierzę, że stolicę będzie stać na odważne decyzje, na trafne wybory w imię wspólnej przyszłości.

Wyniki międzynarodowego konkursu rodzą jednak poważne obawy, wątpliwości i pytania. Bo czyż minimalistyczny i w najmniejszym stopniu nie przemawiający własnym językiem zwycięski projekt szwajcarskiego architekta może wnieść nową jakość w równie stonowaną pierzeję ulicy Marszałkowskiej? Czy tak pozbawiony „gestu” budynek ma szansę stać się inspiracją dla przechodniów, dla warszawiaków żyjących pośród równie nijakich blokowisk i wielkopłytowych zaniechań?

Czy podkreślenie dominacji Pałacu Kultury poprzez „anonimowość” pracy Christiana Kereza ma służyć poszukiwaniu nowego punktu odniesienia na mapie miasta i budowaniu współczesnego centrum? Te wątpliwości rodzą kolejne i każdy musi odpowiedzieć na nie w zgodzie z własną wrażliwością, co nie zmienia faktu, że konkurs został rozstrzygnięty i jego wyniki należy akceptować, choć nie bez krytycznego komentarza. Ów krytycyzm wynika również z faktu, że ominęła nas szansa wyboru projektu, który mógł przyczynić się do ożywienia ruchu turystycznego i zmiany oblicza ideologicznego Warszawy na mapie świata, projektu, którego potencjał stałby się załączkiem myślenia o nowym centrum. Narzucenie bardzo sztywnego gorsetu w postaci Miejscowego Planu Zagospodarowania Przestrzennego ubezwłasnowolniło samo jury, które, pomimo kilku nazwisk o międzynarodowej renomie, nie było w stanie wyjść poza sztywne dogmaty urzędniczych zapisów. Odzwierciedleniem tej postawy są trzy główne nagrody, które w sposób bezpośredni przenoszą w trzeci wymiar regulacje planu, bez pogłębionej refleksji nad Formą, która powinna być pierwszym objawieniem skrywanego potencjału zbiorów. Owa „forma” to wynik głębokiej refleksji nad rolą

architektury i funkcji, którą w sobie skupia, nad edukacyjnym przesłaniem, które niesie w sobie kształtowanie przestrzeni, nad znaczeniem konkretnego miejsca lokalizacji, wreszcie nad rolą sztuki i jej usytuowaniem w powszechnej świadomości odbiorców. Brakuje odpowiedzi na te pytania, toną w magmie powierzchowności. Ich brak jest tym dotkliwszy, że narzuca konotacje i skojarzenia z budynkami o innej funkcji – biurowej, handlowej, a to już dla Muzeum Sztuki rzecz niebezpieczna. Owo niebezpieczeństwo zasadza się na banalizacji, na obdarciu tak niepowtarzalnego w swej funkcji obiektu z tego, co nazywam „tajemnicą przestrzeni”. Muzeum musi zawierać w swej formie (forma jest najczystsza emanacją idei) pomysł na scalenie w jednorodnej strukturze twórczego potencjału, jaki niesie szeroko pojęta sztuka na przestrzeni dziejów. Bez tego pierwiastka artyzmu, który wnosi sam obiekt, bez owej „tajemnicy przestrzeni”, którą odnajdujemy w każdym znaczącym dziele sztuki, nie ma mowy o korelacji architektury z odbiorcą i odbiorcy poprzez architekturę z prezentowaną sztuką.

Niewątpliwie o wiele ciekawsze propozycje znalazły się wśród prac wyróżnionych. To, co przemawia zdecydowanie na ich korzyść to fakt, że architekci próbowali znaleźć osobisty, emocjonalny stosunek do konkursowego tematu, nijaka powściągliwość ustąpiła miejsca często radykalnym wyborom. Twórca nie może ugiąć się przed strachem, który w mniej lub bardziej ulotnej formie czai się przy

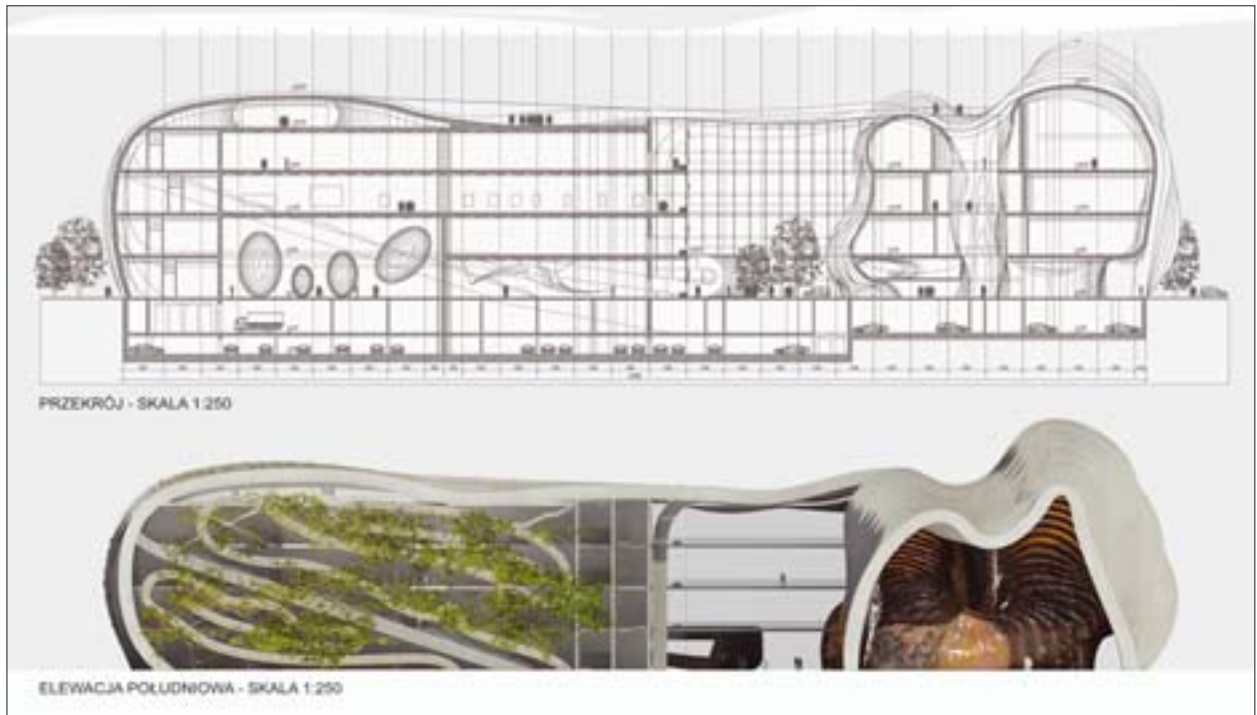
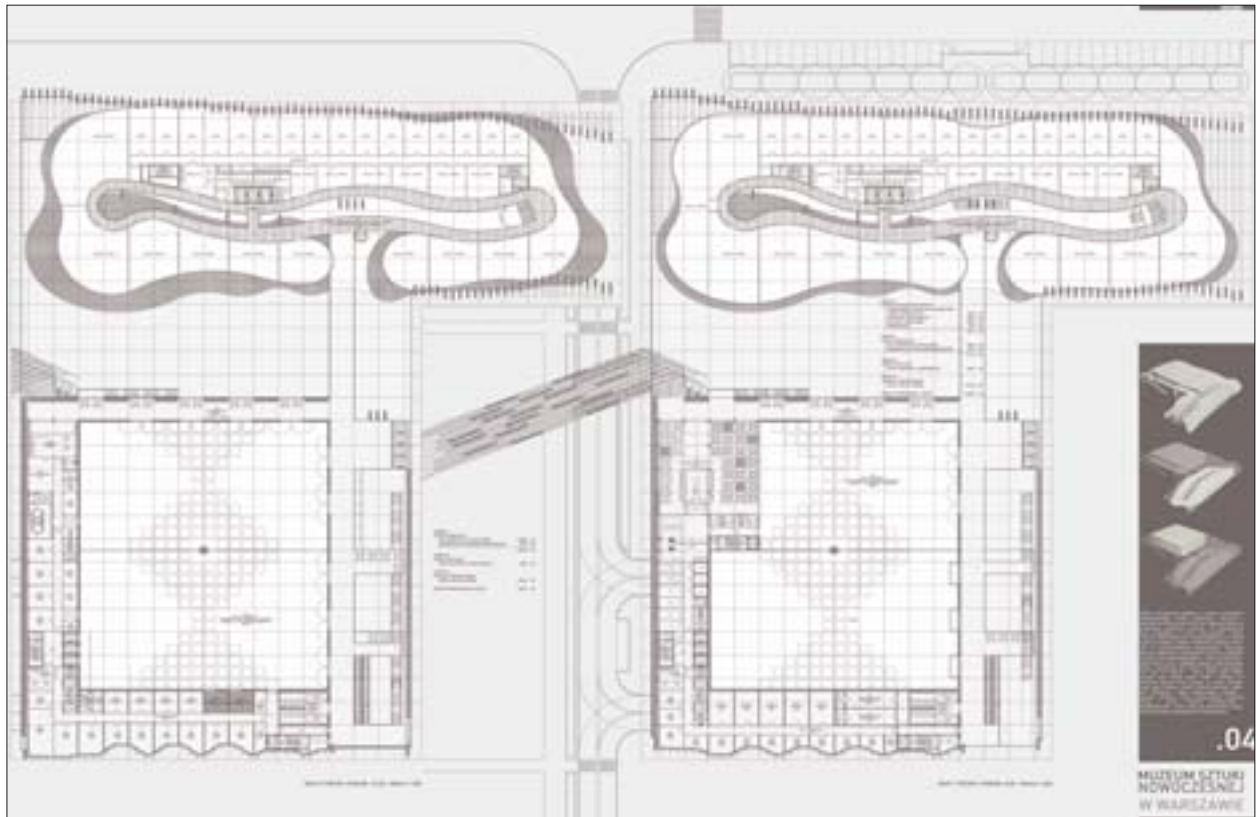


5. Widok Muzeum Sztuki Nowoczesnej z górnych pięter Pałacu Kultury i Nauki

5. View of the Modern Art Museum from the upper storeys of the Palace of Culture and Science

6. Widok Muzeum Sztuki Nowoczesnej od południowej strony ulicy Marszałkowskiej

6. View of the Modern Art Museum from the southern side of Marszałkowska Street



7. Przykładowe rzuty 1 i 2 piętra Muzeum Sztuki Nowoczesnej

7. Examples of ground plans of the first and second storey of the Museum of Modern Art Museum

8. Przekrój wraz z elewacją południową Muzeum Sztuki Nowoczesnej

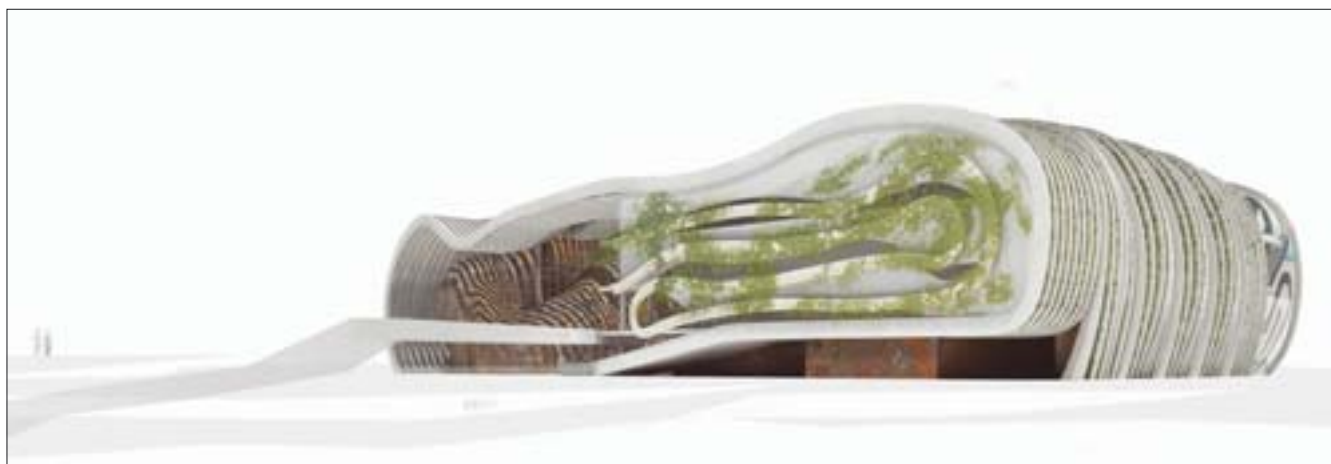
8. Cross-section together with the southern elevation of the Modern Art Museum



każdym artystycznym wyborze – musi umieć pokonać niepewność i dać wyraz własnym pragnieniom. Często kończy się to niepowodzeniem – kilka prac wyróżnionych, nie wspominając już o pozostałych, które przepadły w swojej masie, dowodzi tego dobitnie. Ale takie są konsekwencje indywidualnych wyborów, takie są konkursy. Sędziują w końcu też tylko ludzie, a każdy z nas ma prawo do błędu. Niestety, zabrakło w składzie sędziowskim Eero Saarinen, który jako jedyny potrafił twardo opowiedzieć się za projektem Jorna Utzona na Operę w Sydney. Dzięki temu Australia posiada współczesną ikonę architektury, a my, Polacy wciąż musimy sycić zmysły przestrzennymi zmorami przeszłości.

Omawiając nasz projekt konkursowy na Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (współautor: arch. Adam Tyliczszak) nie będę zapewne bezstronny, bo trudno pisać o własnym dziele bez emocji i wiary w jakość tego, co się tworzy. Dostaliśmy jedno z równorzędnych wyróżnień, co, biorąc pod uwagę międzynarodową rangę konkursu, jest niewątpliwie dużym sukcesem, zwłaszcza że byliśmy jednym z dwóch wyłącznie polskich zespołów projektowych dostrzeżonych przez jury (kilka wyróżnień przypadło mieszanym, zagraniczno-krajowym teamom). Pomysł, który przedstawiliśmy szerokiej publiczności, to, jak napisał krytyk Jerzy S. Majewski w „Gazecie Wyborczej”: *Projekt niezwykle rzeźbiarski. Bryła muzeum na pierwszy rzut oka przypomina zwoje drutu, lub przesyconą zielenią morską formę organiczną. Projekt zapada w pamięć. Mógłby stać się wyrazistą ikoną miasta. Ale nim inni mogli odnieść się do niego i ocenić naszą wizję architektury, musiał nastąpić żmudny proces dochodzenia do sedna jego idei poprzez dziesiątki eliminacji i wykluczeń. Bowiemy poszukiwanie czystości projektowanej przestrzeni, ładu i harmonii, zawsze wiąże się z rugowaniem, z odcinaniem zbędnych odgałęzień i tropów. To droga ku aksjomatowi – czystej, wyrazistej nucie, której dźwięk ma dać silną, skumulowaną w emocjach odpowiedź. Tak więc, obok „zagęszczania funkcjonalnego” przestrzeni w dążeniu ku jej scaleniu, nieustannie powracało pytanie o Sztukę, zwłaszcza nowoczesną – jej sens, znaczenie i miejsce we współczesnym świecie. Pytanie stawało się tym donioślejsze, im bardziej odchodziliśmy od stereotypów i zapożyczeń, im bliżsi byliśmy indywidualnej, wręcz egocentrycznej próbie udzielenia odpowiedzi. Zbudowanie świadomego stosunku do tematu projektowego, jednorodnej postawy twórczej, musi zaowocować klarownym przekazem artystycznym – przejrzystością myśli, której ukoronowaniem jest przejrzystość przestrzeni. Uległem, a właściwie oddałem się przedświadczeniu, iż sztuka współczesna dotyka najróżniejszych aspektów teraźniejszości i próbuje je opisać, eks-*

plorując pokłady ludzkiej aktywności. Ta swoboda i wszechstronność w doborze idei i narzędzi do ich wyrażenia legła u podstaw pomysłu na budynek muzeum, pomysłu, który połączyłby w sobie różnorodność tendencji i fascynacji. Z drugiej strony, istotnym wyzwaniem przy projektowaniu tak jednostkowego i niepowtarzalnego obiektu zarówno w warstwie formalnej, jak i filozoficznej, stało się scalenie w jednej przestrzeni programu czysto muzealnego, związanego z techniką prezentacji dzieł sztuki, i programu usługowego – towarzyszącego głównej funkcji. Te dwa aspekty, rzecz by należało: pierwiastek duchowy i utylitarny, powinny równolegle współistnieć, tworzyć przestrzeń „życia i sztuki”. Tak rozumiana tkanka, dualizm użyteczności i artystycznego wyrazu, skłaniała do poszukiwania elementu scalającego, metaforycznego znaku w przestrzeni, który będąc swoistym abstraktem, mógłby pomieścić i skupić w sobie ograniczenia czysto funkcjonalne, wynikające z programu konkursu, nie odbierając przy tym obiektowi nic z „tajemnicy”. Bowiemy „tajemnica” pojawia się zawsze, gdy sztuka zaczyna w sposób namacalny wkraczać w ludzkie życie, a tym bardziej do budynku, który ma być jej skarbnicą i wizualną emanacją. Zrodził się więc pomysł żeber – wszak to z żebra powstało biblijne życie, a sztuka jest tego życia najpełniejszym być może opisem na przestrzeni dziejów. Żelbetowe żebra o miękkich, różnorodnych kształtach chronią i osłaniają to, co znajduje się w środku. Dają także nieodparte wrażenie ruchu, organiczności struktury, która swoją zmiennością buduje kontekst tętniącego życiem i koncepcjami miejsca, tworzy znak w urbanistycznym centrum Warszawy. Budynek Muzeum Sztuki sam staje się po części rzeźbą, eksponatem, ale przez rygorystyczny rytm owych żelbetowych łuków uzyskuje także precyzyjną, architektoniczną strukturę konstrukcyjną. W ten sposób działka przeznaczona pod budynek zostaje „ograniczona”, ujęta w ramy, które można wypełnić treścią poszczególnych funkcji. Geometryczny prostopadłościan od strony Pałacu Kultury i Nauki skupia w przeważającej mierze funkcje muzealne. Kubiczny i minimalistyczny rygor sal ekspozycyjnych ma za zadanie pozwolić zwiedzającym na maksymalne skoncentrowanie się na odbiorze dzieł sztuki. Zaprojektowano sale o zmiennej wysokości, od 6-12 m brutto, z możliwością podziału na dowolne moduły wystawiennicze zależnie od doraźnych potrzeb. Pełna infrastruktura techniczna, podniesione podłogi dla rozprowadzania instalacji i okablowania, klimatyzacja z możliwością regulacji temperatury zgodnie z wymaganiami eksponatów, to elementy, które mają podnosić użytkową jakość wnętrza. Kasetonowe stropy żelbetowe pozwoliły wyeliminować prawie w całości



9. Elewacja zachodnia Muzeum Sztuki Nowoczesnej

9. Western elevation of the Modern Art Museum

10. Widok od strony Parku na Muzeum Sztuki Nowoczesnej

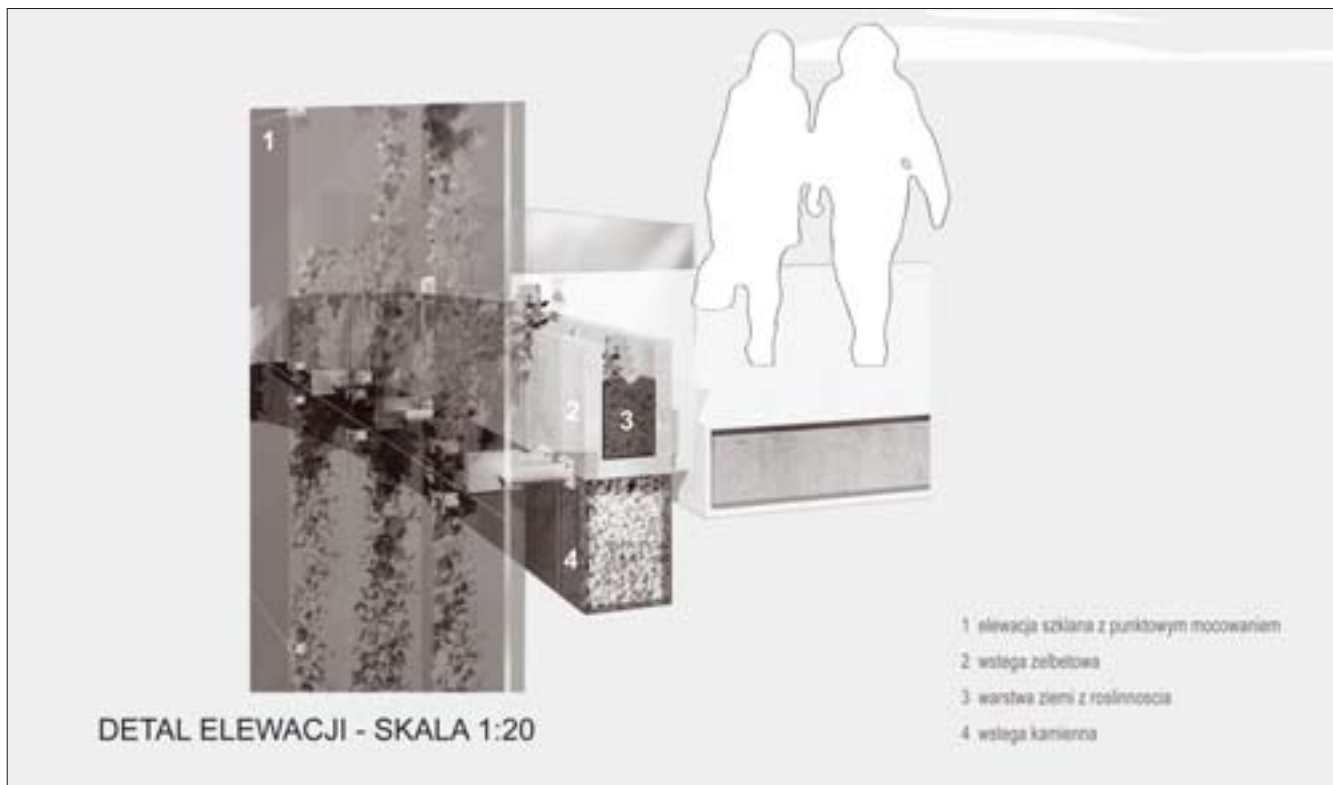
10. View of the Modern Art Museum from the Park

11. Elewacja północna Muzeum Sztuki Nowoczesnej

11. Northern elevation of the Modern Art Museum

słupy, a w powstałych wnękach udało się umieścić źródła światła, które poprzez matowe szkło dają efekt równomiernego, rozproszonego oświetlenia. Opozycją do tego ascetycznego układu jest „płynna”, organiczna

forma od strony ul. Marszałkowskiej, w której przewidziano funkcje usługowe i powierzchnie do wynajęcia. Ten samodzielny moduł, „wykwit ekscentrycznej manieri”, ma być innowacją w miejskim kolorycie, ma



12. Detal rozwiązania dachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej

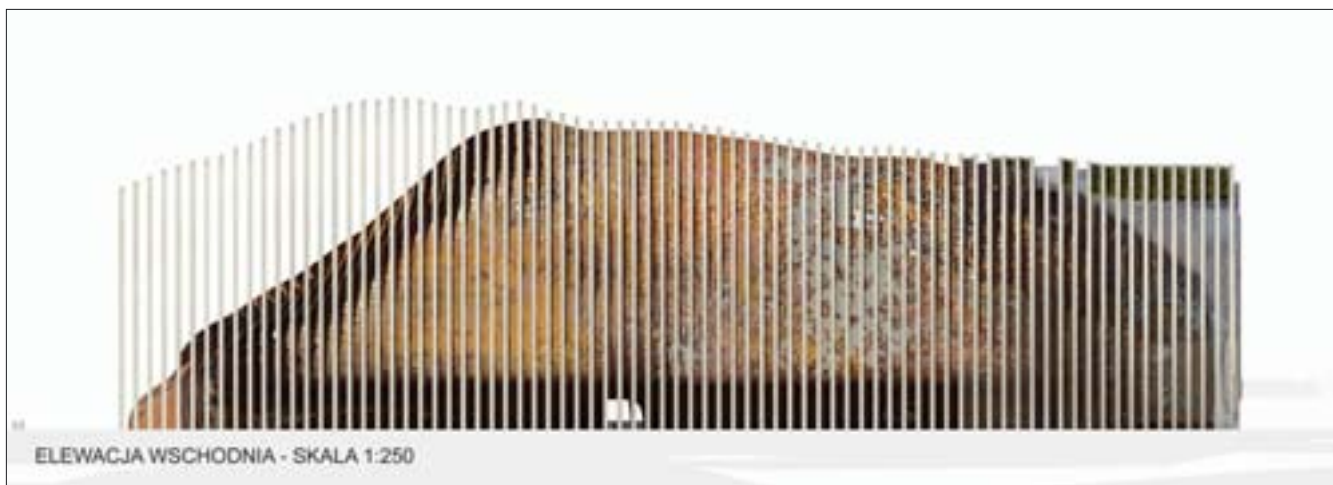
12. Detail of a solution on the roof of the Modern Art Museum

13. Detal elewacji południowej ze wstęgami ekologicznymi Muzeum Sztuki Nowoczesnej

13. Detail of the southern elevation with ecological ribbons in the Modern Art Museum

działać jak „żywa” reklama, jak logo przykuwające uwagę wędrujących ulicą Marszałkowską. Podcień na całej długości pierzei ma zachęcać i wciągać przechodniów do środka muzeum. Galerie na poszczególnych kondygnacjach łączą się z częścią muzealną, scalając komunikacyjnie piętra w całość założenia. Zwornikiem przestrzennym podziału funkcjonalnego jest wewnętrzny hall-forum. Ta swoista agora, oprócz tego, że jest elementem integrującym sam budynek, jest także łącznikiem pomiędzy przyszłym placem miejskim przed Pałacem Kultury i Nauki a parkiem po północnej stronie planowanego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Hall to główna przestrzeń obiektu – serce założenia, z którego rozchodząc się, docieramy do punktów przeznaczenia. Dzięki otwarciu przeszklonymi ścianami kurtynowymi na Warszawę, a także wysokości czterech kondygnacji, forum ma szansę stać się miejscem spotkań, integracji, hepeningów i innych miastotwórczych działań. Także dach muzeum został udostępniony gościom i oferuje miejsca do spacerów, projekcji multimedialnych na wolnym powietrzu, chwili wypoczynku wśród zieleni, która wypełnia przestrzeń pomiędzy żelbetowymi ramami. Budynek cechuje otwartość i przejrzystość w podziale na poszczególne funkcje. Daje to także łatwość potencjalnym zwiedzającym w odkrywaniu struktury budynku i orientowaniu się w jego strefach. Obsługę komunikacyjną zapewnia ulica Projektowana 1. Zaplanowano oddzielny wjazd i wyjazd z parkingu podziemnego – ogólnodostępnego, i oddzielną rampę obsługującą część ścisłego zaplecza muzeum. Z poziomu +1 zapewniono przejście kładką do parku bezpośrednio z halu głównego. Park komunikacyjnie zintegrowany z muze-

um staje się zewnętrznym, północnym obramowaniem całego założenia, w którym elementy konstrukcyjne budynku symbolicznie przemieniają się w ciągi piesze o miękkich, swobodnych liniach. Powstaje miejsce plenerowych wystaw i dokonuje się umowne przeniesienie idei zawartych w obiekcie na płaszczyznę ekologicznej platformy w zurbanizowanej przestrzeni ścisłego centrum. Południowym odpowiednikiem tej filozofii jest „rozmycie” projektowanej kubatury w placu miejskim pomiędzy muzeum, PKiN i przyszłym teatrem muzycznym. Rysunek żeber wtapia się w granitową posadzkę i z trójwymiarowości przechodzi w płaszczyznową grafikę. Miejskami tylko niektóre „pasy” unoszą się do góry i wyrastają ponad, tworząc siedziska lub donice wypełnione roślinnością. W ten oto sposób wyjściowy pomysł żelbetowych ram, a w czystej poetyce usystematyzowanej linearności, ogarnia i rozwiązuje nie tylko sam budynek muzeum, ale także inne aspekty okolicznej przestrzeni miejskiej. Ponadto kompozycyjny rytm jaśniejących w słońcu ram jest tworzywem architektonicznym, które kształtuje wszystkie newralgiczne akcenty w obiekcie – od podkreślenia wejścia od strony Marszałkowskiej, przez akcentowanie głównego bloku windowego i konstrukcję schodów części muzealnej, aż do wspomnianej kładki, która poprzez miękkie wygięcie z elewacji płynnie przenika w nową funkcję łącznika. Architektura obiektu kształtują: opisane już żelbetowe (z betonu architektonicznego) łuki, szkło elewacji w konstrukcji „Spider” na nierdzewnych rotulach mocowanych do również szklanej podkonstrukcji w postaci szklanych żyłek, blacha miedziana patynowana na ciemny brąz z nieregularnymi perforacjami



14. Elewacja wschodnia Muzeum Sztuki Nowoczesnej

14. Eastern elevation of the Modern Art Museum

(Wszystkie fot. B. Martens)

(użyta głównie w organicznej formie usług od strony ul. Marszałkowskiej), białe płyty granitu i marmuru jako wykończenie podłóg i ścian, ciężna stalowe i wstęgi stalowo-żelbetowe dla roślinności, wreszcie zielony dach naprzemiennie ze szkłem w konstrukcji aluminiowej, granitowymi ciągami pieszymi i ponownie ekologicznym rytmem pływającej zieleni. Graficzny rysunek budynku jest wyczuwalny w każdym fragmencie – to także droga do integracji sztuki i życia, do przybliżenia zwiedzającym architektury w jej łączności z czystą i nieskrępowaną twórczością. Organiczna miękkość budynku obok sugestii zakłętej w betonie witalności to swoista parabola ludzkich losów i przeżyć. Bo nie jest możliwe, by projektując jakikolwiek budynek, a zwłaszcza Muzeum Sztuki, abstrahować od emocji i nie brać pod uwagę ich zmienności w czasie. Tak więc projekt próbuje dać jedną z możliwych odpowiedzi w kwestii współistnienia twórczej pasji z utylitarną i funkcjonalną stroną

konsekwentnej analizy programowej. Poszukuje relacji pomiędzy duchowym *sacrum* a prozaicznym „tu i teraz”, pomiędzy egzystencją i tkwiącą w każdym z nas potrzebą odrealnienia, doświadczenia czegoś „ponad i poza”. Nie jest wykluczone, że swoisty biologizm formy ma swe ukryte korzenie w podświadomej dążności ku naturze, naturze, która ciągle zaskakuje różnorodnością i z której czerpiemy wszyscy wciąż nowe i świeże inspiracje. Naszym marzeniem było zaprojektowanie budynku niepowtarzalnego, którego wewnętrzna siła i oryginalność będzie w stanie inspirować i pobudzać do szukania odpowiedzi na wciąż nowe, a stale pojawiające się wyzwania dla ludzkiej świadomości. Wszak Muzeum Sztuki Nowoczesnej, tak jak i sama sztuka, powinno brać żywy udział w publicznym dyskursie nad kondycją i możliwościami współczesności, nad granicami poznania i bezgranicznością doznań.

Bartłomiej Martens

### A Metaphorical Sign in Space A Project Distinguished in a Competition for the Modern Art Museum in Warsaw

Contemporary art relates to and tries to describe the most diverse aspects of the present day by exploring assorted strata of human activity. This freedom and versatility in selecting ideas and the instruments of their expression lay at the basis of the conception for a building of the Modern Art Museum in Warsaw, which would combine various tendencies and fascinations. On the other hand, an essential challenge for designing the formal and philosophical aspects of such an inimitable and unique building involves its purely museum programme, associated with the technology of presenting works of art and service facilities accompanying the prime function. A thus comprehended dualism of utility and artistic expression inclined towards a quest for a unifying element, a veritable metaphorical sign in space which, in its capacity as a *sui generis* abstract, could contain and concentrate purely functional limitations stemming from the competition programme, without, at the same time, depriving the building of its "mystery". Such an approach led to the conception of ribs, especially considering that Biblical life originated with a rib, and art is the fullest description of life across the ages. The geometric cuboid of the building facing the Palace of Culture and Science concentrated primarily museum functions. Its characteristic features include the cubic and minimalist rigour of the showrooms with a possibility of arbitrarily dividing them into modules. An opposite of this ascetic

arrangement is the "fluid" organic form facing Marszałkowska Street, which is to fulfil service functions and offer space to let. The spatial keystone of the functional division is the inner hall – the very heart of the premise, a meeting place intended for integration events, happenings and other town-creating undertakings. The museum roof is designed as open to the public for walks, the enjoyment of leisure among plants, and multi-media projections.

The composition rhythm involving reinforced concrete ribs marking all the neuralgic accents within the building, the glass elevation in a "Spider" construction supported by rust-free rotulas affixed to a glass sub-construction in the form of iron blades, the cooper tin patinated to a dark brown with irregular perforations, the granite and marble finishing of the floor and walls, the steel connectors and steel-reinforced concrete ribbons for climbers, and, finally, the green roof of interchangeably applied glass and aluminium, as well as the granite passages and the ecological rhythm of the spreading plants – all these factors mould the architecture of the building. The graphic design of the Museum is tangible in each of its fragments; it also comprises a path leading to an integration of life and art, intent on bringing the visitor closer to various aspects of architecture combined with pure and unhampered creativity. □

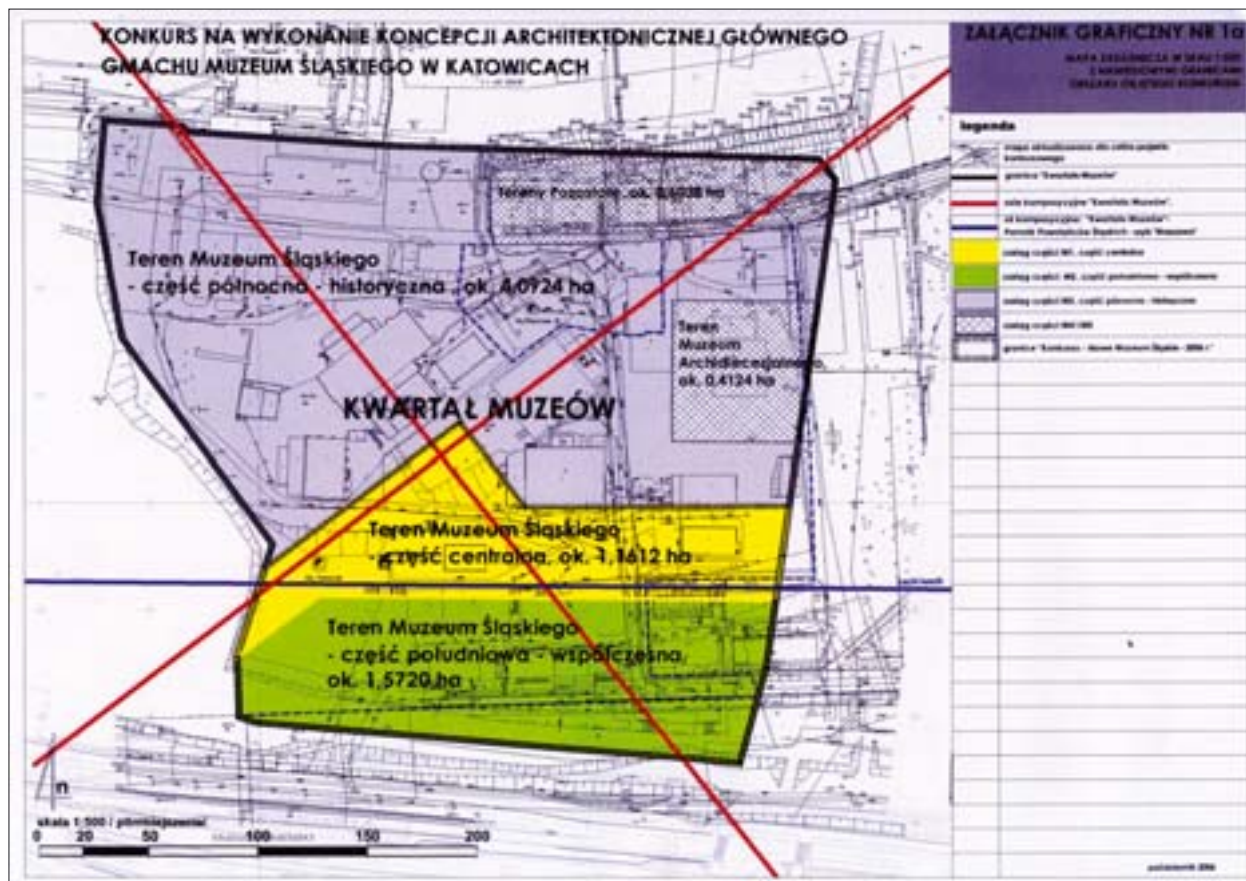
Lech Szaraniec

# NOWY GMACH MUZEUM ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH

## Konkurs międzynarodowy na koncepcję architektoniczną głównego gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach

Zgodnie z informacją, którą zamieściłem w tekście *Muzeum Śląskie 2006-2012* w ostatnim numerze „Muzealnictwa” (47), ogłoszenie konkursu architektonicznego na nowy gmach zlokalizowany w południowej części działki muzealnej (il. 1) nastąpiło 30 października 2006 roku. Organizatorem konkursu było Muzeum Śląskie, natomiast czynności związane z jego przebiegiem wykonywało Stowarzyszenie Architektów Polskich Oddział Katowice jako pełnomocnik organizatora. Do pierwszego etapu w grudniu 2006 r. zgłosiło się 68 zespołów; trzy z nich nie spełniły jednak

wymogów regulaminowych. Do 24 kwietnia 2007 r., kiedy upływał termin składania prac, wpłynęło ich 18. Jury w składzie: Adam Budak – Graz, Andrzej Bulanda – Warszawa, Michał Buszek – Katowice, Hans-Dieter Collinet – Düsseldorf, Piotr Fischer (sędzia referent) – Gliwice, Łucja Ginko – Katowice, Zvi Hecker – Tel Aviv, Berlin, Sławomir Kowalski – Katowice, Zbigniew Kamiński – Katowice, Dariusz Kozłowski – Kraków, Stanisław Lessaer (sędzia referent) – Gliwice, Bohdan Paczowski (przewodniczący) – Luxemburg, Didier Perronne – Lille, Arkadiusz Płomecki (sędzia referent) –



1. Teren Muzeum Śląskiego, część południowo-wschodnia i centralna – załącznik graficzny nr 1a do materiałów konkursu

1. Terrain of the Silesian Museum, southeastern and central part – graphic annex no. 1a to competition material

Katowice, Bolesław Stelmach – Lublin, Lech Szaraniec – Katowice, obradowało na dwóch posiedzeniach 17 i 18 maja. Dokonano wówczas wstępnej oceny, biorąc pod uwagę opinie sędziów referentów, i wytypowano 10 prac do drugiego etapu konkursu. 14 i 15 czerwca 2007 r. jury zebrało się ponownie. Po wysłuchaniu szczegółowych opinii ekspertów od spraw wentylacji, ogrzewania, bezpieczeństwa i higieny pracy, ochrony przeciwpożarowej oraz ekonomiki inwestycji, odbyła się ożywiona dyskusja nad projektami wytypowanymi do nagród i wyróżnień. W wyniku długiej debaty, wzięwszy pod uwagę oceny punktowe członków jury i ekspertów, przewodniczący Bogdan Paczowski zaproponował przyznanie I nagrody za zdobycie 79 punktów pracy nr 020 w wysokości 100 000 zł. i III nagrody *ex aequo* pracom nr 011 (72 punkty) i 002 (70 punktów) po 50 000 złotych. Propozycję przyjęto jednogłośnie. Wyróżnienie specjalne za uzyskanie 70 punktów jury przyznało pracy nr 017 (50 000 zł.), a trzy wyróżnienia równorzędne po 30 000 zł. pracom nr 004 (53 punkty), 014 (51 punktów), 018 (50 punktów).

Ogłoszenie wyników międzynarodowego konkur-

su architektonicznego nastąpiło 15 czerwca 2007 r. o godz. 16<sup>00</sup> na konferencji prasowej zorganizowanej w byłej stolarni nieczynnej kopalni „Katowice”, od grudnia 2004 r. własności Muzeum Śląskiego. Zwycięskim zespołem okazała się firma projektowa Riegler Riewe Architekten ZT Ges.m.b.H z Grazu. Trzecie nagrody zdobyły zespoły: Artur Jasiński i Wspólnicy, Biuro Architektoniczne, sp. z o.o. z Krakowa oraz Dick van Gameren Architekten z Amsterdamu, Marcin Jójko z Rybnika i Bartłomiej Nawrocki z Katowic.

Wyróżnienie specjalne otrzymał Marek Rytych z Warszawy, a wyróżnienia równorzędne: HS 99 Herman i Śmierzewski z Koszalina; Odile Deco Benoit Cornette Architectes DPLG DESS IEP PARIS z Paryża oraz Linea, sp. z o.o. z Poznania.

Najlepszą prezentacją zwycięskiej pracy będzie opinia jaką wystawiło jej jury:

*Praca oryginalna, o wielkiej wymowie symbolicznej, związana jednoznacznie z miejscem, w którym ma powstać i z jego pamięcią, tworzy jedyny w swoim rodzaju punkt odniesienia dla kultury i historii Miasta i Regionu, promieniujący na Kraj i na zagranicę. Zejście z powierzch-*



2. Mapa zasadnicza w skali 1:500 ze szlakiem lokalizacyjnym istniejących i planowanych budynków oraz informacjami wymagającymi szczególnej uwagi i specjalnych rozwiązań – załącznik graficzny nr 5 do materiałów konkursu
2. Map on a 1:500 scale showing the localisation course of existing and planned buildings, with information requiring special attention and solutions – graphic annex no. 5 to competition material



3. Schematyczny widok muzeum – części podziemnej i nadziemnej – wg zwycięskiego projektu zespołu Riegler Riewe Architektem z Grazu w Austrii
3. Schematic view of the Museum – the subterranean and aboveground part – according to the winning project by the Riegler Riewe Architekten team from Graz

nią Muzeum pod ziemię podkreśla związek jego zbiorów z górniczą historią Śląska, a miejsce czarnego skarbu, skrytego w głębi ziemi, zajmują tu skarby kultury i pamięci. Ta decyzja pozwala zachować otwarty widok od strony miasta na budynki pozostałe po kopalni „Katowice”, które pozostają historycznym zwieńczeniem jej wzgórze i tworzą całość wraz z projektowanym Muzeum. Sąd konkursowy uznał to za jedno ze szczególnie ważnych kryteriów w ocenie prac. Równocześnie, szklane, krystaliczne bryły świetlnych wież, wyrastające z terenu ukształtowanego w formie naturalnego parku, sygnalizują na zewnątrz obecność nowego założenia na tle starego. Spektakl zieleni, światła i wody i adaptacja dwóch istniejących, sąsiednich budynków na kawiarnię, restaurację i wystawy czasowe, czyni atrakcyjnym pobyt na powierzchni terenu, zaś schodząc do poziomu zbiorów, zwiedzający ma poczucie odkrywania tego, co kryje w sobie ziemia, nie tracąc kontaktu ze światłem dnia, które spływa z góry. Prosty układ planu zapewnia wielką elastyczność w jego użytkowaniu, a otoczenie go tak potężnym akumulatorem chłodu i ciepła, jakim jest ziemia, jest rozwiązaniem korzystnym zarówno dla bilansu energetycznego, jak i dla kosztów eksploatacji.

A oto co sam zespół autorski Riegler Riewe Architekten napisał w swoim koncepcji projektu:

Specyficzna sytuacja w Katowicach, gdzie kopalnia węgla znajduje się bezpośrednio w pobliżu centrum miasta, jak również wielkość działki, daje szansę na urbanistyczną swobodę i indywidualne rozwiązania, co dla projektanta ma niebagatelne znaczenie. Poza tym

zadanie wkomponowania nowego obiektu pomiędzy istniejące budynki pokopalniane nie tylko daje pole do popisu, ale też prowokuje do przemyśleń i zachowania równowagi między nimi. Fakt, iż region tak szybko się rozwija z jednej strony skłania do rozsądnego gospodarowania urbanistycznego i architektonicznego, z drugiej jednak prowokuje do stworzenia projektu, który umiejętnie wprowadzając akcenty lokalne, mógłby stanowić przykład możliwości wykorzystania obiektów poprzemysłowych, popadających w ruinę. A w dłuższym czasie mógłby stanowić impuls do ożywienia okolicy i wskazania ewentualnych kierunków adaptacji podobnych budynków.

Koncept projektu opiera się na próbie minimalnej ingerencji na zewnątrz, co w efekcie umożliwia szerokie wykorzystanie dla różnych funkcji obszaru znajdującego się na powierzchni terenu. Muzeum, zarówno jak Centralny Hol Kwartалу Muzeów, „zakopane” są pod ziemię, składając tym samym hold pierwotnym funkcjom budynku i całego terenu kopalni. Na zewnątrz wystrzeliwują jedynie abstrakcyjne szklane boksy – wieże świetlne oraz budynek administracyjny. Komunikacja i klimatyzacja są tak zlokalizowane, by mogły bez problemu wkomponować się w kompleks muzeum. Wspólnie z zaplanowaną siecią dróg i drózek pieszych (nawiązujących do osi kompozycyjnych muzeum, a także do ewentualnych dodatkowych, możliwych ze względu na ukształtowanie terenu oraz ułatwienia komunikacji tras, które można również rozciągnąć na sąsiednie obszary), placów oraz terenów zielonych o różnorodnym charakterze i wyrazie, kreuje się na powierzchni terenu zupełnie nowy publiczny obszar wypoczynkowy, typ parku miejskiego z abstrakcyjną, trójkątną siatką wielorakich nawierzchni, układających się w swoisty kolorowy kobierzec. Budynki istniejące zaadaptowane zostały natomiast na potrzeby kawiarni (M 1/8) oraz jako „Rezydencja Artystów”, zapewniająca mieszkanie i możliwość pracy twórczej artystom biorącym udział w wystawach, przyjeżdżającym na spotkania itp. (M 1/15). Istniejąca wieża szybu wyciągowego „Warszawa” (M 1/79) zostanie zaadaptowana do potrzeb zwiedzających dzięki dobudowaniu wind i klatki schodowej, które umożliwią dotarcie do górnej platformy, skąd rozciągać się będzie widok na całą panoramę miasta, Kwartal Muzeów, jak również na sąsiadujący z kwartałem park.



### Budynek muzeum

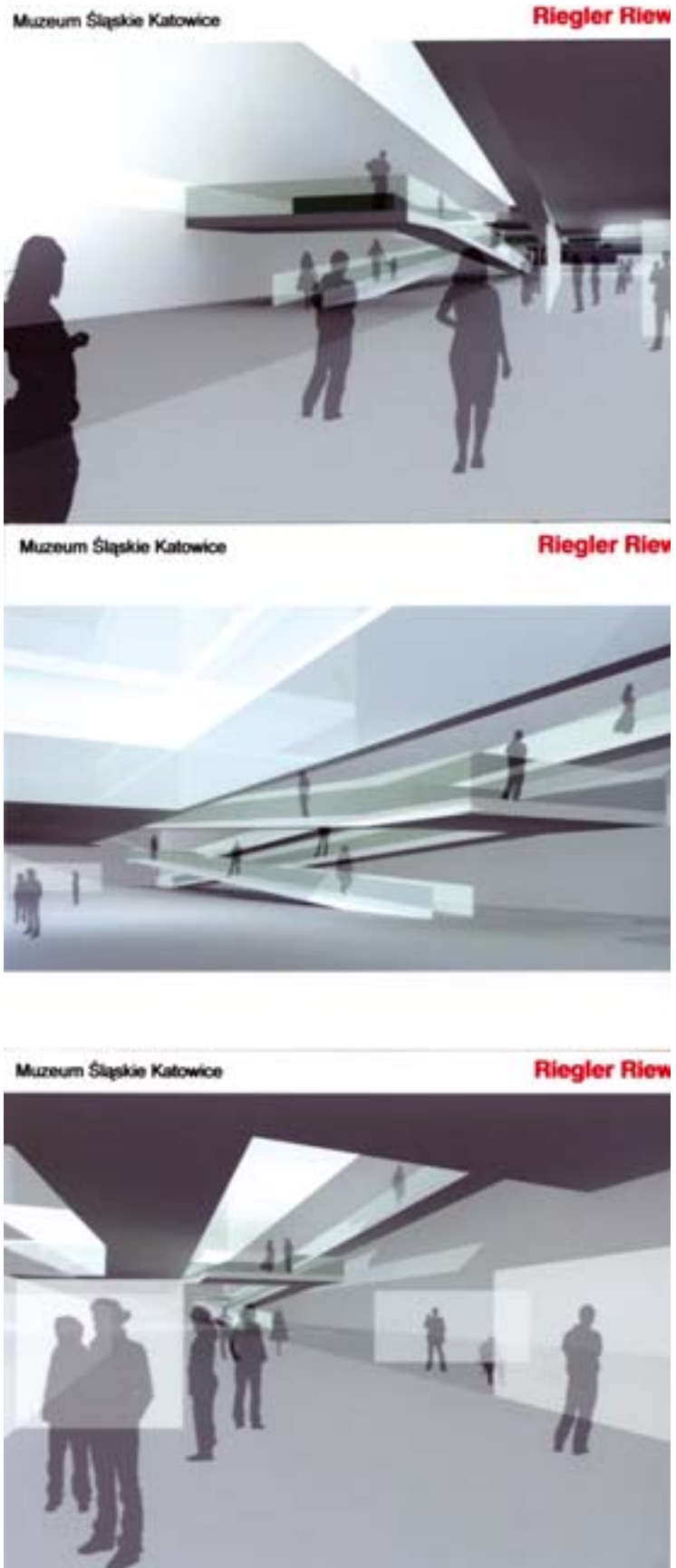
Rozpoczynając wędrowkę po muzeum na poziomie parteru i kawiarni, osiągamy dzięki schodom ruchomym poziom pierwszej kondygnacji podziemnej (1 KP), gdzie znajdują się kasy, garderoba i właściwe wejście w strefę właściwego Muzeum. Parking podziemny i Centralny Hol Kwartalu Muzeów również są tam zlokalizowane i powiązane z podziemnym kompleksem muzeum za pomocą przejść i korytarzy podziemnych – swoistych „chodników” oraz wind. We wschodniej części budynku znajduje się otwarta i półotwarta przestrzeń publiczna – sklep muzealny, biblioteka, czytelnia.

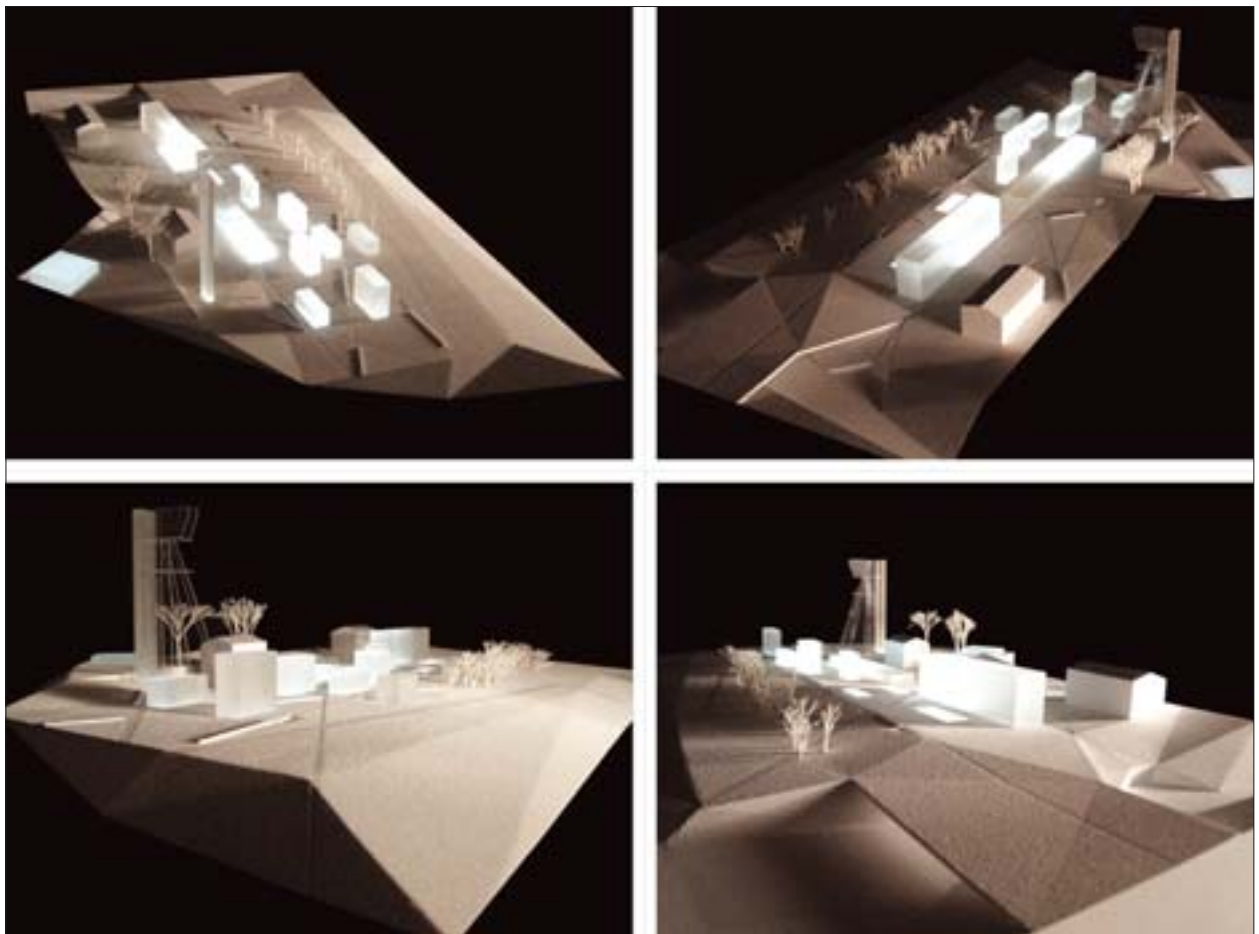
Przestrzeń wystawiennicza jest zaprojektowana tak, by móc zobaczyć z tego punktu zarówno ekspozycję stałą, jak i czasową. Istnieje jednak również możliwość całkowitego bądź częściowego rozdzielenia obu ekspozycji stałymi lub tymczasowymi przegrodami. Główna komunikacja odbywa się za pomocą leżących nad sobą ramp: pierwsza rampa prowadzi z pierwszej kondygnacji podziemnej (1 KP) przez imponującą otwartą galerię na drugą kondygnację, gdzie rozpoczyna się już stała ekspozycja na drugiej kondygnacji podziemnej (2 KP). Stamtąd biegnie druga rampa z powrotem na 1 kondygnację podziemną ku drugiej części stałej ekspozycji. Ekspozycje czasowe na 2 kondygnacji mogą być dzięki rampom zamknięte. W razie zamkniętych, oddzielonych wystaw można dotrzeć do tymczasowej ekspozycji również za pomocą schodów ruchomych. Dostęp światła dziennego do podziemia i klimatyzację umożliwiają duże „szklane boksy” (wychodzące spod ziemi w postaci szklanych wież) zawieszane w przestrzeni muzeum. Części ekspozycji są rozdzielone w taki sposób, który umożliwia łatwe i różnorodne komponowanie wystaw.

W południowej części zlokalizowane są pomieszczenia techniczne, magazyny zbiorów wraz z ich zapleczem.

W części północno-wschodniej drugiej

4. Trzy wizualizacje galerii muzeum wg projektu Riegler Riewe Architektem
4. Three visualisations of the Museum gallery according to a project by Riegler Riewe Architekten





kondygnacji podziemnej znajduje się sala wykładowa i sale wykładowo-konferencyjne. Połączone są one ze znajdującym się bezpośrednio nad nimi budynkiem administracyjnym. W północnej części znajduje się połączony z częścią administracyjną i muzealną trójkondygnacyjny parking podziemny z 250 miejscami parkingowymi, dostępny za pomocą korytarza i schodów ruchomych z Centralnego Holu Kwartалу Muzeów od północy i za pomocą windy połączony z budynkiem istniejącym M 1/8, w którym znajduje się kawiarnia.

### Centralny Hol Kwartálu Muzeów

Centralny Hol Kwartálu Muzeów również znajdować się będzie pod ziemią i dostępny będzie za pomocą ramp schodzących do 2 kondygnacji podziemnej. Najpierw należy zejść 10 metrów pod powierzchnię, by stamtąd dotrzeć do wnętrza dziesięciometrowego szklanego boksu, który pełni funkcję punktu informacyjnego.

### Kawiarnia – budynek M 1/8

Budynek M 1/8 z uwagi na jego centralne położenie, dostępność zarówno z garażu podziemnego, jak i bezpośrednio z budynku muzeum, oraz ze względu na niewątpliwie specyficzną atmosferę panującą wewnątrz, jest idealnym miejscem na kawiarnię. Pomysłem na rozwiązanie przestrzenne jest zainstalowanie wewnątrz platformy na wysokości szczytu okna – wisząca platforma umożliwi widok na zewnątrz.

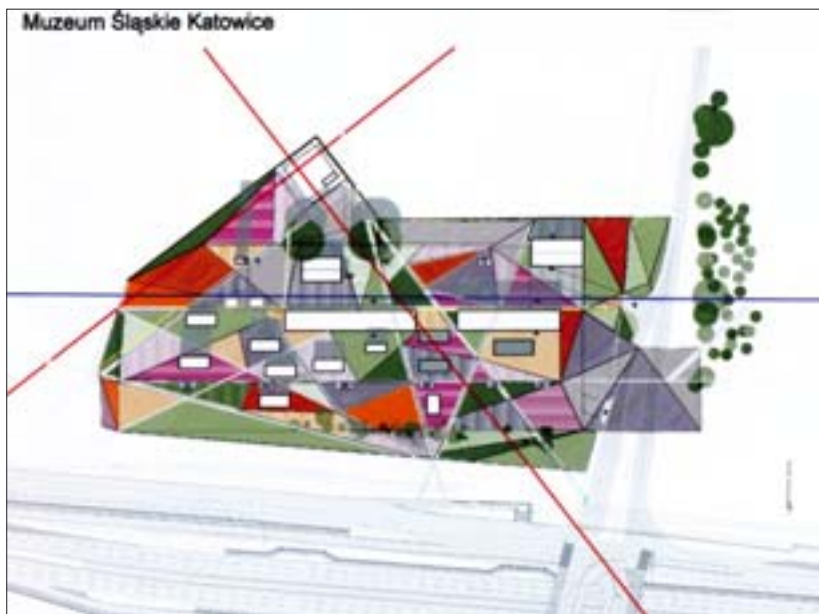
### „Rezydencja Artystów” – budynek M 1/15

W budynku M 1/15 proponujemy „Rezydencję Artystów” – pełniącą funkcję mieszkalną, pracowni artystycznej – atelier, a także przestrzeni wystawienniczej dla młodych artystów. Tutaj również proponujemy minimalne interwencje w budynku, zachowując jego charakter. Na parterze umieszczona została część mieszkalna wspólna oraz komunikacyjna, na piętrze znajdować się będą sypialnie i atelier.

### Wieża wyciągowa szybu kopalnianego „Warszawa” M 1/79

Wieżę wyciągową „Warszawa” również pragnęlibyśmy zachować w nienaruszonym stanie, proponujemy wykorzystanie jej zalet widokowych na panoramę miasta i całego Kwartálu Muzeów i udostępnienie górnej platformy zwiedzającym za pomocą możliwie przezroczystej szklanej klatki schodowej i wind.

Nagrody trzecie otrzymały prace 011 i 002. W opinii



7. Koncepcja autorstwa Riegler Riewe Architekten – zagospodarowanie przestrzeni

7. Conception proposed by Riegler Riewe Architekten – land development

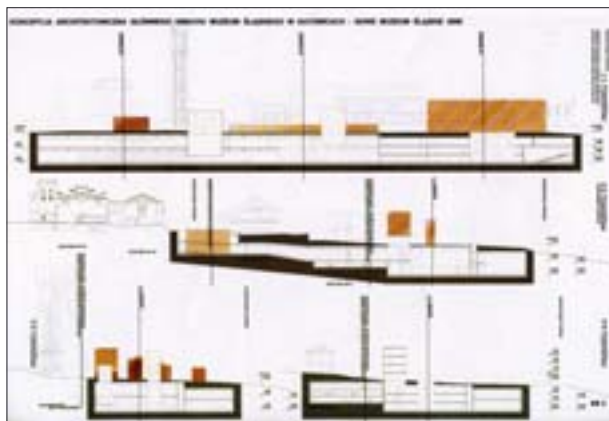
jury praca nr 011 zdobyła ją ze względu na: Stworzenie silnego i jednoznacznego znaku w krajobrazie, dyscyplinę projektową i wysokiej jakości warsztat, owocujący wzorowymi rozwiązaniami funkcjonalnymi i formą, spójność przesłania ideowego z koncepcją architektoniczną oraz konsekwencję realizacji założeń projektowych.

Stworzono pracę monumentalną, symboliczną, silną w odbiorze.

Płaski biały prostopadłościan o rzeźbiarsko skądrowanych otwarciach doskonale kontrastuje z czarnym tarasowym cokółem. Mimo użycia współczesnych, totalnych środków wyrazu, projekt osadzony jest silnie w industrialnym krajobrazie miejsca.

O pracy nr 002 napisano: Autorzy doceniają urbanistyczne i historyczno-przemysłowe znaczenie miejsca, położonego na stoku, ponad prowadzącą do śródmieścia obwodnicą, i jego kulturalnej i turystycznej roli w obrazie miasta Katowic.

Układ trzech prostych w formie kubików pozostawia świadomie wgląd ku położonym wyżej budynkom przemysłowym i czyni z nich dominantę całości, czytelną również z poziomu jezdni obwodnicy. W ten sposób projektanci ustosunkowują się świadomie do otoczenia, unikając wprowadzenia bariery, ale zastępując jednak kubikiem zachodnim wielką wieżę wyciągową dawnej kopalni.



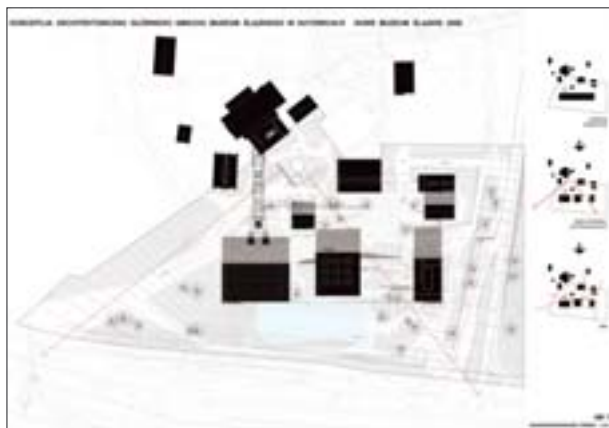
8. Koncepcja autorstwa Riegler Riewe Architekten – przekroje 4-4, 3-3, 2-2, 1-1
8. Conception proposed by Riegler Riewe Architekten – cross sections 4-4, 3-3, 2-2, 1-1



9. Makieta projektu koncepcyjnego autorstwa zespołu Artur Jasiński i Wspólnicy Biuro Architektoniczne Sp. z o.o. z Krakowa, który otrzymał III nagrodę
9. Model of the conceptual project by the Artur Jasiński and Partners Biuro Architektoniczne Sp. z o.o. team from Cracow, winner of the third prize

10. Makieta projektu koncepcyjnego zespołu Artur Jasiński i Wspólnicy Biuro Architektoniczne Sp. z o.o. z Krakowa

10. Model of the conceptual project of the Artur Jasiński and Partners Biuro Architektoniczne Sp. z o.o. team from Cracow



11. Koncepcja architektoniczna – zagospodarowanie terenu – nagrodzona III nagrodą *ex aequo*, pracy zespołu architektów Dick van Gameren Architektem z Amsterdamu (Holandia), Marcin Jojko z Rybnika (Polska) i Bartłomiej Nawrocki z Katowic (Polska)
11. Architectural conception - land development – winner of the *ex aequo* third prize presented to a team of architects: Dick van Gameren Architektem from Amsterdam, Marcin Jojko from Rybnik (Poland) and Bartłomiej Nawrocki from Katowice

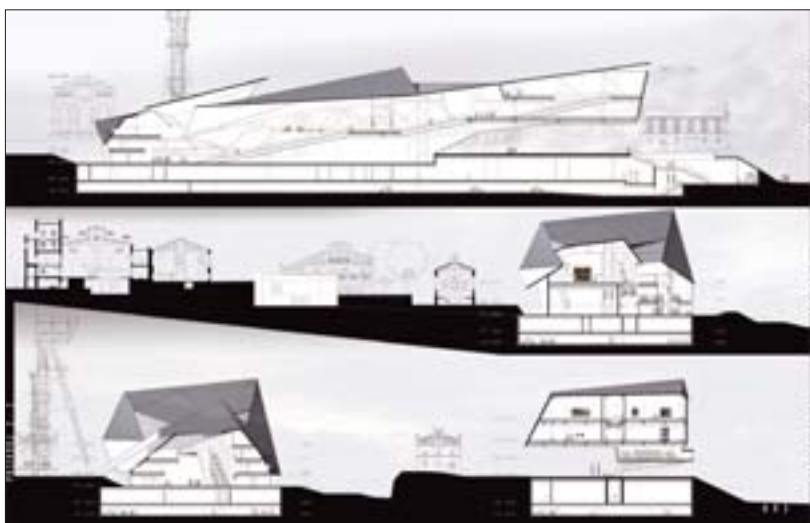
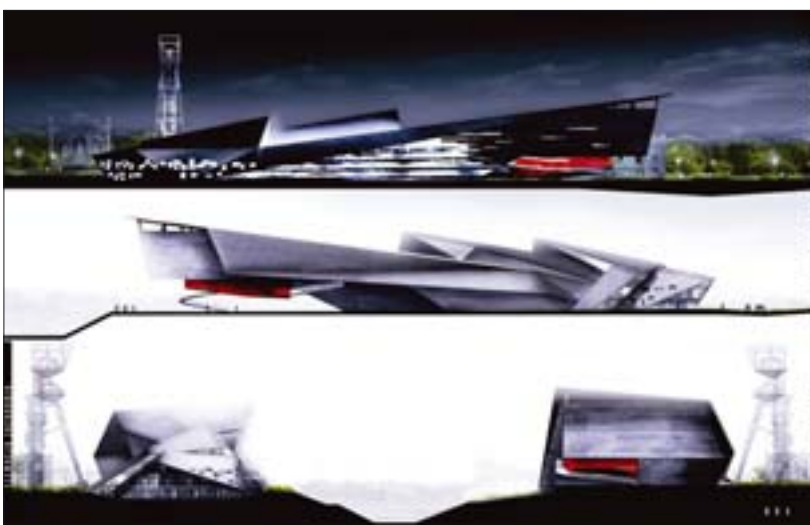
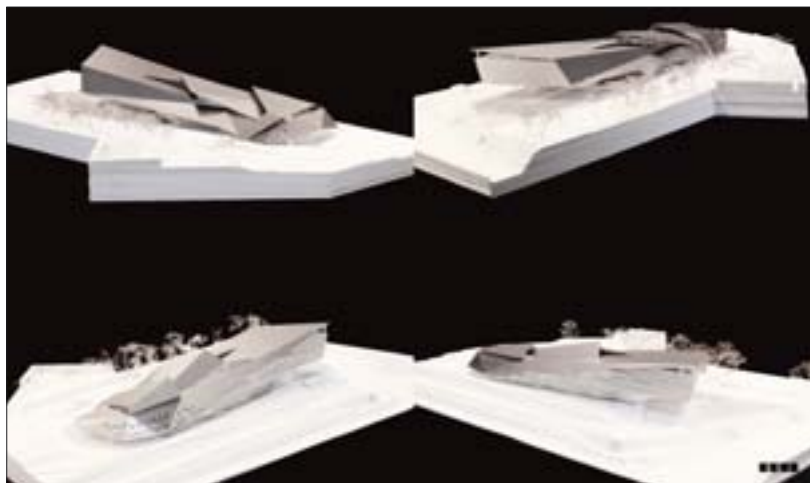


12. Widoki makiety koncepcji architektonicznej zespołu architektów: Dick van Gameren Architektem z Amsterdamu, Marcin Jojko z Rybnika i Bartłomiej Nawrocki z Katowic
12. Views of a model of the architectural conception proposed by a team of architects: Dick van Gameren Architektem from Amsterdam, Marcin Jojko from Rybnik (Poland) and Bartłomiej Nawrocki from Katowice

Moją uwagę jako muzealnika zwróciła wyróżniona praca nr 014 autorstwa Odile Deco Benoit Cornette Architectes, o której jury wypowiedziało się następująco: *Praca nr 014 w swoim podejściu architektonicznym nawiązuje do miejsca muzeum, do dawnej kopalni węgla. Forma jest powiększona bryłą węgla wynurzającą się ponad powierzchnię ziemi. Projekt bardzo ekspresyjny.*

Na zakończenie warto poświęcić kilka słów prasie, która pisała o konkursie. O dużym zainteresowaniu lokalnych mediów świadczyć mogą chociażby nagłówki tekstów, które ukazały się na drugi dzień po ogłoszeniu wyników konkursu na projekt koncepcyjny nowego gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach. „Echo Miasta” donosiło w tytule: *Kopalnia sztuki*, „Dziennik Zachodni” pisał: *Galeria pod ziemią*, a „Gazeta Wyborcza” w Katowicach relacjonowała: *Austriacy zbudują nasze muzeum – W konkursie na nową siedzibę Muzeum Śląskiego wygrali architekci z Grazu. Sale muzealne umieścili pod ziemią, będziemy do nich zjeżdżać niczym do kopalnianych chodników.* Natomiast w tydzień po ogłoszeniu wyników, 22 czerwca 2007 r. w ogólnopolskim wydaniu „Gazety Wyborczej” czytamy: *Europa buduje nam muzeum i filharmonię – Rozstrzygnięto międzynarodowe konkursy architektoniczne na szczytną filharmonię i nowy gmach Muzeum Śląskiego.*

Zgodnie z programem nowej inwestycji w latach 2007/2008 wykonany będzie projekt techniczny; w 2009 r. planowane jest wejście na budowę, w 2011 zakończenie prac, a w roku 2012 przewidziane jest oddanie nowego gmachu Muzeum Śląskiego społeczności miasta, regionu, Polski, Europy i świata.



13.-15. Wyróżniona praca Odile Deco Benoit Cornette Architectes z Paryża – makieta, elewacje, przekroje

13.-15. Distinguished work by Odile Deco Benoit Cornette Architectes from Paris – model, elevations, cross-sections

(Wszystkie fot. z Archiwum Muzeum Śląskiego w Katowicach)

Lech Szaraniec

### The New Building of the Silesian Museum in Katowice. An International Competition for the Architectural Conception of the Main Building of the Silesian Museum in Katowice

An international architectural competition for a project of a new building of the Silesian Museum in Katowice was announced on 30 October 2006; its verdict was made known on 15 June 2007.

The condition formulated by the competition was a design for a new building within the southern block of the former "Katowice" Coal Mine, which from December 2004 became the property of the Silesian Museum, and along a by-pass road (DTŚ). The remaining land not encompassed by the competition contains historical buildings of the former coalmine, which became the theme of an adaptation programme (discussed in the 47th issue of "Muzealnictwo").

The competitors included teams of architects and town planners from Poland, Austria, France, The Netherlands, and Germany. The total of the teams was 65 and competition projects were presented by 18 of them. The international jury awarded first prize to Riegler Riewe Architekten ZT Ges.m.b.H, from Graz (Austria), and two third prizes went to the following teams: Artur Jasiński and Partners Biuro Architektoniczne Sp. z o.o. from Cracow, Dick van Gameren Architektem from Amsterdam, Marcin Jojko from Rybnik (Poland) and Bartłomiej Nawrocki from Katowice (Poland). A special distinction was won

by Marek Rytych from Warsaw, and *ex aequo* distinctions went to: HS 99 Herman and Śmierzewski from Koszalin (Poland), Odile Deco Benoit Cornette Architectes DPLG DESS IEP PARIS from Paris, and Linea Sp. z o.o. from Poznań (Poland).

Presenting the first prize, the jury chaired by engineer architect Bogdan Paczowski from Luxembourg, wrote: *The original work evokes great symbolic expression; at the same time, it is connected with the foreseen site and its memory, and thus creates a unique point of reference to the culture and history of the town and the region, exerting influence at home and abroad. The conception of museum space descending underground emphasises the links between its collections with the mining history of Silesia, and the place of the black treasure concealed deep in the recesses of the Earth is now assumed by the treasures of culture and memory ...*

In accordance with the programme of the new investment, the technical project will be completed in 2007/2008, construction work will be inaugurated in 2009 and completed in 2011; according to plans, the new building of the Silesian Museum will be presented to the town, the region, Poland, Europe and the world in 2012.

□

Stanisław Firszt

## KONCEPCJA ROZBUDOWY I MODERNIZACJI SIEDZIBY GŁÓWNEJ MUZEUM KARKONOSKIEGO W JELENIEJ GÓRZE

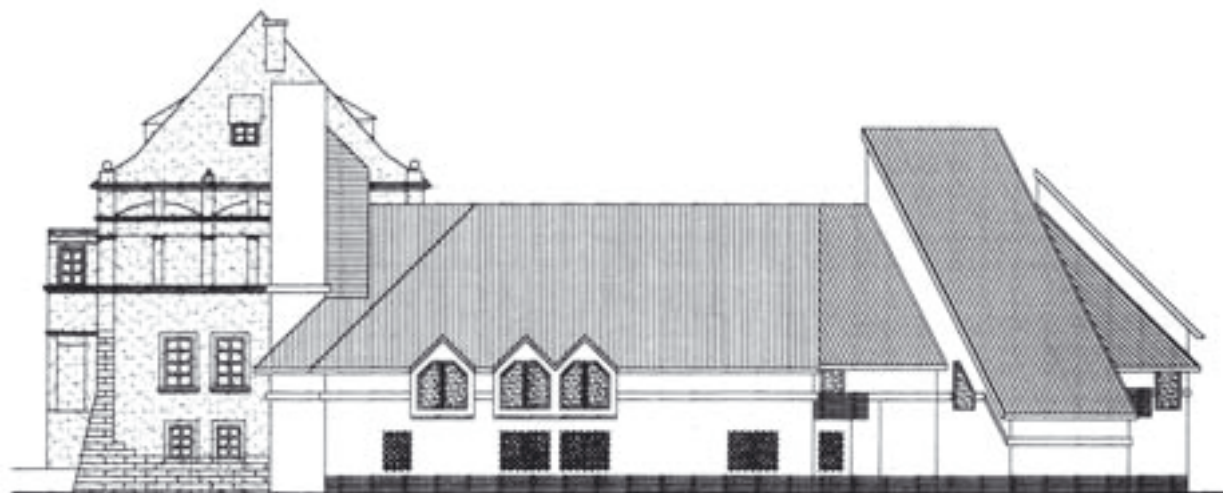
Większości problemów związanych z dzisiejszym funkcjonowaniem siedziby głównej Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze dopatrywać się należy w początkach powstania samego muzeum. Inicjatorem jego budowy było powstałe w 1880 r. Riesengebirgsverein (Towarzystwo Karkonoskie), które na jed-

nym z walnych zebrań w 1888 r. zdecydowało, aby w ówczesnym Hirschberg (dziś Jelenia Góra) utworzyć własne, społeczne muzeum.

Miała to być placówka niewielka, której podstawą miały być zabytki zgromadzone przez członków Towarzystwa, mająca charakter typowego wówczas Heimat-



1. Model budynku Riesengebirgs – Museum z ok. 1910-1911, wg projektu K. Grossera, w zbiorach Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze
1. Model of the Riesengebirgs–Museum building from about 1910-1911, acc. to a project by K. Grosser, in the collections of the Karkonosze Museum in Jelenia Góra



2. Projekt koncepcyjny J. Korzenia i W. Stasiewicza z 1981 r., rozbudowy Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze

2. Conceptual project of the expansion of the Regional Museum in Jelenia Góra, by J. Korzen and W. Stasiewicz, 1981

muzeum, jakich wiele zakładano wówczas na terenie Cesarstwa Niemieckiego. Miasto liczyło wówczas około 20 000 mieszkańców i jako takie nie było zainteresowane budową muzeum, tym bardziej, aby wspierać w tym względzie finansowo RGV (Riesengebirgsverein). Muzeum formalnie powstało jako Riesengebirgsverein-Museum. Posiadało zbiory, ale nie miało siedziby, toteż przez 15 lat „wędrowało po mieście”, korzystając z lokali udostępnianych przez zamożniejszych członków Towarzystwa.

Najbardziej za powstaniem muzeum optował Hugo Seydel (1840-1932), wieloletni prezes RGV. Kiedy spaliły na panewce próby pozyskania jakiegoś obiektu na terenie miasta, podjął on działania zmierzające do postawienia przez muzeum własnego budynku, godnego właśnie rozpoczynającego się XX wieku. Sprzyjał temu burmistrz Arthur Hartung, za którego kadencji w 1908 r. wzniesiono, m.in. gmach teatru. Teraz przyszedł czas na gmach muzeum.

Starania Seydela przyniosły oczekiwane rezultaty. Zgromadzono eksponaty, zebrano niezbędne fundusze, pozyskano działkę budowlaną, choć nie w centrum miasta, ale tańszą, na terenach właśnie powstającej nowoczesnej dzielnicy, która nabierała charakteru miejsca wypoczynkowo-rekreacyjnego (nowoczesne osiedle, teatr, korty tenisowe, park miejski z restauracjami, kawiarniami i punktami widokowymi). Kaiser = Friedrich Stasse (dzisiaj ul. J. Matejki) prowadzić miała od Promenade (dzisiaj ul. Bankowa) do przyszłego Riesengebirgsverein-Museum. Miała to być placówka nowoczesna, od razu zaprojektowana jako muzeum, co było na ówczesne czasy ewenementem. Muzea pro-

jektowano i budowano już wcześniej na terenie Cesarstwa, ale nigdy w tak małym mieście, jakim była wówczas Jelenia Góra. Zarząd RGV szukał tanich i dobrych projektów. W końcu przyjęto do realizacji wizję znanego architekta Carla Grossera (il.1). Wszystko było gotowe w 1911 roku. Po uwzględnieniu sugestii RGV, dodano do budynku dwie dobudówki: dom wiejski i replikę kamienicy mieszczańskiej.

Prace budowlane rozpoczęły się w 1912 r., a już 14 kwietnia 1914 r. otwarto Riesengebirgsverein-Museum. Dwa lata na powstanie placówki muzealnej od podstaw do zorganizowania wystaw to tempo, nawet biorąc pod uwagę współczesne nam realia, dość kosmiczne. Ale miało to swoje przykre konsekwencje: nie wykonano dobrych izolacji tak poziomych, jak i pionowych; tynki kładziono szybko zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz budynku; do dzisiaj w niektórych salach pękają podłoga, mimo zastosowania obecnie najnowocześniejszych technik zabezpieczających. Budynek nie był podłączony do kanalizacji ściekowej, znajdował się bowiem z dala od głównych ulic miasta, a najbliższą Wilhelm Strasse (dziś ul. Wojska Polskiego) dopiero budowano. Zastosowano więc szamba, które funkcjonują do dzisiaj (sic!). W celu ogrzewania budynku zamontowano, nowoczesny wówczas, system parowy, a w piwnicach ulokowano kotłownię wraz z pomieszczeniami na opał.

Budynek muzeum był ładny, ale mało funkcjonalny, patrząc z dzisiejszej perspektywy. To Heimatmuseum miało swoje określone zadania i tak też projektowano obiekt. Znajdowały się tam tylko wystawy stałe, podzielone z grubsza na segmenty tematyczne (arche-



ologia, etnografia, rzemiosło, religia, przyroda itp.), które prezentowały wszystko, co tylko było można. Ekspozycje były też swego rodzaju magazynami. Znalaziono w muzeum miejsce na bibliotekę i archiwum, odbywały się tu także spotkania RGV, uroczyste rocznice i różnego rodzaju festyny. Nie było obsady etatowej. Ekspozycje czasowe organizowano sporadycznie i okazjonalnie.

Pierwsze lata funkcjonowania muzeum przypadły na okres I wojny światowej. W 1919 r. trzeba było zatrudnić dozorcę, bo czasy były bardzo niepewne, a lata 20. były bardzo trudne pod względem materialnym, więc zdarzały się kradzieże. Zbiory ciągle rosły dzięki zapobiegliwości członków RGV, toteż w 1927 r., muzeum pozyskało drugi, sąsiedni budynek mieszkalny i zaadaptowało go do celów muzealnych. Ten obiekt, przy obecnej ul. Chełmońskiego 8, pełnił funkcje magazynowo-biurowe. Polepszyło to nieco warunki w przepelnionym gmachu głównym.

W latach 30. XX w., przeprowadzono niezbędne remonty i przebudowano wejście główne. Reszta pozostała bez zmian. Muzeum nadal należało do RGV, ale nie ustrzegło się od wszechogarniającego wpływu polityki. Coraz częściej odbywały się w nim okolicznościowe fety i spotkania o charakterze narodowo-socjalistycznym, a punktem kulminacyjnym upolityczniania placówki stał się rok 1938, kiedy to po zajęciu czeskich Sudetów Riesengebirgsverein-Museum przekształciło się w Sudetenmuseum i zaczęło pełnić rolę głównej placówki muzealnej regionu. Być może myślano o jego rozbudowie, ale wybuch II wojny światowej i następne wypadki przekreśliły te plany.

Czas wojny nigdy nie sprzyja kulturze. Muzea ograniczają wówczas swoją działalność i koncentrują się jedynie na ratowaniu zgromadzonych zbiorów i dokumentacji. Nie inaczej było na Dolnym Śląsku. Konserwator Günther Grundmann opracował wówczas plan ratowania zabytków, w tym muzealiów. Uważano, że obszary górskie są bezpieczne, bo działania wojenne ich nie obejmą. Tymczasem za sprawą lotnictwa dalekiego zasięgu począwszy od 1943 r. bombardowania przeniosły się na teren III Rzeszy Niemieckiej. Rozpoczęto ewakuację muzeów z dużych miast do miejscowości „bezpiecznych”, w tym do Jeleniej Góry. Wówczas to, w latach 1944-1945, przez Sudetenmuseum przewinęło się dziesiątki tysięcy zabytków.

Szczęśliwie działania wojenne ominęły Jelenią Górę. Muzeum otwarto już 8 czerwca 1945 r., lecz po paru



3. Dzisiejszy wygląd Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze

3. Present-day appearance of the Karkonosze Museum in Jelenia Góra



4. Projekt koncepcyjny z 2006/2007 r., firmy architektonicznej Arch-E pod kierunkiem Marka Skorupskiego, rozbudowy Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze

4. Conceptual project from 2006/2007, prepared by the architectural firm Arch-E under Marek Skorupski

miesiącach zamknięto je ponownie, ponieważ tutaj ulokowana została pomocnicza składnica dzieł sztuki osławionej ekipy prof. Stanisława Lorentza. Działała ona w latach 1945-1948. W tym czasie starano się inwentaryzować zbiory i zatrzymać w Jeleniej Górze co się tylko da, a należy pamiętać, że przez gmach muzeum przewinęły się wtedy setki skrzyń z zabytkami. Kiedy 3 maja 1948 r. prof. Stefan Górka (ówczesny kierownik muzeum) otwierał placówkę dla zwiedzających, nie przypuszczał, że w październiku tegoż roku przeżyje jej upaństwowienie, zapowiadające ciemny okres stalinizmu także w muzealnictwie.

