

MUZEALNICTWO

49



WARSZAWA 2008

<i>Rafał Golał</i> JAK ZAŁOŻYĆ PRYWATNE MUZEUM?	11
<i>Rafał Golał</i> SKUTKI POSIADANIA ZABYTKOWYCH MILITARIÓW	16
<i>Iwona Szmelter, Wojciech Kowalski</i> WYSTAWIENICTWO SZTUKI NOWOCZESNEJ A OCHRONA INTEGRALNOŚCI UTWORÓW	20
<i>Dorota Folga-Januszewska</i> UMOWA WYPOŻYCZENIA REKOMENDOWANA PRZEZ NEMO (SIEĆ EUROPEJSKICH ORGANIZACJI MUZEALNYCH)	42
SYSTEM DOKUMENTACJI DÓBR KULTURY – <i>OBJECT ID STANDARD</i>	59
<i>Renata Gąsior</i> ARCHIWISTA W MUZEUM. WSPÓŁPRACA ARCHIWÓW PAŃSTWOWYCH Z MUZEAMI NA PRZYKŁADZIE DOŚWIADCZEŃ ARCHIWUM PAŃSTWOWEGO W LUBLINIE	68
<i>Bp Mariusz Leszczyński</i> OCHRONA ZABYTKÓW SZTUKI SAKRALNEJ W ŚWIETLE AKTUALNEGO PRAWA KOŚCIOŁA KATOLICKIEGO	79
<i>Beata Skrzydlewska</i> MUZEUM DIECEZJALNE W PŁOCKU NA TLE HISTORII MUZEALNICTWA KOŚCIELNEGO W POLSCE	89
<i>ks. Tadeusz Bukowski</i> MUZEUM DIECEZJALNE W TARNOWIE. DZIEJE – LUDZIE – DZIEŁA	102
<i>ks. Jacek Urban</i> MUZEUM KATEDRALNE NA WAWELU	114
<i>ks. Paweł Tkaczyk</i> MUZEUM DIECEZJALNE W KIELCACH	132
<i>ks. Marek Sawicki</i> MUZEUM ARCHIDIECEZJALNE W LUBLINIE	139
<i>o. Sebastian Dmytruch</i> GRECKOKATOLICKIE MUZEUM ARCHIDIECEZJALNE WE LWOWIE	148
<i>Ewa Klaputh</i> SZTUKA SAKRALNA W MUZEUM REZYDENCJI I BAWARSKIM MUZEUM NARODOWYM W MONACHIUM ORAZ MUZEUM DIECEZJALNYM WE FRYZYNDZE	157

Tadeusz Piaskowski
MUZEUM MIKOŁAJA KOPERNIKA WE FROMBORKU. PRZYKŁAD WSPÓŁPRACY ŚWIECKICH
MUZEALNIKÓW Z DUCHOWIEŃSTWEM KATEDRALNYM 172

Dorota Szymczak
SREBRNY OŁTARZ DARŁOWSKI. HISTORIA, KONSERWACJA I EKSPONOWANIE 188

Dorota Folga-Januszewska
MUZEUM: DEFINICJA I POJĘCIE. CZYM JEST MUZEUM DZISIAJ? 200

Tomasz F. de Rosset
MALARSTWO POLSKIE W POLSKICH KOLEKCJACH PRYWATNYCH 204

Katarzyna Barańska
ZAPOMNIANA SPOŁECZNOŚĆ – KONCEPCJA ARANŻACJI MUZEUM NA ZAMKU W OŚWIĘCIMIU
217

Anna Lisiewicz
MUZEUM FABRYKI W ŁODZI – OTWARTE NA CZŁOWIEKA, OTWARTE TERYTORIALNIE 227

Halina Duczmal-Pacowska
NAJMNIJSZE MUZEUM ŚWIATA – DWADZIEŚCIA LAT DZIAŁALNOŚCI 1988-2008 235

Agnieszka Chodorowska
KARETY KRÓLA JANA III SOBIESKIEGO PRZYKŁADEM NIEDOWARTOŚCIOWANYCH POLSKICH
ARCYDZIEŁ 247

Andrzej Kiciński
MUZEA W PEJZAŻU – KRÖLLER-MÜLLER W OTTERLO, LUISIANA I ARKEN POD KOPENHAGĄ,
ANDRÉ MALRAUX W LE HAVRE I OROŃSKO 256

Krystyna Milewska
MUZEUM UCZY I BAWI. DZIAŁANIA EDUKACYJNE MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE
274

Katarzyna Rokosz, Przemysław Głowacki
NOC MUZEÓW – ZJAWISKO KULTUROWE I SPOŁECZNE OSTATNICH LAT 286

Marcin Szeląg
NOC MUZEÓW W OPINIACH PUBLICZNOŚCI 295

Joanna Rychter, Leszek Lenarczyk
LETNIA AKADEMIA KULTURY JĘZYKA POLSKIEGO. DZIAŁANIA MUZEUM ARCHEOLOGICZNO-
HISTORYCZNEGO W GŁOGOWIE NA RZECZ BUDOWY NOWOCZEŚNIE ROZUMIANEGO
REGIONALIZMU 304

Weronika Borgosz
MUZEA GOSZCZĄ LAUREATÓW KONKURSU DLA DZIECI 312

Eliza Ptaszyńska
„DIE KRAFTPROBE” – „PRÓBA SIŁ”. JUBILEUSZ 200-LECIA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W
MONACHIUM 316

Magdalena Dolińska
MUZEA I MUZEALNICZY WE FRANCJI 329

Madeleine Blondel
MUZEUM ŻYCIA BURGUNDZKIEGO W DIJON. JAK STWORZYĆ MUZEUM TOŻSAMOŚCI
REGIONALNEJ? 342

Tomasz Wilde
MUZEUM I MANUFAKTURA PORCELANY W HEREND NA WĘGRZECH 354

Aleksandra Magdalena Dittwald
NEWSEUM – AMERYKAŃSKIE MUZEUM DZIENNIKARSTWA 363

SESJE, KONFERENCJE, KONKURSY
„W STRONĘ NOWOCZESNEGO MUZEUM” – MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA,
Warszawa 6-7 marca 2008 – Anna Kucińska-Isaac 375

IX KONFERENCJA POLSKIEGO MUZEALNICTWA MORSKIEGO I RZECZNEGO –
„LOKALNA SPOŁECZNOŚĆ A MUZEUM”, Gdańsk-Tczew-Gdynia 29-30 maja 2008 – Maria Sołtysiak
378

„MUZEA NASZYCH CZASÓW” – II MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA MUZEALNIKÓW
POLSKICH, Kielce 16 czerwca 2008 – ks. Paweł Tkaczyk 381

KONKURS „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA”, WARSZAWA 2008 –
Maria Sołtysiak 383

OKOŁOFRLORENCKIE ZGROMADZENIE DOROCZNE ICLM/ICOM 14-17 września 2008 –
Janusz Odrowąż-Pieniążek 385

RECENZJE
Bożena Steinborn
KATALOGI, KTÓRYCH NAM BRAK 389

Dorota Szymczak, Srebrny ołtarz darłowski. Der Rügenwalder Silberaltar.
Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2007 – Magdalena Pielas 397

IN MEMORIAM
PROFESOR JAN PIOTR MARIA PRUSZYŃSKI (1941-2008) – BADACZ DZIEDZICTWA KULTURY
POLSKI – Dariusz Matelski 400

PROFESOR ANDRZEJ KICIŃSKI (1938-2008) – Krzysztof Pawłowski

JAK ZAŁOŻYĆ PRYWATNE MUZEUM ?

Obecnie obowiązująca ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.) dopuszcza tworzenie muzeów nie tylko przez Państwo i samorząd terytorialny, ale także przez prywatne podmioty, niezależnie od ich formy prawnej.

Zgodnie z art. 5 ust. 1 powyższej ustawy, muzea mogą być tworzone zarówno przez osoby prawne, osoby fizyczne, jak też przez jednostki organizacyjne nie posiadające osobowości prawnej. Muzeum może zatem utworzyć np. przedsiębiorca, taki jak choćby spółka z o.o., ale także np. fundacja, stowarzyszenie czy nawet zainteresowany takim muzealnym przedsięwzięciem obywatel.

Założyć muzeum może więc każda osoba, która ma ku temu odpowiednie możliwości, w tym dysponująca odpowiednim zbiorem oraz miejscem na jego eksponowanie. Założenie muzeum wymaga jednak dopełnienia stosownych formalności przewidzianych ustawą o muzeach. Dopiero gdy formalności te zostaną spełnione, można uznać, że doszło do powstania muzeum w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Prywatne muzeum musi mieć regulamin

W celu utworzenia prywatnego muzeum trzeba opracować i nadać mu regulamin, który stanowi odpowiednik statutu muzeum publicznego, będącego odrębną osobą prawną i instytucją kultury.

W tym miejscu zauważyć należy, że prywatne muzeum nie ma osobowości prawnej, czyli traktowane jest jako jednostka organizacyjna pozbawiona podmiotowości prawnej (z art. 1 ustawy o muzeach, zawierającego definicję muzeum wynika, że każde muzeum, a więc także muzeum prywatne, jest w sensie formalnym jednostką organizacyjną). Podmiotowość prawną ma podmiot, który prywatne muzeum tworzy, np. osoba fizyczna.

W przypadku regulaminu muzeum prywatnego klu-

czowe znaczenie mają dwie kwestie: co powinno się w takim regulaminie znaleźć (jaka powinna być jego treść) oraz jaki jest tryb jego nadania (formalności z nim związane).

Jeśli chodzi o treść regulaminu prywatnego muzeum, art. 6 ust. 6 zdanie 2 ustawy o muzeach odsyła do zawartych w tym artykule zasad dotyczących statutów muzeów publicznych. Z odesłania tego wynika, że najpierw prywatne muzeum powinno mieć nadany regulamin muzeum w organizacji, zawierający postanowienia regulujące proces organizowania muzeum (por. art. 6 ust. 3 zdanie 1 ustawy o muzeach), po zakończeniu zaś tego procesu – regulamin obejmujący postanowienia analogiczne jak statuty muzeów publicznych (por. art. 6 ust. 2 i ust. 4 ustawy o muzeach oraz uwagi poniżej).

W tym drugim regulaminie muzeum prywatnego należy zatem w szczególności określić: 1) nazwę, teren działania i siedzibę muzeum, 2) zakres jego 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 oraz 7) zasady prowadzenia działalności gospodarczej, jeżeli w ramach muzeum zamierza się taką działalność prowadzić.

Jeżeli chodzi natomiast o tryb nadawania prywatnym muzeom regulaminów, to przedstawia się on następująco:

Po pierwsze, osoba tworząca muzeum musi opracować projekt jego regulaminu, kierując się ustawowymi wskazaniem dotyczącymi jego treści, zawartymi w art. 6 ustawy o muzeach (por. uwagi wyżej).

Po drugie, projekt regulaminu powinien zostać przesłany do uzgodnienia Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego na adres Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Uzgodniony regulamin umieszczany jest przez ministra w spisie, o którym mowa w art. 6 ust. 7 ustawy o muzeach.

Wyjątkowo analogicznego uzgodnienia dokonać powinna Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa,

jeśli zakres działania muzeum prywatnego pokrywa się z zakresem właściwości tej Rady (por. art. 6 ust. 1 i ust. 5 ustawy o muzeach).

Jeżeli regulamin zostanie uzgodniony, czyli zyska akceptację właściwych organów, ewentualnie zgłoszone przez nie uwagi zostaną uwzględnione, może zostać nadany muzeum przez tworzącą je osobę. Nadanie regulaminu przez osobę fizyczną tworzącą prywatne muzeum nie musi przybierać szczególnej formy, choć pożądane jest w tym przypadku złożenie przez właściciela muzeum stosownego pisemnego oświadczenia, dokumentującego decyzję o utworzeniu konkretnego muzeum.

Muzeum organizowane jest dwuetapowo

W obecnym stanie prawnym muzea prywatne, podobnie jak muzea publiczne, tworzone są w rozbi-
ciu na dwa etapy, w związku z czym uznać należy, że w działalności muzeum, także prywatnego, wyróżnić można pod względem organizacyjnym dwa zasadnicze okresy:

- 1) funkcjonowania muzeum w organizacji – między nadaniem mu pierwszego regulaminu przez organizatora, czyli właśnie regulaminu muzeum w organizacji, a datą otwarcia wystawy stałej muzeum, którą uznaje się za dzień zakończenia organizowania muzeum (por. art. 6 ust. 3 zdanie 2 ustawy o muzeach),
- 2) funkcjonowania muzeum po otwarciu wystawy stałej – w oparciu o regulamin, który zastępuje pierwszy regulamin muzeum, jakim jest regulamin muzeum w organizacji (por. uwagi wyżej) – aż do czasu jego likwidacji.

W związku z powyższym stwierdzić można, że organizowanie muzeum kończy się formalnie wraz z otwarciem wystawy stałej. Okres organizowania muzeum może oczywiście trwać dłużej lub krócej, przede wszystkim w zależności od tego, jak wiele prac organizacyjnych podjętych zostało jeszcze przed formalnym utworzeniem muzeum (nadaniem mu regulaminu muzeum w organizacji), zwłaszcza jeżeli chodzi o organizację wystawy stałej, na co wpływ ma niewątpliwie jak najszybsze zapewnienie muzeum odpowiednich warunków lokalowych.

Okres organizowania muzeum może być szczególnie długi wówczas, gdy organizator muzeum zamierza wybudować dla niego nową siedzibę, w której zainstalowana ma zostać wystawa stała – może ona bowiem zostać otwarta dopiero po zakończeniu muzealnej inwestycji.

Muzeum to coś więcej niż kolekcja

Bardzo często prywatne muzea kojarzone są ze zbiorami znajdującymi się w posiadaniu konkretnych osób, określanymi jako kolekcje. Dysponowanie mniejszym lub większym zbiorem nie jest jednak przesłanką wystarczającą do uznania, że mamy do czynienia z muzeum w jego ścisłym, ustawowym rozumieniu.

Z art. 1 ustawy o muzeach wynika bowiem, że celem muzeum jest nie tylko gromadzenie i ochrona dóbr dziedzictwa naturalnego i kulturalnego, ale także m.in. upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, jak również umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów. Z kolei z art. 2 powyższej ustawy wynika, że cele owe muzea realizują m.in. przez urządzenie wystaw stałych i czasowych.

Każde muzeum, nawet jeśli jest to muzeum prywatne, powinno być nastawione na kontakt z osobami chętnymi do zapoznawania się ze zgromadzonymi w nim zbiorami, czyli przede wszystkim z osobami je zwiedzającymi.

W ustawie o muzeach brak odrębnej regulacji kolekcji prywatnych. Regulacji tego rodzaju nie zawiera także ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.). Warto natomiast zaznaczyć, że kolekcja była regulowana w uchylonej przez tę ostatnią ustawę ustawie z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury (Dz. U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150 z późn. zm.). Art. 55 tej ustawy stanowił, że kolekcja (zbiór) jest to zespół ruchomych dóbr kultury, przechowywanych w jednym miejscu i nie stanowiący muzeum.