Lata 1948-1974 wniosły niewiele jeśli chodzi o poprawę bazy materialnej muzeum, które w owym czasie parokrotnie zmieniało nazwy, pozbyło się paru tysięcy „zbędnych” w Jeleniej Górze eksponatów i starało się jakoś przetrwać, borykając się z wieloma problemami dnia codziennego. Praktycznie od prawie 40 lat nie prowadzono w nim poważnych prac remontowych i modernizacyjnych, a o inwestycjach nie mogło być w ogóle mowy. Dodatkowo w 1945 r. budynek przy ul. Chełmońskiego 8 został zajęty przez prywatne osoby i przestał pełnić funkcje muzealne. Stan posiadania muzeum został poważnie uszczuplony, a ząb czasu coraz bardziej zaczął nadgryzać substancję gmachu głównego.

Przełomowa zmiana nastąpiła w 1975 r. wraz z utworzeniem województwa jeleniogórskiego. Ówczesne Muzeum Regionalne w Jeleniej Górze zostało podniesione do rangi Muzeum Okręgowego, a władze wojewódzkie spojrzały na nie życzliwym okiem. Szansę tę wykorzystał Henryk Szymczak (kierownik, a następnie dyrektor muzeum). Dodatkowe środki finansowe pozwoliły przeprowadzić niezbędne remonty i, co waż-

ne, zakupić wiele cennych eksponatów (szkło, malarstwo Vlastimila Hofmana, spuściznę po Józefie Gielniaku), które stworzyły kolekcje znaczące i do chwili obecnej najważniejsze. Utworzono działy i oddziały, zatrudniono specjalistów z różnych dziedzin, którzy do dzisiaj stanowią trzon kadry pracowników działalności podstawowej.

Tak bujny rozwój muzeum, i to w krótkim czasie, spowodował konieczność natychmiastowej poprawy bazy lokalowej placówki. Muzeum zaczęło pękać w szwach. Rozwinięta działalność oraz rozrastające się zbiory były nieadekwatne do jego możliwości lokalowych, które były może dobre dla Riesengebirgsverein-Museum w 1914 r., ale nie dla Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze w końcu lat 70. XX wieku. W 1977 r. powstał projekt koncepcyjny rozbudowy gmachu głównego przy ul. J. Matejki 28. Architekci z Wrocławia przedstawili własną wizję muzeum po modernizacji. Zakładała ona wykorzystanie najwyższej kondygnacji budynku lub dobudowanie jeszcze jednej. Dobudowa kondygnacji nie wchodziła w rachubę, bo zakłóciłaby znacznie dotychczasowy wygląd obiektu. Wzięto więc pod uwagę przebudowę strychu. W tym przypadku rozważano dwie koncepcje: albo zlikwidować dach czterospadowy i zamienić go na płaski, albo w istniejącym dachu umieścić otwory okienne. W uzyskanych przestrzeniach miały się znaleźć dwie sale wystawowe, sześć pokoi, sanitariaty, a nawet natryski. Do budynku od strony ogrodu miała być dobudowana dodatkowa klatka schodowa. Projekt ten nie znalazł akceptacji dyrektora.

W latach 1978-1979 architekt Ryszard Lipkowski po przeanalizowaniu stanu faktycznego stwierdził, że istniejący budynek muzeum jest w ogóle niedostosowy-

wany do pełnienia funkcji, jakie stawia się przed tą placówką (brak magazynów zbiorów, brak sal wystawowych, których kosztem organizuje się doraźnie magazyny, brak sali odczytowej, szatni i wielu innych ważnych powierzchni użytkowych). Założył, że nie będzie zbyt ingerował w stary budynek i skupił się na dobudowie nowych obiektów. Miały to być dwukondygnacyjne pawilony. Pawilon wystawowy miał stanąć w ogrodzie, równoległe do istniejącego budynku. Oba budynki, stary i nowy, miały łączyć dodatkowe pawilony. Wjazd do tak zmodernizowanego muzeum miał być poprowadzony przez teren nieruchomości przy ul. Chełmońskiego 8. Spodziewano się uzyskać duży hol, szatnię z kasą, trzy pokoje biurowe, salkę projekcyjno-odczytową, trzy sale wystawowe, magazyny, pracownię konserwacji i mieszkanie dla dozorczy. Ta koncepcja również nie uzyskała akceptacji dyrektora i władz.

W 1980 r. zlecono wykonanie trzeciego projektu rozbudowy i modernizacji muzeum. Przygotowali go architekci J. Korzeń i W. Stasiewicz i na początku 1981 r. przedstawili dwie wersje wizji przyszłego Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze. Pierwsza polegała na rozbudowie muzeum przez dobudowanie dodatkowych budynków wokół dziedzińca w ogrodzie. Znalazły się w nich: sala wystawowa, magazyny i zespół pracowni. Druga zakładała rozbudowę istniejącego kompleksu budynków i uzyskanie w ten sposób dwóch magazynów, zespołu pracowni, sali ekspozycyjnej i pomieszczeń administracyjnych. Dodatkowe, dołączone do gmachu głównego muzeum części, miały go odciążać, a uwolnione przestrzenie miały być przeznaczone tylko na ekspozycje (il. 2). Ta ostatnia koncepcja została przyjęta do realizacji. Po uzyskaniu wszystkich pozwoleń miano przystąpić do budowy w 2 połowie 1981 r. Niestety, wydarzenia społeczno-polityczne skutecznie zastopowały realizację zadania, które było kluczowe dla dalszego funkcjonowania i rozwoju Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze.

W 1982 r. z muzeum odszedł dyrektor Henryk Szymczak. Jego następcy nie byli w stanie przeprowadzić wizjonerskich planów, które przygotował ich poprzednik. Doraźne remonty i wcześniejsze przejmowanie oddziałów zamiejscowych (zamek Bolków w 1976 i Muzeum Walki i Pracy w Cieplicach w 1981 r.) niewiele pomogły w niełatwej sytuacji lokalowej muzeum.

W 2 połowie lat 80. XX w. problemy lawinowo narastały. Ze względu na kata-

strofalne warunki magazynowe, m.in. działu szkła artystycznego, ponownie podjęto zabiegi zmierzające do poprawy istniejącego stanu. O większych inwestycjach lokalowych (np. rozbudowa i kompleksowa modernizacja) nie mogło być mowy ze względu na sytuację finansową kraju, a tym samym muzeum. Dlatego opracowano inne środki zaradcze. Na zamku w Bolkowie zorganizowano ekspozycję mebli ludowych, co rozładowało nieco magazyny działu etnografii. We wszystkich salach pierwszego piętra gmachu głównego przy ul. J. Matejki 28 w Jeleniej Górze zaczęto dużym nakładem sił i środków organizować stałą wystawę szkła artystycznego, aby rozładować przepełnione magazyny. Ekspozycję otwarto w 1988 r., umieszczając na niej ok. 1300 eksponatów w gablotach wykonanych przez jeleniogórskiego stolarza. Rozwiązanie to poprawiło znacznie sytuację magazynów działu szkła, ale jednocześnie spowodowało komplikacje, z którymi muzeum boryka się do dzisiaj. Brak holu na parterze sprawia, że widzowie wchodzą bezpośrednio na wystawy czasowe, co utrudnia w ogóle ich organizowanie. Od tego czasu każda zmiana ekspozycji powoduje czasowe zamykanie całego muzeum i utrudnia lub wręcz uniemożliwia zwiedzanie wystaw stałych, w tym ekspozycji szkła artystycznego.

Tak więc i te działania nie rozwiązały do końca wcześniejszych problemów, dlatego też szukano dodatkowych obiektów na cele muzealne. Miasto Jele-



5. Wizualizacja rozbudowanego Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze  
5. Visualisation of the expanded Karkonosze Museum in Jelenia Góra

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze)

nia Góra zaoferowało w 1987 r. zdewastowany budynek przy ul. Nadbrzeżnej (tam miano przenieść zbiory etnograficzne). W tym samym roku miasto Szklarska Poręba zaproponowało budynek, w którym w końcu XIX i na początku XX w. mieszkali Carl i Gerhart Hauptmannowie. Oba budynki były w opłakanym stanie. Ze względu na Hauptmannów wybrano obiekt w Szklarskiej Porębie. Rozpoczęły się trudne z powodu ciągłych braków finansowych remonty adaptacyjne. Tam docelowo miano przenieść część zbiorów, szczególnie obrazy Vlastimila Hofmana i szkło artystyczne związane ze Szklarską Porębą.

Tymczasem w październiku 1989 r. udało się pozyskać (a właściwie odzyskać) budynek przy ul. Chełmońskiego 8 w Jeleniej Górze wraz z okalającą go posesją przylegającą do posesji gmachu głównego muzeum. Rozpoczęły się remonty i adaptacja tego obiektu, które zakończyły się w początkach lat 90. XX wieku. Po ich zakończeniu do budynku tego, oznaczonego od tej chwili jako budynek „B” (budynek „A” to gmach główny), przeniesiono kilka działów wraz z magazynami, m.in. dyrekcję, sekretariat, administrację, dział archeologiczno-historyczny (powstał w 1991 r. po likwidacji Muzeum Walki i Pracy w Jeleniej Górze – Cieplicach) wraz z magazynem, biblioteką i pracownią konserwacji zbiorów, dział sztuki z magazynami oraz warsztat kierowcy.

W gmachu głównym (budynku „A”) pozostały: dział naukowo-oświatowy i dział szkła artystycznego z magazynami oraz niewielka pracownia plastyczna. Uwolnione pomieszczenia, przeważnie piwniczne (zajmowane dotychczas przez działy, które przeszły do budynku „B”), przeznaczone zostały na magazyny szkła artystycznego.

W połowie lat 90. ukończono remont i adaptację budynku w Szklarskiej Porębie, tworząc tam Muzeum w Szklarskiej Porębie (od 2001 r. Dom Carla i Gerharta Hauptmannów, oddział Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze). Przeniesiono tam część zbiorów, rozładowując w ten sposób magazyny działu sztuki i szkła artystycznego. Jednakże w tym też okresie muzeum weszło w posiadanie znacznej liczby książek, zabytków i innych obiektów, które znowu zapełniły rozładowane wcześniej magazyny. Zwłaszcza przejęcie ponad 1000 sztuk szkła z wzorcowni dawnej Huty Julia (wcześniej Józefina) znowu pogorszyło warunki magazynowe działu szkła.

Początek XXI w. to najważniejsze zmiany administracyjne i podległościowe. Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, największa placówka muzealna województwa jeleniogórskiego, w 1999 r. stało się Instytucją Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego. W 2001

r. nowy statut nakreślił nowy wizerunek muzeum, które od tej chwili zmieniło nazwę na Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, a jego oddziały przyjęły nazwy: Zamek Bolków, Dom Carla i Gerharta Hauptmannów w Szklarskiej Porębie i Skansen Uzbrojenia Wojska Polskiego w Jeleniej Górze. W tym też roku udało się pozyskać środki z Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej na remont elewacji budynku „A”.

Kiedy w Jeleniej Górze likwidowano garnizon, zaistniała konieczność ratowania zabytków i obiektów związanych z pobytom tu wojska. Skansen Uzbrojenia Wojska Polskiego zmuszony był przyjąć ogromne ilości eksponatów, których opracowanie potrwa jeszcze całe lata. Zaistniał też problem ich magazynowania. Starano się przejąć na ten cel obiekty po zlikwidowanej Szkole Podstawowej nr 5 przy ul. Warszawskiej w Jeleniej Górze, ale bez powodzenia.

Pod koniec lat 90. XX w. rozważano utworzenie jeszcze jednego oddziału muzeum w Jagniątkowie (dziś część Jeleniej Góry), który miał się nazywać Dom Gerharta Hauptmanna. W końcu obiekt został przekazany miastu i nazywa się dzisiaj Muzeum Miejskie Dom Gerharta Hauptmanna w Jeleniej Górze – Jagniątkowie.

Tymczasem Polska, Jelenia Góra i Muzeum Karkonoskie wkroczyły w XXI wiek. Głośno zaczęto mówić o tym, że w niedługim czasie Polska wejdzie do Unii Europejskiej i wtedy nastąpi konfrontacja naszego stanu posiadania ze stanem posiadania na Zachodzie. Polskie muzea były przez lata niedoinwestowane i przez to mało atrakcyjne. Sytuacja była niepokojąca, bowiem słabe w większości placówki polskie, np. w regionie jeleniogórskim, mogły nie wytrzymać konkurencji ze strony silnych i bogatych placówek np. niemieckich i lepiej sytuowanych czeskich. Początek XXI w. to dla wielu instytucji dolnośląskich, także Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, trudny okres – tzw. budżety przetrwania i brak inwestycji osłabiły tempo rozwoju i doganiania muzeów europejskich. Czas biegnie nieubłagalnie – Polska w 2004 r. weszła do Unii Europejskiej, a w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze to, co było w miarę nowoczesne i nowe jeszcze w końcu lat 90. XX w., znowu wymagało wymiany, remontów i modernizacji.

W dzisiejszych czasach bez nowoczesnych sal wystawowych, sal konferencyjno-oświatowych, nowoczesnych magazynów i parkingów niewiele można zdziałać w muzealnictwie. Trzeba stale poprawiać warunki rozwoju muzeów, likwidować niedociągnięcia, a przede wszystkim budować nowe obiekty i ciągle inwestować (il. 3).

W ostatnich latach w Jeleniej Górze często podnoszona była kwestia przyszłości muzeów w regionie,

w tym Muzeum Karkonoskiego. Snuto marzenia o przeniesieniu tej znacznej placówki np. do pałacu Schaffgotschów w Jeleniej Górze – Cieplicach i umieszczeniu tam innych miejskich muzeów. Jest to pomysł irracjonalny, obiekt ten bowiem jest własnością Politechniki Wrocławskiej, która zainwestowała weń takie środki, że niechętnie by się go chciała pozbyć. Poza tym pałac Schaffgotschów nigdy nie był muzeum. W Cieplicach funkcjonowało muzeum Schaffgotschów, ale w tzw. Długim Domu, tam gdzie dzisiaj mieści się dyrekcja uzdrowiska. Mieszkańcy Jeleniej Góry chcieliby zapewne powrotu do miasta przebogatej kolekcji, które tu się znajdowały do 1945 r., ale, przynajmniej dzisiaj, jest to nieosiągalne z różnych względów formalnych. Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze nie jest spadkobiercą tych tradycji, ale tradycji RGV i tylko w tym zakresie powinno działać.

W latach 2002-2003 przeprowadzono w budynkach „A” i „B” ostatnie poważniejsze remonty i adaptacje ułatwiające pracę muzealników i administracji. W budynku „B” księgowość otrzymała wyremontowane pomieszczenia po bibliotece, a ta przeniosła się do budynku „A” na miejsce działu promocji i reklamy, który z kolei przeniósł się do pomieszczenia zajmowanego dotychczas przez dział szkła artystycznego. Ten ostatni przeniesiono do budynku „B” i przydzielono mu dodatkowy magazyn na najcenniejsze i zagrożone korozją szkła.

Wszystko to jednak za mało. Remonty, przenosiny i niewielkie modernizacje to nie rozbudowa i kompleksowe unowocześnienie. Muzeum nadal dysponuje tylko dwoma budynkami. Jeden wzniesiony został co prawda jako muzeum, ale dla potrzeb RGV i dla placówki o typie Heimatmuseum, drugi, mimo adaptacji na cele muzealne, nadal zachował wygląd typowego domu mieszczańskiego z połowy XIX i XX wieku. Wszystkie remonty i modernizacje były wykonywane tylko w takim zakresie, na jaki pozwalał stan techniczny budynków oraz, przede wszystkim, możliwości finansowe samego muzeum. Polepszały one na pewien czas warunki pracy, ale ich nie zmieniały. A tylko głęboko idące zmiany mogą przeistoczyć Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze w nowoczesną instytucję.

Wbrew twierdzeniom niektórych, że obserwujemy zmierzch muzealnictwa, dni świetności ma ono dopiero przed sobą. Jeśli muzea wykorzystają nowoczesne formy przekazu, będą atrakcyjne dla następnych pokoleń. Dlatego też pod koniec 2005 r. powróciła koncepcja rozbudowy, modernizacji i unowocześnienia Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, zwłaszcza jego siedziby głównej, wytyczająca kierunek przeistaczania go w placówkę godną XXI wieku.

W marcu 2006 r. gotowa już była, w zarysach, wizja muzeum jako instytucji na poziomie europejskim. Projekt ideowy został przedstawiony wrocławskiej firmie architektonicznej Arch-E, która pod kierunkiem architekta Marka Skorupskiego na przełomie 2006 i 2007 r. opracowała nowy projekt koncepcyjny rozbudowy Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze. W lutym 2007 r. projekt ów uzyskał akceptację Dolnośląskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków (il. 4). Przewiduje on rozbudowę muzeum przez dobudowanie nowego obiektu „C”, połączonego łącznikiem od strony ogrodu z gmachem głównym muzeum przy ul. J. Matejki 28. W nowym budynku, na parterze znajdują się biblioteka z magazynami zbiorów i sala konferencyjno-oświatowa. Dojście do tych pomieszczeń prowadzić będzie przez łącznik, przykrywający istniejącą w tym miejscu drewnianą chatę karkonoską, która stanie się jednym z obiektów ekspozycji etnograficznej, tu zlokalizowanej. W związku z tym, że ściany łącznika będą oszklone, będzie tu można eksponować narzędzia i wytwory sztuki ludowej w otoczeniu naturalnej roślinności (przez cały rok!). Na pierwszym piętrze budynku „C” znajdą się dodatkowe sale i powierzchnie dla nowoczesnej wystawy szkła oraz całego działu szkła z podręcznym magazynem. Budynek „C” zaopatrzone będzie w windę osobowo-towarową, znacznie ułatwiającą pracę muzealników i umożliwiającą dostęp na wszystkie wystawy także osobom niepełnosprawnym (il. 5). Na drugiej kondygnacji znajdą się pomieszczenia nowoczesnej pracowni konserwacji z magazynem podręcznym.

Budynki „A” i „B” zostaną całkowicie przebudowane i zmodernizowane. W budynku „A” pozostanie tylko dział promocji i reklamy, a inne pomieszczenia będą przeznaczone do celów wystawienniczych. Planuje się tutaj umieszczenie stałych wystaw dotyczących miasta i regionu, historii szklarstwa oraz sal wystaw czasowych. Piwnice budynku zostaną całkowicie przebudowane na magazyny szkieł artystycznych i archeologii. W budynku „B” po modernizacji powstaną nowoczesne pracownie i magazyny zbiorów działu sztuki, etnologii, historii i archeologii. W wyniku realizacji całego projektu znacznie poprawią się warunki w siedzibie głównej Muzeum Karkonoskiego, co ilustruje załączona tabela.

Będą to rewolucyjne zmiany, jakich muzeum nie doświadczyło od chwili powstania w 1914 r. nowoczesnego Heimatmuseum przy Kaiser = Friedrich Strasse 28 w Hirschberg, mające na celu stworzenie, może już w 2014 r. (w stulecie zbudowania gmachu głównego), nowoczesnego Muzeum Karkonoskiego przy ul. Matejki 28 w Jeleniej Górze.<sup>1</sup>

### Rezultat planowanej rozbudowy i modernizacji Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze w latach 2007-2013

Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze gmach główny	stan obecny		po rozbudowie i modernizacji		wzrost 0%
	liczba	m <sup>2</sup>	liczba	m <sup>2</sup>	m <sup>2</sup>
<b>budynki, pomieszczenia, powierzchnia</b>					
budynki: (powierzchnia użytkowa)	2	1930	3	3358	174
sale wystaw stałych	8	372,11	8	756,84	203
sale wystaw czasowych	5	179,18	6	423,22	236
sale wielofunkcyjne (prezentacje multimedialne, lekcje, koncerty, spotkania itp.)			1	90,92	100
czytelnia (pracownia multimedialna i czytelnia po rozbudowie)	1	23,76	1	47,66	201
magazyn biblioteczny	1	23,56	1	69,16	294
Archiwum	1	3	1	12,35	412
magazyny zbiorów	17	349,5	24	507,57	145
magazyny sprzętu wystawienniczego	-	-	2	126,94	100
pracownie działów merytorycznych	10	212	13	316,12	149
pracownia konserwacji zbiorów	3	44,5	2	99,72	224
kasa, szatnia, punkt sprzedaży pamiątek i wydawnictw	1	23,29	1	23,29	-
sanitariaty (w tym dla zwiedzających)	5 (1)		10 (5)		
punkt gastronomiczny	-		1		
windy (w tym dla niepełnosprawnych)	-		2		

### Przypisy

<sup>1</sup> O niektórych aspektach poruszanej w artykule problematyki pisałem wcześniej na łamach kwartalnika „Skarbiec Ducha Gór” – por.: *Niezrealizowane koncepcje rozbudowy muzeum w Jeleniej Górze*, nr 1/1999, s. 8-9; *Sytuacja muzeów polskich pogranicza polsko-niemieckiego, ich współpraca z partnerami niemieckimi, zagrożenia i nadzieje*, nr 1/2001, s. 36; *Dokąd idziemy? Muzealnictwo na terenie Kotliny Jeleniogórskiej i Karkonoszy w przededniu wejścia Polski do Unii Europejskiej*, nr 1/2004, s. 26-29; *Muzeum, jak to łatwo powiedzieć*, nr 1/2006, s. 19-20; *Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, jego przeszłość i przyszłość na tle muzealnictwa dolnośląskie-*

*go*, nr 2/2006, s. 21-22; *Muzealna „Barejada”*, nr 3/2006, s. 20-21; *Projekt koncepcyjny rozbudowy siedziby głównej Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze*, nr 1/2007, s. 15-16; oraz w artykułach publikowanych w „Roczniku Jeleniogórskim”: *Losy zbiorów, kolekcji i muzealiów jeleniogórskich w latach 1939-1967*, t. 34, 2002, s. 125-146; *Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze. Jego rozwój i plany na przyszłość*, t. 37, 2005, s. 237-254. Na ten temat zob. też: A. Sikora-Firszt, *Wyzwania techniczne dla muzealnictwa końca XX i początku XXI wieku*, „Skarbiec Ducha Gór” nr 1/2002, s. 23-25; A. Obidniak, *Tezy Karkonoskie – Kultura*, ibidem, nr 4/2005, s. 21.

Stanisław Firszt

### A Conception of the Expansion and Modernisation of the Main Seat of the Karkonosze Museum in Jelenia Góra

The main building of the Karkonosze Museum in Jelenia Góra was erected in 1912-1914 upon the initiative of Riesengebirgs=Verein, a society active in Jelenia Góra since 1880, which financed the undertaking. At the time, this was a modern edifice, specially designed for museum purposes by Karl Grosser. Up to 1945 the building fulfilled the functions of a typically German Heimatmuseum. After the war, in 1945-1947 it housed the works of art and museum exhibits of the Head Office of Museums in Warsaw.

The Museum was officially opened as the Jan Matejko Municipal Museum on 3 May 1945. During then 1960s and the first half of the 1970s it was a typical, small institution known as the District Museum in Jelenia Góra. No extensive repairs or modernisation were conducted during this period.

The Museum flourished after the establishment of the voivodeship of Jelenia Góra. Not only did it change its name to the Regional Museum in Jelenia Góra, but the multiplication of its functions, tasks and funds rendered possible a dynamic increase of the number of purchased exhibits (i. a. glass ware, paintings by Wlastimil Hofman, graphic art, crafts, etc.), which, in turn, produced an urgent need for immediate improvements. The 1977-1981 period witnessed the emergence of numerous

projects of expanding the Museum but not a single one was realised.

In 1987-1989, the Regional Museum in Jelenia Góra took over a number of architectural monuments in Szklarska Poręba and Jelenia Góra, which after years-long repairs, carried out until 1995, were adapted for museum purposes. This, however, did not resolve the basic problem, namely, a complete redesigning of the main building. The growing collections, the need for periodic repairs, and the lack of adaptation to the requirements of the end of the twentieth century and the early twenty first century call for an immediate alteration of the Museum's appearance.

The functional conception of the Karkonosze Museum was devised in the years 2005-2006. In the middle of 2006 it was included as a priority into the Long-term Investment Programme for the Voivodeship of Lower Silesia. The architectural conception of the Museum's expansion came into being at the beginning of 2007. This project foresees revolutionary transformations, which are to lead the Museum into the twenty first century and place it among the most modern institutions of its size in Poland.

□

Elżbieta Wróblewska

## „DZIAŁALNOŚĆ MORSKA POLAKÓW W OKRESIE 1918-1945”

### Nowa stała wystawa w Centralnym Muzeum Morskim

2 kwietnia 2007 r. w Centralnym Muzeum Morskim w Gdańsku została otwarta wystawa zatytułowana „Działalność morską Polaków w okresie 1918-1945”. Powstała ona w ramach modernizacji stałej ekspozycji „Polacy na morzach świata” i eksponowana jest w głównej siedzibie muzeum na wyspie Ołowiance, usytuowanej w samym sercu dawnego portu gdańskiego. Wystawa zajmuje jedną z sal o powierzchni 260,48 m<sup>2</sup>, do której przylega wydzielona z niej sala edukacyjna. Zamierzeniem jej twórców było ukazanie wielokierunkowej działalności Polaków w dwudziestolecu

międzywojennym i w okresie wojny na płaszczyźnie polityki, wojskowości, gospodarki morskiej, techniki okrętowej, szkolnictwa i wychowania morskiego oraz szeroko pojętej kultury morskiej.

Obok tematów wcześniej prezentowanych bądź to na stałej ekspozycji, bądź na wystawach czasowych, pokazane zostały na niej zagadnienia nigdy wcześniej w naszym muzeum nie podejmowane, takie jak: Flotylla Pińska, sporty wodne w Wolnym Mieście Gdańsku, przemysł stoczniowy w II Rzeczypospolitej. Natomiast te, które były już wcześniej eksponowane,



1. Widok ogólny na wystawę „Działalność morską Polaków w okresie 1918-1945”

1. General view of the exhibition “Polish Maritime Activity 1918-1945”





2. Gablota zatytułowana *Powrót Pomorza do Polski*, w której przedstawiono najistotniejsze fakty związane z przejmowaniem Pomorza z rąk Niemców w latach 1919 -1920
2. Showcase entitled *The return of Pomerania to Poland*, presenting the most essential facts associated with taking over Pomerania from the Germans in 1919 -1920

zostały potraktowane szerzej, w osobnych, specjalnie przygotowanych gablotach. Poszerzenie zakresu tematycznego wystawy możliwe było dzięki wysiłkowi zespołu pracowników CMM, specjalistów w różnych dziedzinach wiedzy o morzu, którzy w oparciu o najnowszą wiedzę historyczną stworzyli tekst obszernego scenariusza.

Na wystawie zgromadzono 259 sztuk muzealiów, w tym 36 modeli statków i okrętów oraz 14 obrazów. Wśród obiektów znajduje się wiele nowych lub nigdy nie pokazywanych nabytków. Ekspozyty w większości pochodzą z zasobów Centralnego Muzeum Morskiego, tylko nieliczne zostały wypożyczone dzięki uprzejmości Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Miasta Gdyni oraz osób prywatnych. Reprodukcyjne i kopie dokumentów, akwarel oraz rysunków sporządzone zostały na podstawie oryginałów, będących własnością CMM.

Poważnym wyzwaniem dla twórców wystawy było znalezienie właściwego rozwiązania plastycznego, które pozwoliłoby na bezpieczne, ale i efektowne wyeksponowanie tak wielu różnych obiektów (obrazy, rzeźby, fotografie, dokumenty, modele, bandery oraz bardzo różnorodne, w sensie rozmiarów i materiału, pamiątki). Ogólnie rzecz ujmując, oprawa plastyczna, głównie wystrój gablot, podkreśla odrębności tematyczne: gospodarka morska – kolory bardziej stonowane, różne odcienie niebieskiego; szkolnictwo i wychowanie morskie – kolory „weselsze”, różne odcienie zieleni; Polska Marynarka Wojenna – tło o nasyconej granatowej barwie. Wnętrzym gablot zdecydowanej miękkości nadają faliście uformowane tła z wnękami, w których wyeksponowano niektóre modele okrętów.

Zabytki o większych rozmiarach pokazane zostały na specjalnie zaprojektowanych postumentach. Ożywiają one tradycyjne gabloty i tym samym poza funk-

cją poznawczą pełni funkcję estetyczną. Taką samą rolę spełnia słup ogłoszeniowy z przyklejonymi na nim reprodukcjami plakatów. Ekspozycję wzbogacają trzy stanowiska multimedialne, które dają możliwość odtwarzania chóralnego wykonania *Hymnu do Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego (w wykonaniu Cantores Veiherovienses, pod dyrekcją Marka Ročlawskiego), *Tanga marynarckiego* (w wykonaniu Gwidona Boruckiego z orkiestrą taneczną Ryszarda Franka) oraz kilku fragmentów przedwojennych filmów o marynarce wojennej.

### Walka o niepodległość i zdobycie dostępu do Bałtyku

Zwiedzających jeszcze przed wejściem na wystawę wita obraz autorstwa Alfreda Terleckiego, przedstawiający skrawek polskiego wybrzeża, które przyszło zagospodarowywać mieszkańcom Polski niemal od

podstaw. Obok znajduje się odlane z brązu popiersie Józefa Piłsudskiego – dzieło Konstantego Laszczki. Postać marszałka symbolizuje wielki trud narodu, który po latach niewoli stanął do walki o odzyskanie niepodległości. Wzrok zwiedzających przyciągają plakaty o tematyce niepodległościowej, które wprowadzają w temat pierwszej gabloty, informującej o mniej znanych faktach z historii naszego kraju, mianowicie o roli marynarzy w walkach o niepodległość Polski w latach 1918-1920. I tak, dowiadujemy się, że pierwsi oficerowie marynarki polskiej wywodzili się z floty rosyjskiej i austro-węgierskiej, zaś marynarze i podoficerowie w większości z floty niemieckiej; oglądamy kopię dekretu naczelnika państwa – Józefa Piłsudskiego – o utworzeniu marynarki polskiej 28 listopada 1918 r.; dowiadujemy się też, że w listopadzie tegoż roku powołana została pierwsza polska flotylla – Flotylla Wiślana, natomiast w marcu 1919 r. powstała Flotylla Pińska, i że marynarze obu Flotylli oraz batalionów morskich zapisali swą waleczną kartę w słynnej bitwie



3. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości zapoczątkowany został rozwój rybołówstwa dalekomorskiego

3. The period after the regaining of independence initiated the development of deep-sea fishing

warszawskiej, a bilans ich udziału w całej wojnie rosyjsko-polskiej był znaczący jak na skromne możliwości dopiero co powstającej marynarki. W środkowej części gabloty znajduje się mapa przedstawiająca rejony działań Flotyli Wiślanej, Flotyli Pińskiej i batalionów morskich, zaś obok – kalendarium objaśniające przebieg kampanii pińskiej.

Na ekspozycji prezentowane są fotografie (ze zbiorów MMW w Gdyni) pierwszych okrętów Polskiej Marynarki Wojennej, m.in. okrętu hydrograficznego ORP „Pomorzanin”, na którym podniesiono banderę 1 maja 1920 r., oraz kanonierki „Generał Haller” (w gablocie znajduje się kopia rachunku stocznioowego za węgiel i smary dla niej). Do cenniejszych eksponatów zaliczyć należy szpadę francuską oficera piechoty (wzór 1882), taką, jakich używali podoficerowie i oficerowie armii gen. J. Hallera podczas uroczystości zaślubin Polski z morzem w 1920 roku. Zobaczyć można także pierwsze modele torpedowca ORP „Kujawiak”, zbudowanego w 1917 r. w stoczni F. Schichaua w Elblągu, oraz torpedowca ORP „Kaszub”, zbudowanego w tym samym roku dla Holandii w stoczni Vulcan w Szczecinie. „Kaszub” i bliźniaczy „Mazur” wraz z torpedowcami „Krakowiak”, „Podhalanin” i „Ślązak”, przyznane Polsce w ramach podziału floty niemieckiej w 1919 r., stanowiły trzon polskiej floty do końca lat dwudziestych. Uważny widz zauważy, że na sąsiedniej ekspozycji znajduje się iluminator z torpedowca ORP „Ślązak” (ex A-59), wydobyty w listopadzie 1999 r. podczas usuwania wraku okrętu z rezy basenu jachtowego w Gdyni.

Z innym modelem pokazywanym w gablocie – monitorem rzeczonym „Warszawa” – związany jest ciekawy epizod. Zamówiono cztery monitory rzeczne (klasa okrętów o niedużym zanurzeniu, uzbrojonych w 1-2 działa kalibru 120-130 mm) dla Polskiej Marynarki Wojennej w Stoczni Gdańskiej (Danziger Werft und Eisenwerkstätten Aktiengesellschaft) w 1919 r., jeszcze przed zakazem produkcji w niej okrętów. Jednostki te miały zostać skierowane na front wschodni, jednak niechętni Polsce robotnicy opóźniali ich budowę, w ten sposób wyrażając poparcie dla bolszewików w trwającej wojnie polsko-rosyjskiej.

Stanowiskiem rozpoczynającym *stricte* nową ekspozycję jest gablota zatytułowana „Powrót Pomorza do Polski”. Zostały w niej przedstawione najistotniejsze fakty związane z przejmowaniem Pomorza z rąk Niemców – od utworzenia Frontu Pomorskiego w październiku 1919 r., do ustalenia statusu miasta Gdańska w listopadzie 1920 roku. Traktat wersalski przyznał nam Pomorze oraz część wybrzeża Bałtyku. Przejmowanie Pomorza rozpoczęło się po podpisaniu w Ber-



4. Odznaka żeglarska Polskiego Klubu Morskiego w Gdańsku, który powstał w 1928 r., rok później dysponował dwoma jachtami: „Pirat” i „Kaper”, a w 1934 r. na zlecenie Klubu w stoczni Kroppa w Gdańsku zbudowano jacht „Korsarz”, który został jego flagową jednostką
4. A sailor's badge for the Polish Maritime Club in Gdańsk, established in 1928; a year later it had at its disposal two yachts: “Pirat” and “Kaper”; and in 1934 the Club commissioned from the Kropp shipyard in Gdańsk the yacht “Korsarz”, which became its ensign vessel

linie 25 listopada 1919 r. polsko-niemieckiego porozumienia w sprawie przekazywania ziem pomorskich Polsce. Dotarcie wojsk polskich nad Bałtyk przypieczętowane zostało symboliczną ceremonią zaślubin Polski z morzem w Pucku 10 lutego 1920 roku. Wydarzenie to ilustruje kopia akwareli Henryka Uziembły, na której generał Józef Haller – dowódca Frontu Pomorskiego, wrzuca do wody platynową obrączkę (później znana jako pierścień). Można także zobaczyć wybity wówczas medal pamiątkowy z okazji zaślubin. Wśród pozostałych pamiątek na uwagę zasługuje wyszywany Orzeł Armii Polskiej we Francji – element umundurowania żołnierzy niepodległej Polski z lat 1918-1919. Cenne muzeum stanowi kurtka mundurowa gen. Józefa Hallera, wypożyczona z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Generał Haller przedstawiony jest podczas uroczystości zaślubin z morzem na unikatowej fotografii ze zbiorów Marka Knoblauch. Ikonograficznie uzupełniają ten temat reprodukcje fotografii ze



5. Modele jachtów „Zjawia I”, „Zjawia II”, „Zjawia III” wykonane w latach 70. XX w. w Winter Park na Florydzie w USA przez Władysława Wagnera, który jako pierwszy Polak, w latach 1932-1939 opłynął na tych jachtach kulę ziemską
5. Models of the yachts “Zjawia I”, “Zjawia II”, and “Zjawia III”, made during the 1970s in Winter Park (Florida) by Władysław Wagner, the first Pole who sailed around the world in these vessels

zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku i Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

Część tej gabloty poświęcona została powstałemu 15 listopada 1920 r. Wolnemu Miastu Gdańskowi. Najciekawszym w niej eksponatem jest mapa terytorium Wolnego Miasta Gdańska i przyległych terenów Pomorza i Prus Wschodnich. Nad realizacją i obroną praw Polski w Gdańsku czuwał Komisarz Generalny Rzeczypospolitej Polskiej. Nadzór nad portem i częścią sieci kolejowej obsługującej port sprawowała Rada Portu i Dróg Wodnych – urząd polsko-gdański. Na ekspozycji znajduje się rzadki znaczek Rady, noszony w klapie marynarki.

### Szkolnictwo morskie

Po raz pierwszy na wystawie zaprezentowano osiągnięcia naukowe Technische Hochschule (obecnie Poli-

technika Gdańska). Kształciła ona kadry inżynierskie m.in. dla gdańskich stoczní. Na uczelni tej, założonej w 1904 r., niemal od początku obok Niemców studowali także Polacy (w 1938 r. stanowili 29% ogółu słuchaczy). Materiały ikonograficzne dla tego tematu stanowią fotografie pochodzące ze zbiorów Pracowni Historii Politechniki Gdańskiej, pokazujące budynki Politechniki, absolwentów Wydziału Budowy Okrętów oraz powojennych profesorów tej uczelni: Witolda Urbanowicza (twórcę nowej dziedziny – architektury okrętu), Janusza Staszewskiego (projektanta statków dla rybołówstwa), Jerzego Doerffera, Aleksandra Potyrałę. Naturalnie nie pominięto też postaci wybitnych gdańskich okrętowców – prof. Ludwika Noe, dyrektora reorganizowanej Stoczní Cesarskiej i prof. Ottona Lienaua, jednego z pierwszych w świecie znawców historii okrętownictwa. Warto nadmienić, że polscy studenci zrzeszali się w organizacjach i korporacjach studenckich, takich jak: Zrzeszenie Studentów Polaków

Techniki Okrętowej PG „Korab”, korporacja „Rosevia” i wiele innych. wybitnych gdańskich okrętowców – prof. Ludwika Noe, dyrektora reorganizowanej Stoczni Cesarskiej i prof. Ottona Lienaua, jednego z pierwszych w świecie znawców historii okrętownictwa.

Do większych osiągnięć dwudziestolecia międzywojennego należy rozwój polskiego szkolnictwa morskiego (zagadnienie to znalazło już odzwierciedlenie we wcześniejszych wystawach naszego muzeum). Na umieszczonych w gablocie fotografiach widzimy budynki pierwszej polskiej Szkoły Morskiej w Tczewie (gmach istnieje do dzisiaj), powołanej już w 1920 r., oraz budynki tej uczelni w Gdyni, dokąd została przeniesiona w 1930 roku. Obok dyrektorów szkoły: Antoniego Garnuszewskiego i Stanisława Kosko, na zdjęciach widać także kapitanów statków szkolnych:

Mamerta Stankiewicza (na ekspozycji znajduje się medal z widokiem Gandawy z dedykacją dla kapitana – dar Waldemara Pobożego z Warszawy) i Konstantego Maciejewicza. Pierwszym statkiem szkoleniowym, zakupionym w Holandii, był „Lwów” – na jego pokładzie podczas podróży do Brazylii odbył się pierwszy w historii polskiej floty „chrzest morski”. Drugim, zakupionym w 1929 r. we Francji z inicjatywy Komitetu Floty Narodowej, był żaglowiec „Dar Pomorza” (obecnie Statek – Muzeum, Oddział Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku). Największy wyczyn „Daru Pomorza” ilustruje pamiątka w postaci *tableau* z jego najdłuższego, jedynego w dziejach szkolnictwa morskiego przed II wojną światową rejsu dookoła świata, który odbył się pod dowództwem kpt. ż.w. Konstantego Maciejewicza. Warto też przypomnieć, że jako



6. Model statku pasażerskiego, tzw. salonowca o nazwie „Bałtyk” wykonany przez modelarza R. Kobiarskiego. „Bałtyk”, który pełnił swe funkcje jeszcze na początku lat 70. XX w., był największym pasażerskim statkiem wiślany
6. Model of the passenger ship “Bałtyk” made by R. Kobiarski. “Bałtyk” was still used during the early 1970s and was the largest passenger ship on the Vistula



7. Tablica z napisem: *Uczniowie Polacy Szkoły Stoczni Gdańskiej W. M. Gdańsk* w gablocie poświęconej przemysłowi stocznioowemu w 20-lecie międzywojennym

7. Plaque with the following inscription: *Polish Students at the Gdańsk Shipyard School in the City of Gdańsk* in a showcase featuring the shipbuilding industry during the interwar period

pierwszy statek pod polską banderą „Dar Pomorza” opłynął przylądek Horn. Na ekspozycji znajduje się model tej zasłużonej i pięknej fregaty. Na podkreślenie zasługuje fakt, że na jego pokładzie, w całym okresie służby, wyszkolono około 14 tys. przyszłych oficerów Polskiej Marynarki Handlowej.

### Zagadnienia gospodarcze

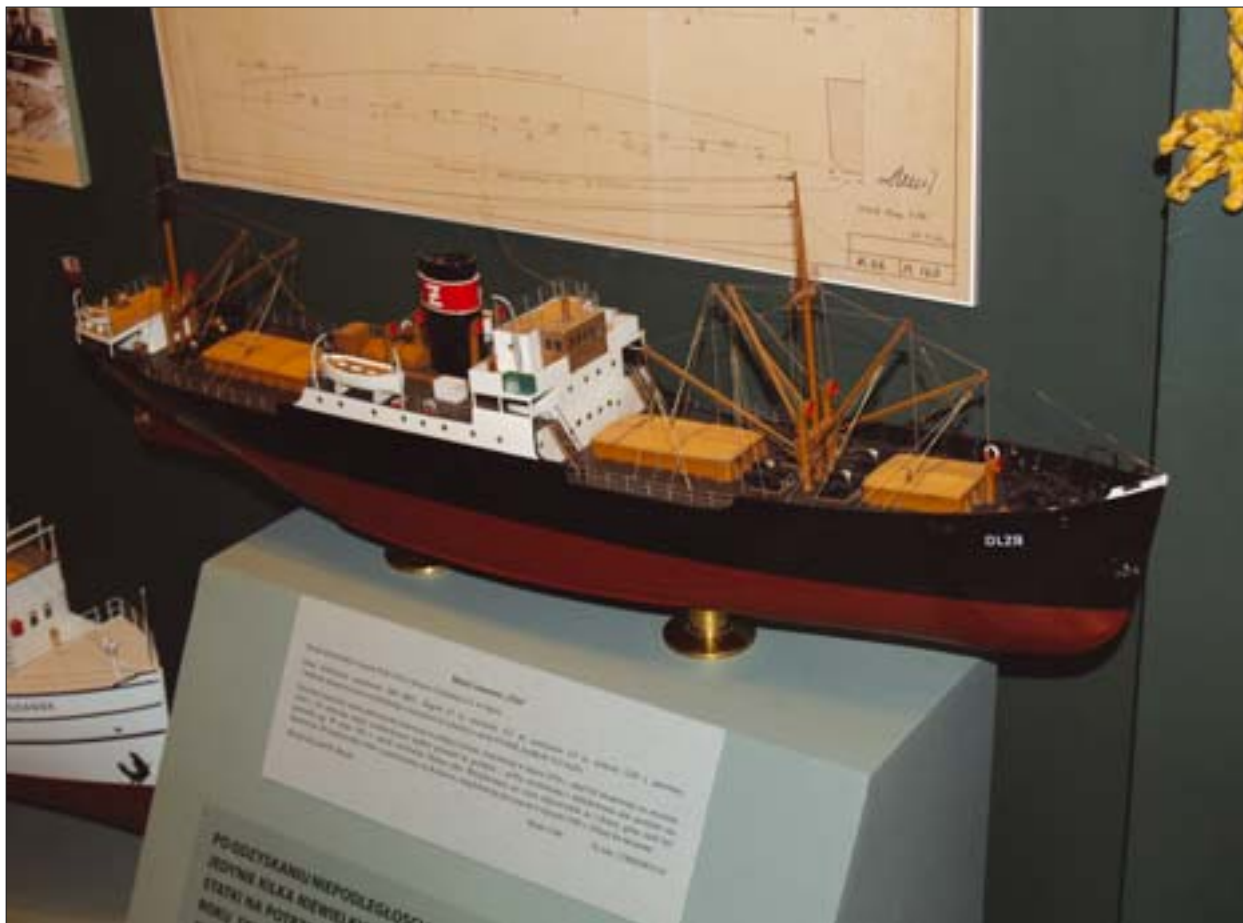
W gablocie noszącej tytuł „Porty i żegluga morska” zaprezentowano działania polityczne oraz przedsięwzięcia gospodarcze państwa zmierzające do zagospodarowania wybrzeża i wykorzystania dostępu do morza. Na wstępie nakreślono sytuację w porcie gdańskim, a także unaoczniono rolę Polski w jego modernizacji. Z powodu ograniczania swobody dostępu Polski do portu gdańskiego, w 1 połowie lat 20. zaczęto snuć

plany budowy własnego, niezależnego od Gdańska portu na polskim wybrzeżu. Plany te urzeczywistniono w wiosce rybackiej Gdynia, którą ze względu na dogodne położenie, u podnóża wzgórz oksywskich, wybrano na miejsce budowy portu i miasta. W gablocie temat „gdyński” obrazują plansze (rozwój portu) oraz fotografie (na jednej z nich widoczny jest pierwszy statek pełnomorski, który zawinął do Gdyni – francuski frachtowiec „Kentucky”). Zaskoczeniem dla widza może być sąsiadujący z gablotą obraz przedstawiający Gdynię około 1920 r., kontrastujący z dzisiejszym wyglądem dużego, prężnie rozwijającego się miasta. Obok pokazano pierwsze próby tworzenia floty handlowej, m.in. z inicjatywy Polonii amerykańskiej, a w późniejszym okresie już z inicjatywy rządu polskiego, który przy udziale kapitałów takich państw, jak: Szwecja, Wielka Brytania i Dania, powoływał do życia kolejne przedsiębiorstwa żeglugowe. W gablocie można zoba-

czyć ich emblematy, a ponadto dwie zachowane banderki armatorskie: Żegluga Polskiej i Polsko-Brytyjskiego Towarzystwa Okrętowego. Duże rozmiary gabloty prezentującej ten temat pozwoliły na wyeksponowanie wielu modeli statków. Znajduje się w niej jeden z tzw. francuzów – s.s. „Kraków”, który jako pierwszy ze statków Polskiej Marynarki Handlowej powrócił po wojnie do Gdyni. „Płyną” także: masowiec s.s. „Wisła”, s.s. „Robur II”, s.s. „Lublin”, s.s. „Kościuszko”, późniejszy ORP „Gdynia”, pasażersko-towarowy „Warszawa II”. Jedynymi, ale jakże cennymi pamiątkami z tych statków są dwie tablice stoczniove z brązu (ze statku „Wisła” i „Lublin”) oraz jedwabna chusteczka z wyszytym wizerunkiem statku „Pułaski”. Ciekawym dopełnieniem tej części wystawy są naczynia z emblematami towarzystw żeglugowych „Żegluga” i „Gdynia Ameryka Linie S.A.” (GAL). Wyeksponowana została

ponadto jedna z najstarszych bander Polskiej Marynarki Handlowej ze statku s.s. „Kraków”, eksploatowanego przez towarzystwo „Sarmacja” w latach 1920-1922. Tuż przed zatonięciem statku w lodach Skagerraku – w lutym 1922 r. – bandera została zabrana z pokładu przez kpt. Zygmunta Tuleję i podarowana po wielu latach Centralnemu Muzeum Morskiemu przez rodzinę kapitana.

Tematyka dotycząca polskiej floty handlowej kontynuowana jest w gablotach, które pozwalają podziwiać dwa modele transatlantyków – „Batorego” i „Chrobrego” – oraz związane z nimi pamiątki. Zwraca uwagę niebywałych rozmiarów (ok. 200 cm średnicy) koło „ratunkowe” ze statku m.s. „Batory”. Znajdowało się ono w czasie rejsów na pokładzie słonecznym i pełniło rolę tła do robienia pamiątkowych fotografii. Również i dzisiaj zachęcamy naszych gości do uwiecznienia na



8. Model masowca „Olza”, pierwszego towarowego statku pełnomorskiego zbudowanego w polskiej stoczni. Miał być zwodowany dla Żeglugi Polskiej we wrześniu 1939 r. w Stoczni Gdynińskiej S.A. w Gdyni. Po wybuchu wojny niedokończony. W maju 1941 r. statek zwodowali Niemcy, po przeholowaniu do Królewca dalszy los statku nieznany. Model wykonał M. Bieszk

8. Model of the bulk carrier "Olza", the first seagoing cargo ship built in a Polish shipyard to be launched for Polish Navigation in September 1939 by the Gdynia Shipyard Co. Ltd. After the outbreak of the war the vessel remained unfinished. In May 1941 she was launched by the Germans; after being hauled to Königsberg the further fate of the vessel remains unknown. Model made by M. Bieszk

jego tle swego pobytu w Centralnym Muzeum Morskim. Do większych pod względem rozmiarów obiektów związanych z „Batorym” należy także brązowa tablica stoczniowa z jego maszynowni. Ekspozowane w sąsiedztwie obrazy Zofii Stryjeńskiej, które niegdyś zdobiły pomieszczenia „Batorego”, są odzwierciedleniem tendencji w projektowaniu wnętrz okrętowych w dwudziestoleciu międzywojennym.

Po odzyskaniu niepodległości zaczęło się rozwijać rybołówstwo dalekomorskie – temu tematowi poświęcono następną gablotę. Powstały instytucje zajmujące się jego organizacją, a także badaniami morza (Morski Urząd Rybacki w 1921 r., Morski Instytut Rybacki w 1928 r.). Powstały nowe porty rybackie w Gdyni (1926), Jastarni (1926-1929) i Władysławowie (1938), zmodernizowano już istniejące – w Pucku i na Helu. Pod koniec lat 30. zaczęły powstawać w Gdyni całkowicie polskie spółki połowowe. Polscy rybacy łowili

na Morzu Północnym korzystając z portów holenderskich. W gablocie można zobaczyć fragment bandery z trawlera „Cezary” (Gdy 111), zakupionego w 1937 r. przez Towarzystwo Dalekomorskich Połowów, sp. z o.o. Pomorze. W Gdańsku również działały przedsiębiorstwa rybołówstwa dalekomorskiego. Wyjątkowego uroku dodają tej części ekspozycji wykonane w sepii fotografie przedstawiające wędzarnie ryb na Helu i w Jastarni, przystanie rybackie na Helu i w Gdyni-Orłowie, port rybacki w Gdyni oraz statki do połowu ryb – lugry.

W dwudziestoleciu międzywojennym, w przyspieszonym tempie, rozwijała się żegluga towarowo-pasażerska, głównie na Wiśle, ale również i na innych polskich rzekach (Warta, Wilia, Niemen, rzeki węzła Piny). O przedsiębiorstwach żeglugowych działających na poszczególnych odcinkach Wisły mówią ogłoszenia reklamowe, zawierające wiele szczegółowych informa-



9. Model statku pasażerskiego m.s. „Batory”, zwodowanego w 1935 r. w stoczni w Monfalcone (Włochy) oraz zabytki związane ze statkiem, m. in. koło ratunkowe, dzwon okrętowy, latarnia naftowa, kłamra od paska stewarda, medal, banderka dekoracyjna

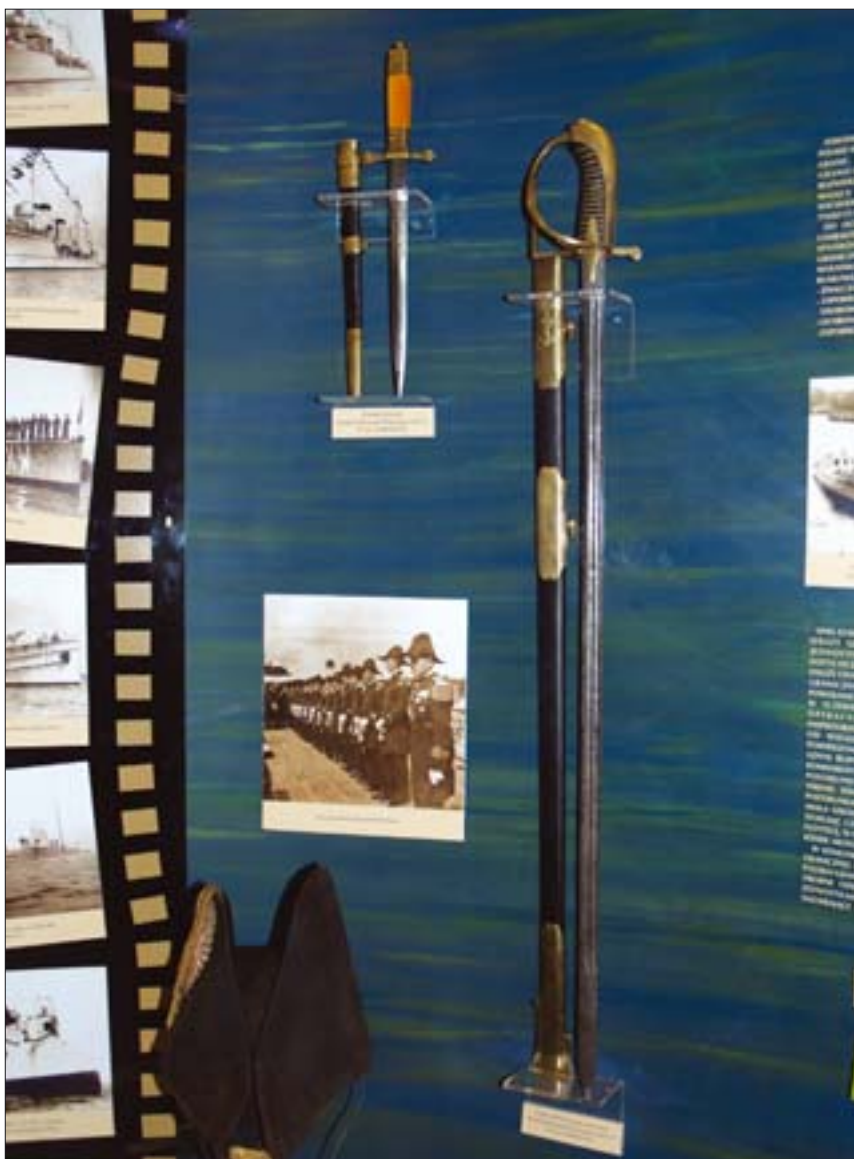
9. Model of the passenger ship M.S. “Batory”, launched in 1935 in a shipyard in Monfalcone (Italy) and monuments associated with the vessel, i. a. a life belt, a ship’s bell, a kerosene lantern, a buckle from a steward’s belt, a medal, and a decorative banner



cji, np. o rozkładzie jazdy linii pasażerskich, o przewozie ładunków. Obrazu ich działalności dopełniają fotografie przedstawiające porty rzeczne, np. w Tczewie. Portowi tczewskiemu poświęcono zresztą trochę więcej uwagi. Do jego rozbudowy przyczyniła się dobra koniunktura dla polskiego węgla, spowodowana strajkiem angielskich górników. Z portu rzeczno-morskiego, otwartego w 1926 r., miasto awansowało – choć na krótko w 1928 r. – do roli portu morskiego. Tczew był także miejscem postoju i bazą wypadową lodołamaczy.

Charakterystyczny był również dla tamtego okresu rozwój ruchu turystycznego. O atrakcyjności i komforcie wycieczek po Wiśle świadczyć może model statku pasażerskiego, tzw. salonowca, o nazwie „Bałtyk”. Był to, jak większość tego typu jednostek, statek bocznookołowy, największy spośród statków wiślanych, pełniący swe funkcje jeszcze na początku lat 70. XX wieku. Jedno z ogłoszeń, umieszczonych w gablocie, zachęca: *wypoczynek nerwom dają turystyczne wycieczki wodą. Warszawa – Toruń i z powrotem.*

Różne typy statków zaczęto budować w polskich stoczniach. Przemysłowi stoczniewemu poświęcona została oddzielna gablota. Na terenie Polski niewielkie stocznie i warsztaty budowały statki na potrzeby wspomnianej wcześniej żeglugi śródlądowej, natomiast na wybrzeżu jedynymi „armatorami” byli rybacy indywidualni. Jedyny Gdańsk miał wielowiekowe tradycje w budownictwie okrętowym. W okresie Wolnego Miasta Gdańska działało tu nadal kilka stocznii, których sytuacja po I wojnie światowej była dość zróżnicowana. Dawna Stocznia Cesarska przekształcona została w 1922 r. we wspólną własność Polski i Wolnego Miasta Gdańska i otrzymała nazwę Danziger Werft. Na podkreślenie zasługuje fakt, że w stoczni tej zbudowano dla Polski, oprócz wspomnianych wcześniej czterech monitorów rzecznych, 15 innych statków różnej wielkości. Produkcję tę reprezentuje na ekspozycji wspaniały model statku pasażerskiego żeglugi przybrzeżnej „Gdańsk” (była również bliźniacza jednostka „Gdynia”). Unikatowym zabytkiem eksponowanym w tej części gabloty jest



10. Szabla (palasz), wz. 1927 r. – jedyna w okresie II Rzeczypospolitej – noszona w służbie garnizonowej i do munduru galowego oraz kordzik oficerski

10. Sword (saber), 1927 model – the only one at the time of the Second Republic to be worn as part of a field uniform or full dress, together with an officer's dagger

tablica z napisem: *Uczniowie szkoły Stoczni Gdańskiej W. M. Gdańsk*, przy której, być może, młodzież robiła pamiątkowe zdjęcia swoich klas.

Na polskim wybrzeżu pierwszym budowniczym łodzi, a potem kutrów rybackich, był szkutnik Franciszek Ledke. Warsztat jego przekształcono w 1935 r. w Stocznię Rybacką w Gdyni. Założycielką Stoczni Gdyńskiej, zajmującej się początkowo jedynie remontami statków dla Polskiej Marynarki Wojennej, była spółka „Nauta”. W gablocie można obejrzeć model, a na podeście fragmenty konstrukcji motorówki „Samary-

tanka” – pierwszego, nie licząc kutrów rybackich, statku morskiego zbudowanego w Stoczni Gdynńskiej dla Urzędu Morskiego w latach 1930-1931.

W tej stoczni powstał również statek towarowy dla Żegluga Polskiej – późniejsza „Olza”, którego model znajduje się na ekspozycji. Stocznia Gdynńska w 2 połowie lat 30. nawiązała współpracę z brytyjską stocznia J. Samuel White w Cowes, która miała służyć pomocą przy budowie ścigaczy dla Polskiej Marynarki Wojennej. W Gdyni starano się powołać Stocznia Marynarki Wojennej, jednak do realizacji tego zamiaru nie doszło, tak że posiadała ona jedynie Warsztaty Portowe w Gdyni i w Pińsku – na ekspozycji znajduje się Sztandar Kulturalno-Oświatowego Towarzystwa „Bałtyk” przy Warsztatach MW, pochodzący z 1925 roku.

Działała także niewielka Stocznia Modlińska w Modlinie pod Warszawą, gdzie zbudowano m.in. patrolowiec „Batory” dla Straży Granicznej. Jednostki dla Marynarki Wojennej, takie jak monitory rzeczne, holowniki oraz galary, budowano też przez krótki czas w zakładach Ludwika Zieleniewskiego w Krakowie. Udane jachty turystyczne typu „Konik Morski” wyszły ze Stoczni Jachtowej w Gdyni. Rozwijał się również polski przemysł kooperujący ze stoczniami (np. Polskie Zakłady Optyczne w Warszawie, zakłady H. Cegielskiego w Poznaniu).

### Propagowanie spraw morskich

Dużą rolę na tym polu odegrała Liga Morska i Kolonialna – z jej inicjatywy od 1932 r. organizowane były w całym kraju „święta morza”, ona też powołała Fundusz Obrony Morskiej, propagując rozwój polskiej floty handlowej i wojennej. Tematykę morską upowszechniały w dwudziestoleciu międzywojennym muzea o profilu morskim – pierwsza taka placówka powstała w Warszawie w 1924 r. z inicjatywy Stanisława hr. Ledóchowskiego (na ekspozycji udokumentowana fotografiami sal wystawowych, wyposażonych głównie w modele różnych statków). Ważną rolę w rozbudzaniu miłości do morza odegrała postawa i twórczość pisarska Stefana Żeromskiego, autora trylogii nadmorskiej: *Wisła* (1918), *Wiatr od morza* (1922) i *Międzymorze* (1923), oraz kompozycje Feliksa Nowowiejskiego – twórcy opery *Legenda Bałtyku* (prapremiera 28.11.1924 r. w Poznaniu).

W 1925 r. w Toruniu powołano do życia Instytut Bałtycki, który prowadził badania nad historią i teraźniejszością Pomorza i polskich związków z morzem – współpracujący z nim polscy profesorowie z ogromną determinacją bronili w swych publikacjach praw pol-

skich do Bałtyku. Na wystawie obejrzyć można kilka wydawnictw Instytutu Bałtyckiego oraz Ligi Morskiej i Kolonialnej, np. prace Józefa Borowika, *Trzeba ruszyć z miejsca sprawę rozwoju rybactwa morskiego*, Poznań 1927 i Aleksandra Potyrały, *Przemysł okrętowy*, Warszawa 1937. Kształtowała się terminologia morska w pracach: Antoniego Garnuszewskiego, Stanisława Bodniana, Adama Kleczkowskiego i innych.

Wychowanie morskie polegało m.in. na zachęcaniu do uprawiania sportów wodnych i uczestnictwa w klubach wodniackich. Na wystawie znajdują się fotografie ze spływów kajakowych i regat wioślarskich. Materiał ikonograficzny uzupełniają pojedyncze eksponaty, tj. proporzeczek Polskiego Związku Kajakarskiego i pamiątkowa łyżeczka komisji sędziowskiej Polskiego Związku Towarzystw Wioślarskich. Wiele uwagi wychowaniu morskiemu poświęcał Mariusz Zaruski, człowiek o niezwykle wszechstronnej osobowości, łączący dwie pasje: sport narciarski i żeglarstwo. Skopiowane w gablocie rysunki potwierdzają również zdolności artystyczne tego wspaniałego wychowawcy młodzieży i kapitana „Zawiszy Czarnego”.

Wielkim wyzwaniem dla ówczesnych polskich żeglarzy było wypłynięcie na morza i oceany. Żeglarstwo Oceaniczne ilustruje na ekspozycji rejs Władysława Wagnera, który jako pierwszy Polak w latach 1932-1939 opłynął jachtem kulę ziemską, oraz rejs Franciszka Bohomolca i załogi jachtu „Poleszuk”. Na uwagę zasługuje niezwykle cenny dokument – „Dziennik” tego ostatniego jachtu, wypożyczony dzięki uprzejmości pani Anny Winnickiej.

Obok gabloty, na postumencie, eksponowany jest kajak, tzw. składak; wyżej zaś umieszczono drewniany szkielet kajaka. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że kajakarstwo było wyjątkowo popularnym sportem w dwudziestoleciu międzywojennym.

Ciekawym, nigdy wcześniej nie prezentowanym tematem, jest żeglarstwo w Wolnym Mieście Gdańsku. W gablocie, która nosi tytuł „Sporty wodne w WMG”, zgromadzono unikatowe pamiątki, takie jak np. okładka do *menu* pierwszego gdańskiego klubu wodnego „Victoria”, linka do dzwonu (ryndabulina) i rękawica bosmańska z największego gdańskiego jachtu „Peter von Danzig” oraz proporzeczek Akademischer Segler-Verein zu Danzig (trzy ostatnie zabytki są darem Klausa Böhma z Niemiec dla muzeum). Obraz rozwoju niemieckich sportów wodnych uzupełniają fotografie z archiwum Wolfganga Vogta. Na przeciwnym biegunie znajdują się pamiątki związane z polskimi klubami żeglarskimi: banderka i odznaka żeglarska Polskiego Klubu Morskiego oraz emblemat na czapkę Pierwszego Polskiego Klubu Yachtowego, należący do Józefa Klejnnot-Turskiego,

który był pierwszym prezesem Polskiego Związku Żeglarskiego. W gablocie króluje jednak model jachtu „Korsarz”, zwycięzcy w regatach przedolimpijskich Sopot-Kilonia w 1936 roku.

Interesującym punktem wystawy jest słup ogłoszeniowy wyklejony reprodukcjami polskich plakatów z okresu międzywojennego. Jest tu m.in. plakat Ligi Żegluga Polskiej, który głosi: [...] *urządza/ zbiórkę na Flotę Polską/ w dniach 23-24 czerwca 1920 r./ a w ciągu czerwca KOŁO POLEK organizuje ogólnokrajową sprzedaż nalepek* (być może o takiej nalepce jest mowa, jak ta pokazana w jednej z gablot: *KRAKÓW NA ŚCIGACZ*); są plakaty Ligi Morskiej i Kolonialnej, jak ten z napisem *FOM Musimy/ Polskę dozbroić/ na/ morzu*, oraz Polskiej Marynarki Wojennej na Zachodzie, np. *Polish Navy/ hand in hand with/ USA*. Plakat tych czasów odwoływał się do emocji, wizji budowy mocarstwowej Polski, dumy płynącej z posiadania dostępu do morza – te prezentowane na wystawie są świadectwem ducha epoki, jej żywiołowego patriotyzmu, optymizmu, swoistej energii społecznej.

### Rozwój Polskiej Marynarki Wojennej i udział polskiej bandery w II wojnie światowej

Polskiej Marynarce Wojennej poświęcono okazałą część sali. Dużą gablotę podzielono tematycznie na dwie zasadnicze części: pierwsza przedstawia Marynarkę Wojenną w latach 1920-1939, druga opowiada o Marynarce Wojennej oraz Marynarce Handlowej w okresie II wojny światowej. Pierwszą część rozpoczyna biogram poświęcony Kazimierzowi Porębskiemu – szefowi Departamentu Spraw Morskich, założycielowi Stowarzyszenia „Bandera Polska”, które było załącznikiem marynarki polskiej. Warto zaznaczyć, że zasługi kontradmirała do tego się nie ograniczały – był on inicjatorem budowy portu w Gdyni, powołania Szkoły Morskiej i pierwszych polskich towarzystw żeglugowych, a także obrońcą praw Polski w Wolnym Mieście Gdańsku.



11. Dzwon okrętowy z wraka ORP „Wicher”. W pierwszych dniach wojny, po kilku wykonanych akcjach, 3 września 1939 r. okręt został trafiony bombami i zatonał w porcie wojennym w Helu. Wymownym świadectwem tragedii „Wichra” są pęknięcia i ubytki na płaszczu dzwonu. Dar marynarzy z ORP „Wicher II” – niszczyciela PMW z lat 1958-1975
11. Ship bell from the wreck of ORP “Wicher”. On 3 September 1939, the ship was bombed and went down near the port on Hel. The tragedy of “Wicher” is evidenced by the cracks and missing fragments of the ship’s bell. Donation by sailors from ORP “Wicher II” – a Polish Navy destroyer in 1958-1975

Dużym osiągnięciem było powołanie Szkoły Podchorążych Marynarki Wojennej w Toruniu, a także Szkoły Specjalistów Rzecznych w Pińsku i Szkoły Specjalistów Morskich w Świeciu i Gdyni, które kształciły przyszłe kadry. Od 1935 r. szkoleniem podoficerów i marynarzy zajmowało się Centrum Wyszkozenia Specjalistów Floty w Gdyni. W tej części wystawy więcej uwagi

poświęcono także rozbudowie Floty Pińskiej, przekształconej w 1929 r. w Rzeczną. Flotylla ta w latach 30. stanowiła nie tylko poważną siłę bojową, ale była także ważną ekonomicznie instytucją, dającą ludziom pracę na zacofanym gospodarczo Polesiu, oraz znaczącym ośrodkiem polskości na kresach II Rzeczypospolitej. Reprodukcje dwóch akwarel Henryka Uziembły przedstawiają marynarzy Flotylli.

Ekspozycję wzbogacają cenne muzealia, takie jak szabla (pałasz), wz. 1927 – jedyna w okresie II Rzeczypospolitej noszona w służbie garnizonowej i do munduru galowego – oraz kordzik oficerski. Znajdują się tu także skromne, ale wyjątkowe pamiątki w postaci ramek do zdjęć z okrętów „Rys” i „Sęp”.

Długoletnim dowódcą Marynarki Wojennej był szef Kierownictwa MW, kontradmirał (od 1941 r. wiceadmirał) Jerzy Świrski. Czynił on starania aby zasilić flotę nowoczesnymi okrętami. Początkowo niszczyciele budowano we Francji (stocznia Chantiers Naval Français w Blainville), potem w Wielkiej Brytanii (stocznia J. Samuel White & Co Ltd. w Cowes), a okręty podwodne w Holandii (stocznia Koninklijke Maatschappij „De Schelde” w Vlissingen). Dumą polskiej floty były zbudowane w brytyjskiej stoczni niszczyciele „Grom” i „Błyskawica” – ich modele można zobaczyć na wystawie. Były to najsilniejsze okręty tej klasy na Bałtyku. W Wielkiej Brytanii zamówiono także dwa ścigacze torpedowe, ukończone już po wybuchu II wojny. Środki na ich budowę gromadzono ze składek społeczeństwa. O akcjach takich mówi fragment przedwojennego filmu, który obejrzeć można na wystawie – nauczyciel pokazuje w nim chłopcom model ścigacza i zachęca do składek na jego budowę (m.in. dzięki składkom zbudowano okręt podwodny „Orzeł”).

W kampanii wrześniowej 1939 r. polskie okręty nawodne „Wicher” i „Gryf”, pozostawione na wybrzeżu, nie odegrały większej roli. Również Flotylla Rzeczna, tworząca O /Wydzielony Wisła i O /Wydzielony rzeki Prypeci, w czasie walk uległa samozatopieniu. Większość marynarzy Flotylli, z tych którzy przeżyli, po podpisaniu umowy wojskowej między Polską i ZSRR w sierpniu 1941 r. wyjechała na Zachód. W Anglii, wraz z innymi polskimi marynarzami, obsadzili oni niszczyciel „Orkan” i krążownik „Dragon”. Razem z wysłanymi tam wcześniej niszczycielami „Grom”, „Błyskawica” i „Burza” stały się one załóżkiem Polskiej Marynarki Wojennej na Zachodzie. Symbolem kampanii wrześniowej 1939 r. jest pokazany na wystawie model niszczyciela „Wicher” – jedynego pełnowartościowego okrętu bojowego, zatopionego 3 września przez Niemców. O tragicznym losie „Wichra” świadczą pokazane w gablocie elementy wyposażenia wydobyte podczas

prac podwodnych na wraku: dzwon i kilka drobnych obiektów, m. in. kluczyk i łyżeczka.

Polska Marynarka Wojenna rosła w siłę na obczyźnie. Stan floty na początku wojny liczył 3 niszczyciele i 2 okręty podwodne oraz 2 ścigacze artyleryjskie, zamówione przed wojną. Na ekspozycji znajduje się m.in. model pierwszego okrętu wypożyczonego nam przez Anglików na czas wojny – niszczyciela „Garland”, a także krążownika „Conrad” (zaznaczyć trzeba, że Polska przed II wojną światową nie dysponowała ani jednym krążownikiem). Po zakończeniu wojny jednostki bojowe Polskiej Marynarki Wojennej pozostały w brytyjskich portach – rozwiązano ją dopiero w 1947 roku. Ekspozycją, która symbolizuje ten fakt, jest bandera gafflowa zdjęta z okrętu „Piorun” we wrześniu 1946 r. w Wilhelmshafen. Większość polskich marynarzy pozostała na wychodźstwie. O marzeniu powrotu do wyzwolonej Gdyni i polskiego Gdańska mówią słowa odtwarzanego z taśmy tanga marynarskiego.

Wkład Polskiej Marynarki Wojennej w zwycięstwo aliantów nad Niemcami był bardzo znaczący. Rejony jej walk i ważniejsze akcje u boku Royal Navy obrazuje ręcznie namalowana mapa. Polska flota działała u brzegów Norwegii, na Morzu Północnym oraz na Morzu Śródziemnym. Brała udział w eskorcie najpierw lokalnych, a następnie arktycznych konwojów. Jedną z takich akcji ilustruje obraz (wypożyczony z MMW w Gdyni) przedstawiający okręt „Garland” w konwoju do Murmańska. W potyczce z niemieckimi samolotami śmierć wówczas poniosło ponad 20 marynarzy. Okręty osłaniały alianckie działania w Normandii, uczestniczyły w operacjach desantowych, w akcjach przeciw niemieckiej żegludze na kanale La Manche.

Piękną kartę w czasie II wojny zapisała Polska Marynarka Handlowa. Statki pasażerskie wydzierzawiono Wielkiej Brytanii i przebudowano na transportowce wojska, sprzętu i zaopatrzenia. Wzięły one udział w kampanii norweskiej i w ewakuacji Francji. Uczestniczyły też („Batory” i „Sobieski”) w prawie wszystkich alianckich operacjach desantowych w Europie i Afryce. Podczas wojny polskie statki pasażerskie przewiozły łącznie prawie pół miliona żołnierzy i pasażerów i prawie 5 milionów ton ładunków. Te suche fakty uzupełniają na wystawie ciekawe materiały ekspozycyjne, przede wszystkim model transatlantyku „Piłsudski”, który zatonął u wybrzeży angielskich w listopadzie 1939 roku. Obok niego pokazano nieliczne, acz niezwykle wymowne pamiątki pochodzące z wraku statku: koło ratunkowe, iluminator oraz pled z emblematem Gdynia-Ameryka Linie, подарowany muzeum przez uczestnika feralnego rejsu, pana Mieczysława Przybylskiego z USA. Polska Marynarka Handlowa ponosiła

duże straty. Na miejsce utraconych jednostek wchodziły nowoczesne frachtowce, takie jak pokazywany na wystawie model statku „Tobruk”.

W jednej z dwóch specjalnie zaprojektowanych gablot prezentujemy mundur z okresu powojennego, który należał do kpt. ż.w. Mieczysława Abramowskiego, oficera „Daru Pomorza” w 1939 r., uczestnika konwojów atlantyckich II wojny światowej, wieloletniego kapitana statków PMH. Marynarka stanowi tło do pokazania odznaczeń oraz medali, jakie Abramowski otrzymał w dowód zasług w czasie służby w polskiej flocie w okresie II wojny światowej, są to: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Krzyż Czynu Bojowego Polskich Sił zbrojnych na Zachodzie, Medal „Za udział w wojnie obronnej 1939”, Medal Morski Polskiej Marynarki Handlowej, Medal Zwycięstwa i Wolności 1945 roku, brytyjski medal wojskowy przyznawany za udział w II wojnie światowej, Medal Wspólnoty Bry-

tyjskiej nadawany za służbę na terenie Francji, Belgii, Holandii i Niemiec, brytyjski medal wojenny za udział w działaniach bojowych na terenie Włoch i okolicznych krajów, Medal Wspólnoty Brytyjskiej nadawany za 6 miesięcy służby na wodach Atlantyku lub wodach terytorialnych oraz brytyjskie odznaczenie wojskowe za służbę w okresie II wojny światowej w siłach zbrojnych Wielkiej Brytanii.

Tę część ekspozycji uzupełnia tablica ufundowana przez rodziców dzieci przewiezionych na m.s. „Batory” z Liverpoolu do Australii w 1940 r. w ramach ewakuacji z zagrożonej niemieckimi bombardowaniami Wielkiej Brytanii oraz tablice pamiątkowe odsłonięte po wojnie w holu statku m.s. „Batory”, przedstawiające wojenną służbę jego załogi w okresie II wojny światowej.

Tradycje Morskiego Dywizjonu Lotniczego w Pucku kontynuował w czasie wojny 304 Dywizjon Bombowy, działający w składzie brytyjskiego Coastal Command –



12. Ręcznie namalowana mapa przedstawiająca rejony działania i najważniejsze akcje PMW u boku Royal Navy

12. Hand-painted map showing the regions of the activity and the most important campaigns of the Polish Navy fighting alongside the Royal Navy

(Wszystkie fot. B. Galus, Archiwum Fotograficzne CMM)

lotnictwa obrony wybrzeża. Walczył on z niemieckimi U-bootami. Wystawę wzbogaca dar Barbary Woroncow z Wielkiej Brytanii: mundur lotniczy jej ojca, Aleksandra Woroncowa, który służył w 307 nocnym Dywizjone Myśliwskim „Lwowskich Puchaczy” w Exeter. Po klęsce wrześniowej inż. A. Woroncow trafił do Wielkiej Brytanii, by następnie uczestniczyć w działaniach operacyjnych na myśliwcach wyposażonych w sprzęt radarowy przeciw nocnym nalotom niemieckich bombowców. W 1942 r. wstąpił do podchorążówki i jako oficer radarowy dostał przydział do 304 dywizjonu zwalczającego okręty podwodne. Dywizjon ten osłaniał konwoje. Kiedy wyprodukowano samolot dla ratownictwa morskiego wyposażony w dwie łodzie gumowe, dywizjon pomagał rozbitkom na morzu. Aleksander Woroncow należał do Stowarzyszenia Techników Polskich w Wielkiej Brytanii i Stowarzyszenia Lotników Polskich Koła Londyn. Prezentowany mundur, zachowany w bardzo dobrym stanie, składa się z kurtki, spodni, czapki oraz dwóch furazerek. Ponadto pani Woroncow – wybitna brytyjska muzeolog – dołączyła również drobne pamiątki, takie jak znaczki 307 nocnego Dywizjonu Myśliwskiego „Lwowskich Puchaczy”, „nieśmiertelniki” (identyfikatory) A. Woroncowa i inne.

Pani Barbarze Woroncow zawdzięczamy także cenną kolekcję pamiątek po jej dziadku – działaczu społecznym i polityku – Janie Kwapińskim, których prezentacja na ekspozycji pokazuje ciągłość funkcjonowania polskiego rządu na wychodźstwie w Wielkiej Brytanii. Kwapiński był ministrem przemysłu, handlu i żeglugi w rządach Władysława Sikorskiego i Stanisława Mikołajczyka (1942-1947), a w latach 1943-1944 także wicepremierem, kierownikiem Ministerstwa Skarbu (1944-1947) oraz przewodniczącym Centralnego Komitetu Zagranicznego PPS (1954-1961). Pamiątki po nim można podzielić na te o charakterze służbowym (np. *etui* z długopisem i piórem, papeteria, teczki skórzane, tłoki do pieczęci, matryce wizytówek i miniaturki odznaczeń – Krzyża Walecznych 1920 i Krzyża Niepodległości) oraz takie, które mają charakter osobisty (np. pamiątka, która stała na biurku Kwapińskiego

z napisem: „Panu Ministrowi Janowi Kwapińskiemu od pracowników Polskich Zakładów Naprawy Statków Handlowych „Balic Casting LTD Wallasey 6.9.1943” oraz wykonany dla niego w 1940 r. przez polskiego marynarza, statek w butelce).

Zaprezentowana wyżej wystawa „Działalność morska Polaków w okresie 1918-1945” dotyczy niezwykle istotnego okresu w dziejach polskiej obecności nad Bałtykiem. Po zapóźnieniu spowodowanym okresem zaborów, naród zbudował niemal od podstaw port i stocznię w Gdyni, flotę handlową, rybacką i wojenną, powołał niezbędne instytucje administrujące polskim wybrzeżem. Ogromne znaczenie miało wychowanie morskie. Działające w tym czasie kluby i organizacje propagujące sporty wodne przyczyniły się do tego, że sprawy morskie, czy – szerzej rzecz ujmując – związane z wodą, stawały się bliższe Polakom także w głębi kraju. Morze inspirowało artystów – pisarzy i malarzy, którzy w swych dziełach, po raz pierwszy w naszej historii, opiewali piękno nadmorskiego krajobrazu. Naukowcy wskazywali korzyści płynące z „uprawy” morza. Dużą rolę odegrała Liga Morska i Kolonialna, która poprzez wydawnictwa, plakaty i inne formy działalności, propagowała sprawy morskie, a szczególnie budowę floty. Miało to ogromne znaczenie, gdyż w czasie II wojny światowej Polska Marynarka Wojenna miała u boku aliantów znaczący udział w pokonaniu hitlerowskich Niemiec.

Nowa wystawa, jako jedyna w polskim muzealnictwie o tak szeroko potraktowanej tematyce morskiej, pełni ważną funkcję edukacyjną. Na ekspozycji tej będzie można przeprowadzać zarówno zaawansowane lekcje dla młodzieży, jak i zajęcia z młodszymi dziećmi. Wszystkim zwiedzającym wystawa dostarczać będzie satysfakcji z oglądania monograficznego obrazu historii morskiej II Rzeczypospolitej.

Warto podkreślić, że patronat honorowy nad wystawą objął, na zaproszenie dyrektora CMM dr. inż. Jerzego Litwina, Marszałek Senatu RP, pan Bogdan Borusewicz, który zaszczylił muzeum swoją obecnością w dniu otwarcia wystawy.

### Wybrana literatura dotycząca prezentowanej na wystawie problematyki:

Arkuszewski W., *Wiślane statki pasażerskie XIX-XX wieku*, Gdańsk 1973.

Cieślak E., Biernat Cz., *Dzieje Gdańska*, Gdańsk 1994.

W. Czerwińska, *Rola państwa w polskiej gospodarce morskiej 1919-1939*, Gdańsk 1975.

Dopierała B., *Wokół polityki morskiej drugiej Rzeczypospolitej. Studia historyczne*, Poznań 1978.

Grzelak Wł., *Łódką z biegiem Wisły. Wspomnienia z wycieczki wiosłarskiej*, Warszawa 1930.

*Historia Gdańska*, red. E. Cieślak, t. V, Sopot 1997.

Huras B., M. Twardowski, *Księga statków polskich. 1918-1945*, t. 4, Gdańsk 2002.

Litwin J., *Morskie dziedzictwo Gdańska*, Gdańsk 1998.

Miciński J., *Księga statków polskich. 1918-1945*, t. 1, Gdańsk 1996.

Miciński J., B. Huras, M. Twardowski, *Księga statków polskich. 1918-1945*, Gdańsk t. II, 1997, t. III, 1999.

Mickiewicz P., *Wolne Miasto Gdańsk w koncepcjach wojskowych*, Toruń 1999.

Mikos S., *Polacy na Politechnice w Gdańsku w latach 1904-1939*, Warszawa 1987.

Ordon S., *Polska Marynarka Wojenna 1918-1939*, Gdynia 1966.

Pertek J., *Druga mała flota*, wyd. 4, Poznań 1983.

Pertek J., *Pod obcymi banderami*, wyd. 3, Poznań 1984.

Pertek J., *Wielkie dni małej floty*, Poznań 1990.

Przybylski J., *Marynarze w walce o niepodległość Polski. 1918-1920*, Warszawa 1999.

Ropelewski A., *1000 lat naszego rybołówstwa*, Gdynia 1963.

Schmuck A., *Z Pińska do Augustowa kajakiem*, Lwów 1937.

Wagner W., *By the Sun and Stars*, Kissimmee, Florida 1987.

*Władze RP na obczyźnie podczas II wojny światowej 1939-1945*, praca zbiorowa pod red. Z. Błazyńskiego, Londyn 1994.

Elżbieta Wróblewska

### **“Polish Maritime Activity in the 1918-1945 Period” A New Permanent Exhibition at the Central Maritime Museum in Gdańsk**

On 2 April 2007 the Central Maritime Museum in Gdańsk opened an exhibition on “The maritime activity of the Poles in the 1918-1945 period”, demonstrating the way in which during the titular period the Poles built a merchant navy, a Navy and a fishing fleet, a port and a shipyard in Gdynia, and established suitable institutions and legislation. In merely twenty years they eliminated more than a hundred years of backwardness caused by the partitions.

Alongside themes presented at earlier permanent exhibitions and temporary shows, the exhibition in question features questions never broached by the museum such as the Pinsk Flotilla, water sports in the Free City of Gdansk or the shipyard industry in the Second Republic. It was possible to expand the exhibition’s range thanks to the efforts of the Museum staff, specialists in assorted fields of knowledge about the sea who by basing themselves on most recent historical studies, created a wide scenario.