Niezależnie zatem od tego, czy chodzi o prywatną kolekcję osoby fizycznej, zlokalizowaną w należącym do niej mieszkaniu albo budynku, czy też o kolekcję zgromadzoną z inicjatywy innego podmiotu (instytucji), np. szkoły, przedsiębiorstwa czy stowarzyszenia, dla przekształcenia takiej kolekcji w muzeum niezbędne jest nadanie jej formuły organizacyjnej przewidzianej w przepisach ustawowych dla muzeów jako szczególnego rodzaju jednostek organizacyjnych, w szczególności poprzez stworzenie osobom chętnym możliwości korzystania ze zgromadzonych w określonym miejscu zbiorów.

Muzeami formalnie nie są wobec tego różnego rodzaju wewnętrzne sale pamięci, jeśli nie są one tworzone z myślą o udostępnianiu zgromadzonych w nich zbiorów i jeśli podmiot, który salę pamięci tworzy, nie podejmie czynności związanych z tworzeniem muzeum, wymaganych przez przepisy ustawy o muzeach.

Choć z przepisów wyraźnie to nie wynika, osoba,

która nie spełniła przewidzianych przez ustawę o muzeach warunków niezbędnych do formalnego powołania muzeum, nie powinna na określenie swojej kolekcji posługiwać się nazwą „muzeum”, bo może to wprowadzać w błąd inne osoby i podmioty, np. zamierzające wspierać finansowo działalność muzealną, a tymczasem posiadanie owej kolekcji taką działalnością *de facto* nie jest.

Czy prywatne muzeum to przedsiębiorca?

W związku z tworzeniem prywatnych muzeów rodzi się pytanie o ewentualnie inne formalne obowiązki, które łączą się z uruchamianiem tego rodzaju muzealnej działalności, poza wymogami w tym zakresie wynikającymi z przepisów ustawy o muzeach.

Kluczowe znaczenie w tym kontekście ma odpowiedź na pytanie, czy prowadzenie prywatnego muzeum należy traktować jako prowadzenie działalności gospodarczej, prywatną zaś osobę tworzącą muzeum jako przedsiębiorcę?

Utworzenia prywatnego muzeum zasadniczo nie należy łączyć z rozpoczęciem prowadzenia działalności gospodarczej. Wynika to po pierwsze z ustawowej definicji muzeum (por. art. 1 ustawy o muzeach), w której wyraźnie stwierdza się, że muzeum to jednostka organizacyjna, która nie jest nastawiona na osiągnięcie zysku.

Tymczasem działalność gospodarcza to działalność zarobkowa, czyli właśnie nastawiona na uzyskiwanie jak największego zysku (por. art. 2 ustawy z dnia 2 lipca 2004 r. o swobodzie działalności gospodarczej – Dz. U. Nr 173, poz. 1807 z późn. zm.), który nie powinien stanowić głównej motywacji podmiotu decydującego się na utworzenie i prowadzenie prywatnego muzeum.

Jeśli zatem prywatne muzeum koncentruje się wyłącznie na realizacji podstawowych celów działalności muzealnej, określonych w art. 1 ustawy o muzeach, niewłaściwym byłoby uznanie, że prowadzi ono działalność gospodarczą.

Na słuszność takiej interpretacji wskazuje ponadto art. 3 ust. 2 ustawy z dnia 21 października 1991 r. o organizowaniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123 z późn. zm.), której przepisy należy odpowiednio stosować do muzeów z mocy odesłania zawartego w art. 4 ustawy o muzeach. Otóż zgodnie z art. 3 ust. 2 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, działalność ta nie stanowi działalności gospodarczej w rozumieniu odrębnych przepisów, czyli właśnie ustawy o swobodzie działalności kulturalnej.

Nie ma wątpliwości, że podstawowa statutowa działalność muzeów to działalność kulturalna, gdyż jest nią m.in. upowszechnianie i ochrona kultury (por. art. 1 ust. 1 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej), a muzeum w art. 2 powyższej ustawy wskazane zostało jako jedna z form organizacyjnych prowadzenia działalności kulturalnej.

Nie oznacza to, że muzeum działalności gospodarczej nie może prowadzić. Dopuszcza to bowiem wyraźnie art. 9 ustawy o muzeach, z tym że może to być wyłącznie działalność w celu finansowania podstawowej działalności statutowej, np. organizacji przygotowywanych przez muzeum wystaw. Jest to zatem tzw. uboczna działalność gospodarcza, czyli działalność, która nie może stanowić podstawowego zakresu aktywności muzeum.

Oczywiście prywatna osoba tworząca muzeum może prowadzić działalność gospodarczą w innym zakresie. Nie ma formalnych przeszkód, aby muzeum utworzyła jednoosobowo prowadząca działalność gospodarczą osoba fizyczna, czyli jednoosobowy przedsiębiorca. W takiej sytuacji organizatorem muzeum jest przedsiębiorca, natomiast przedsiębiorcą nie jest muzeum, które co prawda stanowi wyodrębnioną jednostkę organizacyjną, ale pozbawioną podmiotowości prawnej (por. uwagi wyżej). Jako przedsiębiorca może się wobec tego zarejestrować organizator prywatnego muzeum, ale nie ze względu na realizację podstawowych zadań statutowych swojego muzeum, natomiast nie ma formalnej możliwości zarejestrowania jako przedsiębiorcy tego rodzaju muzeum.

W tym miejscu zauważyć należy, że w polskim prawie działalność gospodarcza definiowana jest w różny sposób. Przykładem tego zróżnicowania jest istotna także dla muzeów ustawa z dnia 11 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług (Dz. U. Nr 54, poz. 535 z późn. zm.), która zawiera w art. 15 ust. 2 szczególną definicję działalności gospodarczej na potrzeby podatku VAT.

W tym kontekście muzea, nawet nie prowadzące zarobkowej działalności gospodarczej, prowadzą co do zasady działalność gospodarczą w rozumieniu ustawy o podatku od towarów i usług – w zakresie świadczenia usług wstępu do muzeum (biletów dla zwiedzających), które objęte są stawką podatku VAT w wysokości 7% (por. pozycję 157 załącznika nr 3 do ustawy o podatku od towarów i usług).

Jeśli obrót z tytułu świadczenia tego rodzaju usług przekracza limit wartościowy określony w art. 113 ust. 1 powyższej ustawy, podmiot prowadzący prywatne muzeum powinien zarejestrować się dla potrzeb rozliczania podatku VAT we właściwym urzędzie skarbo-

wym (oczywiście przy założeniu, że nie jest już podatnikiem podatku VAT z tytułu świadczenia innych usług lub prowadzenia dostawy towarów, objętych podatkiem VAT).

Czy prywatne muzeum to instytucja kultury?

Mimo że jak to wyżej zaznaczono muzeum, a więc także muzeum prywatne, traktowane jest jako jedna z form organizacyjnych prowadzenia działalności kulturalnej, nie ma możliwości nadania prywatnemu muzeum statusu instytucji kultury, która w obecnym stanie prawnym może być tworzona wyłącznie przez publicznych, państwowych albo samorządowych organizatorów (por. art. 8-10 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

Instytucjami kultury mogą być zatem wyłącznie muzea państwowe i muzea samorządowe (których organizatorami są odpowiednio organy państwowej administracji centralnej, w tym Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego albo jednostki samorządu terytorialnego, np. gminy).

Brak możliwości przypisania prywatnemu muzeum statusu instytucji kultury ma ten skutek, że do prywatnych muzeów nie znajdują zastosowania przepisy odnoszące się do instytucji kultury, co dotyczy np. szczególnych zasad gospodarki finansowej tego rodzaju instytucji (por. rozdział 3 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

Obowiązki związane z utworzeniem muzeum

Osoby decydujące się na tworzenie i prowadzenie prywatnych muzeów powinny zdawać sobie sprawę z tego, że wraz z utworzeniem muzeum ciążą na nich określone obowiązki, wynikające z przepisów ustawy o muzeach.

Nie wszystkie przepisy ustawy o muzeach są istotne dla prywatnych muzeów. Chodzi o przepisy, które wyraźnie zostały odniesione do muzeów publicznych (państwowych i samorządowych). Dotyczy to następujących kwestii:

- 1) działania rad muzeów (por. art. 11 ustawy o muzeach); w muzeum prywatnym mogą działać inne niż rady muzeów kolegia doradcze, określone w regulaminie muzeum (por. art. 12 ustawy o muzeach),
- 2) rad powierniczych (por. art. 16-19a ustawy o muzeach),
- 3) zezwoleń na sprzedaż, zamianę, darowiznę muze-

aliów oraz na skreślenie z inwentarza, w razie zmiany statusu prawnego muzealiów lub błędu w zapisie inwentarzowym (por. art. 23 i art. 24 ustawy o muzeach),

- 4) zasad likwidacji muzeów państwowych i samorządowych, określonych w art. 26 i art. 27 ustawy o muzeach oraz
- 5) ograniczenia egzekucyjnego dotyczącego muzealiów, określonego w art. 30 ustawy o muzeach.

Do muzeów prywatnych znajdują natomiast zastosowanie inne przepisy ustawy o muzeach, odnoszone do muzeów w ogólności, bez względu na ich rodzaj (podmiot, który brane pod uwagę muzeum tworzy). Chodzi w tym przypadku o następujące zagadnienia (poza przedstawionymi powyżej kwestiami istoty działalności muzealnej oraz procedury tworzenia muzeum, w szczególności nadawania regulaminu prywatnemu muzeum):

- 1) obowiązek zapewnienia przez osobę tworzącą prywatne muzeum środków potrzebnych do utrzymania i rozwoju muzeum, czyli m.in. przeznaczanych na pozyskiwanie nowych zbiorów (eksponatów muzealnych) – por. art. 5 ust. 4 pkt 1 ustawy o muzeach; sposób uzyskiwania środków finansowych powinien zostać określony w regulaminie prywatnego muzeum (por. art. 6 ust. 2 pkt 5 w związku z ust. 6 zdanie 2 ustawy o muzeach),
- 2) zapewnienie przez osobę tworzącą prywatne muzeum bezpieczeństwa zgromadzonym w nim zbiorom (por. art. 5 ust. 4 pkt 2 ustawy o muzeach),
- 3) obowiązek sprawowania przez osobę tworzącą muzeum nadzoru nad jego działalnością (por. art. 5 ust. 4 pkt 3 ustawy o muzeach) – w stosunku do osób, którym powierzone zostało zarządzanie muzeum, co dotyczy w szczególności dyrektora muzeum; poza tym nadzorem podmiotu tworzącego muzeum, może być ono kontrolowane przez inne uprawnione podmioty, w tym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który może zakazać dalszej działalności prywatnego muzeum, jeśli bezskuteczne okazały się zalecenia usunięcia stwierdzonych w tej działalności uchybień podczas przeprowadzonej w muzeum kontroli (por. art. 8 ustawy o muzeach),
- 4) regulację relacji między muzeum a użytkownikami, w tym zwłaszcza osobami zwiedzającymi muzeum, w szczególności odnośnie do określania odpłatności za wstęp do muzeum (por. art. 10, art. 25 i art. 25a ustawy o muzeach),
- 5) zasady ubiegania się o status muzeum rejestro-

wanego poprzez wpisanie muzeum do prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Państwowego Rejestru Muzeów (por. art. 13-15 ustawy o muzeach), z czym wiąże się możliwość korzystania przez muzeum z określonych przywilejów, w szczególności w zakresie nabywania zabytków (por. art. 20 ustawy o muzeach),

- 6) wymogi dotyczące muzealiów, w szczególności w zakresie ich ewidencjonowania i przenoszenia poza teren muzeum (por. art. 21 i art. 29 ustawy o muzeach); w tym miejscu należy zauważyć, że w przypadku muzeów prywatnych muzealiami są rzeczy stanowiące własność podmiotu, który muzeum utworzył (muzeum nie może być w tym przypadku właścicielem muzealiów, gdyż nie ma podmiotowości prawnej – por. uwagi wyżej),
- 7) zasady dotyczące zatrudnianych w muzeach pracowników, w tym należących do zawodowej

grupy muzealników, którzy dysponować powinni odpowiednimi kwalifikacjami (por. rozdział 5 ustawy o muzeach).

Jak więc z powyższych uwag widać, utworzenie prywatnego muzeum to poważne przedsięwzięcie, skutkujące koniecznością wywiązywania się przez tego rodzaju muzeum, a właściwie przez tworzące je i zarządzające nim osoby, z szeregu obowiązków wynikających z przepisów ustawy o muzeach. Im większe muzeum, tym prowadzenie go wiąże się z licznymi formalnościami, których nie zawsze można uniknąć. I tak np., o ile osoba tworząca małe prywatne muzeum nie musi zatrudniać w nim pracowników, jeśli jest w stanie samodzielnie zadbać o prawidłowe jego funkcjonowanie, to obligatoryjnie musi prowadzić zgodnie z ustawą o muzeach odpowiednią ewidencję wszystkich zgromadzonych w swoim muzeum muzealiów, czyli tych zbiorów, które są jej prywatną własnością.

Rafał Golat

How to Found a Private Museum?

Museums founded by private persons and institutions do not possess separate legal personality. Nonetheless, they are treated as organisational units in relation to which the regulations of the Statute on museums foresee many essential demands.

In order to establish a private museum its founder should devise a special set of rules - a counterpart of the statute of a public institution. Such rules must be coordinated with the Minister of Culture and National Heritage, and only after receiving a suitable permit can a private museum begin to initiate its activity.

A private museum cannot obtain the status of a cultural institution since the latter may be created exclusively by public authorities as a state or self-government museum.

A private museum is not obligated to conduct economic

activity, although the Statute on museums anticipates such an eventuality. Consequently, the subject running a private museum is not an entrepreneur even though the latter may create museums; state enterprises, for instance, may conduct economic activity exceeding their range and thus associated with museum ventures.

The establishment of a private museum takes place in two stages, which entails the necessity of granting it two sets of rules. The creation of a private museum first produces a museum undergoing organisation, and subsequently a museum proper after the date of its opening to the public. The museum then pursues activity that encompasses rendering the permanent exhibitions, composed of its collections, available to the public.

□

SKUTKI POSIADANIA ZABYTEKOWYCH MILITARIÓW

Z wyjątkiem sytuacji, gdy zabytkowe militaria (zabytkowe elementy uzbrojenia) wchodzi w skład zbiorów muzealnych, kiedy ich status regulują przepisy ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.), w pozostałym zakresie stosować do nich należy przepisy ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.).

Przepisy tej ostatniej ustawy, jak wskazuje jej nazwa, ukierunkowane są na zachowanie zabytkowych militariów, np. egzemplarzy broni białej, dla przyszłych pokoleń, gdyż, podobnie jak inne zabytkowe przedmioty, militaria składają się na dziedzictwo kulturowe, pozwalające poznać i zrozumieć życie w minionych epokach.