The exposition displays 259 exhibits from the museum resources: paintings, sculptures, photographs, documents, models, banners and souvenirs, including many new or never shown items. The Navy Museum in Gdynia, the Polish Army Museum in Warsaw, the Museum of the City of Gdansk and private persons loaned some of the exhibits. The gathered collections illustrate the following topics: “The struggle for independence and access to the Baltic”, “Sailors in the struggle for

independent Poland 1918-1920”, “The return of Pomerania to Poland”, “Sea academies” (Technische Hochschule in Gdańsk, the Sea Academy in Tczew and Gdynia), “Economic problems” (Ports and sea navigation, The development of fishing, The shipbuilding industry, Inland navigation), “The propagation of maritime issues” (The Sea and Colonial League, Maritime museums, Literature, Music, Atlantic trips of Polish sailors, Canoeing, Rowing, Mariusz Zaruski, Water sports in the Free City of Gdańsk), “The development of the Polish Navy and the participation of Polish ensigns during the Second World War” (The Polish Navy in the years 1920-1939, The activity of the Polish Navy and the Polish PMH alongside the Royal Navy).

Particularly noteworthy exhibits include donations by Barbara Woroncow (United Kingdom): the airman uniform of her father, Aleksander Woroncow, who served in the 307 Night Fighter Squadron the “Lwow Eagle-owls” in Exeter, and a valuable collection of the souvenirs of her grandfather, the social activist and politician Jan Kwapiński, Minister of Industry, Trade and Navigation in the governments of Władysław Sikorski and Stanisław Mikołajczyk (1942-1947).

As the only monographic portrayal of the maritime history of the Second Republic the presented exhibition plays an especially significant educational role for young visitors.

□

Antoni Romuald Chodyński

## SZTUKA ZDOBNICZA PRUS KRÓLEWSKICH OD XV WIEKU DO PIERWSZEGO ROZBIORU POLSKI W 1772 ROKU

W 540. rocznicę drugiego pokoju toruńskiego, w Zielonej Bramie, obszernym budynku zamykającym wschodnią pierzeję Długiego Targu, Muzeum Narodowe w Gdańsku urządziło wystawę pt. „Klejnot w Koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich”, która trwała od grudnia 2006 do maja 2007 roku. Ekspozycja włączona została do cyklu wystaw prezentujących dzieła sztuki związane z regionem pomorskim, obejmującym historycznie dawne państwo Zakonu Krzyżackiego w Prusach, Pomorze Gdańskie i część Pomorza Środkowego oraz Warmię, po drugim pokoju toruńskim w 1466 r. utworzono z nich bowiem terytorium Prus Królewskich. Licznie zgromadzone na tej międzynarodowej wystawie artystyczne wyroby

wykonane pochodziły z tych ośrodków wytwórczości cechowej, o których wiemy, iż znajdowały się właśnie na terenie Prus Królewskich.

Autorką scenariusza i komisarzem wystawy była Czesława Betlejewska, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku, uznana znawczyni zabytkowego meblarstwa pomorskiego. To wydarzenie muzealne i scenograficzne (o twórcy scenografii i oprawy plastycznej, Macieju Marii Putowskim, będzie jeszcze mowa) było sukcesem. Na pozytywny odbiór ekspozycji złożyło się wiele czynników: merytoryczny dobór zabytków, przekazana treść, estetyka prezentowania eksponatów, wizualizacja, zachowanie właściwych proporcji przy zestawianiu dzieł. Było to możliwe dzięki dobrej współpracy komisarza wystawy ze scenografem i bezkonfliktowemu podporządkowaniu koncepcji tego ostatniego merytorycznemu scenariuszowi Czesławy Betlejewskiej.

Przemyślana została wyrazista dwutorowość treści wystawy i jej nośników informacyjnych. Podobnie, pojedynczych dzieł wobec ich grup, pozostających we wzajemnych układach w stworzonej tylko dla nich przestrzeni ekspozycyjnej. W strukturze jednej warstwy unaocznione zostały zabytki, natomiast w strukturze warstwy drugiej ich merytoryczne treści. Obie warstwy zachowały struktury czasowe właściwe dla czasu powstania obiektu, także dla tego czasu formy (stylu). Można było zauważyć, przy uważnym odbiorze, późniejsze ingerencje w pierwotną substancję zabytkową.

W wypadku większości dzieł rzemiosła artystycznego upływający czas powoduje albo długie trwanie ich funkcji pierwotnych (dotyczy to paramentów kościelnych, naczyń liturgicznych, dzwonów), albo zastąpienie tych funkcji sekundarnymi, jak w przypadku monet (monety obiegowe, które w „bycie” muzealnym czy kolekcjonerskim stają się numizmatami). Jednak najbardziej charakterystycznymi obiektami o długim trwaniu historycznym, których funkcje nie ulegają zmianom, są instrumenty muzyczne. Popularne jest bowiem koncertowanie na instrumentach muzycznych, które, pozostając w użyciu są zarazem zabytkami, i to nieraz najwyższej klasy. W grupie obiektów złotni-



1. Jeden z kartuszy z zespołu herbów z kościoła Świętej Trójcy w Gdańsku - herb Prus Królewskich, Gdańsk, 1 ćw. XVI w., katalog I. 9. 3
1. Cartouche from a set of coats of arms from the church of the Holy Trinity in Gdańsk – the emblem of Royal Prussia, Gdańsk, first quarter of the sixteenth century, catalogue I. 9. 3



czyż każdy z nich zachował spójną strukturę stylową, niekiedy spójną w stosunku do stylu panującego w epoce, w której powstał, zachował też cechy warsztatowe oraz funkcję. Wyroby złotnicze połączone w pary (kielich i patena), pokrewne w grupach symbolicznych (krucyfiksy, pacyfikały, ostensoria) – pozwoliły twórcom wystawy na wyznaczenie miejsca każdemu obiektowi w określonym stosunku do pozostałych. Zabiegiem niekorzystnym dla całości ekspozycji jako dzieła muzealnego, choć niekiedy koniecznym, spowodowanym warunkami konserwatorskimi, czy może mniej tu zrozumiałymi zabiegami utylitarnymi, bywa wyrwanie z kontekstu poszczególnych elementów w trakcie trwania wystawy. Najczęściej, jak w naszym przypadku, komisarz wystawy nie ma na to wpływu. Chcąc utrzymać zamierzoną jedność i symboliczne relacje między grupami zabytków, nie należy burzyć porządku przez pochopne usuwanie eksponatów lub zastępowanie ich surogatami, bądź przedmiotami pomocniczymi. Podczas uroczystego otwarcia rzeczywistym klejnotem omawianej wystawy był złoty, unikatowy w skali światowej, pierścień księcia pomorskiego, który niczym symboliczny zwornik spajał ideę, jaką chciała przekazać twórczyni ekspozycji. Pierścień-symbol, przedmiot drogocenny, powrócił zbyt szybko do aktualnych właścicieli, a niestety nie zagościł na kartach pięknego katalogu.

Powyższe przemyślenia chciałbym wpisać w szerszą perspektywę rozważań muzeologicznych. Odnoszą się one do wysiłków tych twórców wystaw muzealnych, którzy konsekwentnie działają w obronie jedności swoich koncepcji – od przysłowiowych narodzin do końca trwania wystawy. Umożliwia to zwiedzającym właściwą percepcję, zwłaszcza wyrobionym muzealnie widzom poszukującym sensu w powiązaniu treści, jakie niosą wystawione dzieła, z sensem form ekspozycyjnych. Wspomniany klejnot pełnił rolę znaku i symbolu pozostając we wzajemnych układach z eksponatami znajdującymi się w jego sąsiedztwie, z ikonograficznymi przekazami historycznymi, wspólnie budującymi przestrzeń ekspozycyjną jako zbiór sygnałów tworzących sensowny historyczny komunikat, a zarazem estetykę kompozycji przemysłanej i całościowo skończonej.



2. Pochód cechów elbląskich, sztycharz anonimowy, Elbląg (?), 1. poł. XVIII w., katalog I. 50
2. A parade of Elbląg guilds, anonymous engraver, Elbląg (?), first half of the eighteenth century, catalogue I. 50



3. Puszka na hostię, Gdańsk (?), ok. 1500 r., katalog II. 61
3. Host pyx, Gdańsk (?), about 1500, catalogue II. 61

Historycy sztuki mogli bliżej poznać sporą liczbę zabytków, zwłaszcza ze zbiorów zagranicznych. Sposób pokazania tych zabytków zadowolili zarówno znawców poruszanej tematyki, jak i odbiorców zwracających uwagę nie tylko na dobór dzieł, ale też na estetyczną ich prezentację. Ekspresję uzyskano dzięki operowaniu światłem, wydobywaniu odblasku dzieł złotych i srebrnych, uzyskaniu półtonów światłocieniowych na powierzchniach lekko matowej cyny, mosiądzu i żelaza.

Mimo licznych prezentacji sztuki kręgu pomorskiego, zwłaszcza rzemiosła artystycznego, w tym złotnictwa gdańskiego, nadal odkrywane są w muzeach europejskich dzieła dotąd nieznanne. Wprowadzane są one do literatury fachowej dzięki drukowanym katalogom, a do szerszej świadomości publicznej dzięki porządnie przygotowanym wystawom. Trzeba podkreślić, iż w ekspozycji gdańskiej umieszczono kilkaset obiektów z 14 muzeów krajowych, siedmiu zagranicznych, kilkunastu świątyń katedralnych, para-

fialnych, rektoralnych, ze zbiorów dwóch klasztorów i dwóch osób prywatnych. Nie zabrakło też niezwykle cennych rękopisów i grafik z kolekcji Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Przeszło 340 obiektów opracowanych zostało naukowo. W tej grupie są meble, ceramika, wyroby kowalskie i konwisarskie oraz złotnicze. Złotnictwo gdańskie, a szerzej pomorskie, jest bodaj, obok artystycznych wyrobów z bursztynu, najlepiej poznane, ma liczne opracowania albumowe, monograficzne i katalogowe<sup>1</sup>. W gdańskiej ekspozycji na liczbę 234 wyrobów złotniczych było 55 obiektów, które jak dotąd nie znalazły się w żadnej publikacji. W większości są to dzieła gdańskich twórców wypożyczone z: Focke Museum, oddziału Bremer Landesmuseum für Kunst-und Kulturgeschichte i z bremeńskiej Galerie Nausel-Kunsthandel. Po likwidacji gdańskiej wystawy zainteresowani niektórymi z nich mogli je kupić – dodajmy – po wysokich cenach. Obiektem do nabycia historycznie związanym z Toruniem i Gdańskiem okazał się piękny w proporcjach kubek złożony ogniowo, wsparty na trzech kulach tkwiących na ptasich szponach. Uwagę zwracały mistrzowskie grawerunki, kartusze herbowe na brzuscu z informacyjnymi napisami – herby rodowe kilku poprzednich właścicieli kubka: Jacoba Heinricha Zernecke, burmistrza i historiografa urodzonego w Toruniu w 1672 r., zmarłego w Gdańsku w 1741 r. Chrystiana Ruttiga, przełożonego gminy kościoła Mariackiego w Toruniu (1722 r.), i Gottfrieda Gillera, toruńskiego burmistrza zmarłego w 1793 roku. Na początku XX stulecia kubek powrócił do patrycjuszowskiej rodziny Zernecke i stał się własnością Wilhelma Ferdynanda, poety i krytyka literackiego. Pierwszy Zernecke, żeniąc się z gdańszczanką i przenosząc do miasta nad Motławą, dał początek gdańskiej gałęzi rodu, natomiast Wilhelm Ferdynand był ostatnim uczonym z tej rodziny<sup>2</sup>.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad złotnictwem gdań-



4. Krzyż relikwiarzowy, Nadrenia lub Toruń (?), ok. 1400 r., stopa: Albrechta I Weimmer, Toruń ok. 1600 r., katalog II. 56

4. Reliquary cross, Rhineland or Toruń (?), about 1400, Albrecht I Weimmer, Toruń, about 1600, catalogue II. 56

skim i elbląskim. Czas artystycznego rozkwitu tego rzemiosła przypada na schyłek XVI i cały XVII w., a więc na wyroby manierystyczne i barokowe. Większość dzieł złotniczych prezentowanych na gdańskiej wystawie pochodziła właśnie z tych okresów. O wiele skromniej zaprezentowane były dzieła wykonane do około 1577 r., a już całkiem znikomo gotyckie i renesansowe. A jednak wytwórczość złotniczych dzieł gotyckich musiała być znaczna, skoro cech gdański powstał w XIV w., a elbląski przed rokiem 1385<sup>3</sup>. Wielopokoleniowa działalność obu cechów, częste zamówienia ze strony rad miejskich, kościołów, klasztorów, bractw, osób prywatnych stwarzały dogodne warunki dla rozwoju tego luksusowego rzemiosła. Jak liczne musiały być dzieła złotnicze w Gdańsku od połowy XIV stulecia do około 1577 r. dowiadujemy się ze sporządzanych w 1576 r. spisów inwentaryzacyjnych sreber następnie unicestwowionych w piecach topniczych w 1577 r.; z uzyskanego kruszcu wybijano monety obłącznie przeznaczone na żołd dla zaciężnych, broniących gdańszczan przed wojskami króla Stefana Batorego oblegającymi miasto. Wśród tych dzieł znalazły się rzeźby, krucyfiksy, relikwiarze, pacyfikały, monstrancje, puszkę eucharystyczne i kielichy (z wyłączeniem przedmiotów, które były niezbędne w liturgii)<sup>4</sup>.

Zagłada gotyckich i renesansowych sreber w Gdańsku, w znacznej mierze pochodzących z tutejszych warsztatów, była następstwem militarnych przygotowań miasta do obrony w czasie konfliktu z Batorym. W celu uzyskania środków finansowych przetopieniu uległ m.in. wielki krucyfiks i wielka monstrancja (łącznie o masie 16 kg kruszcu), mniejszy krucyfiks i monstrancja (łącznie 10 kg), figury 12 apostołów, każda o masie przeszło 2 kg, postać Chrystusa Zbawiciela z globem i krzyżem (ponad 4 kg), posąg Marii z Dzieciątkiem (33 kg), herma św. Barbary i rzeźba przedstawiająca świętą (8 kg), grupa św. Jerzego wal-

czącego ze smokiem – z wyposażenia kościoła Mariackiego w Gdańsku, relikwiarz św. Barbary, z którego wyjęto fragment kości, wraz ze srebrnymi postaciami aniołów, różańcem i koroną (37 kg). To tylko niektóre dzieła należące do największej gotyckiej świątyni. Podobnie postąpiono z większością sreber należących do licznych tamtejszych kaplic, bractw i innych kościołów: św. Katarzyny, św. Bartłomieja, św. św. Piotra i Pawła, św. Jana, zdeponowanych następnie w ratuszach Starego i Głównego Miasta, łącznie o masie dwóch ton srebra, wartości około 21 000 talarów<sup>5</sup>. Dziś określilibyśmy czyn ten jako barbarzyństwo. W mentalności ówczesnych takim nie był, bo miał dostarczyć środków na ratowanie przywilejów, wolności i życia obywateli miasta. Po wyjęciu kamieni szlachetnych kruszec przetopiono i wybito z niego wspomniane wyżej talary obłąnnicze z wizerunkiem Chrystusa *Salvatora Mundi*. Na nic się one jednak nie zdały. Gdańszczanie zwarli z królem ugodę i złożyli wiernopoddaną przysięgę, jednak dzieła sztuki złotniczej nieodwracalnie zniszczono. Biorąc pod uwagę późniejsze wojenne straty złotnictwa w Gdańsku (kradzieże, kontrybucje, zdarzenia losowe), stajemy dziś przed faktem znikomości istniejących w dzisiejszych zbiorach przykładów gotyckiego złotnictwa gdańskiego. O wiele więcej jest tych dzieł poza terenem miasta (np. kielichy mszalne z 2 poł. XV w. – Kat. II. 2 i z ok. poł. XVI w. – Kat. II. 4; monstrancja z 2 poł. XV w. – Kat. II. 42; relikwiarz hermowy św. Urszuli, prawdopodobnie z warsztatu gdańskiego z ok. 1450 r., z opactwa benedyktynek w Żarnowcu – Kat. II. 55; krzyż relikwiarzowi z ok. 1450 r. – Kat. II. 57). Można przypuszczać, iż nieliczne dzieła z kościołów gdańskich wykonane przed 1577 i po tym roku zachowane *in situ* (jak np. cyborium późnogotyckie z ok. 1500 r.), przekazane zostały w 1937 r. przez gminę luterańską przy kościele Mariackim do zbiorów ówczesnego Muzeum Miejskiego (Kat. II. 61). Wilkom gdańskich żeglarzy morskich z rogu żubra z okuciami z rytowanej złoconej miedzi,



5. Wilkom czeladników murarskich, Hieronim II Holl, Gdańsk, 1669 r., katalog III. 3

5. Welcoming goblet of mason apprentices, Hieronim II Holl, Gdańsk, 1669, catalogue III. 3

datowany na 2 połowę XV w., przekazany był już w 1885 r. do gdańskiego Kunstgewerbemuseum (Kat. III. 1.). Na baczną uwagę zasługują pojedyncze dzieła gotyckie miejscowych złotników, które znajdują się obecnie, lub były w nich przed 1945 rokiem w gdańskich kościołach. Pisała o tym Kinga Szczepkowska-Naliwajek<sup>6</sup>. Jest ich tak mało, iż można je tu odnotować: kielichy z 2 poł. XV w. z kościoła Bożego Ciała, kościoła szpitalnego św. Ducha, kościoła św. Jana, kielich z daru Katarzyny Happer dla kościoła św. Jana (zaginiony podczas II wojny światowej); stopa od kielicha z kościoła św. Katarzyny (zaginiona); kielich z daru Hansa Moltera z 2 poł. XVI w. z kościoła Mariackiego, uważany za wybitne dzieło, wyznaczające stylistykę charakterystyczną dla typu gdańskiego kielicha z architektonicznym modusem (zaginiony); kielich z daru proboszcza Andreasa Kunischa (z ok. 1440-1450) z kościoła Mariackiego, znajdujący się od XIX w. na zamku w Malborku, następnie po 1946 r. w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego<sup>7</sup>. Wymienić należy także kielich z koralami z daru Johanna Goldama z około 1450 r. dla tego samego kościoła, jeszcze inne z 2 poł. XV w. i z XVI w., relikwiarze św. Sebastiana i św. Małgorzaty z kościoła św. Brygidy, monstrancję z około 1450 r. i patenę z XV w., oprawę relikwiarza z 1480 r. oraz kielichy z 2 poł. XIV w. należące pierwotnie do wyposażenia kościoła św. Piotra i św. Pawła – wszystkie te naczynia i obiekty sakralne są nadal zaginione.

Z zachowanych do dziś dzieł złotniczych pochodzących prawdopodobnie z warsztatów gdańskich i przechowywanych w Gdańsku, wskazać możemy: relikwiarz o stylistycznych cechach gotyckich, w kształcie figury św. Barbary datowany na 1514 r o stylistycznych cechach gotyckich z kościoła Mariackiego, krzyż relikwiarzowy, monstrancję i patenę oraz kilka kielichów o niewiadomej pierwotnej fundacji. To dosłownie symboliczna liczba dzieł w stylu gotyckim w porównaniu z wymienioną w 1526 r. tylko w inwentarzu Kościoła Mariackiego: sześć złotych i 36 srebrnych kielichów,



6. Kubek z numizmatami, Natanael Schlaubitz, Gdańsk po 1710 r. do 1726 r., katalog III. 72

6. Mug with antique coins, Natanael Schlaubitz, Gdańsk, between 1710 and 1726, catalogue III. 72

dwa złote i 24 srebrne krzyże, jedno złote i 24 srebrne cyboria. W 1552 r. powiększyła się liczba naczyń sakralnych (również o dzieła renesansowe). Według inwentarza biskupa Marcina Kromera w wyposażeniu kościoła Mariackiego było wtedy 78 srebrnych, złotych kielichów, 49 pacyfikałów i 45 krzyży. Do 1939 r. z tej imponującej liczby kielichów w kościele Mariackim w Gdańsku zachowało się zaledwie 9 procent<sup>8</sup>.

Złotnictwu elbląskiemu nie przydarzyła się na szczęście taka strata jak gdańskiemu. W spisie naczyń liturgicznych i innych przedmiotów kościelnych z 1565 r., sporządzonym na żądanie biskupa Kromera, wymieniono 250 wyrobów ze srebra. Do wybuchu II wojny światowej w tamtejszym muzeum, Bractwie św. Jerzego i w kościołach elbląskich zachowało się 14 obiektów, natomiast wojnę przetrwały: kielich z kościoła Bożego Ciała, fragment krzyża relikwiarzowego i klucze

ceremonialne, sławny relikwiarz komtura elbląskiego Thilego Dagistera von Lorch, wykonany przez złotnika Wilhelma w formie dyptyku, relikwiarz figuralny z postacią św. Jerzego z elbląskiego kościoła pod tym wezwaniem (ok. 1475 r., dziś w zbiorach Kunstgewerbemuseum w Berlinie) i podobny relikwiarz należący do Bractwa św. Jerzego z elbląskiego kościoła farnego św. Mikołaja (ok. 1480 r., obecnie w zbiorach Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu). Te trzy, tak wyjątkowe arcydzieła sztuki gotyckiej, prawdopodobnie wykonane w miejscowych warsztatach, niestety nie mogły być zaprezentowane na omawianej wystawie.

Żałować należy, iż nie mogliśmy podziwiać na tej ekspozycji niezwykle cennego historycznie krzyżackiego rarytasu, mianowicie relikwiarza wieżyczkowego ufundowanego w 1365 r. przez komtura Henricusa von Bode do kaplicy zamku konwentu w Schönsee (Kowalewo Pomorskie). Przekazany przez króla Władysława Jagiełłę krakowskiej kolegiacie św. Floriana, pokazywany był na kilku wystawach: w Krakowie (1964 r.), Schallaburgu (1986 r.), Norymberdze (1990 r.), ponownie w Krakowie (2000 r.), ostatnio na zamku w Malborku na wystawie pt. „Imagines Potestatis” (2007 r.). Przypuszcza się, iż to wyjątkowe dzieło średniowiecznego złotnictwa Prus Krzyżackich mogło powstać w warsztacie toruńskim<sup>9</sup>. Fundator, komtur Henricus von Bode, nie figuruje jednak w źródłach krzyżackich opublikowanych przez Johannes Voigta<sup>10</sup> i znany jest jedynie z minuskułowej inskrypcji fundacyjnej na stopce relikwiarza Relikwiarz mógł być zabrany przez Krzyżaków wraz z innymi relikwiami jako przedmiot chroniący właściciela przed nieszczęściem na Wielką Wojnę z Polską w 1410 roku. Być może został zdobyty w tej wojnie na Nicolausie von Viltz, komturze kowalewskim w latach 1399-1410, albo znaleziony na pobojuwisku i następnie przekazany przez króla Władysława Jagiełłę kościołowi św. Floriana w Krakowie. Tak więc od klęski i śmierci nie uchroniły Krzyżaków umieszczone w tym ostensorium relikwie świętych biskupów, męczenników i męczennic (Teodora, Fabiana, Floriana, Krzysztofa, Adaukta, Wawrzyńca, Andrzeja, Jerzego, Jana, Jakuba, Filipa, Wojciecha, Bartłomieja, Urszuli, Agaty, Małgorzaty, Doroty i innych, których imion zapisanych na cedułach nie udało mi się odczytać), zamknięte w szklanym pojemniku. Ale może relikwie te były opatrnościowe w czasie austriackiej kontrybucji sreber krakowskich na wojnę przeciw wojskom cesarza Napoleona. Na kołnierzu płaskiej stopki relikwiarza widnieje dwukrotnie głęboko bity znak kontrybucyjny urzędu krakowskiego: półksiężyc i litera E – nieco pochyła w prawo.

W pierwszym tomie publikacji towarzyszącej

wystawie, w *Esejach*, zagadnienia związane z pracami mistrzowskimi podjęte zostały w artykule Dariusza Kaczora *Przepisy dotyczące majstersztyków w cechach rzemiosł artystycznych wielkich miast Prus Królewskich od XVI do końca XVIII wieku* (s. 32-43). Autor udokumentował źródłowo prawne i ustrojowe normy wewnętrznocechowe oraz kryteria, jakimi kierowali się starsi cechów w trosce o kwalifikacje przyszłych mistrzów. Przedstawił zasady tworzenia majstersztyków w różnych cechach. Na uwagę zasługują przepisy cechu malarzy: elbląskiego z 1600 r., gdańskiego z 1612 r. (i dalsze ich regulacje w XVIII w.) oraz toruńskiego z 1621 roku. Następnie – cechu kamieniarzy i rzeźbiarzy w Gdańsku (1564 r. i regulacje w XVII w.), cechu rzeźbiarzy w Toruniu (1695 r.) oraz tamtejszego cechu złotników, który w 1644 r. wzbogacił swoją ordynację o wiele szczegółów w porównaniu z wcześniejszymi przepisami. Te natomiast dla gdańskiego cechu złotników znane i stosowane były już w 1418 roku. W 2 połowie XV stulecia cech konwisarzy gdańskich zrzeszał rzemieślników trzech specjalności: konwisarzy pracujących w cynie, ludwisarzy produkujących odlewy z metali kolorowych i kotlarzy. Około połowy XVII w. prace mistrzowskie w elbląskim cechu konwisarzy i ludwisarzy musiały być zdobione. Nieco inny zakres pracy mistrzowskiej obowiązywał od 1523 r. w cechu toruńskim. Podobną charakterystyką objął autor wiele rzemiosł operujących drewnem jako tworzywem w cechach stolarzy, snyce-rzy, szkatulników. W ordynacjach z końca XVI i ich regulacjach z XVII w. na temat pracy gdańskich i toruńskich introligatorów znajdujemy wiele szczegółów, dzięki którym można dokonać rekonstrukcji poszczególnych jej etapów, czego nie możemy powiedzieć o pracy kordybaników, a nawet garncarzy. Z pomocą przychodzą nam nieliczne tego typu ekspozycje na wystawie, dające pojęcie o skromnym pięknie tych wyrobów.

Podobnie jak złotnicy i bursztynicy, także zegarmistrze zaliczani byli do przedstawicieli rzemiosł luksusowych. Ci ostatni unormowali swoje przepisy cechowe w Gdańsku dopiero w 1770 r.; wymagano od nich umiejętności tworzenia precyzyjnych chronometrów z kalendarzem.



7. Świeczniki posadzkowe, rokoko, warsztat pomorski (?), kościół famy p. w. św. Krzyża w Tczewie (poza katalogiem)
7. Candlesticks, Rococo, Pomeranian workshop (?), parish church of the Holy Cross in Tczew (not in catalogue)

W cechach miast Prus Królewskich wykonanie pracy mistrzowskiej nie było sprawą prostą. Czeladnik, chcąc ją obronić, zobowiązany był wykonywać w warsztacie swojego mistrza, jednocześnie będąc doglądany przez innych mistrzów tego zawodu. Rzadziej natomiast mógł pracować poza tym warsztatem. Statuty normowały czas jej wykonania i sposoby odbioru przez starszych cechu oraz przyczyny odrzucenia czy wręcz zniszczenia źle wykonanego majstersztyku. Informacje źródłowe wykorzystane w artykule Dariusza Kaczora okazały się istotnym i ważnym przyczynkiem do pogłębienia naszej wiedzy o mistrzowskich obiektach rzemiosła, a także o innych, nie będących majstersztykami, mających jednak wszelkie znamiona wyrobów artystycznych.

Ikonicznym uzupełnieniem zabytków były sztychy. Wspomnę o *Pochodzie cechowym w Elblągu*, akwaforcie anonimowego rytownika z 1 połowy XVIII w., dawniej w kolekcji gdańskiego miłoś-

8. Lada cechowa – skrzynia, Elbląg, lata ok. 1630-1650, katalog IV. 55

8. Guild chest, Elbląg, about 1630-1650, catalogue IV. 55

nika sztuki Lesera Giełdzińskiego (Kat. I. 50). W charakterystycznej konwencji stylistycznej dla barokowych pochodów triumfalnych, poselskich wjazdów, prezentacji przedstawicieli różnych korporacji, w spiralnym szeregu, w typowych dla epoki strojach, z przedmiotami wskazującymi na zawody, z atrybutami alegorii, ukazane zostały postaci kobiet, mężczyzn, młodzieńców oraz dziewczyn. Nie znamy powodu powstania tej kompozycji, brak jest istotnej części, mianowicie legendy do ponumerowanych postaci (od 1 do 65). Prócz osób rozpoznanych jako przedstawiciele zawodów, są postaci alegoryczne (np. Merkury, Amor, Fortuna), personifikujące cnoty, muzycanci z różnymi instrumentami itp. Brak jest reprezentantów większości istniejących wówczas w Elblągu zawodów. Przekonują nas o tym rękopiśmienne zapiski Abrahama Grübnaua, który pozostawił dwa opasłe tomy z wypisami ze statutów i regulacji rozporządzeń cechów elbląskich uszeregowanych w porządku alfabetycznym<sup>11</sup>. Pominę w tym miejscu licznie wówczas reprezentowane cechy, zatrzymam się nad niektórymi, których wytwory zachowywały w wielu przykładach znamiona wyrobów artystycznych.

Znane są elbląskich złotników z końca XVI w., także z lat 1640, 1647 i z połowy XVIII stulecia. Tamtejsi szklarze mieli je w 1597 i 1603 roku. Tokarze bursztynu (Bernsteindreher) wyodrębnili się z ogólnego cechu tokarzy już w XVI wieku. Ordynacja kordybaników znana jest z 1688 roku. Grübnau sumiennie zamieszcza przepisy cechów kowali, gwoździarzy, konwisarzy, stolarzy i zdunów z XVI-XVIII wieku.

Niektóre rzemiosła rozwijały się żywiołowo. Na taki stan rzeczy wpływ miało zapotrzebowanie na pewne wyroby, np. z bomzynu – lekkiej tkaniny półwełnianej lub z saji – półwełnianej tkaniny z gorszej przędzy o lnianej lub bawełnianej osnowie (do XV w. importowanej, od XVI w. produkowanej m.in. w Gdańsku i Elblągu)<sup>12</sup>. Innymi zasadami kierowała się moda na przedmioty zbytku, nawet przy limitowanym dostępie do surowca (srebro, bursztyn). Produkcja niektórych cechów, po krótkim, szybkim rozkwicie, zatrzymywała się na pewnym poziomie i dalej egzystowała w długim historycznym trwaniu (producenci sandałów, niem.



9. Ceramiczna tarczka z herbem królowej Bony Sforza, Gdańsk, ok. poł. XVI w., katalog VIII. 1. 8

9. Small ceramic shield with the coat of arms of Queen Bona Sforza, Gdańsk, about mid-sixteenth century, catalogue VIII. 1. 8

Korkenmacher). Jeszcze inne specjalności zanikły niemal całkowicie (np. szkatulnicy) lub nie rozwijały się w takim zakresie, jaki dyktowało zapotrzebowanie, np. na broń, którą importowano. Mam na uwadze zwłaszcza rusznikarstwo i szyftarstwo – dwie dziedziny, których mistrzowie ściśle musieli ze sobą współpracować, by wytwór ich umiejętności technicznych i talentu artystycznego okazał się obiektem bardzo pożądanym dla nabywców. Tych ostatnich natomiast było wielu.

Przy produkcji dobrej, efektywnej i pięknej ręcznej broni palnej współpracować ze sobą musieli mistrzowie trzech specjalności: kowale luf (zwani też rurarzami), rusznikarze-ślusarze wytwarzający zamki i oprawiający wszystkie elementy w całość i szyftarze – wytwórcy łoż oraz

kolb do pistoletów i strzelb. W wielkich ośrodkach produkcyjnych Prus Królewskich te trzy specjalności rzemieślnicze nigdy nie osiągnęły tak wysokiego poziomu, jakim odznaczały się wyroby śląskie (zwłaszcza wrocławskie i świdnickie), cieszyńsko-pszczyńskie oraz zachodnio- i południowoeuropejskie. Przez Gdańsk i Elbląg w głąb Polski importowano znakomitą broń ogniową np. z Brunszwiku. Świetne arkebuzy i muszkiety z warsztatów brunszwickich zapełniały magazyny zbrojowni w wielkich ośrodkach miejskich Prus Królewskich. Miejscowe warsztaty rusznikarskie produkowały jedynie na potrzeby doraźne, a tutejsi specjaliści od oręża więcej go reperowali niż wytwarzali. Jednak rusznikarze i płatnerze w Gdańsku, Elblągu i Toruniu utworzyli w I połowie XVII w. odrębne cechy. Na wystawie zostali pominięci. Bardziej zaawansowani w dziele tworzenia wspaniałych luf armatnich i dzwonów byli tutejsi ludwisarze. Szkoda, iż prócz jednego przykładu dzwonu ludwisarza Daniela Tyma ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku nie były pokazane inne dzieła tego artysty. Działalność Tyma w latach od około 1627 do 1665 r. znana jest początkowo na terenie Gdańska i w najbliższej okolicy miasta, następnie przez lat kilkanaście na terenie Warszawy (m.in. z dzwonu na ul. Kanonii koło archikatedry warszawskiej, przypisywany jest mu również posąg króla Zygmunta III Wazy z kolumny przed Zamkiem Królewskim). Natomiast dzwon ze zbiorów malborskich, odlany w Grodnie



10.-15. Widoki fragmentów ekspozycji „Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich”, Zielona Brama, Oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku

10.-15. Fragments of the exposition “Jewel in the Crown of the Commonwealth. Decorative Art of Royal Prussia”, Zielona Brama, Department of the National Museum in Gdańsk

(Fot. 1-9 – Archiwum Dokumentacji Fotograficznej Muzeum Narodowego w Gdańsku; 10-15 – R. Petrajtis)

w 1655 r., jest dowodem działalności ludwisarza na wschodzie Rzeczypospolitej.

Zasługą autorki wystawy jest „odkrycie” i ekspozycjonowanie monumentalnych, stojących świeczników kościelnych pochodzących z tczewskiej fary p.w. św. Krzyża. Para tych świeczników przyciągała uwagę zwiedzających dzięki fantastycznej formie snycerskiej, polichromii i złoceniom.

Na wystawie w Zielonej Bramie w Gdańsku były wystawione liczne dzieła stolarzy, snycerzy i ebenistów z dużych ośrodków wytwórczych Prus Królewskich z XVII i XVIII w., co stworzyło dobrą okazję do porównania barokowych i rokokowych mebli. Na utraconym w wyniku działań II wojny światowej obrazie olejnym Antona Möllera z końca XVI w., przedstawiającym zabawę we wnętrzu domu patrycjusza gdańskiego (Kat. I. 33), na rysunkach sieni gdańskiej Georga Ferdynanda Gregoroviusa (Kat. I. 30, I. 31) i na akwaforcie Johanna Carla Schultza (Kat. I. 32), podziwiać mogliśmy kunszt stolarzy i snycerzy opracowujących detale rzeźbiarskie mebli gdańskich tamtej epoki. Pierwsze meble nowożytnie zdobione motywami florystycznymi, skromnymi intarsjami wykonanymi w różnych gatunkach drewna o innej twardości, wzorach słoju i odcieniach barwnych, rozpowszechnić zaczęły mniej więcej od połowy XVI w. (skrzynia gdańska z ok. 1580 r., Kat. IV. 4). Meble XVII-wieczne, zarówno gdańskie, jak elbląskie, opatrzone płycinami, dekorowane były reliefem głębokim i barwionymi intarsjami w jasnych i ciemnych odcieniach. Rokokowe meble elbląskie, bardzo poszukiwane w Polsce, miały lżejsze konstrukcje od mebli gdańskich, dekorowane były intarsjami o delikatniejszych wzorach i formami o zróżnicowanych słojach poziomych i pionowych (szafka kątowna, 2 poł. XVIII w., Kat. IV. 57; szafy ścienne: 2 poł. XVIII w., Kat. I. 59, 3 ćwierć XVIII w., Kat. IV. 60; szczyt łóż-

ka, 2 poł. XVIII w., Kat. IV. 61). Jako zjawisko artystyczne budziły powszechny podziw i zainteresowanie nie tylko gdy były modne, ale również w XIX wieku<sup>13</sup>. Indywidualny styl tych wytworów, lżejsza od gdańskich forma i doskonałość techniczna spowodowały, iż zachowało się ich dziś sporo na Żuławach i w miastach poza Elblągiem, który, co należy podkreślić, w obrębie Starego Miasta został niemal całkowicie zniszczony na początku 1945 roku. Zainteresowani tym rzemiosłem przekonani mogli o mistrzostwie ówczesnych stolarzy i współpracujących z nimi artystów<sup>14</sup>.

Wyniesioną z ekspozycji wiedzę z bezpośredniego kontaktu z dziełami rzemiosła artystycznego uzupełnić można dzięki dwutomowej publikacji towarzyszącej wystawie, jak również składając wizytę w ratuszu Głównego Miasta i w Dworze Artusa. W drewnianym wystroju Wielkiej Sali Rady ratusza, nadal podziwiać można wspaniałe intarsje Simona Herle (1555-1596, wykonane wg projektów Hansa Vredemanna de Vries) lub wcześniejsze dekoracje boazerii Ławy Bractwa Trzech Króli (1568 r.) i Ławy Sądowej (1588 r.) w gdańskim Dworze Artusa.

Na koniec wypada zamieścić słów kilka o autorze scenografii wystawy. Był nim Maciej Maria Putowski z Warszawy, wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, dekorator, scenograf filmowy i telewizyjny, historyk sztuki, który swój talent i znanstwo wielokrotnie wykorzystywał przy muzealnych kreacjach ekspozycyjnych, m.in. w Muzeum Sopotu mieszczącym się w Willi Claaszena, przy realizacji wystawy zegarów w gdańskim Domu Uphagena (Oddział Muzeum Historycznego w Gdańsku), ostatnio przy ambitnej wystawie „Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV wieku do początku XX wieku” w Muzeum Narodowym w Gdańsku<sup>15</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> Ostatnio: M. N. Łopato, N. W. Raszkowan, T. I. Sizowa, *W blasku srebra ... Srebra z XVI-XIX w. z ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów i współczesnej Polski ze zbiorów muzeów rosyjskich: Ermitażu w Sankt Petersburgu, Muzeów Moskiewskiego Kremla i Muzeum Historycznego w Moskwie*, Warszawa 2006.

<sup>2</sup> Por.: Ch. G. Jocher, *Allgemeines Gelehrten Lexicon*, t. 4, Leipzig 1751, s. 2191 szp. 2.; F. H. Zernecke, *Geschichte der Familie Zernecke, eines Rathes-Geschlechts der ehemaligen Freien Städte Danzig und Thorn*, t. 1, Graudenz 1900.

<sup>3</sup> B. Tuchołka-Włodarska, *Złotnictwo gdańskie* [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Eseje*, pod red. Cz. Betlejewskiej, Gdańsk 2006, s. 44;

L. Lepsiy, *Z dziejów złotnictwa elbląskiego*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, t. II, 1894, s. 132.

<sup>4</sup> A. R. Chodyński, *Straty w gdańskich zasobach dzieł złotych w 1577 roku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1993, nr 3 (93), s. 391-400.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 399.

<sup>6</sup> K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, ziemi chełmińskiej i Warmii*, Wrocław 1987, s. 196-205.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 199 n., Kat. 56.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 213, Kat. 94, il. 42; też, *Relikwiarze średnio-wiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści*,



styl i techniki wykonania, Warszawa 1996, s. 224, il. 91; *Wawel 1000-2000*. Katalog wystawy jubileuszowej „Skarby Archidiecezji Krakowskiej”, t. II, Kraków 2000, s. 134, Kat. II/98, il. 512 (oprac. hasła Grażyna Regulska), tamże wcześniejsza literatura; *Imagines Potestatis. Insignia i znaki władzy w Królestwie Polskim i Zakonie Niemieckim*. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku 8 czerwca -30 września 2007, Red. J. Trupinda, Malbork 2007, s. 445 n., Kat. IV. 5. (oprac. hasła Michał Woźniak).

<sup>10</sup> J. Voigt, *Namen-Codex der Deutschen Ordens*, Königsberg 1843.

<sup>11</sup> Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 492/507. – [Abraham] Grübnau, *Sammlung von Zunft und Gewerks Rollen*, t. I [1334-1752]; sygn. 492/513, t. II [1412-1746].

<sup>12</sup> *Ibidem*, t. II, s. 467. – Der Zaj und Bomsinmacher: 1647 r., 1652 r., 1672 r., 1680 r.

<sup>13</sup> Cz. Betlejewska, *Meble elbląskie XVII i XVIII wieku*, Gdańsk 2004, s. 9.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>15</sup> Maciej Maria Putowski najchętniej zajmuje się odtwarzaniem wnętrz w muzealnych obiektach historycznych (pałac w Rogalinie, pałac Pod Błachą w Warszawie, obecnie w Żelazowej Woli). Współpracował przy realizacji takich filmów, jak *Lalka*, *Sanatorium Pod Klepsydrą*, *Wesele*, *Ziemia obiecana*. W muzeach buduje scenografie i realizuje oprawy plastyczne wystaw czasowych i stałych.

Romułd Chodyński

### Decorative Art in Royal Prussia from the Fifteenth Century to the First Partition of Poland in 1772

The exhibition "Jewel in the Crown of the Commonwealth. Decorative Art of Royal Prussia", opened from December 2006 to May 2007 in Zielona Brama, one of the seats of the National Museum in Gdańsk and a former Gdańsk residence of the Polish monarchs, continued a series of expositions presenting the artistic legacy of Royal Prussia, i.e. the region of Pomerania historically encompassing the former state of the Teutonic Order in Prussia, Gdańsk Pomerania, part of Central Pomerania, and Varmia. The framework of the exposition included the Thirteen Years' War, the grant of major privileges to Gdansk by King Kazimierz the Jagiellon, and the first partition of Poland in 1772 when Gdańsk, together with Pomerania, fell to Prussia.

The exhibition featured artistic objects which for the inhabitants of Royal Prussia were either utilitarian or reflected the social status and taste of their owners. Amber, gilded and white silver products, as well as inlaid or incusted items were also treated as capital investment, a way to inspire admiration and build prestige.

The display gathered exhibits from 14 domestic and seven foreign museums, more than ten cathedral, parish and rector churches, two cloisters, a private collector, and priceless manuscripts and graphic art from the collection of the Gdańsk Library

at the Polish Academy of Sciences. 49 authors presented the outcome of their research in almost 700 entries in an illustrated two-volume catalogue. The exhibition showcased representative groups of amber objects, liturgical goldsmithery, luxury, guild and table silverware, furniture, clocks, cloths and embroidery, iron, copper, brass, tin, bronze and bell-founding objects, as well as ceramic products divided into tiles and vessels.

The event presented a wide selection of guild production in the larger and smaller centres of Royal Prussia. The exhibition made it possible to scientifically analyse nearly half of the presented objects for the very first time. This group includes furniture, pottery, smithery and foundry objects, as well as goldsmithery, the pride of the Gdańsk, Elbląg and Toruń workshops. Out of the 234 presented goldsmithery objects, 55 have not been previously analysed, i. a. the works of Gdańsk goldsmiths on loan from Focke Museum, a department of Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte and Galerie Neuse-Kunsthandel in Bremen, as well as the collections at the National Museum in Warsaw. The exhibition comprises a lasting contribution of Gdańsk museology to national cultural and scientific legacy.

□

Jerzy Madejski

## „LWÓW MIASTO OTWARTE” – WYSTAWA W MUZEUM IM. JACKA MALCZEWSKIEGO W RADOMIU\*

Przez sześć miesięcy, od listopada 2006 do kwietnia 2007 r., tysiące sympatyków Lwowa z całej Polski i wielu z zagranicy podziwiali w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu pamiątki związane z jednym

z najważniejszych miast I i II Rzeczypospolitej, stolicą starej Galicji. Wystawa zatytułowana „Lwów miasto otwarte” była swoistą wyprawą w przeszłość Polski i Ukrainy, sentymentalną podróżą do miasta oczekującego na swoje wielkie odrodzenie – miasta Lwa.

---

\* Wystawa została nagrodzona I nagrodą *ex aequo* w konkursie „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba” Warszawa 2007; o konkursie piszemy w tym numerze „Muzealnictwa” na str.....

Dwie wielkie rocznice stanowiły osnowę przedsięwzięcia: 750-lecie założenia grodu nad Pełtwią i 350-lecie jednego z najbardziej znaczących wydarzeń historycznych i duchowych w dziejach polskiego narodu – ślubów Jana Kazimierza złożonych w katedrze lwow-



skiej w kwietniu 1656 roku. O ślubach dumnie przypominała kopia obrazu Matki Boskiej Łaskawej, zwanej Domagaliczowską, wykonana według obrazu Józefa Szolc-Wolfowicza z 1598 roku. Obraz pochodzi z Lwowskiej Galerii Sztuki. Józef Szolc-Wolfowicz namalował go jako epitafium dla swojej wnuczki, córki Wojciecha Domagalicza. Początkowo zawieszony był na zewnętrznej ścianie prezbiterium katedry, nad jej grobem. Z czasem stał się przedmiotem powszechnego kultu i został przeniesiony do specjalnie zbudowanej kaplicy Domagaliczów, a później do wnętrza katedry. Dziś w katedrze lwowskiej znajduje się inna kopia cudownego obrazu, wykonana przez profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Józefa Nykla w 1982 roku.

Przed oryginałem obrazu umieszczonego w ołtarzu głównym katedry łacińskiej 1 kwietnia 1656 r. król Jan Kazimierz złożył śluby, oddając Polskę pod opiekę Matki Boskiej. W poetyckiej monografii miasta Stanisław Wasylewski cytuje Stanisława Wyspiańskiego, który tak opisał to wydarzenie: *W katedrze jest tłoczno. Lud ciągle*

*napływa. W loży królewskiej światło widne poza szybami. Na kościele rozmowy ludzi ze dworu i kapituły. Scabinus Domagalicz junior woła klucza od ław, bo przyszedł śpiewać z czeladzią. Atmosfera fatalna, ostatnia. Potop. Rok 1656. Za chwilę wejdzie król z loży i wszystko przeminaczy [...] Król przysięga. Cały tłum na kościele rumorem powstaje, dobywa szabel. Słońce. Tłum modlący się śpiewa: Śliczna gwiazdo miasta Lwowa, Maryja!. Matko nasza i Królowa, Maryja!*<sup>1</sup>. Gdy w roku 1892 rozpisano konkurs na witraż do katedry lwowskiej, dwudziestotrzyletni Wyspiański, stając do tego konkursu, odtworzył postać *Polski Omdlewającej i Królowej w Zachwyceniu*. Projekt tak bardzo różnił się od ówczesnych pojęć o pięknie, że komisja go nie przyjęła. Tematem ślubów zainteresowany był także Jan Matejko, który wówczas zbliżał się do kresu życia, dlatego też zachował się tylko szkic olejny przez niego wykonany. Tło jego obrazu stanowi prawa strona prezbiterium katedry. Król klęczy przed ołtarzem i słucha roty przysięgi, czytanej przez arcybiskupa Tarnowskiego. Z lewej strony wspiera się

1. *Panorama Lwowa*, dzieło Stanisława Jankowskiego i Zygmunta Rozwadowskiego

1. *Panorama of Lvov* by Stanisław Jankowski and Zygmunt Rozwadowski





2. Otwarcie wystawy – goście z Ukrainy, z lewej przy mikrofonie Janusz Pulnar
2. Exhibition opening, guests from Ukraine, to the left, next to the microphone – Janusz Pulnar

o krawędź ołtarza wojewoda Leszczyński, luteranin. Za monarchą, królowa Maria Ludwika. Za nią dwaj chłopci, przed nimi, po środku, Stefan Czarniecki (pomimo że go we Lwowie nie było).

Dokładnie w 350. rocznicę złożenia ślubów przez króla Jana Kazimierza przed obrazem Matki Bożej Łaskawej, 1 kwietnia 2006 r. w bazylice lwowskiej przy placu Katedralnym 1 odbyła się podniosła uroczystość. Mszę Świętą, na którą przybyli z Polski posłowie i senatorzy, a także gość najważniejszy – Prezydent RP Lech Kaczyński z małżonką, odprawił ksiądz kardynał Marian Jaworski, metropolita lwowski. Dostojni goście wysłuchali Oratorium *Śluby Jana Kazimierza*, skomponowanego przez polskiego kompozytora Mieczysława Sołtysa w 1895 roku. Oratorium wykonali soliści Filharmonii Lwowskiej z towarzyszeniem orkiestry, kapeli „Trembita”, chóru „Capella Cracoviensis”, oraz orkiestry wojskowej pod dyrekcją Jurija Łuciwa. *Śluby Jana Kazimierza* to pierwsze tak obszerne oratorium kompozytora. Napisane zostało do tekstów Seweryny Duchinińskiej (1816-1905), u źródeł których leżą znane fakty historyczne z XVII wieku. Utwór składa się z trzech części. Część pierwsza – 1656 rok: Rzeczpospolita przeżywa najazd Szwedów; diabelski chór cieszy się z nadejścia upadku państwa polskiego; Anioł Stróż pociesza naród, który stracił wiarę, dając mu nadzieję na zwycięstwo i wolność. Część druga, zatytułowana *Jasna Góra*; król przybywa na Jasną Górę; zebrany lud śpiewa hymn na cześć Bogurodzicy, kobiety, dzieci, rycerze proszą Matkę Boską o ratunek; u podnóża góry mieści się obóz Szwedów; na górze rycerze szykują się do obrony, ksiądz Korecki przekonuje, że zdrada

jest gorsza od śmierci; na niebie, w blasku tęczyowych promieni, pojawia się postać Matki Boskiej, Szwedzi ze strachu rzucają się do ucieczki. Część trzecia – „Śluby królewskie”: podczas uroczystej mszy świętej król Jan Kazimierz oddaje cały naród Rzeczypospolitej pod opiekę Matki Boskiej i przysięga być dobrym władcą dla swych poddanych.

Tekst ślubowania, który w całości znalazł się na poczesnym miejscu radomskiej wystawy, cytowany był we fragmentach w wystąpieniach okolicznościowych podczas otwarcia ekspozycji: *Obiecuję wreszcie i ślubuję, że kiedy za przepotężnym pośrednictwem Twoim i Syna Twego wielkim zmiłowaniem, nad wrogami, a szczególnie nad Szwedem, odniosę zwycięstwo, będę się starał u Stolicy Apostolskiej, aby na podziękowanie Tobie i Twemu Synowi dzień ten corocznie i uroczyste, i to po wieczne czasy, był święcony, oraz dołożę trudu wraz z biskupami Królestwa, aby to co przyrzekam, przez ludy moje wypełnione zostało. Soro zaś z wielką serca mego żałością wyraźnie widzę, że za jęki i ucisk kmieci spadły w tym siedmioleciu na Króle-*



3. Otwarcie wystawy – przy makiecie Lwowa siostrzeniec autora Michał Witwicki
3. Exhibition opening, next to the model of Lvov – the author's nephew Michał Witwicki



4. Św. Marcin, rzeźba z fasady „Czarnej kamienicy” w Rynku we Lwowie; motyw wykorzystano na plakacie wystawy

4. St. Martin, sculpture from the facade of the "Black House" in the Market Square in Lviv; this motif was applied for the exhibition poster

*stwo moje, z rąk Syna Twojego sprawiedliwego Sędziego, plagi: powietrza, wojny i innych nieszczęść, przyrzekam ponadto i ślubuję, że po nastaniu pokoju wraz ze wszystkimi stanami, wszystkich będę używał środków, aby lud Królestwa mego od niesprawiedliwych ciężarów i ucisków wyzwolić. Ty zaś o najlitościwsza Królowo i Pani, jakieś mnie, senatorów i stany Królestwa mego myślą tych słobów natchnęła, tak i spraw, abym u syna Twego łaskę wypełnienia ich uzyskał.*

Data odliczania rocznic istnienia miasta bierze swój początek w roku 1256, kiedy to pierwsza wzmianka o Lwowie pojawiła się w kronice powstałej na dworze władcy Rusi halicko-włodzimierskiej, księcia Daniela. Późniejsze lata mówią o bogatej, ale i tragicznej historii księstwa halicko-włodzimierskiego. Jego rozpad przypieczętowała śmierć księcia Daniela w 1264 r., a panem na Lwowie i Przemyślu został jego syn Lew. Kalendarium lwowskie, umieszczone na radomskiej wystawie, przypominało kolejne lata wypraw Kazimie-



5. Zespół cerkwi Wołoskiej we Lwowie

5. Complex of the Walachian church in Lviv

rza Wielkiego na Lwów, zajęcie przez polskiego króla Rusi Halickiej, wreszcie budowę nowego miasta Lwowa, miasta które otrzymało w 1356 r. od króla prawa magdeburskie, określające jego wewnętrzną strukturę oraz przyznające mu szeroką autonomię administracyjną i sądową. W przywileju dla miasta król zagwarantował Rusinom, Ormianom, Żydom, Saracenom i Tatarom zachowanie ich praw i zwyczajów. Praw tych przestrzegano przez lata, dzięki czemu miasto stało się metropolią tolerancyjną dla wszystkich wyznań.

*Leopolis semper fidelis.* Dewiza z pieczęci i herbu Lwowa odnosi się do roli, jaką miasto spełniało w dziejach Polski – Lwów zawsze wierny; wierność wobec Rzeczypospolitej i nierozzerwalność łączących go z nią więzi. Miasto, jako twierdza obronna na kresach państwa polskiego, stawiało opór najeźdźcom tatarskim, kozackim i tureckim. W XVII w., gdy wojny z Kozakami i Turkami stały się wielkim zagrożeniem dla całej Rzeczypospolitej, Lwów uznany został za „ przedmu-



6. Katedra Ormiańska we Lwowie

6. Armenian cathedral in Lviv

rze Polski i chrześcijaństwa”. Nagradzany w przeszłości przywilejami królewskimi, m.in. Władysława Jagiełły, Władysława Warneńczyka, Stefana Batorego i Jana III Sobieskiego, jako jedyne polskie miasto otrzymał w 1920 r. order *Virtuti Militari*.

W zbiorach zaprezentowanych na wystawie w Muzeum im. Jacka Malczewskiego Radomiu nie zabrakło ilustracji żadnego z istotnych w dziejach Lwowa okresów, czy to w postaci obrazów, dokumentów, starodruków, monet, czy też przedmiotów codziennego użytku. Lwów jawi się w swojej historii jako ośrodek wielokulturowy i wielonarodowy. Polskie korzenie odnajdujemy we wszystkich dziedzinach kultury i nauki, w kościołach, miejscach uświęconych pamięcią poległych...

Katedra, gdzie miały miejsce śluby Jana Kazimierza, wielokrotnie była upamiętniana na zdjęciach, które, obok innych eksponatów, oddawały klimat miasta, jego ulic, zaułków, kościołów. Jerzy Petrus, gospodarz Zamku Królewskiego na Wawelu, jeden z konsultantów wystawy, tak o ślubowaniu króla pisał w jednej ze swych rozpraw: *Nikt ze zgromadzonych w katedrze lwowskiej [...] nie mógł zdawać sobie sprawy z dalekosiężnych skutków i wagi wydarzenia, którego przyszło mu być świadkiem. Po upływie trzech i pół stulecia jesteśmy już pewni, iż gdyby nie śluby Jana Kazimierza Wazy – losy Polski i Polaków zapew-*



7. Lew przy Bramie Prochowej we Lwowie

7. Lion next to Gunpowder Gate in Lviv

ne potoczyłyby się inaczej. Bez owego aktu głębokiej wiary wyrażonej przez monarchę nie byłoby w roku 1956 Jasno-górskich Ślubów prymasa Stefana Wyszyńskiego, które splecione w Wielką Nowennę, kształtując moralne i polityczne postawy Polaków, przygotowały społeczeństwo do zrzucenia komunistycznej niewoli u schyłku XX stulecia<sup>2</sup>.

Wystawa „Lwów miasto otwarte” niosła w sobie niewątpliwie wiele treści wychowawczych. Przedstawiony wizerunek starego i współczesnego Lwowa, ukazanie kultur różnych zamieszkujących go nacji, dobitnie wpajały ideę tolerancji.

Lwów to miasto trzech metropolii: łacińskiej, grekokatolickiej i ormiańskiej. Ekspozycje przypominały religię i liturgię wszystkich tych wyznań. Autor wystawy, jej pomysłodawca i orędownik Janusz Pulnar, dyrektor muzeum, w czasie, gdy ekspozycja była przygotowywana osobiście wybierał obrazy, rzeźby, precjoza, przemierzając sale wystawowe muzeów lwowskich, magazyny zamku w Olesku, kościelne nawy u Dominikanów. Dzięki długoletniej przyjaźni z Borysem Woźnickim, dyrektorem Lwowskiej Galerii Sztuki, który w pełni zasługuje na miano współorganizatora przedsięwzięcia, Janusz Pulnar wypożyczył stamtąd unikatowe ekspozycje malarstwa religijnego i portretów, szat i naczyń liturgicznych, starodruków, rycin, map, numizmatów. Zainteresował się także odnowioną kamienicą Bandinellich



8. Szymon Czechowicz, *Madonna z Dzieciątkiem Jezus* z Lwowskiego Muzeum Historii Religii

8. Szymon Czechowicz, *Madonna and Infant Jesus*, Lviv Museum of the History of Religion



9. *Trzej prorocy*, połowa XVIII w., tempera na drewnie z Lwowskiego Muzeum Historii Religii

9. *Three Prophets*, mid-eighteenth century, tempera on wood, Lviv Museum of the History of Religion



10. Tas-tarcza na Torę z Lwowskiego Muzeum Historii Religii

10. Tas-shield for the Torah, Lviv Historical Museum

w. otrzymała nazwę Turiej Zachaw, a przez lwowian zwana była Złotą Różą.

Ci, którzy we Lwowie bywali, a wystawę odwiedzali także dawni mieszkańcy Lwowa, wysiedleni stamtąd bądź zmuszeni do wyjazdu jako dzieci, rozpoznawali na wystawie swoje miasto, a ich komentarze nie pozostały bez echa. Historycy sporządzali notatki, dziennikarze drążyli temat, tak bliski dla wielu, a zarazem tak nostalgiczny. Po synagogach Lwowa nie znajdziemy nic, nie licząc zarysów Złotej Róży pozostałych na okolicznych kamienicach. Śladów judaizmu nie sposób jednak usunąć z miasta. Nawet nieliczne zachowane fragmenty synagogi i zbiory przedmiotów kultu religijnego Żydów świadczą o ich nadzwyczaj bogatej kulturze, o pięknie żydowskich budowli sakralnych oraz o ludziach, którzy je tworzyli.

Inaczej przedstawia się religia Ormian. Ten naród z odległego Zakaukazia pojawił się na Rusi, uciekając przed Arabami, już w XII wieku. Po przyłączeniu Rusi Halickiej do Polski znaleźli się w jej granicach, a ośrodkiem ich diaspory stał się Lwów. W 1356 r. otrzymali od Kazimierza Wielkiego przywilej potwierdzający ich samorząd sędowniczy i odrębność wyznaniową. Z czasem ormiańskie prawo zwyczajowe uległo spolszczeniu. Życie duchowe Ormian koncentrowało się przy katedrze pod wezwaniem Wniebowzięcia NMP, wybudowanej na wzór świątyni Ani na Kaukazie oraz architektury kolonii ormiańskich na Krymie. To najpiękniejszy zaułek „średniowiecznego” Lwowa, z wąską,

brukowaną dużymi kamieniami uliczką. Katedrę tę wielokrotnie przedstawiano na obrazach i zdjęciach, jej wizerunku nie mogło więc zabraknąć na fotografiach zgromadzonych na radomskiej wystawie. Podobnie jak nie mogło zabraknąć fresków Jana Henryka Rosena rozmieszczonych na ścianach we wnętrzu katedry i na ołtarzu głównym. Nieprzeciętny talent młodego artysty w dziedzinie sztuki sakralnej zwrócił uwagę dostojników kościoła ormiańsko-katolickiego we Lwowie, kiedy rozpoczynano restaurację i rekonstrukcję zabytkowej świątyni. Rosen otrzymał zamówienie na wykonanie malarskiej dekoracji wnętrza katedry. Podjął się realizacji gigantycznego zamierzenia, które chlubnie



11. Starodruk z Lwowskiej Galerii Sztuki

11. Old print, Lviv Art gallery



ukończył w 1929 roku. Realizując projekt malowideł ściennych oraz witraży, dokonał syntezy ormiańsko-bizantyjskiej tradycji z zachodnioeuropejskimi tradycjami sztuki modernizmu. O malowidłach *Ostatnia wieczerza*, *Ukrzyżowanie*, *Pogrzeb św. Odyłona* można powiedzieć, że są późnosecesyjną stylizacją. Na obrazach rozpoznawano twarze znanych osobistości; np. św. Tomasz z Akwinu rysami twarzy przypomina inicjatora odnowienia katedry, arcybiskupa Józefa Teodorowicza. Siebie Rosen przedstawił w postaci Jana Nepomucena, a wśród tłumu można było dostrzec oblicze Jana Matejki.

To, że śródmieście Lwowa, a także wzgórze św. Jura, UNESCO umieściło na Liście Światowego Dziedzictwa Kulturowego w 1998 r., zobligowało organizatorów wystawy „Lwów miasto otwarte” do zaprezentowania na współczesnych zdjęciach, a także reprodukcjach grafik, najpiękniejszych zabytków miasta.

Dziełem wyjątkowym, kreacją lwowskiego rokoka, jest, obok kościoła dominikańskiego, katedra św. Jura – greckokatolicka cerkiew katedralna arcybiskupa większego Lwowa. Archikatedra stanowi syntezę świątyni i pałacu. Dopóki nie usypano Kopca Unii Lubelskiej, to właśnie ona górowała nad Lwowem. Na placu przed katedrą odbywały się słynne świętojurskie jarmarki. Na jarmarkach, rozpoczynających się 4 maja i 12 października, rzemieślnicy i kupcy z miast i miasteczek Galicji handlowali płótnem, sukniem z Brzeżan, kozuszkami, serdakami z Huculszczyzny, garnkami z Wojniłowa i Kołomyi, meblami z Kolbuszowej, skórami z Bohorodczan czy Tarnopola. Ale przyjeżdżali tu także kupcy z Wiednia, Pragi, Budapesztu, Mediolanu. Występowali wędrowni cyrkowcy, sprzedawano zabawki, pierniki w kształcie serc i słynną pieczoną kielbasę „zbaraską”.

Klimat ten widać na jednej z grafik prezentujących jarmark świętojurski. Plac był miejscem tych słynnych jarmarków od XVII do końca XIX wieku. W 1655 r. stały tu namioty obozu Bohdana Chmielnickiego. Katedralny sobór św. Jura znajduje się w północnej części placu. Został wybudowany w latach 1744-1761 wg projektu Bernarda Meretyna. Położony jest na wzgórzu (321 m n.p.m.). Ważnymi elementami fasady katedry św. Jura (zaprezentowano je na fotografiach) są posągi św. św. Jerzego, Atanazego i Leona, dłuta Jana Jerzego Pinsla, uważane za najwybitniejsze dzieła rzeźby lwowskiej. Attykę fasady wieńczy jedno z najsłynniejszych dzieł mistrza – pełen dynamiki i ekspresji konny posąg św. Jura walczącego ze smokiem. We wnętrzu świątyni, w prezbiterium między dwiema kolumnami, umieszczono carskie i diakońskie wrota. W głównym ołtarzu znajduje się obraz Franciszka Smuglewicza, dar Katarzyny Kossakowskiej, *Kazanie na górze* z końca XVII wieku. Nawę poprzeczną zdobi cudowna ikona Matki Boskiej Trembowelskiej z XVII wieku. Tuż obok katedry stoi rokokowy (z elementami klasycyzmu) pałac metropolitów. W czerwcu 2001 r. podczas pielgrzymki apostolskiej Jana Pawła II pałac służył jako rezydencja Ojca Świętego. Fakt ten został odnotowany na wystawie.

Widoki Lwowa fotografowane z Wysokiego Zamku czy Góry Lwa, zwanej też Piaskową Górą, przypominają, gdy spojrzeć na kopuły kościołów, krajobrazy Florencji. Takie opinie wyrażali zwiedzający radomską wystawę. Nic dziwnego, skoro przy znaczącym udziale włoskich mistrzów powstawały w 2 połowie XVI i w XVII w. najważniejsze zabytki architektury tego miasta. Wielki pożar w 1527 r., który zniszczył średniowieczny Lwów, stał się impulsem do jego architek-



12. Pas do stroju z 1756 r. z Lwowskiego Muzeum Historycznego

12. Belt from a costume from 1756, Lviv Historical Museum

tonicznego rozwoju. Konieczność odbudowy miasta sprzyjała przyjazdom do Lwowa architektów, w większości pochodzących z Toskanii. We Lwowie nadawano im nowe przydomki, pochodzące od dosłownego tłumaczenia nazwisk lub od miejsca pochodzenia. Tak więc Paolo Domenici stał się Pawłem Rzymianinem, Jacopo de Rogazzolis został Rogaczkałowiczem, Paolo Italus de Ticino – Pawłem Szczęśliwym, Pietro Cannega – Piotrem Barbonem. Przybyli w tym czasie także Ambrogio – Ambroży Przychylny, Piotr Krakowski – Piotr z Lugano oraz Andrea del Aqua z regionu Veneto. Wpływ renesansu włoskiego w wersji manierystycznej można dostrzec w wielu budynkach w Rynku, w budowłach kościoła Bernardynów, klasztoru Benedyktynów, kaplicy Kampianów, kościele Klarysek, zespole cerkwi Wołoskiej, a także w niektórych elementach kaplicy Boimów. Fotografie tych obiektów, w architekturze których szczególnie zaznaczył się wpływ włoskiego renesansu, zaprezentowane zostały na wystawie obok portretów fundatorów.

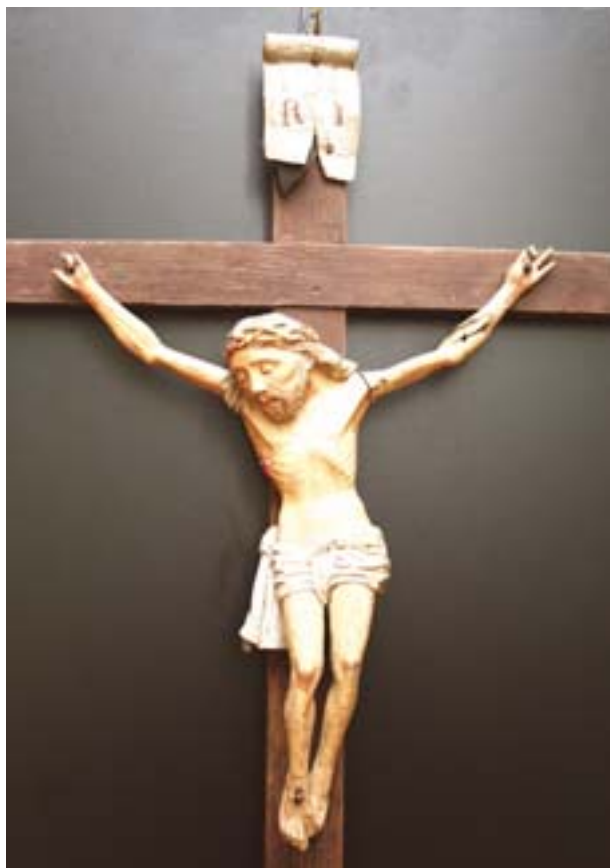
Nie tylko pożar doprowadził do pojawienia się we Lwowie mistrzów z Włoch. Pod koniec wieku XVI kultura łacińska, pod postacią włoskiego humanizmu, ogarnęła znaczny obszar Europy. Rośnie zapotrzebowanie na „stille all Italiana”. Ekspansja sztuki renesansu

na wschód odbywa się przede wszystkim w dziedzinie architektury, dzięki mistrzom wędrownym. Wzorcowym przykładem wpływów włoskich jest zespół cerkwi Wołoskiej (Uspienskiej), tak wyraźnie wpisującej się w krajobraz miasta, stanowiącej, zdaniem wielu, jego wizytówkę. Cerkiew wzniesiono wg projektu Paolo Dominici, zwanego Pawłem Rzymianinem, który w 1591 r. podpisał umowę z Lwowskim Bractwem na budowę świątyni. W 1597 r. dołączył do niego teść, Wojciech Kampinos. Z zespołem cerkiewnym związana jest wieża Korniaкта, której twórca nie jest znany, ale w budowie tej wieży historycy dopatrują się także udziału Pawła Rzymianina. Geneza koncepcji architektonicznej całego obiektu wywodzona jest z okolic Mediolanu, szczególnie zasada rozmieszczenia w jednym rzędzie trzech kopuł, z których największa znajduje się nad prezbiterium. Wzór wzięty został z weneckiego kościoła San Salvatore, wzniesionego na początku XVI w. przez lombardzkiego mistrza Tulio Solari, zwanego Lombardo. Schemat weneckiego kościoła w zastosowaniu do lwowskiej świątyni został zmodyfikowany, ale badacze dostrzegają rys lombardzkiej tradycji, choćby we wzniesieniu kopuły nad prezbiterium. Kościół San Salvatore zyskał rozgłos i miał udział w powstaniu kierunku nazwanego neobizantyzmem. Kierunek ten



istniał w rejonie Veneto do połowy XVI wieku. Później od niego odstępiono. Jednak ten neobizantyjski schemat, który wykrystalizował się w Wenecji, został przez wędrownych mistrzów przeniesiony do Lwowa. Włoskim architektom zawdzięcza Lwów rozpowszechnianie kultury włoskiego renesansu, co było jedną z okoliczności sprzyjających jego unifikacji z Europą. Na terenach Lwowa miało zresztą miejsce nakładanie się elementów różnych stylów i dokonało się dość szybkie przejście do baroku. Tak więc nie przypadkiem w kaplicy Boimów można znaleźć zarówno renesansowe, manierystyczne, jak i wczesnobarokowe elementy.

Radomską wystawę poprzedziła ekspozycja w salach Lwowskiej Galerii Sztuki. Tytuł jej był taki sam – „Lwów miasto otwarte”, jednak pokazano na niej znacznie mniej zbiorów niż w Radomiu. Nigdzie wcześniej nie była pokazywana ogromna panorama Lwowa wykonana przez Stanisława Janowskiego i Zygmunta Rozwadowskiego. Wystawiona została wprawdzie w pawilonie lwowskim na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r., ale później zwinięta leżała w magazynach Muzeum Historycznego. Płótno poddano renowacji w pracowni konserwatorskiej radomskiego muzeum. W ciągu półrocznej żmudnej pracy konserwatorów przywrócono mu dawną świet-



ność. Obraz ten, bogaty w szczegóły architektoniczne, namalowany został w 1928 roku.

W radomskich salach wystawowych pokazano też fragmenty ogromnej makiety Lwowa\*\*. Budował ją Janusz Witwicki (1903-1946). Pracownia jego znajdowała się we Lwowie przy ul. Ormiańskiej 21 na I piętrze – tu artysta realizował plastyczną panoramę miasta z XVIII w. w skali 1:200. Panorama, zdeponowana do 2006 r. w Muzeum Historycznym (później zmieniło ono nazwę na Miejskie) we Wrocławiu, eksponowana była czasowo w jego oddziałach: Arsenale i Muzeum Sztuki Medalierskiej. Od 2006 r., na mocy aktu darowizny córek Janusza Witwickiego, jest własnością Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu i obecnie złożona w jego magazynie. Na otwarciu wystawy radomskiej przyjechał siostrzeniec artysty, Michał Witwicki\*\*\*.

Prezentowane eksponaty pogrupowano według chronologii, rodzajów sztuki, proveniencji narodowościowej. Malarstwo, rzeźba, przedmioty kultury religijnej i sztuka użytkowa reprezentowały kultury: rusińską (ukraińską), polską, ormiańską, żydowską. Uogólniając, łatwiej powiedzieć – lwowską.

Z XVII w. pochodzą malowane temperą na drewnie sceny z życia św. Jana z Dukli (1414-1448) bernardyna, kaznodziei, patrona Lwowa. Właśnie w obrębie kościoła i klasztoru oo. Bernardynów, wybudowanych poza pierścieniem miejskich fortyfikacji, dlatego musiał on mieć własne mury obronne, znajduje się drewniany kościół św. Andrzeja (dziś greckokatolicka cerkiew św. Andrzeja Apostoła). W zakrystii kościoła znajdował się pomnik nagrobny Jana z Dukli z postacią mnicha wykutą w czerwonym marmurze, wyrzeźbiony w 1608 r.

\*\* Artykuł o powstawaniu Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa drukujemy w tym numerze „Muzealnictwa” na str.....

\*\*\* Zmarły tragicznie latem 2007 r. w Warszawie

13. Chrystus z rysami twarzy Ormianina

13. Christ with Armenian facial features

14. Chrystus z rysami ruskimi

14. Christ with Ukrainian facial features

15. Polski krucyfik

15. Polish crucifix

(Wszystkie fot. J. Madejski)

przez Wojciecha Kampinosa, zaś na ścianach prezbiterium – „malowana księga cudów” Jana z Dukli z XVIII w., przedstawiająca w obrazach 96 wydarzeń z łacińskimi opisami. Przed kościołem w 1736 r. wzniesiono z fundacji krajczego koronnego Seweryna Rzewuskiego i jego małżonki Antoniny z Potockich wotywny pomnik kolumnowy z figurą św. Jana z Dukli, rzeźbiony przez Fabiana Fesingera bądź Tomasza Huettera. Pomnik zniszczono za czasów Związku Radzieckiego. Zachowała się jednak do dzisiaj mała figura świętego wieńcząca kopułę rotundy zbudowanej w 1761 r. nad studzienką na kościelnym dziedzińcu – wierzono iż woda z niej miała moc uzdrawiającą.

Z Muzeum Historii Religii wypożyczono kilkanaście obrazów. Uwagę zwraca, nie tylko ciekawą kompozycją, praca *Trzej prorocy* (tempera na drewnie o wymiarach 118 x 75 cm) i *Święta trójca*, obraz nieznanego malarza z końca XVII wieku.

Wśród portretów zaprezentowane zostały wizerunki Papieża Sykstusa V, biskupa Zachariasza Nowoszyckiego – sufragana i proboszcza lwowskiego, Piotra Mikuskiego – fundatora kościoła Dominikanów w Jaworowie i św. Łazarza we Lwowie, Jerzego Boima z 1617 r. – sekretarza króla Stefana Batorego, kupca i rajcy lwowskiego, oraz Pawła Boima doktora filozofii i medycyny, sekretarza królewskiego i burmistrza Wilna. Wielokrotnie na zdjęciach Lwowa przedstawiana była kaplica Boimów, zarówno z zewnątrz, jak i wewnątrz. Także w tej kaplicy nad drzwiami wejściowymi znajdują się dwa malowane w XVII w. portrety Boimów – protoplasty lwowskiego rodu, kupca węgierskiego pochodzenia Jerzego (Gyorgy), i jego syna Pawła, lekarza. Autorem tych portretów był Mateusz Domaradzki. Patronem rodziny był św. Jerzy, pogromca smoka – w dekoracjach kaplicy święty ten przedstawiony jest trzykrotnie w rzeźbie i malowidłach.

Na wystawie znalazły się również portrety Mikołaja Torosowicza, pierwszego ormiańskokatolickiego biskupa we Lwowie, obok portretu Isaaka Jsakowicza, arcybiskupa lwowskiego obrządku ormiańskiego, namalowanego przez Teodora Axentowicza. Ciekawie też wyeksponowane zostały portrety rabinów lwowskich: Wolfa Gutmana, Wilhelma Wachtela, pierwszego rabiną lwowskiej reformowanej synagogi, czy Isaaka Lejby Smolkesa. Wilhelm Wachtel był także znanym żydowskim malarzem (1875-1942).

Takie same bogato zdobione szaty liturgiczne, pasy kontuszowe, ornaty obrządku wschodniego, aksamitne

mitry i szkaplerze, jak te zademonstrowane na wystawie, można jeszcze dziś zaobserwować podczas nabożeństw.

Judaica miały wydzielone miejsce. W specjalnej gablocie leżała Tora, tas, czyli tarcza na Torę i keter, korona trzymana zazwyczaj nad Torą, oraz jad – wskaźnik do czytania Tory. Gdy w 1604 r. Złota Róża była główną miejską bóżnicą, to w niej przechowywana była Tora, jak też i kroniki gminy żydowskiej i jej skarbiec, do niej też przeniesiono sąd kahalny, szkołę i bibliotekę. Wewnątrz synagoga posiadała czworokątną salę z gotyckim sklepieniem, rzeźbionymi renesansowymi ozdobami oraz ołtarzem w postaci kamiennego, zwielokrotnionego portalu przy ścianie wschodniej. Budowla była interesująca z uwagi na połączenie gotyckiej konstrukcji z renesansową dekoracją.

Na wystawie zwracały uwagę oryginalne krucyfiksy przedstawiające Chrystusa na Krzyżu, którego twarz nosiła rysy w jednym przypadku Ormianina, w innym Rusina, w jeszcze innym Polaka. Były one niejako symbolicznym przesłaniem idei wystawy o Lwowie, jako o mieście tolerancji, i metropolii wielonarodowościowej.

Pomysłodawca wystawy i jej główny organizator, dyrektor Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu Janusz Pulnar, mógł się czuć w pełni usatysfakcjonowany. Wystawa, jedna z wielu w jego dorobku, była uwieńczeniem długoletnich starań miłośnika Kresów, sympatyka Lwowa, przyjaciela lwowiaków. Przechodząc na emeryturę, Janusz Pulnar raz jeszcze dał wyraz prawdzie, że sztuka nie zna granic, a jej uniwersalny charakter jest ponadnarodowy. Z drugiej strony, dokonanie to, tak jak i wcześniejsze, wskazuje na ciągłe szukanie polskich korzeni nawet tam, gdzie z pozoru trudno je dostrzec. W tym przypadku zadanie miał jednak ułatwione.

Autorzy wystawy – Janusz Pulnar i Borys Woźnicki. Konsultacji projektu wystawy dokonał Jerzy Petrus. Konsultacja naukowa – Bohdan Czajkowski. Komisarze wystawy ze strony polskiej: Adam Zieleziński i Szczepan Kowalik. Komisarze wystawy ze strony ukraińskiej: Oksana Czerwoniuk (Lwowska Galeria Sztuki), Igor Kożan (Muzeum Narodowe im. Andrzeja Szeptyckiego), Olga Moroz (Lwowskie Muzeum Historyczne), Rusłana Bubriak (Lwowskie Muzeum Historii Religii). Koordynator wystawy ze strony ukraińskiej – Taras Rutko. Autor fotografii Lwowa i zdjęć do katalogu – Jerzy Madejski.

## Przypisy

<sup>1</sup> S. Wasylewski, *Lwów*, z cyklu *Cuda Polski*, Wydawnictwo Polskie R. Wągner, Poznań – reprint Warszawa 1995, s. 87-90.

<sup>2</sup> *Ibidem*

Jerzy Madejski

**”Lwów, the Open City”  
an Exhibition at the Jacek Malczewski Museum in Radom**

From November 2006 to April 2007 the showrooms of the Jacek Malczewski Museum displayed an exhibition entitled ”Lwów, the Open City”, marking the 750th anniversary of the titular town. The initiator and organiser of the event was Janusz Pulnar, the then Museum director (today retired). The exposition was previously presented at the Lviv Art Gallery.

The exhibits on show included portraits of town councillors and mayors, examples of the crafts, and objects of Catholic, Russian Orthodox, Armenian, and Jewish religious cults, i. e. of those communities which created Lwów (Lvov, today: Lviv) in the past. For long, the town had been celebrated for its multicultural character and witnessed the harmonious coexistence of representatives of numerous nations and religions. Unique exhibits included portraits of local rabbis, discovered in the recesses of various Lviv museums. The Radom exhibition also featured fragments of a large model of Lvov, constructed by Janusz Witwicki during the inter-war period and continued during the occupation until 1946; prior to his departure for Poland Witwicki was murdered. The exhibition offered a unique opportunity to see an enormous panorama of the town by Stanisław Jankowski and Zygmunt Rozwadowski. The conservation of the

canvas, conducted in Radom for half a year, restored its former brilliance.

The presented exhibits came from the Lviv Art Gallery and local museums: Historical, National, and the History of Religion. The show was held under the patronage of Kazimierz Michał Ujazdowski, Minister of Culture and National Heritage, and Adam Struzik, marshal of the Self-government of the Voivodeship of Mazovia,

The authors of the exhibition were Janusz Pulnar and Boris Woznitski, director of the Lviv Art Gallery. The project was consulted by Jerzy Petrus from the Royal Castle on Wawel Hill in Cracow. Bohdan Czajkowski provided scientific counsel. The commissars were Adam Zieleziński and Szczepan Kowalik, and on the Ukrainian side: Oksana Chervoniuk, representing the Lviv Art Gallery, Igor Kozhan from the National Museum in Lviv, Olga Moroz from the Lviv Historical Museum, and Ruslana Bubriak from the Lviv Museum of the History of Religion. The Ukrainian coordinator was Taras Rutko. Photographs of contemporary Lviv and in the catalogue were taken by Jerzy Madejski, art photographer and author of this article.