Kluczowe znaczenie mają w tym kontekście cztery kwestie (pytania): 1) jakie militaria są zabytkami?, 2) kto jest ich właścicielem?, 3) jakie są obowiązki ich posiadaczy? oraz 4) jakie są sankcje za nieprzestrzeganie zasad ich ochrony?

Czy wszystkie zabytkowe militaria mają identyczny status?

Pod względem posiadania zabytkowego charakteru militaria oceniane są według analogicznych kryteriów, jak inne zabytkowe przedmioty, tzn. w odniesieniu do ogólnej definicji zabytku z art. 3 pkt 1 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Zgodnie z tym zapisem, jeżeli chodzi o zabytki ruchome, którymi są także militaria, zabytkiem jest rzecz ruchoma lub jej część (względnie zespół rzeczy), będąca dziełem człowieka i stanowiąca świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową.

Im zatem egzemplarz uzbrojenia jest starszy, rzadszy i kunsztowniejszy wykonany, tym jego zabytkowy charakter jest bardziej oczywisty. Militaria wskazane zostały zresztą wyraźnie w wykazie podstawowych rodzajów zabytków w art. 6 ust. 1 pkt 2 lit. c) powyższej ustawy.

Oczywiście jako zabytek może zostać uznany nie tylko kompletny element uzbrojenia, ale także jego część, np. rękojeść szabli.

W przypadku wątpliwości odnośnie do zabytkowego charakteru militariów, mogą być one rozważane przez opinię właściwego rzeczoznawcy, natomiast formalnie decyzja w tym zakresie należy do wojewódzkich konserwatorów zabytków, którzy rozstrzygają o wpisywaniu poszczególnych przedmiotów do prowadzonego przez nich rejestru zabytków.

Pod względem formalnym zabytkowe militaria podzielone mogą zostać na dwie podstawowe kategorie: 1) niewpisane do rejestru zabytków oraz 2) do rejestru tego wpisane (do rejestru nie są wpisywane zabytki wpisane do inwentarzy muzealnych, czyli stanowiące własność muzeów, w skład zbiorów których zabytkowe militaria wchodzi – por. art. 11 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Co do zasady wpis zabytkowych militariów do rejestru zabytków następuje na wniosek ich właścicieli, choć wyjątkowo decyzję o wpisie do rejestru podjąć może z urzędu konserwator zabytków, np. w przypadku uzasadnionej obawy zniszczenia zabytku (por. art. 10 powyższej ustawy). Skutkiem wpisu zabytku do rejestru jest objęcie ich zwiększoną ochroną, o czym będzie mowa dalej.

Poza zróżnicowaniem zabytkowych militariów na wpisane i niewpisane do rejestru zabytków, specyficzną grupę wśród nich stanowią elementy uzbrojenia, które mogą zostać potraktowane jako zabytki archeologiczne, zdefiniowane w art. 3 pkt 4 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Zgodnie z tym przepisem, jeżeli chodzi o będące zabytkami ruchomymi militaria, zabytkami archeologicznymi są elementy uzbrojenia znajdujące się w nawarstwieniach kulturowych, z których składają się nieruchomości zabytkowe, z których składają się nieruchomości zabytkowe, stanowiące powierzchniowe, podziemne lub podwodne pozostałości egzystencji i działalności człowieka. Zabytkami archeologicznymi są zatem militaria znajdujące np. w pozostałościach historycznego osadnictwa, cmentarzyskach czy w kurhanach, trakto-

wanych wyraźnie jako zabytki archeologiczne (por. art. 6 ust. 1 pkt 3 powyższej ustawy).

Oczywiście zabytkiem mogą być wyłącznie militaria autentyczne, czyli nie są nimi różnego rodzaju współczesne kopie, jak również wszelkiego rodzaju podróbki zabytkowych militariów, a więc współcześnie produkowane przedmioty, które autentyczne, zabytkowe militaria mają imitować.

Obecnie zarówno podrabianie zabytków w celu użycia ich w obrocie zabytkami, jak również zbywanie takich kopii ze świadomością, że są to przedmioty podrobione, traktowane jest jako przestępstwo (por. art. 109a i art. 109b ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Posiadanie militariów powinno być legalne

Wszystkich posiadaczy zabytkowych militariów, niezależnie od rodzaju tych obiektów, można podzielić na dwie grupy: 1) posiadaczy legalnych oraz 2) posiadaczy nielegalnych.

Posiadacze legalni to po pierwsze właściciele zabytkowych militariów, czyli podmioty, którym przysługuje do nich prawo własności (które są ich właścicielami), oraz po drugie podmioty, które posiadają muzea na podstawie innego niż własność tytułu prawnego, np. na zasadzie depozytu, najmu, użyczenia itd.

Posiadacze nielegalni natomiast, to podmioty, które dysponują zabytkowymi militariami bez możliwości powołania się na żaden tytuł prawny, niezależnie od tego, w jakich okolicznościach weszły w posiadanie zabytkowych elementów uzbrojenia. Dwie podstawowe grupy nielegalnych posiadaczy to osoby, które weszły w posiadanie zabytkowych militariów w drodze kradzieży oraz osoby, które po znalezieniu (odkryciu) takich przedmiotów nie przekazały ich uprawnionym podmiotom lub instytucjom.

Znalezienie zabytkowych militariów może mieć miejsce zasadniczo w trzech następujących okolicznościach: 1) w trakcie prowadzenia robót budowlanych lub ziemnych w związku z realizacją różnych inwestycji (por. art. 32 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami), 2) w razie przypadkowego odkrycia zabytków archeologicznych (por. art. 33 powyższej ustawy) oraz 3) znalezienia zabytków archeologicznych przez osoby dokonujące celowych poszukiwań przy użyciu odpowiednich urządzeń oraz sprzętu do nurkowania na podstawie odrębnego pozwolenia wojewódzkiego konserwatora zabytków (por. art. 36 ust. 1 pkt 12 powyższej ustawy).

We wszystkich trzech powyższych przypadkach właścicielem znajdowanych zabytkowych militariów

nie staje się ich znalazca, ale z mocy ustawy Skarb Państwa. Jeżeli chodzi o zabytki archeologiczne, to przesądza o tym wyraźnie art. 35 ust. 1 i ust. 2 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, odnośnie zaś do innych zabytkowych militariów – art. 189 k.c., do którego odsyła art. 32 ust. 9 powyższej ustawy, biorąc pod uwagę militaria odkrywane w trakcie prowadzenia robót budowlanych lub ziemnych.

W tym miejscu należy przypomnieć, że zgodnie z art. 189 k.c., jeżeli rzecz mająca znacznie większą wartość materialną albo wartość naukową lub artystyczną została znaleziona w takich okolicznościach, że poszukiwanie właściciela byłoby oczywiście bezcelowe, znalazca jest obowiązany oddać rzecz właściwemu organowi państwowemu, a znalezisko staje się własnością Skarbu Państwa.

Przepis ten znajdzie oczywiście zastosowanie także w przypadku znajdowania nie będących zabytkami archeologicznymi zabytkowych militariów w innych okolicznościach niż prowadzenie robót budowlanych lub ziemnych, np. w czasie przeszukiwania pomieszczeń w starych budynkach.

Ten, kto zabytkowe militaria znajdzie, powinien zgodnie z art. 32 lub art. 33 powiadomić niezwłocznie o swoim odkryciu wojewódzkiego konserwatora zabytków lub właściwego wójta (burmistrza, prezydenta miasta) i może liczyć co najwyżej na odpowiednią nagrodę lub wynagrodzenie, przyznawane na podstawie art. 34 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (w stosunku do znalezionych zabytków archeologicznych) albo na podstawie art. 189 k.c. (w stosunku do znalezienia pozostałych zabytkowych militariów).

Wyjątkowo zasady powyższe nie będą dotyczyły przypadków znajdowania zabytków militarnych, których właściciel jest możliwy do ustalenia, np. jeśli znaleziona zostanie zabytkowa szabla, stanowiąca w przeszłości własność konkretnej osoby, po której majątek odziedziczyli dający się określić spadkobiercy.

Należy pamiętać o tym, że brak niezwłocznego powiadomienia właściwych organów o znalezieniu zabytkowych militariów stanowi wykroczenie (por. art. 115 i art. 116 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami), podobnie jak dokonywanie celowych poszukiwań zabytkowych militariów bez posiadania stosownego zezwolenia na tego rodzaju poszukiwania (por. art. 111 powyższej ustawy).

Wykroczenie popełnia zatem osoba, która znaleziona zabytkowe militaria, będące zabytkami archeologicznymi, np. wykopany z ziemi średniowieczny miecz, przechowuje w swoim prywatnym mieszkaniu albo oferuje taki egzemplarz zabytkowy do sprzedaży, np. na internetowej aukcji. Sprzedać można zresz-

tą skutecznie tylko rzecz, której się jest właścicielem, co w takiej sytuacji nie wystąpi, skoro z mocy ustawy właścicielem powyższego miecza jest Skarb Państwa, a miejscem przechowywania tego rodzaju eksponatów jest odpowiednie muzeum (por. art. 35 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Natomiast nic nie stoi na przeszkodzie temu, aby osoba prywatna miała zabytkowe militaria, które posiadała w sposób legalny, np. dziedzicząc je w spadku po osobie bliskiej albo zakupując je od właścicieli. Legalny posiadacz zabytkowych militariów może przestać na tworzeniu swojej prywatnej kolekcji, oczywiście przestrzegając zasad wynikających z ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz ewentualnie z innych ustaw (chodzi zwłaszcza o szczególne wymogi związane z przechowywaniem zabytkowych egzemplarzy broni palnej, których posiadanie wymaga szczególnych zezwoleń).

Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, aby na bazie swojej prywatnej kolekcji utworzyć prywatne muzeum, co wymaga jednak spełnienia formalnych wymogów w tym zakresie, określonych w ustawie o muzeach, w szczególności odnośnie do nadania muzeum regulaminu uzgodnionego z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Obowiązki związane z ochroną militariów

Osoba, która legalnie posiada zabytkowe militaria powinna mieć świadomość tego, że, podobnie jak jest to w wypadku innych zabytków, trzeba zapewnić im odpowiednią ochronę, która jest zwiększona w przypadku militariów wpisanych do rejestru zabytków.

Po pierwsze, posiadacz militariów powinien liczyć się z kontrolą ze strony wojewódzkiego konserwatora zabytków, realizowaną w ramach nadzoru konserwatorskiego, uregulowanego w rozdziale 4 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. W tym zakresie wojewódzki konserwator zabytków lub osoby przez niego upoważnione mają prawo m.in. wstępu na teren nieruchomości, jeżeli istnieje uzasadnione podejrzenie zniszczenia lub uszkodzenia zabytkowych militariów (por. art. 38 ust. 3 pkt 1 powyższej ustawy), np. ze względu na przechowywane ich w nieodpowiednich warunkach.

Po drugie, posiadacz zabytkowych militariów powinien udostępnić te militaria organom ochrony zabytków w uzgodnionym czasie w celu przeprowadzania ich badania w miejscu, w którym się one znajdują, np. w prywatnym mieszkaniu posiadacza militariów (por. art. 29 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Po trzecie, posiadacz zabytkowych militariów zobowiązany jest do należytej dbałości o nie, przejawiającej się przede wszystkim w ich konserwacji, także w aspekcie finansowania niezbędnych prac konserwatorskich, co stanowi o istocie opieki nad zabytkami (por. art. 5 pkt 2 i pkt 3 oraz art. 71 powyższej ustawy).

Z drugiej strony, posiadacz zabytkowych militariów może zwrócić się do wojewódzkiego konserwatora zabytków z wnioskiem o wydanie w formie pisemnej zaleceń konserwatorskich określających m.in. sposób ich zabezpieczenia i wykonania prac konserwatorskich (por. art. 27 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Dodatkowe obowiązki ciążyą na posiadaczach zabytkowych militariów, które zostały wpisane do rejestru zabytków:

Po pierwsze, posiadacze ci zobligowani są do przekazywania wojewódzkiemu konserwatorowi zabytków informacji w zakresie określonym w art. 28 powyższej ustawy, m.in. o zmianach stanu prawnego militariów oraz o zmianie miejsca ich przechowywania.

Po drugie, muszą oni uzyskiwać pozwolenia wojewódzkiego konserwatora zabytków w zakresie, określonym w art. 36 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, m.in. na prowadzenie prac konserwatorskich przy zabytkowych militariach wpisanych do rejestru zabytków.

Wpis do rejestru zabytków zabytkowych militariów wiąże się jednak także z pewnymi przywilejami dla ich legalnych posiadaczy, co dotyczy zwłaszcza możliwości ubiegania się o dotacje na ich konserwację (por. art. 73 i nast. ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Sankcje za nie stosowanie się do przepisów

Legalny posiadacz zabytkowych militariów musi się liczyć z ponoszeniem odpowiedzialności za nie spełnianie wymogów, jakie przewidziane zostały w przepisach ustawowych w stosunku do zabytkowych przedmiotów. Jest to zasadniczo odpowiedzialność dwójakiego rodzaju – administracyjna, stosowana przez organy ochrony zabytków, oraz karna – w przypadku popełnienia przez posiadacza zabytkowych militariów określonych ustawowo przestępstw lub wykroczeń.

Jeżeli chodzi o odpowiedzialność o charakterze administracyjnym, to w związku z zasygnalizowanym powyżej zagadnieniem nadzoru konserwatorskiego wojewódzcy konserwatorzy zabytków mogą wydawać decyzje administracyjne, nakładające na posiadaczy

zabytkowych militariów odpowiednie obowiązki lub ograniczające ich uprawnienia.

Po pierwsze, wojewódzki konserwator zabytków może wydać decyzję nakazującą posiadaczowi militariów wpisanych do rejestru zabytków przeprowadzenie prac konserwatorskich, jeżeli ich wykonanie jest niezbędne ze względu na zagrożenie ich zniszczeniem lub istotnym uszkodzeniem, przy czym prace te mogą zostać wykonane zastępczo przez inny podmiot, gdy posiadacz zagrożonych militariów nie chce takiej decyzji wykonać (por. art. 49 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Po drugie, w przypadku wystąpienia zagrożenia dla militariów wpisanych do rejestru zabytków, polegającego na możliwości ich zniszczenia, uszkodzenia, kradzieży, zaginięcia lub nielegalnego wywiezienia za granicę, wojewódzki konserwator zabytków może wydać decyzję o ich zabezpieczeniu w formie ustanowienia czasowego zajęcia do czasu usunięcia zagrożenia, np. poprzez przekazanie zagrożonych militariów do właściwego muzeum (por. art. 50 ust. 1 i ust. 2 powyższej ustawy).

Jeżeli natomiast nie jest możliwe usunięcie powyższych zagrożeń, zagrożone militaria wpisane do rejestru zabytków mogą zostać w drodze decyzji wojewódzkiego konserwatora zabytków przejęte na własność Skarbu Państwa, z przeznaczeniem na cele kultury, oświaty lub turystyki, za odszkodowaniem odpowiadającym wartości rynkowej przejmowanych przedmiotów (por.

art. 50 ust. 4 pkt 1 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Niezależnie do tego, czy zabytkowe militaria są wpisane do rejestru zabytków, czy też nie, niewłaściwe postępowanie z nimi może zostać uznane za przestępstwo. Dotyczy to w aktualnym stanie prawnym zasadniczo dwóch sytuacji, czyli zniszczenia lub uszkodzenia zabytkowych militariów oraz ich wywiezienia za granicę bez wymaganego pozwolenia (por. art. 108 i art. 109 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami). Poza tym jako przestępstwa traktowane są, podobnie jak podrabianie zabytkowych militariów (por. uwagi wyżej), przerabianie ich w celu użycia w obrocie zabytkami, jak również zbywanie przerobionych, zabytkowych militariów (por. art. 109a i art. 109b powyższej ustawy).

Poza tym szereg zachowań dotyczących zabytkowych militariów traktowanych jest jako wykroczenia (por. art. 110-111, art. 113-117 i art. 119 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami). Część tych wykroczeń dotyczy wszystkich zabytkowych militariów, np. niezabezpieczenia przedmiotu w należyty sposób przed uszkodzeniem, zniszczeniem, zaginięciem lub kradzieżą (por. art. 110 powyższej ustawy). Tylko militariów wpisanych do rejestru zabytków dotyczy natomiast wykroczenie określone w art. 117 powyższej ustawy, którego istotę stanowi m.in. prowadzenie bez pozwolenia albo wbrew jego warunkom prac konserwatorskich przy takich rejestrowanych zabytkach.

Rafał Golat

The Effects of Possessing Historical Militaries

From the viewpoint of formal-legal demands, historical militaria should be treated identically as all other monuments, that is, according to the Statute on the protection of historical monuments. Within this context, specific features are disclosed by two groups of the titular militaria: those mentioned in the register of historical monuments, in relation to which the statute in question foresees increased protection requirements, and militaria which comprise archaeological monuments, as defined by the statute.

Eventual decisions concerning militaria attach crucial importance to the legality of their possession, i. e. that the owner, e. g. the collector, could prove that he is legally entitled. In the case of a large group of historical militaria, including those considered archaeological monuments, regulations recognise the right of ownership as belonging to the State Treasury. This means that

such militaria should not be kept by private persons but become entrusted to suitable public institutions, as a rule, museums.

In a situation when a private person is the legal owner of historical militaria he is obligated to protect them according to the binding system, i. a. by applying indispensable conservation and, in justified cases, rendering the monuments available to organs responsible for the protection of historical monuments.

Neglect of statutory duties on the part of the legal owner could result in administrative sanctions, including the demand to carry out conservation or even penal sanctions if the conduct of a given person or persons possesses the features of a crime or misdemeanour, mentioned in articles 108-119 of the Statute on the protection of historical monuments.

□

WYSTAWIENICTWO SZTUKI NOWOCZESNEJ A OCHRONA INTEGRALNOŚCI UTWORÓW

Zmieniająca się funkcja muzeum

Niewątpliwie przyzwyczailiśmy się już do roli muzeów, polegającej przede wszystkim na przechowywaniu i chronieniu, a zatem przenoszeniu w czasie możliwe wszystkiego, co uważane jest za społecznie doniosły przejaw istnienia i działania dawnej i obecnej wspólnoty ludzkiej. Ten zasadniczo statyczny model staje się wszelako coraz bardziej dynamiczny. Otóż współcześnie rola muzeum poszerza się o pełnienie przezeń funkcji lustra odbijającego przemiany zachodzące w sztuce. Muzeum wciąż pozostaje świątynią, ale jednocześnie rejestruje i ujawnia to, co zmienia się na naszych oczach. Proces ten daje się szczególnie wyraźnie zauważyć na wystawach czasowych, przyciągających niejednokrotnie bardzo liczną publiczność. Szuka

ona tutaj odbicia doświadczeń własnej generacji, przy czym ma to miejsce nie tylko w czysto współczesnych prezentacjach, ale i w konfrontacji nowych mediów ze sztuką dawną. Wystawiennictwo współczesne podąża zatem za duchem czasu i pokazuje nowości, ale jednocześnie często angażuje je w swoisty dialog z dawnymi dziełami sztuki. Scenariusze takich wystaw są niekiedy bardzo odważne i pomysłowe, zbliżają się niemal swą formą do sposobów przekazu właściwych teatrowi, a nawet operze. Pojawia się także miejsce na interakcję: widz odbiorca, percepcja jako proces i zaplanowany element ekspresji dzieła. Podejmowanie tych prób jest oczywiście w pełni uzasadnione, gdyż są one współczesnymi poszukiwaniami znalezienia odpowiedzi na znane nam dobrze pytania: Czy wystawy pomagają zrozumieć przedstawiane zagadnienia? Czy



1. „Szukasz siebie? To tu”, billboard z zaproszeniem na frontonie nowego skrzydła Muzeum Narodowego w Poznaniu, wrzesień 2008

1. “Are you looking for yourself? You’re here” – a billboard with an invitation on the fronton of a new wing of the National Museum in Poznań, September 2008



2. *Putzfrau*, 1972 – hiperrealistyczna figura z tworzyw sztucznych, z polichromią olejną i prawdziwymi rekwizytami – wizytujący wystawę i obiekt Duane Hansen, w przestrzeni galeria malarstwa, Muzeum Państwowe w Stuttgarcie, listopad 2006

2. *Putzfrau*, 1972 – a hyper-realistic figure made out of synthetics, with oil polychrome and real props; Duane Hansen touring the exhibition, in the background: the painting gallery, State Museum in Stuttgart, November 2006

nadążają za rozwojem cywilizacji? Czy ułatwiają odbiór dzieł, a zwłaszcza przekaz trudnej w odbiorze sztuki współczesnej? Interdyscyplinarność utworów powoduje, że kolekcja w ramach określonej odmiany sztuki nie w pełni może być traktowana przez odwołanie do charakterystyki tej dziedziny artystycznej.

W niektórych krajach znajdują one już swoiste „normatywne” uzasadnienie. Na przykład, w definicji celów nowoczesnego muzeum opracowanej przez Brytyjski Związek Muzeów znajdujemy zapisy nie tylko na temat konieczności chronienia dziedzictwa kulturowego określonej społeczności i prowadzenia badań nad tym dziedzictwem, ale także edukowania doń wspólnoty w sposób inspirujący i dający przyjemność¹. Możemy zatem mówić o rodzącym się obowiązku muzeów nawiązywania dialogu z publicznością i wyjścia naprzeciw nowoczesnym mediom, bytom wirtualnym, przekazowi elektronicznemu, marketingowi².

Prawdziwie nowoczesne muzeum w Polsce to ciągle przyszłość. Pojawiają się już jednak oznaki zwiastujące nadchodzące zmiany. Temat „sztuki dzisiaj” podjęto podczas 50. Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 2001 roku³. Wielu źródłowych informacji szukać możemy w materiałach konferencji Polskiego Komitetu Narodowego ICOM z 2005 r., które dają asumpt do rozwoju nowego muzeum sztuki „współczesnej czy nowoczesnej” oraz wystawiennictwa muzealnego⁴. Innym przedsięwzięciem tego rodzaju była międzynarodowa konferencja „W stronę nowoczesnego muzeum”⁵, zorganizowana w Warszawie w dniach 6-7 marca 2008 roku. Omówiono w jej toku m.in. żywe i interaktywne ekspozycje Muzeum Historii Londynu, angażujące widzów w stopniu dużo większym niż tradycyjne wystawy. Potwierdzają to autorzy niniejszego artykułu; zbiorowo wyrazili takie przekonanie po wykładzie i prezentacji Jacka Lohmana, dyrektora tego muzeum, przedstawicieli mazowieckich muzeów, obecni na konferencji. Jej fora tematyczne odzwierciedlały nowe zagadnienia wystawiennictwa muzealnego, takie jak: widz w przestrzeni muzealnej, aktywny odbiorca, aktywny współtwórca, nowe media w muzeum: ekspozycja, informacja, promocja, organizacja i wymiana wystaw czasowych, połączone zagadnienia z zakresu opieki konserwatorsko-kuratorskiej i inne.

Charakter całościowo pojmowanej sztuki współczesnej jest dychotomiczny. Z jednej strony do dzisiaj uprawiana jest sztuka w tradycyjnych dyscyplinach, a z drugiej strony artyści działają w „nowoczesnym”, interdyscyplinarnym obszarze już od początku XX wieku. Początek sztuki nowoczesnej bywa przesuwany do sztuki Goyi i romantyzmu lub też łączony z twórczością impresjonistów, jako czasem upadku warsztatu.

Najczęściej jednak pojęcie sztuki nowoczesnej łączy się z wystąpieniami Marcela Duchampa. Od tego symbolicznego momentu utwory nie trzymają się ściśle określonych dziedzin artystycznych. Ich charakter może być tak złożony, że najczęściej wyznaczany jest przez relacje międzyrodzajowe, intermedialne aż po konceptualne obszary myśli⁶. Wystawiennictwo, jak i stałe kolekcje muzealne, podążają za zmieniającym się wymiarem sztuki⁷. Prezentacja tak złożonych dzieł może rodzić różnego rodzaju problemy, w tym także nieoczekiwane problemy prawne. W niniejszym artykule zajęliśmy się jednym z nich, a mianowicie kwestią ochrony tzw. integralności utworów. Wychodzimy bowiem z założenia, iż jest to często niełatwo definio- walna sfera, ważna zarówno dla artystów, jak i odbiorców ich sztuki. Wiąże się ona przy tym ściśle z niektórymi praktykami wystawienniczymi, do których coraz bardziej się przyzwyczajamy, a których skutki budzą nieraz wątpliwości i są zwykle trudne do usunięcia.

Wynikające z tych zmian problemy prawne

Nie tylko w pełni zgadzając się, ale także całkowicie popierając ożywcze dla naszego wystawiennictwa próby sięgania do nowych form prezentacji zarówno obiektów dziedzictwa, jak i sztuki współczesnej, trzeba jednak mieć na uwadze wiążące się z tym różne rodzaje ryzyka. Celem niniejszego artykułu jest dostrzeżenie i zidentyfikowanie ich, a następnie zasugerowanie odpowiednich, zdaniem autorów, środków zaradczych. W szczególności chodzi o zwrócenie uwagi na ochronę praw autorów wystawianych dzieł, które przecież zawsze powstają w określonych warunkach i zawierają mniej lub bardziej ukrytą w nich myśl, a czasem złożone przesłanie. Nie trzeba przecież specjalnie udowadniać, że sposób ich prezentacji, opis lub komentarz, tło czy też kontekst wystawienia może niejednokrotnie podkreślić lub osłabić wymowę dzieła, nie wspominając już nawet o efemeryczności i nietrwałości materiałów, możliwości całkowitego unicestwienia lub zmiany dzieła. Do odbiorcy docierać wówczas będzie przekaz w różnym stopniu zniekształcony, jeśli nie, w skrajnych wypadkach, zupełnie obcy zamiarom twórcy. Trudno wówczas nie oczekiwać jego sprzeciwu, ale problem ma jednocześnie znacznie szerszy kontekst. Przekształcenie bądź zmiana sensu wystawianego dzieła jest przecież swego rodzaju fałszerstwem, a straty ponosi tu nie tylko twórca, ale przede wszystkim odbiorca, czyli, uogólniając, możemy mówić także o naruszeniu pewnego interesu wspólnego. Z założenia nie bierzemy oczywiście pod uwagę świadomego

działania w tym celu komisarzy wystaw czy autorów ich scenariuszy, ale nie można przecież wykluczyć, że odważny i nadmiernie „twórczy” sposób prezentacji dzieł może taki skutek wywołać. Może on być także niezamierzonym wynikiem zastosowania nowoczesnych metod czy środków technicznych ich udostępniania. Swoje wątpliwości na ten temat zgłaszają zresztą już sami muzealnicy, czego przykładem jest fragment przemysłu Ewy Mikiny, która opisując nowe zjawiska muzeum wirtualnego zauważa: *Kiedy (wbrew prawom autorskim) ściągam z sieci p2p „la machine de vision”, która jest mi potrzebna, a nie mam jej w domu, potem gugluję i wybieram najczytelniejszą reprodukcję „Tratwy Meduzy” Gericault [...] to mam absolutne poczucie (złudzenie) komfortu oferowanego przez sieć. Moja wiedza to elektroniczne dobra, których nie muszę (w przeciwieństwie do książek i albumów) kupować, wystarczy ściągnąć je na pulpit (podkr. autorki)⁸. To zadowolenie nie jest jednak pełne, gdyż Mikina tymi słowami konkluduje swoje rozważania: ...to wymaga ogromnych redefinicji. Zastanawienia się tyleż nad dziedzictwem cyfrowym, co procesami wydziedziczenia – jeśli mówić dosłownie⁹.*

Wspomniane zjawiska mogą rodzić bardzo różne problemy prawne. Ze względu jednak na rozmiar niniejszego artykułu i zgodnie z zapowiedzią, omówienie ich zostanie ograniczone do prawnego-autorskiej problematyki praw osobistych, a w ich obrębie do tak zwanego prawa twórcy do integralności utworu. Jak zaraz to będzie wyjaśnione, prawo to sformułowane zostało już stosunkowo dawno, a naszemu prawu autorskiemu znane jest od samego początku, to znaczy od wprowadzenia w życie pierwszej polskiej ustawy w tym zakresie¹⁰. Było już także podstawą wyroków sądowych, ale nie były one liczne, gdyż warunki okresu powojennego nie zachęcały twórców do częstszego występowania do sądów w obronie swych praw. Trzeba może jeszcze dla porządku przypomnieć, że nasze prawo autorskie opiera się na konstrukcji dualistycznej, która przewiduje odrębną ochronę praw majątkowych (ekonomicznych)¹¹ i tzw. praw osobistych. Istota takiej regulacji oparła się próbie czasu i pozostaje podstawą obecnie obowiązującej ustawy¹², a zatem możemy już nawet mówić o pewnej tradycji ochrony praw osobistych twórców w naszym prawie.