□

Maciej Matwijów

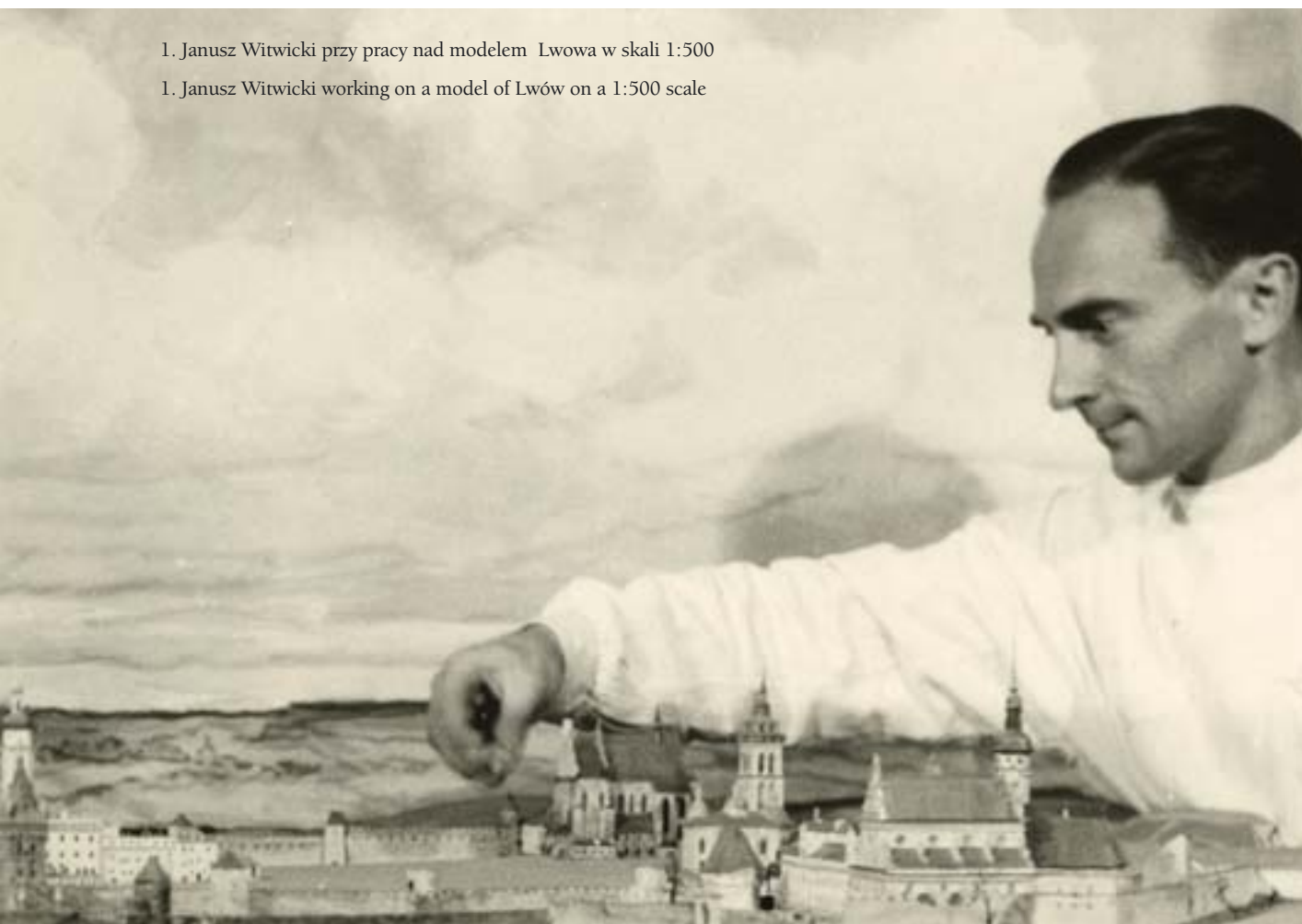
## SPRAWA PANORAMY PLASTYCZNEJ DAWNEGO LWOWA JANUSZA WITWICKIEGO W LATACH 1936-1939

Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa była bodaj jedną z ostatnich wielkich inicjatyw muzealno-architektonicznych podjętych we Lwowie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Projekt odtworzenia w formie plastycznej modelu historycznego Lwowa w skali 1:500 wysunięty został przez znanego historyka, archiwistę i kolekcjonera lwowskiego, Aleksandra Czołowskiego, już w 1893 r. w związku z organizacją przez Lwów „Wystawy Kościuszkowskiej”. Na przeszkodzie jego realizacji stanął wówczas nie tylko brak chętnego i posiadającego odpowiednie kwalifikacje

wykonawcy, ale także niedostateczne zewidencjonowanie i naukowe rozpoznanie dokumentacji archiwalno-ikonograficznej miasta. Zadania odtworzenia w formie plastycznej wyglądu Lwowa z końca XVIII w. (1772 r.) podjął się dopiero na początku lat 30. XX w. Janusz Witwicki (1903-1946), inżynier architekt, pracownik naukowy Politechniki Lwowskiej. Po wstępnych pracach przygotowawczych do właściwych prac rekonstrukcyjnych przystąpił on wraz z kierowanym przez siebie zespołem około 1932 r., opierając się na dostępnej we Lwowie dokumentacji ikonograficznej i archi-

1. Janusz Witwicki przy pracy nad modelem Lwowa w skali 1:500

1. Janusz Witwicki working on a model of Lwów on a 1:500 scale



walnej oraz na przeprowadzonych przez siebie pomiarach budynków miejskich. Początkowo skoncentrował się na sporządzeniu modelu w skali 1:500, zajmującego powierzchnię koła o 2 m średnicy. Prace nad tym modelem (rekonstrukcją fortyfikacji miejskich) były po kilku latach na tyle zaawansowane, że we wrześniu 1936 r., w okresie trwania Targów Wschodnich, został wystawiony na widok publiczny w westybulu Teatru Wielkiego we Lwowie<sup>1</sup>.

Od samego jednak początku miał on w zamiarach autora stanowić zaledwie przygotowanie do zbudowania znacznie większego i bardziej efektownego modelu w skali 1:200, który według szacunkowych obliczeń zajmować miał powierzchnię 177 m<sup>2</sup>, a więc koła o średnicy 15 m. Do jego sporządzenia J. Witwicki przystąpił w 1936 roku. Ten model, będący właściwą Panoramą Plastyczną Dawnego Lwowa, miał mieć w jego zamyślach przede wszystkim znaczenie naukowe, ale także pełnić rolę propagandową i popularyzatorską, stając się wielką atrakcją miasta, porównywalną do Panoramy Raclawickiej. Zgodnie z planami Witwickiego Panorama Plastyczna eksponowana byłaby w osobnym pawilonie (pod uwagę brano tutaj m.in. Basztę Prochową), z wykorzystaniem dodatkowych efektów wizualnych (obraz okolic Lwowa jako tło, imitacja zmian pór dnia, możliwość oglądania modelu jakby z lotu ptaka, oglądanie szczegółów budowli za pomocą peryskopów itp.)<sup>2</sup>.

Idea odtworzenia historycznego wyglądu Lwowa, a następnie stworzenia Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa, spotkała się od samego początku z zainteresowaniem ze strony przedstawicieli świata nauki i kultury<sup>3</sup>. Formą społecznego poparcia dla niej było powołanie w grudniu 1935 r., z inicjatywy Kasyna i Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie, Oddziału Lwowskiego Stowarzyszenia Architektów RP i Oddziału Lwowskiego Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego, Komitetu Budowy Panoramy Plastycznej, który w lipcu 1936 r. przekształcił się w Towarzystwo Budowy Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa. Na jego czele stanął prof. Politechniki Lwowskiej Marian Osiński, a we władzach znaleźli się m.in. lwowscy naukowcy: Stanisław Łempicki, Łucja Charewiczowa i Zbigniew Hornung, senator Aleksander Domaszewicz oraz wiceprezydent miasta Wiktor Chajes. Towarzystwo nie tylko podjęło działania zmierzające do znalezienia środków finansowych na realizację projektu, ale także roztoczyło nad nim swego rodzaju opiekę merytoryczną, wyłaniając na początku 1937 r. Sekcję Archiwalno-Historyczną i Sekcję Techniczną, których zadaniem było dostarczenie J. Witwickiemu odpowiednich materiałów historycznych oraz czuwanie nad

właściwym ich wykorzystaniem, a to poprzez kontrolę interpretacji źródeł i rysunków rekonstrukcyjnych<sup>4</sup>.

Realizacja tak ambitnego projektu wymagała jednak znacznych nakładów finansowych, którym sam Witwicki nie był w stanie podołać. Także podejmowane przez Towarzystwo Budowy Panoramy próby pozyskania funduszy od sponsorów prywatnych nie przyniosły oczekiwanych rezultatów, mimo zachęcającej do tego akcji reklamowej. W tej sytuacji głównym źródłem finansowania pozostawała gmina miasta Lwowa. Ewentualne zaangażowanie środków publicznych stawiało jednak na porządku dziennym sprawę oceny naukowej wartości pracy i ustaleń badawczych Witwickiego, zwłaszcza że model w skali 1:200 wymagał o wiele większej precyzji, uwzględniania szczegółów budowli itp., niż model mniejszy (w skali 1:500). Kontrowersje budziło zwłaszcza odtworzenie przez Witwickiego wyglądu dawnych fortyfikacji miasta, a to ze względu na brak jakichkolwiek ich pozostałości (fortyfikacje te zostały rozebrane przez Austriaków na przełomie XVIII i XIX w.) oraz odpowiednio bogatej i wszechstronnej dokumentacji ikonograficznej i archiwalnej.

Projekty częściowego sfinansowania przez miasto modelu 1:500 Witwicki przedłożył władzom miejskim już w latach 1932-1933. W czerwcu 1933 r. rada miejska, m.in. pod wpływem bardzo pozytywnej opinii dyrektora muzeów miejskich Aleksandra Czołowskiego, postanowiła zakupić od niego niektóre modele oraz model całego projektu za 3900 zł, ale ostatecznie do transakcji tej nie doszło. Początkowo zaangażowaniu się miasta w budowę Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa stanęły na przeszkodzie bardzo wygórowane szacunki finansowe Witwickiego, który pełne koszty wykonania Panoramy wraz z różnymi elementami ekspozycyjnymi obliczał nawet na co najmniej 700 000 złotych. Ponieważ jednak szans na uzyskanie tak ogromnej kwoty z budżetu miasta nie było, ostatecznie w 1936 r. koszty te Towarzystwo Budowy Panoramy zredukowało do 200 000 zł. (ograniczając też zakres rekonstrukcji tylko do śródmieścia, z pominięciem przedmieść), przy czym uważało, że na początek – dla zrealizowania zasadniczych prac rekonstrukcyjnych – wystarczyłaby zaledwie subwencja 42 000 zł, płatnych w trzech rocznych ratach po 14 000. Oprócz tego miasto miałoby dać grunt pod pawilon, przydzielić jednego pracownika technicznego i zakupić wykonany już częściowo model w skali 1:500 za 10 000 zł<sup>5</sup>. Sprawa udzielenia przez miasto pomocy finansowej podnoszona była ponadto w artykułach prasowych i różnych publikacjach wychodzących z kręgu Towarzystwa Budowy Panoramy, w których to artykułach udowodniano dochodowość całego przedsięwzięcia,

a co za tym idzie perspektywę osiągnięcia korzyści finansowych dla miasta<sup>6</sup>.

Sprawa udzielenia przez miasto pomocy finansowej na wykonanie Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa weszła w fazę decydującą pod koniec 1936 roku. W dniu 27 listopada 1936 r. Zarząd Miejski zorganizował w tej sprawie konferencję naukową z udziałem wiceprezydenta Jana Weryńskiego, prof. M. Osińskiego, J. Witwickiego oraz grona lwowskich naukowców, muzealników i urzędników miejskich. Obok głosów popierających wartość naukową dotychczasowych ustaleń Witwickiego i opowiadających się za udzieleniem przez miasto wsparcia finansowego na ten cel, pojawiły się także opinie krytyczne lub wstrzemięźliwie odnoszące się do projektu, m.in. ze strony prof. M. Gębarowicza. Zasadnicze wątpliwości w tej mierze wysunął zwłaszcza wybitny historyk i archiwista lwowski A. Czołowski, dowodząc, że ze względu na brak dostatecznych materiałów źródłowych nie ma możliwości wiernego odtworzenia wyglądu dawnego Lwowa, który w 80% musiałby być wytworem fantazji, i tym samym zakwestionował w zasadzie naukową wartość projektu Witwickiego. Wobec tych rozbieżności podjęcie dalszych decyzji w sprawie Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa złożono na barki Podkomisji Archiwalno-Muzealnej Rady Miejskiej. Na posiedzeniu, które odbyło się w Muzeum Narodowym im. króla Jana III w dniu 27 stycznia 1937 r., podkomisja ta uchwaliła powołanie ściślejszego komitetu rzeczoznawców, złożonego z lwowskich uczonych. Komitet ten miał się zająć oceną naukowej wartości rekonstrukcji Witwickiego i od jego orzeczenia uzależniono zajęcie przez Zarząd Miasta Lwowa stanowiska co do przyszłego finansowania i poparcia dalszych prac rekonstrukcyjnych<sup>7</sup>.

W powołanym przez Podkomisję Archiwalno-Muzealną dziewięcioosobowym Komitecie Rzeczoznawców znaleźli się głównie historycy sztuki i historycy oraz jeden architekt. Wśród tych pierwszych najznamienitszą postacią był dr Mieczysław Gębarowicz (1893-1984), kustosz Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie, długoletni wykładowca historii sztuki na Politechnice Lwowskiej i świeżo upieczony (1936) prof. tytularny Uniwersytetu Jana Kazimierza. Nie był on w zasadzie badaczem sztuki i architektury Lwowa, swoje zainteresowania naukowe koncentrując głównie na polskiej i europejskiej sztuce średniowiecznej. Wybitnym znawcą sztuki lwowskiej, zwłaszcza epoki baroku i rokoka, był natomiast dr Tadeusz Mańkowski (1878-1956), z wykształcenia prawnik i przez wiele lat praktykujący we Lwowie adwokat, autor takich monografii jak: *Lwowskie kościoły barokowe* (1932), *Lwowski*

*cech malarzy w XVI i XVII wieku* (1936), *Budownictwo Jana III we Lwowie* (1936) oraz *Lwowska rzeźba rokokowa* (1937). Dorobkiem naukowym ustępował mu dr Zbigniew Hornung (1903-1981), od 1929 r. konserwator zabytków sztuki województw lwowskiego, stanisławowskiego i tarnopolskiego, autor monografii poświęconych lwowskim artystom XVIII w.: malarzowi Stanisławowi Stroińskiemu (wyd. 1935) i rzeźbiarzowi Antoniemu Osińskiemu (wyd. 1937). Spośród reprezentowanych w gronie Komitetu Rzeczoznawców historyków najbardziej znaczącą postacią, o niepodważalnym autorytecie osobistym, był dr Aleksander Czołowski (1865-1944), niezwykle zasłużony dla badań nad przeszłością miasta i ochrony jego zabytków jako organizator i długoletni kierownik Archiwum Miejskiego (1891) i Muzeum Historycznego (1893) oraz dyrektor muzeów miejskich, autor m.in. *Historii Lwowa od założenia do 1600 r.* (1925), *Historii Lwowa od 1600 do 1772 r.* (1927) i pracy *Jan III i miasto Lwów* (1929), a także redaktor *Pomników dziejowych Lwowa* (t. I-V, 1892-1921). Historykiem Lwowa epoki staropolskiej była także dr Łucja Charewiczowa (1897-1943), od 1933 r. docent Uniwersytetu Jana Kazimierza i autorka takich prac, jak *Handel średniowiecznego Lwowa* (1925), *Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski przedrozbiorowej* (1929) i *Wodociągi starego Lwowa 1404-1663* (1934). Ostatni z tego grona, Teofil Emil Modelski (1881-1967), od 1924 r. prof. Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i następnie Uniwersytetu Jana Kazimierza, redaktor „Kwartalnika Historycznego” w latach 1932-1936, specjalizował się przede wszystkim w dziejach średniowiecznych Polski i Europy Środkowej oraz dziejach Polski XIX wieku. Środowisko architektów lwowskich reprezentował inż. Witold Doliński, wykładowca budownictwa lądowego na Politechnice Lwowskiej w latach 1924-1928 i kierownik Biura Pomiarowo-Regulacyjnego Zarządu Miejskiego, słynny przede wszystkim jako autor „Dioramy dawnego Lwowa”, wystawionej na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Listę członków Komitetu uzupełniali historycy literatury i kultury: dr Karol Badecki (1886-1953) i prof. Stanisław Łempicki (1886-1947). Pierwszy z nich, znawca polskiej literatury mieszczańskiej XVII w., długoletni pracownik, a od 1937 r. kierownik Archiwum Akt Dawnych m. Lwowa (Archiwum Miejskiego) i muzeów miejskich, uznawany był za jednego z najlepszych znawców archiwaliów lwowskich epoki staropolskiej, m.in. jako autor katalogu akt tegoż Archiwum (t. 3-4, 1935-1936) oraz kilku publikacji dotyczących lwowskich zbiorów archiwalnych. Bez wątplenia najmniejsze kompetencje do wypowiedzania się w sprawach Panoramy Plastycznej



Dawnego Lwowa miał w gronie rzeczoznawców Stanisław Lempicki, prof. Uniwersytetu Jana Kazimierza od 1924 r., autor prac z dziedziny historii kultury, literatury i oświaty w Polsce, głównie epoki renesansu.

Komitet Rzeczoznawców rozpoczynał prace w niezbyt sprzyjającej atmosferze, wywołanej ostrą polemiką między zwolennikami i przeciwnikami Panoramy Plastycznej. Ton jej nadawali J. Witwicki i Towarzystwo Budowy Panoramy, inspirując w prasie lwowskiej i pozalwowskiej (warszawski „Kurier Poranny”) artykuły mające wywrzeć swego rodzaju nacisk na Zarząd Miasta Lwowa i doprowadzić do realizacji ich postulatów finansowych. W tym celu nie cofali się oni przed świadomym dezinformowaniem opinii publicznej, a także przed napastliwymi atakami na swoich przeciwników. Tak więc, odnosząc się do konferencji naukowej z listopada 1936 r. i czynionych Witwickiemu zarzutów o nienaukowy charakter jego pracy, informowano, że zarzuty te zostały na tejże konferencji w pełni zdezwauowane, a projektem Witwickiego przyznano *autorytatywnie walor ścisłości naukowej*; jednocześnie, wyprzedzając decyzję Rady Miejskiej informowano, że potrzebna na budowę Panoramy kwota 200 000 zł *ma się podobno znaleźć* w budżetach gminy Lwowa na lata 1937/38 i 1938/39<sup>8</sup>. W tej sytuacji nie może dziwić, że do zapadłej dwa tygodnie później decyzji o powołaniu Komitetu Rzeczoznawców odniesiono się bardzo krytycznie. Decyzję tę wprost określono jako „skandal”, odwołując się na kolejne miesiące przyznanie przez miasto odpowiednich subwencji na budowę Panoramy, a ostrożne i wstrzemięźliwe stanowisko zajmowane przez Zarząd Miejski określono jako *sieć intryg niesamowitych i marazmów, które rzucają kłody pod nogi kwalifikowanej produktywnej pracy i twórczej inwencji*<sup>9</sup>. Podkreślając naukową wiarygodność ustaleń dotyczących odtworzenia fortyfikacji lwowskich oraz *wyjatkowość* fachowego przygotowania J. Witwickiego, z ironią odniesiono się do stanowiska *pewnych sfer naukowych* krytycznych wobec prac rekonstrukcyjnych Witwickiego oraz bez ogródek dezawuowano kompetencje niektórych rzeczoznawców (tych zwłaszcza *starej daty*, co było czytelną aluzją do osoby A. Czołowskiego i jego oceny pracy), zastrzegając, że gdyby prace Komitetu zajęte zostały *dysputami, destrukcyjną krytyką ogólnikową lub szukaniem dziury w całym, to szkoda czasu na taką „fachową kontrolę”*<sup>10</sup>.

Wobec takiego tonu publicystyki prasowej nie pozostał bierny także główny krytyk projektu Witwickiego, A. Czołowski. W połowie lutego 1937 r. wydał on broszurę, w której zakwestionował możliwości i potrzebę stworzenia Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa, rozwijając swoje poprzednie zastrzeżenia co do możli-

wości wiernego odtworzenia wyglądu miasta z 1772 r. w skali 1:200, a to ze względu na brak dostatecznej ilości materiałów archiwalnych i ikonograficznych. W swojej broszurze podważał także zasadność i realność finansowego kosztorysu przedstawionego przez Witwickiego i Towarzystwo Budowy Panoramy Plastycznej oraz nadzieje na jej przyszłą rentowność. Samą Panoramę określił w istocie jako niepotrzebny miastu wydatek oraz jako wyraz megalomańskich fantazji jej autora<sup>11</sup>.

Ta rozbieżność opinii wokół projektu Witwickiego dała szybko o sobie znać w pracach Komitetu Rzeczoznawców, ukonstytuowanego 26 lutego 1937 r. pod przewodnictwem T. E. Modelskiego (wiceprzewodniczącym został M. Gębarowicz). Już pierwsze jego posiedzenia wykazały odmienne punkty widzenia rzeczoznawców zarówno co do wartości wykonanego już modelu w skali 1:500, jak i kwestii zasadności prowadzenia dalszych prac rekonstrukcyjnych, tym razem w skali 1:200. Nie wykluczone, że oprócz względów merytorycznych duże znaczenie miał tutaj fakt, że część rzeczoznawców była zarazem członkami Towarzystwa Budowy Panoramy Plastycznej, a więc nie mogła być całkowicie bezstronna w ocenie projektu.

Po odbyciu przez Komitet trzech posiedzeń i zapoznaniu się z dotychczasowymi pracami J. Witwickiego i z projektem Panoramy Plastycznej, 30 kwietnia 1937 r. T. E. Modelski opracował projekt ankiety, która miała dać podstawę do wydania ostatecznego orzeczenia w sprawie Panoramy. W ankiecie tej postawił członkom Komitetu cztery pytania: 1. Czy rekonstrukcja fortyfikacji dawnego Lwowa w dotychczasowym wykonaniu inż. Witwickiego ma charakter pracy naukowej z dziedziny historii architektury polskiej?; 2. Czy metoda pracy inż. Witwickiego jest naukowa i krytyczna?; 3. Czy materiały, na jakich inż. Witwicki oparł swoją pracę, są już dziś wystarczające do wykonania rekonstrukcji i czy materiały, jakie by się w przyszłości ewentualnie znalazły, zmieniają tak dalece i tak zasadniczo wyobrażenie o wyglądzie dawnego miasta, że dokonana rekonstrukcja utraciłaby wszelką wartość?; 4. Czy jest wskazane, aby inż. Witwicki kontynuował rozpoczętą pracę?<sup>12</sup>.

W powyższych kwestiach zasadniczo negatywne stanowisko zajęli M. Gębarowicz i T. Mańkowski, a częściowo także A. Czołowski. Pierwszy z nich w zasadzie odmówił wykonanej przez Witwickiego rekonstrukcji fortyfikacji dawnego Lwowa charakteru naukowego, przede wszystkim ze względu na brak odpowiednio opracowanego materiału, umożliwiającego kontrolę prac rekonstrukcyjnych. Zarzucił też autorowi brak krytycyzmu w korzystaniu z materiałów źródłowych,

zwłaszcza wobec występujących w tych materiałach licznych sprzeczności oraz ich szczupłości i fragmentaryczności. Jak stwierdził, uniemożliwia to rekonstrukcję, *która by oparta była w przeważnej przynajmniej mierze na niezbitych faktach, a nie na fantazji; ta bowiem w obecnym stanie rzeczy – poza stroną czysto topograficzną – odgrywa rolę decydującą*. Przygotowanemu modelowi w skali 1:500 przyznał Gębarowicz co najwyżej walory dydaktyczne i opowiedział się za jego wykończeniem i następnie udostępnieniem publiczności, ale sprzeciwił się podjęciu dalszych prac nad Panoramą Plastyczną z funduszy publicznych, gdyż *na realizację wielkiej panoramy ze stanowiska społecznego nie należy patrzeć inaczej, jak np. na stworzenie gabinetu figur woskowych, który wprawdzie budzić musi zainteresowanie pewnych sfer, ale pozostawiony być musi inicjatywie prywatnej. Czynniki oficjalne i naukowe w tej sprawie nie mają nic do powiedzenia*<sup>13</sup>.

Bez wątpienia na ocenie Gębarowicza zaważyło żywione przez niego przekonanie o wyolbrzymianiu sprawy Panoramy w stopniu nieadekwatnym do jej rzeczywistego znaczenia, zwłaszcza wobec trudności, z jakimi wówczas borykały się lwowskie muzealnictwo i ochrona zabytków<sup>14</sup>. Gębarowicz uważał bowiem, że w czasie, gdy resztki oryginalnych fortyfikacji starego Lwowa rozsypują się w gruzy i brak funduszy, *stosunkowo nieznacznych, na zapobieżenie ruinie, gdy najcenniejsze zbiory muzealne np. Galerii Narodowej nie mogą być należycie eksponowane z powodu braku odpowiedniego pomieszczenia, wysuwa się na czoło zagadnień kwestię budowy Panoramy i czyni się ją niejako probierzem kultury miasta. Sprawa podrzędnego znaczenia, którą w normalnych warunkach załatwić powinna bezpośrednio dyrekcja muzeum miejskiego z odnośnym fachowcem, przysłania zagadnienia stokroć ważniejsze, jest przedmiotem gwałtownej polemiki publicznej*<sup>15</sup>.

Podobne zastrzeżenia wysunął T. Mańkowski. Uważał on, że wykonana już rekonstrukcja nie może być uważana za ścisłą pod względem naukowym, przede wszystkim ze względu na brak wystarczających materiałów ikonograficznych i archiwalnych, zachodzące między różnymi przekazami sprzeczności w opisie miasta oraz wykazany przez autora niedostateczny krytycyzm w wykorzystaniu tych materiałów. Modelowi temu przyznał jednak duże walory pedagogiczne i opowiedział się za nabyciem go przez miasto, a następnie udostępnianiem go szerokiej publiczności<sup>16</sup>.

Natomiast niejednoznaczne stanowisko zajął w tej kwestii najgorliwszy dotąd oponent Witwickiego, A. Czołowski. Nie wysunął on, tak jak poprzednicy, zastrzeżeń co do naukowej wartości modelu w skali 1:500 (co więcej modelowi temu przyznał *poważny*

*naukowy charakter*), wypowiedział się jednak przeciw podjęciu prac nad modelem w skali 1:200, które to prace – wobec szczupłości wykorzystanego przez Witwickiego materiału ikonograficzno-archiwalnego – musiałyby być poprzedzone opracowaniem specjalnego naukowego studium, które rozjaśniłoby wszystkie wątpliwości na temat fortyfikacji dawnego Lwowa w oparciu o *krytycznie wyzyskane wszelkie drukowane i archiwalne materiały historyczne i ikonograficzne*. Przy tej okazji zgłosił pewne zastrzeżenia co do wiarygodności niektórych materiałów archiwalnych wykorzystanych przez Witwickiego oraz podtrzymał swoje dawne wątpliwości co do partycypacji miasta w wykonaniu modelu w skali 1:200, a to ze względu na ogromne koszty z tym związane<sup>17</sup>.

Pozytywne, a niekiedy wręcz entuzjastyczne stanowisko zarówno wobec wykonanego już modelu, jak i projektu Panoramy Plastycznej zajęli z kolei W. Doliński, K. Badecki, S. Łempicki i Z. Hornung. Ten ostatni, polemizując z Gębarowiczem i Mańkowskim, wyraził pogląd, że ścisłe i wierne zrekonstruowanie jakiegokolwiek obiektu zabytkowego jest w ogóle niemożliwe, gdyż rekonstrukcja musi być wynikiem *średniej arytmetycznej wszystkich planów, jakie są w danej chwili do dyspozycji*, jak np. miało to miejsce w wypadku odbudowania Akropolu i Koloseum. Przy tego typu pracach decydującą rolę odgrywa inwencja i wiedza odtwórcy – architekta, który *porównując szereg planów, konfrontując je z sobą, biorąc pod uwagę elewacje, zachowane fundamenty lub choćby tylko luźne fragmenty – wydedukuje całość mniej lub więcej szczegółowo, ale zgodnie z duchem dawnego czasu*. W takim rozumieniu kwestia, że *dana baszta była o metr wyższa lub niższa, że wysokość murów wykazuje różnicę na tym lub owym odcinku, że daszek był inaczej kryty itp. – to rzeczy dla rekonstruktora nieistotne. Grunt, że jest zasadniczy typ*. Zdecydowanie też przyznał on metodzie pracy Witwickiego charakter naukowy, mimo że *rezultaty mogą być hipotetyczne*, oraz wysoko ocenił jego krytycyzm badawczy, gdyż *nie przenosi on [...] żywcem form, uwidocznionych w widokach i planach miasta, ale stara się je skonfrontować ze sobą, uzgodnić i technicznie uzasadnić*<sup>18</sup>.

Z nieco innego punktu widzenia w obronie pracy Witwickiego wystąpił K. Badecki. Uważał on, że *Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa [...] nie musi być dziełem naukowym, ale raczej imprezą dydaktyczną, pedagogiczną, atrakcyjną*, oraz że *panoramowa wizja staropolskiego Lwowa zależy nie od drobnych szczegółów architektonicznych, ale od uprawdopodobnionych i zasadniczych konturów sylwetki ogólnej, które złożą głównie fortyfikacyjne i inne monumentalne budowle miasta*. Zachowane (niezbyt bogate) materiały ikonograficzne i kartogra-

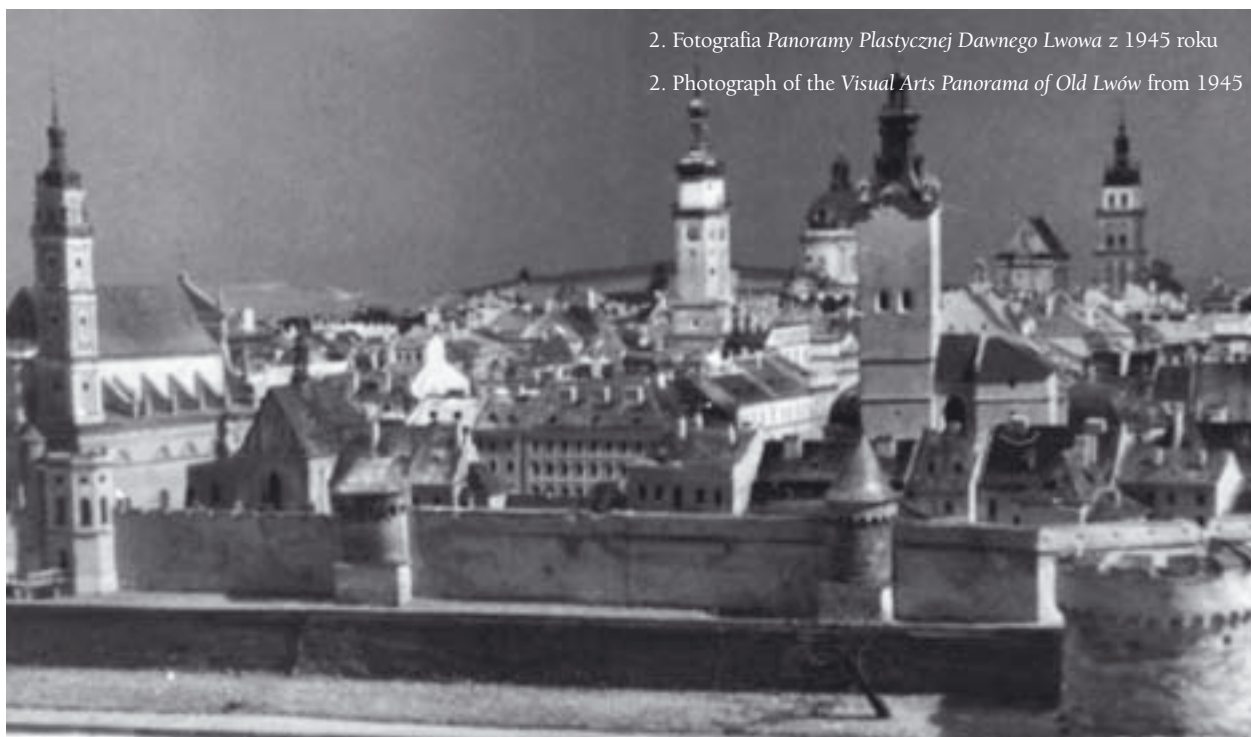
ficzne dawały według niego wystarczającą podstawę do podjęcia próby takiej rekonstrukcji, a kontynuowanie rozpoczętej przez Witwickiego pracy uznawał *wprost za obowiązek społeczny i za honor Lwowa*<sup>19</sup>.

Spośród członków Komitetu Rzeczoznawców z nieznanymi nam powodów pisemnej oceny w sprawie modelu Witwickiego nie udzieliła Ł. Charewiczowa. Ponieważ jednak – jak wynika z protokołu posiedzenia z 20 kwietnia – podzielała ona w pewnych punktach krytyczną opinię M. Gębarowicza co do naukowej wartości modelu w skali 1:500, można przypuścić, że świadomie uchyliła się od odpowiedzi, nie chcąc występować przeciw stanowisku reprezentowanemu przez Towarzystwo Budowy Panoramy, którego była członkiem.

Sam T. E. Modelski był wyraźnie przychylny projektowi Witwickiego, chociaż starając się jako przewodniczący Komitetu zachować bezstronność, opinii swojej oficjalnie wówczas nie przedłożył. Niemniej od samego początku prac Komitetu nie zgadzał się z zastrzeżeniami, że na podstawie istniejących materiałów nie można dać ścisłej rekonstrukcji wyglądu miasta, wątpił też, aby w najbliższym czasie znalazły się nowe materiały, mogące zweryfikować lub podważyć dotychczasowe ustalenia Witwickiego. W pełni swoje stanowisko przedstawił dopiero w listopadzie 1937 r., już po ustąpieniu ze stanowiska przewodniczącego, jednoznacznie przyznając pracy Witwickiego charakter naukowy i opowiadając się za kontynuowaniem prac nad Panoramą Plastyczną<sup>20</sup>.

Oprócz członków Komitetu Rzeczoznawców w sprawie Panoramy Plastycznej wypowiedział się ponadto profesor architektury (i zarazem prezes Towarzystwa Budowy PPDŁ) Marian Osiński, zaproszony przez T. E. Modelskiego w charakterze eksperta. Oczywiście zdecydowanie wystąpił on w obronie naukowej wartości wykonanego już modelu fortyfikacji Lwowa i opowiedział się za kontynuowaniem prac nad modelem w skali 1:200. Polemizując z zastrzeżeniami wysuniętymi przez M. Gębarowicza i T. Mańkowskiego, podkreślał przede wszystkim znaczenie źródeł ikonograficznych dla odtworzenia wyglądu miasta, wskazywał na rozległość przeprowadzonych przez Witwickiego badań i jego krytycyzm w ocenie materiałów źródłowych, a wreszcie uznawał zebrane przez Witwickiego materiały za wystarczające do podjęcia próby wykonania rekonstrukcji, zwłaszcza że nie było według niego żadnych nadziei na odkrycie jakichś nowych i nieznanych dotąd materiałów<sup>21</sup>.

Modelski nie poprzestał tylko na zwróceniu się do M. Osińskiego, ale opinie członków Komitetu Rzeczoznawców udostępnił także J. Witwickiemu, a to w celu umożliwienia mu zajęcia stanowiska w tej sprawie. Od samego początku prac Komitetu Rzeczoznawców Witwicki – już wcześniej zwywany do udzielania różnych wyjaśnień oraz odpowiedzi na pytania i wątpliwości zgłaszane przez rzeczoznawców – zdecydowanie bronił swojego projektu, przekonując, że tylko model w skali 1:200 pozwoli na bardziej zbliżone do rzeczy-



2. Fotografia Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa z 1945 roku

2. Photograph of the Visual Arts Panorama of Old Lviv from 1945

wistości i bogatsze w szczegóły odtworzenie wyglądu obiektów; w wypadku braku ich szczegółowej dokumentacji archiwalno-ikonograficznej, podstawą do odtworzenia będzie materiał porównawczy. Jak uważał, nikogo nie powinien razić zrekonstruowany obiekt, jeśli z braku dokumentacji nikt nie wie jak on w rzeczywistości wyglądał. Zapewniał przy tym, że on sam z pewnością nie sporządzi rekonstrukcji sprzecznej z otoczeniem, epoką i ówczesnym stylem. Zbijał także argumenty oponentów co do zbyt szczupłej ilości materiału ikonograficzno-archiwalnego, zwracając przede wszystkim uwagę na fakt, że spośród 271 kamienic z końca XVIII w., do współczesnych czasów przetrwały w formie niezmienionej lub stosunkowo mało zmienionej aż 143 kamienice, czyli 56%; również zachowane szczyty z końca XVIII w. (Francois'a Perneura i Johanna Christopa Haffnera) dawały według niego dokładny obraz dawnego Lwowa, oczywiście pod warunkiem, że zostaną one należycie rozeznane i krytycznie skonfrontowane. Podnosząc korzyści jakie dawałby model w skali 1:200, dowodził wreszcie, że koszty jego wykonania byłyby zaledwie o 25% większe niż w wypadku modelu w skali 1:500<sup>22</sup>.

Opierając się na nadesłanych opiniach i wyjaśnieniach J. Witwickiego, T. E. Modelski zamierzał zwołać na 16 czerwca posiedzenie Komitetu Rzecznawców, na którym zapadłaby ostateczna decyzja i ustalony został tekst orzeczenia w sprawie projektu Panoramy Plastycznej<sup>23</sup>. Projekt takiego orzeczenia został zresztą z góry przygotowany, zapewne wspólnie przez Modelskiego i Witwickiego: było ono jednoznacznie pozytywne dla twórcy Panoramy i właściwie zalecało we wszystkim spełnienie jego dezyderatów, tj. zakupienie przez miasto dotychczasowego modelu fortyfikacji dawnego Lwowa w skali 1:500, zaangażowanie Witwickiego do ukończenia tego modelu oraz finansowe wsparcie przez miasto budowy Panoramy Plastycznej. Takie ustalenia odpowiadały w pełni poglądom Modelskiego, który uważał, że orzeczenie zawierające wątpliwości i zastrzeżenia mogłoby całą rzecz udaremnić *ze szkodą i dla nauki naszej i dla poznania przeszłości miasta*<sup>24</sup>.

Do przyjęcia tego orzeczenia jednak nie doszło, bowiem planowane posiedzenie Komitetu zostało przez T. E. Modelskiego odwołane na skutek nieoczekiwanej wystąpienia M. Gębarowicza i T. Mańkowskiego. Odnosząc się do sugestii zawartych w liście okólnym T. E. Modelskiego z 12 czerwca, zarzucili mu oni brak bezstronności i naruszenie zasad pracy Komitetu, a to głównie przez poddanie ich opinii pod osąd Witwickiego i „samowolne” zaproszenie jako eksperta prezesa Towarzystwa Budowy Panoramy Plastycznej M. Osińskiego, a więc osoby bezpośrednio zaintereso-

wanej wynikiem prac Komitetu<sup>25</sup>. Wprawdzie z zasadnością tych zarzutów Modelski nie zgodził się, jednak postawienie ich uznał za swoiste wotum nieufności wobec swojej osoby i zdecydował się zgłosić w dniu 26 czerwca na ręce zastępcy przewodniczącego Podkomisji Archiwalno-Muzealnej Rady Miejskiej Lwowa Jana Poratyńskiego rezygnację z przewodnictwa Komitetowi Rzecznawców. Mimo namów do jej cofnięcia oraz pojednawczych oświadczeń ze strony M. Gębarowicza i T. Mańkowskiego, decyzji swojej już nie zmienił<sup>26</sup>.

Czy rzeczywiście zastrzeżenia wobec T. E. Modelskiego były uzasadnione? Nie może ulegać wątpliwości, że dążył on do wydania orzeczenia jak najbardziej przychylnego dla Witwickiego, o co ten ostatni niemal wprost u niego zabiegał, już 8 marca 1937 r. prosząc Modelskiego o wydanie [...] *takiej opinii, jaka zdaniem J.W. Pana Dziekana najbardziej odpowiada prawdzie istotnej i sensowi sprawy*<sup>27</sup>. W tym kontekście zwrócić się o dodatkową ekspertyzę do prezesa Towarzystwa Budowy Panoramy Plastycznej nie było posunięciem zręcznym, podobnie jak i przekazanie opinii rzeczoznawców J. Witwickiemu, który swoim nazbyt emocjonalnym i polemicznym tonem odpowiedzi na opinie M. Gębarowicza i T. Mańkowskiego niepotrzebnie dolał tylko oliwy do ognia.

Ostatnie posiedzenie Komitetu Rzecznawców odbyło się 18 października 1937 roku. Na posiedzeniu tym podjęto decyzję o zakończeniu jego działalności, przyjęto rezygnację T. E. Modelskiego z funkcji przewodniczącego oraz powierzono M. Gębarowiczowi dalsze kierownictwo pracami Komitetu. W przeciwieństwie do Modelskiego Gębarowicz nie zdecydował się na sporządzenie jednolitego orzeczenia, poprzestając na krótkim zreferowaniu opinii poszczególnych członków Komitetu, ostateczną ocenę w tej mierze pozostawiając Zarządowi m. Lwowa<sup>28</sup>. Tak sformułowane sprawozdanie, w którym wyszczególnione zostały rozbieżne oceny i różne punkty widzenia na pracę J. Witwickiego, było dla tego ostatniego i dla Towarzystwa Budowy Panoramy Plastycznej w jakiejś mierze ciosem. Tę niekorzystną wymowę przygotowanego przez Gębarowicza sprawozdania Towarzystwo Budowy PPDŁ próbowało nieco zminimalizować zarówno przez zwrócenie uwagi Prezydium Miasta Lwowa na pewne nieścisłości w nim zawarte, jak i nagłośnienie w prasie lwowskiej pochlebnych ocen niektórych rzeczoznawców, a to w celu kontynuowania akcji propagandowej na rzecz budowy Panoramy<sup>29</sup>. Podjęło także Towarzystwo Budowy PPDŁ starania o wciągnięcie projektu budowy Panoramy do programu uroczystości jubileuszowych 600-lecia polskiego Lwowa, przypadających na rok 1940, co wraz z projektem powołania do życia obywatelskiego komi-

tetu finansowego budowy modelu miało mu zapewnić odpowiednie środki na ten cel<sup>30</sup>.

Zabiegi te okazały się jednak mało skuteczne. Możemy z dużym prawdopodobieństwem przypuścić, że to pod wpływem rozbieżnych opinii Komitetu Rzecznawców Zarząd Miejski stanął ostatecznie na stanowisku, że pełne zaangażowanie się w Panoramę Plastyczną Dawnego Lwowa w aktualnych warunkach gospodarczych i wzięwszy pod uwagę możliwości finansowe miasta nie jest zasadne, zwłaszcza wobec pilnych potrzeb w innych dziedzinach i ograniczania wydatków na cele kulturalne. Ustalono jedynie, że gmina m. Lwowa mogłaby uczestniczyć w pokryciu co najwyżej 1/3 (lub 40%) kosztów produkcji śródmiejskiej części Panoramy i to pod warunkiem, że Towarzystwo Budowy Panoramy Plastycznej wystarałoby się o resztę pieniędzy z innych źródeł (przy czym w zamian za te 40% kosztów Zarząd Miejski otrzymać miał 51% praw własności do modelu). Doceniając jednocześnie pedagogiczne i propagandowe walory już wykonanej rekonstrukcji, Zarząd Miasta wyraził wolę zakupienia od J. Witwickiego dotychczasowego modelu w skali 1:500; w opinii Zarządu model ten, nie uwypuklając niepewnych historycznych szczegółów, dawał bowiem wystarczającą wizję starego miasta w XVIII wieku. W istocie cała sprawa pozostawała w 1938 r. w zawieszeniu: wiadomo, że w lipcu tego roku, w rozmowie z Witwickim prezydent Lwowa Stanisław Ostrowski obiecał niezobowiązująco co najwyżej wstawienie do budżetu miasta kwoty ok. 20 000 zł z przeznaczeniem na dalsze prace nad modelem. Formalna umowa w sprawie partycypacji gminy m. Lwowa w budowie Panoramy została podpisana dopiero w 1939 r., jednak do wybuchu II wojny światowej Witwicki otrzymał na ten cel tylko jedną ratę w wysokości 10 000 zł<sup>31</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> Historię budowy PPDŁ opracował M. Witwicki, *Janusz Witwicki 1903-1946. Panorama plastyczna dawnego Lwowa*, specjalne polsko-ukraińskie wydanie czasopisma „Budujemy inaczej”, Lwów [2004], s. 8-27. Por. też folder *Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa*, Lwów 1936, artykuł prasowy *Dawny Lwów odsłania swe oblicze. Reportaż z pracowni inż. Witwickiego*, „Słowo Narodowe”, 18 V 1937 oraz notatki T.E. Modelskiego, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (dalej: BZNiO) 17216, s. 335-337.

<sup>2</sup> Notatki T.E. Modelskiego, BZNiO, *op. cit.*, s. 341; *Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa (wywiad z projektodawcą inż. arch. J. Witwickim)*, „Małopolski Informator Komunikacyjno-Artystyczny”, Lwów, listopad 1936, nr 10/11; J. Tur, *O wskrzeszenie zaginionego Lwowa. Prace Towarzystwa Budowy*

Wybuch wojny nie zakończył realizacji tego przedsięwzięcia. Prace nad Panoramą Plastyczną Dawnego Lwowa J. Witwicki kontynuował w okresie okupacji sowieckiej i niemieckiej, częściowo korzystając ze skromnych dotacji przyznawanych przez władze okupacyjne. Mimo że prace te znalazły się w 1946 r. w stadium finalnym, nie doczekała się Panorama Plastyczna wystawienia we Lwowie na widok publiczny, a w lipcu 1946 r. została wywieziona do Polski przez ekspatriującą się ze Lwowa rodzinę jej twórcy. Stało się to już po śmierci J. Witwickiego, który w niewyjaśnionych okolicznościach zginął tragicznie na kilka dni przed planowanym wyjazdem. Również w Polsce przez długi czas Panorama nie mogła doczekać się wyeksponowania, gdyż ze względu na swoją tematykę była przez ponad 40 lat ukrywana w magazynach różnych placówek muzealnych i naukowych. Czasowego wystawienia na widok publiczny doczekała się dopiero po 1994 r. w Muzeum Historycznym m. Wrocławia (w Arsenale Miejskim i w Muzeum Sztuki Medalierskiej). Obecnie – zgodnie z wolą rodziny – stanowi własność Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, który w przyszłości zamierza zorganizować stałą jej ekspozycję, po przygotowaniu odpowiednich pomieszczeń<sup>32</sup>.

Oderwana po 1946 r. od miasta, którego historię i architekturę miała obrazować, Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa straciła w dużej mierze swe wartości propagandowe i popularyzatorskie, jakie jej powstaniu przyświecały. Pozostała przede wszystkim zabytkiem polskiej rekonstrukcji architektonicznej, nie mającym właściwie swego odpowiednika w zbiorach polskich, bliską sercu wszystkich Lwowian pamiątką odnoszącą się do przeszłości miasta, a przede wszystkim świadectwem sztuki, wiedzy i pasji jej twórcy, który stworzeniu Panoramy poświęcił 16 lat życia.

*Panoramy*, „Kurier Poranny” 15 I 1937; Wł. Śledziński, *Prace nad modelem plastycznym murów obronnych Lwowa dobiegają końca*, „Polska Zbrojna”, 23 IX 1937.

<sup>3</sup> Zob. Z. Hornung, *Godna poparcia inicjatywa*, „Słowo Polskie”, 6 X 1932.

<sup>4</sup> Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 26 II 1937, BZNiO 17216, s. 13-15.

<sup>5</sup> Pisma J. Witwickiego do Prezydenta i Zarządu m. Lwowa z 20 VIII, 15 XII 1932, BZNiO 93/95/1; opinia A. Czołowski z 28 V 1932, *ibidem*; Notatki T.E. Modelskiego, *op. cit.*, s. 345; A. Czołowski, *Sprawa Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa. Kilka uwag i zastrzeżeń*, Lwów 1937, s. 6-7; *Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa*, „Słowo Narodowe”, 1 VI 1938.

<sup>6</sup> *Panorama Lwowa historycznego będzie dla miasta przedsięwzięciem dochodowym*, „Wiek Nowy” 19 I 1936; [J. Witwicki], *Rozmowa ze sceptykiem na temat szkiców do Panoramy Plastycznej dawnego Lwowa*, „Dziennik Polski” 25 X 1936; tenże, *Projekt i droga realizacji Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa* [w:] *Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa*, Lwów 1936, s. 24-29.

<sup>7</sup> Notatki T.E. Modelskiego, *op. cit.*, s. 3, 347-349.

<sup>8</sup> J. Tur, *op. cit.*

<sup>9</sup> *Czy Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa nigdy nie powstanie?*, „Dziennik Polski”, 31 I 1937.

<sup>10</sup> *Kontrola Zarządu Miejskiego w sprawie budowy Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa*, „Dziennik Polski”, 14 II 1937.

<sup>11</sup> A. Czołowski: *Sprawa Panoramy...*, *passim*.

<sup>12</sup> Pismo okólne T. E. Modelskiego, BZNiO 17216, s. 73.

<sup>13</sup> Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 20 IV 1937, BZNiO 17216, s. 51-59; List M. Gębarowicza do T. E. Modelskiego, 4 V 1937, BZNiO 16380, s. 53-56.

<sup>14</sup> Jak dalece zastrzeżenia te były uzasadnione świadczy fakt, że w 1937 r. wydatki miasta na cele muzealne zmniejszyły się w stosunku do 1932 r. aż o 85% – zob. B. Mansfeld, *Dwa zjazdy muzealne we Lwowie*, „Muzealnictwo” 1993, nr 35, s. 13.

<sup>15</sup> List M. Gębarowicza do T. E. Modelskiego, 28 VI 1937, BZNiO 16380, s. 125-135.

<sup>16</sup> Opinia T. Mańkowskiego z 1 V 1937, BZNiO 16380, s. 61-63; Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 4 V 1937, BZNiO 17216, s. 77-83.

<sup>17</sup> Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 20 IV 1937, *op. cit.*, s. 51-59; List A. Czołowskiego do T. E. Modelskiego, 4 V 1937, BZNiO 16380, s. 45.

<sup>18</sup> Protokoły posiedzeń Komitetu Rzecznawców, 20 IV 1937 i 4 V 1937, *op. cit.*, s. 51-59 i 77-83; Z. Hornung, *Opinia w sprawie modelu starego Lwowa...*, BZNiO 16380, s. 57-58.

<sup>19</sup> List K. Badeckiego do T. E. Modelskiego, 16 VI 1937, BZNiO 16380, s. 35-43, 17217 t. II, k. 747-751.

<sup>20</sup> Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 4 V 1937, *op. cit.*, s. 77-83; List T. E. Modelskiego do M. Gębarowicza, 6 XI 1937, BZNiO 16380, s. 95-107.

<sup>21</sup> Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 4 V 1937, *op. cit.*, s. 77-83; List M. Osińskiego do T. E. Modelskiego, 29 V 1937, BZNiO 16380, s. 65-68.

<sup>22</sup> Notatka T. E. Modelskiego ze spotkań z J. Witwickim, 8-15 IV 1937, BZNiO 17216, s. 39-41; „Wyjaśnienia” J. Witwickiego, 25 V 1937, BZNiO 16380, s. 69-77, toż *ibidem* akc. 93/95/1; Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 4 V 1937, *op. cit.*, s. 77-83.

<sup>23</sup> List okólny T. E. Modelskiego do członków Komitetu Rzecznawców, 12 VI 1937, BZNiO 16380 s. 81-84.

<sup>24</sup> „Orzeczenie Komitetu Rzecznawców” (projekt), 16 VI 1937, BZNiO 17216, s. 201-202; Projekt listu okólnego T. E. Modelskiego do członków Komitetu Rzecznawców, 10 VI 1937, BZNiO 17216, s. 121-122.

<sup>25</sup> List M. Gębarowicza do T. E. Modelskiego, 17 VI 1937, BZNiO 16380, s. 137-139.

<sup>26</sup> Listy T. E. Modelskiego do M. Gębarowicza i T. Mańkowskiego oraz do Jana Poratyńskiego, 26 VI 1937, BZNiO 16380 s. 85-93, 17216, s. 207-219, 259-267; Protokół posiedzenia Komitetu Rzecznawców, 12 VII 1937, BZNiO 17216, s. 281-282.

<sup>27</sup> List J. Witwickiego do T. E. Modelskiego, 8 III 1937, BZNiO 17216, s. 29.

<sup>28</sup> Listy M. Gębarowicza do T. E. Modelskiego, 19 X, 8 XI 1937, BZNiO 16380, s. 143-144, 17216, s. 293-294, 307-308; „Sprawozdanie z czynności Komitetu Rzecznawców w sprawie Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa”, 15 XI 1937, BZNiO 16380, s. 7-27, 17216, s. 311-319; 17217 t. II, k. 810-814.

<sup>29</sup> Pismo Towarzystwa Budowy PPDŁ do Prezydium miasta Lwowa, 12 I 1938, BZNiO 16380, s. 145-155, 17216, s. 321-331; *Wizja Lwowa XVIII wieku. Sprawa Panoramy Plastycznej inż. Witwickiego*, „Dziennik Polski”, 7 III 1938.

<sup>30</sup> Notatka prasowa, „Wiek Nowy”, 6 VII 1937.

<sup>31</sup> *Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa*, „Słowo Narodowe”, 1 VI 1938; *O Panoramic Plastycznej dawnego Lwowa* (pismo wyjaśniające Zarządu Towarzystwa Budowy Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa), „Słowo Narodowe”, 11 VI 1938; M. Witwicki, *op. cit.*, s. 24.

<sup>32</sup> O wojennych i powojennych losach Panoramy zob. głównie M. Witwicki, *op. cit.*, s. 24-28.

Maciej Matwiejów

### The Visual Arts Panorama of Old Lwów by Janusz Witwicki in 1936-1939

The purpose of the Visual Arts Panorama of Old Lwów, designed and realised in about 1932 by engineer Janusz Witwicki, was to recreate on a 1:200 scale a view of historical Lwów from 1772. Since the reconstruction was to be financed by the city of Lwów, at the beginning of 1937 the Town Board convened a Committee of Experts composed of local historians, historians of art and a single architect, to assess of Witwicki's heretofore work. The experts' opinions varied greatly: Prof. Mieczysław Gębarowicz and Dr. Tadeusz Mańkowski denied the

reconstruction any scientific merits, while others, including Dr. Zbigniew Hornung and Prof. Teofil Emil Modelski, represented a diametrically different stand. This divergence to a large degree influenced the attitude of the Town Board, which in 1938-1939 decided not to finance the complete Panorama, and offered its author a subvention of 10 000 zlotys. Consequently, the Panorama remained unfinished up to the outbreak of the war in September 1939.

□

Krzysztof Pomian

## O MUZEUM EUROPY

Muzeum Europy w Brukseli (Musée de l'Europe) istnieje od dziesięciu lat, ale ciągle nie ma własnego budynku ani własnych zbiorów. Nie jest bynajmniej pierwszym muzeum, które tak zaczynało – prawie wszystkie muzea w Stanach Zjednoczonych miały podobne początki. Ta zbieżność nie jest przypadkowa. Muzeum Europy bowiem, jak niemal wszystkie muzea amerykańskie, powstało nie na mocy odgórnej decyzji, która wyposażałaby je od razu w dotacje, kolekcje i siedzibę, ale w wyniku inicjatywy społecznej, co sprawia, że musi ono dopiero wywalczyć sobie swoje miejsce pod słońcem. Muzeum Europy nie jest tworem Komisji Europejskiej czy Rady Europy. Jest stowarzyszeniem belgijskim powołanym przez osobistość życia kulturalnego i politycznego Brukseli, które działały w przekonaniu, że to miasto, faktyczna stolica Unii Europejskiej, potrzebuje miejsca, gdzie przyjezdny będzie mógł zobaczyć Europę w innej postaci niż dzielnicą biurowców o skądinąd niezbyt zachwycającej architekturze, gdzie będzie mógł zapoznać się z historią Europy i przyswoić sobie wartości europejskie. Słowem miejsca, które przyczyni się do kształtowania i upowszechniania europejskiej świadomości obywatelskiej.

\*

Zacząć trzeba od zewnętrznej prezentacji, z konieczności suchej i nieco nudnej. Muzeum, jak każdym stowarzyszeniem, kieruje rada nadzorcza, która składa się z wybitnych osobistości belgijskiego życia publicznego pod przewodnictwem Antoinette Spaak, minister stanu, byłej deputowanej do parlamentu Belgii i do Parlamentu Europej-

skiego, oraz Karela Van Mierta, ministra stanu, byłego wiceprzewodniczącego Komisji Europejskiej i komisarza do spraw konkurencji. Oboje należeli do grona, które wystąpiło z inicjatywą utworzenia muzeum. Organami rady nadzorczej są: komitet finansowy, na czele którego stoi baron Jean Godeaux, były prezes Narodowego Banku Belgii, i komitet naukowy, kierowany przez autora tych słów, który skupia łącznie dziewięciu historyków i historyków sztuki mieszkających bądź w Paryżu, bądź w Brukseli. Chodziło o to, by było to ciało sprawne i zdolne spotykać się możliwie często w pełnym składzie i bez wielkich kosztów. Sekre-



1. Wystawa „Piękna Europa. Czasy wystaw światowych 1851-1913” (wrzesień 2001- styczeń 2002) – Innowacje

1. Exhibition "Beautiful Europe. The times of World Expositions 1851-1913" (September 2001 - January 2002) – Innovations



2. Wystawa „Piękna Europa...” – Sztuka na wystawach światowych

2. "Beautiful Europe ..." – Art at world exhibitions

tarz generalny muzeum, Benoît Remiche, jest zarazem dyrektorem firmy Tempora, która zajmuje się urządzeniem wystaw i która stanowi niejako egzekutywę muzeum. To ona zrealizowała zorganizowane przez nas wcześniej wystawy i to ona przygotowuje teraz wystawę inauguracyjną.

Budżet Muzeum Europy pochodzi z trzech źródeł. Pierwszym są subwencje rządu federalnego oraz wspólnot i regionów, z których składa się Belgia. Drugim – składki opłacane przez dziewiętnaście wielkich firm, które są członkami-założycielami muzeum i które zobowiązały się finansować je w okresie tworzenia. Trzecim są fundusze uzyskiwane na określone wystawy od fundacji i przedsiębiorstw. Wystawa inauguracyjna, o której niżej, skorzysta nadto z dotacji Komisji Europejskiej, jest bowiem realizowana w następstwie ogłoszonego przez Komisję i wygranego przez Muzeum Europy przetargu na organizację wystawy, która ma być główną manifestacją obchodów pięćdziesięciolecia Traktatu Rzymskiego w Brukseli. Komisja pokrywa z tego tytułu 60% kosztów. Resztę muzeum musi pozyskać od innych sponsorów.

W ciągu dziesięciu lat swego istnienia Muzeum Europy zorganizowało dwie wystawy i trzy konferencje międzynarodowe, prowadząc równolegle intensywną pracę nad zbudowaniem własnego programu i przygotowaniem wystawy inauguracyjnej. Pierwsza wystawa „Piękna Europa. Czasy wystaw światowych 1851-1913”, otwarta została w wyjątkowo niesprzyjającym momencie, bo pod koniec września 2001 r., i trwała cztery miesiące. Jej przedmiotem była cywilizacja europejska w szczytowym okresie swej ekspansji, gdy prezentowała się – przede wszystkim samym Euro-

pejczykom, choćby zamieszkałym na różnych kontynentach – podczas tych wielkich uroczystości, które ściągały miliony zwiedzających, jakimi były wystawy światowe<sup>1</sup>.

Druga wystawa „Bóg(owie) – sposoby użycia” była próbą pokazania doświadczenia religijnego tak, by odsłonić zarazem jego różnorodność i podobieństwa między poszczególnymi religiami w ich traktowaniu rzeczywistości nadprzyrodzonej, życia jednostki (narodzin, wejścia w dorosłość, małżeństwa, śmierci), przestrzeni, czasu, ciała, pielgrzymek<sup>2</sup>. Dzisiejsza Europa – i jest to jedna z istotnych różnic w stosunku do przeszłości – jest kontynentem wieloreligijnym. W samej Brukseli jest kilkadziesiąt różnych religii, nie mówiąc już o odmianach każdej z nich. Toteż kwestia współistnienia religii ma dziś szczególne znaczenie. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem, tak że trzeba było ją przedłużyć. Trwała od października 2006 r. do początków maja 2007 r. i odwiedziło ją około 80 000 osób. 13 września 2007 r. została otwarta w Madrycie, a później będzie pokazana w Zagrzebiu; następnie prawdopodobnie również we Francji i w Niemczech. Konferencje zorganizowane przez Muzeum traktowały o granicach Europy (1999)<sup>3</sup>, o zmianach miejsca Europy w świecie (2002)<sup>4</sup> i o Europie, religiach i nowoczesności (2007).

\*\*

To, że Muzeum Europy zostało stworzone przez historyków, ma istotny wpływ na jego program. Jest ono pomyślane jako muzeum historii Europy, co różni je od innych muzeów zainteresowanych Europą, jak Museum Europäischer Kulturen w Berlinie czy Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, które powstaje w Marsylii. Muzea te, wraz z kilkoma innymi, utworzyły sieć muzeów Europy i blisko ze sobą współpracują.

Historia Europy w naszym rozumieniu nie sprowadza się do ostatniego półwiecza i do Europy Zachodniej, nie ogranicza się też do wydarzeń politycznych. Naszym przyszłym zwiedzającym pragniemy pokazać kształtowanie się Europy jako wspólnoty historycznej i kulturowej *sui generis* oraz jej przemiany od pierwszego tysiąclecia przed naszą erą na obszarze o granicach zmiennych, które pokrywają się obecnie z zachodnią granicą Rosji i z zachodnią granicą Turcji. Będzie tu jeszcze o tym mowa. Teraz wystarczy tylko zauważyć, że tak rozległy zasięg czasowy i przestrzenny projektowanego muzeum piętrzy przed nami szczególne trudności, trudno bowiem wyobrazić sobie jedną stałą ekspozycję, która by zdołała sprostać takim wymogom.

Jak już wspominałem, równoległe do organizowania



konferencji i wystaw prowadzone były prace nad programem przyszłej stałej ekspozycji. Ich cechą wyróżniającą było to, że miały one od początku charakter ogólnoeuropejski. Pierwszy projekt muzeum przedstawiliśmy na zorganizowanym w Brukseli seminarium, które zgromadziło kilkudziesięciu historyków z ponad dwudziestu krajów, a byłoby ich więcej, gdyby wszyscy odpowiedzieli na nasze zaproszenie<sup>5</sup>. Kolejną wersję projektu, uwzględniającą krytykę, jakiej został poddany, przedstawiliśmy na seminarium z udziałem kilkudziesięciu dyrektorów muzeów z całej Europy – od największych, jak Luwr, do całkiem niedużych, ale ważnych z naszego punktu widzenia<sup>6</sup>. Po tym seminarium projekt został ponownie przerobiony. Trzecie seminarium, w którym uczestniczyli zarówno historycy, jak dyrektorzy muzeów, zaaprobowano nową wersję projektu, który w tej postaci będzie realizowany.

Nim przedstawię ten projekt, muszę jednak pokrótce omówić założenia, na których jest on oparty. Otóż, po pierwsze, ujmujemy historię Europy z europejskiego punktu widzenia. Nie, iżbyśmy uważali, że jest on jedynym możliwym. Z perspektywy Chin, islamu czy czarnej Afryki, historia Europy wygląda inaczej niż z naszej, i każda z tych perspektyw jest w swoim zakresie uprawniona. Nie znaczy to jednak, żeby nieuprawniona była taka perspektywa, z której jedność Europy jest wartością i którą interesują zatem próby ustanowienia jej w przeszłości oraz działania przeciw niej skierowane.

Założenie drugie: historia Europy nie jest składanką historii narodowych. Czym zatem jest? Jest historią poziomu integracji wyższego niż poziom państwowy i narodowy, który nadbudowuje się nad nimi. Słowo „wyższy” nie ma w tym przypadku odcienia wartościującego. Znaczący tylko tyle, że warunkami integracji europejskiej są: uprzednie zjednoczenie zarazem religijne i kulturowe, istnienie państw, ukształtowanie się świadomości narodowej – zależnie od okresu. A słowo „nadbudowuje się” znaczy tyle, że integracja europejska nie przekreśla tych integracji, jakie dokonały się za sprawą religii, państw i narodów, ale obejmuje je w ich różnorodności, pozwalając im zarazem współistnieć i regulować swe spory bez używania przemocy, a więc – bez wojny. Rozumiemy zatem historię Europy jako historię wyłaniania się, dojrzewania i rozpadu pewnego poziomu integracji ponadpaństwowego, ponadwyznaniowego, ponadnarodowego i ponadideologicznego – zależnie od okresu. Wbudowane jest w to założenie trzecie: historia Europy nie jest tryumfalnym marszem ku jedności. Były okresy, gdy tendencje jednoczeniowe brały górę nad odśrodkowymi, i były takie, gdy wcześniejsza jedność ulegała rozpadowi, co wyrażało się

w wojnach na skalę całego kontynentu, jeśli nie całego świata. Otóż, jeśli coś zdarzyło się w przeszłości, i to co najmniej dwukrotnie, to może zdarzyć się również w przyszłości. Dlatego też jesteśmy przekonani – założenie czwarte – że obecne stadium integracji europejskiej nie ma zapewnionego sukcesu.

Z tej perspektywy zrozumiałe jest umieszczenie przez nas początków Europy w połowie pierwszego tysiąclecia przed naszą erą, gdyż wtedy właśnie przestrzeń między Bałtykiem a morzem Śródziemnym i między Atlantykiem a Dnieprem, Wołgą czy Uralem – kwestia jest sporna od czasów starożytnych – zaczyna zyskiwać pierwszą całościową organizację. Zrozumiałe jest też z tej perspektywy, że za punkty zwrotne w historii Europy uważamy przejścia od okresów, gdy dominowały tendencje ku jednoczeniu jej, do takich, w których następował rozpad poprzedniej jedności i kształtowa-



3. Wystawa „Piękna Europa...” – Konflikty społeczne

3. "Beautiful Europe..." – Social conflicts

4. Wystawa „Piękna Europa...” – Wyprawy zamorskie i kolonie

4. "Beautiful Europe..." – Overseas and colonial expeditions









5.-12. Fragmenty wystawy „Bóg(owie) – sposoby użycia” (październik 2006-maj 2007) ukazującej Europę jako kontynent wieloreligijny

5.-12. Fragments of the exhibition "God(s) – ways of use" (October 2006- May 2007) depicting Europe as a multi-religion continent



13. i 13a. Wystawa „To nasza historia! Pięćdziesiąt lat przygody europejskiej” (październik 2007-maj 2008) poświęcona 50-leciu Traktatu Rzymskiego i opowiadająca historię Europy od 1945 do 2007 r. – Dekolonizacja

13. and 13a. Exhibition „This is our history! Fifty years of the European adventure” (October 2007-May 2008) commemorating the fiftieth anniversary of the Treaty of Rome and telling the history of Europe from 1945 to 2007 – Decolonialisation

nie się nowej, na ogół w ogniu wojen, oraz przejścia od tych okresów rozdarcia do ponownego ożywienia się dążeń ku jedności. Wprawdzie dążenia te urzeczywistniały się w każdym przypadku za sprawą innych sił, które zresztą – pomijając ostatnie półwiecze – miały na widoku swoje partykularne cele, różne w różnych okresach, ale każda późniejsza próba zjednoczenia Europy znajdowała oparcie we wspomnieniach, nawykach, instytucjach i wytworach pozostawionych przez poprzednie okresy jedności, dzięki czemu nie trzeba było zaczynać za każdym razem wszystkiego od zera. Stanie się to jaśniejsze, gdy przyjrzymy się tej historii z mniejszej odległości. Teraz warto tylko zauważyć, że jeśli po najstraszniejszych, najbardziej krwawych i barbarzyńskich wojnach w historii, udało się w ciągu nieco ponad sześćdziesięciu lat zjednoczyć Europę w stopniu większym niż kiedykolwiek przedtem, to tylko dlatego, że istniało dziedzictwo, które uczyniło to możliwym.

Historia Europy, jaką chcemy pokazać w naszym muzeum, jest powieścią w siedmiu odcinkach. Pierwsze dwa: *Celtowie, Grecy i Rzymianie* (VI w. p.n.e.-V w. n.e.) oraz *Chrześcijaństwo łacińskie i Bizancjum* (V-XIV w.), obejmują tę część kontynentu, która znalazła się w obrębie Cesarstwa Rzymskiego. Pięć pozostałych skupia się na obszarze chrześcijaństwa łacińskiego, gdyż historia ludów, które pozostały poza jego granicami poszła odmiennym torem. Tych pięć odcinków to: *Jedność przez wiarę* (X-XVI w.), *Wojny religijne* (1520-1720), *Jedność przez Oświecenie* (1720-1914), *Wojny ideologiczne* (1914-1989), *Jedność zamierzona* (od 1950). Oczywiście jest rzeczą, że nie sposób zamknąć

tak długiej historii w jednej wystawie. Dlatego też przewidujemy siedem kolejnych wystaw, z których każda będzie trwała około sześciu miesięcy. Będą one następowały po sobie w porządku chronologicznym. Wyjątkiem jest okres najnowszy, który będzie pokazany jako pierwszy, po czym wystawa mu poświęcona stanie się częścią stałej ekspozycji. O niej – zaraz.

Omawianie dziś pozostałych wystaw byłoby przedwczesne, choć w trakcie pracy nad nimi zgromadziliśmy wiele pomysłów do późniejszego wykorzystania. Trzeba natomiast zwrócić uwagę na trudność, jaką napotyka próba pokazania historii Europy w odcinkach. Bierze się ona z faktu, że tylko nieliczni zwiedzający, przeważnie mieszkańcy Brukseli, obejrzą je wszystkie po kolei. Reszta zobaczy jeden, może dwa. Jak sprawić, by zyskali jednak pojecie o całości historii Europy i zdołali umieścić w jej ramach ten odcinek, który zobaczą. Ma to umożliwić instalacja, którą nazwaliśmy „Sala map”. Jest to kilkuminutowe przedstawienie kartograficzne. Widz wchodzący do „Sali map” zobaczy najpierw pod szklaną podłogą dwie pierwsze organizacje przestrzeni europejskiej odpowiadające *Celtom, Grekom i Rzymianom* oraz *Chrześcijaństwu łacińskiemu i Bizancjum*. Gdy zegar słoneczny, w rzeczywistości elektroniczny, pokaże Rok Tysiączny, ożywi się witraż odpowiadający *Jedności przez Wiarę*, na którym zaczną się ukazywać różne jej przejawy, podczas gdy dzwon będzie wydzwaniał stulecia, aż przy wieku XVI obraz na witrażu ulegnie rozpadowi i zaciemnieniu pod wpływem *Wojen religijnych*. Widz zwróci się wtedy ku globusowi, na którym oświetlona będzie tylko Europa jako tło scen ukazujących znamienne wydarzenia *Jedności przez Oświecenie*.

Zegar mechaniczny będzie przy tym wybijał dziesięciolecia, aż dojdzie do tego, w którym jedność ta uległa rozpadowi, co wyraziło się w *Wojnach ideologicznych*. Ostatnim składnikiem pokazu jest tablica podobna do tej, jakie na dworcach podają czas przyjazdu i odjazdu pociągów. Zegar numeryczny wskazuje teraz lata, a na tablicy ukazują się wydarzenia, które odpowiadają postępowi *Jedności zamierzonej* po drugiej wojnie światowej. Obejrzenie tego przedstawienia winno zatem pozwolić na ogarnięcie niejako jednym spojrzeniem historii Europy w ciągu trzech tysięcy lat, na uchwycenie jej podstawowych podziałów i na usytuowanie obejrzonej właśnie wystawy w całych dziejach tego kontynentu.

\*\*\*

Drugą częścią stałej ekspozycji będzie odpowiednio zmieniona wystawa poświęcona pięćdziesięcioleciu Traktatu Rzymskiego, opowiadająca historię Europy od 1945 do 2007 roku. Pomyślana w swej wersji oryginalnej jako właściwa inauguracja Muzeum Europy i zatytułowana „To nasza historia! Pięćdziesiąt lat przygody europejskiej”, wystawa ta będzie otwarta 25 października 2007 r. i potrwa do marca, a najpewniej do maja 2008 roku. Wypożyczamy na nią eksponaty z około 80 muzeów z wielu krajów europejskich. Jej swoistością będzie jednak operowanie zarówno oryginalnymi dziełami sztuki, przedmiotami i dokumentami, jak też całą gamą środków multimedialnych oraz instalacjami artystycznymi, by zaapelować nie tylko do umysłów zwiedzających, ale i do ich uczuć, by zarazem poruszyć ich i skłonić do myślenia. Wszystkie napisy na wystawie będą w czterech językach: po francusku i po flamandzku, które są językami urzędowymi w Belgii, oraz po angielsku i po niemiecku.

Jest to z założenia wystawa historyczna. Wpisuje ona historię integracji europejskiej w historię Europy w pierw rozdarłej zimną wojną, a po 1989 r. jednoczącej się, ukazując wszelako to jednoczenie jako niedokończone i wystawione na różne zagrożenia, którym Unia Europejska będzie musiała sprostać, o ile ma pozostać równorzędnym partnerem w świecie wielkich mocarstw, takich jak USA, Chiny, Rosja czy Indie. Pokazuje ona zarazem, że historia integracji europejskiej i Europy nie dotyczy tylko polityków i urzędników, albo inaczej, że jest to nie tylko „wielka” historia instytucji, ale również „mała” historia zwykłych ludzi. Stąd tytuł wystawy. I stąd cała jej konstrukcja, która ma wzbudzić w widzu poczucie, że jest to również jego historia i że jego przyszłość zależy w znacznej mierze od postępów integracji europejskiej. Nastawieni jesteśmy zwłaszcza



14. Wystawa „To nasza historia...” – Dyktatury; drzwi celi więziennej

14. „This is our history ...” – Dictatorships; doors of a prison cell

na młodych, którzy uważają, że ponieważ Europa była zjednoczona już przed ich urodzeniem, więc będzie tak zawsze, bez ich udziału. Chcemy ich przekonać, że przyszłość nie jest bynajmniej przesądzona i że pogłębienie jedności europejskiej, a nawet samo jej utrzymanie, wymaga ze strony obywateli postawy czynnej.

Wystawa składa się z trzynastu segmentów: *Wojna i Pokój; Byłem; Europa roku zero; Życie codzienne w 1945 r.; Rewolucja europejska i zimna wojna (1945-1951); Europa między Moskwą a Waszyngtonem (1951-1989); Koniec Imperium; Europa świadoma siebie (1989-2007); Unia w warunkach globalizacji; Warsztat europejski; To nasza historia; Traktaty Rzymskie; Nasza wspólna przeszłość*. Dwa sąsiednie segmenty przedzielone są każdorazowo przestrzenią, która pozwala powiązać następny z poprzednim. Pomijając trzy segmenty – dwa pierwsze i ostatni – wystawa prowadzi zwiedzającego od zakończenia II wojny do dnia dzisiejszego, respektując kolejność wydarzeń. Nie będę tu omawiał jej szczegółowo. Chciałbym zatrzymać się tylko przy niektórych segmentach, które ilustrują szczególnie dobitnie intencje autorów.

Przy wejściu na wystawę znajduje się instalacja artystyczna, dzieło niemieckiego artysty Guntera Demniga: dwunastometrowej długości spis wszystkich traktatów pokojowych zawartych w Europie od czasów starożytnych, z których żaden nie zdołał zapobiec wybuchowi kolejnej wojny wkrótce po jego podpisaniu. Ten długi pas miedzi z wyrytymi na nim nazwami i datami kolejnych traktatów jest skonfrontowany z instalacją artystki z Quebecu, Dominique Blain: sto par butów żołnierskich, armia w marszu.

Zwiedzający znajdzie się następnie przed wielkim



15. Wystawa „To nasza historia...” – Sukienki dziecinnie uszyte ze sztandarów – ilustracja braków wojennych

15. "This is our history ..." – Children's dresses made out of banners - an illustration of wartime shortages

zdjęciem 27 kobiet i mężczyzn, które wygląda jak portret zbiorowy robiony po spotkaniach głów państw i szefów rządów Unii Europejskiej. Podchodząc bliżej, widzi się jednak, że nie są to twarze znane z telewizji. Jakoż zdjęcie przedstawia 27 nieznaną osób, po jednej z każdego kraju Unii Europejskiej. Gdy zwiedzający zbliża się, każda postać po kolei wypowiada w swoim języku jedno zdanie, które wyświetla się w przekładzie na trzy języki wystawy. Brzmi ono: *Byłem (byłam) tam a tam wtedy a wtedy*. Na przykład: *Byłem w Stoczni Gdańskiej podczas strajku w sierpniu 1980*. Albowiem osoby, które występują na zdjęciu i które zwiedzający odnajdzie później w toku wysta-



16. Wystawa „To nasza historia...” – Upadek komunizmu

16. "This is our history ..." – The fall of communism

wy, zostały dobrane tak, by każda z nich uczestniczyła w jakimś wydarzeniu ważnym dla jednoczenia się Europy lub działała w instytucji o zasięgu europejskim. Tak np. Francję reprezentuje robotnik, który przebił ostatnią ścianę w tunelu pod kanałem La Manche i podał rękę robotnikowi angielskiemu. Ten ostatni jest również na zdjęciu. Luksemburg reprezentuje żołnierza, który w ramach Eurocorps był w Bośni, a następnie w Afganistanie. Szwecję – kobietę, fizyk, zatrudniona w Europejskim Ośrodku Badań Jądrowych w Genewie (CERN). Wywiady z wszystkimi tymi osobami zostały sfilmowane, poproszono je też o udostępnienie swoich dokumentów osobistych: pamiątek związanych z wydarzeniami, w których brały udział, czy instytucjami, gdzie pracują. Każda z nich będzie więc miała swoją witrynę na wystawie, w segmencie ukazującym wydarzenia, z którymi jest związana. To właśnie rozumiemy przez „małą” historię: historię zwykłych ludzi, która przeplata się z „wielką” historią integracji europejskiej na poziomie państw, i ją współtworzy, a zarazem ulega pod jej wpływem nieodwracalnym zmianom, spowodowanym przede wszystkim trwałym ustanowieniem demokracji, praworządności i gospodarki rynkowej oraz rosnącym poziomem życia.

Wystawa, podkreślam, pokazuje historię Europy i Europejczyków, a nie tylko Europy Zachodniej i instytucji. Postępy, regresy i stagnacje w procesie integracji europejskiej są przeto wpisane w przemiany życia codziennego, które dokonały się w ciągu sześćdziesięciu lat i w których toku zmieniły się warunki materialne, praca, sprzęty używane w gospodarstwie domowym, meble, narzędzia porozumiewania się, odbioru, gromadzenia i przetwarzania informacji, stosunki między pokoleniami i między płciami, obyczaje, odżywianie się, ubiór, rozrywki i spędzanie czasu wolnego. Przy czym zarówno te przemiany, jak wydarzenia polityczne, które znalazły swą egzemplifikację na wystawie, uwzględniają podział Europy i zasadniczą różnicę między Zachodem a krajami włączonymi jeszcze nie tak dawno do bloku sowieckiego. Toteż na wystawie są wizerunki Churchilla, Trumana i Stalina, Schumana, Adenauera i innych Ojców Założycieli, oraz Chruszczowa i Imre Nagy'ego, Jana Pawła II, Reagana, Havła, Wałęsy i Gorbaczowa. Zilustrowane są wydarzenia i procesy, takie jak Wojna o Kanał Sueski, dekolonizacja Afryki, rewolucja węgierska 1956 r., ruchy młodzieżowe, których kulminacja przypadła na maj 1968 r., Wiosna Praska, upadek dyktatur w Grecji, Hiszpanii i Portugalii, Solidarność.

Z segmentu poświęconego wydarzeniom lat 1980 i upadkowi muru berlińskiego zwiedzający przechodzi przez *Europę świadomą siebie i Unię w warunkach glo-*



balizacji do *Warsztatu europejskiego*, gdzie różnorakie urządzenia interaktywne pozwolą mu zapoznać się, w formie zabawy, z funkcjonowaniem instytucji unijnych, a zarazem uświadomić sobie zagrożenia, jakim musi dziś sprostać Unia Europejska. Przedostatni segment, *Traktaty Rzymskie*, pokazuje niepozornie wyglądający maszynopis Traktatu Rzymskiego, który zapewnił najdłuższy pokój w historii naszego kontynentu. Unaocznienie niezwyklej skuteczności tego traktatu, który umożliwił również szybki wzrost gospodarczy Europy Zachodniej, z czego skorzystała, acz z dużym opóźnieniem część Europy pozostająca do 1989/1990 r. pod panowaniem sowieckim, jest chyba najlepszym sposobem uczczenia jego pięćdziesięciolecia. Segment ostatni wreszcie, *Nasza wspólna przeszłość*, próbuje odpowiedzieć na pytanie: co uczyniło możliwym przejście od Europejskiej Wspólnoty Węgla i Stali do Wspólnego Rynku, a ostatecznie do Unii Europejskiej w ciągu zaledwie pięćdziesięciu lat, czyli – w skali historycznej – w bardzo krótkim czasie? Częściowej odpowiedzi udzielają wcześniejsze segmenty wystawy, które pokazują rolę jednostek i sprzyjające tym zmianom okoliczności: ideologiczne (klęska nazizmu i wyzwania komunizmu); polityczne (groźba agresji sowieckiej i dekolonizacja) i ekonomiczne (nakręcanie gospodarki odbudową powojenną przy istotnej pomocy Stanów Zjednoczonych oraz wdrażaniem różnorodnych innowacji technicznych). Ale ta odpowiedź nie wystarcza. Jeśli jednostki dążyły do jedności i jeśli można było skutecznie wykorzystać pomyślne koniunktury, to dlatego, że pamięć i wyobrażenia Europejczyków były już uprzednio w istotnej mierze zjednoczone tysiącami



17. Wystawa „To nasza historia...” – Wnętrze mieszkalne z lat 1960

17. "This is our history ..." – Residential interior from the 1960s

wspólnej historii. Te tysiąclecia pozostawiły po sobie zasób przedstawięń, symboli, odniesień i oczekiwań, stanowiących wspólne dziedzictwo i skłaniających, w przychylnych po temu warunkach, do zmierzania w tym samym kierunku, a więc – do budowania wspólnej przyszłości. Właśnie to wspólne dziedzictwo przedstawięń, symboli, odniesień i oczekiwań jest przedmiotem ostatniego segmentu omawianej ekspozycji, który zapowiada przyszłe wystawy: trzy tysiące lat historii Europy w odcinkach.

Wystawa inauguracyjna otwarcie Muzeum Europy kojarzy teksty niosące informacje o ludziach i wydarzeniach z dziełami sztuki, oryginalnymi przedmiotami, dokumentami, makietami, wykresami. Łączy dydaktykę z zabawą, myślenie ze wzruszeniem w całościowym spektaklu, który wykorzystuje wszystkie środki nowoczesnej techniki: multimedia i urządzenia interaktywne. Tu scenografia, zagospodarowanie przestrzeni, operowanie światłem i dźwiękiem ożywiają pospołu ekspozycje i sprawiają, że zwiedzający będzie przez nie nagabywany i pobudzany. Zrobimy wszystko, by uniknąć oficjalnej sztampy, opływowych sformułowań bez znaczenia, braku odpowiedzi na pytania, które ludzie sobie zadają, nudy. By pokazać cały dramatyzm historii Europy po II wojnie światowej i skłonić do zastanowienia się nad jej obecnymi dylematami. W tym samym duchu pomyślane są nasze przyszłe wystawy.

\*\*\*\*\*

Muzeum nie ma na razie, jak wspomniałem, własnego pomieszczenia z przestrzenią ekspozycyjną. Pierwot-



18. Wystawa „To nasza historia...” – Wnętrze mieszkalne z lat 1980

18. "This is our history ..." – Residential interior from the 1980s

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Europy w Brukseli)

nie miało ono znaleźć siedzibę w jednym z nowo wybudowanych gmachów Parlamentu Europejskiego, ale ostatecznie do tego nie doszło. Nasza pierwsza wystawa „Piękna Europa”, korzystała z gościny Królewskich Muzeów Sztuki i Historii. Wystawę „Bóg(owie), sposoby użycia” zrobiliśmy w budynku magazynów królewskich, który służył dawniej celnikom do odprawiania pociągów, a ostatnio – po latach zaniedbania – został wspólnie odnowiony i jest świetnym przykładem piękna architektury przemysłowej 2 połowy XIX wieku. Budynek ten stoi na terenie zwanym Tour et Taxis od nazwiska hrabiowskiej rodziny Thurn und Taxis, która miała monopol pocztowy w cesarstwie Habsburgów, gdy jego częścią była dzisiejsza Belgia. W podziemiach sąsiedniego budynku umieszczona będzie nasza wystawa inauguracyjna, przy czym jest wysoce prawdopodobne, że samo muzeum ulokuje się na stałe w innym budynku na

tym samym terenie, tym który służył ongiś jako dworzec rzeczny i jest jeszcze jednym pięknym okazem architektury przemysłowej sprzed stu lat. Obecnie jest on w trakcie odnawiania, co jeszcze potrwa. Jeśli muzeum umieści się tam na stałe, to będzie miało dostatecznie dużo miejsca, by pokazać kolejne odcinki historii Europy, a zarazem uruchomić wystawy czasowe, których dwie są już w przygotowaniu. Dotyczą one stosunków Europy ze Stanami Zjednoczonymi oraz obrazu Europy w oczach mieszkańców innych kontynentów. Można mieć nadzieję, że gdy muzeum zyska własną, trwałą siedzibę, znajdą się zbieracze przedmiotów związanych z Europą tematycznie i historycznie, którzy zechcą przekazać mu swe kolekcje. Muzeum Europy stanie się wtedy muzeum w pełnym słowa tego znaczeniu. Tak działo się już wielokrotnie. Nie ma powodu przypuszczać, że tym razem będzie inaczej.