1. Pozycja artysty w świetle przysługującego mu prawa do integralności

1. 1. Geneza prawa do integralności

Zanim przystąpimy do bliższego przedstawienia prawa do integralności utworu warto przybliżyć krót-

ko jego genezę, co pozwoli lepiej zrozumieć istotę i cel ustanowienia tego prawa¹³. Jak wiadomo, twórcy nawet wybitnych dzieł starożytności i średniowiecza traktowani byli jak zwykli rzemieślnicy, których postrzegano jedynie jako manualnych wykonawców produkowanych przez nich wyrobów. Nie uważano, że wyrażać one mogły ich myśli czy uczucia, dostrzegano najwyżej biegłość ich rąk. Zakres pojęcia „sztuka” zmieniał się w czasie. W starożytności rozumiano ją bardzo technicznie, jako wytwórczość według reguł, a nie idei czy natchnienia. Ludzie owych czasów nie potrafili przezwyciężyć wewnętrznej sprzeczności między lekceważeniem pracy ręcznej a bardzo nieraz wysoką oceną uzyskanych w jej wyniku dzieł. Doceniano wprawdzie talent, ale nie na tyle, aby szanować także artystę. Plutarch twierdził: *Żaden człowiek młody i z natury pełen pięknych przymiotów umysłu, patrząc na posągi Zeusa w Pizie, czy Hery w Argos nie pragnął zostać Fidaszem czy też Polikletem¹⁴, a Seneka wyraził to jeszcze mocniej: *Obrazy bogów czi się i ludzie błagają ich na klęczkach... ale gardzi się artystami, którzy je stworzyli¹⁵. Z innej strony patrząc natomiast trzeba zauważyć, że ówczesna sztuka miała czysto funkcjonalny charakter, służyła przede wszystkim przedstawianiu obiektów kultu bądź była instrumentem propagandy władzy. Dzieła sztuki powstawały więc zwykle w bardzo konkretnym celu i pozostawały w całkowitej dyspozycji ich fundatorów i właścicieli. Konsekwentnie też, aby cel ów był właściwie realizowany stosownie do okoliczności i zmieniających się potrzeb, mogły być one przerabiane lub niszczone. Ich twórcy nawet gdyby chcieli, nie mogli się temu sprzeciwić, nie mieli bowiem żadnych związanych ze swymi dziełami praw, chociaż czasem dostrzegano tu pewien problem. Na przykład Pliniusz i Witruwiusz przywiązywali wagę do oryginalnego przekazu i trwałości wytworów ludzkiego talentu¹⁶. Otwarcie protestowali jednak jedynie pisarze, których dzieła podlegały rozpowszechnianiu przez wydawców – pośredników. Na przykład Ciceron w swych listach wyrażał obawy o poprawność wydania swych dzieł, a Horacy oburzał się na ich przerabianie i naśladowanie przez inne osoby oraz przywłaszczanie sobie autorstwa¹⁷.**

Pewną zmianę zaobserwować można dopiero w okresie odrodzenia, które przyniosło prawdziwą rewolucję w myśleniu o artystach i ich twórczości. Zaowocowała ona radykalnym wzrostem poczucia ich własnej godności i uwolnieniem się od całkowitej zależności od zleceniodawców, a wreszcie i uznaniem zasady, że dzieło sztuki jest tworem samodzielnej osobowości, stojącej ponad tradycją, nauką i regułą. To swoiste wyprzedzenie dzieła przez artystę nie zmieniło jednak jego sytuac-

cji prawnej, a przeróbkom i zniekształceniom dzieł nie mogła zapobiec nawet bardzo wielka sława artysty. Na przykład fresk *Sąd Ostateczny* Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej, namalowany w latach 1536-1542 na zamówienie papieża Juliusza II della Rovere, został na polecenie następnego papieża, Pawła III Farneze, przemalowany około 1553 r. przez Danielle da Volterra¹⁸. Chodziło o zasłonięcie niektórych części ciał wielu nagich postaci namalowanych na fresku. Da Volterra przykrył odpowiednio te fragmenty, za co zresztą szybko nazwany został „majtkarzem”. Za zgodą papieża Jana Pawła II przemalówki te zdjęto dopiero w czasie wielkiej konserwacji kilkanaście lat temu, chociaż nie całkowicie, gdyż wizerunek Chrystusa nie został przywrócony do pierwotnej postaci.

Podwaliny naszego współczesnego podejścia do twórczości i filozoficzne podstawy odpowiednich regulacji prawnych przygotowują dopiero wielcy myśliciele wieku oświecenia, kiedy to artyści, niezależnie od indywidualnych wyborów i form stylistycznych, zaczęli dzielić wspólną głęboką świadomość swej sztuki i wspólne przekonanie o jej misji w społeczeństwie. Ówczesne prądy intelektualne nadały jej zresztą nasze współczesne rozumienie, co odnosi się także do pojęć „kultura” i „dziedzictwo”¹⁹. Sztuka staje się środkiem poznania świata i formą doświadczenia życiowego, analizy i interpretacji człowieka. To poznanie, które wcześniej uważano za odbicie rzeczywistości utrwalane w dziełach, Immanuel Kant przekształcił w funkcję rozumu, wytwór podmiotu poznającego²⁰. Artysta oświecenia jest więc już nowoczesnym człowiekiem, myślicielem, a nie jak dawniej jedynie sprawnym technicznie rzemieślnikiem czy pokornym wykonawcą portretów i innych malowideł, zawdzięczającym powodzenie sprawności swego pędzla. Równoległe z tym procesem dokonują się także zmiany w jego sytuacji prawnej. Ich teoretycznym oparciem były rozważania Johna Locke’a uzasadniające prawo człowieka do owoców jego pracy nie tylko w sferze materialnej²¹. Na kontynencie von Humboldt zwrócił uwagę na jej duchowy aspekt, co w dalszej konsekwencji doprowadziło Gierkego do stwierdzenia, że twórcza praca jest urzeczowiona w jej wynikach, w dziełach, które stanowią emanacje ich autorów. W jego rozumieniu utwór stał się więc *przedłużeniem osobowości artysty*²².

Owoce zmiany w myśleniu były pierwsze regulacje prawne torujące drogę przyszłej ochronie praw twórców: ustawa królowej Anny z 1709 r.²³, zapis w konstytucji USA z 1790²⁴, ustawa francuska przyjęta po rewolucji 1789 roku²⁵. Pierwszym chyba przykładem orzecznictwa dotyczącego analizowanego zagadnienia, a więc zastosowania nowych prądów w prak-

tyce rozwiązywania konkretnego problemu, jest wyrok w sprawie *Millar v. Taylor* z 1769 r.²⁶, w którym angielski sędzia w sposób wyraźny i jednoznaczny stwierdził m.in., że druk dzieła bez zgody autora nie tylko pozbawia go dochodu, ale także prawa decydowania o umieszczeniu na nim swojego nazwiska, nanoszenia poprawek i usuwania błędów, czy wreszcie prowadzi do rozpowszechnienia poglądów, z których autor być może się już wycofał. We Francji ochronę integralności utworu przesądził dopiero wyrok w sprawie *Marquand v. Lehubert*²⁷ z 1845 r., kiedy to sąd musiał rozstrzygnąć skargę protestanckiego autora Marquanda na wydawcę, który skrócił podręcznik szkolny do historii o fragmenty dotyczące kwestii religijnych, co miało zapewnić sprzedaż tego podręcznika w parafialnych szkołach katolickich. Sąd uznał argument Marquanda, że opublikowanie tak skróconej książki narusza jego reputację jako autora i nakazał przywrócenie treści podręcznika do stanu oryginalnego.

Jak widać, prawo do integralności utworu ukształtowane zostało przez orzecznictwo w XVIII i XIX wieku. Długo czekało natomiast na uznanie ustawodawcze w prawach krajowych, a zanim to w końcu nastąpiło, wprawie inkorporowane zostało do Konwencji berneńskiej w jej tekście z 1928 roku.

1. 2. Aktualne regulacje prawne.

Konwencja berneńska, prawa wewnętrzne, brak regulacji europejskiej

Już na wstępie uwag na temat regulacji omawianego prawa trzeba zaznaczyć, że wprawdzie w Konwencji przyjęto ochronę integralności, ale statuująca ją klauzula odzwierciedla wątpliwości na temat jego zakresu, jakie występują na tle różnych systemów prawnych²⁸. Każde rozstrzygnięcie w tym zakresie powinno odpowiadać na pytanie, czy istotą tego prawa jest dążenie do zachowania integralności artystycznego przekazu zawartego w dziele, zmierzające jedynie do ochrony reputacji artysty, czy też chodzi tu o generalną zasadę ochrony dzieł przed zniekształcaniem w ogóle, wykraczającą poza sam jego interes. Chociaż pytanie to brzmi dość teoretycznie, ma jednak także daleko idący wymiar praktyczny. Stawia przecież przed koniecznością dokonania wyboru pomiędzy dwoma znacznie różniącymi się ujęciami omawianego prawa. Węższym, chroniącym tylko przed takimi ingerencjami w integralność, które artysta uznaje za zmieniające jego intencję, a zatem za szkodzące mu jako artyście i jako takie niedopuszczalne, oraz szerszym, zmierzającym do zapobiegania w ogóle wszelkim ingerencjom w imię zachowania *status quo* nie tylko przez wzgląd na dobro twórcy, ale także ze względu na interes publiczny.

Konwencja berneńska stoi zasadniczo na gruncie ujęcia pierwszego. Zgodnie z nią, artysta może sprzeciwić się działaniom, które naruszając integralność jego dzieła, naruszają jednocześnie jego honor lub dobre imię. Jak podkreślono, w Konwencji stanowisko takie przyjęto „zasadniczo”, albowiem sposób jego sformułowania budzi wątpliwości interpretacyjne i przez niektórych jest tłumaczone jako dające możliwość występowania przeciwko wszystkim działaniom prowadzącym do zniekształcenia dzieła.

W prawach wewnętrznych ochrona integralności oparta jest na podobnej zasadzie generalnej, a różnice dotyczą stopnia jej intensywności. Spotykamy ustawodawstwa, które przyjęły wspomniane ujęcie węższe oraz ustawy oparte na ujęciu szerszym. Przykładem ochrony minimalnej jest prawo angielskie, a kluczem do wyjaśnienia zakresu tej ochrony jest rozumienie zastosowanego w nim pojęcia *działania uwłaczającego*. Zdaniem specjalistów obejmuje ono, na przykład, nieautoryzowaną koloryzację filmu biało-czarnego, ale pozostawia poza swym zasięgiem wystawienie dzieła w niewłaściwym kontekście²⁹. Znacznie szerszą ochronę daje artyście w omawianym kontekście prawo niemieckie, broniące go przed zniekształceniami dzieła godzącymi w jego *interes intelektualny lub osobisty*³⁰. O stwierdzeniu naruszenia integralności w konkretnych przypadkach decyduje udowodnienie zaistnienia szkody godzącej w dobre imię lub każdy inny prawem chroniony interes twórcy, ale w ocenie tej szkody decydujące są kryteria obiektywne, które odnoszą się do odczuć przeciętnego i rozsądnego obserwatora oraz opinii publicznej³¹. Jako przykład najszerszej koncepcji prawa do integralności utworu podać trzeba prawo francuskie. Wynikające z *Kodeksu Własności Intelektualnej* obowiązki respektowania dzieła artysty należy traktować dosłownie, to znaczy właściciel ma absolutny obowiązek poszanowania treści i formy dzieła, a sądy dopuszczają tu tylko drugorzędne i niezbędne modyfikacje³². Najczęściej podawanym wyrokiem ilustrującym takie stosowanie prawa do integralności jest sprawa głośniejszej lodówki, którą Buffet udekorował w celu sprzedaży na aukcji dobroczynnej. Traktując malowidła na każdej z jej ścian bocznych za integralny element całości dzieła, sąd uznał rozłączenie ich przez nabywcę za naruszenie praw osobistych twórcy i nie dopuścił do ich oddzielnej sprzedaży jako odrębnych dzieł³³.

Przykładem wykroczenia poza tradycyjne ramy prawa do integralności i ujęcia go jako bardziej generalnej formuły ochronnej, uzasadnionej interesem publicznym, jest prawo kalifornijskie. Niezależnie bowiem od ochrony integralności dzieł przed działaniami szkodzącymi dobremu imieniu artysty (art. 987 kalifornijskie-

go kodeksu cywilnego), ustawodawca tego stanu uznał także wyraźnie publiczny charakter potrzeby ochrony integralności *kreacji artystycznych i kulturalnych* i konsekwentnie przyznał pewnym organizacjom prawo do występowania przeciwko wszelkim zmianom i niszczeniu dzieł o uznanej jakości, które jest w istotnym interesie publicznym (art. 989c kalifornijskiego kodeksu cywilnego). Motywy przyjęcia tego prawa wyjaśnił jego inicjator, senator Seroty, i jak wynika z jego wypowiedzi, a także wzięwszy pod uwagę, że dotyczy ono wszystkich dzieł *kiedykolwiek stworzonych*, prawo to wypełnia w istocie lukę, jaka istnieje w ich ochronie do czasu, kiedy staną się przedmiotem zainteresowania ze strony prawa ochrony dziedzictwa kulturowego³⁴. Kończąc ten pobieżny przegląd rozstrzygnięć międzynarodowych i wewnętrznych trzeba dodać, że omówiona problematyka pozostaje poza sferą regulacji prawa europejskiego. Ma ona charakter sektorowy i przyjmuje wspólne rozstrzygnięcia tylko wybranych zagadnień, do których jak na razie nie należy problematyka integralności utworów.

1. 3. Prawo polskie

Na wstępie trzeba jednakże podkreślić, że autorskie prawa osobiste nie są traktowane w naszym prawie jako koncepcja całkowicie odrębna i suwerenna. Są one jedynie szczególną kategorią ogólnie rozumianych dóbr osobistych człowieka, chronionych normami powszechnego prawa cywilnego³⁵. Wynika to wprost z zapisu art. 23 kodeksu cywilnego, który w przykładowym katalogu tych dóbr obok czci, wizerunku, nazwiska, itp., wymienia również twórczość artystyczną³⁶. Tak więc, autorskie dobra osobiste poddane zostały podwójnej ochronie, co w praktyce oznaczać będzie, że w przypadku braku szczególnych przepisów prawa autorskiego zawsze można będzie powołać się na ogólne przepisy kodeksu cywilnego³⁷.

W myśl art. 16 *autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie i nie podlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem*. Zgodnie z tym postanowieniem prawa osobiste powstają z chwilą ustalenia utworu, to jest wtedy, gdy przybierze on jakąkolwiek postać, chociażby nietrwałą, jednak na tyle stabilną, żeby cechy i treść utworu wywierały efekt artystyczny³⁸. Sam proces twórczy poprzedzający ustalenie utworu podlega zatem w razie potrzeby ochronie wynikającej z cytowanych przepisów kodeksu cywilnego. Ochrona autorskich dóbr osobistych nie jest ograniczona w czasie, chociaż z biegiem czasu ulega osłabieniu, podlegając powolnemu wchłanianiu przez ogólną ochronę prawną dziedzictwa kulturalnego. Jak to wynika wprost z cytowanego przepisu, omawiane

prawa nie podlegają zbyciu, ani też nie można się ich zrzec. Uwagi te odnoszą się także oczywiście do prawa do integralności, które sformułowane jest krótko, jako prawo twórcy do *nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania* (art. 16 ust. 3 prawa autorskiego). Jak łatwo zauważyć, w treści tego przepisu mamy w istocie do czynienia z dwoma prawami.

Pierwsze – prawo do nienaruszalności treści i formy utworu – upoważnia artystę do sprzeciwienia się wszelkim zmianom, przeróbkom, „udoskonaleniom” itp., których skutkiem jest zniekształcenie utworu w stosunku do jego pierwotnej postaci, jeżeli zostało to uczynione bez jego zgody. Co ważne, nie ma tu jakiegokolwiek znaczenia wynik tych zabiegów, nawet gdyby wprowadzone zmiany uznane były powszechnie za pozytywne czy korzystne. Na pierwszym miejscu liczy się zawsze i jedynie zdanie autora. Orzecznictwo sądów polskich uznało za naruszenie integralności utworu, między innymi, zniekształcenie dźwięku ilustracji muzycznej przy sporządzaniu kopii ekranowych oraz rozpowszechnianie tak spaconego utworu pod nazwiskiem autora³⁹, a także wykonanie kopii medalu, które ze względów technicznych miały nieostre kontury i przez to różniły się od oryginalnego projektu⁴⁰. Janusz Barta i Ryszard Markiewicz dodają nadto dwa dalsze przykłady dotyczące utworów audiowizualnych. Zastrzegając mogące powstać wątpliwości, za naruszenie integralności utworu uważają rozpowszechnianie koloryzowanej wersji filmu, zrealizowanego pierwotnie w wersji czarno-białej, niezależnie od tego, czy w trakcie tworzenia filmu dostępna już była technika filmów barwnych, jak również przerywanie emisji filmu reklamami w miejscach nieprzewidzianych przez twórców do tego celu⁴¹. Pewne ingerencje w dzieło, nawet bez konsultacji z autorem, są jednak prawnie dopuszczalne i nie będą stanowiły podstawy zarzutu naruszenia integralności. Należą do nich takie czynności, przede wszystkim o charakterze technicznym, które są z określonych powodów konieczne, a autor nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić⁴². Typowymi przykładami będą tu: poprawianie błędów ortograficznych w tekstach opracowywanych do druku oraz przeprowadzenie pilnych i niezbędnych zabiegów konserwatorskich. Sąd Najwyższy nie dopatrywał się także naruszenia praw osobistych projektanta jachtu, mimo dokonania zmian technologicznych w jego projekcie, które jednak nie zmieniły kształtu kadłuba jachtu i wyglądu innych elementów zewnętrznych⁴³, podobnie jak praw twórcy projektu wnętrza w wyniku dokonania zmian w urządzeniu mieszkającego w nim użytkownika⁴⁴.

Z drugiego prawa ujętego w cytowanym przepisie wynika obowiązek rzetelnego wykorzystywania utworu.

Jest to nowa koncepcja, wprowadzona po raz pierwszy do prawa polskiego, gdyż tylko do pewnego stopnia nawiązuje do art. 62 ustawy z 1926 roku, gdzie wspomniano o *wydaniu dzieła w rażąco nieodpowiedni sposób*. W literaturze prawniczej od razu zwrócono uwagę na trudności, jakich może przysporzyć ustalenie treści i egzekwowanie tego obowiązku w praktyce⁴⁵. Niezależnie jednak od tych wątpliwości wydaje się, iż nowy przepis ma rzeczywiście zakres szerszy niż wspomniany artykuł dawnej ustawy i należy go interpretować wprost, tzn. do oceny konkretnego sposobu wykorzystania utworu. Dobrym przykładem takiej sytuacji jest, na przykład, wykorzystanie fotografii w kontekście nieprawdziwego komentarza, uznane przez Sąd Najwyższy za bezprawne⁴⁶.

Jak wynika z dokonanej wyżej krótkiej prezentacji prawa polskiego, w gronie innych ustaw prawo to sytuuje się obok prawa francuskiego. W obydwu przypadkach przyjęto szerokie rozumienie prawa do integralności utworu, zgodnie z którym zakaz dokonywania zmian w utworach nie jest jednoznacznie ograniczony ich charakterem godzącym w honor lub reputację artysty. Należy zatem przyjąć, że stanowi ono także dobrą i skuteczną podstawę ochrony praw twórców, kiedy pokazują oni swoje prace na wystawach. W aspekcie wykonawczym ochrona ta jest realizowana przez wystąpienie z odpowiednim powództwem, przewidzianym w art. 78 prawa autorskiego. W szczególności może to być powództwo o zaniechanie działań zagrażających integralności utworu, a kiedy została ona już naruszona, autor może żądać, aby osoba, która się tego dopuściła, dokonała odpowiednich czynności, na przykład usunęła skutki swych czynności, przywróciła dzieło do stanu poprzedniego itp. Stosownie do okoliczności naruszenia można domagać się nadto opublikowania odpowiedniego oświadczenia, a kiedy miało ono cechy działania zawinionego, sąd może przyznać twórcy zadośćuczynienie pieniężne za doznaną krzywdę. Autor dzieła może wreszcie wnioskować także o zobowiązanie przez sąd sprawcy, aby uiścił odpowiednią sumę pieniędzy na wskazany cel społeczny.

2. Typowe sytuacje mogące prowadzić do naruszenia prawa do integralności w praktyce wystawienniczej

2. 1. Sposób ekspozycji, np. powieszenia obrazu lub ustawienia rzeźby

Sposób wieszania obrazów i ustawiania rzeźb w najprostszym rozumieniu tych czynności, a więc z pominięciem w tym punkcie, na przykład, kontekstu pre-



3a. Kolekcja „a-r”, na archiwalnej fotografii, 1931 r., w głębi obraz Kurta Selingmanna

3a. The “a-r” collection on an archival photograph, 1931, in the background: a painting by Kurt Seligmann



3b. Kurt Seligmann, *Portret Podwójny*

3b. Kurt Seligmann, *Double Portrait*

zentacji tych dzieł, koloru ścian itp., nie budzi zwykłych problemów. Można by zatem darować sobie przypomnienie o konieczności respektowania także i w tym momencie praw artystów, gdyby nie przykłady z praktyki muzealnej. Otóż nawet w łódzkich zbiorach muzealnych, jednej z najstarszych galerii sztuki nowoczes-

nej (1931), udokumentowane są pomyłki w wieszaniu obrazów abstrakcyjnych. Archiwalne zdjęcie wystawy kolekcji „a-r” pokazuje, że mimo artystycznej opieki Władysława Strzemińskiego los taki spotkał *Kompozycję*. *Portret podwójny* Kurta Seligmanna, wystawiana w Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej

4. El Anatsui, *Ducasa I*, 52 Biennale w Wenecji w 2007 r. pod hasłem „Myśl zmysłami – czuj rozumem” – autorskie ułożenie instalacji przypominającej tkaninę a wykonanej ze sprasowanych nakrętek połączonych ze sobą miedzianym drutem

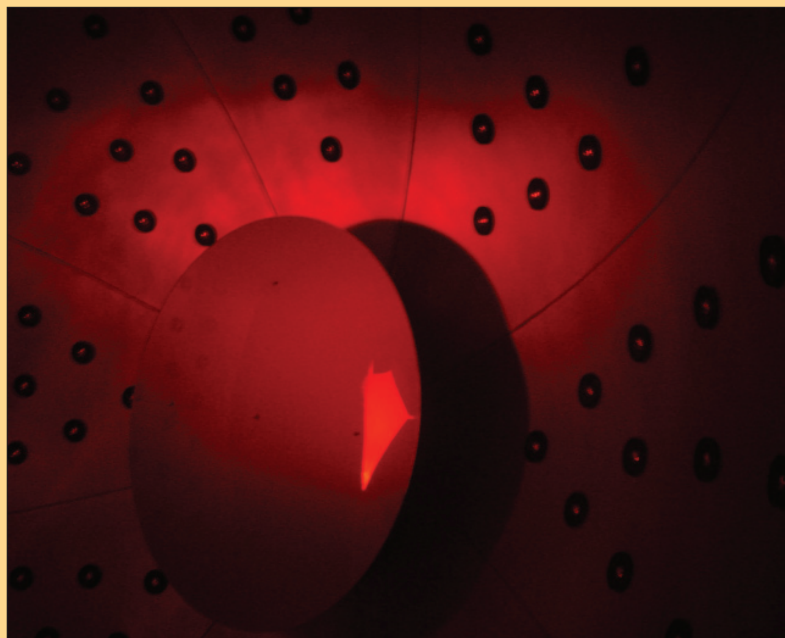
4. El Anatsui, *Ducasa I*, 52 Venice Biennale 2007, held under the slogan: “Think with the Senses – Feel with the Mind. Art in the Present Tense” – an auteur arrangement of an installation resembling a fabric and executed out of pressed recycled material joined with copper wire



w 1931 roku. Jak widać to na zachowanej fotografii, obraz powieszony został „do góry nogami”⁴⁷, co całkowicie zmieniło jego ekspresję z autorskiego „podwójnego portretu” na abstrakcję. Inną ilustracją takich przypadków jest prezentacja awangardowej *Kompozycji*, Sophii Tauber-Arp z 1931 roku. Dopiero po latach obraz powrócił do prawidłowej pozycji poziomej z poprzedniej pionowej, gdy odnaleziono szkice malarzkie autorki wyraźnie wskazujące na potrzebę takiej zmiany⁴⁸. Przykłady te unaocniają, że, jak można się domyślać, intencja ich autorów nie wynikała wystarczająco jasno z samego oglądu dzieł i, na skutek braku dodatkowych informacji, na przykład opisu prac przez twórców, obrazy powieszono odwrotnie, tzn. niezgodnie z zamierzeniem artystów. Dopiero odnalezienie dodatkowych materiałów ilustrujących te zamierzenia pozwoliło błęd w ekspozycji dzieł naprawić. Pokazując takie przypadkowe raczej nieporozumienia, nie można jednak zupełnie wykluczyć sytuacji celowego powieszenia bądź ustawienia dzieła wbrew jasno czytelnej intencji jego twórcy. Mogłoby to wynikać z chęci zwrócenia uwagi na dodatkowe, pewnie uznane za specjalnie „ukryte” treści dzieła, czy nawet z celowo prześmiewczego charakteru danej prezentacji.

2. 2. Scenariusz wystawy zmieniający sens dzieła

Najogólniej mówiąc, w tym punkcie systematyki przypadków prowadzących często do naruszenia prawa do integralności chodzi o taką ewentualną prezentację dzieł, która prowadzi także do zmiany ich treści poprzez nieodpowiedni kontekst. Skutek taki może mieć miejsce w wyniku ekspozycji dzieła w specjalnie zaplanowanym, pozbawionym neutralności otoczeniu, które nie tylko będzie mieć wpływ na odbiór dzieła, ale może nawet narzucać odbiorcy jego konkretną wizję, nadaną w ten sposób przez kuratora i plastyka wystawy. Innym rodzajem kreowania kontekstu wprowadzającego w błąd odbiorców może być specjalne ułożenie dzieł nawet w neutralnym otoczeniu, które dzięki stworzeniu przez nie jakiejś kompozycji uzyskują dodatkowo nowy wyraz, prowadzący być może do zmiany istoty poszczególnych dzieł, odgrywających wówczas rolę jedynie elementów tej kompozycji. Ilustracją pierwszej sytuacji mogą być popularne wystawy „skontrastowane” z nieodpowiadającymi im pomieszczeniami o zupełnie innym charakterze. Przykładem takim może być Sala Neoplastyczna z 1948 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi. Po zamalowaniu jej w okresie socrealizmu w 1951 r., została zrekonstruowana przez Bolesława Utkina w 1960 r. i stanowi *in situ* przykład kreatywnej adaptacji wnętrza XIX-wiecznego pałacu, w którym wystawiane są prace współczesnych artystów



5. Zulkifl Mahmod, *Kopuła dźwięku: Imperium myśli*, 52 Biennale w Wenecji w 2007 r. – fragment wielodyscyplinarnej instalacji oddziałującej na zmysły widza w rozszerzonym zakresie, obejmującej wielkie wnętrza o miękkich ścianach i podłodze z centralnie umieszczoną kopułą nad okrągłym łóżem; utwór stanowi autorskie połączenie rzeźby z nowymi mediami sztuki oraz aktywną rolę widza, którego odbiór wizualnych wrażeń i muzyki jest stymulowany światłem, wariantami czerwonego koloru oraz dotykiem miękkiego otoczenia

5. Zulkifl Mahmod, *Sonic Dome: An Empire of Thoughts*, 52 Venice Biennale 2007– fragment of a multi-disciplinary installation affecting the visitor’s senses and encompassing a large interior with soft walls and floor, and a dome centrally located above a round bed; an auteur combination of sculpture with new art media and the active role of the visitor, whose reception of visual impressions and music is stimulated by light, variants of the colour red, and the touch of the soft surrounding

o zupełnie odmiennych przesłaniach. Rozważane jest przeniesienie Sali Neoplastycznej do nowego, nowoczesnego budynku muzealnego, ale warto odnotować, że jej projekt i adaptacja, potem kopia według zamysłu Strzemińskiego, miały miejsce w oryginalnej XIX-wiecznej architekturze pałacowej. Obecnie, w 2008 r. w Sali Neoplastycznej wystawiane są instalacje Piotra Kurki i Mariusza Kruga, jakby kontynuujące temat zarówno w zakresie nawarstwień stylistycznych, jak i uzyskanego efektu konfrontacji utworów o różnym charakterze. Innym przykładem omawianego typu ekspozycji są aranżacje wystaw w rekonstrukcjach wnętrz z minionych epok. Scenografia ich jest niekiedy złożona, z udziałem wielu elementów, takich jak ekspozycja dzieł z dodaniem obiektów przedstawionych na obrazach, przedmiotów codziennego użytku, strojów



6. Ekspozycje w Tate Modern w Londynie ukazujące dzieła, ich kontekst ideowy i historyczny oraz znaczenie materii – strefa edukacyjna obok wystaw, czerwiec 2008

6. Expositions at the Tate Modern in London showing works of art, their ideological and historical context, and the significance of matter – an educational zone next to the exhibitions, June 2008

z portretów, specjalnie zrekonstruowanych dla empatii widza i pobudzenia jego wyobraźni do odtworzenia „ducha czasu i miejsca”. Dzięki takim urozmaiceniom wystawy cieszą się ogromnym uznaniem i frekwencją, jak np. prezentacja wykopalisk z Farris w warszawskim Muzeum Narodowym czy też wystawa polskiej powojennej sztuki „wysokiej” i rzeczywistości PRL-u zatytułowana „Szare w kolorze” w Warszawskiej Zachęcie – zrealizowana wg koncepcji Andy Rottenberg⁴⁹.