### Przypisy

<sup>1</sup> Por. katalog: *La Belle Europe. Le temps des expositions universelles 1851-1913*, Musée de l'Europe, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Tempora, Bruxelles 2001.

<sup>2</sup> Por. przewodnik: *Dieu(x), modes d'emploi. L'expérience religieuse*, Tempora, De Boeck, Musée de l'Europe, Bruxelles 2007.

<sup>3</sup> Por. *Les frontières de l'Europe*, red. E. Barnavi i P. Goosens, Musée de l'Europe i De Boeck Université, Bruxelles 2001.

<sup>4</sup> Por. *De l'Europe-monde à l'Europe dans le monde*, red. K. Pomian i H. Dupuis, Fondation Paul-Henri Spaak, Musée de l'Europe, De Boeck, Bruxelles 2004.

<sup>5</sup> Z Polski zaproszony był Ryszard Kapuściński.

<sup>6</sup> Z Polski były to: Muzeum Morskie w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Zamkowe w Malborku, Zamek Królewski na Wawelu, Zamek Królewski w Warszawie.

Krzysztof Pomian

### About the Museum of Europe

The article presents the Museum of Europe in Brussels : its organisation, budget and activity since its creation in 1997. It shows its similarity to American museums that started as initiatives of the civil society, initially without neither their own collections nor buildings. As the Museum of Europe is conceived as a museum of European history, the article devotes the pride of space to the historical programme of Museum starting with its assumptions. Among these, the most important states that history of Europe is not an addition of national histories but a history of a specific level of integration superimposed upon nations, religions, confessions and the like. Second important assumption: history of Europe is a long history measured not in decades but in centuries if not millennia. The Museum of Europe will try to show such a long history of Europe with periods of integration interspersed with those when centrifugal tendencies dominated.

For obvious reasons it cannot be done in one exhibition. The

Museum will present it therefore in a series of seven exhibitions devoted respectively to “Greeks”, Celts and Romans”, to “Byzantium and the West”, to “Unity through Faith”, to “Religious Wars”, to “Unity through the Enlightenment”, to “Wars of Ideologies” and to “Unity through the Common Project”. The last exhibition which shows the European integration after the Second World War will inaugurate the Museum of Europe on 25 October 2007. It attempts to immerse the advances of the European integration since the Steel and Coal Community of six countries until the European Union with 27 members in the history of the cold war and to present jointly events in Western Europe and those that happened in countries incorporated into the Soviet bloc. And it tries to show how this history refracted itself into 27 life stories of anonymous Europeans. This is what gives to the exhibition its title: “It is our history. Fifty years of the European venture”.

□

Magdalena Białonowska

## MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE W PARYŻU W KONTEKŚCIE ZAINTERESOWAŃ KULTURĄ ŚREDNIOWIECZA W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII I W XIX WIEKU WE FRANCJI

Kultura wieków średnich przyciągać zaczęła uwagę humanistów zaraz po tym, jak sam okres średniowiecza przeminął, ustępując miejsca nurtowi renesansu. Według Umberta Eco, w każdej z późniejszych epok istniały prądy intelektualne bardziej lub mniej ukierunkowane na „odkrywanie” średniowiecza<sup>1</sup>. Ich początków możemy się doszukać już w tekstach pisarzy i teoretyków XVI w., a nawet wcześniej. Należy jednak zaznaczyć, że ówczesna myśl była refleksją o charakterze historiopoznawczym, wynikającą z zainteresowań przeszłością<sup>2</sup>. W połowie XVI w. rozpowszechniło się dziejopisarstwo humanistyczne, które uznane zostało za historiografię w całym tego słowa znaczeniu. Poza tym działalność swą rozwinęła szkoła erudytych oraz pojawiły się badania antykwaryczne<sup>3</sup>. Szkoła erudycyjna narodziła się w XVI w., a jej przedstawiciele, badając dzieje Francji, odkryli i ogłosili wiele edycji tekstów średniowiecznych<sup>4</sup>. W XVII w. zainteresowania kulturą średniowiecza pojawiają się wśród członków dwóch znaczących stowarzyszeń kościelnych: bollandystów i kongregacji maurystów<sup>5</sup>. Druga połowa XVIII w. i cały wiek XIX we Francji to okres, w którym doszło do znacznego rozkwitu zainteresowań kulturą wieków średnich. Francuska historiografia na przełomie XVIII i XIX w. koncentrowała się na Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Wobec wielości zagadnień związanych z rewolucją francuską, w kontekście naszego tematu najistotniejsza jest kwestia fali wandalizmu skierowanego przeciw zabytkom francuskim powstałym w dobie rządów królewskich. Sytuacja taka trwała długo po rewolucji i nasilała się ze względu na brak jakichkolwiek przepisów prawnych, które by temu zapobiegały. Światłe jednostki zaczęły temu przeciwdziałać, i tak zrodził się nurt walki z wandalizmem rewolucyjnym. Ruch ten opowiadał się za ochroną zabytków jako pomników historii Francji. W środowisku myślicieli, którzy wypowiedzieli walkę wandalizmowi byli m.in. Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d’Agincourt (1730-1814)<sup>6</sup>, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), architekt, historyk, a przede wszystkim konserwator zabytków<sup>7</sup>, wielcy romantycy Francis-Rene Vicomte de Cha-

teaubriand (1769-1848)<sup>8</sup> i Victor Hugo (1802-1885)<sup>9</sup>, historyk Jules Michelet (1798-1874)<sup>10</sup>. Angażowali się oni w działanie specjalnie powołanych instytucji, których zadanie polegało na inwentaryzacji, dokumentacji, zabezpieczeniu i ocaleniu zabytków Francji. Jedną z takich instytucji było Musée des Antiquités et Monu-



1. Dziedziniec Hôtel de Cluny w Paryżu, 1485-1498, widok na wejście do Musée National du Moyen Âge oraz wieżę, w której mieści się klatka schodowa

1. Courtyard of Hôtel de Cluny in Paris, 1485-1498, view of the Musée National du Moyen Age entrance and a tower with a staircase



2. Północne skrzydło Hôtel de Cluny z kaplicą pałacową, widok na fragment ogrodu – łąka z instalacją Brigitte Nahon, zatytułowana *Fontaine aux roseaux d'argent*
2. Northern wing of Hôtel de Cluny with a palace chapel, view of a part of the garden – a meadow with a Brigitte Nahon installation entitled *Fontaine aux roseaux d'argent*

ments Français (Muzeum Starożytności i Zabytków Kultury Francuskiej) Alexandre'a Lenoira.

Jak już powiedziano, myśl o kulturze wieków średnich była żywa przez wszystkie późniejsze stulecia i trwa po dzień dzisiejszy. Na początku jako refleksja o przeszłości, a później jako nurt konkretnie ustosunkowany do ogólnie rozumianej epoki średniowiecznej. Należałoby się zastanowić, czy istniały inne medievalizmy<sup>11</sup>, przybierające różne formy w zależności od uwarunkowań epoki. Umberto Eco wyróżnił dziesięć rodzajów medievalizmu, a dzisiejsi badacze kultury średniowiecznej operują pojęciami „premedievalizmu”, „nowego medievalizmu” czy „neomedievalizmu”<sup>12</sup>. Obecnie badacze budują paralele między czasami wieków średnich a światem współczesnym, doszukując się źródeł różnych zjawisk naszej rzeczywistości w średniowieczu. Ostatnie dwudziestolecie XX w. charakteryzowało się rozwojem tej dyscypliny i dziś studia nad medievalizmem stanowią odrębną dziedzinę naukową<sup>13</sup>.

W związku z aktualnością badań nad historią zainteresowań średniowieczem, warto przywołać dzieje kształtowania się Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny (Muzeum Narodowe Średniowiecza – Termy i Pałac Cluny) w Paryżu na tle zainteresowań kulturą tej epoki w 2 połowie XVIII i XIX w. we Francji, a jednocześnie określić rolę, jaką to muzeum spełnia w dzisiejszym nurcie medievalizmu.

## Dzieje muzeum

Historia Musée National du Moyen Âge w Paryżu sięga początków XIX wieku. Jego powstanie było ukoronowaniem wysiłków powziętych w celu odtworzenia Musée des Antiquités et Monuments Français, zamkniętego w 1816 roku. Nostalgia za muzeum Alexandre'a Lenoira była tak ogromna, iż miłośnicy sztuki gotyckiej już od długiego czasu szukali lokalu, gdzie nieliczne prywatne kolekcje sztuki średniowiecznej mogłyby być wystawiane. Brano pod uwagę Sainte-Chapelle, jednakże kaplica pełniła wówczas funkcję archiwum dworu królewskiego. Kolejnym rozważanym miejscem był Hôtel de Cluny, zamieszkały wtedy przez światłego amatora sztuki, Alexandre'a Du Sommerarda. Zebrał on, sklasyfikował i wystawił publicznie niezwykłą wówczas kolekcję sztuki średniowiecznej, którą od 1830 r. udostępniał artystom<sup>14</sup>. I to właśnie Alexandre Du Sommerard z synem Edmondem oraz Albertem Lenoirem, synem Alexandre'a, byli głównymi postaciami, które przyczyniły się do stworzenia Musée de Cluny (Muzeum Cluny). Ich inicjatywę popierało szerokie grono ówczesnych myślicieli, m.in. François Arago i Prosper Mérimée, którzy przywoływali przykład Niemiec, Anglii i Hiszpanii, gdzie tworzone wówczas muzea sztuki średniowiecznej<sup>15</sup>.

### Alexandre Du Sommerard i jego następcy

Alexandre Du Sommerard urodził się 31 sierpnia 1779 r. w Bar-sur-Aube, pochodził z zamożnej rodziny, której członkowie pełnili funkcje urzędników państwowych za panowania dynastii Burbonów<sup>16</sup>. Alexandre Du Sommerard rozpoczął działalność kolekcjonerską, gromadząc dzieła sztuki współczesnych mistrzów francuskich. Jednak w 1825 r. postanowił sprzedać zbiór i, podążając za przykładem wielu ówczesnych antykwariszy, poświęcił swoją uwagę mało wówczas docenianej sztuce wieków średnich.

Głównym źródłem informacji na temat poglądów i działalności Alexandre'a Du Sommerarda są jego dzieła: *Les Arts du Moyen Âge en ce qui concerne principalement Le Palais Romain de Paris, L'hôtel de Cluny, issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel* oraz *Notice sur l'hôtel de Cluny et sur le palais des Thermes, avec des notes sur la culture des arts, principalement dans les XVe et XVIe siècles*. Kolekcjoner interesował się życiem, obyczajami i wytworami ludzi średniowiecza, zbierał meble, naczynia, biżuterię i inne przedmioty użytku codziennego, a następnie badał proces ich wytwarzania<sup>17</sup>. *Les Arts du Moyen Âge...*,

obszerne dzieło w 5 tomach, powstało w latach 1838-1846 i miało przede wszystkim charakter inwentaryzatorski – zawierało 510 ilustracji opatrzonych dokładnymi opisami zabytków. Du Sommerard rozpoczął je od uwag na temat współczesnych mu czasów: pisał, iż zrodził się ruch, który dziś niemalże czci studia nad starymi zabytkami Francji, wspominał też myślicieli, którzy przed nim interesowali się wiekami średnimi<sup>18</sup>. Następnie dał krótki rys rozwoju sztuki we Francji, która dopiero w epoce karolińskiej nabrała rodzimego charakteru. I według tego schematu rozwoju sztuki Du Sommerard zbudował swoje dzieło, poprzedzając je dwoma wstępnymi rozdziałami o Palais Romain i Hôtel de Cluny. Podobne tematy poruszył w *Notice sur l'hôtel de Cluny...* Poza szczegółowym studium budynków antycznych term i Hôtel de Cluny, zamieścił tam ogólne uwagi o sztuce oraz opinie o współczesnych mu czasach – uważał, że zaszły zmiany w podejściu do przeszłości i powraca się do czystego smaku, różnorodności i oryginalności<sup>19</sup>. Wspominał Alexandre'a Lenoira i jego kolekcję, pisał o jego zasługach, a Musée des Antiquités et Monuments Français nazwał „musée unique” (muzeum unikalnym), które było szczególnym miejscem inspiracji dla artystów, poetów, historyków, kronikarzy, studentów oraz amatorów<sup>20</sup>.

Kolekcja zabytków średniowiecznych Du Sommerarda szybko powiększała się i stawała popularna w Paryżu, a w 1832 r. była tak obszerna, że wymagała nowej, większej przestrzeni ekspozycyjnej. W tym też czasie Du Sommerard nabył Hôtel de Cluny, XV-wieczną rezydencję miejską przy rue de la Harpe w Paryżu, która jako jedna z nielicznych budowli średniowiecznych tego typu ocalała z rewolucyjnego pogromu. Tam też przeniesiona została kolekcja Du Sommerarda, gdzie udostępniana była zainteresowanym. Du Sommerard wykorzystał oryginalne średniowieczne wnętrza do prezentacji swojej kolekcji tak, aby miejsce ewokowało pamięć czasów średniowiecza. Współcześni Du Sommerarda, świadomi związku, jaki zaistniał między kolekcją a budynkiem, głośno opowiadali się za oficjalnym powołaniem muzeum. Jeden ze zwolenników projektu utworzenia muzeum, Albert Lenoir, syn Alexandre'a Lenoira, na Salonie roku 1833 zaproponował projekt połączenia Hôtel de Cluny i stojących nieopodal antycznych ruin Palais des Termes, a następnie odtworzenia muzeum sztuki średniowiecznej, które miałyby istnieć obok muzeum sztuki antycznej w połączonych budynkach<sup>21</sup>. Władze Paryża szybko przejęły inicjatywę, mając na uwadze, iż wiele ówczesnych miast posiadało muzea sztuki antycznej. Zaraz po tym przekazano do Hôtel de Cluny liczne rzeźby, które ostały się fali wandalizmu, pozostawiając



3. Sala nr 3 z ekspozycją fragmentów tkanin: tekstylia z Bliskiego Wschodu z VIII w., tkaniny egipskie z X-XIV w., hiszpańskie i włoskie wyroby XIV-XVI wieku

3. Showroom no. 3 with an exposition of fragments of fabrics: eight-century fabrics from the Middle East, Egyptian fabrics from the tenth-fourteenth century, Spanish and Italian exhibits from the fourteenth-sixteenth century

stałe po restauracji paryskich zabytków bądź pochodzące z wykopalisk.

Śmierć kolekcjonera 19 sierpnia 1842 r. wywołała serię inicjatyw, które przyspieszyły trwający od około dziesięciu lat proces tworzenia muzeum. Wdowa po Alexandre Du Sommerardzie sprzedała rządowi Francji kolekcję i Hôtel de Cluny pod warunkiem wyznaczenia syna, Edmonda Du Sommerarda, na kuratora muzeum<sup>22</sup>. Zapis prawny z dnia 24 lipca 1843 r., którego autorem był François Arago, mówił oficjalnie o utworzeniu Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny (Muzeum Term i Pałacu Cluny), ponadto precyzował, iż poświęcone ono będzie zabytkom, meblom i obiektom sztuki antycznej, średniowiecznej i renesansowej. Edmonda Du Sommerarda mianowano dożywotnim kuratorem, zaś Albertowi Lenoirowi powierzono konserwację oraz organizację architektoniczną muzeum. Otwarcie tej placówki oznaczało zwycięstwo idei utworzenia muzeum sztuki średniowiecznej, która miała wówczas zarówno oponentów, jak i wielu zwolenników. Kolekcja Du Sommerarda, która liczyła około półtora tysiąca obiektów, rozmieszczona zosta-

ła w 19 salach, ponadto zwiedzający mogli podziwiać dwa wspaniałe zabytki architektoniczne Paryża: antyczne termy oraz średniowieczną rezydencję opatów kluniackich. 17 marca 1844 r. liczba zwiedzających muzeum sięgnęła 12 tysięcy. Po tym sukcesie władze miejskie przekazały na rzecz Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny kolejne obiekty: kapitele z opactwa Saint-Germain-des-Prés, rzeźby z katedry Notre-Dame w Paryżu, jak również obiekty znajdujące się niegdyś w Musée des Antiquités Monuments Français – fragmenty rzeźby architektonicznej z Nantes<sup>23</sup>.

Rola, jaką odegrał Edmond Du Sommerard w procesie formowania się Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny była bardzo znacząca. Od dzieciństwa związany z Hôtel de Cluny i kolekcją swojego ojca, godnie go zastępował. Dobrze znał środowisko antykwaryusza, kolekcjonerów i pasjonatów sztuki. Ukończywszy Akademię Sztuk Pięknych w Paryżu, pełnił wiele oficjalnych funkcji: był członkiem Instytutu Francuskiego i przedstawicielem Komisji Pomników Historycznych. Piastował rolę dyrektora Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny przez około 40 lat i jego głównymi

celami było uporządkowanie i powiększenie kolekcji ojca oraz przebudowa muzeum i otoczenia. Za czasów jego dyrektury muzeum przeszło swego rodzaju metamorfozę w duchu ówczesnego muzealnictwa.

Głównym dziełem Edmonda Du Sommerarda był systematyczny katalog kolekcji, zatytułowany: *Musée des thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art. De l'antiquité du moyen âge et de la renaissance exposés au musée*, opublikowany po raz pierwszy w 1847 roku. Edmond Du Sommerard zastosował w nim system klasyfikacji oparty na podziale na różne typy sztuk i rzemiosła, zaś w obrębie każdej kategorii, o ile to możliwe, obiekty zostały wymienione w porządku chronologicznym, poczynając od antyku aż po wiek XVIII<sup>24</sup>. Katalog w dwóch tomach łącznie obejmował 10 351 obiektów, przy czym załącznik zawierał opracowanie na temat cyklu tapiserii *Dama z Jednorożcem*. Sposób podziału, jaki przyjął Du Sommerard, stał się odtąd obowiązujący przy opracowywaniu katalogów kolekcji.

Współpracując z Albertem Lenoirem, Edmond Du Sommerard zajął się reorganizacją budynków muzealnych i sal wystawowych. Przez prawie 40 lat adaptowa-

li nowe rozwiązania do współczesnych potrzeb, nigdy jednak nie zapominając o przesłankach swoich ojców. Prace nad restauracją Hôtel de Cluny rozpoczęły się w 1845 r. i obejmowały odnowienie autentycznych partii znajdujących się na zewnątrz, doprowadzenie murów do pierwotnego stanu i usunięcie wszelkich późniejszych przybudówek. Powiększająca się kolekcja muzealna zajęła wówczas część sal na parterze i wszystkie pomieszczenia na I piętrze. Efekty prac Alberta Lenoira i Edmonda Du Sommerarda przetrwały aż do I wojny światowej<sup>25</sup>.

Kolejną zasługą Du Sommerarda było powiększenie kolekcji, którą zapoczątkował jego ojciec. Będąc członkiem Komisji Pomników Historycznych, miał możliwość nabywania fragmentów architektonicznych i rzeźbiarskich ocalałych z pożogi wandalizmu, jak kaplica College de Cluny, bądź dzieł pozostałych po restauracji zabytków Paryża, jak np. figury Apostołów z Saint-Chapelle. Ponadto jako kurator nabył na ówczesnym rynku sztuki wiele obiektów, które dziś stanowią najwspanialsze muzealia. W 1852 r. w Rouen zakupił cykl sześciu tapiserii *Dworskie życie*, wynegocjował kupno tapiserii z *Żywotem Św. Stefana* z katedry



4. Sala nr 6 z ekspozycją witraży z kaplicy Saint-Chapelle, z opactwa Saint-Denis, z kolegiaty w Troyes oraz z kaplicy zamkowej w Rouen

4. Showroom no. 6 with a stained glass exhibition from the Saint-Chapelle chapel, the Saint-Denis abbey, the collegiate church in Troyes and the castle chapel in Rouen



5. Ekspozycja rzeźb z Katedry Notre-Dame w Paryżu: fragmenty rzeźb z Portalu św. Anny z ok. 1150 r., zachowane części torsów Apostołów, tzw. Głowy królewskie, Posąg Adama z ok. 1260 r. Pomieszczenie powstałe w wyniku połączenia budynku term oraz Hôtel de Cluny, przykryto przeszklonym stropem
5. Exhibition of sculptures from the Notre-Dame Cathedral in Paris: fragments of sculptures from the Portal of St. Anne from about 1150, preserved parts of torsos of the Apostles, the so-called Kings' Heads, a statue of Adam from about 1260. The showroom, created from a combination of buildings and Hôtel de Cluny, was covered with a glazed ceiling

w Auxerre, zaś od miasta Bousac w 1882 r. nabył słynną serię tapiserii *Dama z Jednorożcem*. W 1854 r. powiększył zbiór rzeźmiosła artystycznego o wspaniały złoty ołtarz z katedry w Bazylei, a w 1859 r. o złote korony królów wizygockich<sup>26</sup>.

Kolejnym dyrektorem muzeum był Alfred Darcel (1818-1893). Skupił się on na oczyszczeniu kolekcji, usuwając obiekty będące falsyfikatami. W 1907 r. Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny przeszło spod zwierzchnictwa Komisji Pomników Historycznych pod władzę Administracji Muzeów Narodowych. Wówczas na stanowisko kuratora muzeum wyznaczono Edmonda Haraucourta (1856-1941), wybitnego poetę i pisarza, który sporządził nowy katalog kolekcji w 1922 r., zatytułowany *L'histoire de la France expliquée au musée de Cluny. Guide annoté par salles et par séries*<sup>27</sup>. Następnym kuratorem został mianowany Jean-Joseph Marquet de Vasselot (1871-1946), który przeprowadził znaczącą reorganizację muzeum, mającą na celu dostosowanie tej instytucji do współczesnych nurtów w muzealnictwie. Na początku II wojny światowej muzeum zostało zamknięte, a obiekty przeniesione do zabezpieczonych magazynów, co jednocześnie oznaczało koniec ery XIX-wiecznych koncepcji, z których wyrosło muzeum.

Ponowne otwarcie muzeum w 1946 r. dało początek nowemu etapowi. Przystąpiono do reorganizacji ekspozycji, która wymagała przebudowy architektonicznej. Wówczas wykluczono z kolekcji dzieła późniejsze niż średniowieczne, które następnie w 1969 r. zostały przeniesione do Ecoen. Kolejnym ważnym



wydarzeniem było przekazanie do kolekcji słynnych Głów Królewskich z katedry Notre-Dame, odnalezionych w 1977 roku. Ranga i osiągnięcia muzeum zostały potwierdzone, gdy w 1992 r. zostało ono przemianowane na Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny (powszechnie używa się nazwy skróconej: Musée du Moyen Âge). Ważnymi postaciami w najnowszej historii muzeum byli Alain Erlande-Brandenburg oraz obecny dyrektor Viviane Huchard. Dziś muzeum wciąż ugruntowuje swoją rangę i tożsamość.

### Historia budynków

Musée du Moyen Âge w Paryżu mieści się na terenie Dzielnicy Łacińskiej, w połączonych budynkach term rzymskich i średniowiecznego pałacu opatów kluniackich zwanym, Hôtel de Cluny. Oba budynki zostały spopularyzowane w XIX w. poprzez pisma Alexandre'a Du Sommerarda.

Pozostałości starożytnych term z czasów rzymskiego imperium są świadectwem antycznych początków Paryża, zwanego wówczas Lutetia Parisiorum. Miasto

w czasach rzymskich podzielone było na dwie aglomeracje: Cité, otoczone w IV w. murem obronnym, oraz przedmieścia, zbudowane przez Rzymian na zboczach góry zwanej dziś Mount Saint-Geneviève, która schodzi aż do Sekwany. Na tym terenie wzniesiono wille rzymskie, forum, południowe i wschodnie łaźnie od strony obecnego Collège de France oraz łaźnie północne, zwane później Łazienkami Cluny. Termy Cluny, datowane na II lub III w., zbudowane zostały na planie prostokąta (100 x 65 m). Zburzone w czasie najazdu Normanów w IX w., niszczały aż do XIV w., kiedy to znalazły się we władaniu zakonu benedyktynów.

Teren dawnych term rzymskich wraz z ogrodem przekazano około 1330 r. w ręce Pierre'a de Chalusa, opata klasztoru Benedyktynów. Benedyktyni już w połowie XIII w. wzniesli w tym miejscu pałac opacki, a nieopodal siedzibę kolegium. Jednakże pod koniec XV w., Jacques d'Amboise, biskup Clermont, zdecydował zastąpić starą siedzibę opatów nowym pałacem. Rezydencja została wybudowana w latach 1485-1498 i dziś jest jednym z najwspanialszych przykładów późnogotyckiej budowli miejskiej, jednocześnie stanowi najwcześniejszy przykład *maison entre cour et jardin*



6. „Głowy Królów” ze Starego Testamentu z Galerii Królów głównej fasady Katedry Notre-Dame w Paryżu z lat 1220-1230

6. Heads of Old Testament kings from the Kings' Gallery on the main facade of the Notre-Dame Cathedral in Paris from 1220-1230

(rezydencji między dziedzińcem a ogrodem). Budynek wzniesiono na planie w kształcie litery U, z głównym skrzydłem na północy oraz dwoma skrzydłami ustawionymi pod kątem prostym, zamykającymi dziedzińiec (il. 1). Rezydencja została odcięta od ulicy przez ustawienie ślepej ściany od strony południowej, przeciętej jedynie bramą wjazdową. Dwa piętra zwieńczono wysokim, pochyłym dachem, w którym występują okna strychu. Trzy spiralne klatki schodowe we wnętrzu stanowiły trakt komunikacyjny. Od północy dodano skrzydło, gdzie mieści się kaplica pałacowa (il. 2). Niewielka kaplica jest wspaniałym przykładem późnogotyckiego stylu flamboyant, z bogatą dekoracją architektoniczną i sklepieniem krzyżowo-żebrowym, którego wysklepki wypełnione zostały motywem płomienia. Alexandre Du Sommerard pisał, iż stanowi ona wspaniały przykład stylu zwanego umownie gotykiem<sup>28</sup>.

Podczas rewolucji pozostałości antycznych term oraz Hôtel de Cluny stały się własnością państwa. Wówczas towarzystwa antykwariuszy wyrażały zainteresowanie utrzymaniem budynku w dobrym stanie. W 1816 r., po likwidacji Musée des Antiquités et Monuments Français Alexandre'a Lenoira, pojawiły się wypowiedzi publiczne nawołujące do utworzenia tam muzeum w celu zachowania kolekcji Lenoira oraz eksponowania nielicznych jeszcze kolekcji sztuki średniowiecznej. Po 1819 r. Ludwik XVIII rozkazał oczyścić ruiny term oraz wystawić pałac na sprzedaż. W 1833 roku Hôtel de Cluny stał się własnością Alexandre'a Du Sommerarda i w tym samym roku Albert Lenoir zgłosił projekt połączenia ruin term i budynku pałacu. Prace były opóźniane, gdyż Hôtel de Cluny był wtedy zamieszkiwany przez wielu artystów, którzy mieli tam swoje pracownie. Dopiero w 1845 r. cały budynek stał do dyspozycji muzeum. Wówczas rozpoczęły się prace renowacyjne oraz realizacja projektu połączenia budynków. Głównym celem było przywrócenie obu gmachom pierwotnego wyglądu. W okresie II Cesarstwa prace nad renowacją budynków nabrały nowego rozmachu. W latach 1858-1867 został przyznany kredyt na ten cel, a prace nad renowacją Hôtel de Cluny i term zostały skoordynowane z remontem dzielnicy. Na terenie od strony północnej utworzono w latach 1858-1861 ogród z rzeźbami, którego wzorem był *jardin élysée* (ogród elizejski) Lenoira. Od strony południowej poszerzono ulicę Mathurins-Saint-Jacques, co umożliwiło stworzenie wejścia do muzeum. Stan architektoniczny budynków pozostał niezmienny do dziś, podejmowane są jedynie prace konserwatorskie i związane z reorganizacją wnętrza na potrzeby ekspozycji.

## Ekspozycja. Muzeum i Ogród

Kwestia ekspozycji w Musée National du Moyen Âge w Paryżu posiada ciekawą historię oraz implikuje wiele zagadnień badawczych. Paryskie muzeum zaliczane jest do grupy muzeów o romantycznym typie ekspozycji, który wykształcił się w okresie przemian kulturowych na przełomie XVIII i XIX wieku.

Rozwój typów ekspozycji jest zdeterminowany historycznie i ściśle łączy się z rozwojem muzealnictwa. Począwszy od czasów antycznych ekspozycja wystawianych obiektów była ważkim zagadnieniem. W okresie średniowiecza wykształcony został typ wystaw „stołowych”, który najczęściej stosowany był przy prezentacji obiektów ze skarbów królewskich i kościelnych, wykładanych na długich stołach. Pod koniec XVI i w XVII w., w krajach północnych ustalili się nowy system, polegający na tym, że całe ściany od podłogi do sufitu były pokryte obrazami, które przylegały do siebie ramami, a głównym kryterium ich doboru był format obrazu, nie zaś chronologia czy tematyka. Ten flamandzki system został zastosowany wkrótce we Francji, w tym w Luwrze. Z nadejściem XVIII w. barokowy typ ekspozycji ustąpił miejsca bardziej czytelnym rozwiązaniom<sup>29</sup> – wcześniej stosowane kryteria ekspozycyjne: format, temat płócien, zastąpiono porządkiem rzeczowym i chronologicznym.

We Francji jako jeden z pierwszych porządek chronologiczny zastosował Alexandre Lenoir w swoim Musée des Antiquités et Monuments Français. Jednakże inną jeszcze cechę ekspozycji Lenoira zastosowano w Musée de Cluny. Alexandre Du Sommerard wystawił swoją kolekcję w oryginalnym średniowiecznym budynku i, podobnie jak Lenoir, wykorzystał scenografię pomieszczenia. Kolekcja została zaaranżowana w ten sposób, by zwiedzający doświadczył atmosfery czasów średniowiecznych. Z teatralnym podejściem do sprawy Du Sommerard wystawił religijne obrazy wraz z obiektami liturgicznym w kaplicy rezydencji opackiej, zaś naczynia porcelanowe i fajans umieścił w jadalni pałacowej. Oddzielne pomieszczenie poświęcił Franciszkowi I – w pokoju tym znajdowało się łóżko króla oraz inne przedmioty codziennego użytku jemu przypisane. Wnętrza, w których kolekcja była eksponowana, zostały ujednolicone, w kilku salach zachowały się oryginalne drewniane stropy, ściany pomalowano w jasnej tonacji, otwory drzwiowe i okienne pozostały niezmiennione. Unifikacja i prostota oryginalnych średniowiecznych wnętrz miała potęgować wrażenie odbiorcy podczas oglądania zbiorów pochodzących z tego samego okresu. Romantyczny charakter tego układu ekspozycyjnego został przeniesiony do Francji najprawdopo-

dobniej z Anglii, gdzie Horacy Walpole w neogotyckim zamku Strawberry Hill zaaranżował swoją kolekcję<sup>30</sup>. Ten typ przejęty przez Alexandre'a Lenoira, a następnie przez Aleksandre'a Du Sommerarda, dał impuls innym placówkom muzealnym w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Dziś rozległa kolekcja jest prezentowana w 23 pomieszczeniach kompleksu Hôtel de Cluny, antycznych term oraz budynków z XIX i XX wieku. Warto w tym miejscu przywołać tytułem przykładu opis pięciu pomieszczeń, które zostały szczególnie interesująco zaaranżowane. Sala nr 3 (il. 3) to pomieszczenie, w którym eksponowany jest cenny zbiór fragmentów tkanin, począwszy od tekstyliów bliskowschodnich z VIII w., poprzez tkaniny egipskie z X-XIV w., aż po hiszpańskie i włoskie wyroby XIV-XVI wieku. Najstarsze fragmenty tkanin umieszczone zostały w ramach za szkłem i rozwieszane na ścianach, zaś ornaty i inne szaty liturgiczne eksponowane są w gablotach rozstawionych na środku sali. Ściany pomieszczenia zostały pomalowane na błękitny kolor, aby wydobyć żywe barwy tkanin, zaś okna zaciemniono, aby zabytki zabezpieczyć. W sali nr 6 (il. 4) prezentowane są

witraże z kaplicy Saint-Chapelle, z opactwa Saint-Denis, z kolegiaty w Troyes oraz z kaplicy zamkowej w Rouen. To pomieszczenie o czarnych ścianach jest całkowicie zaciemnione, witraże zostały wmontowane w ściany i podświetlone od tyłu, tak aby zwiedzający mogli podziwiać ich kunszt, kolory oraz układ ram. Sala nr 8 (il. 5) zwana jest Salą Rzeźb z katedry Notre-Dame w Paryżu. W pomieszczeniu powstałym w wyniku połączenia budynku term oraz rezydencji opackiej, przykrytym przeszklonym stropem, prezentowane są rzeźby z XII i XIII w., które zostały skute z paryskiej katedry przed rewolucją i w jej trakcie. Tam eksponowane są fragmenty rzeźb z Portalu św. Anny (ok. 1150 r.), zachowane części torsów Apostołów, słynne Głowy Królewskie, oraz Posąg Adama z około 1260 roku. Na I piętrze w sali nr 13 (il. 6) prezentowane są tapiserie z serii *Dama z Jednorożcem*. W pomieszczeniu na planie koła na środku ustawiono trzy ławki w odpowiedniej odległości, tak aby zwiedzający mogli śledzić cały cykl. Szare, betonowe ściany wydobywają bogatą gamę kolorów tapiserii, a przyciemnione światło zabezpiecza je. Kolejnym pomieszczeniem wartym wspomnienia jest kaplica Hôtel de Cluny. Kaplica w stylu gotyku płomie-



7. Sala nr 13, gdzie prezentowane są tapiserie z serii *Dama z Jednorożcem* z lat 1484- 1500

7. Showroom no. 13, featuring tapestries from *The Lady and the Unicorn* series (1484- 1500)



8. Tapiseria *À Mon Seul Désir* z serii *Dama z Jednorożcem*

8. *Mon Seul Désir* tapestry from *The Lady and the Unicorn* series

nistego, która sama w sobie stanowi zabytek najwyższej klasy, jest jednocześnie przestrzenią ekspozycyjną, gdzie prezentowane są stale oraz tapiserie z *Legendą Św. Stefana*.

Omawiając ekspozycję Musée National du Moyen Âge w Paryżu nie można pominąć ogrodu, gdyż jego zwiedzanie jest częścią wizyty muzealnej, a symboliczna wymowa tego terenu niesie w sobie treści, które są dopełnieniem kolekcji dzieł sztuki prezentowanych w muzeum.

Zaraz po tym jak Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny zostało otwarte, otoczono je ogrodem, do stworzenia którego przyczynił się Edmond Du Sommerard. Jak wcześniej wspomniano, ogród wzorowany był na elizenium Lenoira i wypełniony rzeźbami, a zwiedzanie jego było częścią wizyty muzealnej. Z upływem czasu związek ogrodu z muzeum zatracił się i wkrótce teren za Hôtel de Cluny stał się zwykłym parkiem publicznym. Dopiero w 2000 r. został otwarty nowy ogród, który miał nawiązywać do budynku i kolekcji

zgrupowanej w muzeum. Jednakże nie miał on być ani rekonstrukcją historycznego ogrodu opackiego, ani ogrodu XIX-wiecznego, celem projektantów było raczej stworzenie swego rodzaju kompilacji wielu odmian ogrodu średniowiecznego, z ich bogactwem roślinności. Ogród Musée National du Moyen Âge został zaprojektowany przez architektów krajobrazu Erica Ossarta i Arnauda Maurièresa, którzy inspirowali się dziełami z muzealnej kolekcji, głównie tapiseriami.

Ogród został podzielony na 11 części, które w symboliczny sposób odtwarzają różne rodzaje ogrodów średniowiecznych. Pierwsza część, zwana „lasem jednorożca”, została obsadzona wysokimi drzewami, które nie były znane w XIV i XV-wiecznej Francji, ale występują na ówczesnych niderlandzkich tapiseriach. I tak, w „lesie jednorożca” rośnie leszczyna, czarny bez, ostrokrzew oraz bluszcz w przyziemi, rozjaśniany na wiosnę kwitnącymi narcyzami, dzikimi tulipanami, żonkilami oraz krokusami. Te rodzaje kwiatów występują m.in. na tapiserii *Dama z Jednorożcem*, ale

powszechnie uprawiane były dopiero w XVI wieku. W obrębie „lasu jednorożca” znajdują się dwie polany: jedna przeznaczona na odpoczynek dla zwiedzających, druga dla dzieci. „Las jednorożca” symbolizuje las jako miejsce nieposkromionej natury, wolne od reguł, ale jednocześnie miejsce schronienia.

Dalej rozpościera się taras podzielony na pięć różnych ogrodów (il. 7), w których natura jest poddana woli człowieka. Pierwsza część to „ogród uprawny”, gdzie hodowane są warzywa: cebula, kapusta, ogórki, sałata – projektanci zainspirowali się XIV-wiecznym dziełem – *Le Mesnagier de Paris* napisanym przez paryskiego mieszczanina, który spisał rady dla swojej żony, m.in. dotyczące ogrodnictwa. Wyżej znajduje się „ogród medyczny” z najbardziej popularnymi w średniowieczu gatunkami roślin używanymi w medycynie: bylicą, rutą zwyczajną i miętą. Na najwyższym poziomie tarasu znajduje się „łaka” (il. 2) otoczona strumieniem. Obsadzona trawą i kwiatami, podzielona jest na cztery części przez dwa kanały i nawiązuje do ogrodu Eden. W środku znajduje się instalacja współczesnej artystki Brigitte Nahon, zatytułowana *Fontaine aux roseaux d'argent*, odnosząca się do symboliki millefiori i oparta na średniowiecznej koncepcji zwierciadeł. Niżej znajduje się „ogród zakochanych” – otoczony niskim ogrodzeniem, z ławą biegnącą wzdłuż rabaty z różami i fiołkami, przywołuje na pamięć dworską, wytworną miłość. Jeszcze poniżej założono „ogród niebiański”, wypełniony kwiatami symbolizującymi Marię: różami, liliami, piwoniami i irysami. Dalej przechodzi się z tarasu na ścieżkę obsianą walerianą, goździkami i różami, odwołującą się do starego traktu przez dzielnicę Saint-Geneviève. Następnie, przechodząc przez rue Du Sommerard, wchodzi się do „ogrodu tysiąca kwiatów”, inspirowanego tapiseriami o motywie millefiori<sup>31</sup>.

Typ i jakość prezentacji dzieł w Musée National du Moyen Âge w Paryżu czyni je instytucją wyjątkową i interesującą. Oprócz starannie dopracowanej ekspozycji w samym muzeum, na uwagę zasługuje również wspianały ogród, który nawiązuje treściowo do samej kolekcji wystawionej w średniowiecznym budynku. I w ten sposób kolekcja, gamach muzeum oraz jego otoczenie dopełniają się wzajemnie.

### Prezentacja zbiorów muzealnych

Rozrastająca się przez wieki kolekcja muzealna zawierała obiekty antyczne, średniowieczne oraz renesansowe. Z tego względu w 1969 r. zdecydowano o przeniesieniu dużej części zbiorów do zamku w Ecoen i utworzeniu tam Musée National de la Renais-

sance ( Muzeum Narodowe Renesansu). W paryskim muzeum pozostała ogromna i bogata kolekcja dzieł sztuki średniowiecznej, będąca najbardziej reprezentatywnym zbiorem tego rodzaju, obejmującym ponad 23 000 obiektów. Nie sposób jej omówić na kilku stronach, toteż ograniczymy się tu do zaprezentowania najcenniejszych obiektów.

Obszerny zbiór rzeźby eksponowany w Musée du Moyen Âge stanowią głównie zabytki francuskie. Najbardziej reprezentatywne, ze względu na warunki polityczne, w jakich formowało się muzeum sztuki średniowiecznej, wydają się być rzeźby architektoniczne zdobiące niegdyś obiekty, które stały się celem wandalizmu rewolucyjnego i porewolucyjnego. Do tej grupy niewątpliwie należą fragmenty rzeźb z katedry Notre-Dame, pochodzące z różnych okresów wznoszenia budowli. Najszlachetniejszym zbiorem są tzw. Głowy Królów ze Starego Testamentu z Galerii Królów głównej fasady katedry Notre-Dame w Paryżu (il. 8). Podczas rewolucji uważane za wizerunki królów francuskich, zostały strącone w grudniu 1793 roku. Następnie kamień z rzeźb trafił do prawnika Jeana-Baptiste Lakanala, który budował posiadłość w Chaussée d'Antin. Prawnik, zaraz po tym jak zorientował się skąd pochodzi kamień, zakopał figury. Odtąd uważano, że głowy figur zaginęły bądź zostały zniszczone, i podczas restauracji katedry w XIX w. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc zastąpił je kopiami. Dopiero 1977 r. w czasie robót prowadzonych przy ulicy Chaussée d'Antin odkryto 21 Głowy Królów, które trafiły do muzeum<sup>32</sup>. Kolejnymi rzeźbami należącymi do tej grupy zabytków są Głowy Królów z fasady kościoła Saint-Denis. Sześć figur ościeży portalu w Saint-Denis zostało pozbawionych głów z tej samej przyczyny, co statuy z Notre-Dame. Uważane za zaginione, znane jedynie z publikacji Bernarda de Montfaucona *Les Monuments de la monarchie française* z 1729 r., zostały odnalezione dopiero przed rokiem 1986<sup>33</sup>.

Dzieła rzemiosła artystycznego znajdujące się w Musée National du Moyen Âge w Paryżu stanowią bardzo obszerny, bogaty i różnorodny zbiór, poczynawszy od drogocennych wyrobów tkackich, poprzez złotnictwo, meble aż po przedmioty codziennego użytku, takie jak naczynia, przybory toaletowe czy zabawki. Dział rzemiosła artystycznego już od samego początku formowania się kolekcji stanowił jej trzon, później poszerzany przez kolejnych kuratorów muzeum. Wyroby tkackie, stanowiące znaczną część kolekcji, reprezentowane są w muzeum przez wybitne przykłady późnośredniowiecznych tapiserii. Jedną z najsłynniejszych serii w paryskim muzeum to *Dama z Jednorożcem* (il. 6, il. 9). Tapiserie zamówione przez rodzinę Le Viste

powstały na podstawie kartonów wykonanych w Paryżu w latach 1484- 1500<sup>34</sup>. Przez ponad 200 lat znajdowały się w zamku w Boussac, zaś w 1882 r. zostały zakupione przez Edmonda Du Sommerarda. IkonoGRAFIA tapiserii *Damy z Jednorożcem* została wyjaśniona przez badaczy, którzy ustalili, że sześć oddzielnych tapiserii stanowi jedną całość, i że pięć z nich ilustruje temat zmysłów, popularny wątek w średniowieczu<sup>35</sup>. Są to: *Wzrok* z przedstawieniem jednorożca wpatrującego się w zwierciadło, *Słuch*, gdzie Dama gra na przenośnych organach, *Smak*, na której Dama sięga do naczynia ze smakołykami, *Zapach* z przedstawieniem Damy wijącej wianek z goździków i małpki wążającej kwiaty oraz *Dotyk*, na której Dama dotyka rogu

Jednorożca<sup>36</sup>. Ostatnia, największa tapiseria (il. 8), przedstawia Damę odkładającą swe klejnoty do szkatuły i pod napisem widniejącym na namiocie: „À Mon Seul Désir” (Dla mego jedynego marzenia) pozbywającą się ziemskich dóbr w myśl idei liberum arbitrium<sup>37</sup>. Seria tapiserii *Dama z Jednorożcem* swoją wysoką klasę zawdzięcza różnorodnej i bogatej kolorystyce, skomplikowanym kompozycjom każdej sceny oraz wielości użytych motywów, które wzbogacają głęboką symbolikę<sup>38</sup>. Wśród wyrobów złotniczych pokaźny zbiór stanowią przedmioty zdobione techniką emalii z warsztatów w Limoges. Ten najważniejszy ośrodek sztuki emalierskiej w Europie Zachodniej, w XII i XIII w. wytwarzał wysokiej klasy wyroby w technice emalii



9. Relikwiarz św. Tomasza Beketa, Limoges 1190-1200

9. Reliquary casket of St. Thomas Becket made in Limoges, 1190-1200

złobkowej na podkładzie miedzianym<sup>39</sup>. W muzeum znajdują się m.in.: relikwiarz św. Tomasza Beketa (il. 9) z lat 1190-1200, nabyty na aukcji publicznej w 1987 r., relikwiarz ze sceną Ukrzyżowania i Chrystusem w Majestacie z początku XIII wieku. Większość wyrobów z Limoges pierwotnie znajdowała się w kolekcji Alexandre'a Du Sommerarda. Szczególnym zabytkiem w zbiorze muzeum jest złota róża wykonana przez Minucchio da Siena w 1330 roku.

Malarstwo monumentalne w Musée National du Moyen Âge stanowią głównie liczne francuskie witraże. Los, jaki spotkał średniowieczną rzeźbę architektoniczną Paryża podczas rewolucji francuskiej podzieliły również witraże z regionu Ile-de-France. Paryska Sainte-Chapelle, wzniesiona w latach 40. XIII w., w 1791 r. została zdewastowana i pozbawiona pierwotnego wyglądu. W muzeum znajduje się ponad 30 kwater witraży z Sainte-Chapelle ze scenami ze Starego Testamentu i wizerunkami ewangelistów (il. 4). Malarstwo

tablicowe w Musée du Moyen Âge to głównie późno-średniowieczne przykłady z terenów Francji, zaś malarstwo książkowe reprezentowane jest w kolekcji muzealnej przez przykłady z XII-XV wieku.

Prezentując pokrótce historię Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny, usytuowaliśmy je na tle epoki, w której powstało. Formowało się na fali zainteresowań kulturą średniowiecza – prądu, który zaznaczył się bardzo silnie w kulturze francuskiej 2 połowy XVIII i w XIX wieku. W genezę muzeum wpisują się takie zagadnienia jak prądy romantyzmu, wydarzenia Wielkiej Rewolucji Francuskiej oraz wandalizm rewolucyjny. Tak więc stało się ono materialnym świadectwem swojej epoki, ukoronowaniem dążeń ludzi o rzadkich naonczas zapatrywaniach, dlatego już od momentu powstania było wyjątkową placówką.

Prywatna kolekcja sztuki średniowiecznej zgromadzona przez światłego kolekcjonera, powiększana



10. Ogród Musée National du Moyen Âge w Paryżu, na pierwszym planie – ogród medyczny, po prawej – ogród zakochanych, na drugim planie – ogród niebiański i ogród uprawny
10. Garden of Musée National du Moyen Age in Paris, in the foreground – the medicinal herb garden, on the right - the lovers garden, in the background – the heavenly garden and the kitchen garden

(Fot. 1-7 i 9-10 – M. Białonowska)

przez jego następców, została przekształcona w trwałą instytucję. Następnie to muzeum kolekcjonerskie<sup>40</sup> awansowało do rangi muzeum narodowego. Wyjątkowy rodzaj ekspozycji Musée National du Moyen Âge, która została oparta na romantycznych tendencjach do odtwarzania naturalnych warunków dla dzieł sztuki w celu ewokowania klimatu epoki, stanowi dziś przykład wzajemnego dopełniania się kolekcji, gmachu muzeum oraz otoczenia. Musée National du Moyen Âge tworzono bardzo świadomie, sięgając do tradycji nieistniejącego już wówczas muzeum sztuki średniowiecznej Alexandre'a Lenoira, przez co zostało ono uznane za naturalnego spadkobiercę Musée des Antiquités et Monuments Français. Stanowiło jednocześnie inspirację dla innych muzeów europejskich i amerykańskich: Museu d'Art de Catalunya, kolekcji Izabelli Czartoryskiej w Puławach, The Cloisters Muse-

um w Nowym Jorku, oraz pośrednio wpłynęło na przestrzenie wystawiennicze w Bostonie, Cleveland, Filadelfii, Waszyngtonie czy San Francisco<sup>41</sup>.

Obecnie Musée National du Moyen Âge nadal potwierdza swoją rangę i spełnia znaczącą rolę w dzisiejszym nurcie zainteresowań kulturą średniowieczną. Zasadniczym celem muzeum jest szerzenie wiedzy na temat epoki średniowiecza poprzez udostępnianie kolekcji, organizację specjalnych programów edukacyjnych, działalność wydawniczą i badawczą w ramach Centre de Documentation du Musée National du Moyen Âge (Centrum Dokumentacji Muzeum Narodowego Średniowiecza). Wszystkie aspekty dzisiejszej działalności muzeum dowodzą, iż instytucja ta została dostosowana do aktualnych nurtów w muzealnictwie, będąc jednocześnie ważnym ośrodkiem współczesnych zainteresowań i badań nad kulturą średniowieczną.

## Przypisy

<sup>1</sup> D. Pietropaolo, *Eco on Medievalism* [w:] *Medievalism in Europe*, red. L. J. Workman, Cambridge 1993, s. 136.

<sup>2</sup> K. Pomian, *Historia między retoryką a teologią. Niektóre problemy myśli historycznej doby Odrodzenia i Reformacji* [w:] *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, red. K. Pomian, Warszawa 1992, s. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>4</sup> Przedstawiciele szkoły erudycyjnej: Claude Fauchet (1530-1601), Lancelot Voisine de La Popelinier (1540-1608), Jean Bodion (1520-1596), Papire Mason (1544-1611), Etienne Pasquier (1529-1615), Jean du Tillet (1507-1570), Pierre Pithou (1539-1596), François Pithou (1543-1621), Jean de Serres (1540-1592), Nicolas Vignier (1530-1596). Szkoła erudycyjna pozostawiła po sobie bogaty dorobek, do którego nawiązywali badacze XVII i XVIII w.; współcześni mediewaliści francuscy nadali jej miano „pre-médiévalisme”. Patrz Ch. Ridoux, *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, Paris 2001, s. 21.

<sup>5</sup> Patrz: *Bollandist* [w:] *The New Encyclopedia Britannica*, red. J. E. Safra, t. 2, Paris 1998, s. 343-344; *Maurists* [w:] *The Oxford Companion to French Literature*, red. Sir Paul Harvey, J. E. Heseltine, Oxford 1989, s. 464; *Mabillon, Jean* [w:] *Chambers Biographical Dictionary*, red. M. Parry, New York, s. 1177; M. Leclercq, *Mabillon*, t. I, Paris 1953, s. 503; L. E. Boyle, *Medieval Latin Paleography. A Bibliographical Introduction*, Toronto 1984, s. 70.

<sup>6</sup> Patrz: J. C. Berchet, *Chateaubriand, Seroux D'Agincourt et les Arts du Moyen Âge* [w:] *Chateaubriand et les Arts*, wyd. M. Fumaroli, Paris 1999, s. 57-81; *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 275.

<sup>7</sup> Patrz: J. F. Revel, *Paidoyer pour Viollet-le-Duc*, „Connais-

sance des Arts” 1960, nr 103, s. 23; T. Jakimowicz, *Viollet-le-Duc, architekt – konserwator i jego związki z Polską*, „Ochrona Zabytków”, R. XIX, 1966, nr 3, s. 3-12; H. Damisch, *Viollet-le-Duc. L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française*, Paris 1990, s. 129; E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. I, Paris 1972, s. 116.

<sup>8</sup> Patrz: F. R. Chateaubriand, *Oeuvres. Essai sur les révolutions. Genie de Christianisme*, red. M. Regard, Paris 1978, s. 801; M. Dempsey, *A contribution to the study of the sources of the Génie du Christianisme*, Geneva 1975, s. 13-29; G. Painter, *Chateaubriand. A biography*, London 1977, s. 3-12.

<sup>9</sup> Patrz: V. Hugo, *Notre Dame de Paris 1482*, Paris 1961, livre troisième, s. 125; *Hugo, Victor, 1802-1885* [w:] *Guide to French Literature. 1789 to the Present*, red. A. Levi, London 1992, s. 309-313; P. A. Ward, *The medievalism of Victor Hugo*, London-Pennsylvania 1975, s. 7.

<sup>10</sup> Patrz: J. Michelet, *Le Moyen Âge. Les livres I à XVII de l'Histoire de France*, red. A. Ferrari, Paris 1981, s. 9; *Michelet, Jules, 1798 – 1874* [w:] *Guide to French Literature...*, s. 432-437; zob. też R. Barthes, *Michelet*, tłum. Richard Howard, New York 1987.

<sup>11</sup> *Mediewalizm* (w odróżnieniu od *mediewistyki* – dyscypliny naukowej poświęconej badaniu średniowiecza) to studia badające wszelkie odmiany odwołań do średniowiecza, jakie miały miejsce w ciągu stuleci. Odwołania te rozumiane są jako badania naukowców, historyków i filologów studiujących średniowieczne dokumenty, dzieła sztuki, literatury i muzyki; patrz: L. J. Workman, *Editorial*, „Studies in Medievalism”, III/1, 1987, s. 1.

<sup>12</sup> Termin „neomediewalizm” został użyty przez francuskiego historyka A. Minca w pracy *Le Nouvelle Moyen Âge*



wydanej w 1978 r., gdzie Minc stwierdza, iż Umberto Eco takim dziełem jak *Imię Róży* przywołał na nowo pamięć o czasach średniowiecza.

<sup>13</sup> Zob. Ch. Ridoux, *Évolution des études médiévales...*, gdzie omówienie badań nad mediewalizmem na gruncie studiów filologicznych; J. Dakyns, *The Middle Ages in French Literature 1851-1900*, Oxford 1973, w której autorka dała obraz średniowiecza i jego genezy, funkcjonujący w literaturze francuskiej XIX wieku. W środowisku naukowców, działających pod kierownictwem L. Workman, w 1973 r. zostało założone pismo „Studies in Medievalism”, które poświęca kolejne woluminy zjawisku mediewalizmu w poszczególnych krajach, będąc jednocześnie interdyscyplinarnym nośnikiem wymiany informacji dla badaczy różnych dziedzin.

<sup>14</sup> P. Léon, *La vie des monuments français: destruction, restauration*, Paris 1951, s. 88-89.

<sup>15</sup> F. Arago powoływał się na muzeum Städel we Frankfurcie, założone w 1817 roku. Patrz D. Sandron, *Edmond Du Sommerard und das Musée de Cluny. Zur frühen Entwicklungsgeschichte eines Museums (1843-1885)*, Schnüttagens Schätze. Gedenkschrift zum 150. Geburtstag Alexander Schnütgens, Köln 1993 (Wersja francuska artykułu: *Edmond Du Sommerard à Cluny: Les Metamorphoses d'un jeune musée 1843-1885*, mpis dostępny w Centre de Documentation du Musée national du Moyen Âge. Thermes et Hôtel de Cluny, s. 4, przyp. 10.)

<sup>16</sup> P. Griener, *Du Sommerard, Alexandre* [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. IX, New York 1996, s. 458.

<sup>17</sup> P. Mérimée, *Notice sur la vie et les travaux d'Alexandre Du Sommerard, fondateur des collections de l'Hôtel de Cluny, décédé le 19 août 1842* [w:] E. Du Sommerard, *Musée des thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art. De l'antiquité du moyen âge et de la renaissance exposés au musée*, Paris 1883, t. II, s. 682.

<sup>18</sup> A. Du Sommerard, *Les Arts du Moyen Âge en ce qui concerne principalement Le Palais Romain de Paris, l'hôtel de Cluny, issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, tom I, Paris 1838, s. 1-4. Autor wymienia nazwiska: Seroux d'Agincourt, Bernard de Montfaucon, Quatremèr de Quincy, Alexandre de Laborde, Raoul Rochette, Nicolas-Xavier Willemin, Henry Daunon, Guillaume-Prosper de Barante, François Guizot, Charles-Claude Fauriel, Charles Walckenaer, Louis Adolphe Thiers, Augustin Thierry, Jules Michelet, Paul Lecroix, Charles Lenormand, Ludovic Vitet, Prosper Mérimée, Justin Taylor, Charles Nodier.

<sup>19</sup> A. Du Sommerard, *Notice sur l'hôtel de Cluny et sur le palais des Thermes, avec des notes sur la culture des arts, principalement dans les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris 1834, s. 115.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 132-136.

<sup>21</sup> Albert Lenoir (1801-1891) – architekt i kolekcjoner, interesował się architekturą średniowieczną, napisał książkę *Architecture monastique*, która była detalicznie ilustrowanym studium średniowiecznej architektury sakralnej. Patrz: V-N. Jouffre, *Lenoir, Albert* [w:] *The Dictionary of Art*, t. XIX, s. 160.

<sup>22</sup> D. Sandron, *op. cit.*, s. 3.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 3-4; *Musée national du Moyen Âge, Termes de Cluny. Guide to The Collections*, red. A. Erlande-Bradenburg, Paris 1993, s. 12.

<sup>24</sup> E. Du Sommerard wprowadził następujące działy: I) rzeźba, II) umeblowanie świeckie i religijne, III) malarstwo, IV) malarstwo na szkle, V) ceramika, VI) emalierstwo, VII) szkło, VIII) złotnictwo, IX) zegary, X) uzbrojenie, XI) slusarstwo, XII) wyroby z mosiądzu, kotlarstwo, wyroby z miedzi, XIII) tapiserie, XIV) tkaniny, haft, koronki, XV) karoce, rymarstwo XVI) instrumenty muzyczne, XVII) instrumenty precyzyjne, XVIII) sztuce, przybory toaletowe, przybory do pracy, XIX) pieczęcie, monety, żetony, inskrypcje na metalu, XX) obiekty starożytne i średniowieczne pochodzące z wykopalisk. Przytaczam z wyd. z 1883 r., t. I, s. XI-XV.

<sup>25</sup> D. Sandron, *op. cit.*, s. 7-8; *Musée national du Moyen Âge...*, s. 12.

<sup>26</sup> *Musée national du Moyen Âge...*, s. 13.

<sup>27</sup> Katalog, który był wykładnią teorii sztuki E. Haraucourta, został podzielony na części: I) wieki i świadomość, II) meble i obyczaje, w obrębie, których autor omówił kolekcję według sal, całość została poprzedzona wstępem na temat historii antycznych Term i Hôtel de Cluny. Patrz s. I-IX katalogu.

<sup>28</sup> A. Du Sommerard, *Notice sur l'hôtel de Cluny...*, s. 17.

<sup>29</sup> Z. Żygulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 167-178.

<sup>30</sup> Z. Żygulski, *op. cit.*, s. 169.

<sup>31</sup> É. Antoine, *The Medieval Garden. Musée national du Moyen Âge. Termes de Cluny*, Paris 2000, s. 1-17.

<sup>32</sup> A. Boinet, *Les églises parisiennes. Moyen Âge et Renaissance*, Paris 1958, s. 114; A., Erlande-Bradenburg, *Les sculptures*, s. 9, 47-81; E. Kennedy, *A Cultural History of the French Revolution*, London 1989, s. 204-206; *Musée national du Moyen Âge. The Cluny Thermae*, red. V. Huchard, Paris 2003, s. 68-69.

<sup>33</sup> A. Boinet, *op. cit.*, s. 242-249; *Musée national du Moyen Âge. Termes*, s. 129.

<sup>34</sup> Literatura przedmiotu podaje dyskusyjne informacje na temat warsztatów tkackich, w których powstał cykl tapiserii *Dama z Jednorożcem*. Wymieniane są warsztaty Tournai (G. Janneau, *Encyklopedia sztuki dekoracyjnej*, Warszawa 1978, s. 281; M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995, s. 148) oraz warsztaty Brukseli (S. Schneebalg-Perelman, *Un nouveau Gerard sur origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du XIV<sup>e</sup> siècle à la pré – Renaissance* [w:] *Tapissieries bruxelloises de la pré – Renaissance* [katalog wystawy], Bruxelles 1976, s. 169).

<sup>35</sup> A. Erlande-Bradenburg, *La Dame à La Licorne*, Paris 1989, s. 64-80.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 16, 24, 32, 40, 48.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>38</sup> F. Joubert, *La tapisserie medievale au musée de Cluny*, Paris 1987, s. 66-92; *Musée national du Moyen Âge. Termes*, s. 176-179.

<sup>39</sup> M-M. Gauthier, *Émaux du moyen âge*, Fribourg 1972, s. 93.

<sup>40</sup> F. D. Fonallaras, *Collectors and their museums: towards a specific typology*, „Museum International”, t. 47, 1995, nr 185, s. 54.

<sup>41</sup> H. Landais, *The Cloisters or the Passion for the Middle Ages* [w:] *The Cloisters. Studies in honor of the Fiftieth Anniversary*, red. E. C. Parker, M. B. Shepard, New York 1992, s.

44; J. L. Schrader, *Georg Gray Bernard: The Cloisters and the Abbey*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, XXXVII: 1979, nr 1, s. 6; Z. Żygulski, *Nurt romantyzmu w muzealnictwie polskim* [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, red. J. Białostocki, Warszawa 1967, s. 43-55; Tenże, *Muzea na świecie...*, s. 169.

Magdalena Białonowska

### Musée National du Moyen Âge in Paris in the Context of Interest in Mediaeval Culture in France during the Second Half of the Eighteenth Century and the Nineteenth Century

The last twenty years of the twentieth century marked the development of a scientific field studying all references to the Middle Ages recorded in the course of centuries. At present, research on the history of interest in mediaeval culture comprises an autonomous discipline. In this context, it is worth recalling the history of Musée National du Moyen Age in Paris, informally known as Musée de Cluny. The Museum dates back to the first half of the nineteenth century when Alexandre Du Sommerard (1779-1842) inaugurated the collections that served as a foundation for Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, established in 1843. The Sommerard collection, featuring predominantly mediaeval monuments gathered since 1825, was truly exceptional for its time. Sommerard's writings convey information about his outlooks and activity. He was, i. a. a supporter of Alexandre Lenoir and his Musée des Antiquités et Monuments Français, closed down in 1816. His son, Edmond Du Sommerard, together with Albert Lenoir, oversaw the new museum of mediaeval art founded in Hôtel de Cluny, a fifteenth-century town residence of the Cluny abbots and the near-by ruins of second-third century ancient baths. The Parisian institution is classified among museums featuring Romantic exhibitions. Du Sommerard arranged his exposition in Hôtel de Cluny, an original mediaeval building, by applied

the setting of its interior. The manner in which the collection was displayed was meant to introduce the visitors to a truly mediaeval ambiance.

At present, the copious collections are shown in 23 rooms of the Hôtel de Cluny complex, the ancient baths, and buildings from the nineteenth and twentieth century. Special attention should be paid to the magnificent garden, established in 2000, part of the museum tour; its symbolic significance complements the contents of the collected works. The present-day Musée National du Moyen Age collection encompasses more than 23 000 items, the most representative being: sculptures, the so-called Kings' Heads from the Kings' Gallery on the main facade of the Parisian Notre-Dame Cathedral, the tapestry series *The Lady and the Unicorn* as well as an extensive collection of items decorated with enamel from the Limoges workshops. Researchers regard Musée National du Moyen Age to be the natural successor of Alexandre Lenoir's Musée des Monuments Français; at the same time, it became a source of inspiration for other European and American institutions: Museum d'Art de Catalunya, the Izabella Czartoryska collection in Puławy, and The Cloisters Museum in New York.

□

Aleksandra Magdalena Dittwald

## NADESZŁA EPOKA „KRYSTAŁU” CZYLI REWITALIZACJA I ROZBUDOWA KRÓLEWSKIEGO MUZEUM ONTARIO W TORONTO

Królewskie Muzeum Ontario (Royal Ontario Museum) zwane potocznie ROM, jest muzeum wielozdziałowym, poświęconym kulturom i historii naturalnej świata. Jest największym muzeum kanadyjskim i jednym z największych w Ameryce Północnej – posiada ponad 6 milionów eksponatów i 40 galerii. Znajduje się w samym centrum Toronto, największego miasta Kanady.

Idea powstania muzeum sięga początków XIX w. kiedy to grupa intelektualistów torontońskich i profesorów tamtejszego uniwersytetu zaczęła gromadzić najwcześniejsze kolekcje. Głównymi inicjatorami powstania

ROM byli Sir Byron Edmund Walker, bankier, patron nauki i sztuki, przewodniczący zarządu uniwersytetu i później rady nadzorczej muzeum<sup>1</sup>, oraz dr Charles Trick Currely, pierwszy dyrektor i kurator najbardziej prężnego muzeum archeologicznego<sup>2</sup>.

Królewskie Muzeum Ontario powołano do życia w 1912 r. na podstawie ustawy rządu Ontario. Podlegało zarówno władzom prowincji jak i zarządowi Uniwersytetu Toronto. Formalnie ROM składał się z pięciu oddzielnych muzeów: Królewskiego Muzeum Ontario Archeologii, Geologii, Mineralogii oraz Paleontologii i Zoologii. Każde z nich stanowiło niezależną jednost-



1. Królewskie Muzeum Ontario, elewacja wschodnia z 1933 r., proj. A.Chapman i J.Oxley

1. Royal Ontario Museum, east facade from 1933, designed by A.Chapman & J.Oxley

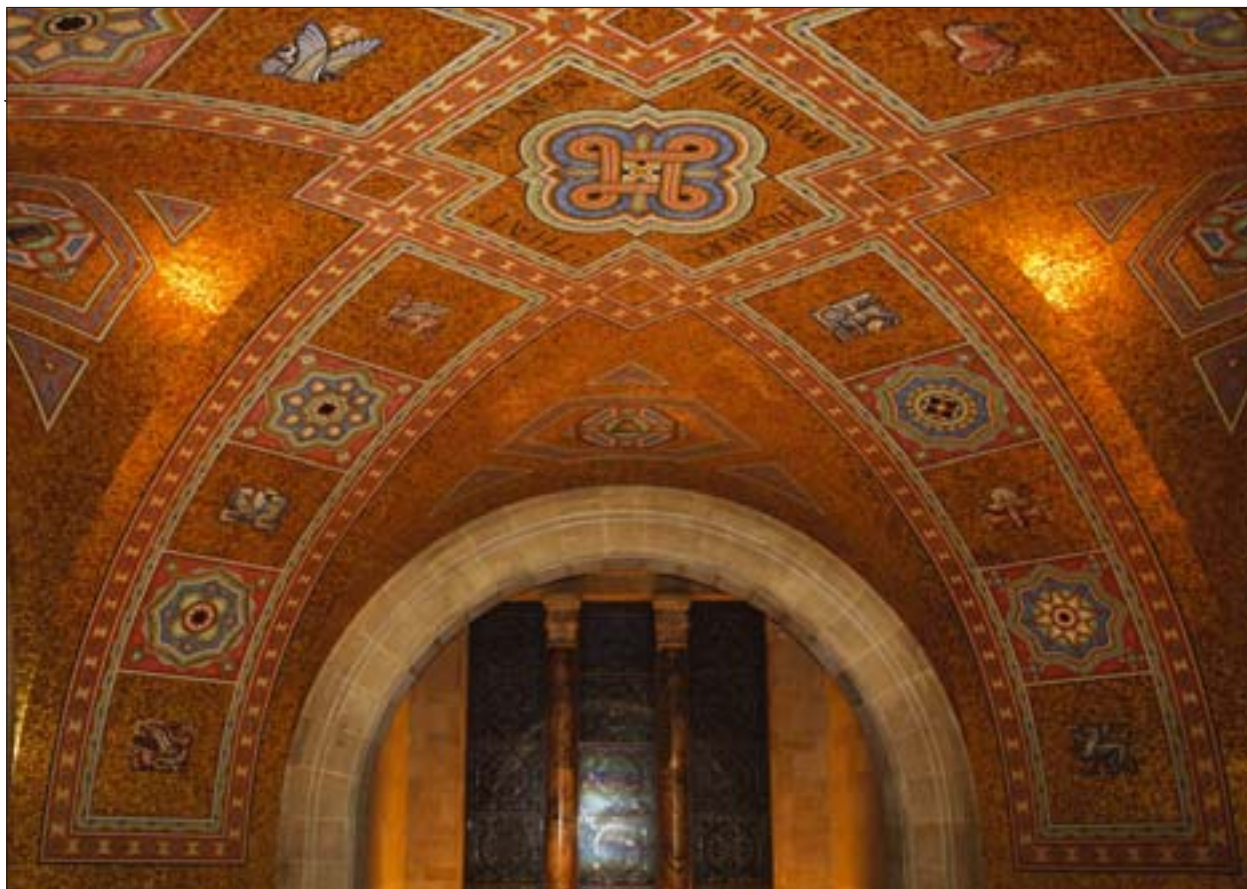
ROM jest muzeum o charakterze encyklopedycznym, z szerokim przekrojem kolekcji – od mumii egipskich i średniowiecznych zbroi do różnorodnych eksponatów pochodzących ze świata przyrody. Trudno porównywać zbiory muzeum torontońskiego z takimi potęgami muzealnymi jak British Museum czy Smithsonian, niemniej ROM posiada wiele cennych i unikalnych kolekcji.

### Zbiory

Dumą muzeum są galerie sztuki dalekowschodniej. Zgromadzone są w nich kolekcje sztuki i archeologii chińskiej, japońskiej i koreańskiej. Zasadniczą rolę w formowaniu najcenniejszej, chińskiej kolekcji, odegrał George Crofts<sup>4</sup>, dealer dzieł sztuki, dzięki któremu muzeum pozyskało większość zabytków z Dalekiego Wschodu. W latach 1918-1924, Crofts podróżował wielokrotnie do Chin, gdzie kupował dla ROM zna-

komite chińskie artefakty. Drugą osobą, dzięki której znacznie wzbogaciła się chińska kolekcja, był angikański biskup William Charles White<sup>5</sup>, który w latach 1909-1936 prowadził działalność misyjną w chińskiej prowincji Honan.

**Chińska kolekcja** liczy tysiące artefaktów – począwszy od prehistorycznych ceramicznych naczyń do XVIII-wiecznych mebli. Dumą ROM są doskonale zachowane, unikalne trzy XIV-wieczne malowidła ściennie. Największe z nich (11,6 m x 5,8 m) *Raj Maitreji* (*Paradise of Maitreya*) pochodzi z buddyjskiego klasztoru Longmen w prowincji Shanxi. Dwa pozostałe, stanowią parę i posiadają wspólny tytuł *Hołd dla Najwyższej Władzy* (*Homage to the Highest Power*). Umieszczono je na przeciwległych ścianach, są nieco mniejsze i pochodzą ze świątyni wyznawców taoizmu z północnych terenów Chin. Imponującym eksponatem architektonicznym jest narożnik zrekonstruowanego, bajecznie kolorowego, XVII-wiecznego pałacu królewskiego z Pekinu. Godny podziwu jest również potężny



2. Mozaikowe sklepienie rotundy z symbolami reprezentującymi światowe kultury i inskrypcją ze Starego Testamentu: *By każdy rozważał (znał) jego dzieła*

2. Mosaic-covered vault of rotunda with symbols reflecting world cultures and an inscription from the Old Testament: *That All Men May Knows His Work*

grobowiec generała Zu Dashou z czasów dynastii Ming (1368-1644) i nagrobki z czasów dynastii Tang (618-907) i Song (960-1279). W kolekcji znajduje się wiele dużych rozmiarów rzeźb kamiennych, z brązu, ceramiki i drewna, a także obszerny zbiór obiektów religijnych i przedmiotów z jadeitu, kości słoniowej, laki i szkła. W zbiorach muzeum są się również stroje cesarskie i mandaryńskie.

**Sztukę japońską** reprezentują rzeźby, porcelana, zwoje malarskie, ryciny, stroje, tkaniny i militaria. Duża część ekspozycji poświęcona jest drzeworytom z XVIII-XIX w. znanych japońskich artystów, jak Harunobu, Utamaro, Hokusai i Hiroshige. W galerii można obejrzeć wysokiej jakości drzeworyty *Ukiyo-e*, czyli „obrazy przepływającego świata”, o tematyce obyczajowej i pejzażowej. Muzeum posiada kompletny zestaw utensyliów do ceremonialnego parzenia herbaty. Uwagę zwracają także zbroje samurajów złożone z płytek metalowych pokrytych laką, charakterystyczne hełmy, a także zbiór mieczy *katane* i końskich uprzęży. Podziw budzi pięknie zdobiona lektyka – *kago* – używana przez kobiety z wyższych klas.

ROM posiada jedyną w Kanadzie stałą galerię poświęconą **sztuce Korei**.

Wśród 260 eksponatów znajduje się ceramika, meble, wyroby z metalu, drzeworyty i przykłady ciekawej sztuki dekoracyjnej. Jednym z niepozornie wyglądających, ale niezwykle cennych artefaktów, jest licząca 250 lat ruchoma czcionka drukarska ze znakiem pisma koreańskiego. Warto wspomnieć, iż pierwsze teksty drukowane przy pomocy ruchomych czcionek powstały w Korei ponad 200 lat przed wynalazkiem Gutenberga.

ROM posiada galerie poświęcone wszystkim ważniejszym kulturom świata. Zwiedzający mogą zapoznać się zarówno ze sztuką Bizancjum, Bliskiego Wschodu, Afryki, Ameryki, Azji Południowej, jak i rejonu Pacyfiku.

W galerii poświęconej **Egiptowi** wśród 1650 eksponatów najefektowniejszy jest kartonaz mumii Djedmaatesankh, kobiety-muzyka ze świątyni Amun-Re w Tebach. Prawdziwą mumię Antjau można zobaczyć w otwartym polichromowanym sarkofagu. W zbiorach muzeum znajdują się również urny kanopskie, zmumi-



3. Siedzący Luohan z XI w., eksponat, który zapoczątkował bogatą kolekcję sztuki chińskiej

3. Seated Luohan, an artefact, from the 11th century, which began the vast Chinese art collection

fikowane zwierzęta i papirusy z fragmentami z Księgi Zmarłych.

Zbiory sztuki starożytnej i antycznej wystawiane są w galeriach: **egejskiej, greckiej, cypryjskiej i rzymskiej**. Do ciekawszych eksponatów należą: sarkofag z malowanej terakoty (*Larnax*) z Krety, rzeźby wotywnie z sanktuarium Apolla z Tamassos na Cyprze, czy marmurowa stela nagrobna z Attyki w Grecji.

**Europejskie galerie** prezentują sztukę zachodniej i centralnej Europy, począwszy od wieków średnich do czasów współczesnych. W obszernych gablotach przygotowane są stylowe wnętrza. Dodatkową atrakcją



4. Bogato malowane drewniane rzeźby, przedstawiające *bodhisattwów* z XII-XV w.; w tle buddyjskie i taoistyczne malowidła ściennne z XIV wieku

4. Richly painted wooden sculptures, depicting *bodhisattvas*, 12th-5th century; in the background, Buddhists and Taoists wall paintings, 14th century



ekspozycji jest możliwość włączenia muzyki z epoki. Na uwagę zasługuje również kolekcja judaików, a także zbiory broni i tekstyliów.

Galeria poświęcona **sztuce kanadyjskiej** obejmuje zarówno cenne eksponaty historyczne, pochodzące z czasów przed kolonizacji jak i dzieła współczesnych artystów. W kolekcji sztuki pierwszych mieszkańców zachodniej Kanady znajdują się m.in. XIX-wieczne, ponad 20-metrowe słupy totemowe plemion Nisga i Haida, które umieszczono w „duszach” klatek schodowych. Oprócz artefaktów materialnych, przygotowano są nagrania audio i wideo z przekazami mądrości przodków, opowiadaniem historii i pokazami rytuałów najstarszych mieszkańców Kanady. Specjalne

5. Zbroje samurajów z kolekcji japońskiej, epoka Edo 1603-1867

5. Samurai Armor from the Japanese collection, Edo period 1603-1867

miejsce w galerii zajmują obrazy i szkice Paula Kane, „ojca” kanadyjskiego malarstwa.

Galerie i kolekcje prezentujące kultury różnych krajów i kontynentów dokumentują działalność człowieka, natomiast w dziale historii naturalnej przedstawione jest środowisko przyrodnicze, które go otacza od czasów najdawniejszych po współczesność. Zadaniem działu jest przekazanie zwiedzającym informacji na temat historii Ziemi, form geologicznych, botanicznych i zoologicznych. Na szczególną uwagę zasługuje unikalna kolekcja skamieniałości – tzw. Łupki z Burgess (Burgess Shale)<sup>6</sup> liczące ponad 500 milionów lat. Dinosaurzy, podobnie jak w wielu innych muzeach, i tutaj cieszą się niezmiernym powodzeniem; ROM posiada 40 okazów, w tym 18 kompletnych szkieletów różnej wielkości. Najcenniejszy jest *Prosaurolophus maximus* liczący 75 milionów lat. Muzeum posiada również obszerne kolekcje ryb, roślin i insektów pozyskane z terenów Ameryki Północnej i Południowej. Zwierzęta, które można spotkać współcześnie, w tym ssaki,

gady i gryzonie, prezentowane są w formie dioram. W przestronnych szklanych gablotach umieszczono kilkadziesiąt różnych gatunków ptaków „uchwyconych” we wspólnym locie.

Główną atrakcją dla dzieci i młodzieży szkolnej jest rekonstrukcja jaskini z Jamajki zamieszkałej przez tysiące nietoperzy. Przy użyciu efektów świetlnych i dźwiękowych, pracownikom muzeum udało się w sposób niezmiernie sugestywny przedstawić naturalne środowisko tych nocnych ssaków. Również galeria interaktywna, dotycząca biologicznej różnorodności – „Hands-on Biodiversity”, cieszy się powodzeniem wśród młodszego pokolenia.

ROM posiada unikalne zbiory minerałów i kamieni szlachetnych. W 1999 r. muzeum pozyskało prywatną kolekcję kanadyjskich minerałów Charlsa Keya. W tym samym roku galeria poświęcona nauce o Ziemi została uhonorowana jedną z głównych nagród Amerykańskiego Zrzeszenia Muzeów (American Association of Museums)<sup>7</sup>.



6. Fragment galerii sztuki greckiej

6. View of the Gallery of Greece



7. Widok Galerii Kandyjskiej: Pierwszych Mieszkańców po renowacji z nowoczesnymi, szklanymi gablotami

7. View of the Gallery of Canada: First People after renovation with modern glass display cases

### Historia budynków muzeum

Teren, który wyznaczono pod budowę muzeum w 1912 r. znajdował się w pobliżu północnej granicy miasta, z dala od ówczesnego centrum. Lokalizacja ta została wybrana ze względu na bliskie sąsiedztwo uniwersytetu, a także możliwości późniejszej rozbudowy. Pierwszy gmach muzealny został zaprojektowany przez Franka Darlinga i Johna Pearsona w stylu neoromańskim, z elementami włoskimi. Oficjalnie muzeum zostało otwarte w 1914 r. i od pierwszego dnia cieszyło się ogromną popularnością zarówno ze względu na zbiory, jak i architekturę budynku. W związku z szybko rosnącą liczbą eksponatów poszczególne muzea ROM, znajdujące się pod wspólnym dachem, zaczęły walczyć o przestrzeń wystawienniczą, i już w latach 20. zaistniała potrzeba rozbudowy muzeum. Decyzję o budowie nowego skrzydła podjęto w 1929 r., tuż przed nadciągającą depresją ekonomiczną.

Na początku lat 30. do Toronto przybyła komisja zło-

żona z przedstawicieli Brytyjskiego Zrzeszenia Muzeów (British Museums Association), aby dokonać inspekcji ponad 100 istniejących już wówczas muzeów na terenie Kanady. Królewskie Muzeum Ontario, jako jedno z nielicznych, otrzymało bardzo pozytywne opinie: *Jego kolekcje nie mogą zawieść edukacyjnych oczekiwań zwiedzających. Wiele wystaw [...] przedstawia wartość zarówno dla uniwersytetu jak i dla szerokiej publiczności. [...]. Usytuowane w doskonałym miejscu [...] największy budynek muzealny na terenie Dominium [Kanady – A. M. D.] i wraz z jego nową dobudową będzie jednym z największych muzeów na kontynencie amerykańskim – pisali inspektorzy w swoim sprawozdaniu*<sup>8</sup>.

Drugi budynek muzeum powstał w 1933 r. wg projektu Alfreda Chapmana i Jamesa Oxleya, tym razem w stylu art deco. Usytuowany został wzdłuż ulicy Queen's Park, równolegle do pierwotnego skrzydła, z którym połączony jest prostopadłym łącznikiem. Frontowa elewacja została pokryta wieloma symbolicznymi reliefami. Nowy gmach muzeum spotkał się z jesz-



cze większym uznaniem niż poprzedni. Od tej pory właśnie ta elewacja zaczęła kojarzyć się z Królewskim Muzeum Ontario. Na osi budynku zaprojektowano nowe główne wejście do muzeum i, inspirowaną sztuką bizantyjską, rotundę, której wnętrze pokryto złotą mozaiką wykonaną ze szkła weneckiego. Mozaikowe sklepienie rotundy zostało zaprojektowane z zamiarem ukazania kulturowej różnorodności kolekcji muzeum. Użyto wzorów i symboli reprezentujących różne kultury świata na przestrzeni wieków, takich jak fontanna lwów z Alhambry, magiczny słoń z Indii, bizon z Ameryki, czy uskrzydłony lew z Wenecji. W centralnym punkcie sklepienia umieszczono inskrypcję zaczerpniętą ze Starego Testamentu, z Księgi Hioba 37:7: *By każdy rozważał (znał) jego dzieła (That all men may know his work)*.

W 1955 r. nastąpiła reorganizacja muzeum i z dotychczasowych pięciu oddzielnych muzeów stworzono jedną instytucję pod wspólną dyrekcją. Obejmowała ona trzy główne działy: 1) sztukę i archeologię, 2) naukę o ziemi, 3) naukę o życiu.

W 1968 r. ROM został oficjalnie oddzielony od uniwersytetu i stał się instytucją podlegającą jedynie pro-



8. Szkic *Kryształ*, koncepcji nowej części Królewskiego Muzeum Ontario, proj. Daniela Libeskinda

8. Sketch of *Crystal*, a proposal for the new part of Royal Ontario Museum, by Daniel Libeskind



9. Nowa, ekspresyjna fasada Królewskiego Muzeum Ontario, proj. Daniel Libeskind

9. New, expressive facade of Royal Ontario Museum, designed by Daniel Libeskind

wincji Ontario. W tym też roku, dzięki funduszom Samuela McLaughlina, otwarto, w bezpośrednim sąsiedztwie muzeum planetarium. Funkcjonowało ono ponad 20 lat i przez cały ten czas cieszyło się dużą popularnością wśród zwiedzających, lecz ze względu na rządowe cięcia budżetowe zostało zamknięte.

Kolejną większą rozbudowę ROM przeprowadzono w latach 1978-1984. Zaprojektowane przez Gene Kinoshita i Mathers & Haldenby nowe, modernistyczne galerie tarasowe wypełniły wolną przestrzeń pomiędzy dawnymi budynkami muzeum. Projekt uzyskał nagrodę generalnego gubernatora w dziedzinie architektury. Królowa Anglii brała osobiście udział w uroczystości otwarcia nowej części muzeum, nazwanej ku jej czci Tarasami Królowej Elżbiety II.

### Projekt RENAISSANCE ROM

Królewskie Muzeum Ontario na przestrzeni niemal wieku zdobyło dobrą reputację dzięki cennym kolekcjom, działalności naukowo-badawczej, a także świetnej lokalizacji. Pod koniec lat 90., pomimo starań

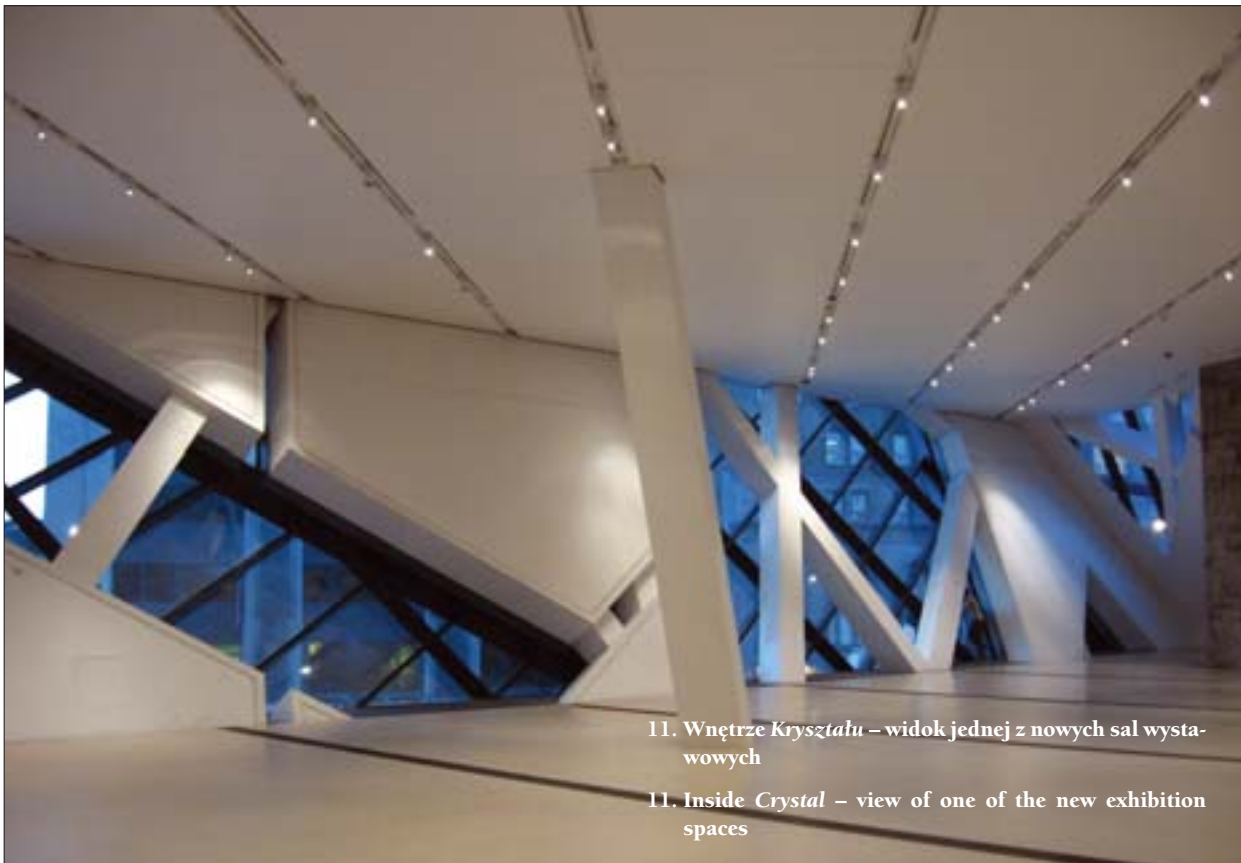
muzeum, frekwencja zwiedzających zaczęła spadać. W sierpniu 2000 r. nowym dyrektorem został William Thorsell, były redaktor naczelny jednej z głównych gazet kanadyjskich „Globe&Mail”. *Chodziłem przez kilka godzin po muzeum i byłem całkowicie zaszokowany jak czas pozostawił to miejsce w tyle*<sup>9</sup> – stwierdził Thorsell w czasie jednej z pierwszych wizyt w muzeum. Od początku swojej kadencji postawił sobie za cel przywrócenie placówce międzynarodowego znaczenia i stworzenie muzeum na miarę XXI wieku.

Latem 2001 r. powstał projekt RENAISSANCE ROM, dotyczący rewitalizacji i transformacji największego muzeum kanadyjskiego. W ramach tego przedsięwzięcia przewidziano przemieszczenie i unowocześnienie stałych galerii, odnowienie historycznych budynków muzeum i zwiększenie powierzchni wystawienniczej poprzez przebudowanie fragmentu muzeum. Ogłoszono międzynarodowy konkurs architektoniczny, przed którego uczestnikami postawiono zadanie stworzenia najciekawszej estetycznie i najlepszej funkcjonalnie nowej części muzeum. Istotne było dostosowanie powstającej bryły do historycznych budynków muze-



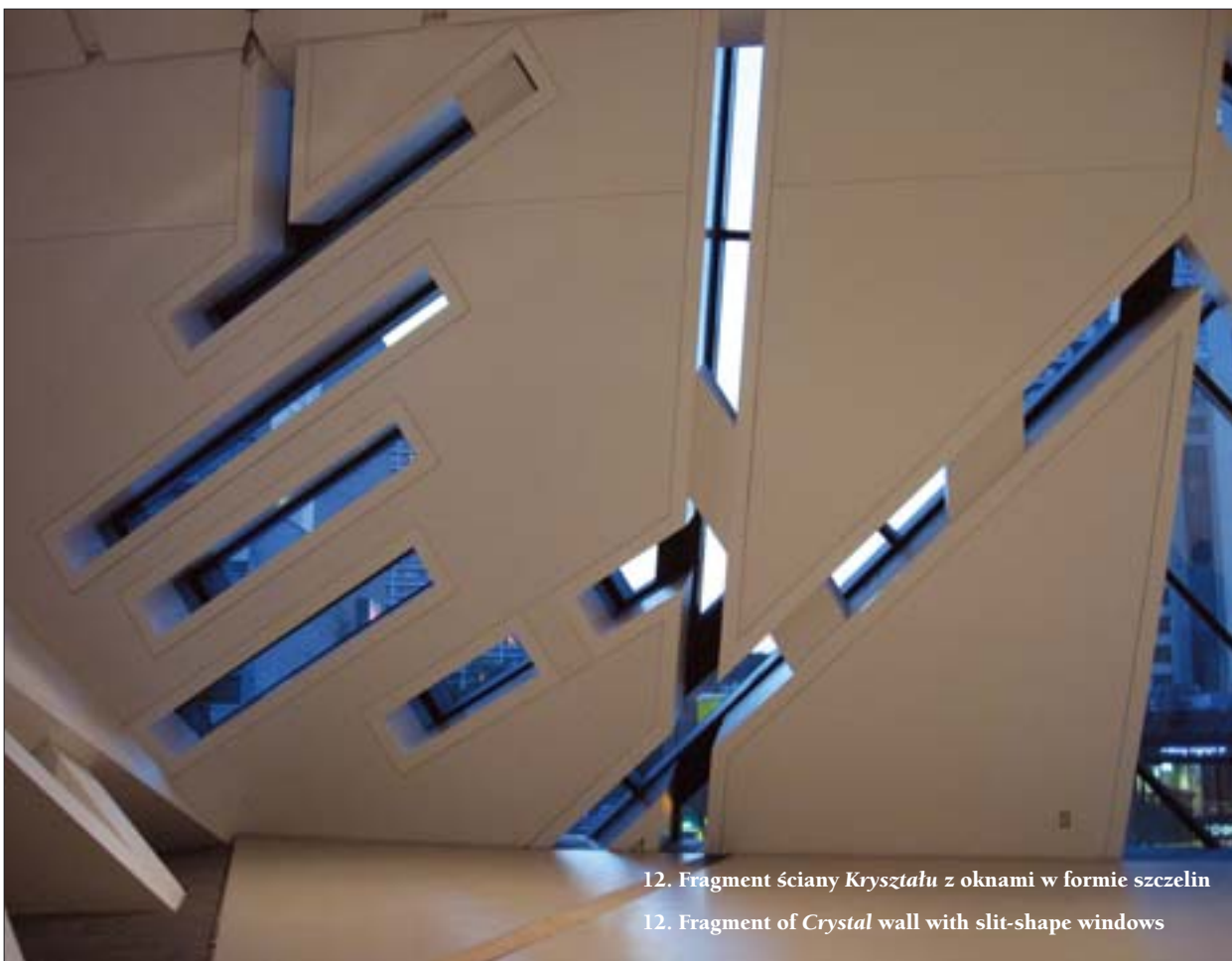
10. Nowa, dynamiczna architektura *Kryształu* odważnie kontrastuje ze starym budynkiem muzeum

10. New dynamic architecture of *Crystal* contrasts boldly with the old museum building



11. Wnętrze Kryształu – widok jednej z nowych sal wystawowych

11. Inside *Crystal* – view of one of the new exhibition spaces



12. Fragment ściany Kryształu z oknami w formie szczelin

12. Fragment of *Crystal* wall with slit-shape windows

alnych, a zarazem stworzenie obiektu oryginalnego i łatwo rozpoznawalnego. Nowa część ROM miała być bardziej zintegrowana z miastem, włączona do ciągu komunikacyjnego i handlowego centrum Toronto. Spośród 52 zgłoszeń<sup>10</sup> wybrano w pierwszej eliminacji 12 zespołów, by do finału zakwalifikować ostatecznie 3 zespoły architektoniczne: Andrea Bruno, Daniela Libeskinda i Binga Thoma. Konkurs wygrał Daniel Libeskind dekonstruktywistycznym projektem muzeum w formie kryształu. Swoją koncepcję architekt naszkicował na papierowej serwetce. Inspiracją była formacja kryształów znajdująca się w zbiorach torontońskiego muzeum. Projekt realizowany był przy współpracy zespołu architektonicznego z Toronto – Bregmann

& Hamann. Stworzenie „Kryształu” według projektu Libeskinda wymagało wyburzenia Tarasów Królowej Elżbiety II, które powstały zaledwie dwadzieścia lat temu i wypełniały przestrzeń pomiędzy zabytkowymi budynkami muzeum od strony północnej. Nowa część muzeum składa się z pięciu zazębiających się, samodzielnych pryzmatycznych struktur, które współistnieją z oryginalnymi budynkami, łącząc się z nimi jedynie za pomocą specjalnie skonstruowanych pomostów.

Projekt Libeskinda został uznany za jeden z najbardziej śmiałych w Ameryce Północnej, biorąc pod uwagę jego zawiłość i innowacyjne metody konstrukcyjne. Trudno tu znaleźć kąty proste, jak i pionowe ściany. Każdy element konstrukcji jest unikalny, długość

belek stalowych sięga od 1 do 25 m. W trakcie budowy inżynierowie używali komputerów z oprogramowaniem umożliwiającym trójwymiarowe wizje poszczególnych połączeń. Do pokrycia ścian zewnętrznych zastosowano okładzinę aluminiową, specjalnie wyprodukowaną w firmie Gartnera w Niemczech. Pokrywa ona 75% zewnętrznej powierzchni obiektu, pozostałe 25 % stanowi szkło. Do zbudowania szkieletu budynku użyto ponad 3000 ton stali, około 9000 m<sup>3</sup> betonu. W najwyższym miejscu konstrukcja sięga 36,5 m<sup>11</sup>.

Powstałe w „Kryształach” nowoczesne wnętrza, o niespotykanych dotąd kształtach i różnicowanych wysokościach, stanowią wyzwanie zarówno dla kuratorów, jak i projektantów wystaw. W pomieszczeniach zastosowano zróżnicowane oświetlenie, w tym także dzienne. Dzięki dobudowie i przebudowie muzeum powierzchnia ekspozycyjna zwiększyła się o 25 % i wynosi obecnie 36 000 m<sup>2</sup>. Pozwoli to na niemal podwojenie liczby wystawianych eksponatów. Rozszerzono również programy edukacyjne i kulturalne.



13. Nawet puste przestrzenie muzealne *Kryształu* wzbudziły ciekawość wśród torontończyków

13. Even the empty museum spaces of *Crystal* excite curiosity among Torontonians



14. Gabloty z eksponatami znajdujące się na klatce schodowej nowej części muzeum

14. Display cases in the staircase of the new addition to museum

W Michael Lee-Chin Cristal – taką bowiem nazwę otrzymała nowopowstała część muzeum na cześć najbardziej hojnego indywidualnego sponsora (30 mln dolarów) – zaprojektowano nowe główne wejście, dzięki czemu znacznie polepszyła się dostępność do muzeum. Obok foyer znajduje się duży sklep muzealny, do którego prowadzą 3 wejścia, dwa od strony muzeum i jedno bezpośrednio z ulicy. Zakupów można dokonywać bez konieczności kupowania biletów. W podziemiach przeznaczono obszerną przestrzeń na wystawy czasowe oraz na bistro.

Na trzech poziomach zaprojektowano 6 galerii. Na pierwszym piętrze znalazły swe miejsce dinozaury i ssaki. Na drugim umieszczono galerie sztuki południowo-azjatyckiej, blisko-wschodniej, afrykańskiej, amerykańskiej i azjatyckiej z rejonu Pacyfiku. Trzecie piętro zajmują tkaniny i stroje, a także Instytut Kultury Współczesnej. Fragmenty ekspozycji mogą być widzia-

ne również z zewnątrz budynku, co pozwala przechodniom mieć pewien dostęp do wystaw i zachęcać ich do zwiedzania. W ten sposób nastąpiła synteza obu przestrzeni – zewnętrznej i wewnętrznej. Na najwyższym piętrze muzeum usytuowano elegancką restaurację C5 (Crystal 5) z widokiem na miasto.

Muzeum, pomimo trwającej przebudowy, cały czas funkcjonuje. Część stałych ekspozycji zarówno z dziedziny kultury, jak i świata przyrody, zostało czasowo zamkniętych. Są to galerie sztuki bizantyjskiej, rzymskiej, nubijskiej, minerałów i kamieni szlachetnych, ziemi i wczesnych form życia oraz zagrożonego środowiska naturalnego. Będą one, wraz z powstającymi nowymi galeriami, otwierane sukcesywnie do 2010 roku.

„Nadeszła epoka kryształu” – pod takim hasłem odbywało się 2 czerwca 2007 r. uroczyste otwarcie długo oczekiwanej nowej części Królewskiego Muzeum Ontario. Po oficjalnych przemówieniach gubernar-



15. Sklep muzealny, w którym można kupić m.in. kopie wielu znajdujących się w ROM eksponatów

15. Museum shop, with replicas of many items from ROM collections

tora generalnego Kanady, Michäelle'a Jeana, architekta Daniela Libeskinda, dyrektora muzeum Williama Thorsellma, Michaela Lee-Chin, głównego sponsora, i wielu znanych postaci kanadyjskiej kultury i sztuki, rozpoczął się prawie dwugodzinny koncert zakończony pokazem sztucznych ognii. Estrady umieszczono u podnóża „Kryształu”. Płaszczyzny elewacji, ustawione pod różnymi kątami, stanowiły doskonałe tło dla występujących artystów i dla projekcji kolorowych slajdów. Po koncercie zarówno mieszkańcy Toronto, jak i licznie przybyli turyści, mogli po raz pierwszy zobaczyć od wewnątrz, nową przestrzeń muzealną w czystej architektonicznej formie, jeszcze bez wystaw. Po upływie tygodnia zamknięto tę część muzeum, aby rozpocząć prace nad przygotowaniem ekspozycji, których otwarcie przewidziano na koniec grudnia 2007 roku.

Koszt projektu RENAISSANCE ROM wynosił 270 mln dolarów. Część pieniędzy wyasygnował rząd prowincji Ontario i rząd Kanady, jak również rozmaite firmy, organizacje i fundacje. Jednakże przeważający wkład finansowy mieli indywidualni ofiarodawcy<sup>12</sup>. Projekt przebudowy muzeum spotkał się z szerokim oddźwiękiem wśród mieszkańców Toronto, głównie

dzięki nagłośnieniu w mediach. Informacje na ten temat pojawiały się wielokrotnie na łamach lokalnej prasy, w telewizji i na stronie internetowej muzeum. Spotkania z finalistami konkursu przyciągały tłumy zainteresowanych. Proces powstawania „Kryształu” rejestrowany był na bieżąco za pomocą kamery video zainstalowanej na dachu przeciwległego budynku – obraz był dostępny na internetowej stronie ROM przez 24 godziny na dobę.

Należy tu wspomnieć także o ciekawej inicjatywie ROM dotyczącej zbiórki funduszy na cele naukowe muzeum. Dla uatrakcyjnienia tej typu akcji muzeum od 10 lat z powodzeniem organizuje grę edukacyjną: pracownicy muzeum prezentują zaproszonym gościom rzadkie eksponaty muzealne, podając prawdziwą i fałszywą ich interpretację, a zadaniem uczestników gry jest odgadnięcie, kto mówi prawdę. W trakcie jednej z takich sesji gier zebrano ponad 750 000 dolarów.

\*\*\*

Kompleks muzealny Królewskiego Muzeum Ontario nie jest jednorodny stylistycznie. W okresie prawie 100

lat swego istnienia był wielokrotnie przebudowywany i rozbudowywany. Nie ulega wątpliwości, że ostatnie zmiany mają charakter najbardziej radykalny i awangardowy.

Podobnie jak wiele odważnych i nowoczesnych pomysłów architektonicznych, „Kryształ” zaprojektowany przez Libeskinda spotyka się ze skrajnymi opiniami. Jedni podziwiają i wychwalają go za śmiałość, oryginalność rozwiązania i niezwykłą ekspresyjność, inni zaś krytykują za zbyt dużą awangardowość. Dla jednych stanowi zapierającą dech w piersiach, wspaniałą eksplozję metalu i szkła, dla innych agresywną konstrukcję, zbyt silnie kontrastującą z historycznymi budynkami. Niektóre media nazwały nową dobudowę, najważniejszym projektem naszych czasów, nowym, wyróżniającym się symbolem Toronto XXI w., inne zaś mają nadzieję, że za jakiś czas, zgodnie z nowym duchem epoki, ten fragment muzeum zostanie przebudowany. Bez względu na

to, czy się podoba czy nie, na pewno zwraca on uwagę, intryguje, pobudza do dyskusji i jest wdzięcznym obiektem do fotografowania zarówno dla profesjonalnych fotografów, jak i dla amatorów.

Według danych muzeum w ciągu pierwszego miesiąca od powstania „Kryształu”, zwiększyła się liczba zwiedzających o 85% w stosunku do lat 2000-2003, czyli do okresu sprzed rozpoczęcia rozbudowy. *Jesteśmy bardzo zadowoleni widząc jak zwiedzający entuzjastycznie przyjęli nowy ROM – stwierdził William Thorsell, dyrektor muzeum – prawdziwy wpływ „Kryształu” na zwiększoną frekwencję będzie można ocenić dopiero po otwarciu nowych galerii na wiosnę 2008 roku. Jednakże już dziś z radością obserwujemy wzmożone zainteresowanie naszą placówką zarówno turystów jak i mieszkańców Toronto. Niewątpliwie jest to zasługa zdumiewającej architektury nowego „Kryształu”, dzięki której ROM stał się atrakcją turystyczną, której nie można pominąć<sup>13</sup>.*



16. Fotele w sklepie muzealnym zaprojektowane przez Daniela Libeskinda

16. Armchairs in the museum shop designed by Daniel Libeskind

(Wszystkie fot. A. M. Dittwald)

### Przypisy

<sup>1</sup> Sir Byron Edmund Walker był dyrektorem banku handlowego a zarazem filantropem i kolekcjonerem. W zapisie przekazał muzeum bogatą kolekcję skamienielin, bibliotekę paleontologiczną oraz kolekcję japońskich drzeworytów *Okiyo-e*. Za działalność biznesową oraz patronat nad nauką i sztuką, w 1910 r. otrzymał tytuł szlachecki z rąk króla angielskiego Jerzego V.

<sup>2</sup> Charles Trick Currelly pomimo ukończenia studiów teologicznych całe swoje życie poświęcił archeologii. Na początku XX w., biorąc udział w wykopaliskach w Egipcie, na Krecie i w Azji Mniejszej, zaczął kolekcjonować pierwsze artefakty, które stały się podstawą obszernej kolekcji archeologicznej ROM.

<sup>3</sup> L. Dickson, *The Museum Makers. The Story of the Royal Ontario Museum*, Canada 1986, s. 35-36.

<sup>4</sup> George Crofts był właściwie handlarzem futrami, posiadającym dobrze prosperującą firmę w Chinach. Kolekcjonowanie chińskich antyków początkowo było jedynie jego hobby, by stać się później jego głównym zajęciem. Spotkanie w 1918 r. z Currellym, ówczesnym dyrektorem muzeum archeologicznego, zaowocowało wieloletnią współpracą, dzięki której w ROM powstała galeria sztuki chińskiej. Figura *Luohan* z XI w. była pierwszym eksponatem, który muzeum zakupiło od Croftsa, *ibidem*, s. 45-46.

<sup>5</sup> Po przejściu na emeryturę, powrócił do Kanady i został pierwszym kuratorem kolekcji chińskiej ROM.

<sup>6</sup> Taką nazwę otrzymało stanowisko paleontologiczne **z doskonale zachowanymi środkowokambryjskimi skamieniałościami fauny w kanadyjskich Górach Skalistych, niedaleko przełęczy Burgess. Pierwsze okazy odnaleziono w 1909 roku.** Stanowisko łupków z Burgess od 1984 r. znajduje się na Liście Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego UNESCO.

<sup>7</sup> <http://www.rom.on.ca/news/releases/public.php?mediakey=m7zppqh8yu>, 25 VII 2007.

<sup>8</sup> L. Dickson, *op.cit.*, .s. 69.

<sup>9</sup> J. B. Mays, *Public Building*, „Canadian Architect”, May 2002, s. 38.

<sup>10</sup> W konkursie brali też udział m.in. architekci: Cezar Peli, Kohn Pederson Fox, Skidmore, Owning & Merrill, Foster & Partners, Jean Nouvel.

<sup>11</sup> <http://www.rom.on.ca/crystal/bolts.php>

<sup>12</sup> Pełna lista ofiarodawców została opublikowana w „ROM Magazine of Royal Ontario Museum”, Summer 2007, s. 62-67, a także jest uwieczniona na ścianie w foyer muzeum.

<sup>13</sup> <http://www.rom.on.ca/news/releases/public.php?mediakey=rqpm5upg6d>, 30 VII 2007.

### Bibliografia

Berridge J., *Crystallizing Toronto's Identity*, „ROM Magazine of Royal Ontario Museum”, Summer 2007.

Blum A., *The Dream Life of Toronto*, „ROM Magazine of Royal Ontario Museum” Summer 2007.

Dickson L., *The Museum Makers. The Story of the Royal Ontario Museum*, Canada 1986.

Gillam R., *Hall of Mirrors. Museum and the Canadian Public*, Banff 2001.

Kuwabara B., *The Shape of Ambiguity*, „ROM Magazine of Royal Ontario Museum” Summer 2007.

Libeskind D., *Breaking ground*, New York 2004.

Mays J. B., *Public Building*, „Canadian Architect”, May 2002.

Richards L. W., *The Company Grandeur Keeps*, „ROM Magazine of Royal Ontario Museum”, Summer 2007.

Rochon L., *Crystallizing an Image*, „Canadian Architect”, May 2002.

Thorsell W., *A Clear Case For Crystal*, „ROM Magazine of Royal Ontario Museum”, Summer 2007.

Strony internetowe

The Royal Ontario Museum, <http://www.rom.on.ca/>

*The Empire Club of Canada Speeches 1977-1978, The Museum-Past, Present and Future*, <http://www.empireclubfoundation.com/details.asp?SpeechID=1838&FT=yes>

<http://www.rom.on.ca/news/releases/public.php?mediakey=m7zppqh8yu>.

Aleksandra Magdalena Dittwald

### The “Crystal” Age Has Arrived Revitalization and Expansion of the Royal Ontario Museum in Toronto

Toronto's Royal Ontario Museum (ROM) is one of the largest museums of world culture and natural history in North America; with more than six million objects in its collection is

the largest in Canada. It has over 40 galleries, including ones dedicated to ancient Egypt, Greece, Cyprus, Nubia, the Middle East, Byzantium and Western Europe. The Canadian gallery fea-



tures many interesting artifacts, such as totem poles from the west-coast Haida and Nisgaa tribes, or works by Canadian pioneer painter Paul Kane. Highlights of the natural history exhibits include a dinosaur collection, and the numerous *stuffed* mammals, birds and reptiles in the North America gallery. ROM's collection of artifacts from the far-east – mainly China, Japan and Korea – is its most famous and comprehensive one.

ROM was founded in 1912 by the government of Ontario thanks to initiatives of many people, but mainly to Sir Byron Walker and Dr. Charles Curelly. The first museum building, opened in 1914, was designed in neo-Romanesque style by Toronto architects Darling & Pearson. Initially, ROM consisted of five separate museums: archaeology, geology, mineralogy, paleontology and zoology – all sharing one building. In 1933, a second building, parallel to the old one, was added – designed in art-deco style by Chapman & Oxley.

In the 1990s, ROM's attendance dropped year by year. When William Thorsell was appointed as the new director and CEO of the museum in 2000, his personal mission was to bring back its glamour and popularity. In 2001, the museum launched the "Renaissance Rom" project, the main purpose of which was to

expand and renovate the museum's site. From fifty entrants, twelve international architects were chosen to submit proposals, which were later narrowed down to three architects: Canadian Bing Thom, Italian Andrea Bruno, and Polish-born American Daniel Libeskind. The project was awarded to Daniel Libeskind, who came up with a deconstructionist design that he sketched on a napkin during a visit to the ROM. As he explained, the crystal-like shape of his proposal was inspired by ROM's gem and mineral collection. The new design was one of the most challenging museum construction projects in North America. It required more than 3000 tones of steel and 9000 cubic meters of concrete, and throughout the whole structure, no right angles were used. Except for two bridges, the Crystal is not attached to the original ROM buildings.

In recognition of a generous \$30 million donation from Michael Lee-Chin, the addition is named after him. The Lee-Chin Crystal showed to the public in June 2007, however the first gallery will open in December 2007, and others will continually be added until 2010. Since the opening of Michael Lee-Chin Crystal, ROM attendance has already increased by 85 per cent.

□

## 21. KONFERENCJA GENERALNA ICOM WIEDENŃ 2007

W dniach od 16 do 25 sierpnia 2007 r. odbyła się w Wiedniu konferencja, w której udział wzięło ponad 2000 osób z 97 krajów, reprezentujących środowiska muzealników z całego świata. W dniach od 16 do 18 sierpnia trwały spotkania ICOM Europe oraz grup roboczych, w tym komitetów ICOM ds. legislacyjnych, finansów i etyki.

18 sierpnia wieczorem miała miejsce uroczysta inauguracja 21. Konferencji Generalnej ICOM na placu Marii Teresy między Muzeum Historii Sztuki a Muzeum Historii Naturalnej. Gospodarzami przyjęcia był Komitet Austriacki ICOM (przewodniczący Carl Aigner) oraz dyrektorzy obu wielkich muzeów: prof. dr Wilfried Seipel i prof. dr Bernd Löttsch. Plac w centrum Wiednia, wydzielony wyłącznie dla uczestników konferencji, zamienił się w największe forum

spotkań muzealnych. Grała orkiestra reprezentacyjna armii austriackiej. Przemawiali austriaccy gospodarze i prezydent ICOM Alissandra Cummins.

19 sierpnia rano rozpoczęła się ceremonia otwarcia konferencji w budynku Konzerthaus w Wiedniu. Uczestnicy usłyszeli adresy powitalne od Prezydenta Austrii Heinza Fischera oraz Minister ds. Kultury Claudii Schmied. Po wystąpieniach oficjalnych przedstawicieli ICOM rozpoczął się cykl wykładów ogólnych, wprowadzających w zagadnienia tytułowe konferencji „Muzea i dziedzictwo uniwersalne” (cały program konferencji i wykładów jest dostępny na stronie: [www.icom.museum](http://www.icom.museum)).

Dni od 19 do 22 sierpnia wypełnione były od rana do późnego wieczora licznymi spotkaniami komitetów międzynarodowych i wykładami. W budynku głów-



1. Uroczystość otwarcia 21. Konferencji Generalnej ICOM na Maria Theresa Platz w Wiedniu, 18 sierpnia 2007

1. Opening ceremony of the 21 ICOM General Conference in Maria Theresa Platz, Vienna, 18 August 2007

nym Uniwersytetu Wiedeńskiego zorganizowano także „Targi Muzealne”, na których zaprezentowano wiele współczesnych osiągnięć technicznych pomocnych w pracy w muzeum, w tym m.in. oprogramowania do dokumentacji muzealnej włącznie z mappingiem satelitarnym dla archeologów, zaawansowane urządzenia do monitoringu klimatu, pomoce wizualne do celów edukacyjnych, systemy rezerwacji oraz druku biletów itp.

Streszczenie wygłaszanych referatów, ze względu na różnorodność tematyki, jest niemożliwe, warto jednak wspomnieć wypowiedź Patricka Boylana: *Copyright and Intellectual Property Wright (Prawa autorskie i prawa własności intelektualnej)*, znakomicie porządkującą zagadnienie praw autorskich na użytek muzeów, z uwzględnieniem różnic między prawodawstwem różnych krajów.



2. Organizatorzy otwarcia 21. Konferencji Generalnej ICOM w Wiedniu – stoją od lewej: Dr Carl Aigner, prezydent ICOM-Austria; Armine Wehdorn, sekretarz ICOM – Austria; Günther Dembski, Przewodniczący Komitetu Doradczego ICOM; Alissandra Cummins, Prezydent ICOM; prof. dr Wilfried Seidel, dyrektor Kunsthistorisches Museum w Wiedniu; prof. dr Bernd Lötsch, dyrektor Naturhistorisches Museum w Wiedniu.

2. Organisers of the opening of the 21 ICOM General Conference in Vienna – standing to the left: Dr. Carl Aigner, President ICOM-Austria; Armine Wehdorn, Secretary of ICOM – Austria; Günther Dembski, Chairman of the ICOM Advisory Committee; Alissandra Cummins, President of ICOM; Prof. Dr. Wilfried Seidel, Director of Kunsthistorisches Museum in Vienna; Prof. Dr. Bernd Lötsch, Director of Naturhistorisches Museum in Vienna

(Wszystkie fot. Dorota Folga-Januszewska)

Ważnym wydarzeniem było spotkanie, pierwsze w historii konferencji ICOM, z WAMO (National Museum Associations) – kongresem narodowych stowarzyszeń muzealnych, zorganizowane 20 sierpnia w Muzeum Sztuki Ludowej w Wiedniu. Powstał projekt stałego porozumienia, a nawet afiliacji WAMO przy ICOM, co byłoby bardzo pomocne w wymianie informacji także wśród osób nie będących członkami ICOM.

22 sierpnia odbyło się posiedzenie CEICOM (Central European ICOM Group), z zaproszonymi w imieniu Polskiego Komitetu Narodowego ICOM gośćmi – przewodniczącym ICOM Europe Udo Gösswaldem oraz przedstawicielami muzeów krajów byłej Jugosławii. Co do dwóch z wielu omawianych kwestii sformułowane zostały następujące dezyderaty:

- Wniosek wspólny komitetów narodowych wschodzących w skład CEICOM do prezydenta ICOM o racjonalizację finansowania oraz zobowiązanie, że składki członkowskie podnoszone będą tylko co 3 lata, a decyzja podejmowana w czasie konferencji (nie corocznie).
- Komitety narodowe wspomogą działania i złożą propozycje rozstrzygnięcia konfliktów dotyczących zaginionego i przemieszczonego dziedzictwa między państwami w tym rejonie. Wyrażona została m.in. wola stworzenia standardów postępowania muzeów w sytuacjach konfliktowych, jak np. między Polską a Niemcami po 1945 roku.

23 sierpnia przeznaczony był na zwiedzanie Wiednia i wycieczki.

24 sierpnia rano odbyła się sesja zamykająca Konferencję Generalną. Ogłoszono wyniki wyborów – prezydentem ICOM na lata 2007-2010 została ponownie Alissandra Cummins.

Gorącą dyskusję wzbudziły poszczególne punkty rezolucji końcowej, zwłaszcza punkt proponujący zmiany (modernizację) trybu pracy Komitetu Doradczego i rozszerzenie jego kompetencji, a także postulaty utworzenia stałego forum dialogu między komitetami narodowymi (poprzez Internet), zwiększenia znaczenia komitetów narodowych, reformy przebiegu konferencji generalnej ICOM oraz utworzenia portalu „museum” promującego działalność ICOM również wśród osób nie będących jego członkami.

Oklaskami przyjęte zostało sprawozdanie finansowe ICOM, który począwszy od 2005 r. notuje stałą poprawę budżetu i bilansowania wydatków.

ICOM jest obecnie największą organizacją pozarządową w dziedzinie kultury i muzealnictwa, skupiającą profesjonalistów (24 tys. członków), rozrastającą się z każdym rokiem. *Kodeks etyki ICOM* przyjęty jest w wielu miejscach na świecie jako podstawowy dokument regulujący zasady działań muzealnych, co więcej, zalecony został przez Komisję ds. Kultury UE jako zbiór zasad postępowania w muzeach obowiązujący państwa członkowskie Wspólnoty od 2005 roku.

Dorota Folga-Januszewska

Przewodnicząca Polskiego Komitetu Narodowego ICOM

### 21 ICOM General Conference, Vienna 2007

The 21 ICOM General Conference, held in Vienna on 16-25 August 2007, was attended by more than 2 000 representatives of 97 countries. The ceremonial inauguration took place in Marie Theresa Platz, on a site between the Kunsthistorisches Museum and the aturhistorisches Museum. The hosts were the ICOM Austrian Committee (chairman Carl Aigner) and the directors of the two museums: Prof. Dr. Wilfried Seipel and Prof. Dr. Bernd Lotsch. The square, situated in the very centre of Vienna and designated specially for the conference participants, became the largest forum of museum meetings, held to the accompaniment of the brass band of the Austrian armed force. The hosts and Alissandra Cummins, the President of ICOM, gave speeches. The titular theme was "Museums and universal heritage". A specially organised "Museum fair" featured numerous contemporary technical accomplishments, including software for museum documentation, i, a, satellite mapping intended for archaeologists, advanced climate monitoring equipment, visual aids used for educational purposes, reservation and ticket printing systems, etc. A meeting with the World Museum Association (WAMO) - congress of national

museum societies, the first such event in the history of ICOM conferences, proved to be an important highlight. Organised at the Folkskunstmuseum in Vienna, it led to a project of permanent coordination and even affiliation with ICOM.

The closing session of the General Conference took on 24 August, and included the announcement of the election results – the ICOM President for 2007-2010 is Alissandra Cummins. The ICOM financial report was greeted with applause - since 2005 ICOM records a steady improvement of its budget and expenses. At present, ICOM is the largest NGO dealing with culture and museums, composed of professionals (24 000 members) and progressing with each year. The ICOM Code of Ethics is accepted in many places all over the world as a basic document regulating the principles of museum work. More, the European Union Culture Commission has recommended it as a collection of principles of museum conduct, binding the Community member states as of 2005.

Dorota Folga-Januszewska

President of Polish National Committee of ICOM

## TRZYDZIESTOLECIE ICLM-ICOM W RAMACH 21. KONFERENCJI W WIEDNIU

Przypomnieć należy, że podczas obrad 11. Konferencji Generalnej ICOM w Leningradzie (obecnie Petersburg) w maju 1977 r. powołany został Międzynarodowy Komitet Muzeów Literackich ICOM (ICLM). W spotkaniu inauguracyjnym wzięło udział 16 przedstawicieli muzeów literackich z byłego ZSRR, byłego NRD i RFN, byłej Czechosłowacji, Szwecji, Francji, USA i Polski, którą reprezentował wtedy niżej podpisany, wchodząc wówczas do pierwszego zarządu ICLM.

Komitet ICLM został utworzony na podstawie rekomendacji Komitetu Doradczego ICOM. Muzea kompozytorów weszły do ICLM w chwili, gdy trzecim z kolei prezydentem ICLM został w roku 1989 Niels Oxenvad, dyrektor Muzeum Hansa Christiana Andersena i jednocześnie Muzeum Kompozytora Carla Nielsena w Odense (Dania).

Z uwagi na to, że ramowym tematem obrad 21. Konferencji Generalnej ICOM w Wiedniu były „Muzea i dziedzictwo uniwersalne”, przygotowując jubileuszową konferencję ICLM jej organizatorzy chcieli zająć się tym dość ogólnie sformułowanym zagadnieniem, jak również poruszyć kwestie dotyczące zawodowych potrzeb muzealników.

Ze względu na to, że zbiory muzealne stanowią główny rdzeń naszego dziedzictwa, im właśnie w znacznej mierze poświęcono uwagę, skupiając się na dwóch istotnych kierunkach naszej działalności dzisiaj i w przyszłości: aktualnych przedsięwzięciach realizowanych w placówkach muzealnych (oprócz ekspozycji) oraz nowoczesnych środkach i narzędziach stosowanych w pracy naszych instytucji. W ten sposób wykrystalizowały się dwa zasadnicze tematy, wokół których toczyły się obrady konferencji:

1. „Współzależności i paralele pomiędzy zbiorami i przed-

sięwzięciami mającymi miejsce w muzeach literackich i biograficznych muzeach kompozytorów”.

2. „Współczesne środki i narzędzia stosowane w działalności muzeów literackich i biograficznych muzeów kompozytorów”, do czego doszła prezentacja projektu „Literatura w sieci” oraz zamierzenia inne, np. muzea wirtualne, prezentacje internetowe itp.

Niezależnie od tego, iż jednym z najważniejszych zadań realizowanych przez muzea jest gromadzenie i prezentacja zbiorów muzealnych, dzięki czemu zachowana jest i upowszechniana duża część dziedzictwa kulturalnego, na całym świecie pojawiła się naturalna tendencja a niekiedy wręcz naciski różnych czynników – przede wszystkim finansowych – by muzea organizowały różnorakie imprezy o charakterze kulturalnym lub też wynajmowały swoje pomieszczenia instytucjom zewnętrznym. Dyskutowano nad tym, jakie rodzaje



1. Ustępujący Prezydent ICLM Erling Dahl jr. z Norwegii (z lewej) i nowy Prezydent, dotychczasowy Sekretarz ICLM, Lothar Jordan z Niemiec

1. The retiring President of ICLM, Erling Dahl Jr. from Norway (on the left) and the new President, the heretofore Secretary of ICLM, Lothar Jordan from the German Republic



2. Plakat na 30-lecie ICLM-ICOM w Wiedniu

2. Poster marking the thirtieth anniversary of ICLM-ICOM celebrated in Vienna

wydarzeń powinny mieć miejsce w muzeum, a jakie należy odrzucać.

Konferencja ICLM rozpoczęła się 20 sierpnia w Wiedeńskiej Miejskiej Bibliotece, mieszczącej się w zabytkowym ratuszu, przywitaniem około czterdziestu uczestników przez dyrektorkę Biblioteki, Sylvię Mattl-Wurm, oraz organizatorkę konferencji ICLM, dyrektorkę Sigmund Freud Museum, Inge Sholz-Strasser; wystąpili także Roman Hess z Strauhof Zürich oraz prezydent ICLM Erling Dahl jr. Po konferencji uczestnicy zostali oprowadzeni po ważniejszych działach Biblioteki.

Po południu odbyło się spotkanie (podczas gwałtownej burzy, która przetoczyła się nad Wiedniem) w Austriackiej Bibliotece Narodowej, mieszczącej się w reprezentacyjnej części Hofburgu. Jak pisał Gerhard Roth w swojej niedawno wydanej, także po polsku, *Podróży do wnętrza Wiednia: Licząca ponad 250 lat Biblioteka Narodowa jest czymś w rodzaju kopalni księ-*

żek. Jej zbiory obejmują 2,6 miliona tomów [...]. W sumie w Bibliotece Narodowej mieści się 60 kilometrów bieżących książek [...]. W ciągu roku Biblioteka przybywa 30-40 tysięcy książek i czasopism. Oczywiście są to problemy wszystkich wielkich bibliotek, ale wiedeńska biblioteka ma wiele kłopotów szczególnych. Pokazano nam czytelnie, pracownie, nie oglądaliśmy magazynów.

Wieczór w Sigmund Freud Museum był głównym akcentem obchodów trzydziestolecia ICLM i zebrał ponad sto osób należących nie tylko do ICLM, ale też do różnych komitetów oraz władz ICOM (Comité Consultatif, Comité Executif) ICOM. Referat *Trzydzieści lat ICLM* wygłosiła prezydent ICOM Alissandra Cummins (Barbados), zabrał również głos prezes Austriackiego Komitetu Narodowego ICOM Carl Aigner. Ustupający prezydent ICLM Erling Dahl jr., dziękując p. Cummins za wystąpienie, wręczył jej ładnie wydany przez sekretarza ICLM Lothara Jordana z Muzeum Kleista we Frankfurcie nad Odrą tom, zawierający teksty referatów wygłoszonych na Konferencji Dorocznej ICLM w Niemczech, odbytej w dniach 19-23 września 2006, o której pisałem w poprzednim zeszycie „Muzealnictwa”. Wszystkie referaty i wypowiedzi w opublikowano języku angielskim pt. *Museums and Young Visitors and Other Subjects (published on the occasion of ICLM 30<sup>th</sup> Anniversary)*, stron 153. Erling Dahl jr. wręczył tę publikację również prezydentowi Austriackiego Komitetu Narodowego ICOM Carlowi Aignerowi oraz piszącemu te słowa jako jedynemu obecnemu na tej uroczystości jubileuszowej członkowi-założycielowi ICLM, który potem przez dwie kadencje pełnił funkcję prezydenta Komitetu (w latach 1995-2001), co przyjęte zostało z aplauzem przez zebranych.

Punktem następnym były wybory nowego prezydenta i członków zarządu. Jedynym kandydatem na prezydenta był dotychczasowy sekretarz ICLM, dyrektor Muzeum Kleista we Frankfurcie nad Odrą, Lothar Jordan, który został wybrany przez aklamację. Ze zgłoszonych kandydatów do nowego zarządu weszli: ponownie przedstawiciel Francji Jean-Paul Dekiss (Dom-Muzeum Juliusza Verne'a), przedstawicielka Norwegii Fredrikke Hegnar von Ubisch (Asker Muzeum), Władimir Tołstoj, prawnuk Lwa, dyrektor Muzeum Tołstoja w Jasnej Polanie (reelekcja), Witalij B. Remizow, dyrektor Państwowego Muzeum Lwa Tołstoja w Moskwie, oraz Aleksander Szołochow, wnuk Michała, dyrektor domu – muzeum pisarza nad Donem. Należy podkreślić, że wśród obecnych na wyborach członków ICLM więcej niż połowę stanowili przedstawiciele rosyjskich muzeów literackich, stąd taki wynik tych wyborów.

Dwa następne dni to sesje, każda w innym miejscu: 21 sierpnia przed południem w Centrum Współ-

czesnej Literatury Austriackiej „Literaturhaus Wien”, gdzie o nowoczesnych mediach w muzeach literackich (projekt „Literatura w sieci”) i muzeach kompozytorów wypowiedzieli się m.in.: Zsolt Bánki (Węgry), Galina Aleksiejewa (Rosja), Gerd Rosander (Norwegia), przedstawiciel Muzeum Mozarta (Austria). Po południu odbyła się wycieczka do Centrum Kompozytora Schönberga, gdzie o problemach swej placówki mówił jej dyrektor Christian Meyer. Zajmowano się także problemami działalności mniejszych muzeów.

W dniu kończącym konferencję ICLM odbyła się w Theatrumuseum (dyrektor Thomas Trabitsch) dyskusja panelowa na temat „Współzależność i paralele pomiędzy zbiorami i przedsięwzięciami mającymi miejsce w muzeach literackich i w biograficznych muzeach

kompozytorów”. Peter Bothing mówił o *Współczesnych środkach i narzędziach w łączności elektronicznej* zaś Witalij Remizow i Tomasz Burlakow o *Muzeologii we współczesnej przestrzeni kulturalnej*.

Zakończeniem była wycieczka do Miejsca Pamięci Kafki, następnie do domu artystów „Gugging”, nazwanego przez wspomnianego już Gerharda Rotha *Domem uspiętego rozumu*, wreszcie do opactwa Klosterneuburg, co było połączone ze zwiedzaniem imponującej biblioteki zabytkowej.

Niżej podpisany jako delegat Polskiego Komitetu Narodowego ICOM brał także udział w wyborach nowych członków Komitetu Wykonawczego ICOM.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

### The Thirtieth Anniversary of ICLM-ICOM at the 21<sup>st</sup> Conference in Vienna

The opening of the 21<sup>st</sup> ICLM-ICOM Conference in Austria took place on 20 August 2007 at the Vienna City Library in the historical Town Hall (Rathaus). Let us recall that the

ICLM (International Committee of Literature Museums) was established thirty years ago in the course of the debates held by the XI ICOM General Conference in Leningrad (today: St.



3. Spotkanie byłych i obecnych członków Zarządu ICL-ICOM

3. Meeting of present-day and past members of the ICLM-ICOM Board

(Wszystkie fot. Janusz Odrowąż-Pieniążek)

Petersburg). At the time, the author of this article, elected member of the first ICLM Board, represented Poland.

The theme of the XXI General Conference session in Vienna was museums and universal heritage. The debates focused on two topics: the co-dependencies and parallels between collections and undertakings in literature and composer museums, and contemporary measures and instruments applied in their activity. The participants also proposed a project concerning literature on the Internet and other conceptions such as virtual museums, Internet presentations, and so on. The discussion related to the sort of events which should take place in museums apart from traditional exhibitions, as well as those which should be rejected. The debates on problems facing all large libraries were held at the Austrian National Library, located in the stately part of Hofburg.

The highlight of the celebrations of the thirtieth anniversary of ICLM was an evening at the Sigmund Freud Museum. A paper on the thirty years of ICLM was read by Alissandra Cummins (Barbados), the President of ICLM, whom the retiring President, Erling Dahl Jr. presented with a magnificent volume containing the texts of all the papers read at the ICLM Annual conference. The publication was also received by the author

of this article, the only founding member of the ICLM attending the celebrations who for two successive terms in office fulfilled the function of the Committee President (1995-2001). The participants then elected a new President – Lothar Jordan, the heretofore ICLM Secretary and the director of the Kleist Museum in Frankfurt on the Oder, as well as six members of the Board, which includes: a representative of France, Jean-Paul Dekiss (the Jules Verne Museum), a representative of Norway, Fredrikke Hegnar von Ubisch (the Asker Museum), Vladimir Tolstoy, the grandson of Lev and the director of the Tolstoy Museum in Yasnaya Polyana (re-elected), Vitality B. Remizov, the director of the Lev Tolstoy State Museum in Moscow, and Alexandr Sholokhov, the grandson of Mikhail, and the director of the Home-Museum of the author of *And Quiet Flows the Don*. The next days were devoted to a session at the "Literaturhaus Wien", a trip to the Arnold Schönberg Centre, and a discussion held at the Theatermuseum. The meeting ended with an excursion to the Kafka Memorial, the "Gugging" Artists' Home and Klosterneuburg Abbey, where the visitors admired the impressive historical library.

Janusz Odrowąż-Pieniążek



Laura Bakalarska

## MUZEA, KTÓRE SOBIE RADZĄ – PIERWSZY ETAP PROJEKTU BAZY DOBRYCH PRAKTYK MUZEALNYCH

W ramach realizacji zadania statutowego Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków, którym jest gromadzenie i udostępnianie informacji z zakresu muzealnictwa, przystąpiliśmy do tworzenia bazy dobrych praktyk muzealnych.

Celem projektu jest promocja najlepszych polskich placówek muzealnych i stosowanych w nich rozwiązań, które łatwo można zaadaptować w innych muzeach. Chodziło nam przede wszystkim o inicjatywy regionalne i lokalne, które często umykają uwadze, ponieważ nie wykraczają poza ramy powiatu czy województwa. Zależało nam zwłaszcza na tych muzeach, które mają szczególnie interesujące ekspozycje, prowadzą szeroko zakrojoną działalność edukacyjną i działania animacyjne, wykorzystują efektywnie techniki multimedialne i interaktywne, mają duże osiągnięcia w dziedzinie konserwacji i przechowywania zbiorów, opanowały umiejętność pozyskiwania środków pozabudżetowych.

Spośród blisko tysiąca muzeów znajdujących się w naszej bazie te adresowe wybraliśmy 221, do których wysłaliśmy ankietę. Niezależnie od tego ankietę tę umieściliśmy na stronie internetowej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków zakładając, że istnieją prężnie działające placówki, o których działalności nie wiemy zbyt wiele. Wśród ankietowanych były muzea samorządowe, państwowe, a także prywatne. Były takie, które zatrudniają ponad 350 pracowników (bez oddziałów), jak **Zamek Królewski na Wawelu**, i takie, jak **Apteka-Muzeum w Lublinie**, którego opiekunka pisze: *Nasze muzeum jest małe, ja jestem jedynym pracownikiem. Pracuję tylko na 1/2 etatu. Wykonuję wszystkie czynności związane z funkcjonowaniem muzeum.*

Na naszą prośbę odpowiedziało 111 muzeów, przy czym liczba ta nie jest tożsama z ilością nadesłanych ankiet. Czasami bowiem jakaś placówka ma oddziały cieszące się dużą autonomią – w takich wypadkach z jednego muzeum otrzymaliśmy kilka ankiet, z których każda opisywała działalność konkretnego oddziału.

Z lektury ankiet wyłania się obraz przedziwny: instytucji funkcjonujących w niezwykle trudnych

warunkach (na ogół), w pewnym sensie wbrew prawom natury, instytucji niedofinansowanych, pozostawionych samym sobie bez wypracowanej formy wymiany doświadczeń. Niezależnie więc od wartych spopularyzowania dobrych praktyk wypracowanych przez poszczególne muzea, uzyskaliśmy też materiał ukazujący problemy, z jakimi te placówki borykają się na co dzień.

Poniżej omówione zostaną odpowiedzi muzeów na pytania sformułowane w ankiecie.

### Infrastruktura muzeów

W ankiecie znalazło się m.in. pytanie o infrastrukturę polskich muzeów, ponieważ to ona – niezależnie od wartości intelektualnych oferowanych zwiedzającym przez placówkę – w znaczącym stopniu przesądza o tym, czy muzeum jest postrzegane jako atrakcyjne i przyjazne dla zwiedzających, czy nie. I tak: połowa ankietowanych muzeów nie ma parkingu dla zwiedzających, tylko jedna czwarta ma kawiarnię (za to tyle samo ma sklep muzealny lub przynajmniej stoisko z pamiątkami), zaledwie 10 budynków jest przystosowanych do potrzeb osób niepełnosprawnych, 23 częściowo, 12 do takich zmian się przygotowuje, pozostałe, w liczbie 76, nie są przystosowane i prawdopodobnie nie będą, co wiąże się z tym, że niemal wszystkie są wpisane do rejestru zabytków. Tylko cztery budynki zostały wzniesione z przeznaczeniem na muzeum. Jedna placówka nie ma stałej siedziby.

Wynikające stąd problemy to: zbyt mała powierzchnia wystawiennicza i magazynowa i niemożność jej powiększenia, wysokie koszty utrzymania, roszczenia byłych właścicieli, niemożność przeprowadzenia unowocześnień ze względu na zabytkowy charakter siedziby.

### Atrakcyjność placówki

Co ciekawe, na przykładzie muzeów zajmujących zabytkowe siedziby widać, że naprawdę nic nie jest

jednoznacznie dobre lub złe, oto bowiem na pytanie, co zdaniem ankietowanych stanowi przede wszystkim o oryginalności ich muzeum, odpowiadają zgodnie: wspianała, zabytkowa siedziba. Zaraz potem wymieniana jest różnorodność zbiorów, dostępność dla zwiedzających (np. fakt, że *można większości eksponatów dotknąć, usiąść na starym sprzęcie, robić zdjęcia bez ograniczeń* – jak w **XIX-wiecznej chacie podcieniowej w Kadzidłowie**), wielodziałowość, ponadregionalne znaczenie kolekcji.

Zdarza się też, że atrakcyjności muzeum upatruje się w jego silnym osadzeniu w problematyce lokalnej: *Działalność naszego muzeum skupia się niemal całkowicie na lokalnej tematyce, szeroko prezentuje wielokulturowe tradycje miasta i regionu. Zagadnieniom regionalnym poświęcone są niemal wszystkie ekspozycje muzeum, a także publikacje oraz wykłady i spotkania. Gromadzimy wyłącznie eksponaty o charakterze lokalnym, prowadzimy także archiwum i bibliotekę regionalną. Staramy się być jak najszerzym źródłem informacji o historii i kulturze regionu, (Muzeum Regionalne w Świebodzinie)*. Podobnie w **Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie**: *Naszym zdaniem oryginalność wejherowskiego muzeum wprost wypływa z przedmiotu jego działalności, specyficznej kultury, języka Kaszubów, co znalazło także swoje odzwierciedlenie formalnoprawne w ustawie o mniejszościach i języku regionalnym. Język kaszubski jest jedynym językiem regionalnym w Polsce.*

Sprawnemu funkcjonowaniu muzeum, które jest jednym z warunków jego atrakcyjności, na pewno sprzyjają takie rozwiązania, jak np. w **Muzeum Okręgowym w Sieradzu**: *współpraca z samorządami terytorialnymi oraz współpraca ze stowarzyszeniami powstałymi z inicjatywy Muzeum, popularyzującymi dzieje ziemi sieradzkiej, a mianowicie z: Bractwem Rycerskim Ziemi Sieradzkiej, Sieradzkim Bractwem Kurkowym, Klubem wiedzy historycznej im. gen. Roweckiego „Grotą” itp. Ponadto: profesjonalna, wykształcona kadra merytoryczna; innowacyjność form działalności (Noc w Muzeum, pokazy mody, tańca, koncerty, imprezy plenerowe); bogactwo i różnorodność wystaw czasowych; interesująca oferta oświatowa stanowiąca uzupełnienie szkolnych programów edukacyjnych (stała współpraca ze szkołami); przeprowadzanie badań marketingowych dotyczących działalności placówki i potrzeb zwiedzających (**Muzeum w Tomaszowie Mazowieckim**).*

Inne czynniki i działania decydujące o oryginalności muzeum to: profesjonalna obsługa ruchu turystycznego (**Muzeum Zamkowe w Malborku**); wystawa stała dla przedszkolaków (**Muzeum Przyrodniczo-Łowieckie – Oddział Muzeum Narodowego Rolnictwa**

**w Szreniawie**); realizacja programu „dostępne muzeum”, w ramach którego prowadzone są warsztaty, programy edukacyjne dla osób niepełnosprawnych, w tym tworzenie *Galerii przez dotyk* dla osób niewidomych, oprowadzanie po wystawach w języku migowym, likwidacja barier architektonicznych, publikacje w brajlu (**Muzeum Regionalne w Stalowej Woli**); interaktywne zwiedzanie dzięki wykorzystaniu prototypowych rozwiązań, gablot z mikroskopem i ekranem, gablot z kamerą i ekranem, stanowisk komputerowych z programami edukacyjnymi, filmów trójwymiarowych, historycznych, dokumentów fabularyzowanych (**Muzeum Historyczne Miasta Gdańska – Muzeum Bursztynu**); zastosowanie technik multimedialnych do celów ekspozycyjnych – nowoczesna aranżacja ekspozycji wpływa korzystnie na odbiór zwiedzających (**Muzeum Powstania Warszawskiego**).

Bywa tak, że muzeum jest najlepszym w regionie źródłem różnorodnych informacji, jak to się dzieje w przypadku **Muzeum Miejskiego w Nowej Soli**: *Na tle innych muzeów woj. lubuskiego wyróżnia nas z pewnością mocny akcent położony na działalność oświatową i popularyzatorską. [...] Po kilku latach wytworzyło się społeczne przekonanie, że mamy monopol na informacje z zakresu historii, kultury i przyrody. Ludzie są przekonani, że jeżeli w muzeum nie otrzymają informacji z tych dziedzin, to informacja nie istnieje. [...] Wystawy są starannie opracowane plastycznie – wychodzimy z założenia, że mają nie tylko uczyć, ale i sprawiać przyjemność estetyczną zwiedzającym. Muzeum jest niewielkie, kadra szczupła i marnie wynagradzana, zbiory nie zapierają tchu, a mimo to społeczna opinia o muzeum jest bardzo pozytywna. I chyba ta opinia, że w muzeum nie siedzą niekompetentni pożeracze podatków jest w naszym jeszcze ubogim mieście dosyć oryginalna.*

### Największe problemy

Pytaliśmy też o największe trudności, z jakimi borykają się muzea. Jak nietrudno się domyślić, na pierwszym miejscu znalazł się niski budżet (65 wskazań). Pozostałe odpowiedzi także dotyczą niskiego budżetu, chociaż opisują problem bardziej szczegółowo, wymieniając: niskie płace, brak funduszy na szkolenia i badania naukowe, niesprzyjający darowiznom system podatkowy, brak rozwiązań zwalniających prywatne muzea z płacenia podatku od działalności, brak pieniędzy na konserwację obiektów, ograniczone możliwości wypracowania dochodów własnych.

*Pragnę zwrócić Państwu uwagę na fakt, iż jest olbrzymia dysproporcja między muzeami, która będzie się pogłę-*

biać przy dzisiejszym sposobie ich finansowania – czytamy w ankiecie wypełnionej przez **Muzeum Zamek w Oporowie**. – Dawniej muzea dzieliły się na narodowe, regionalne, muzea-rezydencje, biograficzne, martyrologiczne itd., a dziś – na muzea finansowane przez MKiDN, urzędy marszałkowskie, miasta oraz te w najgorszej sytuacji – powiatowe, skazane na wegetację.

Podobnie wypowiada się **Lubuskie Muzeum Wojskowe w Zielonej Górze**: Olbrzymim problemem powiatowych muzeów, kładącym się cieniem na ich statusie finansowym (a tym samym możliwości właściwego działania i oddziaływania), jest brak odpowiednio adekwatnych do potrzeb środków zabezpieczających przez ich organy założycielskie. Marszałkowskie i miejskie muzea w tym względzie mają generalnie sytuację o wiele lepszą, dysponując większymi środkami finansowymi.

Krystyna Bakalarz, dyrektor **Muzeum Miejskiego w Nowej Soli**, tak pisze o kwestiach z tym związanych: Utrzymanie dużej posesji, konieczność remontów i konserwacji pochłania dużą część naszego budżetu. Mało realne jest pozyskanie pieniędzy unijnych (zbyt mały budżet własny i nieinteresująca nas tematyka dofinansowania, szczupła kadra). Z funduszy wojewódzkich finansowane są głównie muzea podległe powiatom, z funduszy marszałka podległe Urzędowi Marszałkowskiemu. Muzea podległe samorządowi lokalnemu na początku lat 90. albo upadły, albo ustalono im bardzo niskie budżety, które od tej pory waloryzuje się wyłącznie o wskaźnik inflacji. Spotkaliśmy się też z sytuacją, że budżetu muzeum nie tylko nie zwaloryzowano, ale znacznie obcięto. Muzea niższego szczebla, jak nasze, praktycznie podporządkowane są rytmowi 4-letniemu, wynikającemu z wyborów do samorządów. Jeżeli skład rady albo opcja polityczna zmienia się znacząco, lwią część czasu dyrektora zajmuje „obłaskawianie” decydentów finansowych, którzy usiłują znaleźć rezerwy pieniężne, prawie zawsze uważają, że na kulturę czas będzie „potem”. Zgrozę radnych budzi też przeważnie poziom płac, które uważane są za kosmicznie wielkie w porównaniu do ogólnego ubóstwa. Spotkałam się też z próbą odzyskania posesji (na sprzedaż, na magazyny USC, na pałac ślubów). Nie udało się przekonać władz, że muzea powinny zostać uwłaszczone (budynki zostały nam tylko „użyczzone do nieodpłatnego korzystania”). O dodatkowym zatrudnieniu nie ma mowy, chyba że zmniejszy się płace pozostałym pracownikom.

Nic więc dziwnego, że na pytanie „Jakie szkolenia, Państwa zdaniem, byłyby niezbędne dla pracowników Waszego muzeum?”, na pierwszym miejscu wymieniane jest pozyskiwanie środków unijnych oraz innych funduszy na realizację zadań statutowych (31 razy) i dopiero potem: kursy językowe (30 razy), coroczne konferencje muzealników – nie tylko dyrektorów (8

razy), wyjazdy szkoleniowe pozwalające poznać zbiory i funkcjonowanie innych placówek (20 razy) oraz nowe formy tworzenia ekspozycji (14 razy), kursy na temat postępowania w przypadku kradzieży lub zniszczenia muzealiów (10 razy) i digitalizacji zbiorów (10 razy).

Inna grupa problemów wiąże się z biurokracją. Ankietowani wymieniają takie zagadnienia, jak: nadmierna biurokracja przy organizacji przetargów, żmudne procedury uzyskiwania dotacji, sztywne przepisy dotyczące wypożyczeń – zwłaszcza zagranicznych, realizacja ustawy o zamówieniach publicznych w zakresie zakupu dzieł sztuki i prac konserwatorskich, wstrzymywanie wcześniej podjętych decyzji, przeszkody formalnoprawne przy próbach rozszerzenia oferty muzeum.

**Muzeum Okręgowe w Tarnowie** podnosi w tym kontekście następujące kwestie: 1. Muzea, nie tylko nasze, zostały osamotnione przy rozwiązywaniu problemu rewindykacji zbiorów przez ich poprzednich właścicieli. 2. Źle skonstruowana ustawa o zamówieniach publicznych, która może sparaliżować jakiegokolwiek działania w zakresie inwestycji na obiektach zabytkowych. 3. Fatalny system czasowy realizacji konkursów grantowych. Np. termin złożenia dokumentów: 10 stycznia; decyzja: koniec kwietnia; umowa: czerwiec; środki finansowe na koncie: lipiec (to wariant optymistyczny – w wariacie pesymistycznym na realizację projektu zostaje niekiedy 1-1,5 miesiąca). Powinno być: termin złożenia dokumentów: 10 stycznia; decyzja: 30 stycznia; umowa: połowa lutego; środki na koncie: koniec lutego – wtedy można realizować projekt roczny.

### Najbardziej udane wystawy/imprezy

Najbardziej udane według ankietowanych wystawy stałe/czasowe/imprezy układają się w grupy tematyczne.

#### Odtworzenia wnętrza:

W XIX-wiecznej chacie podcieniowej odtworzona jednoizbowa szkoła wiejska z początku XX w. wraz z mieszkaniem nauczyciela. Dzieci chętnie oglądają, jak wyglądała kiedyś szkoła, a dorosłych wzruszają wspomnienia – „**Osada Kulturowa w Kadzidłowie**”.

„W kamienicy mieszcząskiej” – wnętrza z przełomu XIX i XX wieku. Wzbudzają zainteresowanie ze względu na modelowy wystrój z zachowaniem ukształtowania pomieszczeń w kamienicy – **Muzeum Historii Katowic**.

„Gdańska kamienica mieszcząska”, wystawa zorganizowana w 2006 roku. Przedstawia rozwój gdańskiego budownictwa mieszkalnego od XIV do XIX w.

z wykorzystaniem licznych nieznanych dotychczas materiałów fotograficznych i pomiarowych. Została tak zakomponowana, że można ją eksponować w innych miejscach, obecnie jest prezentowana w Instytucie Herdera w Marburgu – **Muzeum Historyczne Miasta Gdańska – Dom Uphagena**.

„Karczma staropolska”, wystawa czasowa. Dzięki bogatej aranżacji przyciągnęła dużą liczbę turystów – **Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach**.

„Kruszówka – wnętrza mieszczańskie z przełomu XIX i XX wieku”, wystawa stała. Ekspozycja jest jedną z pierwszych muzealnych prób rekonstrukcji wnętrza pofabrykanckiego z przełomu wieków. W 1984 r. muzeum zakupiło od spadkobierców Juliana Krusche, zgierskiego fabrykanta bawełny, prezentowane na wystawie obiekty: meble, sprzęty i przedmioty codziennego użytku. Były własnością jednej rodziny fabrykanckiej, co stanowi o unikalności zbioru, a tym samym ekspozycji – **Muzeum Miasta Zgierza**.

„Wnętrza mieszczańskie” – trzy obowiązkowe w zamożnym domu pomieszczenia: salonik pani domu, gabinet pana domu i jadalnia. Pomieszczenia zachowały swój pierwotny wystrój architektoniczny z XIX w., co narzuciło rodzaj aranżacji plastycznej wystawy: rezygnację z typowych współczesnych gablot, użycie tapet, tradycyjnego oświetlenia, dywanów i tkanin – **Muzeum Miejskie w Nowej Soli**.

„Mieszczański dom” w Kamienicy Hipolitów. Wystawa obrazuje życie codzienne mieszczan krakowskich od XVIII do początku XX w. – **Muzeum Historyczne Miasta Krakowa**.

„Górnicza rodzina – tradycja, praca, wypoczynek”, wystawa objazdowa. Promuje muzeum, dziedzictwo górnicze i Górną Śląsk w innych regionach kraju – **Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrze**.

„Obyczaje cechów śląskich”. Bogata kolekcja śląskiego rzemiosła artystycznego, w atrakcyjny sposób ilustrująca zapomniany styl życia i obyczaje śląskich rzemieślników – **Muzeum Narodowe we Wrocławiu**.

„W pokoju mefameda” (nauczyciela w żydowskiej szkole religijnej). Odtworzone wnętrza chederu, który mieścił się na piętrze Wielkiej Synagogi – **Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie**.

Odtwarzana XVIII-wieczna wieś typu owalnica z centralnym placem wioskowym i tzw. ulicówka jednostronna z XIX/XX w. – **Muzeum w Łowiczu, Skansen Wsi Łowickiej w Maurzycach**.

Izba tortur – **Muzeum Regionalne PTTK im. Władysława Kowalskiego w Dobczycach**.

Chata rybaka. Wystawa zaaranżowana w trzech

pomieszczeniach pokazuje dawne wyposażenie kuchni i pokoju oraz sieni ze sprzętem rybackim. Sposób prezentacji przypomina aranżacje domostw w skansenach – **Muzeum w Wągrowcu**.

Muzeum Dawnych Tortur. Największa w Polsce wystawa stała poświęcona sposobom wymierzania kar, stosowania tortur i procesom czarownic – **Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze**.

Muzeum Wina. Zasadniczą część wystawy stanowi prezentacja procesu produkcji wina, poszczególne zabytki obrazują etapy tej skomplikowanej technologii – **Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze**.

### Biograficzne:

„Kamyk na szańcu”, wystawa czasowa. Opowieść o Aleksandrze Kamińskim i jego bohaterach wg scenariusza Barbary Wachowicz. Od 15.03.1991 do chwili obecnej pokazywana jest w muzeach całej Polski – **Muzeum Historii Miasta Łodzi**.

Wystawa poświęcona Nikiforowi – **Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu – Muzeum Nikifora w Krynicy**.

„Rodzina Orsettich herbu Złotokłos”. Jedna z niewielu w skali kraju wystaw poświęcona dziejom jednej rodziny szlacheckiej. Przygotowania do niej i kwerendy przyniosły odkrycie wielu nowych, nieznanych dotąd materiałów archiwalnych i ikonograficznych. Ponadto zaprezentowano również drzewo genealogiczne rodziny, wynik kilku lat badań prowadzonych przez **Muzeum-Zamek w Oporowie**.

### Przekrojowe – jedno zagadnienie, zjawisko:

„Epoka Pana Tadeusza”, wielka wystawa, oparta na epopei narodowej Pan Tadeusz. Przedstawiała realia życia polskiego społeczeństwa w XVIII i XIX w., cieszyła się ogromną popularnością (ok. 60 000 zwiedzających) – **Muzeum im. J. Malczewskiego w Radomiu**.

„Czyn zbrojny żołnierza polskiego 1914-1945. Kolekcja Jana Partyki”. Wystawa prezentująca szeroką gamę oryginalnych mundurów żołnierskich i oficerskich z całym bogactwem odznak, oznak i naszywek. Ponad 750 eksponatów zostało zaprezentowanych w oryginalnej oprawie plastycznej (stylizowane namioty wojskowe, naturalnej wielkości barwne wydruki sylwetek mundurowych) – **Muzeum Okręgowe w Rzeszowie**.

„Historia mody i obyczajów plażowych” – **Muzeum Rybołówstwa Morskiego w Niechorzu**.

„In vino veritas. Tradycje restauratorskie w Tarnowskich Górach. 220 lat winiarni »Siedlaczek«”. Ekspozycja poświęcona historii winiarni, kawiarniom i restauracjom tarnogórskim istniejącym do wybuchu II wojny

światowej oraz samym tradycjom winiarstwa. Zaaranżowano wnętrza nawiązujące wystrojem do przedwojennych lokali, zebrano interesujące fotografie, które przedstawiały m.in. właścicieli lokali tarnogórskich, uroczystości, jakie się odbywały w tych restauracjach, występy zespołów muzycznych – **Muzeum w Tarnowskich Górach**.

„W domu Ozyrysa”. Wystawa prezentująca unikatowy, jednorodny zespół zabytków grobowych starożytnego Egiptu – **Muzeum w Raciborzu**.

Ekspozycja stała portretów trumiennych, tablic inskrypcyjnych i herbowych związanych z sarmackim obrządkiem pogrzebowym w XVII i XVIII w. Jest to najlepsza i największa kolekcja tego typu obiektów, rzadko spotykanych w polskich muzeach, znana nie tylko w kraju, ale też za granicą – **Muzeum w Międzyrzeczu**.

Wystawa starych (historycznych) lalek, przypominająca zwiedzającym czym się bawili, przenosząca w świat wspomnień z dzieciństwa – **Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach**.

Galeria Socrealizmu – **Muzeum Zamoyskich w Kozłowie**.

Stała wystawa „Zbiory metrologiczne” – **Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu**.

„Z notatnika agitatora. Propaganda na usługach władzy ludowej w Polsce w latach 1944-1956”. Ekspozycja prezentowała materiały propagandowe wytworzone przez władzę, która objęła w Polsce rządy po 1945 r. – broszury, plakaty, znaczki, ulotki, portrety przywódców. Doskonała lekcja historii współczesnej dla młodego pokolenia, uświadamiająca jak wielką wagę przywiązywano do działań propagandowych. Prezentowane były również slajdy z obchodów świąt państwowych, referendum oraz wyborów, a także film o propagandzie z tamtego okresu – **Muzeum Historyczne – Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku**.

#### Sztuka i rzemiosło:

Na otwarcie Muzeum Bursztynu udało się wypożyczyć bursztynowe obiekty z kolekcji najstynniejszych muzeów świata. Muzea Watykańskie zaprezentowały etruskie ozdoby oraz nowożytny puchar i czarę. Bursztynowa kolekcja Ermitażu zawierała kilkaset obiektów: od archeologicznych wykopalisk, poprzez wspańnięte wyroby gdańskich i królewieckich mistrzów, po XIX-wieczne drobne przedmioty. Zespół Pałacowo-Parkowy Carskie Sioło pokazał najcenniejsze szkatuły wykonane w Gdańsku w XVII i XVIII w. będące ruchomym wyposażeniem Bursztynowej Komnaty – **Muzeum Historyczne Miasta Gdańska – Muzeum Bursztynu**.

Wystawa grafik Marca Chagalla, będących ilustracjami do powieści Mikołaja Gogola *Martwe dusze*. Prezentowane prace sprowadzone zostały do Polski po raz pierwszy z Muzeum Marca Chagalla w Witebsku na Białorusi. W aranżacji wykorzystano eksponaty pochodzące z Muzeum Ziemi Puckiej w Pucku im. Floriana Ceynowy oraz z Ogrodu Zoologicznego w Gdańsku-Oliwie, dzięki którym stworzono przestrzenną scenografię odtwarzającą klimat prowincji rosyjskiej ukazanej w pracach malarza – **Muzeum Historyczne Miasta Gdańska – Ratusz Głównego Miasta**.

„Bizuteria – od Biedermaiera do Art Deco”, wystawa stała – **Muzeum Mazowieckie w Płocku**.

„Lekcja paryska”. Zaprezentowano oryginalne dzieła wybitnych impresjonistów, m.in. Claude’a Moneta, Edgara Degasa i Armanda Guillaumina, oraz postimpresjonistów: Berty Morisot, Mary Cassatt, Frederica Bazille’a, Georges’a Braque’a, Raula Dufy’ego, Alfreda Sisley’a, Henri’ego de Toulouse-Lautreca, Maurice’a Utrilla. W czasie wystawy zorganizowano liczne wykłady, lekcje muzealne oraz konkurs plastyczny dla szkół podstawowych i gimnazjalnych. Wydane zostały katalogi i książeczki edukacyjne – materiały dla nauczycieli – **Muzeum Narodowe w Gdańsku**.

Ekspozycja mebli i wytworów rzemiosła artystycznego ilustrujących cechy stylowe rokoka, empiru, biedermaiera, historyzmu i secesji; kolekcji ozdób z brązu i ceramiki grobowej z kultury łużyckiej i pomorskiej; sylwetek z oryginalnym wyposażeniem i ubiorem szlachcica kontuszowego i towarzysza pancernego z XVII w., żołnierzy polskich, niemieckich i radzieckich; licznych pamiątek cechowych i rzeźb sakralnych. Dodatkowym atutem wystawy jest nowoczesny sprzęt wystawienniczy (gabloty, manekiny, oświetlenie), interesująca aranżacja, przewodnik po ekspozycjach – **Muzeum Okręgowe im. Stanisława Staszica w Pile**.

Ekspozycja stała w Ratuszu, utworzona na bazie prywatnej kolekcji książąt Sanguszków. Prezentuje m.in. jedną z największych kolekcji portretu sarmackiego oraz wyjątkowe przykłady rzemiosła artystycznego z XVII i XVIII w. – **Muzeum Okręgowe w Tarnowie**.

Ekspozycja ikon karpackich – **Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu – Dom Gotycki**.

Jerzy Duda-Gracz. Wystawa pobudzająca wyobraźnię zwiedzających, zmuszająca do refleksji nad sobą, ciesząca się dużą frekwencją – **Muzeum Podlaskie w Białymstoku**.

#### Jednotematyczne:

„Pieniądz na ziemiach polskich” – **Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi**.

Bizuteria i elementy wyposażenia grobowego z cmen-

tarzyska średniowiecznego w Grucznie – **Muzeum im. ks. Władysława Łęgi w Grudziądzu**.

„Koczownicy Ukrainy. Złoto stepu”, wystawa archeologiczna – **Muzeum im. ks. Władysława Łęgi w Grudziądzu**.

„20 lat później. Badania archeologiczne 1984-2004” – **Muzeum im. ks. Władysława Łęgi w Grudziądzu**.

### **Patriotyczne:**

Całość ekspozycji, poczta polowa, coroczne obchody Powstania Warszawskiego mobilizujące tysiące warszawiaków – **Muzeum Powstania Warszawskiego**.

„Szable polskie ubiegłego stulecia”. Pokazano cenne zbiory lokalnych kolekcjonerów, oryginalne szable wszystkich typów używanych w ubiegłym wieku. Uzupełnienie stanowiły elementy wyposażenia kawalerii. Wystawa stała się okazją do zintegrowania środowiska lokalnych kolekcjonerów oraz miłośników broni białej. Ekspozycji towarzyszył skrupulatnie opracowany, ilustrowany katalog; zorganizowano udany wernisaż – **Muzeum Regionalne w Świebodzinie**.

„Biżuteria patriotyczna. Wystawa polskiej biżuterii patriotycznej i sztanc, z których była bita”, ekspozycja czasowa. Po raz pierwszy w Polsce prezentowana jest unikalna kolekcja ok. 80 sztanc z 2 poł. XIX w., służących do wykonywania przedmiotów biżuteryjnych o charakterze patriotycznym – **Muzeum Sztuki Złotniczej – Oddział Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym**.

Wystawa plenerowa i pawilonowa ciężkiego sprzętu wojskowego i lotniczego, z obiektami unikatowymi i rzadkimi w skali polskiego muzealnictwa – wkomponowane w zabytkowy XIX-wieczny park – **Lubuskie Muzeum Wojskowe w Zielonej Górze**.

„Centrum Wyszkożenia Kawalerii w Grudziądzu – kolebka kawalerii II Rzeczypospolitej”, wystawa stała – **Muzeum im. ks. Władysława Łęgi w Grudziądzu**.

„Sport konny w Wojsku Polskim 1918-1939”, wystawa czasowa – **Muzeum im. ks. Władysława Łęgi w Grudziądzu**.

### **Przyrodnicze:**

„Kunszt preparatorstwa”, wystawa czasowa zorganizowana wspólnie z Muzeum Przyrodniczym w Erfurcie. Prezentuje różnorodne metody preparowania okazów przyrodniczych – **Muzeum Przyrodnicze, Oddział Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym**.

„Przyroda Doliny Odry”. Wystawa na powierzchni ponad 150 m<sup>2</sup>, w jednym z pawilonów muzealnych zaaranżowanym wyłącznie na jej potrzeby. Cieszy się

ogromnym zainteresowaniem zwiedzających i nauczycieli przyrody (korzystają z oferty 20 tematów lekcyjnych). Nie bez znaczenia jest też fakt, że od kilku lat samorząd lokalny prowadzi akcję „zawracania miasta w stronę rzeki” (pieniądze unijne na prace w porcie, stoczni, zabezpieczenia przeciwpowodziowe), a wystawa stała się jednym z obowiązkowych punktów programu przy rozmowach z osobami decydującymi o ewentualnym podziale pieniędzy. Wychodzi to w sumie na korzyść całemu muzeum – są pieniądze na remonty, konserwacje, prace porządkowe, można korzystać awaryjnie z robót interwencyjnych – **Muzeum Miejskie w Nowej Soli**.

„Las – miejsce życia, pracy i wypoczynku”. Ze względu na liczną frekwencję planowany termin trwania wystawy był kilkakrotnie przedłużany. Atrakcyjność wystawy polegała na plastycznym przedstawieniu tematyki (rekonstrukcja lasu, ukazanie zwierząt w ich naturalnym środowisku, narzędzia pracy leśników wraz z fotografiami przedstawiającymi ich w czasie pracy, liczne makiety). Forma przedstawienia treści dostosowana była do różnych odbiorców, w różnych przedziałach wiekowych. Ekspozycji towarzyszyły lekcje muzealne prowadzone przez pracowników Nadleśnictwa Bełchatów – **Muzeum Regionalne w Bełchatowie**.

„Przyroda Tatr”. Wystawa zapoznaje zwiedzających w przejrzysty sposób ze specyficzną florą i fauną. Okazy około 400 gatunków roślin i zwierząt są piękne, profesjonalnie spreparowane i zabezpieczone. Ich ilość świadczy o wielkiej różnorodności form życia i sposobów przystosowania do trudnych warunków górskich. Kompozycja przestrzenna sali i jej kolorystyka, ukośny kształt gablot, dioramy przedstawiające wycinki krajobrazu imitują górską wędrówkę od regli po turnie. Wystawę uzupełnia wprowadzająca w tematykę prezentacja multimedialna oraz przewodnik – **Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem**.

### **Historia techniki i przemysłu:**

Największa ekspozycja górnictwa solnego w Europie z ważnymi zabytkami górniczymi, znajdująca się w oryginalnych wyrobiskach podziemnych, wpisanych w 1978 r. na listę UNESCO – **Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka**.

„Wynalazki w naszym domu”, wystawa czasowa przedstawiająca postęp techniczny i wynalazki mające bezpośrednie zastosowanie w gospodarstwach domowych – **Muzeum Historyczne – Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku**.

„Historia techniki przemysłu papierniczego od XIX w. do czasów współczesnych” – **Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju**.

„Historia oświelenia”. Ekspozycja stała, która cieszy się niesłabnącym powodzeniem w kraju i za granicą – **Muzeum Podkarpackie w Krośnie**.

Wystawa planszowa kolei wąskotorowych Prus Wschodnich i Południowych – **Muzeum Zabytków Kolejowych braci Sawczyńskich w Elku**.

#### **Historia miasta, regionu, obrzędy:**

„Mała ojczyzna wczoraj i dziś”, „Dawny Stargard – miasto i jego mieszkańcy”, „Powiat stargardzki na dawnych pocztówkach”. Wystawy cieszą się zainteresowaniem nie tylko obecnych mieszkańców regionu, ale także tych, którzy mieszkali tutaj przed II wojną światową – **Muzeum w Stargardzie Szczecińskim**.

„Kraków w chrześcijańskiej Europie X-XIII wiek.” Wystawa prezentująca w atrakcyjnej szacie scenograficznej dzieje miasta od X do XIII wieku. Towarzyszył jej film pokazujący wirtualną rekonstrukcję architektoniczną miasta w tym okresie. Ozdobą ekspozycji była makieta krakowskiego zespołu osadniczego – **Muzeum Historyczne Miasta Krakowa**.

„Boże Narodzenie”, „Wielkanoc”. Wystawy atrakcyjne ze względu na bogactwo zdobnictwa obrzędowego – **Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu**.

Prezentacja twórczości ludowej, bardzo szeroki odbiór – **Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej**.

#### **Przenikanie kultur:**

„Krajobraz kulturowy wsi pomorskiej”, czyli tzw. Izba Chłopska, łącząca elementy różnych kultur i narodowości (polskiej, niemieckiej i ukraińskiej) – **Izba Regionalna „Nasz Dom” Trzebiatowskiego Ośrodka Kultury**.

„Średniowieczna moda na Pomorzu”. Wystawa przez pryzmat mody ukazuje pomorskie społeczeństwo i jego obyczajowość – **Izba Regionalna „Nasz Dom” Trzebiatowskiego Ośrodka Kultury**.

„Korzenie kulturowe współczesnych Pomorzan” – **Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku**.

„Romowie – historia i kultura”. Pierwsza w Europie stała wystawa poświęcona Romom, jej częścią jest unikalna, plenerowa, sezonowa ekspozycja romskich wozów taborowych – **Muzeum Okręgowe w Tarnowie**.

„Przyjaciółki”. Wystawa przez pryzmat przyjaźni Polki i Żydówki pokazuje historię słupeckich Żydów – **Muzeum Regionalne w Słupcy**.

„Śląsk Cieszyński w kontekście historycznym, wyznaniowym i narodowym”. Ukazuje wzajemne przenikanie się kultury polskiej, niemieckiej, austriackiej i czeskiej oraz tolerancję religijną – **Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie**.

„Kultura Żydów Galicyjskich”. Wystawa była efektem wieloletniej współpracy Muzeum Historycznego Miasta Gdańska z Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego we Lwowie. Bogaty zbiór judaików pochodzący z tego muzeum zawiera prawdziwe skarby żydowskiej sztuki sakralnej i świeckiej, datowane na okres od XVI w. do lat 30. XX wieku. Znaczna ich część po raz pierwszy została pokazana polskiej publiczności. Wystawie towarzyszył katalog zawierający informacje dotyczące religii i zwyczajów żydowskich oraz koncerty muzyki klezmerskiej – **Muzeum Historyczne Miasta Gdańska – Ratusz Głównego Miasta** wspólnie z **Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli**.

„Gliwickie mniejszości” (zrealizowane projekty objęły społeczności Ormian, ewangelików oraz Żydów) – **Muzeum w Gliwicach**.

„Tatarzy – muzułmanie na ziemiach Rzeczypospolitej”. Ekspozycja prezentująca genezę i dzieje osadnictwa Tatarów na pograniczu Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony, obowiązki i przywileje Tatarów w nowej ojczyźnie, ich służbę w wojsku polskim oraz tradycje związane z religią wyznawaną przez Tatarów – islamem – **Muzeum Historyczne – Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku**.

#### **Imprezy:**

„Noc Muzeów”, organizowana co roku, zawsze z nowym, zaskakującym programem. Jest szczególnie atrakcją dla zwiedzających i ważnym wydarzeniem promocyjnym (frekwencja: 2005 – Żuraw 700 osób, 2006 – Żuraw i Skład Kolonialny 1200 osób, 2007 – Spichlerze na Ołowiance i Dar Pomorza 3830 osób) – **Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku**.

„Noc w muzeum”. Cieszy się bardzo dużym zainteresowaniem zwiedzających – **Muzeum Śląskie w Katowicach**.