Kolejnym przykładem wystaw, na których wizja

kuratora mogła zakłócić lub nadać nowe znaczenie oryginalnej ekspresji obiektów są niektóre prezentacje dzieł Aliny Szapocznikow. Często nadawano im opaczne, literackie konteksty, z uwypukleniem wątku eschatologicznego. Miało to jakoby mieć potwierdzenie w dramatycznym życiorysie autorki i „raku” toczącym jej prace, w degradacji rzeźb z późniejszego okresu, wykonanych z nietrwałych materiałów. Zniszczenia takie jak rozpad tworzyw sztucznych, pociemnienie czy rzekome „rakowacenie” warstw powierzchni myl-

7. Sala Neoplastyczna wg projektu Wł. Strzeмиńskiego (kopia z 1951 r.), ze współczesną ekspozycją pt. *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku, szkic 3, Poza Zasadą Rzeczywistości*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-sierpień 2008 – z instalacjami Piotra Kurki, *Siedzący*, 1988 oraz Mariusza Kruka, *Wilk na czerwonym trójkącie*, 1988

7. Neo-plastic Showroom according to a project by W. Strzeмиński (copy from 1951), with a contemporary exposition entitled: *Collection of the Twentieth and Twenty First Century. Sketch 3, Beyond the Principle of Reality*, Museum of Art in Łodz, April-August 2008 – with installations by Piotr Kurka, *Sitting*, 1988 and Mariusz Kruk, *Wolf in a Red Triangle*, 1988



8. Aranżacja i ekspozycja prac Aliny Szapocznikow, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2007

8. Arrangement and exposition of works by Alina Szapocznikow, National Museum in Poznan, 2007



nie interpretowano jako kod nadany przez artystkę, co pokutuje do dzisiaj wśród muzealników, a winno być przedmiotem korekty w procesie konserwacji. Niektóre prezentacje dzieł, zwłaszcza assamblaże, były skrajnie odmienne i czasami szokująco odległe w nastroju i idei od autorskich ekspozycji Szapocznikow. Było to szczególnie widoczne w przypadku serii monograficznych wystaw dziedzictwa Aliny Szapocznikow w 25. rocznicę jej śmierci, od 1997 roku w Galerii Zachęta, Muzeum Narodowym w Krakowie, Wrocławiu, Muze-

um Sztuki w Łodzi, Galerii IRSA w Warszawie, a ostatnio w ekspozycji depozytu *Znaki czasu* w poznańskim Muzeum Narodowym. Zdarzały się przypadki, kiedy pełnowymiarowe rzeźby ustawione były w szafkach lekarskich i częściowo ukryte za ich ścianami, jak na przykład w Zachęcie (FOTO), albo też, ignorując założoną przez autorkę przestrzenność i tło instalacji, wystawiano je dowolnie, na kamykach, w piaskownicy lub też w otoczeniu żywych roślin i imitacji ogrodu – np. *enviroments Narosła uosobione*. W każdym z takich



9. Krzysztof Bednarski, *Trawa tylko trawa*, 1996, wł. Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie – instalacja przestrzenna, drewno, ziemia, druty, bawełna, lampy, światło

9. Krzysztof Bednarski, *Grass Only Grass*, 1996, property of the Centre for Contemporary, Warsaw – spatial installation, wood, soil, wires, cotton, lamps, light

wypadków, aranżacja i ekspozycja tego *enviroment* były odmienne od autorskiej, mimo że zachowały się dokumentalne fotografie z ekspozycji aranżowanych przez Szapocznikow i każdorazowo autorsko opracowane przez kuratorów wystaw⁵⁰. Nie wartościując tych odmiennych koncepcji wystaw, które niekiedy były pełne szacunku dla prawdy o twórczości artystki, ale często stanowiły nader swobodną jej interpretację, warto dodać, że dowolne postępowanie jest powszechne, jakby bez potrzeby zważania na prawa autorów dzieł. Stwarza to przy eskalacji tego zjawiska niebezpieczne pole do potencjalnych manipulacji dziełami, prezentacji własnego gustu i „kreacji” wyobraźni kuratorów.

Jak już wspomniano, swoistym rodzajem nieodpowiedniego kontekstu może być także specjalne ułożenie dzieł, prowadzące do stworzenia przez nie pewnej kompozycji, która jako sposób ich prezentacji nie była przewidziana ani uzgodniona z twórcą lub twórcami, a w znaczący sposób zmienia ekspresję prac. Ekspozycja taka może być nawet urządzona w całkowicie neutralnym, nie wpływającym na odbiór otoczeniu, ale samo ułożenie dzieł może mieć charakter elementów pewnej nieoczekiwanej całości, co może nadać im nowy, nie-

zgodny lub nawet sprzeczny z założeniem autorskim wyraz. Jako przykład takiej metody ekspozycji można także podać zmienne losy instalacji dopasowywanych do pomieszczeń o różnym charakterze i wielkości.

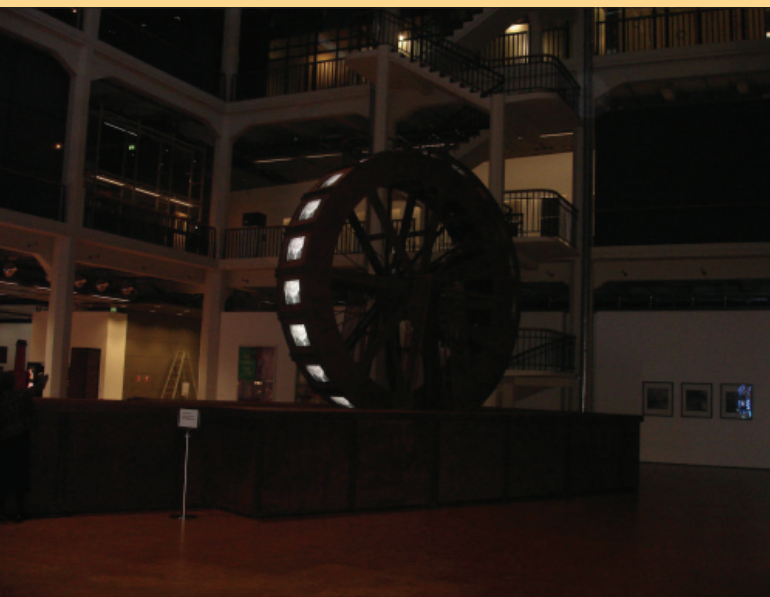
Podobny skutek, aczkolwiek zapewne w złagodzonej wymiarze, może wywołać niefortunny dobór obrazów pokazywanych nawet w tradycyjny sposób, który wynikać będzie z sąsiedztwa dzieł. Chodzi tu o ekspozycję prowadzącą nieumyślnie do wywołania kontekstu plastycznego, zakłócającego ich odbiór na skutek niepożądanego wzajemnej ekspresji sąsiadujących ze sobą prac. Przykładem takiej prezentacji była instalacja *Trawa tylko trawa* Krzysztofa Bednarskiego w CSW w Warszawie, która wymaga kameralnego wnętrza dla odpowiedniej percepcji widzów, a tymczasem wystawiana była w przejściu, między filmem na ekranie telewizora i kolorowymi, wielkimi obrazami. Stało się to jednym z przykładów wykorzystanych w projekcie i publikacji *Installation and Re-installation* zwracającym uwagę na zagrożenia w wystawiennictwie współczesnej sztuki⁵¹. Rezultatem tego najnowszego projektu jest opracowanie teorii i słownika dotyczącego prezentacji i opieki nad najnowszą sztuką instalacji⁵².

Odmienne ocenić wypadnie kreatywny scenariusz wystawy Janusza Boguckiego pt. „Epitafium i Siedem Przestrzeni” w Zachęcie w 1991 r.⁵³, gdzie dzieła pięćdziesięciu artystów składały się na nowe kompozycje znaczeniowe. Na przykład obrazy Jacka Sempolińskiego tworzyły zestaw jakby obramiający wrota do kolejnej sali, a prace Jerzego Nowosielskiego sąsiadowały z osmolonymi spalenizną wielkimi krzyżami prawosławnymi. To monumentalne plastyczne widowisko spełniało założenia i intencje własne organizatorów, *notabene* stanowiąc utwór samo w sobie. Sytuacja taka jest dopuszczalna, ale pod warunkiem uzgodnienia formy prezentacji poszczególnych dzieł z ich autorami.

2. 3. Wystawienie kopii bądź rekonstrukcji (emulacja, kopia interaktywna)

W tej grupie działań wystawienniczych, które ogólnie mogą być określone jako niosące ryzyko z punktu widzenia ochrony integralności utworu, mieści się wykonywanie i wystawianie kopii ekspozycyjnych i interaktywnych, mniej lub dalej idących rekonstrukcji oraz problem tzw. ekspozycji sztuki przez dokumentację.

Nikt nie kwestionuje faktu zagrożenia, jakie masowa turystyka stwarza dla bezpieczeństwa oryginałów. Dlatego też, na przykład, groty Altamira, pokryte ponad 17 tysięcy lat temu malowidłami naskalnymi, podobnie jak groty Lascaux, zostały zamknięte dla turystów i są w oryginale udostępniane jedynie badaczom daw-



10. Fabrizio Plessi, *Liquid time*, 1993 – instalacja przestrzenna, monitory telewizyjne, drewno, woda; re-instalacja podczas Seminarium INCCA dotyczącego dokumentacji sztuki nowoczesnej w ZKM w Karlsruhe, 2005

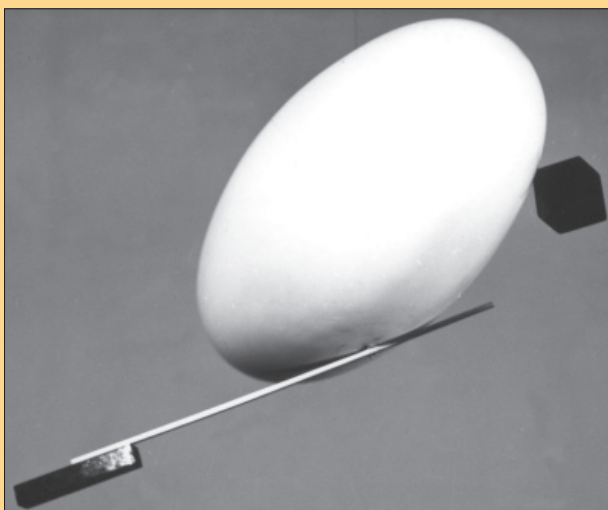
10. Fabrizio Plessi, *Liquid Time*, 1993 – spatial installation, TV monitors, wood, water; re-installation during an INCCA Seminar on the documentation of modern art, held at the ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, 2005

nych cywilizacji i konserwatorom. Turystom udostępnia się natomiast ich różnie zakomponowane kopie. W przypadku malowideł grot Altamira kopia malarska wykonana jest imitacyjnie w technikach nam współczesnych. Ogromna replika ścian z tworzyw sztucznych z malowidłami, które są do złudzenia podobne do oryginalnych, daje widzom wrażenie przebywania w czasie i przestrzeni, w którym powstały malowidła naskalne, zwłaszcza że między rekonstrukcjami dyskretnie ulokowane są także aranżacje osad, palenisk, przypuszczalnych „warsztatów” malarskich jaskiniowców itp., które pełnią rolę edukacyjną. W Lascaux zadania ekspozycyjne przejęła natomiast współczesna technika – w miejsce oryginału publiczność otrzymała jej wizję cybernetyczną⁵⁴.

Kopie pojedynczych dzieł sztuki wykonywane są zwykle wtedy, gdy stan zachowania oryginalnego dzieła nie pozwala na jego ekspozycję w stałej kolekcji, a tym bardziej w warunkach wystaw gościnnych w innych galeriach. Jest to szczególnie istotne w przypadku dzieł znanych, które są pożądane jako ozdoba wystaw czasowych i w związku z tym są narażone na ryzyko związane z podróżą, transportem i ekspozycją. Często

więc wykonanie kopii i wysłanie jej na wystawę jest podyktowane wymogami konserwatorskimi. Nie zostały one niestety zrealizowane przez Muzeum Narodowe w Warszawie, które wbrew zastrzeżeniom konserwatora nie przeciwstawiło się wysyłce kilkudziesięciu pasteli Stanisława Witkacego na wystawę objazdową po kilkunastu muzeach w republikach Związku Radzieckiego. Stan tych unikalnych dzieł groził szybkim osypaniem części pasteli w warunkach drgań związanych z tak długą i złożoną podróżą. Jakkolwiek trudno kwestionować ówczesny cel polityczny i propagandowy planowanych wystaw, to jednak należy ubolewać, że nie był zrealizowany konserwatorski postulat wykonania i wysyłki kopii zamiast zagrożonych oryginałów.

Kopie wykonuje się także, kiedy wymusza to zainteresowanie stałą ekspozycją danego dzieła w innym miejscu niż jego macierzyste muzeum. Na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia wykonano na zlecenie Muzeum Sztuki w Łodzi kopie wczesnych obrazów Władysława Strzemińskiego z nurtu tzw. unizmu dla Muzeum w Smoleńsku, położonego w stronach rodzinnych artysty. Innym przykładem tego rodzaju może być wykonanie kopii rzeźby Katarzyny Kobro,



11. Katarzyna Kobra, *Kompozycja kinetyczna*, rekonstrukcja, 1972

11. Katarzyna Kobra, *Kinetic Composition*, reconstruction, 1972

12. Mariusz Kruk, *Wilk na czerwonym trójkącie*, 1988, fragment instalacji ze świeżymi ziemniakami, wystawa *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku, szkic 3, Poza Zasadą Rzeczywistości*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-sierpień 2008

12. Mariusz Kruk, *Wolf in a Red Triangle*, 1988, fragment of an installation with raw potatoes, exhibition: *Collection of the Art of the Twentieth and Twenty First Century. Sketch 3, Beyond the Principle of Reality*, Museum of Art in Łodz, April-August 2008



skądinąd żony Strzemińskiego. Po słynnej wystawie „Konstruktywizm w Polsce” w Essen i Otterlo w latach 1974-1975, na prośbę holenderskiego muzeum Kröller-Müller wykonano kopię *Kompozycji nr 4* (metal, polichromia wielokolorowa), która znalazła poczesne miejsce w ekspozycji tegoż muzeum.

Od kopii odróżnić należy rekonstrukcję, rozumianą jako odtworzenie dzieła już nieistniejącego. Praktyka muzealna zna przypadki takich realizacji, czego ilustracją może być wykonanie rekonstrukcji pionierskich prac Katarzyny Kobro, które zaginęły w zawierusze wojennej, np. słynnej *Kompozycji kinetycznej* na podstawie zdjęć archiwalnych.

Problemy rodzić może także odtwarzanie uszkodzonych, zniszczonych lub w ogóle już nieistniejących części dzieł sztuki. Powodem decyzji o emulacji słynnych kompozycji przestrzennych Katarzyny Kobro były zniszczenia powierzchni i pogniczenia metalowych podłoży w wyniku przechowywania ich w piwnicy, a następnie wyrzucenia na śmietnik po II wojnie światowej. W Muzeum Sztuki w Łodzi oryginalną polichromię ma tylko *Kompozycja nr 8* na ogółem dziewięć prac znalezionych przez autorkę na wysypisku śmieci. Poddano je sukcesywnej konserwacji, w trakcie której



Jan Marxen doprowadził ich powierzchnię do pożądanego kształtu, wyklepał i ponownie nałożył gładkie polichromie. *Kompozycja nr 9* jako jedyna ma sygnaturę K. Kobro, gdyż leżało w intencji autorki uroczyste podarowanie jej Jeanowi (Hansowi) Arpowi w podziękowaniu za jego udział w kolekcji „a-r”. nie doszło do tego wskutek powikłań losu i zmiążdżenia rzeźby. W Muzeum Sztuki kompozycja ta była konserwowana pod nadzorem kuratora – rozplaszczono blachy, wzięto obrys rozwiniętego kształtu, który zgodnie z zamiarem Kobro okazał się odzwierciedleniem pejzażu morskiego, i po wymodelowaniu blach dokonano rekonstrukcji polichromii⁵⁵.