Festiwal Kultury Słowiańskiej i Cysterskiej w Łądzie nad Wartą. Organizowany jest we współpracy z licznymi instytucjami – **Muzeum Archeologiczne w Poznaniu**.

Castler Party. Impreza muzyczna o zasięgu europejskim – **Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze**.

Już samo wybranie przez Delegates of Community przy World Carillon Federation, organizacji o zasięgu i znaczeniu światowym, Gdańska na miasto-gospodarza jubileuszowego kongresu carillonowego stanowiło wyróżnienie i było potwierdzeniem wysokiej pozycji starającego się kraju. Rywalem Gdańska był Utrecht – jedno z miast o najstarszych carillonach na świecie. Podczas trwania kongresu odbyły się liczne koncerty, wykłady tematyczne, dyskusje muzyków, ludwisarzy oraz ludzi związanych z ruchem carillonowym. Kongres

przybliżyć tę dziedzinę muzyki także szerszemu gronu ludzi dzięki dodatkowo zorganizowanym licznym koncertom na carillonach mobilnych w różnych częściach Gdańska, jak również w Sopocie, Oliwie i w Malborku – **Muzeum Historyczne Miasta Gdańska – Ratusz Głównego Miasta**.

Biesiady poetyckie „Wagary z poezją”, podczas których prezentowana jest twórczość własna młodzieży, ich ulubione wiersze poetów polskich i zagranicznych – **Muzeum Literackie Książnicy Pomorskiej w Szczecinie**.

Dni Muzyki Kameralnej. Organizowane od kilkudziesięciu lat, mają bogaty repertuar koncertów – **Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim**.

„Tabor Pamięci Romów”. Wyjątkowa impreza, integrująca społeczności romskie, przyczynia się do kształtowania postaw opartych na tolerancji. Tabor złożony z tradycyjnych wozów romskich odwiedza w ciągu kilku dni miejsca romskiej martyrologii – **Muzeum Okręgowe w Tarnowie**.

„Galicjaner szteti” – Dni Pamięci Żydów Galicyjskich. Impreza organizowana corocznie dla upamiętnienia galicyjskich ofiar Holokaustu. Na program składają się uroczystości upamiętniające i koncerty muzyki żydowskiej w wykonaniu renomowanych wykonawców z Polski i zagranicy – **Muzeum Okręgowe w Tarnowie**.

„Międzynarodowy zjazd wojów w Grzybowie” i „Żywy skansen”, imprezy plenerowe – **Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy**.

Wągrowiecki Festyn Cysterski. W latach 1998-2007 odbyło się 10 edycji. Program i scenariusz nawiązują do tego fragmentu historii miasta, gdy właścicielami Wągrowca byli cystersi oraz do tradycji regionalnych. Program realizowany jest w sektorach: historycznym – prezentacje wojów i rycerzy, pokazy dawnych rzemiosł; regionalnym – uczestniczą twórcy ludowi i plastycy nieprofesjonalni z Pałuk; estradowym – scenki historyczne oraz koncerty zespołów muzyki dawnej, folkowych i folklorystycznych. Podczas festynu można zwiedzać z przewodnikami muzealnymi kościół i klasztor pocysterski – **Muzeum w Wągrowcu**.

Doroczne „Spotkania z kulturą dworską”, na których prezentowana jest muzyka, taniec, śpiew, poezja oraz sztuki walki z okresu średniowiecznego i staropolskiego. Ta plenerowa impreza, organizowana w okresie wakacyjnym, wyróżnia się spośród innych imprez tzw. rycerskich tym, iż większy nacisk kładzie na duchową stronę życia dworu rycerskiego i szlacheckiego – **Muzeum-Zamek w Oporowie**.

„Święto Borówki”, impreza plenerowa, która cieszy się dużym powodzeniem wśród mieszkańców okolicznych regionów i turystów. Można zobaczyć prace

domowe, gospodarcze i rzemieślnicze, wykonywane w dawnych czasach na Orawie, posłuchać ludowej muzyki w wykonaniu zespołów regionalnych, podziwiać zespoły taneczne, a także skosztować tradycyjnych, regionalnych potraw – **Muzeum – Orawski Park Etnograficzny w Zubrzyca Górnej**.

„Feta imieninowa na Tumskiej 8”, „Tumska 5 – na podwórku i w salonie” – **Muzeum Mazowieckie w Płocku**.

Jarmarki sztuki ludowej. Popularyzują kulturę ludową, ukazują ginące zawody, przyciągają dużą liczbę zwiedzających – **Muzeum Podlaskie w Białymstoku**.

„Święto Soli”. Cykliczna impreza muzealno-plenerowa o zasięgu ogólnopolskim, obejmująca sesje popularnonaukowe, pokazy warzenia soli różnymi metodami, prezentację największych ośrodków solnictwa w Polsce, pokazy dawnych rzemiosł istotnych dla kopalni, koncerty, warsztaty rodzinne – **Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka**.

Turnieje Rycerskie, odbywają się od 2004 r. w Barbakanie – **Muzeum Historyczne Miasta Krakowa**.

Festiwal Zabaw Zabawek i Widowisk. Impreza coroczna w 2007 r. poświęcona modelarstwu – **Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach**.

„Miodobranie w skansenie”, „Żniwa w skansenie” oraz „Wykopki w skansenie”. Imprezy przybliżające dawne prace polowe i gospodarskie z wykorzystaniem dawnych maszyn, sprzętów i technik pracy – **Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu**.

### Działania edukacyjne:

Letnia Akademia Kultury i Języka Polskiego – **Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Głogowie**.

### Prezentacja samego muzeum:

[www.ma.wroc.pl](http://www.ma.wroc.pl) – strona internetowa muzeum, wyróżniona przez dziennik „Rzeczpospolita” – **Muzeum Architektury we Wrocławiu**.

## Bez kapci, z MP-Trójką

Pytaliśmy w naszej ankiecie także o to, w jakim stopniu muzea wykorzystują techniki multimedialne. 14 placówek odpowiedziało „wcale”, 19 „w niewielkim stopniu”, 82 zadeklarowały, że w stopniu wystarczającym.

I tak, w **Centralnym Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu** zaawansowany jest projekt tworzenia wirtualnego muzeum. W **Muzeum Archeologicznym w Biskupinie** od niedawna można zwiedzać rezerwat i ekspozycje z elektronicznym



przewodnikiem. Strona internetowa [www.mhmg.gda.pl](http://www.mhmg.gda.pl) **Muzeum Historycznego Miasta Gdańska – Dom Uphagena** posiada opcję „kamery online” – zwiedzający może oglądać wnętrze muzeum bez wychodzenia z domu dzięki 16 kamerom, które pokazują obraz na żywo. Można również posłuchać dźwięku carillonu Ratusza Głównego Miasta.

Podobnie **Muzeum Śląskie w Katowicach** przygotowało wirtualne wycieczki, dające możliwość niekonwencjonalnego „zwiedzania wystaw” na stronie internetowej muzeum. Wycieczki wykorzystują zdjęcia panoramiczne, które po technicznej obróbce i montażu umożliwiają poruszanie się po galerii. Prezentacje z jednej strony przybliżają ofertę muzealną, zwłaszcza dzieciom i młodzieży, z drugiej – są swoistą formą archiwizacji wystaw czasowych. Do tej pory muzeum zrealizowało 5 wycieczek: z wystaw czasowych „Dzieciństwo”, „Artyści ze szkoły Jana Matejki”, „Kicz – między wstydem a zachwytem”, „Tradycje i symbolika zimowego świętowania na Górnym Śląsku i Żywiecczyźnie” oraz z ekspozycji stałej „Galeria Malarstwa Polskiego 1800-1939”.

Różnorodne techniki multimedialne pełnią ważną rolę na ekspozycji stałej i czasowej **Muzeum Historycznego Miasta Gdańska – Muzeum Bursztynu**. Inkluzje roślinne i zwierzęce można oglądać na dwa sposoby: przez mikroskop i równocześnie na ekranie plazmowym oraz w specjalnie skonstruowanej gablocie z kamerą, która najeżdża na wybraną inkluzję i jej powiększony obraz pokazuje na ekranie plazmowym. Obok znajdują się dwa stanowiska komputerowe podające wiedzę o bursztynie w formie popularnej, wzbogaconej o animowane obrazy i dźwięk. Najznamiensze wyroby dawnej sztuki bursztynniczej z polskich zbiorów chętni zobaczą przez specjalne okulary w trójwymiarowej projekcji. Na czterech dużych ekranach równocześnie oglądać można pokazy mody bursztynowej, którym towarzyszy specjalnie napisana muzyka. W sali kinowej wyświetlane są dokumentalne filmy o bursztynie wypożyczone z TVP. Prawie każda część ekspozycji urozmaicona jest specjalnie nagranyymi dźwiękami, w zależności od jej charakteru są to np. odgłosy lasu, bulgotanie kolb laboratoryjnych, wspomniany podkład muzyczny do pokazów mody czy sugestywne dźwięki towarzyszące wystawie penitencjarnej.

Podstawowa oferta jeśli chodzi o techniki multimedialne **Muzeum Okręgowego w Toruniu** to spektakl „światło – dźwięk” przy makiecie Torunia z ok. 1500 roku. Sterowana komputerowo prezentacja łączy obraz, komentarz słowny i muzykę. Dostępna jest w ośmiu językach.

**Muzeum Pałac w Wilanowie** posiada audioprze-

wodnik umożliwiający samodzielne zwiedzanie ekspozycji stałej. Na system składa się 45 odtwarzaczy mp3, słuchawki oraz karty pamięci z trzema wersjami językowymi, zawierające opisy sal, muzealiów oraz historię pałacu.

Nie ma muzeum, które by nie miało w swojej ofercie lekcji muzealnych. Jednak oferty niektórych placówek odznaczają się dużą oryginalnością, wyjściem naprzeciw zapotrzebowaniom młodych odbiorców. Są wśród nich np. warsztaty z archeologii doświadczalnej – **Muzeum Archeologiczne w Biskupinie**; organizacja w pomieszczeniach muzealnych wystaw prac uczniów Liceum Plastycznego w Gorzowie Wielkopolskim – **Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim**; program edukacyjny „Szukamy naszych korzeni” – **Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie**; zajęcia na temat konserwacji dzieł sztuki: obrazów, rzeźby, warsztatu pracy konserwatora – **Muzeum Podkarpackie w Krośnie**; warsztaty dla osób niepełnosprawnych – **Muzeum Regionalne w Stalowej Woli**; praktyki uczniowskie i studenckie – **Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki**; szkolenia kadry muzealnej – **Muzeum Archeologiczne w Biskupinie**.

### Jeżeli można coś doradzić

W naszej ankiecie pytaliśmy, „Jakiego rodzaju rady udzieliliby Państwo innym muzeom, żeby mogły jak najlepiej skorzystać z Waszych doświadczeń?” I tutaj odpowiedzi układają się w kilka grup tematycznych.

#### Lobbing, PR, pozyskiwanie środków:

Warto: wykorzystać w działalności muzeum potencjał lokalnych środowisk, np. akademickich czy nauczycielskich (**Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu**); ściśle współpracować z radą organizatora muzeum (chodzi o Radę Miasta, Radę Powiatu czy Sejmik Wojewódzki), aby każdy radny był zorientowany w problemach muzeum (**Muzeum Okręgowe w Sieradzu**); ułożyć sobie dobrze współpracę z samorządem lokalnym, pozyskiwać przyjaciół dla muzeum (**Muzeum Mazowieckie w Płocku**); długofalowo, konsekwentnie i umiejętnie prowadzić budowanie lobbingu na rzecz placówki, udowadniać swoją działalnością, że jest ona ważnym elementem w społecznej i kulturowej przestrzeni (**Lubuskie Muzeum Wojskowe w Zielonej Górze**); występować o granty krajowe i zagraniczne, mieć osobę przeszkoloną w wypełnianiu samej dokumentacji (**Muzeum Archeologiczne w Biskupinie**); brać

udział w targach turystycznych (**Muzeum Lubelskie w Lublinie**); poszukiwać sponsorów, bez pomocy których finansowanie kultury i rozbudowa placówek muzealnych będzie bardzo trudna, często wręcz niemożliwa (**Muzeum Przyrodniczo-Łowieckie w Igołomi**); podkreślać na każdym kroku znaczenie placówki kultury i kultury w ogóle (również wśród dzieci i młodzieży) – to ważne szczególnie, gdyż często decydenci na poziomie gminy lub powiatu w swej głębokiej ignorancji przekonani są o znikomym znaczeniu takiej placówki – vide przypadek Muzeum w Nakle, z planem zdegradowania go do poziomu izby muzealnej (**Muzeum Archeologiczne w Biskupinie**); dbać o stałą obecność w mediach (**Muzeum Zamoyskich w Kozłówce**); poszerzać zakres informacji dla prasy lokalnej (**Muzeum Narodowe w Kielcach**); dbać o skuteczność reklamy – odpowiednie plakaty, informacje w mediach (**Muzeum w Tarnowskich Górach**); wykorzystywać wszelkie dostępne sposoby promocji, kreować wizerunek marki. (**Muzeum Pałac w Wilanowie**); *miejsc do promocji placówki jest niezliczona ilość, np. dla nas strzałem w dziesiątkę była promocja przeprowadzona w Multikinie w czasie premiery filmu „Noc w Muzeum”* (**Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu**).

### Sposób prezentacji, organizacja ekspozycji:

Najważniejsi są zwiedzający – to ich potrzeby powinien uwzględniać przede wszystkim program działalności muzeów (**Muzeum Archeologiczne w Poznaniu**).

Stąd niektóre muzea doradzają innym placówkom rozwiązania stosowane z powodzeniem u siebie:

Zwiedzanie tylko z przewodnikiem, w małych grupach do 12 osób; bezpośredni kontakt ze zwiedzającymi, dostosowanie się do wieku, poziomu i zainteresowań zwiedzających; nie wprowadzać ograniczeń spotykanych w innych muzeach – można dotykać, siadać, fotografować itp. (**XIX-wieczna chata podcieniowa. Osada Kulturowa w Kadzidłowie**).

Z doświadczeń wynika, że odbiorca przywiązuje ogromną wagę do sposobu prezentowania ekspozycji. Wystawa powinna sprawiać wrażenie, że „ktoś tu mieszka i na chwilę wyszedł”. Oryginalnym pomysłem jest degustacja potraw regionalnych w izbie chłopskiej. Personel placówki w sezonie letnim jest przebrany w stroje historyczne, co tworzy klimat podróży w czasie, jaką odbywają zwiedzający pałac w Trzebiatowie (**Izba Regionalna „Nasz Dom” Trzebiatowskiego Ośrodka Kultury**).

Miła obsługa na ekspozycji, interesowanie się zwiedzającym, rozmowa ze zwiedzającym, zatrudnianie w charakterze obsługi ekspozycji osób posiadających

odpowiednie predyspozycje: miłych, uśmiechniętych, energicznych, elokwentnych, z własną inwencją, pracowitych; opiekunowie ekspozycji w strojach: w niedzielę – odświętnych (najlepiej strój regionalny), w dni powszednie np. w koszulkach z logo placówki; wzbogacanie imprez nowymi pokazami (najlepiej z użyciem dawnych sprzętów lub ich kopii); zwierzęta na ekspozycji – ożywiają ekspozycje, wzbudzają duże zainteresowanie, zwłaszcza dzieci; kolorowe ogródki przydomowe i dużo zieleni – cieszą oczy, urozmaicają krajobraz, na ich tle obiekty ładnie się prezentują; przygotowanie pokazów i imprez z dbałością o szczegóły (sprawne sprzęty, prowadzący w strojach regionalnych, otoczenie); współpraca między działami przy organizacji wystaw, imprez, pokazów; nowoczesne i czyste toalety; plac lub miejsce zabaw dla dzieci (**Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu**).

### Warsztat i organizacja pracy:

Są to te czynniki, które niejednokrotnie przesądzały o sprawnym działaniu muzeum. Konkretnie ankietowani wymieniają: uporządkowanie i systematyczne prowadzenie archiwów, a także posiadanie własnych pracowni konserwatorskich, stopniową digitalizację zbiorów, której zaniechanie w tej chwili spowoduje marginalizację muzeum już za kilka lat (**Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi**); sukcesywne opracowywanie dokumentacji muzealiów, pozyskiwanie, gromadzenie i udostępnianie jak największej ilości zbiorów (**Muzeum Kaszubskie im. Franciszka Tredera w Kartuzach**); przygotowanie długofalowej strategii rozwoju (**Muzeum Historyczne Miasta Krakowa**); wczesne planowanie wydatków, kontrolę poszczególnych etapów realizacji zadań, podejmowanie wielu form współpracy (umowy barterowe, wolontariat, praktyki studenckie, zatrudnianie studentów na zlecenie, umowy o współpracy z podmiotami zewnętrznymi, współpraca z bezpośrednim otoczeniem muzeum), organizację wielu wydarzeń kulturalnych, dzięki którym wzrasta frekwencja, a dzięki niej wzrasta budżet na organizację kolejnych wydarzeń, konserwację prewencyjną (**Muzeum Pałac w Wilanowie**); dostarczanie „świeżej krwi” przez zatrudnianie młodych i kreatywnych ludzi na wszystkich stanowiskach pracy (**Muzeum Zamoyskich w Kozłówce**); inwestowanie w stałe kształcenie kadry naukowej muzeum (**Centralne Muzeum Morskie**).

### Muzeum jako przyjazne miejsce pracy:

Ta kwestia została przez ankietowanych podniesiona kilkakrotnie, my ograniczymy się do zacytowania wypowiedzi, która ją najpełniej oddaje: *Należy dbać*

o pracowników, integrować ich, dać im odczuć, że wiele od ich pracy zależy, wtedy można efektywnie wymagać i stawiać nowe zadania (**Muzeum Archeologiczne w Biskupinie**).

#### Kontakt ze zwiedzającymi:

Chodzi m.in. o: Wyrabianie w najmłodszym pokoleniu (od przedszkola) nawyku odwiedzania muzeum poprzez specjalne programy edukacyjne (**Muzeum Historyczne – Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku**).

Kiedy góra nie może przyjść do Mahometa, Mahomet przychodzi do góry: *Doskonałą i sprawdzoną przez nas formą kontaktu ze zwiedzającymi, poza murami muzeum są wyjazdowe lekcje muzealne. Nauczyciele otrzymują wtedy informację o muzeum i jego zbiorach, chociażby po to, aby planując np. wycieczkę szkolną wpisali nasze muzeum do jej trasy* (**Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu**).

Poza tym warto: weryfikować wszystkie uwagi zwiedzających na temat prowadzonej przez muzeum działalności (**Muzeum Jana Kochanowskiego w Czarnolesie**); dostosować ofertę muzealną do potrzeb i oczekiwań środowiska, w którym działa muzeum (**Muzeum Miejskie w Żywcu**); stworzyć zwiedzającym możliwości czynnego uczestnictwa (**Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju**); przygotowywać ekspozycje, które angażują emocjonalnie odbiorców – np. o tematyce regionalnej (**Muzeum w Tarnowskich Górach**); prowadzić lekcje muzealne z regionalizmu (**Muzeum – Orawski Park Etnograficzny**); otwierać placówkę w różnych godzinach i porach roku, a zwłaszcza brać pod uwagę, czy cena biletu nie jest przeszkodą dla jakiejś części zwiedzających (**Zabytkowa Kuźnia Wodna nad Potokiem Oliwskim**); organizować różnego rodzaju wydarzenia muzealne, zapewniające powrót zwiedzających do muzeum, takie jak wystawy czasowe, noc muzeów, prezentacje plenerowe, programy adresowane do konkretnych grup odbiorców (**Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku**).

W strefie muzeów Polski zachodniej szczególnie ważna jest dbałość o dostępność i czytelność ekspozycji dla turystów zagranicznych, zwłaszcza Niemców. *W naszym Muzeum wystawy opisane są w języku niemieckim oraz angielskim, nabyć można także informatory muzealne w tych językach* (**Muzeum Regionalne w Świebodzinie**).

#### Wyjść naprzeciw, nie schlebiając

Muzea znajdują się trochę między młotem a kowadłem. Powinny wyjść naprzeciw odbiorcom, a jedno-

cześnie nie schlebiać im. Są takie, które wiedzą, jak to robić:

Zachowując otwartość na otaczającą rzeczywistość i prowadząc z nią dyskurs, funkcjonując na rynku i stale unowocześniając formy i metody działania, pozostać wiernym misji i celom, dla realizacji których powołane zostały instytucje muzealne, i nie ulegać chwilowym prymitywnym modom, a krzewić prawdziwe wartości i tzw. kulturę wysoką (**Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym**).

Nie ulegać zbytnej komercjalizacji, która mogłaby zagrozić przechowywanemu dziedzictwu – nadmierna komercjalizacja destabilizuje działalność podstawową placówek (**Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy**).

Nie ulegać doraźnym potrzebom. Tylko merytorycznie uzasadnione i długofalowe projekty przynoszą zamierzone rezultaty (**Muzeum Wnętrz Dworskich w Ożarowie – Oddział Muzeum Ziemi Wieluńskiej**).

Pragmatycznie podchodzić do zabytku i własnej pracy (**Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Głogowie**).

Warunkiem sukcesu jest akceptacja faktu, iż muzeum jest podmiotem funkcjonującym na rynku czasu wolnego, działającym w konkurencji do innych podmiotów tego rynku. Narzuca to potrzebę budowania programu dynamicznego, odwołującego się zarówno do wartości wysokich, jak i lokalnych, które z punktu widzenia doktryny sztuki i innych nauk historycznych, w ogólnym obrazie prac badawczych muzeum posiadać mogą wymiar ograniczony. Muzeum współczesne to placówka edukacji, placówka otwarta na zewnątrz, korzystająca z potencjału i entuzjazmu instytucji (w tym instytucji pozarządowych) wspierających jej pracę, rozumiejąca, iż forma i zawartość programowa musi być wypadkową wrażliwości współczesnych widzów, a nie archaicznej prezentacji i doktryny muzealnej (obecność multimediiów, kopii, modeli). Kreowanie wartości (poznawczej, artystycznej, patriotycznej, moralnej) w pracy muzeum nie musi oznaczać sprośności gustom popularnym. Adekwatna forma przekazu warunkuje sukces lub porażkę w pracy placówki, odgrywanie przez nią roli podmiotu życia kulturalnego lub biernego, nierozumianego outsidera (**Muzeum w Gliwicach**).

Należy pamiętać, że muzea zostały utworzone do gromadzenia i ochrony materialnych świadectw poziomu kultury i że zabytki są w instytucji najważniejsze. Wszystkie pozostałe funkcje muzeów są w zasadzie dodatkowe. Nie ma żadnego powodu, aby uważać przedmioty wytworzone przez lokalnych rzemieślników

czy artystów za gorsze i mniej ważne, a ich gromadzenie za wstydlive. Ogólny poziom kultury narodowej jest wypadkową kultur środowisk prowincjonalnych, a dobra wielka sztuka czy wielki talent są rzadkością. Nie wolno zapominać, że przedmioty, które dziś są pospolite też wyjdą kiedyś z użycia i zapomniny o ich funkcji – niektóre warto więc przechowywać (na naszych oczach wychodzą z użycia np. aparaty fotograficzne na klisze), nawet bez nadawania im od razu statusu muzealiów. Trzeba też pamiętać, że szkoda czasu i pieniędzy na działania pseudomuzealne, rozrywkowe i takie, które mają na celu zadowolenie aktualnej władzy czy zyskanie poklasku (**Muzeum Miejskie w Nowej Soli**).

### Najpilniejsze sprawy

Wśród najpilniejszych działań, jakie powinny być podjęte, muzea wymieniają:

Regionalizację w zakresie zbiorów, sprofilowanie zbiorów muzealnych (**Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim**); przeprowadzenie specjalistycznych warsztatów, których zadaniem będzie opracowanie jednolitych standardów i słownictwa do archiwizacji zbiorów różnych kategorii (**Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi**); wprowadzenie jednolitego dla wszystkich muzeów w kraju programu komputerowego rejestrującego zbiory (**Muzeum Okręgowe w Rzeszowie**); utworzenie grupy doradców muzealnych, którzy będą odwiedzać wszystkie placówki, konsultować, doradzać, oceniać i pomagać w nawiązywaniu współpracy pomiędzy muzeami (**Muzeum Chleba w Radzionkowie**); Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego powinno rozpocząć systematyczne wspieranie (poza programami operacyjnymi) muzeów dokumentujących dziedzictwo kulturowe i historyczne konkretnych regionów Polski (**Muzeum Okręgowe w Sieradzu**).

Przez całe lata w Polsce funkcjonowało powiedzenie „Jeżeli jest tak dobrze, to dlaczego jest tak źle?” Lektura ankiety „Baza dobrych praktyk” prowokuje do postawienia pytania odwrotnego, albo „Wszyscy święci, jakim cudem to się kręci?!” Jakim cudem Zabytkowa Kuźnia Wodna, filia Muzeum Techniki, sprawnie funkcjonuje, chociaż nie ma Internetu w biurze? A jednak!

Najlepiej chyba na to pytanie odpowiada p. Krystyna Bakalarz, dyrektor **Muzeum Miejskiego w Nowej**

**Soli**: Wypełnienie tej ankiety było dla mnie trochę kłopotliwe. Zdaję sobie sprawę, że nasze muzeum jest dobrze postrzegane i przez kolegów muzealników, i przez miejscowe władze, które się nim chwala, i przez zwiedzających. Nie dostrzegam jednak żadnych szczególnych działań, które by miały na to wpływ, myślę, że to co robimy jest zgodne z naszym zawodem, poziomem przygotowania zawodowego i wiedzy oraz misją muzeum, którą określiliśmy jeszcze zanim termin wszedł w modę. Może nie mamy też kompleksów typowych dla prowincji, [mamy za to] świadomość znacznie dłuższej perspektywy niż czteroletni cykl samorządowy i mentalność upartego żuka, który realizuje plan, choćby go mieli rozdeptać.

Jeszcze w trakcie pisania tego artykułu do KOBiDZ-u wpływały wypełnione przez muzea ankiety. Jednak ich rozesłanie, a potem wstępne opracowanie wyników stanowi dopiero pierwszy etap prac nad bazą dobrych praktyk muzealnych, zakrojonych na czas dłuższy. Następnym krokiem będzie konstruowanie bazy. Ankieta ta będzie rozsyłana cyklicznie, natomiast baza – sukcesywnie uzupełniana o nowe wyniki ankiet.

Na pytanie „Jakiego rodzaju rady udzieliliby Państwo innym muzeom, aby mogły jak najlepiej skorzystać z Waszych doświadczeń?” tylko 10 odpowiedzi dotyczyło współpracy i wymiany doświadczeń z innymi placówkami muzealnymi.

Chociaż wiele muzeów pisało, że każda placówka jest inna i brak im śmiałości, by udzielać rad kolegom, znalazły się muzea odważne, które oferują swoją pomoc:

*Chętnie udzielimy rad tym, którzy zechcą skorzystać z naszych doświadczeń przy organizacji nowego muzeum (**Muzeum Historyczne Miasta Gdańska – Muzeum Bursztynu**).*

*Chętnie będziemy współpracować z muzeami (krajowymi i zagranicznymi) w ramach dużych wspólnych projektów (**Muzeum Architektury we Wrocławiu**).*

*Muzeum w Stalowej Woli chętnie podzieli się doświadczeniem w obsłudze i edukacji gości niepełnosprawnych (**Muzeum Regionalne w Stalowej Woli**).*

*Proponujemy częste wizyty robocze i wymianę doświadczeń (**Muzeum Zamkowe w Malborku**).*

Laura Bakalarska

### Museums Worth Emulating – the Good Museum Practice Base Devised by the National Heritage of Poland

In 2007 the realisation of the statutory target of the National Heritage Board of Poland, associated with the gathering and availability of information concerning museum studies, entailed the implementation of a base related to good museum practices. The objective of the project in question is the promotion of the best Polish museums and applied solutions, which may be adapted to other institutions. Among the ca. 1 000 museums in Poland the authors of the project selected 221 as the recipients of a special poll. 111 institutions forwarded responses. The factors and undertakings listed by the museums, and decisive for their originality, include: a professional approach to tourists (Castle Museum in Malbork), permanent exhibitions addressed to kindergarten-age children (Natural History-Hunt Museum – department of the National Museum of Agriculture in Szreniawa), realisation of the "accessible museum" – the education of variously handicapped persons, including the establishment of a Touch and Feel Gallery for the blind, tours of exhibitions conducted in sign language, the elimination of architectural barriers, publications in Braille (Regional Museum in Stalowa Wola), and a universal application of multi-media techniques (Warsaw Uprising Museum). In certain cases, the museum proves to be the best source of assorted information in an entire region (Town Museum in Nowa Sol). The Internet page of the Historical Museum of Gdansk - the Uphagen ouse – possesses a "camera online" option: thanks to 16 cameras the visi-

tor may tour the museum interior without leaving his home. The Regional Museum in Torun offers a son et lumiere spectacle featuring a model of Torun in about 1500. The Museum -Palace in Wilanow possesses audio-guides - 45 mp3 players, headphones and memory cards with three language versions - which make it possible to tour the permanent exposition independently. All the museums which took part in the poll offer museum lessons, i. a. experimental archaeology workshops (Archaeological Museum in Biskupin), an educational programme entitled "In search of our roots" (Museum of the Writings and Music of the Kaszuby-Pomeranian Region), art conservation courses (Sub-Carpathian Museum in Krosno) and workshops intended for the handicapped (Regional Museum in Stalowa Wola).

In the opinion of the institutions involved in the poll, the effective functioning of museums calls for such indispensable factors as: the introduction of order into the archives and their systematic upkeep, own conservation workshops, digitalisation of the collections (Archaeological and Ethnographic Museum in Lodz), long-term development (Historical Museum of Cracow), cooperation with the direct environment (Museum Palace in Wilanow), permanent training of the scientific staff (Central Maritime Museum), and resistance to excessive commercialisation which, as a rule, destabilises basic museum activity (Museum of First Piasts in Lednica).

□

## KONKURS „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA”

### WARSZAWA 2007

W roku 2007 odbyła się pierwsza edycja konkursu pt. „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba”, w którym oceniano dokonania muzeów na Mazowszu w 2006 roku. Organizatorem konkursu jest Samorząd Województwa Mazowieckiego we współpracy z Oddziałem Mazowieckim Stowarzyszenia Muzealników Polskich w Warszawie. Patronat nad konkursem objął Marszałek Województwa Mazowieckiego.

Powołano Kapitułę Konkursu, w skład której weszli przedstawiciele mazowieckich muzeów, Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków oraz Departamentu Kultury, Promocji i Turystyki Urzędu Marszałkowskiego Województwa Mazowieckiego.

Celem konkursu, określonym przez jego regulamin, jest: *wyłonienie na Mazowszu najlepszych placówek muzealnych oraz wyróżnienie i nagrodzenie najciekawszych zdarzeń przez nie opracowanych i zrealizowanych. Organizatorzy mają nadzieję, że: Wpisanie konkursu na stałe w kalendarium imprez kulturalnych podniesie prestiż muzeów mazowieckich, wpłynie na ich rozwój, a także będzie wyrazem uznania dla pracy instytucji w zakresie: opieki nad dziedzictwem kulturowym i zabytkami, upowszechniania wiedzy o regionie, edukacji i kształtowania świadomości lokalnej. Zgodnie z regulaminem: Konkurs ma za zadanie promować muzea, regiony oraz Województwo Mazowieckie, pogłębiać jego wkład w dziedzictwo narodowe, wzbogacać wiedzę i kształtować wartości estetyczne, podnosić walory turystyczne itp. Jednym z istotnych zadań konkursu jest wyrównywanie szans oraz zmniejszanie różnic pomiędzy muzealnikami mazowieckimi\*.*

Nagrody w konkursie przyznawane są w dwóch kategoriach:

\* Regulamin konkursu jak też wszelkie informacje dotyczące zasad selekcji i kwalifikacji prac oraz warunków uczestnictwa w II edycji konkursu w 2008 r. można uzyskać w sekretariacie Departamentu Kultury, Promocji i Turystyki Urzędu Marszałkowskiego Województwa Mazowieckiego w Warszawie, na ul. Okrzei 35, tel. 022 59 79 501, fax 022 59 79 502 , a także u sekretarza konkursu, e-mail: [s.ignaczak@mazovia.pl](mailto:s.ignaczak@mazovia.pl)

1. Najciekawsza wystawa zorganizowana w danym roku kalendarzowym przez muzeum na Mazowszu w zamkniętym obiekcie;
2. Najlepsza impreza, pokaz lub ekspozycja w przestrzeni publicznej lub plenerze zorganizowana poza terenem muzeum.

W każdej kategorii przewidziane jest I, II i III miejsce wraz z nagrodami pieniężnymi, a także wyróżnienia honorowe.

W pierwszej edycji konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba” za rok 2006, Kapituła Konkursu podjęła decyzję o podzieleniu nagród regulaminowych – w obu kategoriach przyznane zostały *ex aequo* dwie pierwsze, dwie drugie i dwie trzecie nagrody.

W kategorii **Najciekawsza wystawa zorganizowana przez placówkę muzealną na Mazowszu** I, II i III miejscem nagrodzone zostały następujące wystawy:

- I – „Warszawa *Lalki* Bolesława Prusa”, zgłoszona przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie;
- I – „Lwów miasto otwarte”, zgłoszona przez Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu\*\*;
- II – „Żydzi otwockcy”, zgłoszona przez Otwockie Centrum Kultury w Otwocku;
- II – „Modlitwy domowe i polne. Znaki ludowej religijności. Podlasie i Mazowsze XIX, XX wiek”, zgłoszona przez Muzeum Regionalne w Siedlcach;
- III – „Żyrardów – miasto wielu narodów”, zgłoszona przez Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie;
- III – „Rzemiosło artystyczne okresu romantyzmu w Polsce”, zgłoszona przez Muzeum Romantyzmu w Opinogórze.

\*\* Artykuł o wystawie pt. „Lwów miasto otwarte” zamieszczony jest w tym numerze „Muzealnictwa” na stronach .....

Ponadto honorowe wyróżnienia otrzymały następujące wystawy:

1. Nowa wystawa stała „Dzieje sportu polskiego i olimpizmu”, zgłoszona przez Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie;
2. Cykl wystaw „Ocalić od zapomnienia”, zgłoszony przez Izbę Tradycji Ludowych Regionu Opoczyńskiego przy Publicznej Szkole Podstawowej w Mysłakowicach;
3. „Między Prutem a Dniestrem”, zgłoszona przez Muzeum Sztuki Ludowej w Otrębusach;
4. „Wołyń czasu zagłady 1939-1945”, zgłoszona przez Muzeum Niepodległości w Warszawie;
5. „W poszukiwaniu narodowego stylu. Motywy ludowe w sztuce 20-lecia międzywojennego”, łącznie z wystawą „A w Kurpiowskiej Puszczy”, zgłoszone przez Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce;
6. „Powstanie Styczniowe. Powstanie narodowe. Epizod szydłowiecki”, zgłoszona przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu;
7. „Ostatni emisariusz Tadeusz Chciuk-Celt 1916-2001”, zgłoszona przez Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie;
8. „Wilhelm Kolberg 1807-1877. Kartograf, metrolog, inżynier budownictwa dróg i mostów”, zgłoszona przez Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu, Oddział im. Oskara Kolberga w Przysusze;
9. „Kultura krajów pozaeuropejskich – Afryka, Australia i Oceania”, zgłoszona przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie;
10. „Skąd nasz ród”, zgłoszona przez Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

W kategorii **Najlepsza impreza, pokaz, ekspozycja w plenerze zorganizowana poza terenem muzeum** nagrodzono następujące zdarzenia:

- I – XXV przegląd grup przebierańców zapustnych „Mazowieckie zapusty”, zgłoszony przez Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie;
- I – IV „Festyn Archeologiczny na Zamku w Liwie”, zgłoszony przez Muzeum-Zbrojownię na Zamku w Liwie;



- II – „Z dziejów powstańczej partii pułkownika Dionizego Czachowskiego”, imprezę zgłoszoną przez Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu;
- II – „Wykopki w skansenie”, imprezę zgłoszoną przez Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu;
- III – „Dzień Niepodległej”, imprezę zgłoszoną przez Muzeum Regionalne w Siedlcach;
- III – „Dni Dziedzictwa Słowiańskiego 2006 – przy słowiańskim stole”, imprezę zgłoszoną przez Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie.

Ponadto trzy honorowe wyróżnienia w tej kategorii otrzymały:

1. „Piknik archeologiczno-etnograficzny”, impreza zgłoszona przez Muzeum Mazowieckie w Płocku;
2. „Zajazd szlachecki”, impreza zgłoszona przez Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie;
3. „II Piknik Historyczny”, impreza zgłoszona przez Muzeum Polskiej Techniki Wojskowej – Fort Czerniakowski, Oddział Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

Uroczyste wręczenie nagród i wyróżnień laureatom I edycji konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba” za 2006 r. odbyło się 13 października 2007 r. w sali widowiskowej Domu Kultury w Sierpcu. Uroczystość uświetnił występ Kwartetu Smyczkowego „The Strings”, po czym zebrani zwiedzili Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu, a następnie spotkali się przy ognisku.

Maria Sołtysiak

### The “Mazovian Museum Events – Wierzba” Competition, Warsaw 2007

The first edition of the competition entitled “Mazovian Museum Events – Wierzba”, held in 2007, evaluated the accom-

plishments of museums in Mazovia in 2006. The competition was organised by the Self-government of the Voivodeship

of Mazovia, cooperating with the Mazovian Branch of the Association of the Polish Museum Staff in Warsaw. Patronage over the event was entrusted to the Marshal of the Voivodeship of Mazovia. Members of the Competition Board included representatives of Mazovian museums, the Association of Polish Museum Professionals, the National Heritage Board of Poland and the Department of Culture, Promotion and Tourism at the Office of the Marshal of the Voivodeship of Mazovia.

The purpose of the competition defined by its rules is to select the best museum institutions in Mazovia and award the most interesting events devised and realised by them. The organisers hoped that *the inclusion of the competition into the calendar of cultural events will enhance the prestige of Mazovian museums, affect their progress, and express appreciation for the work performed by these institutions in the following domains: the protection of cultural heritage and monuments, the popularisation of knowledge about the region, education and shaping local identity.* In accordance with its rules, the competition is to *promote museums, regions and the voivodeship of Mazovia, intensify its contribution to the national heritage, enrich knowledge and mould aesthetic values, improve tourism merits, etc. One of the essential tasks of the competition*

*is ensure level chances and reduce differences between the museum staff of Mazovia.* Awards are presented in two categories: 1. The most interesting exhibition organised in a given year by a museum from Mazovia, held in the interior of a museum building, and 2. The best event, show or exposition held in public space or in open-air conditions, organised outside the museum area. In each category the organisers foresaw first three places entailing monetary prizes and honorary distinctions.

In the course of the first edition the Competition Board decided to divide the awards – in both categories it presented *ex aequo* two first, two second and two third prizes. A ceremonial presentation of the awards and distinctions to the winners of the first edition (for the year 2006) took place on 13 October 2007 in the Spectacle Hall at the Cultural Centre in Sierpc. The event was additionally enhanced by a performance given by “The Strings” String Quartet; next, the participants toured the Museum of the Mazovian Countryside in Sierpc and gathered around a bonfire.

Maria Soltysiak





## KAZIMIERZ USZYŃSKI (1931-2006)

27 czerwca minął rok od śmierci Kazimierza Uszyńskiego, Honorowego Obywatela Miasta Ciechanowca, współzałożyciela i wieloletniego dyrektora Muzeum Rolnictwa im. ks. K. Kluka w Ciechanowcu, prezesa Towarzystwa Miłośników Ciechanowca.

Kazimierz Uszyński urodził się 2 kwietnia 1931 r. w Bogutach koło Ciechanowca, gdzie ukończył szkołę podstawową. Jego rodzicami byli Marian Uszyński i Bronisława z domu Zakrzewska, potomkowie drobnej szlachty mazowiecko-podlaskiej, od wieków osiadli na tym terenie. Do liceum ogólnokształcącego uczęszczał w Ciechanowcu i Ostrowi Mazowieckiej, po czym podjął studia na Wydziale Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Po ukończeniu studiów powrócił w 1956 r. do Ciechanowca, gdzie początkowo zatrudnił się w Okręgowej Spółdzielni Mleczarskiej, a od 1 lutego 1957 r. rozpoczął pracę jako nauczyciel wychowania plastycznego w Szkole Podstawowej i Liceum Ogólnokształcącym.

Od początku swej kariery zawodowej udzielał się społecznie. Założył i prowadził przez kilka lat drużynę harcerską w szkole podstawowej. W 1964 r. został wybrany na radnego i pełnił tę funkcję bez przerwy do 1990 r. w radzie miejskiej w Ciechanowcu, powiatowej w Siemiatyczach oraz wojewódzkiej w Białymstoku i Łomży. Działał w PTTK – był prezesem Oddziału w Ciechanowcu, członkiem Komisji Krajowej Społecznej Opieki nad Zabytkami. Był również członkiem zespołu doradczego do spraw ochrony budownictwa drewnianego przy Generalnym Konserwatorze Zabytków i członkiem Łomżyńskiego Towarzystwa Naukowego im. Wagów.

Jednym z najważniejszych wydarzeń w życiu Kazimierza Uszyńskiego było powstanie w 1962 r. Towarzystwa Miłośników Ciechanowca, którego był współzałożycielem i w którym przez wiele lat pełnił funkcję sekretarza zarządu, a potem prezesa. Jako członek Towarzystwa wiele czasu poświęcił na wyprawy do okolicznych wiosek i pozyskiwanie eksponatów do Społecznego Muzeum Rolnictwa, które zostało otwar-



te w 1964 roku. Odbudowa zniszczonego w czasie II wojny światowej pałacu w Ciechanowcu-Nowodworach i przeznaczenie go na siedzibę Społecznego Muzeum Rolnictwa, mieszczącego się początkowo w starej remizie strażackiej, jest jego niewątpliwą zasługą. Po upaństwowieniu muzeum, co miało miejsce w 1968 r., został jego etatowym kierownikiem organizacyjnym, a od roku 1975 – dyrektorem Muzeum Rolnictwa im. ks. K. Kluka w Ciechanowcu. Funkcję tę pełnił do 2002 r., kiedy to przeszedł na emeryturę, choć nadal pracował na pół etatu jako zastępca dyrektora ds. merytorycznych.

Muzeum Rolnictwa im. ks. K. Kluka w Ciechanowcu stało się pod jego kierownictwem placówką kulturalną liczącą się na muzealnej mapie Polski – oprócz ekspozycji dotyczących rolnictwa, mieści się tu między innymi: Skansen Mazowiecko-Podlaski, pozostające działem Muzeum Weterynarii, „Ogród roślin zdatnych do zażycia lekarskiego” utworzony według *Dykcjonarza roślinnego* księdza Krzysztofa Kluka, ciechanowieckiego proboszcza, znanego oświeceniowego przyrodnika i patrona muzeum.

Za sprawą Kazimierza Uszyńskiego Muzeum Rolnictwa stało się też kulturalnym ośrodkiem Ciechanowca – przez wiele lat odbywały się w muzeum imprezy pod nazwą „Niedziela w Skansenie”, w czasie których licznie przybywający mieszkańcy miasta i okolic mogli poznawać historię i tradycje regionu. Impreza pod nazwą „Święto Chleba”, przypominająca dawne podlaskie zwyczaje i obrzędy żniwne i dożynkowe, stała się wydarzeniem, które przyciąga gości z całej Polski. Odbywający się od 1974 r., od kilku lat będący imprezą międzynarodową, „Konkurs gry na ludowych instru-

mentach pasterskich – Ligawki” otrzymał w 2006 r. imię swego twórcy, Kazimierza Uszyńskiego.

Działalność Kazimierza Uszyńskiego na rzecz społeczności lokalnej została nagrodzona w 2002 r. przyznaniem mu przez władze miejskie tytułu Honorowego Obywatela Miasta Ciechanowca. Spośród wielu innych licznych odznaczeń i wyróżnień, które dyrektor Kazimierz Uszyński otrzymał w czasie swojej pracy zawodowej, do najważniejszych należy zaliczyć: Złotą Odznakę PTTK (1979), Złotą Odznakę za Opiekę nad Zabytkami (1979), Nagrodę im. Adama Chętnika (1986), Nagrodę Marszałka Województwa Podlaskiego (2001), Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (2002) oraz Brązowy Medal Zasłużony dla Kultury GLORIA ARTIS (2005). On sam najwyżej sobie cenil otrzymaną w 1996 r. Nagrodę im. Oskara Kolberga, przyznawaną za ratowanie dóbr kultury ludowej.

Pomimo postępujących kłopotów ze zdrowiem, do

końca swoich dni był aktywny zawodowo. Po raz ostatni publicznie wystąpił podczas uroczystości sadzenia Dębu Papieskiego na terenie Skansenu Mazowiecko-Podlaskiego, co miało miejsce w dniu 30 kwietnia br. podczas „Jarmarku Świętego Wojciecha”, organizowanego corocznie przez Muzeum Rolnictwa im. ks. K. Kluka w Ciechanowcu. Praktycznie codziennie był po kilka godzin w pracy, nadzorując prowadzoną właśnie modernizację obiektów skansenowskich oraz merytoryczne przygotowania do wydania kolejnego numeru „Ciechanowieckiego Rocznika Muzealnego”, do którego złożył swój artykuł. 27 maja po raz ostatni był w muzeum. Wówczas to wystąpił o kilka dni urlopu *dla poratowania zdrowia*. Dwa dni później udał się na leczenie do Białegostoku, gdzie w dniu 27 czerwca 2006 r. zakończył życie.

Olga Tomaszewska, Norbert Tomaszewski

### KAZIMIERZ USZYŃSKI (1931-2006)

Kazimierz Uszyński was born in 2 April 1931 in Boguty near Ciechanów and devoted his whole life to this particular region. He studied in the Faculty of History of Art at the Catholic University of Lublin and upon his return in 1956 started work in Ciechanów. From the very beginning of his career K. Uszyński was a social activist: in the years 1964-1990 he fulfilled assorted functions in the town council of Ciechanów, the county council in Siematycze and the voivodeship councils in Białystok and Łomża. He also belonged to the Polish Sightseeing Society – he was the chairman of the Branch in Ciechanów, a member of the National Committee for the Protection of Historical Monuments and a member of an advisory body for the protection of wooden architecture collaborating with the General Conservator of Historical Monuments and the Wągowie Scientific Society of Łomża. After co-founding the Society of Lovers of Ciechanów in 1962, for many years he fulfilled the function of the secretary of the board, and then its chairman. His accomplishments included the reconstruction of the palace in Ciechanów-Nowodwory, destroyed in World War II, and its adaptation for a seat of the Social Museum of Agriculture, supervised by the Society of Lovers of Ciechanów. After the Museum assumed the rank of a state institution in 1968, K. Uszyński became its organisational director and from 1975 – director. He held this post until retirement in 2002, although he continued working on a half-time basis as vice-director.

Under K. Uszyński the Rev. K. Kluk Museum of Agriculture

in Ciechanów became a cultural institution of importance on the cultural map of Poland. Apart from agriculture-related expositions, it houses also the Mazovia-Podlasie Skansen, the Veterinary Museum, “A garden of medicinal herbs” created according to *Dykcjonariusz roślinny (Dictionary of Plants)* by Rev. Krzysztof Kluk. For many years, the museum held events known as “Sunday in a Skansen” which offered an opportunity for becoming familiar with the history and tradition of the region, “The Bread Festivity” turned into an event attracting visitors from all over Poland. In 2006 “The Competition for Performances on Folk Shepherd Instruments - Fifes) became named after Kazimierz Uszyński, its founder.

In 2002 the activity of Kazimierz Uszyński was awarded with the title of the Honorary Citizen of the Town of Ciechanów presented by the municipal authorities. Other numerous distinctions and medals include the Golden Badge of the Polish Sightseeing Society (1979), the Golden Badge for the Protection of Historical Monuments (1979), the Adam Chętnik Award (1986), the Award of the Marshal of the Voivodeship of Podlasie (2001), the Commandery Cross of the Order of Polonia Restituta (2002), and a Bronze Medal Deserved For Culture Gloria Artis (2005). K. Uszyński attached greatest importance to the Oskar Kolberg award, which he received in 1996 for salvaging folk cultural property.

Olga Tomaszewska, Norbert Tomaszewski

Anna Saciuk-Gąsowska, Dariusz Kacprzak

## JAKIE MUZEUM? KILKA UWAG NA MARGINESIE DYSKUSJI WOKÓŁ MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ

Próba skodyfikowania działań, jakie implikuje kolekcja sztuki współczesnej w funkcjonowanie muzeum ciągle jeszcze sprowadza się bardziej do stawiania pytań niż do pełnych na nie odpowiedzi. Przemiany, jakie zaszły w sztuce ostatnich kilkudziesięciu lat są tak znaczące, że trudno przygotować się na wszystkie ewentualności. Obok tradycyjnych form wypowiedzi artystycznej, jak obraz czy rzeźba, powstają takie dzieła, jak instalacja czy nagranie audiowizualne. *Nie ma [...] wątpliwości, iż w wyniku zmian samej sztuki ulega zmianie muzeum i za Victorią Newhouse należy skonstatować, iż współczesne muzeum jest tak różne i wie-*

*lorakie, jak różna i wieloraka jest dzisiejsza sztuka*<sup>1</sup>. Zarówno powyższe stwierdzenie Marii Popczyk, jak i spostrzeżenie Doroty Folgi-Januszewskiej o drodze eksperymentu, którą podążają dziś muzea, mają charakter swoistego zaproszenia do dyskusji. W jednym ze swoich tekstów poświęconych współczesnej muzeologii i muzealnictwu Folga-Januszewska zauważa: *Obecnie muzea [...] postanowiły same pójść drogą praktyki sztuki i przekształcić się w obiekty artystyczne, wolne od logicznej odpowiedzialności, tworzące same dla siebie kontekst. W ten sposób wkroczyły w latach dziewięćdziesiątych wieku XX w przestrzeń socjologicznego i formalnego eksperymentu. Muzea zaczęły stawać się częścią sztuki, zrzucając z siebie obowią-*

*zek postawy historyczno-krytycznej. Muzeologia zaczęła być na naszych oczach teorią sztuki, muzealnictwo zaś doświadczeniem artystycznym*<sup>2</sup>.

Poszukiwanie nowej definicji muzeum, zgodnej z duchem przemian współczesnej sztuki, pytania o idee, koncepcje, strategie, wizje etc., stanowią od dawna przedmiot rozważań muzeologicznych. Początki tej dyskusji sięgają lat 70. minionego stulecia<sup>3</sup>. Jej kolejnymi ogniwami były m.in.: opublikowany w 1976 r. na łamach „Artforum” artykuł Briana O’Doherty *Inside the White Cube, 1855-1974*, głośna książka Douglasa Crimpa, skłaniająca do reinterpretacji zadań muzealnych i przemyślenia jego roli – *On the Museum’s Ruins*<sup>4</sup>, czy też zgoła odmienna w swym charakterze praca zbiorowa pod redakcją Petera Vergi *The New Museology* z 1989 roku w Londynie. Od kilku lat także w Polsce problematyka ta stała się treścią wielu publikacji, konferencji naukowych i wystaw, na dobre wkroczyła do procesu kształcenia, zadomowiła się w ramach zajęć akademickich, powstały specjalistyczne studia podyplomowe.

Zainteresowanie zagadnieniami muzeologii i muzealnictwa w Polsce znacząco się nasiliło w związku z budową gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w War-



1. *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i redakcja Maria Popczyk, Kraków 2005)

1. *Muzeum sztuki. Antologia (Art Museum. An Anthology)*, introduction and ed. by Maria Popczyk, Kraków 2005

szawie. Jakie powinno być muzeum zarówno w sensie architektonicznym (budynek, miejsce i przestrzeń), jak i w sensie semantycznym, ideowym? Jak powinna być zorganizowana instytucja muzeum? Jaka powinna być kolekcja? W jaki sposób winna być ona prezentowana publiczności? Pytania powyższe zyskały wymiar aktualny.

Punktem wyjścia musi być określenie przedmiotu dyskusji. Definicja muzeum zawarta w *Kodeksie etyki zawodowej Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM)* określa muzeum jako *trwale istniejącą instytucję, nie nastawioną na osiąganie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowisk*<sup>5</sup>.

W kontekście muzeum sztuki współczesnej niezbędne wydaje się podjęcie próby zdefiniowania podstawowych pojęć: sztuki i współczesności. Nie jest to zadanie łatwe<sup>6</sup>. Współczesność jest różna dla każdego pokolenia, trudno ją precyzyjnie określić, jej granice przesuwają się ciągle w czasie. Jeszcze trudniej odpowiedzieć na pytanie, co to jest sztuka? Jakie są jej granice? Jakie zastosować kryteria wyboru budując kolekcję? A są to wybory istotne. Swoją wiedzę o przeszłości opieramy na tym, co zostało do naszych czasów przechowane. Na ogół nie są to przedmioty przypadkowe, lecz wybrane jako cenne, najważniejsze. Na muzeach spoczywa odpowiedzialność za to, co przechowują i chronią dla przyszłych pokoleń.

Dyskusja o muzeum sztuki współczesnej ma charakter wielowątkowy i wielopłaszczyznowy – różne cechy desygnatów pojęcia wysuwane są na pierwszy plan. Toczy się przede wszystkim na trzech zakresłonych poniżej polach: muzeum – architektura, muzeum – kolekcja, muzeum – instytucja. Biorą w niej udział nie tylko muzealnicy i muzeolodzy, historycy, teoretycy i krytycy sztuki oraz artyści, czyli osoby bezpośrednio zainteresowane funkcjonowaniem tej placówki, ale także publiczność – odbiorcy sztuki, goście muzeów.

### Muzeum – architektura

Konsekwencją otwarcia galerii dla publiczności było poszukiwanie formy budynku odpowiedniego dla muzeum, a w dalszej kolejności rozwój architektury muzealnej. Pierwsze praktyczne rozwiązania przyniósł początek XIX w. – Dulwich Picture Gallery (Sir John Soane, 1811) i Altes Museum w Berlinie (Karl Friedrich Schinkel, 1830)<sup>7</sup>. Były to budowle, które już w założeniu służyć miały celom muzealnym. Zwłasz-

cza Altes Museum, ze względu na swój klasycyzujący, monumentalny charakter, stało się na wiele lat wzorem dla następców. Jednakże dzisiaj architektura to pojęcie, które obejmuje nie tylko formę budynku, ale także całą infrastrukturę towarzyszącą galerii. Muzeum to przecież nie tylko sale ekspozycyjne, ale także magazyny, mieszczące do 90% zbiorów, pracownie, biura, audytoria i miejsca rekreacji dla widza, ponadto odpowiedni budynek muzealny *ma spełniać przewidziane funkcje i standardy w zakresie przestrzeni, światła, temperatury i wilgotności, ciągów komunikacyjnych, filtrów, ruchomych ścian dla przechowywania obiektów wielkoformatowych i sezonowania wwożonych transportów etc*<sup>8</sup>.

Zagadnieniu relacji architektury muzealnej i prezentowanych tam dzieł sztuki poświęcono niegdyś w Muzeum Sztuki w Łodzi wystawę<sup>9</sup>. Towarzyszyło jej wydawnictwo, w którym zaprezentowano, na podstawie przeprowadzonej wśród przedstawicieli świata muzeów z Europy i Stanów Zjednoczonych ankiety, różnorodne spojrzenia na muzeum przede wszystkim z punktu widzenia jego gospodarzy, opiekunów złożonego w nim dorobku twórczego, i kuratorów muzealnych, pośredników pomiędzy twórcami sztuki a jej odbiorcami. Ankieta zawierała sformułowane przez Jaromira Jedlińskiego pytania:

1. *Jaki typ budynku muzeum sztuki okazał się posiadać największy wpływ na architekturę muzeów sztuki?*
2. *Jak pojmować można wzajemne związki pomiędzy budynkiem a wystawą i ekspozycją kolekcji muzeum sztuki?*
3. *Rozważmy koncepcyjny projekt nowego budynku Muzeum. Co powinno być brane pod uwagę przede wszystkim: a) z punktu widzenia kustoszy muzealnych? b) z punktu widzenia artystów? c) z punktu widzenia widzów?*<sup>10</sup>.

Wraz z rozpisaniem konkursu na Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, powstawaniem nowego gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi (adaptacja architektury fabrycznej – budynku dawnej szwalni należącej do Izraela Kalmanowicza Poznańskiego – dzisiaj w zrewitalizowanym kompleksie Manufaktura), budową Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu oraz gmachu nowego muzeum w Katowicach, pytania te nabierają ponownie aktualności.

Od dawna zajmujący się naukowo problemami związanymi z architekturą muzealną Marek Pabich w 2004 r. opublikował książkę *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, we wstępie do której pisze: *Dwuwymiarowość postrzegania muzeum sztuki – jako budynku o określonym kształcie oraz siedzibie instytucji publicznej spełniającej ważne funkcje społeczne i kulturowe, stawia przed projektującym architektem trud-*

ne zadania i zmusza do pytań. [...] Jak wyznaczyć granice autonomii – czy neutralności – twórcy muzeum i twórcy sztuk (tradycyjnych czy wizualnych), którego dzieła są eksponowane? Czy kształt przestrzenny budynku muzealnego może stanowić konkuren-



cję dla wystawianych w nim prac? Czy istnieje równowaga i harmonia między budowlą i jego przestrzenią wewnętrzną – jako miejscem ekspozycji? Jak możemy je odnaleźć? Geometria: porządkuje i definiuje – czy ogranicza? Jak architektura wpływa na postrzeganie dzieł sztuki? Co na ten temat myślą architekci, a co kuratorzy muzealni? Gdzie znajduje się granica równowagi między „nowym” i „starym” w adaptacjach dawnych budynków? Jak artysta postrzega budynek muzealny w chwili, gdy włącza się do projektu?<sup>11</sup>.

Znaczący wkład w rozważania o architekturze muzeów wniósł katalog wystawy, której pierwsza odsłona odbyła się w wiosną 2006 r. w Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen (K–20) w Düsseldorfie: „Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten” („Muzea w 21 wieku. Idee, projekty, budynki”), podczas której zdokumentowano realizacje, zaprezentowano projekty i symulacje komputerowe 30 muzeów na świecie<sup>12</sup>.

Dokonany przegląd — od rozbudowy nowojorskiego MoMA



2. Marek Pabich, *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Łódź 2004
2. Marek Pabich, *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu (On Shaping the Art Museum. Space More Beautiful than the Object)*, Łódź 2004
3. *Nowe Muzeum Sztuki Współczesnej czy Nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Naukowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury w Muzeum Narodowym w Warszawie, 21-22.03.2005, red. Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2005
3. *Nowe Muzeum Sztuki Współczesnej czy Nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania (A New Museum of Contemporary or Modern Art? Places, Programmes, Tasks)*. Material from a conference organised at the National Museum in Warsaw by the ICOM Polish Scientific Committee and the AICA Polish Section together with the Ministry of Culture, 21-22 March 2005, ed. by Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2005

– Museum of Modern Art (Taniguchi and Associates), budowy Pinakothek der Moderne w Monachium (Stephen Braunfels Architekten), przez powstanie Stonehenge Visitor Centre and Interpretive Museum w Wiltshire (Denton Corker Marshall Pty Ltd.), Musée des Confluences w Lyonie (Coop Himmelblau), rozbudowę Denver Art Museum (Studio Daniel Libeskind), po australijskie ACCA – Australian Centre for Contemporary Art w Melbourne (Wood/ Marsh Pty Ltd Architecture) — przekonuje dobitnie, że architektura muzealna staje się świadomie wyrafinowaną oprawą spektaklu, który sama proponuje. Budynki muzealne przestały być tradycyjnie pojmowanymi neutralnymi pojemnikami służącymi prezentacji umieszczonych w ich wnętrzach dzieł sztuki. Wydaje się, że postawiona przez Wernera Oeschlina teza, iż *leitmotivem* dzisiejszej architektury stało się muzeum, trafnie odzwierciedla panującą od pewnego czasu sytuację<sup>13</sup>. Zapoczątkowana w epoce swoistego boomu muzealnego lat 80. i 90. XX stulecia potrzeba widowiskowości formy znajduje kontynuację w realizowanych po dziś dzień projektach. Wybudowane w 1986

r. we Frankfurcie Kunstgewerbemuseum (Richard Meier), znajdujące się w tym samym mieście Museum der Moderner Kunst (Hans Hollein, 1991), Museum of Contemporary Art w Los Angeles (Arata Isozaki, 1986) czy otwarte w 1990 r. Wexner Center for the Arts w Columbus (Peter Eisenman) zadziwiają bogactwem systemów oświetlenia, efektów wizualnych, oryginalnością dyspozycji przestrzennej, prowokują także pytanie o sens muzeum. Kolejne trzy wielkie realizacje przełomu XX i XXI w. – Guggenheim Museum w Bilbao Franka O. Gehry’ego, londyńska Modern Tate Gallery Jacquesa Herzoga i Pierre’a de Meuron, a nade wszystko architektura „między liniami”, jak określa Daniel Libeskind swoje Jüdisches Museum w Berlinie<sup>14</sup>, nie pozostawiają wątpliwości co do konieczności redefinicji architektury muzeum. Jeśli bowiem budynek muzeum jest dziełem sztuki, spektaklem artystycznym samym w sobie, trudno mówić o muzeum w dotychczasowym, tradycyjnym sensie tego słowa.

Zuzanna Janin w czasie składania projektów architektonicznych powstającego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie nakręciła film, w którym stawia 39 znanym polskim artystom pytanie: jakie powinno być muzeum idealne? Wyłania się z tego filmu obraz oczekowań, które architekt może spełnić planując szczegółowe rozwiązania zastosowane we wnętrzach. Gdyby do współpracy wciągnąć także kuratorów i publiczność, może udałoby się z tego zbudować spójną wizję placówki przychylną każdej z tych grup<sup>15</sup>.

### Muzeum – kolekcja

Dopiero w końcu lat 20. XX w. otwarto pierwsze muzeum sztuki zorientowane na zbieranie dzieł wyłącznie współczesnych – Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku (1929). Muzeum to stało się rodzajem laboratorium współtworzącego hierarchię wartości w sztuce. Jednocześnie zmieniło model ekspozycji, zwracając uwagę na edukację. Widz nie musiał już być przygotowany do odbioru sztuki – noty przy dziełach, publikacje przybliżające prezentowane zagadnienia, wykłady, stały się elementami towarzyszącymi każdemu pokazowi.

Kolekcji dotyczą fundamentalne zadania muzeum: gromadzenie, przechowywanie i udostępnianie.

4. *Od Luwru do Bilbao*, red. Maria Popczyk, Katowice 2005

4. *Od Luwru do Bilbao (From the Louvre to Bilbao)*, ed. by Maria Popczyk, Katowice 2005



### Gromadzenie – tworzenie kolekcji

Mimo iż od powstania nowojorskiego muzeum zbiory sztuki współczesnej tworzy się prawie w każdym większym mieście świata, nadal nie ma recepty na to, jak powinna wyglądać wzorcowa, „idealna” kolekcja. W muzeach sztuki współczesnej trudno o dystans do powstającego dzieła, trudno ocenić, czy z biegiem czasu to, co dziś uważamy za ważne, nie zdevaluuje się, czy nie umknie to, co byłoby ważniejsze, a pozo- stanie zapomniane.

Jaka powinna być kolekcja, czy jej cechą nieodłączną powinna być dokumentacja całego spektrum zjawisk w sztuce współczesnej, czy też dokumentacja wybranych nurtów? Czy we wszystkich cenionych muzeach trzeba oglądać dzieła tych samych artystów, mających globalne znaczenie i sławę, czy też można budować kolekcje w odwołaniu do specyfiki kraju lub regionu? Tu odpowiedzią niech będą słowa Johna Martina odnoszące się do przyszłej kolekcji warszawskiego muzeum: *Na świecie jest dużo muzeów sztuki współczesnej, a nowe otwierają się dosłownie co miesiąc. Co ja chciałbym zobaczyć? Myślę, że dotyczy to też miejscowej publiczności, która coraz więcej podróżuje i widzi różne rzeczy. Nie chcemy widzieć tego samego muzeum wszędzie na świecie i słuchać tej samej historii. Myślę, że to jest przyszłość: trzeba opowiadać różne historie. Nie wciąż to samo: o modernizmie, postmodernizmie i tak dalej. [...] Myślę, że to jest bardzo ważne dla muzeów dzisiaj, żeby znalazły swoją oryginalność, swój własny sposób odnoszenia się do sztuki światowej. W końcu świat jest taki duży, a my cały czas patrzymy na bardzo mały wycinek, na wciąż tych samych artystów. Sądzę, że już czas, żeby się otworzyć i robić coś innego niż dotychczas*<sup>16</sup>.

Zatem atutem kolekcji jest jej odmiennność, wyjątkowość. Muzeum powinno ciągle poszukiwać, budując swój wizerunek ze specyfiki miejsca, własnych doświadczeń i odniesień do przeszłości.

### Przechowywanie

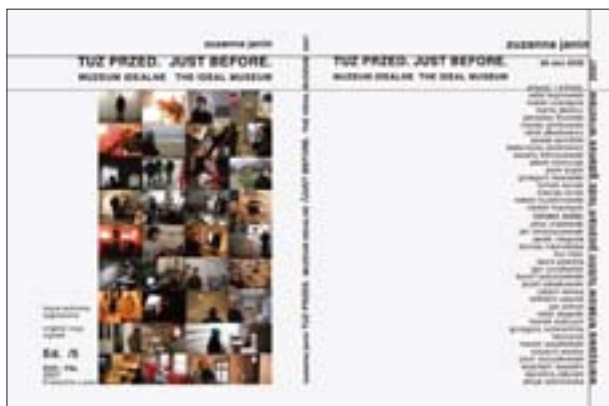
Jeśli istotą „działania muzealnego” jest wycofanie wybranych przedmiotów z obiegu codziennego i ocalenie ich, na czas jak najdłuższy, od zniszczenia i zapomnienia<sup>17</sup>, to uzupełniając kolekcję należy zadbać także o aspekt fizycznej trwałości dzieła. W przypadku sztuki współczesnej ogromną rolę odgrywa prawidłowy opis i dokumentacja. Artyści, eksperymentując z nowymi technikami, czasem sami doprowadzają do unicestwienia swej pracy (jako przykład przywołać można *Bitwę pod Anghiari* Leonarda da Vinci w Palazzo Vecchio we Florencji, 1505). Korzystając z materiałów ulegających degradacji, tworzą dzieła, których struktury nie da się ocalić przed działaniem czasu (dzieła

wykonane z polimerów czy gumy). Wywiad z artystą, w którym ustalone zostaną warunki odtworzenia całości bądź uzupełnienia pracy za pomocą nowych materiałów, jest niezwykle istotny, bowiem działanie takie musi być zgodne z jego intencją. Dokładny opis, zdjęcia, wymiary dzieła są też konieczne do ponownej instalacji wcześniej zdemontowanego obiektu. Jednak zachowanie li tylko fizycznej struktury dzieła, bez znajomości jego znaczenia, także nie zapewnia trwałości przekazu. Dzięki prawidłowemu, szczegółowemu opracowaniu możliwe jest zachowanie dzieła dla przyszłości, a gromadzenie staje się działaniem odpowiedzialnym tak w stosunku do artysty, jak i widza. Dlatego w przechowywaniu dzieł sztuki bardzo istotna jest współpraca kuratora (zachowanie znaczenia) z konserwatorem (zachowanie materii). Nie ma też wątpliwości, że opieka konserwatorska to nie tylko wiedza, jak nie szkodzić, ale także zapewnienie właściwych warunków przechowywania obiektów<sup>18</sup>.

### Udostępnianie

Spotkanie z dziełem w przestrzeni muzeum jest konfrontacją zamysłu artysty, idei kuratora i percepcji zwiedzającego. Jak zatem powinna wyglądać przestrzeń idealna dla widza i dzieła? W materiałach z konferencji poświęconej nowemu muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie<sup>19</sup> wymieniane są i podważane kolejne teorie, aż po zanegowanie samej racji bytu muzeum jako instytucji w ogóle. Ich mnogość odsuwa możliwość znalezienia pełnego konsensusu na linii: artysta – dzieło – przestrzeń ekspozycji – kurator – widz. Zwłaszcza w muzeum, którego zadaniem jest przenoszenie wartości kultury w czasie, przechowywanie i udostępnianie na równych prawach dzieł dawnych i sztuki aktualnej, pogodzenie ich potrzeb jest efektem długiej i cierplivej pracy zespołu kustoszy.

Zmianom uległ też model ekspozycji: obok tradycyjnego chronologicznego pokazu odbywają się wystawy kuratorskie, ilustrujące dziełami jakąś myśl przewodnią. O związanych z wystawami kuratorskimi problemach pisze Marcin Szelağ: *Ahistoryczny modus prezentacji poddawany jest często krytyce z uwagi na wymagania, jakie stawia wobec widza. Zakłada bowiem, że widz przychodzący do muzeum jest w pełni wyedukowany w zakresie sztuki i będzie w stanie odczytać aluzje kuratora. [...] W muzeach, gdzie aspekt edukacji jest jednym z podstawowych zadań instytucji, prezentacje ahistoryczne będą zawsze dyskusyjne*<sup>20</sup>. Z drugiej strony wystawy problemowe pozwalają pokazać dzieła w innym kontekście, co daje możliwość ponownego odczytania, znalezienia w nich nowych wartości. Problemowa wystawa budzi też wiele emocji wśród samych krytyków i historyków



5. Z. Janin, *Tuż przed. Muzeum idealne*, 2007, film video (okładka), edycja 5
5. Z. Janin, *Tuż przed. Muzeum idealne (Immediately Before. The Ideal Museum)* 2007, video (cover), 5th edition

sztuki, czasem kuratorom zarzuca się manipulację dziełem, użycie go, a nie prezentację.

Umiejscowienie dzieła w przestrzeni galerii to nie tylko konteksty znaczeniowe – czasem na odbiór dzieła wpływa to w sensie całkiem fizycznym. Na przykład problemem jest stosowne oddzielenie nagrań audiowizualnych zarówno od siebie, jak i od dzieł w innych mediach. Kakofonia dźwięków kilku filmów odtwarzanych w jednej sali męczy i nie pozwala skupić się na żadnym z nich, podobnie jak przeszkadza oglądaniu dzieł „bezdźwiękowych” umieszczonych w sąsiedztwie. Niestety, te błędy ekspozycyjne powtarzają się w naszych wnętrzach, nieprzystosowanych do tego typu pokazów, nagminnie.

Błędem jest też opisanie filmu tylko tytułem i nazwiskiem autora, z pominięciem, na ogół, kompozytora muzyki (choćby był on tak znany jak Bach), a zwłaszcza, co jest szczególnie istotne dla widza, nie podawanie czasu jego trwania. Widz, wchodząc do galerii czy muzeum, ma czas, który może tam spędzić, ograniczony innymi zajęciami. Obejrzenie kilkunastu filmów, z których każdy trwa 10 minut, daje razem dobre dwie godziny. Podanie czasu trwania filmu pozwala obliczyć, czy kolejny film można jeszcze obejrzeć i ile ewentualnie trzeba czekać na początek pokazu. Wystawa złożona nie tylko z filmów, taka, w której są one jedynie uzupełnieniem prezentowanych zagadnień, przekracza na ogół nie tylko możliwości czasowe widza, ale przede wszystkim możliwości jego percepcji. Zdzisław Żygulski precyzuje: *czas zwiedzania nieprzekraczający 2 godzin*<sup>21</sup>.

## Muzeum – instytucja

Instytucja muzeum sztuki jest pojmowana przez wielu tradycyjnie nastawionych odbiorców jako miejsce doznań estetycznych i edukacji, częstokroć rozumiana jako świątynia – skarbiec sztuki. Za sprawą nowych tendencji w historii sztuki, rozmaitych postaw metodologicznych, poglądów ukształtowanej w latach 80. nowej muzeologii, włączeniu do badań nad muzeum m.in. antropologii, semiotyki i socjologii, a także dzięki wyrażanym poprzez dzieła kreacjom artystów, koniecznością stała się refleksja zmierzająca do redefinicji pojęcia muzeum, jak i pochylenie się nad istotą muzealnictwa.

Smita J. Baxi, indyjska muzeolog i dyrektorka muzeum sztuki i rzemiosł artystycznych w New Delhi, stwierdza: [Muzeum] *powinno być centrum wszelkiej aktywności kulturalnej, jak przedstawienia teatralne, wykłady, koncerty i spotkania*<sup>22</sup>. I jeszcze jedna wypowiedź muzealnika: *Sala projekcyjna, kinowa lub video, oraz parateatralna sala przeznaczona na przedstawienia lub koncerty muzyczne, wraz z salą wykładową i konferencyjną, pozwalają na optymalną prezentację szerokiej gamy różnych rodzajów sztuki. Twórcze projekty tych przestrzeni umożliwiają funkcjonowanie muzeum jako kulturalnego i intelektualnego forum, a nie tylko jako składnicy obiektów artystycznych*<sup>23</sup>. W takim rozumieniu muzeum staje się elementem przestrzeni publicznej – przestrzeni wspólnoty, należącej nie do jednostki, klasy czy organizacji, ale do ludzi jako ogółu. Obecność muzeum współtworzy tę przestrzeń zarówno w sensie fizycznym, jako element architektury, jak i w znaczeniowym, jako immanentny składnik struktury duchowej miasta. Sfera publiczna jest miejscem, w którym obywatele w szczególny sposób włączają się w wydarzenia polityczne, kulturalne, społeczne, i w nich uczestniczą. Problemy relacji przestrzeni publicznej centrów handlowych i muzeów śledzi Diane Ghirardo<sup>24</sup>, rozwijając wątki muzeum jako nośnika kultury, muzeum jako sanktuarium, muzeum jako składnicy, muzeum jako widowiska, a także wskazując na alternatywne, wyreżyserowane przestrzenie publiczne oferujące możliwość prezentacji dzieł.

Pewną formą reinterpretacji są od dawna działania samych artystów. Pionierami byli Marcel Duchamp, m.in. ze swoją ideą przenośnego muzeum, konceptualista Joseph Kosuth<sup>25</sup> czy zmarły w 1976 r. w Kolonii belgijski artysta Marcel Broodthaers, który ideę muzeum uczynił przedmiotem refleksji w swej sztuce (*Tractatus Logico Catalogicus*, Tate Gallery, Londyn)<sup>26</sup>. Także współcześni polscy artyści, by wspomnieć Małgorzatę Jabłońską, Julitę Wójcik, Kamila Kuskowskiego



czy wspomnianą już wcześniej Zuzannę Janin, poddają instytucję muzeum interesującej, częstokroć także spektakularnej krytyce. Głosowi artystów często wtóruje głos kuratorów: Anety Szyłak w ekspozycji „Palimpsest muzeum”<sup>27</sup> czy Jarosława Lubiaka w wystawie „Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania”<sup>28</sup>.

Tytuł zrealizowanej w 2004 r. wystawy „Palimpsest muzeum” nawiązywał do „nadpisania” na zastanej tkance muzealnej nowych treści. Nie zatarty one wcześniejszych, ale skłoniły do ich ponownego odczytania w kontekście nowszej chronologicznie myśli. Wystawa przygotowana w salach wystawy stałej Muzeum Historii Miasta Łodzi w gruncie rzeczy poddawała krytyce formę zinstytucjonalizowanej pamięci, jaką są wystawy historyczne z założenia. Czy słusznie? Co w zamian można zaproponować, jeśli pamięć dotyczy osób znanych, ale nie bliskich większości zwiedzających? Te pytania pozostały bez odpowiedzi.

Wystawa „Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania” składała się z trzech części. W pierwszej prace

artystów krytycznie ustosunkowywały się do rutynowej działalności muzealnej, jak sposób ekspozycji, udostępnianie dzieł, nadawanie statusu dzieła sztuki. Jednakże ironia w nich zawarta nie zawsze szła w parze z pragnieniem artysty zawłaszczenia fragmentu „muzealnej podłogi” dla swojego dzieła, zatem to przyglądanie się muzeum ma swoje drugie dno. Następna część ekspozycji zestawiała projekty muzeów aktualnie powstających w Polsce (Łódzkie Muzeum Sztuki w pofabrycznym gmachu w Manufakturze i Muzeum Kantora w Krakowie, adaptujące budynek dawnej elektrowni) z fantazjami artystów na temat architektury muzeum (prace Julity Wójcik, Jarosława Kozakiewicza, Michała Budnego i Tomasza Kaczkowskiego). Ostatnia grupa prac to dzieła luźno związane z tematyką muzeum, dotyczące różnorodnych zagadnień, poczynając od filmu Oskara Dawickiego, wskazującego na szczególnie miejsca pamięci w instytucji, która sama jest miejscem pamięci zbiorowej, po dzieła nawiązujące do aktualnej sytuacji Muzeum Sztuki.



6. „Muzeum jako świetlany obiekt pożądania”, wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi, 06.12. 2006-04.02.2007, kurator: Jarosław Lubiak

6. "The museum as the luminous object of desire", exhibition at the Art Museum in Łódź, 06 December 2006-04 February 2007, curator: Jarosław Lubiak

(Fot. 5 – Z. Janin, 6 – P. Tomczyk)

Kolejną wystawą, także zrealizowaną w Muzeum Sztuki w Łodzi, która sama przez się poddawała krytyce istnienie muzeum jako takiego, a także status dzieła sztuki, był pokaz „Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture / Piękni straceńcy: Sztuka współczesna i kultura ulicy”<sup>29</sup>. Miała ona także polskie uzupełnienie – wystawę „Ulica Wielokierunkowa” – ukazującą dokonania sztuki ulicy w Polsce, poprzez interwencje w ekspozycję muzealną skonfrontowaną z kolekcją i jej tradycją<sup>30</sup>.

Za wyjątkiem pracy Zuzanny Janin *Tuż przed. Muzeum idealne* wszystkie wymienione tu działania, które *poddają krytyce, konfrontują, dyskutują*, mają jedną wadę – nie odpowiadają na pytanie: co w zamian? Jakie muzeum?

\* \* \*

Na przestrzeni ostatnich kilku lat ukazało się w Polsce kilka ważnych publikacji, które mają istotny wpływ na kształt dyskusji wokół sporów na temat oblicza współczesnych muzeów, w tym także powstających muzeów sztuki nowoczesnej. Poglębiają one powszechną, również wśród historyków sztuki i muzealników, świadomość istnienia problemu i jego rangi.

Dwie z nich to przywoływane i cytowane powyżej materiały z konferencji. Opublikowana w 2005 r. książka *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej* stanowi pokłosie spotkania, które odbyło się w kilka dni po podpisaniu przez Ministra Kultury i Prezydenta Warszawy porozumienia o utworzeniu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Książka zawiera interesującą wymianę poglądów trzech pokoleń historyków sztuki, muzealników i muzeologów na temat posiadanych przez polskie muzea zasobów sztuki XX w. oraz sposobów i możliwości ich powiększania.

W następnym roku ukazały się materiały ogólnopolskiej konferencji *Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao*, zorganizowanej przez Muzeum Śląskie oraz Zakład Estetyki Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w ramach konsultacji naukowych związanych z budową nowej siedziby muzeum na terenach byłej KWK Katowice<sup>31</sup>. Lektura książki ukazuje paletę przemian, jakie dokonały się w obrębie muzeum w 2 połowie XX w., stanowiących odzwierciedlenie zmian zachodzących w kulturze euroamerykańskiej.

W nurt rozważań o muzeum w jego wymiarze instytucjonalnym wpisuje się książka Geralda Matta *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*<sup>32</sup>, będąca *quasi*-podręcznikiem procedur, zasad i norm jakościowych zarządzania placówką muzealną.

Cennym kompendium wiedzy na temat muzeum i jego społecznego odbioru w każdym z wymienionych wcześniej w niniejszym artykule aspektów jest pionierska praca *Muzeum sztuki. Antologia*<sup>33</sup>, ilustrująca zasadnicze wątki toczonych w XX w. dyskusji na ten temat. Tom dziejów myśli o muzeum obejmuje wybór polskich tłumaczeń tekstów teoretycznych, głównie z 2 połowy XX w., częstokroć należących już do kanonu literatury muzeologicznej, oraz towarzyszące im artykuły komentujące. Antologię otwierają teksty Hansa Sedlmayra, Paula Valéry’ego i Theodora Adorna, wcześniejsze od pozostałych, istotne dla zrozumienia procesu poszukiwań muzeologicznych, będące doskonałym wprowadzeniem do rozważań późniejszych historyków, teoretyków i krytyków sztuki, artystów, filozofów i myślicieli. Porządek rozważań określają tytuły trzech rozdziałów: *Problem muzeum*, *Muzeum jako instytucja* i *Przestrzeń ekspozycji*. Czytelnik odnajdzie tam teksty m.in. Josepha Margolisa, André Malraux, Jean-Françoisa Lyotarda, Dauglasy Crimpa, Carola Duncana, Petera Vergi, Mieke’a Bala, Clémentine Deliss, Briana O’Doherty, Benjamin Buchloha, Josepha Kosutha, Jean-Marca Poisneta i cytowanej wcześniej Victorii Newhouse. Książkę zamyka tekst Steva Dietza *Kuratorstwo (w) sieci*, opatrzony komentującym go artykułem Piotra Zawojkiego *Muzea „bez ścian” w dobie rewolucji cyfrowej*. Te dwa teksty odsyłają nas do wirtualnej przestrzeni XXI wieku. Oczywiście omawiana *Antologia*, jak każdy autorski wybór, ma charakter dyskusyjny. Zawsze można podjąć kwestię selekcji: brakuje czyichś tekstów, np. Jamesa Clifforda, nieobecne są także współczesne rozważania genderowo-queerowej muzeologii (ale byłyby to już inna antologia). Podobnie można podnieść kwestię dyskusyjnych propozycji translatorskich niektórych sformułowań i pojęć.

Idea opracowania tak ważnej i potrzebnej publikacji i efekt trudnej pracy nad jej ostatecznym kształtem cieszy. Mimo że ogromny obszar dociekań i rozpiętość czasowa onieśmiela, autorom udało się stworzyć reprezentatywny przegląd myśli muzeologicznej. Tym bardziej jest on cenny, że wzbogacony o interesujące artykuły komentujące (m.in. autorstwa Mariusza Bryla, Marii Korusiewicz, Marii Popczyk, Andrzeja Szczęsnego, Łukasza Guzka, Sebastiana Cichockiego, Arny Koziny), daleko wykraczające poza wymiar informacyjny, stanowiące rodzaj dopełnienia, krytycznego rozszerzenia perspektyw badawczych. Na koniec należy dodać, iż książce towarzyszy płyta CD, stanowiąca blok ilustracyjny i oferująca czytelnikowi hipertekstowe możliwości.

\* \* \*

*Il dépend de celui qui passe / Que je sois tombe ou trésor / Que je parle ou me taise / Ceci ne tient qu'à toi / Ami n'entre pas sans désir*” (*Ten, kto tu przyjdzie, określi / Czy jestem więzieniem, czy skarbnicą / Czy przemówię, czy będę milczeć / Zależy to wyłącznie od Ciebie / Przyjacielu, nie wchodź tu bez chęci*). Powyższe słowa Paula Valéry'ego umieszczone na ryzalicy jednego ze skrzydeł fasady Palais de Chaillot, zbudowanego z okazji paryskiej Wystawy Światowej w 1937 r.<sup>34</sup>, zachowują swą ponadczasową wartość, tkwiącą w przyznaniu nadrzędnej roli odbiorcy, który dokonując wyboru i przychodząc do muzeum, samodzielnie dookreśla tę instytucję i, poniekąd, jej praktyczną funkcję. Aktualnie szczególnie ożywiona dyskusja nad misją i funkcją muzeum, rozliczne, wielowymiarowe badania nad jego przestrzenią, ujawniają ambiwalencję idei muzeum jako świątyni/grobowca sztuki i magazynu dzieł. Muzeum nie jest już li tylko miejscem kontemplacji dzieł sztuki. Choć padają rozmaite propozycje rozwiązywania zasadniczych kwestii, realizowane są przedsięwzięcia wcielające różnorodne idee, to należy sądzić, że znalezienie zbliżonego do ideału rozwiązania problemu nie jest możliwe. Wydaje się, że jest to proces nieustająco weryfikowany przez rzeczywistą sytuację artystyczną, przez samą sztukę. Należy zgodzić się ze stwierdzeniem Zdzisława Żygulskiego, odnoszącym się wówczas do sytuacji lat 80. XX stulecia, ale także adekwatnym do dzisiejszych realiów *wydaje się, że dotychczas muzea nie sprostały zadaniu, a sztuka najnowsza nie dała się ujarzmić. Pozostała swobodna, rozhułkana, nieobliczalna*<sup>35</sup>.

Powstające w Warszawie Muzeum Sztuki Nowoczes-

nej tworzone jest według całkowicie tradycyjnego modelu tej instytucji, przynajmniej w sensie budynku. Co prawda z zewnątrz nie ma on żadnych cech tzw. architektury muzealnej, jest raczej wyzbyty jakichkolwiek znamion mówiących o przeznaczeniu (równie dobrze mógłby służyć jako biurowiec lub multikino), jednakże trudno także mówić o zrośnięciu przyszłej budowli z tkanką miejską w sensie fizycznym – być może wrośnie w pejzaż poprzez zasiedzenie, ale nie może organizować przestrzeni skupiającej ludzi, bo nie ma tam wiele miejsca na duże wydarzenia, placu z fontannami i zielenią, gdzie można byłoby pobyc. W tym sensie łódzkie Muzeum Sztuki wygrywa – Manufaktura to nie tylko centrum handlowe, to również popularne miejsce spotkań, atrakcja turystyczna, rodzaj rozległego forum. Być może mało tam miejsc poświęconych kulturze, a muzea w niej działające grzeszą godzinami otwarcia, jak wszystkie zresztą muzea polskie, ale sam fakt znalezienia się na szlaku wędrówek, „przy rynku”, daje szansę na wpisanie się działań instytucji w życie miasta. Daje szansę na takie muzeum, o którym mówi David Elliot:

*Mam nadzieję, że będzie to budynek naprawdę otwarty dla ludzi, wszelkich, z różnego środowiska, w różnym wieku. Mam też nadzieję, że muzeum będzie się angażować w to, co robią artyści, w dyskusję, która się teraz toczy o sztuce, w jakim kierunku ma się rozwijać, jak dzięki niej uczynić życie lepszym. Bardzo ważne jest także, żeby były tam świetne bary i restauracje, żeby patrzeć na przyjemność, jaką widz odnosi z wizyty w muzeum, całościowo. Jak idziesz do muzeum, to nie chcesz cierpieć, chcesz spędzić wspaniały wieczór... Ważne jest, żeby było czynne co najmniej do północy, bo to wtedy mamy czas, żeby iść do muzeum. Oto co myślę*<sup>36</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> M. Popczyk, *Wymiary sztuki – wymiary muzeum* [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury w Muzeum Narodowym w Warszawie, 21–22.03.2005*, red. D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2005, s. 46. Autorka powołała się na książkę: V. Newhouse, *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, New York 1998, s. 270.

<sup>2</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum jako realizacja artystyczna* [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 2001, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 57.

<sup>3</sup> G. Bott, *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Köln 1970.

<sup>4</sup> D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Massachusetts Institute of Technology, 1993 (fragment: *Na ruinach muzeum*, tłum. A. Sobota, „Obscura. Biuletyn Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych” 1988, nr 6 (66), s. 20-34).

<sup>5</sup> *Kodeks etyki zawodowej Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM)*, tłum. S. Waltoś, KOBIDZ, Warszawa 2007. Por. także: Ustawa z dnia 21 listopada 1996 o muzeach (Dz. U. z dnia 20 stycznia 1997 r.), Rozdz. 1, „Przepisy ogólne”, Art. 2, punkt 1, 2, 3 i 8.

<sup>6</sup> M. Porębski, *Dziś to znaczy kiedy?* [w:] *Sztuka dzisiaj...*, s. 9-16; P. Piotrowski, „O sztuce dziś”, a więc „tu i teraz”, *ibidem*, s. 17-26; J. Jedliński, *Sztuka? Dzisiaj?*, *ibidem*, s. 41-48; A. Baranowa, *O nową granicę współczesności* [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej...*, s. 21-37.

<sup>7</sup> Interesującą i wnikliwą analizę procesu kształtowania się architektury muzealnej od początku XIX w., poprzez

okres modernizmu, po epokę boomu muzealnego w latach 70. i 80. w Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii przeprowadził M. Pabich, *Źródła i tendencje współczesnej architektury muzealnej w poszukiwaniu muzeum idealnego*, t. 1-3, 1991 (mps: Wydział Budownictwa i Architektury, Politechnika Łódzka oraz Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi).

<sup>8</sup> I. Szmelter, *Istnienie: dzieło, artysta, zakup – rejestracja – konserwacja i odbiorca w muzeum sztuki współczesnej*, [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej...*, s. 113.

<sup>9</sup> „Muzea Sztuki – architektura. Tradycja i współczesność”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria „Księży Młyn”, 1993 (kuratorzy: J. Jedliński, M. Pabich, A. Zagała).

<sup>10</sup> *Muzeum. Architektura wobec sztuki*, W poszukiwaniu consensusu, red. J. Jedliński, J. Janik, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi, seria „Problemy”, nr 1, Łódź 1993, s. 15.

<sup>11</sup> M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Łódź 2004, s. 11.

<sup>12</sup> *Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten*, red. S. Greub, T. Greub, Art Centre Basel, München–Berlin–London–New York 2006. Publikacja towarzyszy wystawie o tym samym tytule prezentowanej kolejno w: Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen, Düsseldorf 1.04-25.06.2006; MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rzym 21.09-29.10.2006; Lentos Kustmuseum Linz, 23.11.2006-19.02.2007; Musée des Confluences, Lyon 16.03-17.06.2007; MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 13.06-7.10.2007; Caixa Geral de Depósitos Culturgest Lisboa, Lizbona 2.11.2007-3.02.2008; Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 29.02-25.05.2008; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 20.06-14.08.2008; National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo 10.10.2008-11.01.2009; University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Michigan 5.02-3.05.2009; Frist Center for the Visual Arts, Nashville, Tennessee 29.05-23.07.2009; Od lat 90. XX w. ukazało się wiele katalogów wystaw poświęconych problematyce architektury muzealnej, zob. m.in.: V. M. Lampugnani, A. Sachs, *Museums for a New Millenium. Concepts, Projects, Buildings*, Monachium 1999, Ciorra Pippo, *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: Musei*, Milano 1991. Zob. także: A. Kiciński, *Tendencje w projektowaniu budowli muzealnych u progu XXI wieku*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 127-135.

<sup>13</sup> W. Oechslin, *Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur* [w:] *Museen im 21. Jahrhundert...*, s. 5-8.

<sup>14</sup> Por.: *Daniel Libeskind. Fundamenty pamięci / Memory Foundations*, red. G. Świtek, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 15.06-15.08.2004, Warszawa 2004; J. K. Lenartowicz, *Architektura trwogi*, „Konteksty” 2003, nr 3-4, s. 321-330; J. Lubiak, *Architektura pamięci Daniela Liebeskinda*, „Artium Questiones” 2005, t. 16, s. 157-185.

<sup>15</sup> Z. Janin, *Tuż przed. Muzeum idealne*, 2007, film video, 30 min., edycja 5. Kopia 1/5 jest w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, kopia 2/5 została zakupiona przez Christiana Kereza jako pomocna przy pracy nad szczegółowym projektem gmachu muzeum.

<sup>16</sup> J. H. Martin, Głos w dyskusji na temat projektowanego muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie: <http://artmuseum.waw.pl/index.php?id=30&type=0&L=0> [20.08.2006].

<sup>17</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 130.

<sup>18</sup> I. Szmelter, *Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj” – zarys problematyki konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej* [w:] *Sztuka dzisiaj...*, s. 261-284.

<sup>19</sup> *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej...*, op. cit.

<sup>20</sup> M. Szela, *Dynamika muzeum. Historia przeobrażeń*, „Autoportret”, nr 1: „Muzea – o nowoczesnych muzeach i nowoczesnym myśleniu o muzealnictwie”, 2003, s. 4.

<sup>21</sup> Z. Żygulski jun., *Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki*, „Muzealnictwo” 1992, nr 34, s. 3.

<sup>22</sup> Cyt. za: K. Hudson, *Museums for the 1980s. A survey of world trends*, Paris – London 1977, s. 59.

<sup>23</sup> E. Smith, bez tytułu, [w:] *Muzeum. Architektura wobec sztuki*, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993, s. 41.

<sup>24</sup> D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, tłum. M. Motak, M.A. Urbańska, Toruń – Wrocław 1999, zwłaszcza podrozdział: *Przestrzenie publiczne centrów handlowych i muzeów*, s. 63-101.

<sup>25</sup> P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984, s. 135-146 (rozdz. *Od antyszuki do antymuzeum. Kryzys muzeów*).

<sup>26</sup> *Marcel Broodthaers, Katalog der Editionen, Graphik und Bücher*, oprac. N. Nobis i in., kat. wyst. Sprengel Museum, Hannover, 20.2-5.05.1996, Städtische Galerie, Göppingen, 16.06-21.07.1996, Ostfildern-Ruit 1996; por. także: S. König, *Zwischen Realität und Fiktion: das Musée d’Art Moderne, Departement des Aigles’ von Marcel Broodthaers* [w:] *Imaginäre Architekturen: Raum und Stadt als Vorstellung*, red. A. Geiger, Berlin 2006, s. 164-181.

<sup>27</sup> „Palimpsest Muzeum”, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 2.10-31.10.2004 (bez kat., kurator: Aneta Szyłak).

<sup>28</sup> *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2007. Publikacja jest pokłosiem wystawy o tym samym tytule, Muzeum Sztuki w Łodzi 06.12.2006-04.02.2007 (kurator: J. Lubiak).

<sup>29</sup> *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture / Piękni straceńcy: Sztuka współczesna i kultura ulicy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 31.05-12.08.2007 (produkcja: Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco i Contemporary Arts Center, Cincinnati, kuratorzy: Aaron Rose, Christian Strike).

<sup>30</sup> J. Lubiak, *Ulica wielokierunkowa. Aneks do wystawy Beautiful Losers. Sztuka współczesna i kultura ulicy / Multi-way Street. Annex to the exhibition Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, 31.05-12.08.2007, Łódź 2007.

<sup>31</sup> *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

<sup>32</sup> G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przy-*

stępnie o zarządzaniu instytucją kultury, współpraca i oprac. polskiej wersji i wstęp H. Wróblewska, tłum. A. Wąjs, Warszawa 2006.

<sup>33</sup> Muzeum sztuki. *Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk (seria: Horyzonty Nowoczesności, t. 42), Universitas, Kraków 2005.

<sup>34</sup> Por. J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France*, Warszawa 1996, s. 291-292.

<sup>35</sup> Z. Żygulski jun., *Sztuka kontra muzeum* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 356.

<sup>36</sup> D. Elliot, Głos w dyskusji na temat projektowanego muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie, <http://artmuseum.waw.pl/index.php?id=50&type=0&L=0> [21.08.2006].

Anna Saciuk-Gąsowska, Dariusz Kacprzak

### What Sort of a Museum? Several Comments on the Margin of a Discussion on a Modern Art Museum

An attempt at explaining the activity introduced by a collection of contemporary art into the life of a museum still comes down to posing questions rather than providing answers. The significant transformations which had taken place in art in the past several decades initiated a search for a new definition of a museum, a topic which for long had been the theme of reflections pursued by museum studies. Interest in museology and museum studies in Poland has greatly increased in connection with building a Modern Art Museum in Warsaw. The discussion about such a museum possesses many motifs and levels – assorted features of the designate of the very concept are placed in the forefront. The debate itself is conducted within three domains: (1) museum – architecture, (2) museum – collection, (3) museum – institution.

(1) Museum architecture is a concept, which encompasses not only the form of the building but also the whole infrastructure accompanying it. Museum buildings, which themselves are works of art, have ceased acting as neutral containers serving the presentation of the works featured therein. (2) The fundamental tasks of a museum include gathering, storage and access. Gathering denotes the creation of a collection and there is no ready recipe for the exemplary, "ideal" collection. In the case of storing modern art an enormous role is played by suitable description and documentation since we are dealing with a situation in which artists, using degradable material, create works whose structures cannot be protected from the impact of time. As regards access it is impossible to discover complete consen-

sus along the artist - work – exposition space – curator – visitor line. (3) The museum turns into an element of public space, which it co-creates both physically and from the viewpoint of its meaning, i. e. as a component of the spiritual structure of a given locality.

Several important publications issued in Poland in recent years have exerted prominent influence upon a discussion concerning the image of newly emergent modern art museums. The first, entitled *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, 2005 (*A New Museum of Modern or Contemporary Art? Places, Programmes, Tasks*), is an interesting exchange of views represented by three generations of historians of art, museum experts and museologists about the resources of twentieth-century art in the possession of museums, and the ways of their expansion. The next – *Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao*, 2006 (*The Art Museum. From the Louvre to Bilbao*) contains material from a national conference associated with the construction of a new seat for the Silesian Museum in Katowice. The pioneering publication edited by Maria Popczyk - *Muzeum sztuki. Antologia*, 2005 (*The Art Museum. An Anthology*) – is a veritable compendium of knowledge about the museum and its social reception, illustrating essential motifs of the pertinent discussion conducted in the twentieth century. Its selected theoretical texts have already become part of the canon of museological literature.

□

Antoni Romuald Chodyński

## OEUVRE GENIALNEGO RYTOWNIKA POLSKIEGO

**Z y g m u n t K. J a g o d z i ń s k i, Czesław Słania (1921-2005). Polski grafik. Genialny rytownik / Czesław Słania (1921-2005). Polish Graphic Artist. Outstanding Engraver. Korporacja Polonia, Warszawa 2006, ss. 224, fotografie barwne i czarno białe (70), reprodukcje znaczków (ponad 400), dokumentów (35), studia portretowe (8) itp. Album biograficzny, nakład limitowany 600 egz.\***

Spuścizna artystyczna znakomitego polskiego mistrza rytownictwa, specjalizującego się w mikrotechnice stalorytnicznej – Czesława Słania – doczekała się dość szybko po śmierci Artysty (17 III 2005 r.) biograficznego albumu autorstwa Zygmunta Krzysztofa Jagodzińskiego. Szczęśliwy los zetknął ich znacznie wcześniej<sup>1</sup>. Czytając książkę i oglądając fachowo i z wielkim pietyzmem dla każdego szczegółu przygotowany album, odniosłem wrażenie, iż Autor odkrył w bohaterze *alter ipse amici* – przyjaciela w tytanicznej pracy, w pasji kolekcjonerskiej i empatycznym stosunku do otoczenia. Wreszcie, co trzeba na wstępie tego szkicu podkreślić, Artysta wraz z Autorem pochodzą „od tej samej matki” – pierwotnie Państwowej, następnie Polskiej Wytwórni Papierów Wartościowych S.A. w Warszawie. Czesław Słania rozpo-

czywał tam pracę we wrześniu 1949 r. (zwolniony dość arbitralnie w końcu sierpnia 1956 r.), a Zygmunt K. Jagodziński od początku lat 60. związał swoje zawodowe życie z tą instytucją. Ukoronowaniem tej znajomości i zrozumienia działalności zawodowej i twórczej, satysfakcjonujących obie strony jest właśnie ten album o życiu i twórczości znakomitego Artysty, który do perfekcji rozwinął warsztat tworzenia rytowanych znaczków pocztowych.

Klasyfikować je należy i oglądać jako miniatury stalorytniczne. Słania wykonał 1075 znaczków, zajmując niezagrożone żadną konkurencją pierwsze miejsce na świecie. Trudno jest zliczyć kraje większości kontynentów, dla których projektował znaczki, jak również banknoty. W *Kalendarium* prac listę otwierają Szwecja (395 znaczków) i Dania (241), w dalszej kolejności znajdują się: Monaco (135), Polska (40), Wielka Brytania (25), USA (9) i tak egzotyczne krainy, jak: Wyspy Owcze (93), Grenlandia (45), Singapur (10), Wyspy Marshalla (2). Podczas rytowania banknotów nie mógł sobie pozwolić na najmniejszy błąd, jak twierdził *banknoty są interesujące, ale trudniejsze od znaczków – chodzi o światło. Ja nie mogę pracować przy lampie, muszę mieć dzieńne światło* (s. 109). Banknoty wykonywał m.in. dla: Brazylii (12), Portugalii (5), Izraela (4), po dwa dla Argentyny, Kazachstanu, Litwy, Wenezueli i po jednym dla Kanady i Belgii.

Nie stronił od żartów na malowanych akwarelę banknotach dolarowych, częściej jednak posługiwał się tzw. tajnopisami w tworzonych przez siebie

znaczkach pocztowych. Wykorzystał w nich możliwości operowania mikrotechni-



\* Książka, uznana za wybitne osiągnięcie publikacyjne 2006 r. została uhonorowana przez Polski Związek Filatelistów medalem „Za zasługi dla rozwoju publikacji filatelistycznych” oraz zdobyła Grand Prix Krajowej Wystawy Filatelistycznej „Dzieje Mazowsza”, Warszawa 2007.



1. Czesław Ślania (1921-2005), polski artysta grafik, nadworny rytownik króla Szwecji w latach 1972-2005

1. Czesław Ślania (1921-2005), Polish graphic artist, in 1972-2005 the court engraver of the King of Sweden

ką stalorytniczą, były dla niego nie lada wyzwaniem artystycznym. Dla kolekcjonerów odnajdywanie owych żartów, czy, jak pisze Autor – figli – jest prowokujące. Znaczki takie zawsze są dla filatelisty obiektami zainteresowania a nierzadko prawdziwymi rarytasami kolekcjonerskimi. Niekiedy w jednym egzemplarzu zawartych jest kilka takich żartobliwych elementów, a ich odkrywanie przy pomocy lupki stanowi ciekawe zajęcie; kilkanaście „tajnopisów” znajduje się na znaczkach poczty duńskiej i szwedzkiej.

Słania, jako wybitny, ceniony w świecie rytmownik, uhonorowany został przez Królewską Poczta Szwedzką w 70. rocznicę urodzin (1991 r.) bloczkiem składającym się z trzech znaczków, każdy po 10 koron. Był sam autorem bloczku i za temat główny wziął fragment obrazu *Koronacja Gustawa III w 1772 r.* malarza Carla Gustawa Pilo. Podobizny własne zamieścił w kilku wcześniejszych pracach: użył jej mechanikowi samochodowemu na polskim znaczku z 1952 r., następnie pierwszoplanowemu biegaczowi w zimowym biegu Wazów na znaczku szwedzkim z 1973 r., dalej – rytmownikowi w emisji z 1986 r. z okazji Międzynarodowego Hobby Filatelistycznego. Okazał się niezrównanym portrecistą. Biegłość w operowaniu rylcem do sztychowania opanował do perfekcji. Mistrzowskie są jego wczesne portrety przedstawiające bokserów (tym sportem interesował się specjalnie) w serii 23 wintetek poświęconych światowym czempionom w latach 1889-1964. Znakomite są portrety władców, uczonych, podróżników, papieży. W swej twórczości nie ograniczał się jedynie do wizerunków znanych osób, świetnie uchwycił ruch w galopie, biegu i chodzie stępa koni, kształty pasących się zwierząt, figury ludzi przy pracy. Nic zarzucić nie można pejzażom, panoramom krajo-brazowym i urbanistycznym, widokom architektonicznym. Z wielką uwagą i dbałością o szczegóły odtwarzał rośliny, przedmioty kultury materialnej i artystycznej (rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne itp.). Fauna i flora na znaczkach Słania to miniaturowe arcydzieła sztuki rytowniczej. Specjalizował się również w tematyce pocztowej (seria angielskich znaczków z dyliżansami). W innej serii Królewskiej Poczty Wielkiej Brytanii odtwarzał z nieprawdopodobną wprost dokładnością historyczne skrzynki pocztowe z epoki wiktoriańskiej i elżbietańskiej, sztychując w zmniejszonej skali całą skrzynkę i powiększając jej fragment w taki sposób, iż posługując się odpowiednią lupką można odczytać umieszczone tam napisy informacyjne, np. na temat opłat pocztowych i godzin wyjmowania listów. Wiele innych serii odnosi się do odkryć geograficznych i map historycznych, awiacji, marynistyki, regaliów (seria szwedzkich znaczków z klejnotami koronnymi, poje-

dynczy znaczek z koroną króla Eryka XIV z 1561 r.), sportu, sztuki Wikingów.

Zygmunt Krzysztof Jagodziński docenił w pełni warsztat sztycharza, przez wiele lat bowiem kierował pracownią znaków wodnych i eguternią Polskiej Wytwórni Papierów Wartościowych S.A.<sup>2</sup>, jest też m.in. uznanym projektantem-specjalistą, zarazem wykonawcą znaków wodnych, który kompetentnie wypowiedzieć się może zarówno o warsztacie, narzędziach, jak i etapach pracy sztycharza. W czasie swojej kilkudziesięcioletniej praktyki poznał także rodzaje i funkcje narzędzi grawer-skich: rylców, skrobaków, punktaków, profilowanych pilników, młotków, stempli, kamieni szlifierskich, jedno- i dwuoczných lup. Tajemnica najbardziej wier-nego portretu tkwi w przygotowaniu rysunku studyjnego wykonanego ołówkiem. Etapem następnym jest uzyskanie przestrzennej formy. W tym celu twórca pokrywał powierzchnię kreskami o zróżnicowanej gęstości oraz punktami. *Mając do dyspozycji ograniczone środki wyrazu – kreski i drobne punkty – musi [twórca] posługiwać się nimi w umiejętny sposób. Ich gęstość, liczba, konstrukcja, kierunek i miejsca krzyżowania się oraz pola styku linii i punktów mają niewątpliwy wpływ na jakość portretu. To one przecież budują jego ostateczny wyraz. One także dają możliwość rozróżniania waloru i faktury ciała ludzkiego, zależnie od tego, czy jest to portret białego czy czarnego człowieka, młodego czy starego, czy jego skóra jest mokra czy sucha, błyszcząca czy matowa. Rysunek studyjny portretu musi być zbliżony do obrazu rytowanego, musi być tak precyzyjnie przemyślany i opracowany, jakby to była odbitka sporządzona z oryginalnej płyty* (s. 67).

Zygmunt K. Jagodziński wysoko docenił wartość studyjnego rysunku Czesława Słania, zwłaszcza przy projektowaniu znaczków i walorów papierowego pieniądza. Dla dzisiejszego odbiorcy sztuki rytowniczej różnica między portretami (pomijając skalę) na znaczkach i na banknotach jest trudno uchwytana. Znacze tej sztuki uprzytamnia nam, że: *istnieją nieformalne jak-by dwie klasy portretów: znaczkowe i banknotowe. Obie te klasy różnią się od siebie nie tylko wielkością, ale i sposobem rytowania podporządkowanego stawianym wymogom poligraficznym – odmiennym nieco dla znaczków pocztowych i pieniędzy papierowych* (s. 109). Słania przyznał, iż o wiele trudniejsze są w wykonaniu portrety na banknotach, gdyż trzeba je opracowywać rzadszymi kreskami, przez co trudniej jest wychwycić wszystkie błędy. Autor zamieścił kilka takich rysunków studyjnych w skali 1:1, na których z łatwością rozróżnimy wyraźny dukt kreski poziomych i skośnych, przecinających się, następnie punktów oraz miejsc nie zakre-skowanych, z blikami i cieniami nadającymi plastyczność tworzonej postaci. Tuż obok rysunków zamieścił, rów-

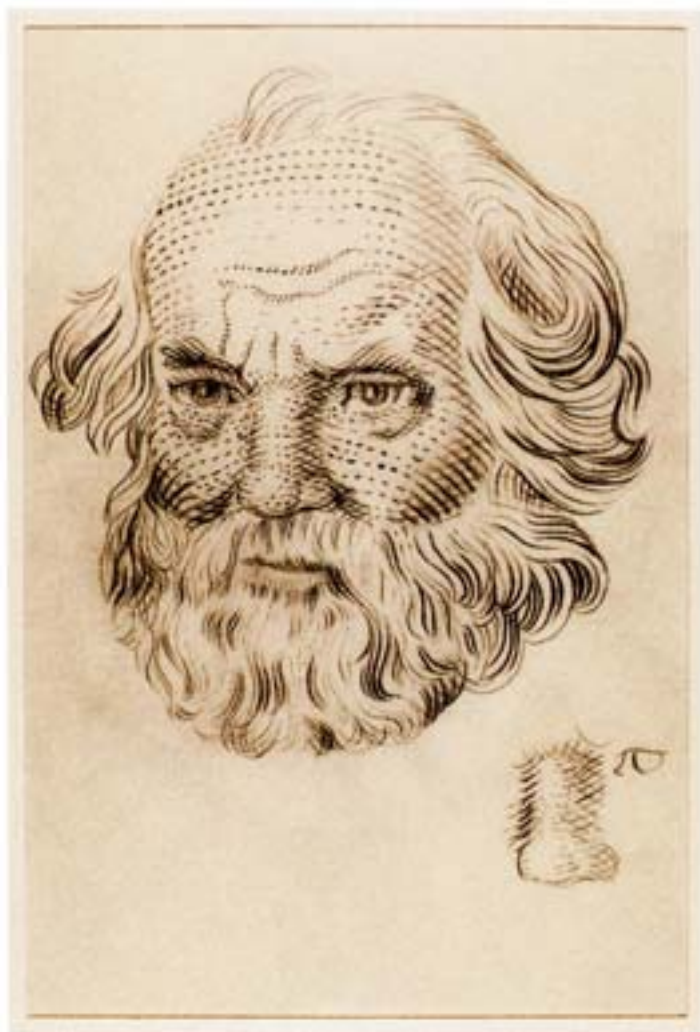


niez w skali 1:1, barwne fotografie znaczków z wizerunkami: Jakuba I na znaczku poczty Monaco, Nielsa Bohra na znaczkach poczty duńskiej, króla Gustawa VI Adolfa na znaczkach poczty szwedzkiej, wreszcie Samuela Kleinschmidta na znaczku poczty grenlandzkiej<sup>3</sup>.

Jagodziński specjalną uwagę poświęcił miniaturowym dziełom Słania – pierwszej pracy z fragmentem Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem* oraz powtórnemu jej ujęciu, lecz powiększonemu. Studiując na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Słania, jako początkujący rytownik, narzucił sobie ambitne zadanie w pracy dyplomowej – opracowanie w technice stalorytnicznej, w skali znaczka pocztowego, środkowego fragmentu obrazu Matejki z mnóstwem postaci w dynamicznej akcji. Cel został osiągnięty zadawalając w najwyższym stopniu jego profesorów: Witolda Chomicza i Stanisława Jakubowskiego. Dzięki książce Jagodzińskiego możemy śledzić niemal wszystkie etapy pracy: lustrzane odbicia rysunków studyjnych ze szkicami rumaka księcia Witolda, płaszczy księcia i wielkiego mistrza Ulricha von Jungingen, postaci Litwina, studia portretowe twarzy mistrza Zakonu Krzyżackiego i Zyndrama z **Maszkowic** [A.R.Ch.] oraz kolejne fazy prac przy winietce. Artysta rozpoczął opracowanie winietki od jej ram, wówczas miejsce na scenę bitewną było puste, jedynie z delikatnie opracowanym górnym tłem. Następne fazy obejmowały pole wypełniane fragmentami głównych postaci. Poznajemy również rolę, jaką w sposobie nakładania farby pełniła mosiężna maskownica z wyciętym wewnętrznym łukiem, skrojonym w tzw. ośli grzbiet. Miniatura o wymiarach 22 x 34 mm była dwukolorowym stalorytem.

Dwa lata później Słania powrócił do tematu *Bitwy pod Grunwaldem*. Prace wstępne rozpoczął pod koniec 1953 r., sam ryt w 1954 r., a zakończył je w lutym 1956 roku. W ich wyniku powstało arcydzieło o wymiarach 115 x 200 mm, doskonale czytelne pod szkłem powiększającym, spod którego wyłania się wirtuozeria i mistrzowskie opanowanie warsztatu sztycharza. Zachowała się jedyna w swoim rodzaju dokumentacja wszystkich czynności Artysty przy tej miniaturze. Niecodzienne kalendarium, z którego wynika, iż poświęcił jej 1086 godzin, przytoczone zostało w dwóch fragmentach przez Jagodzińskiego (s. 65).

Album o życiu i dziełach Czesława Słania jest piękną książką bibliofilską, tak pod względem treści, jak formy. Jest przykładem książki opracowanej niezwykle starannie, z niebanalną szatą graficzną, cieszącą wzrok estetyczną oprawą o delikatnej fakturze, z winietą włókosłodrukową zdobiącą okładkę utrzymaną w głębokiej, nasyconej zieleni. Zawiera przedmowę i podziękowania



2. Rysunek studyjny Czesława Słania w skali 1:1 do portretu Samuela Kleinschmidta (1814-1886) na znaczku Królewskiej Poczty Grenlandii

2. Studio drawing by Czesław Słania (scale 1:1) for a portrait of Samuel Kleinschmidt (1814-1886) on a stamp of the royal post office of Greenland

Autora oraz tekst wstępny o Artyście. Biografia Artysty rozpoczyna część zasadniczą, z której dowiadujemy się m.in. o poszczególnych etapach jego doskonalenia zawodowego i artystycznego. Kalendarium ułożone jest chronologicznie, z uwzględnieniem liczby projektowanych i wykonanych znaczków dla poczt różnych



3. *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki: kolejne fazy prac Czesława Słania przy winiecie: maskownice, płytka stalorytnicza i dwie odbitki, jedna z bordiurą, druga ze sceną środkową obrazu Matejki

3. *Battle of Grunwald* by Jan Matejko: successive stages of Czesław Słania working on a vignette: printing easels, a steel-engraving plate and two offprints, one with a border, the other with a central scene from the Matejko painting

(repr. z książki za zgodą Zygmunta K. Jagodzińskiego)

(reproduced from the book with the kind permission of Zygmunt K. Jagodziński)

krajów. Wzmiankowane są wyróżnienia i odznaczenia oraz nadane godności. Tę część zamyka spis wystaw w kraju i na świecie z pracami Słania. Fragment książki poświęconej szytom i ich ocenie rozpoczyna Autor esejem „*Bitwa pod Grunwaldem*” – *dwa szyty*, następnie zajmuje się problematyką tajników i doskonalenia warsztatowego w zakresie portretu, odtwarzania wizerunków zwierząt, architektury, ludzi przy pracy, krajobrazów, świata przyrody, poczty, środków transportu, sztuki, sportu, map historycznych, banknotów (podaje w kolejności przyjętej przez Autora). Wiele uwagi poświęcił Jagodziński tzw. figlom Artysty wplecionym w jego sztukę i żartom w życiu prywatnym. W dalszej części albumu zamieścił całostronicowe tablice tematyczne z barwnymi fotografiami znaczków i tablice z biletami wstępu na różne imprezy z lat pięćdziesiątych XX wieku. W części zatytułowanej *Z rodzinnego albumu* znalazło się sporo miejsca dla fotografii archiwalnych i faksymiliów wybranych dokumentów: aktu chrztu, legitymacji oraz dokumentu nadania przez prezydenta RP krzyża komandorskiego Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej w 1998 roku.

Słowniki fachowych zwrotów i terminów w publikacjach popularnonaukowych są zawsze niezwykle cenne, wzbogacają bowiem wiedzę czytelników. Z satysfakcją należy odnotować, iż w komentarzach zamykających album trafiamy na artykuł poświęcony terminologii z *przykładami ze źródeł leksykalnych* oraz na słownik nazw, skrótów łacińskich i obcojęzycznych (s. 197-204). Rozbudowane zostały hasła np. takich określeń, jak: cylinder drukujący, cyzeler, gładzik, grawer, lagi, pantograf, rytownik, skrobak, szrafowanie, I sztycharz, II sztycharz. Wyjaśnienia tego typu

są potrzebne zwłaszcza w tak specyficznej dziedzinie, jaką uprawiał Czesław Słania. Sądzę jednak, że wykład ten mógł Autor rozbudować i uzupełnić o najnowszą wiedzę na temat ekslibrisu, natomiast słownik terminologiczny powinien, moim zdaniem, poprzedzać tę część albumu, w której charakteryzowane są domeny twórczości Artysty.

Książkę zamykają *Bibliografia Czesława Słania* w opracowaniu Janusza Milewskiego i krótkie dwa szkice tegoż autora, prezesa Jeleniogórskiego Stowarzyszenia Filatelistów i Kolekcjonerów, prywatnie wielkiego admiratora twórczości Słania.

Należy w pełni docenić walory merytoryczne i poznawcze wszystkich tekstów znajdujących się w omawianym albumie, łącznie z podpisami pod ilustracjami. Właściwym zamysłem tej edycji jest dwuszpaltowy układ tekstów w języku polskim i równoległe angielskim (tłumaczenia Krzysztofa Stasiaka i Magdy Dziadosz są bez zarzutu), dzięki czemu książka zyskała zasięg międzynarodowy (znalazła się w 16 krajach świata). Projekt okładki, opracowanie graficzne, rysunki, zachowanie właściwych proporcji między poszczególnymi częściami – te wszystkie elementy, o których decydował autor wydania są wyraźnym i dobitnym przykładem umiłowania pracy edytorskiej i wielkiej staranności. Przekazana do rąk czytelników książka jest wartościową pomocą naukową, wzbogaca naszą wiedzę o trudnej sztuce sztycharskiej. Autor zapowiada, iż w dalszym ciągu kompletuje materiały, m. in. korespondencję i zapisy rozmów o twórczości Czesława Słania, do drugiego tomu książki, jaki zamierza poświęcić Artyście.

## Przypisy

<sup>1</sup> Zygmunt K. Jagodziński, Czesław Słania. Światowej sławy artysta-grafik, genialny rytownik, twórca miniaturowych szytów stalorytnicznych, „*Elity*” 2004, nr 2 (15), s. 25-46.; tenże, Czesław Słania genialne szyty portretowe, „*Elity*” 2005, nr 1/2 (18), s. 10-29.

<sup>2</sup> W pracowni znaków wodnych m.in. powstaje rzeźba na matrycach i kontrmatrycach wgłębna i wypukła; w eguterni (od franc. *égoutter* – odsączać, osuszać) masę papierniczą wylewa się na rzeźbę; na wstęgach tej masy założonej na bębny maszyny papierniczej wytłaczany jest znak, który jest zróżnicowany fakturą i odcieniami: na elementach wypukłych rzeźby masa papiernicza rozczepia się i rozjaśnia, na wklęsłych – zagęszcza i przyciemnia.

<sup>3</sup> Samuel Kleinschmidt (1814-1886) – twórca nowoczesnej gramatyki języka eskimoskiego (1851 r.), autor słownika

tego języka (1871 r.). Znaczek w kolorze brązowym wartości 35 øre, wydany przez Królewską Poczta Grenlandzką, zawiera popiersie uczonego i tytuł: KALÂTDLIT NUGAT. *Kalâtdlit* (wymowa: kalaszlit, l. p. *kalaleg*) była w XIX w. nazwą lokalną używaną na oznaczenie mieszkańców Grenlandii południowo-zachodniej – Eskimosów. Nazwa całej wyspy brzmiała: *nung Kalatdlit*, czyli ląd Kalatdlitów. Pierwszy słownik języka eskimoskiego opracowany był w 1750 r., pierwsza gramatyka Paula Egede w 1760 r. – Por.: A. Kosiba, *Grenlandia*, Lwów-Warszawa 1937, s. 433.

Antoni Romuald Chodyński

### The Oeuvre of a Brilliant Polish Engraver

The end of 2006 marked the publication of an album by Zygmunt Krzysztof Jagodziński on the life and works of Czesław Słania (1921-2005), an exceptional steel engraver, the author of designs for more than 1 000 postage stamps executed with great artistic talent and extraordinary technical precision in many countries all over the world.

After World War II, Słania decided to pursue his artistic endeavours in Cracow. In 1946 he enrolled at the Academy of Fine Arts where in 1947-1950 he studied at the Department of Graphic Art. Already as a student he worked in the State Printing House, a Third Branch of the Polish Security Printing Works in Cracow. After moving to Warsaw, Słania was employed by the Polish Securities Printing Works. Dismissed in 1956, he left Poland and settled in Sweden (Stockholm). Subsequently, Czesław Słania worked in Denmark, Monaco and many other countries. In 1972, King Gustav VI Adolf of Sweden bestowed the title of court engraver, the second such distinction in the twentieth century. Słania designed 1 075 stamps, including 395 projects for the Swedish royal post office, 241 for the Danish post office, 125 for the Principality of Monaco, 93 for the Faroe Islands, 45 for Greenland, 40 for Poland, 25 for the United Kingdom, 10 for Singapore, 9 for the USA, etc. The Polish Post

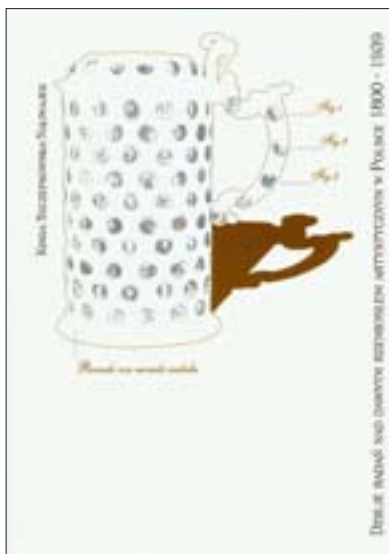
Service resumed cooperation with Słania as late as 1993. Up to 2000, he designed only 11 stamps for this institution.

Zygmunt Jagodziński established that political conditions prevailing in the People's Republic of Poland relegated the enormous talent of Słania to the margin. He successfully worked abroad, where his works were appreciated and awarded, with the artist gaining access to royal and ducal courts while all but forgotten in his homeland. At the end of his life, Czesław Słania returned to Cracow, where on 24 March 2005 he was buried at the Rakowicki Cemetery, in the vicinity of the grave of Jan Matejko. After all, his truly masterly work on stamps began with copying Matejko's *Battle of Grunwald*, processed by means of a steel engraving microtechnique.

In his monographic album Zygmunt K. Jagodziński, also a long-time employee of the Polish Securities Printing Works in Warsaw, contained numerous information obtained directly from the artist, his family and collectors-philatelists. The ensuing imposingly edited book is also the accomplishment of the Museum of Post and Telecommunication in Wrocław. The author promises that he will continue studying the works of Czesław Słania.

□

Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800-1939*, Toruń 2005, ss. 223, il. 33 cz.-b. i 5 kol.



Ostatnim bodaj polskim badaczem, który wierzył, że garnki mogą „rosnąć” na polach, był kronikarz Jan Długosz. Wziąwszy za płody ziemi popielnice z prochami zmarłych, odnajdowane na pogańskich cmentarzyskach koło Nochowa w ziemi Wielkopolskiej, opisał je w swoich *Rocznikach* jako polską osobliwość. W następnych wiekach naszych dziejów nikt nie miał już wątpliwości, co do pochodzenia i sposobów produkcji wyrobów rzemiosła, w tym także rzemiosła artystycznego. Jednak dzieła warsztatów złotniczych, pracowni tkanin i haftów, wytwórni szkła i porcelany czy odlewni ludwisarskich, długo nie były w Polsce przedmiotem zainteresowań o charakterze naukowym. Sytuacja uległa zmianie w początkach XIX w., kiedy ziemie polskie znalazły się pod zaborami. Wśród

ówczesnych elit wyraźne były dążenia do przełamania, szerzonego na zachodzie Europy, a uzasadniającego rozbiory, przekonania o cywilizacyjnym i kulturowym zapóźnieniu Rzeczypospolitej. Kult przeszłości i polskich tradycji dał impuls do gromadzenia najpierw pamiątek historycznych i narodowych, a z czasem szerzej pojętych świadectw dawnej świetności, w tym wybitnych przykładów kultury materialnej. Zbiory tzw. starożytności stały się punktem wyjścia do badań nad sztuką na ziemiach polskich. Początkowo badania te prowadzone były z pobudek patriotycznych i sentymentalnych, z chęci ratowania narodowego dziedzictwa. Ich inicjatorami bywali niekiedy miłośnicy sztuki pozbawieni rzetelnego warsztatu badawczego, co niejednokrotnie dyskwalifikowało ich prace z naukowego punktu widzenia. Z czasem nastąpił jednak wzrost poziomu studiów nad dawnym rzemiosłem artystycznym. Powodem tego były przemiany, jakie w tej dziedzinie dokonywały się w Europie Zachodniej. W 1843 r. w Paryżu powołano Muzeum Cluny, które gromadziło i eksponowało znaczącą kolekcję przedmiotów sztuki zdobniczej z okresu średniowiecza i renesansu. Następnie w roku 1853 wydzielono ze zbiorów Luwru osobną galerię poświęconą „Objets d’art”. Działania te zwróciły uwagę świata naukowego na rzemiosło artystyczne i podniosły jego rangę jako dziedziny badawczej. Na terenach daw-

nej Rzeczypospolitej szersze studia w tym zakresie zaczęły prowadzić towarzystwa i komisje naukowe, placówki muzealne i wyższe uczelnie. O ile poziom badań systematycznie się podnosił, o tyle niemal do końca okresu niewoli niezmiennie pozostawały patriotyczne motywacje towarzyszące działalności naukowej. Zygmunt Działowski, który zorganizował w Toruniu w roku 1876 muzeum gromadzące zabytki krajowe, w przemówieniu inauguracyjnym następująco uzasadniał taką postawę: *Do ogólnych powodów zajęcia się nauką przybywa dla nas jeszcze jeden. Jest nim zatarg o narodowość pierwotnych na tej ziemi mieszkańców. Są tacy, którzy w nienawiści [na]rodowej odmówić by nam chcieli nawet dziejowego prawa mieszkania na tej ziemi i w tendencji swojej posługują się sofistematami opromienionymi niby to naukową aureolą [...]. Winniśmy [więc] zawczasu gromadzić wszelkie dowody, by dać [im] odpór w sposób wyczerpujący i naukowy* (s. 114).

Mimo podejmowanych wysiłków, badania nad dawnym rzemiosłem artystycznym ograniczały się do komunikatów, rzadziej monograficznych publikacji dotyczących poszczególnych jego dziedzin, zawężanych dodatkowo do określonych regionów. Dwudziestolecie międzywojenne nie przyniosło w tej kwestii zasadniczego przełomu. Pojawiły się nowe opracowania monograficzne poświęcone obiektom, warsztatom lub środowiskom rzemieślni-

czym, rozpoczęto wydawanie serii „Muzea Polskie”. Nie doceniono jednak rangi wyrobów rzemiosła artystycznego na tyle, aby udzielić im nieco miejsca w syntetycznych opracowaniach dziejów sztuki polskiej. Trwały w nich pozycję zajęły dopiero po II wojnie światowej.

Przedstawienie dziejów badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce od początków XIX stulecia do roku 1939 było przedsięwzięciem niełatwym ze względu na wielość gałęzi wytwórczości i różnorodny charakter samych badań. Zadanie utrudniał dodatkowo fakt, że większa część omawianego okresu była czasem niewoli narodowej. Każdy z trzech zaborców miał inny stosunek do działalności naukowej mającej za przedmiot sztukę polską, co wymuszało na badaczach odmienne formy pracy. Przychylny stosunek władz austriackich do polskich inicjatyw kulturalnych kontrastował chociażby z represyjną polityką władz pruskich, które za działalność naukową o zabarwieniu patriotycznym skazywały na konfiskatę mienia, a nawet więzienie.

Wyzwanie, jakim było syntetyczne opracowanie dziejów wymienionych wyżej badań, podjęła prof. Kinga Szczepkowska-Naliwajek. Przygotowała ona *Bibliografię historii rzemiosł artystycznych w Polsce w czasach średniowiecza i w epoce nowożytnej do połowy XIX wieku*. Ta niezwykle cenna dla badacza dawnego rzemiosła artystycznego pozycja została wydana w roku 2003. Stała się ona podstawą omawianej tu publikacji. Już we wstępie do *Bibliografii...* autorka nakreśliła szkic przyszłej pracy, podając kluczowe wydawnictwa związane z tematem i wskazując środowiska naukowe, będące inicjatorami badań dawnego rzemiosła. W recenzowanej publikacji znacznie rozwinęła ten

temat. Zasadniczą zaletą książki jest próba pełnej charakterystyki wieloaspektowych studiów nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce, prowadzonych w latach 1800-1939. Autorka rozpoczęła od omówienia terminów, jakimi określano rzemiosło artystyczne, oraz sposobów definiowania tego typu twórczości. Następnie zajęła się różnymi rodzajami działalności badawczej, mającej za przedmiot wyroby rzemiosła. Wymieniła kolekcje dzieł sztuki i zbiory pamiątek, opisała krótko ich zasoby, prowadzone w oparciu o nie badania oraz wydawane albumy. Omówiła wystawy „starożytności” i stanowiące ich trwały ślad katalogi. Zaprezentowała muzea, scharakteryzowała ich zbiory i inwentarze. W książce znalazły się również informacje o początkach inwentaryzacji i dokumentacji obiektów zabytkowych z terenów Rzeczypospolitej. Szczepkowska opisała działalność towarzystw naukowych oraz badania prowadzone na wyższych uczelniach. Przedstawiła publikacje dotyczące rzemiosła – od amatorskich do spełniających wszelkie kryteria prac naukowych. Autorka umieściła w tekście także zwięzłe biogramy tych, którzy zajmowali się rzemiosłem artystycznym w omawianym okresie, poczynając od wielkich kolekcjonerów (Stanisław Kostka Potocki, Izabela Czartoryska, Edward Raczyński, Tytus Działyński i in.), a kończąc na zwykłych miłośnikach „starożytności”. Zaprezentowała autorów pojedynczych publikacji oraz badaczy, w których dorobku naukowym prace poświęcone rzemiosłu stanowiły znaczącą część (m.in. Marian Sokołowski, Julian Pagaczewski, Adam Bochnak). Atutem książki jest sięgnięcie do tekstów źródłowych odsłaniających motywy, metody i ocenę działalności badawczej poszczególnych

osób. Wielokrotnie towarzyszy im odautorski komentarz.

Zasadniczym mankamentem jest natomiast brak wstępu, którym opatrywane są zazwyczaj tego rodzaju publikacje, wstępu, który sprecyzowałby przedmiot omawianych badań i ich zakres. Co w istocie oznacza owo „w Polsce” umieszczone w tytule? Czy chodzi o badania nad dziełami rzemiosła artystycznego tworzonymi w Polsce przedrozbiorowej? Czy o badania wyrobów rzemiosła różnej proveniencji gromadzonych na terenach Rzeczypospolitej, często dopiero od końca XVIII wieku? Czy w końcu o badania nad wszelkim rzemiosłem artystycznym, prowadzone na dawnym terenie Polski? Ani sam tytuł, ani treść publikacji nie dają jednoznacznej odpowiedzi na te pytania. Obok zabytków polskiej kultury materialnej przedmiotem naukowych zainteresowań były wazy etruskie i greckie, wyroby z chińskiej porcelany i laki, emalie limuzyjskie czy włoskie i hiszpańsko-mauretańskie majoliki. Dotyczy to zwłaszcza kolekcji, eksponowanych między innymi w Wilanowie, Gołuchowie czy Łańcutcie, w których *polonica* stanowiły niewielką część. Podobnie omówione przez Szczepkowską wystawy „starożytności” prezentowały przedmioty o różnym pochodzeniu (od Europy Zachodniej po Daleki Wschód) i datowaniu (od antyku po czasy nowożytne). Być może autorce zależało na przedstawieniu szerszego kontekstu badań nad rzemiosłem artystycznym w Polsce.

Kinga Szczepkowska-Naliwajek omówiła prace dotyczące zabytków złotnictwa, tkanin i haftów, ceramiki i szkła, ludwisarstwa. Natomiast o numizmatyce, uzbrojeniu, meblach czy zegarach zamieściła jedynie krótkie wzmianki przy okazji prezentacji kolekcji lub wystaw. Niektóre ze wskazanych dziedzin

rzemiosła autorka pominęła również we wspomnianej wcześniej *Bibliografii...*, uzasadniając to we wstępie publikacji. Dla przykładu, uznała, że numizmatyka, jako wyspecjalizowana nauka pomocnicza historii, posługuje się własnym aparatem badawczym i posiada odrębną, szeroką bibliografię. Z kolei rozwój zegarmistrzostwa czy zmiany form uzbrojenia uwarunkowane były postępowaniem technicznym lub rozwojem mechaniki, zaś przemiany stylistyczne miały na ich formę wpływ drugorzędny, stąd nie znalazły się one w polu jej zainteresowań. Być może w omawianej tu publikacji dziedziny te zostały pominięte z podobnych powodów. Wszystkie powyższe wątpliwości, jak wcześniej wspomniałam, mógłby rozwiązać zwięzły wstęp, którego zabrakło.

Z lektury książki wynika, że

autorka starała się przedstawić rozwój badań nad rzemiosłem artystycznym chronologicznie. Szkoda, że nie zyskało to czytelnego wyrazu w tytułach rozdziałów.

Kinga Szczepkowska-Naliwajek wiele miejsca poświęciła badaniom nad dawnym złotnictwem, które było dziedziną rzemiosła szczególnie jej bliską. Dogłębny i szczegółowy charakter informacji na ten temat wydaje się jednak niekiedy przesadny (np. tekst Sokołowskiego poświęcony sztuce emalii, s. 91-92) i kontrastuje z bardziej ogólnym ujęciem pozostałych zagadnień. Z kolei niektóre z przytoczonych tekstów źródłowych, acz interesujące z punktu widzenia charakterystyki środowisk naukowych i temperatury polemik toczonych przez badaczy, nie mają wiele wspólnego z tematem, któremu książka jest poświęcona (s. 71-72).

Mimo powyższych zastrzeżeń, nakreślony przez autorkę bogaty obraz szeroko pojętego życia naukowego na ziemiach polskich od rozbiorów po rok 1939, koncentrującego się na rzemiosle artystycznym, wart jest bliższego poznania. Sylwetki miłośników i badaczy, którzy, nie szczędząc sił i nakładów finansowych, z pasją oddawali się ratowaniu, dokumentowaniu i naukowej analizie pamiątek naszej przeszłości, z pewnością skłonią niejednego czytelnika do refleksji nad kondycją współczesnych działań podejmowanych dla ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego. Powszechnej w tamtych czasach świadomości społecznej, dotyczącej potrzeby ochrony zabytków, przychodzi nam dzisiaj jedynie pozazdrościć.

Magdalena Pielas

### Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800-1939* (*The History of Research into Old Crafts in Poland 1800-1939*), Toruń 2005, 223, 33 black and white and 5 colour ill.

Up to the beginning of the nineteenth century, the crafts did not constitute the object of scientific interest. This situation changed once Polish lands were partitioned. The elites of the period aimed at overcoming a conviction about the cultural and civilizational backwardness of the Commonwealth, disseminated in the West and justifying the partitions. A cult of the past and Polish traditions provided an impulse for collecting historical and national souvenirs and in time more widely conceived evidence of former grandeur. Collections of so-called antiquities became a point of departure for scientific studies. Another contributing fact was the elevation of the rank of the crafts as a domain of research, expressed by the establishment of Museum Cluny in Paris (1843) displaying the decorative arts and in 1853 the creation of a separate gallery of *Objets d'art* at the Louvre. In Poland, despite efforts pursued by scientific milieus, research conducted prior to the Second World War and concerning

local crafts was limited to communiqués or monographic publications about its assorted fields. The crafts were not discussed in any synthetic study on Polish art. The history of research into the crafts in Poland up to 1939, described by Prof. Kinga Szczepkowska-Naliwajek, was rendered possible by years-long interest in this particular realm of the arts. In 2003, she published *Bibliografia historii rzemiosł artystycznych w Polsce w czasach średniowiecza i w epoce nowożytnej do połowy XIX wieku* (*Bibliography of the History of the Crafts in Poland during the Middle Ages and the Modern Era up to the Mid-Nineteenth Century*) which is the foundation of the reviewed publication. The author discussed the terminology and definitions of the crafts, pertinent studies, art collections, exhibitions of "antiquities", museum resources, inventories and documentation, as well as publications based upon the latter. K. Szczepkowska-Naliwajek wrote about the activity of scientific societies and research carried out

on an academic level. Concise biograms of persons writing about the crafts during the period in question are accompanied by source texts revealing the motifs, methods, and assessment of the ensuing work. Unfortunately, the reader will not encounter all that could be suggested by the title. In her capacity as a renowned expert on the topic, the author discussed monuments of goldsmithery, fabrics and embroidery, ceramic, glass and bell foundery. Numismatics, arms and armament, furniture or clocks are mentioned only in brief notes. The book, nevertheless, outlines a diverse image of scientific life on Polish territory from the partitions to 1939, and brings the reader closer to researchers and lovers of art for whom the salvaging, documenting and scientific analysis of the monuments of Polish material culture were not only a veritable passion but also a patriotic duty. Their extraordinary involvement is worth the attention of all readers!

Magdalena Pielas

**Zigmantas Kiaupa, *Lietuvos kultūros vertybių kelionės iki 1990 m.*, Wydawca: Kultūros paveldo departamentas prie Lietuvos Respublikos Kultūros Ministerijos, Vilnius 2006, ss. 141**



Na rynku księgarskim w 2006 r. ukazała się książka Zigmantasa Kiaupy, profesora Uniwersytetu Witolda Wielkiego w Kownie i członka Litewskiej Państwowej Komisji Ochrony Zabytków, zatytułowana *Przegląd litewskich dóbr kultury do 1990 r. – straty i restytucja*, wydana nakładem Ministerstwa Kultury Republiki Litewskiej. Wypełnia ona dotkliwą lukę nie tylko w historiografii litewskiej, ale także wpisuje się w dotychczasowe publikacje współczesnych autorów polskich: Jana Pruszyńskiego<sup>1</sup>, Cezariusza Skuzy<sup>2</sup> i Dariusza Matelskiego<sup>3</sup>, zajmujących się tymi zagadnieniami w odniesieniu do Polski od wieku XVI poczynając, a na okresie po II wojnie światowej kończąc. Wspólnym obszarem zainteresowań dla historiografii polskiej i litewskiej jest więc Rzeczpospolita Obojga Narodów (1569-1795), w skład której wchodziło Wielkie Księstwo Litewskie, jak również lata 1922-1939, gdy Wilno i Kraj Wileński (*Vilnianus Kraštas*) wchodziły w skład II Rzeczypospolitej.

Książka składa się dwóch części zatytułowanych *Lietuvos kilnojamoju*

*kultūros vertybių užsiennyje samprata* (Litewskie ruchome dobra kultury poza granicami kraju) oraz *Lietuvos kultūros vertybių kelionės* (Przemieszczenie się dóbr kultury litewskiej).

W części pierwszej autor dokonał podziału rzeczowego litewskiego dziedzictwa kulturowego pozostającego poza granicami kraju, wyróżniając: inkunabuły, starodruki, archiwalia, księgozbiory, dzieła sztuki i pomniki. Następnie omówił ich przemieszczanie się, czyli grabież litewskich dóbr kultury, dokonaną przez Szwedów i Rosjan. W kolejnym podrozdziale skupił uwagę na koncepcjach odzyskania ruchomego dziedzictwa kulturowego, podjął kwestię źródeł historycznych znajdujących się poza granicami Litwy, zakończył go refleksją o wspólnym – światowym – dziedzictwie kultury.

Z kolei w części drugiej, po krótkiej charakterystyce początków państwowości litewskiej w XIII i XIV w. autor przeszedł do charakteryzowania strat w dziedzinie dóbr kultury zadanych Litwie przez Krzyżaków, Szwedów, Rosjan i Kozaków w wiekach XV-XVIII, następnie omówił konfiskaty carskie w XIX w., likwidację litewskich (wileńskich) instytucji kulturalnych po upadku powstania styczniowego oraz proces rusyfikacji Litwy po roku 1865. Wskazał także na polonocentryzm wielu autorów polskich, którzy nie dostrzegali do 1795 r. odrębności kulturowej Litwinów. Ten punkt widzenia wydaje się wątpliwy, gdyż szlachta litewska

po unii lubelskiej 1569 r. uległa procesom polonizacyjnym i aż do upadku Rzeczypospolitej Obojga Narodów w 1795 r. nie posługiwała się językiem ojczystym, który przetrwał jedynie wśród chłopskiej ludności wiejskiej. Dopiero rusyfikacja ziem litewskich przez carską Rosję Romanowów wpłynęła na litewskie odrodzenie narodowe. Autor zauważa także, iż w historiografii polskiej zagadnienia strat litewskich dóbr kultury poruszone zostały jedynie przez J. Pruszyńskiego i D. Matelskiego.

Merytoryczne rozważania o stratach litewskich dóbr kultury w latach 1655-1945 zaczynają się dopiero od strony 33, gdy autor przytacza grabieże dokonane przez Szwedów i Rosjan, zakończone zawłaszczeniem przez Rosję ksiąg *Metryki Litewskiej*, które do dzisiaj znajdują się w Moskwie. Kiaupa odwołuje się – zresztą dość ogólnikowo – do badań historyków polskich. Wzmiankuje jedynie cenną publikację Marii Łowmiańskiej *Wilno przed najazdem moskiewskim 1655 roku*<sup>4</sup>, stąd też warto przypomnieć co pisała w swojej rozprawie doktorskiej żona wybitnego mediewisty wileńskiego (od 1945 r. poznańskiego) Henryka Łowmiańskiego na temat zniszczeń Wilna w wyniku najazdu moskiewskiego i zajęcia 8 sierpnia stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego. Otóż, jak podaje Maria Łowmiańska, podczas 17 dni pożogi w Wilnie spłonęło 600 gmachów w mieście, splądrowano pałace, z których



zrabowano dzieła sztuki, archiwalia, księgozbiory (z mieszczan najwspanialszy posiadał kupiec i burmistrz Stefan Lebedzicz, zawierający 95 ksiąg łacińskich, 12 ruskich, 5 polskich o tematyce filozoficznej, historycznej i religijnej). Nie oszczędzono kościołów i klasztorów. Wymordowano wówczas około 30% mieszkańców (około 25 tys. osób), a następnie ludność miasta zdziesiątkował w roku 1657 mór<sup>5</sup>. Wtedy to wywieziono do Moskwy trzy tomy (IV, V, VI) *Metryki Litewskiej*<sup>6</sup>. W Nowogródku Kozacy Zołotareńki zrabowali i spalili archiwum metropolii unickiej<sup>7</sup>. Zniszczono także większość kościołów katolickich w diecezji wileńskiej<sup>8</sup>.

Anonimowy autor *Pieśni o Januszu Radziwille* tragedię miasta odnotował w następujący sposób: *Stolica nasza, Wilno ukochane, z ozdób, dostatków i dóbr swych zebrane, Kościoły, domy bogate złupione, budowane dwory w popiół obrócone. Krew się niewinna lała rynsztokami, z dziełek i matek rąbanych szabłami. Zakonnych osób obojej płci wiele legło na placu przy każdym kościele*<sup>9</sup>. Zaś Ludwik Kubala pisał: *Kozacy Zołotareńki pierwsi wpadli do Wilna, zdobyli migiem bramy, domy warowne, kościoły i mordowali, co było pod ręką, kobiety, dzieci, psy, konie, koty... jakby Bóg wie, za jakie krzywdy odemścić się pragnęli. Podobno 25.000 ludzi w tym jednym dniu zginęło [...]. Zdobycz – pisze współczesny – w gotowych pieniądzach, w srebrze, w złocie, drogich kamieniach i sprzętach, nie do opisania. O jej wartości przekonał się naocznie w sklepach i na targu w Moskwie, bo Wilno było bardzo bogate i od wieków nie widziało nieprzyjaciela. Byliśmy zdumieni, patrząc na srebrne naczynia, srebrne zamki i gwoździe przy skrzyniach, srebrne okucia karet... Wartość talara spadła wskutek obfitości w obrocie... niewolnicy za bezcen.*

*Car zabrał siedem kopuł z pałacu Radziwiłła, pokrytych złotem i przywiózł do Moskwy wraz z kolumnami z czerwonego i różnobarwnego marmuru, a przytem podłogi, stołów biesiadnych bez liku – rzadkości o jakich Moskale dotychczas nie mieli wyobrażenia*<sup>10</sup>.

W tej części recenzowanej książki szczególnie rzuca się w oczy niewykorzystanie świetnej publikacji Józefa Moriego, powstałej jako rozprawa doktorska na seminarium prof. H. Łowmiańskiego, która mimo wielu mankamentów wynikających z ingerencji cenzury, już w 1965 r. rzuciła światło na problem start zadanych litewskim dobrom kultury przez Moskwę. Ogromny uszczerbek poniosła wówczas Rzeczpospolita w dziedzinie kultury. Podobnie jak w Wilnie było w Pińsku, gdzie – pisze Józef Morzy – wojska rosyjskie: *Stojąc przez kilka dni, wszystkie skarby, sumy gotowe, towary różne, złoto, srebro, cynę, miedź, dzwony kościelne i cerkiewne, zboża różne i wszystkie nabytki domowe do szczytu wybrawszy do bajdaków i czołnow ponosili i powozili, a odchodząc z Pińska zamek, miasto, kościoły, cerkwie, kramy rynkowe, domy, folwarki, także dwa spichlerze w rynku stojące, zgola wszystkie miasto z dostatkami do szczytu ogniem spalili i w niwecz obrócili i ledwie domów kilkanaście z jednego końca na przedmieściu, których ogień zaciągnąć nie mógł, zostało*<sup>11</sup>.

Nie wszystkie grabieże można jednak przypisać Moskalom, albowiem wojewoda wileński i hetman wielki litewski książę Janusz Radziwiłł<sup>12</sup> przed opuszczeniem miasta wziął od Magistratu Wilna za pokwitowaniem 64 tys. złp na żołd dla piechoty cudzoziemskiej, których jej nie przekazał. Ponadto pozwolił własnej chorągwi kozackiej zabrać skarby kościelne (ciało patrona Litwy św. Kazimierza

udało się kanonikom wileńskim ukryć, powróciło ono na swoje miejsce w katedrze dopiero we wrześniu 1661 r.). Natomiast część chorągwi zgodnie z wcześniejszymi, ale nie pierwszymi w tej wojnie zapowiedziami oświadczyła, że *dłużej bez zapłaty służyć nie będzie. Wypowiedziała hetmanom posłuszeństwo i zostawiając za plecami dymy płonącego Wilna opuściła obóz*<sup>13</sup>.

Zabrakło również wykorzystania świetnej syntezy dziejów Litwy pióra Jerzego Ochmańskiego, który – gdy książka nie miała debitu na obszar ZSRR, gdyż kończyła dzieje Litwy na 1940 r. (!) – pisał o wydarzeniach z połowy XVII w. następująco: *Stolica Litwy, która od 1394 r. nie oglądała wrażliwych zastępów, 8 sierpnia 1655 r. padła ofiarą najazdu moskiewskiego. Najazd i sześćioletnia okupacja moskiewska straszliwie zrujnowały Wilno, które ogromnie wyludniło się i na długie dziesiątki lat straciło dawną świetność, i dalej: Najbardziej ucierpiały dobra kościelne, niszczone i przez protestanckich Szwedów, i przez prawosławnych Moskali*<sup>14</sup>. Do upadku ZSRR w 1991 r. nawet takie sformułowanie nie mogło ukazać się w historiografii radzieckiej!

Kolejny podrozdział części II Zigmantas Kiaupa poświęcił przemieszczeniu litewskich ruchomych dóbr kultury w latach 1795-1918. Wskazał tutaj na podział *Metryki Litewskiej* między Rosję a Prusy, które po rozbiórce 1795 r. oparły swoje granice o Niemen, a Kowno i Grodno były miastami granicznymi po stronie rosyjskiej. Należy dodać – czego autor nie zrobił – iż część *Metryki Litewskiej* w 1797 r. została przewieziona do Tajnego Archiwum Państwowego w Berlinie-Dahlem (1302 dokumenty)<sup>15</sup>. Zupełnie pominięte zostały straty zadane kulturze ziem dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego w okresie wojny 1812. A wystar-

czyło sięgnąć do *Historii Białorusi* Zachara Wasiliewicza Szybieki, który pisał: *Dokonywano rabunków i w kurnych chłopskich chatach, i w kupieckich domach, i magnackich pałacach. Został spalony i znacznie zniszczony zamek w Mirze. Zabierano wszystko to, czego nie zdążyli zabrać Francuzi. Rosyjski generał [Paweł] Cziczagow potrzebował czterdziestu wozów, żeby wyprawić do Petersburga i Moskwy cenne rzeczy oraz archiwa z radziwiłłowskiego pałacu w Nieświeżu* [podkr. – D.M.]. Część dóbr radziwiłłowskich z Nieświeża została rozgrabiona przez rosyjskich oficerów i żołnierzy. [...] Powojenna Białoruś była doszczętnie zrujnowana. Ziemię, którą przeszły imperatorskie armie, były pokryte trupami. Naoczni świadkowie obliczali ich liczbę na długość jednej wiorsty na sto i więcej. Umarłymi były wypełnione kościoły, cerkwie, budynki państwowe w miastach, gdzie mieściły się szpitale. Trupy spalano na stosach do wiosny 1813 roku. Ludność Białorusi opłaciła wojnę wielkimi ofiarami – zginęło około miliona ludzi<sup>16</sup>.

Kolejnym zagadnieniem podjętym w omawianej książce była grabież księgozbiorów Uniwersytetu Wileńskiego i przekazanie ich w 1834 r. częściowo do Kijowa, a częściowo do Charkowa. Szkoda, iż autor nie skorzystał z najnowszej publikacji Artura Kijasa o Uniwersytecie Charkowskim<sup>17</sup>, a jeśli chodzi o grabież po upadku powstania styczniowego z pracy Henryki Ilgiewicz z Wilna<sup>18</sup>.

Następnie Kiaupa skupił się na wysiłkach Litwy związanych z restytucją utraconych dóbr kultury w latach niepodległości 1918-1940. Zwrócił uwagę na powołanie już w 1919 r. Komisji Rewindykacyjnej, która sporządziła spis dóbr kultury ewakuowanych przez władze rosyjskie w latach 1914-1916 i znajdujących się na obszarze ZSRR.

Niepowodzeniem – jak w przypadku negocjacji polsko-radzieckich w Rydze w latach 1920-1921 – zakończyły się negocjacje litewsko-radzieckie w sprawie Metryki Litewskiej (przechowywanej początkowo w Petersburgu, a od 1887 r. do dziś w Moskwie!). Autor obszernie przytoczył w języku polskim zapis artykułu XI polsko-radzieckiego traktatu pokojowego zawartego 18 marca 1921 r. w Rydze, który odnosił się do rewindykacji polskich dóbr kultury, w tym i do dzisiejszych litewskich dóbr kultury, gdyż obejmował także obszar Kraju Wileńskiego. W podrozdziale tym nie podniesiono kwestii spornych między Polską a Litwą w okresie międzywojennym, gdyż do 1938 r. obydwa państwa nie utrzymywały stosunków dyplomatycznych.

Kolejny podrozdział odnosi się do przemieszczenia ruchomych litewskich dóbr kultury i ich losu w czasie II wojny światowej i okupacji radzieckiej (1939-1991). Autor wskazał tutaj na radzieckie rabunki dokonane we wrześniu 1939 r., zanim Moskwa przekazała Kraj Wileński państwu litewskiemu, co stało się 29 października tego roku. Pierwszy akt grabieży miał miejsce w okupowanym Wilnie, z którego wywieziono częściowo do Mińska, a częściowo do Moskwy dokumenty pochodzące z byłych archiwów gubernialnych w Smoleńsku i Witebsku oraz zbiory Muzeum Smoleńskiego. Szkoda, iż nie została w tym miejscu wykorzystana cenna publikacja Marii Władysławy, która pisała: *W grabieży archiwaliów pomagali najeźdźcy komuniści, wywodzący się z mniejszości narodowych. Utrwaliło się nazwisko młodego Żyda – komunisty, Honiga, historyka i absolwenta USB*<sup>19</sup>. Odnosi się to także do książki Krzysztofa Jasiewicza, w której czytamy: *Proceder grabieży najlepiej, jak chyba żaden inny przykład, odślaniał prawdziwe*

*motywy agresji i rzeczywisty stosunek Sowietów do »wyzwolonej spod pańskiego ucisku« społeczności Kresów. Od pierwszych dni agresji trwał także mimo chaosu i bezmyślnej dewastacji zorganizowany rabunek polskiego mienia na wielką skalę*<sup>20</sup>.

Kolejna akcja rabunkowa nastąpiła po 22 czerwca 1941 r., gdy wojska niemieckie najechały na ZSRR (w tym i na obszar wchodzącej od 1940 r. w skład Rosji Radzieckiej Litwy). Jednak zagadnienie to – w przeciwieństwie do rabunków ze strony ZSRR – opracowane jest pobieżnie, toteż uzupełniam je poniżej.

Archiwa w Wilnie w latach 1941-1944 stały się pośrednim punktem przeładunkowym dla archiwów zrabowanych przez Niemców na okupowanym terytorium ZSRR: m.in. archiwa ze Smoleńska i Witebska złożono w pomieszczeniach archiwum wileńskiego, ale nie podlegały one dykcji Archiwum Państwowego, lecz sztabowi tzw. Komisji Rosenberga (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg zu Verfügung*)<sup>21</sup>. Niemcy doprowadzili do rozgrabienia majątku Uniwersytetu Stefana Batorego, który ocalał nawet wtedy, kiedy w latach 1939-1941 Wilno przechodziło z rąk do rąk: najpierw rosyjskich, potem litewskich i ponownie rosyjskich. Z Biblioteki Uniwersyteckiej wywieziono około 500 tomów książek i czasopism oraz kilkadziesiąt druków żydowskich. Zniszczeniu, rozkradzeniu lub rozproszoniu uległy biblioteki zakładów i seminariów USB, które liczyły około 100 tys. tomów. Bibliotekę Wydziału Lekarskiego przekazano Uniwersytetowi Witolda Wielkiego w Kownie (około 10 tys. tomów), a bibliotekę Wydziału Rolniczego – Litewskiej Akademii Leśnej w Wilnie. Niemal doszczętnie uległ zniszczeniu księgozbiór chemiczny, a rozkradzeniu księgo-

zbiór historyczny. Z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego wywieziono 117 obrazów, w tym wiele dzieł szkoły flamandzkiej i holenderskiej, a z Muzeum Etnograficznego USB przekazano do Muzeum Wojny w Kownie zbroje i broń huculską<sup>22</sup>.

Biblioteka Rzymsko-Katolickiego Seminarium Duchownego w Wilnie, licząca 30 tys. tomów, została przez Niemców zamknięta w marcu 1942 roku. Wówczas część księgozbioru wywieziono. Analogicznie postąpiono z Centralną Biblioteką Pedagogiczną w Wilnie, której księgozbiór liczył około 22 tys. tomów. Część tego księgozbioru przejął Litewski Instytut Pedagogiczny, a część – niewłaściwa ideologicznie i politycznie – została zniszczona. Tytuły i autorów kwalifikowała do wycofania kolejno – bolszewicka, a następnie

hitlerowska cenzura. Księgozbiory żydowskie, liczące około 150 tys. tomów, uległy całkowitemu zniszczeniu, z wyjątkiem wybranych egzemplarzy, które wywieziono do Rzeszy<sup>23</sup>.

W krótkim podsumowaniu Zigmantas Kiaupa konstatuje, iż dopiero od 1990 r. zaistniały na Litwie możliwości do podjęcia badań nad stratami i restytucją litewskich dóbr kultury od XVII wieku poczynając a na II wojnie światowej i jej skutkach kończąc. Książkę zamyka wybór literatury przedmiotu. Szkoda, iż nie zamieszczono indeksu osób, a także nazw geograficznych – co znacznie ułatwiłoby poruszanie się po tekście w języku litewskim.

Do rąk czytelnika trafiła bardzo przydatna publikacja, która po raz pierwszy ukazuje odbiorcy litewskiemu starty w narodo-

wych dobrach kultury. Studia na ten temat znajdują się w fazie początkowej, gdyż dopiero młoda – zaledwie piętnastoletnia – państwowość litewska stworzyła możliwość nieskrępowanych badań. Książka przydatna jest także dla badaczy polskich zajmujących się grabieżą i restytucją polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych (od XVI w.) poczynając, a na okresie współczesnym kończąc. Warto byłoby publikację tę przetłumaczyć na język polski i udostępnić szerszemu gronu zainteresowanych. Wymagałaby ona jednak znacznego uzupełnienia o osiągnięcia historiografii polskiej, co zostało wyżej wskazane. Teraz oczekiwać należy analogicznych opracowań historyków białoruskich, rosyjskich i ukraińskich.

Dariusz Matelski

## Przypisy

<sup>1</sup> J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*, t. I-II, Kraków 2001.

<sup>2</sup> C. Skuza, *Odzyskanie mienia polskiego po II wojnie światowej*, Piła 1992; tenże, *Wojenne i powojenne losy polskich skarbów narodowych*, Toruń 1994.

<sup>3</sup> D. Matelski, *Losy polskich dóbr kultury w Rosji i ZSRR. Próby restytucji: archiwa – księgozbiory – dzieła sztuki – pomniki*, Poznań 2003; tenże, *Problemy restytucji polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych. Archiwa – księgozbiory – dzieła sztuki – pomniki*, Poznań 2003; tenże, *Polityka Niemiec wobec polskich dóbr kultury w XX wieku*, Toruń 2005 (wyd. II popr., Toruń 2007); tenże, *Grabież dóbr kultury w wojnach Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1569-1795)*, Poznań 2005; tenże, *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*, t. I-II, Kraków 2006.

<sup>4</sup> M. Łowmiańska, *Wilno przed najazdem moskiewskim 1655 roku*, Wilno 1929 (wyd. II, Poznań 2005).

<sup>5</sup> M. Łowmiańska, *ibidem*, s. 16, 71, 75, 96-97, 181. Jak konstatuje Marceł Kosman: *Rok 1655 przyniósł katastrofę, którą obrazowo przedstawiło sprawozdanie roczne dla władz zakonu [jezuitów – D.M.]. Gmachy [założonej w 1579 r. Akademii w Wilnie – D.M.] wraz z fasadą zostały spalone, z trudem uratowano – i to nie w całości – bibliotekę. Po sześciu latach trzeba było rozpocząć pracę niemal od podstaw, ale przecież Wilno nie stanowiło wyjątku, zdewastowa-*

*ne zostało całe państwo* [podkreśl. – D.M.] – M. Kosman, *Orzeł i Pogoń. Z dziejów polsko-litewskich XIV-XX w.*, Warszawa 1992, s. 255.

<sup>6</sup> I. Sułkowska-Kurasiowa, *Metryka Litewska – charakterystyka i dzieje*, „Archeion” 1977, t. LXV, s. 92. Jak pisze znawca problematyki: *...w pierwszym rządzie Egidijus Banionis stwierdził, że najstarsze księgi Metryki Litewskiej jako archiwum własne kancelarii Wielkiego Księstwa Litewskiego nie zachowały się w oryginale. Archiwum to przechowywane na Dolnym Zamku w Wilnie zostało w całości utracone w czasie rozprężenia państwa w XVII wieku, nawiasem mówiąc, coś za piękne określenie najazdu moskiewskiego 1655 roku* [podkreśl. – D.M.] – K. Pietkiewicz, *Nowa edycja Metryki Litewskiej*, „Lituano-Slavica Posnaniensia” 1997, t. VII, s. 142.

<sup>7</sup> *Opisanie dokumentow Archiwa Zapadnoruskich Unjatskich Mitropolitow*, t. 1 (1470-1700), Sankt-Petersburg 1897 (informacja pod rokiem 1655).

<sup>8</sup> Zob. J. Kurczewski, *Stan kościołów parafialnych w diecezji wileńskiej po najściu nieprzyjacielskim 1655-1661 r.*, „Litwa i Ruś” 1912, t. I, z. II, s. 119-124 (cz. 1) i z. III, s. 162-169 (cz. 2); t. III, z. I, s. 54-59 (cz. 3) i z. III, s. 204-215 (cz. 4). Tam szczegółowo omówiono zniszczenia 175 kościołów (jako budynków) w poszczególnych parafiach, w niektórych przypadkach wykazując także braki w wyposażeniu liturgicznym i księgach parafialnych. Zob. także: W.F. Wilczewski,

Zniszczenia kościołów diecezji wileńskiej w czasie wojen w połowie XVII wieku, „Przegląd Wschodni”, t. VII, 2001, z. 3 (27), s. 941-964.

<sup>9</sup> A. Rachuba, *Wilno pod okupacją moskiewską w latach 1655-1661*, „Lithuania” 1994, nr 2-3 (11-12), s. 65. Wilno już w 1648 r. – po wybuchu powstania Chmielnickiego – było przygotowane do ewakuacji swych najcenniejszych zasobów, a Kapituła wileńska poleciła swym zarządom *sporządzić wory skórzane dla złożenia srebra i dokumentów na wypadek zamieszania* – J. Morzy, *Kryzys demograficzny na Litwie i Białorusi w II połowie XVII wieku*, Poznań 1965, s. 27.

<sup>10</sup> L. Kubala, *Wojna moskiewska r. 1654-1655*, (Szkice historyczne, seria III), Warszawa 1910 (reprint: Poznań 2005), s. 289-291. Zob. także: J. Szujski, *Dzieje Polski podług ostatnich badań spisane*, t. III, Kraków 1865, s. 367 in.; K. Zernack, *Polska i Rosja. Dwie drogi w dziejach Europy*, Warszawa 2000, s. 241.

<sup>11</sup> J. Morzy, *Kryzys demograficzny na Litwie i Białorusi w II połowie XVII wieku*, Poznań 1965, s. 58-58. Jest to skrócona wersja rozprawy doktorskiej z 1962 r., która w maszynopisie liczyła aż 925 stron. J. Bardach, *O dawnej i niedawnej Litwie*, Poznań 1988, s. 414: *Książka doc. dr. Józefa Morzego – po drobnych poprawkach i uzupełnieniach o publikacje ogłoszone po 1965 r. – powinna zostać wznowiona, gdyż przez 45 lat od obrony doktoratu nikt nie podjął się badań nad tym zagadnieniem, a w 1965 r. ukazała się w wydaniu powielonym zaledwie z kilkuset egzemplarzach!*

<sup>12</sup> Wojska dowodzone przez Janusza Radziwiłła wślawiły się rabunkami już wcześniej – w powiecie orszańskim, a więc na terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego. J. Morzy, *op.cit.*, s. 50 i 52.

<sup>13</sup> H. Wisner, *Janusz Radziwiłł 1612-1655...*, s. 197.

W 1656 r., czyli już po śmierci Janusza Radziwiłła, zgodnie z decyzją Jana II Kazimierza, jego dobra zostały nadane wojsku litewskiemu jako forma rekompensaty za niewypłacony żołd. Zob. E. Bagińska, *Kształtowanie się dziedzictwa Radziwiłłów birżańskich na Podlasiu w XVII w.*, „Białostoczczyzna” 1996, nr 3 (43), s. 23; D. Matelski, *Grabież...*, s. 28-37.

<sup>14</sup> J. Ochmański, *Historia Litwy*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982, s. 162 i 165.

<sup>15</sup> D. Matelski, *Polityka Niemiec...*, s. 37-38.

<sup>16</sup> Z.W. Szybieka, *Historia Białorusi 1795-2000*, Lublin 2002, s. 31-37. Zupełnie przez przypadek na nieświeskiej kolekcję numizmatów natrafił w Charkowie prof. Igracy Daniłowicz. Zob. K. Szelałowska, *Ignacy Daniłowicz (1787 lub 1788 – 1843)* [w:] *Słownik historyków polskich*, Warszawa 1994, s. 99.

<sup>17</sup> A. Kijas, *Polacy na Uniwersytecie Charkowskim 1805-1917*, Poznań 2005.

<sup>18</sup> H. Ilgiewicz, *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Toruń 2005.

<sup>19</sup> M. Wardzyńska, *Sytuacja ludności polskiej w Generalnym Komisariacie Litwy (czerwiec 1941 – lipiec 1944)*, Warszawa 1993, s. 118-119.

<sup>20</sup> K. Jasiewicz, *Zagłada polskich Kresów. Ziemiaństwo polskie na Kresach Północno-Wschodnich Rzeczypospolitej pod okupacją sowiecką 1939-1941*, Warszawa 1997, s. 87.

<sup>21</sup> Zob. J. Wulf, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation* [t. I: *Kunst und Kultur im Dritten Reich*], Gütersloh 1963, s. 369-376.

<sup>22</sup> M. Wardzyńska, *op.cit.*, s. 119-120.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 121. Zob. też: R. Margolis, *Wspomnienia wileńskie*, Warszawa 2005, s. 63-118 i 219-235.

### **Zigmantas Kiaupa, Lietuvos kultūros vertybių kelionės iki 1990 m., Kultūros paveldo departamentas prie Lietuvos Respublikos Kultūros Ministerijos, Vilnius 2006, 141 pp.**

*A Survey of Lithuanian Cultural Property to 1990 – Losses and Restitution* by Zigmantas Kiaupa, professor at the Vytautas the Great University in Vilnius and member of the State Commission for the Protection of Historical Monuments, was published in 2006. The book not only fills a conspicuous gap in Lithuanian historiography but also enhances heretofore publications by contemporary Polish authors: Jan Pruszyński, Cezariusz Skuza and Dariusz Matelski, studying the same topic in reference to Poland from the sixteenth century to the second world war. Polish and Lithuanian historiography, therefore, share a joint domain of interest – the Commonwealth of Two

Nations (1569-1795), which encompassed the Grand Duchy of Lithuania, and the 1922-1939 period, when Wilno (Vilno, Vilnius) and the Region of Wilno (Vilnianus Kraštas) belonged to the Second Republic.

The book is composed of two parts: *Lithuanian movable cultural property abroad* (*Lietuvos kilnojamoju kultūros vertybių užsienyje samprata*) and *The transition of Lithuanian cultural property* (*Lietuvos kultūros vertybių kelionės*).

The first part divides Lithuanian cultural heritage abroad into incunabula, old prints, archival material, works of art and monuments. The author goes on to discuss the transition, i. e. plunder of Lithuanian cultural property, committed

by the Swedes and the Russians. A successive sub-chapter focuses on assorted conceptions of regaining this property, foreign historical sources, and movable cultural legacy as well as the joint world heritage.

After a brief characteristic of the onset of Lithuanian statehood in the thirteenth and fourteenth century, the second part describes the losses suffered by Lithuanian culture and incurred by the Teutonic Order, the Swedes, the Russians and the Cossacks in the fifteenth-eighteenth century. The author then presents tsarist confiscations during the nineteenth century, the liquidation of Lithuanian (Vilno) cultural institutions after the fall of the January

Uprising of 1863, and the Russianization of Lithuania after 1865.

In a brief summary Z. Kiaupa declares that Lithuania did not enjoy circumstances conducive for embarking upon research into the losses and restitution of cultural property until after 1990.

The publication ends with a selection of pertinent literature. Unfortunately, the author did not include indices of persons and geographic names.

The discussed book is the first publication to acquaint the Lithuanian reader with losses of national cultural property.

It also proves to be of great use for Polish researchers dealing with the history of the plunder and restitution of Polish cultural property from the modern era to the contemporary period.

*Dariusz Matelski*