Problemy powstawać mogą nie tylko przy sporządzeniu pełnej lub nawet tylko częściowej kopii, ale przy wykorzystaniu dzieł już istniejących w ramach wykonywania nowoczesnych form sztuki o nietrwałym charakterze. Przykładem może tu być m.in. „sztuka poprzez dokumentację”, czyli sztuka przetworzona, np. holograficzne obrazy sztuki dla potrzeb jej przestrzennej wizualizacji. Holografie, podobnie jak dokumentacje w różnych technikach 3D, mają również znaczenie jako dokument sztuki efemerycznej. Potężny nurt „sztuki poprzez dokumentację” jest rodzajem archiwum i jednocześnie prezentacji dla interdyscyplinarnej sztuki *environmentu*, *happeningów*, jak sztuka Allana Kaprowa, jednego z prekursorów tego gatunku. Wystawy dziedzictwa XX w. związane są nadto ze sztuką instalacji, obecną powszechnie w salach muzealnych. Bywają to rekonstrukcje wraz

13. Mirosław Bałka, *1120 x 875 x 2*, 2000 – obiekt efemeryczny wystawiany w Galerii Zachęta w Warszawie; re-instalacja możliwa jest jedynie a zgodą i przy współpracy autora, w obecnej chwili obiekt dostępny jest jedynie w postaci dokumentacji projektu (konserwacja przez dokumentację) – mydlana instalacja to podłoga o wymiarze będącym tytułem pracy, pokryta grubą warstwą szarego mydła do prania o specyficznym, ostrym zapachu, pobudzającym zmysły powonienia i dającym skojarzenia z okresem, gdy to mydło było w użyciu

13. Mirosław Bałka, *1120 x 875 x 2*, 2000 – ephemeral object shown at the Zachęta Gallery in Warsaw; a re-installation is possible only with the consent and cooperation of the author; at present the work is available exclusively as a project documentation (conservation via documentation) – the installation is a floor whose size is the title of the work, covered with a thick layer of laundry soap with a specific, sharp smell stimulating our sense of smell and producing associations with the period when this type of soap was used

(Fot. 1, 2, 4-7, 9, 10, 12, 13 – I. Szmelter; 3a, 3b, 11 – Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi; 8 – J. Gramatyka)

z dokumentacją, jak niedawno prezentowana w Łodzi prekursorska instalacja Schwittersa *Arzbau* z 1938 roku. W wielu przypadkach sztuki efemerycznej niestrawne formy sztuki albo są wymieniane (żywność, *ready made*), albo substytuowane dokumentacją⁵⁶. Jest to remedium dla współczesnych dzieł efemerycznych lub mających funkcje, które zanikają, np. dotykowe, zapachowe. Trzeba wreszcie dodać, że za kopie ekspozycyjne należy uznać także reprodukcje dzieł używających się w trakcie wystawy. Dotyczy to oczywiście dzieł, których używanie jest zaplanowane albo co najmniej przewidziane przez ich twórcę. Na przykład funkcje interaktywnej pracy Ryszarda Waśko *Krzesło* ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi powodują, że ulega ona szybkiej degradacji podczas ekspozycji ze względu na jej praktyczne zużycie przez widzów. Wprawdzie dotąd *Krzesło* jest obiektem skatalogowanym w sposób tradycyjny jako fotografia, ale w istocie jest to „dzieło w procesie”, stanowi rodzaj zadania dla widza, układanki złożonej z 25 pól (5 x 5) artystycznego utworu powstałego na bazie fotografii. Dokumentacja obiektu zawiera instrukcję autora i jego wskazania co do opieki muzealnej. Multiplikacje takiej pracy są związane z aktywnym charakterem jej ekspozycji i powinny być oparte na zgodzie autora i wykonane według jego wytycznych.

2. 4. Błędna realizacja dzieła, które jest pomysłem, projektem konceptualnym lub wyrazem postawy artystycznej

Szczegółne ryzyko naruszenia prawa do integralności stwarza dla artysty realizacja dzieła, które jest postacią artystyczną, pomysłem lub projektem. Przykładem takiej formy wypowiedzi artystycznej może być słynna niebieska linia Edwarda Krasieńskiego, która zawieszona na wskazanej przez artystę wysokości czyni przestrzeń jego artystycznym projektem oznaczonym tą linią. Podobnie projekty Stanisława Dróżdża, które od poezji konkretnej do wystaw instalacji włącznie zachowują status idei, zrealizowanej wedle pomysłu autora, ale za każdym razem w zupełnie nowym materiale, pod warunkiem oczywiście zgodności z koncepcją artysty. Kurator jego wystawy na Biennale Weneckim uważa, że projekt sygnowany przez Dróżdża jest jego dziełem i jako taki też jest przedmiotem wystaw muzealnych, a nadto obrotu rynkowego⁵⁷. W katowickim muzeum w ramach programu resortu kultury „Znaki czasu” zrekonstruowano słynną instalację *Między* Stanisława Dróżdża opartą na tej zasadzie.

Trudno w krótkim przeglądzie omówić wszystkie formy nowoczesnej sztuki, ale już podane przykłady pokazują potencjalne niebezpieczeństwo wystąpienia

konfliktów związanych z ochroną prawa do integralności powstających w jej ramach utworów. Nawet bowiem artyści tzw. sztuki minimalnej, która ideowo neguje aktywną rolę autora w procesie twórczym, bronią w kontekście praktyki wystawienniczej, tak galerijnej, jak i muzealnej, pojęć takich, jak „unikalność”, „oryginalność” czy „autorytet autora”. Inna sprawa, że choć dotyczą w ten sposób problemu prawa do integralności utworu, chodzi im przede wszystkim o ochronę dzieła i jednocześnie artystycznego biznesu⁵⁸. Przykładem może być protest Carla Andre przeciw rekonstrukcji jego dzieła wyłącznie na podstawie projektu konceptualnego, załączonego do dzieła w momencie jego sprzedaży przez autora do kolekcji prywatnej Giuseppe Panzy. Konflikt tego rodzaju rozwiązało nowojorskie Muzeum Whitney kupując wprawdzie od kolekcjonera szereg dzieł konceptualnych i sztuki minimalistycznej, ale równocześnie podpisując umowy z ich autorami o współpracy przy wystawianiu prac, ich umieszczeniu w przestrzeni, modyfikacjach do pomieszczeń – za co artyści mają w umowie zagwarantowane honoraria⁵⁹.

2. 5. Problemy wynikające z promocji wystaw

Próba systematyki przypadków mogących naruszać prawo do integralności nie byłaby pełna, gdyby pominąć publikowanie reprodukcji niektórych dzieł prezentowanych na wystawach w towarzyszących im materiałach promocyjnych i dokumentacyjnych, na plakatach, w katalogach itp. Do tej kategorii należy także niewątpliwie pokazanie niektórych z tych dzieł np. w krótkim nawet reportażu telewizyjnym czy gazetowym z otwarcia wystawy lub o wystawie, jak również jako ilustracji recenzji z niej. W każdej z tych sytuacji może przecież mieć miejsce przekształcenie dzieła poprzez, na przykład, niedokładne oddanie jego kolorów, ujęcie z niekorzystnej perspektywy czy nieuniknione pomniejszenie dzieła w publikacjach promocyjnych wystawy i w jej katalogu. Podniesiona kwestia wydaje się należeć do kategorii spraw oczywistych, ale także w takich przypadkach należy podejmować starania o zachowanie praw artystów, gdyż zaniechania nawet w pozornie „oczywistych” i „nieuniknionych” sprawach mogą rodzić konflikty. Przykładem może być pozew o naruszenie prawa do integralności utworu skierowany przeciwko Muzeum Historii Naturalnej w Londynie przez Billa Tidy’ego, autora wystawianych rysunków dinozaurów wykonanych dla tego muzeum, kiedy zauważył on ich pomniejszone wersje w towarzyszących wystawie wydawnictwach promocyjnych⁶⁰.

3. Oceny prawne i wnioski

3. 1. Generalny obowiązek poszanowania integralności i środki jej ochrony

Ocenę prawną przedstawionych wyżej sytuacji należy rozpocząć od przypomnienia istoty cytowanego już przepisu art. 16 ust. 3 naszego prawa autorskiego, który wyposaża twórców w prawo do integralności utworów i ich rzetelnego wykorzystania. Treścią tego prawa jest przede wszystkim możliwość żądania, aby ich utwory pozostawały nienaruszone zarówno w warstwie treści, jak i formy, co, jak podkreślono, w praktycznym wymiarze upoważnia artystów do sprzeciwienia się wszelkim zmianom, przeróbkom bądź „udoskonaleniom”, prowadzącym do zniekształcenia utworu w obydwu wspomnianych warstwach w stosunku do jego pierwotnej postaci, chyba że twórca tego utworu wyraził na to zgodę. Prawo to nie podlega wygaśnięciu i jest skuteczne także wtedy, gdy autor danego utworu nie jest już właścicielem egzemplarza jego utrwalenia. Drugim obok tego prawa uprawnieniem twórców jest cytowane już także prawo do rzetelnego wykorzystania utworów. Obydwa te prawa mogą być egzekwowane w praktyce na drodze sądowej, poprzez wystąpienie z omówionymi już wyżej pozwami.

Konstatując istnienie tych praw jako praktycznego instrumentu obrony przysługującego twórcom przed ingerencją w treść i formę ich dorobku artystycznego należy zauważyć, że mają one także jakby drugą stronę, a mianowicie odpowiadający im obowiązek poszanowania tego dorobku. Polega on na konieczności powstrzymania się od naruszania integralności utworów, na przykład poprzez powstrzymanie się od dokonywania wspomnianych przeróbek, „udoskonalień” itp., oraz na konieczności rzetelnego wykorzystywania utworów. Jak już jednak wcześniej wyjaśniono, ochrona integralności nie ma charakteru absolutnego i dopuszcza pewne ingerencje w dzieło nawet bez konsultacji z autorem. Może to wszak nastąpić w sytuacjach zupełnie wyjątkowych, kiedy są one z określonych powodów niezbędne, na przykład konserwatorskich, a twórca, jak formułuje to przepis, nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić.

Omawiane obowiązki dotyczą wszystkich, którzy mają wpływ na korzystanie z utworów, a zatem przede wszystkim właścicieli ich utrważeń, ale także tylko czasowych ich dysponentów. Zależnie od sytuacji konkretnego przypadku, do wspomnianych kategorii należą niewątpliwie muzea i galerie, w tym również galerie handlowe, a obowiązek ochrony integralności utworów spoczywa na nich zawsze, tzn. niezależnie od tego, jakie czynności wobec dzieł pozostających w ich

dyspozycji wykonują. Nie ma zatem wątpliwości, że obowiązek ten obejmuje także wszelką działalność wystawienniczą, w tym oczywiście zarówno wystawy stałe, jak i czasowe. Po przypomnieniu sedna ochrony integralności można przystąpić do krótkiej oceny scharakteryzowanych wyżej przypadków praktyki wystawienniczej, rodzących potencjalną możliwość jej naruszenia.

3. 2. Analiza i ocena prawna poszczególnych przypadków, które mogą prowadzić do naruszenia integralności

Jako pierwsza opisana została sytuacja błędów w zakresie rozumianej bezpośrednio prezentacji dzieł na wystawie, tzn. na przykład powieszenia obrazu „do góry nogami” lub niezgodnego z intencją autora ustawienia rzeźby, instalacji bądź innego utrwalenia podobnego utworu. Można zasadniczo założyć, że każdy taki błąd może prowadzić do naruszenia integralności utworu, gdyż będzie zwykle skutkowało zmianą jego wymowy. Stosownie do okoliczności będziemy tu mieli zapewne także do czynienia z wypadkiem nierzetelnego wykorzystania utworu. Prawem twórcy myślącego eksponowanego obiektu będzie domaganie się właściwego eksponowania jego dzieła, które w razie odmowy, co prawda trudnej sobie do wyobrażenia, może być także realizowane na drodze sądowej. Gdyby taka sytuacja rzeczywiście miała miejsce, to żądaniu temu towarzyszyć mogłoby, zależnie od okoliczności, także wnioskowanie o złożenie przez organizatora wystawy oświadczenia odpowiedniej treści. W skrajnym zaś wypadku, na przykład celowej prezentacji dzieła w nieodpowiedni, prześmiewczy sposób, autor mógłby wystąpić nadto o zadośćuczynienie pieniężne. Aby zapobiec podobnym nieporozumieniom i ich ewentualnym konsekwencjom, organizatorzy wystaw winni zatem szczegółowo rozpoznać intencje autorów przygotowujących do ekspozycji dzieł. W przypadku obiektów budzących w tym zakresie wątpliwości zaleca się szczegółowe opisywanie prawidłowej pozycji ekspozycyjnej już w momencie ich pozyskiwania do zbiorów. Jeśli jest to możliwe, to niezależnie od dokumentacji i karty muzealnej należy także umieścić dane bezpośrednio na odwrocie obiektu. W przypadku obrazów miejscem takim jest krosno, na którym jest obraz, a nie płótno. Z uwag tych wynika nadto postulat kierowany do twórców, aby także opisywali swoje prace, szczególnie zaś te, które mogą budzić wątpliwości co do sposobu ich powieszenia itp.

Może bardziej nawet niż w sytuacjach omówionych wyżej ryzyko naruszenia integralności pojawia się w przypadku scenariuszy wystaw, które mogą pro-

wadzić do zmiany sensu utworu poprzez nadany mu w scenariuszu kontekst. Jak wynika to m.in. z podanych wyżej przykładów, ów kontekst stwarzać może już sam scenariusz, zawierający np. jakąś wyraźną tezę, ekspozycja we wnętrzu kontrastującym z prezentowanymi w nim dziełami, oprawa plastyczna wystawy, bezpośrednie zestawienie bardzo różnych dzieł lub ułożenie ich w specjalnie skomponowany sposób. Generalnie rzecz ujmując, prezentacje takie mogą prowadzić do narzucenia odbiorcy interpretacji dzieła niezgodnej z jego treścią czy to przez przypadek, czy też w wyniku realizacji świadomego zamiaru autora scenariusza wystawy, projektu jej oprawy plastycznej itp. W skrajnych wypadkach, jak podkreślono, może to prowadzić do manipulacji dziełami, prezentacji gustów i „kreacji” wyobraźni kuratorów. Niezależnie od istnienia bądź nieistnienia takich intencji, stwierdzenie występowania kontekstu naruszającego wymowę dzieła daje zainteresowanemu autorowi prawo żądania zmiany ekspozycji tego dzieła w niezbędnym zakresie, które, podobnie jak to nadmieniono powyżej, w skrajnych sytuacjach może być realizowane na drodze sądowej, łącznie z możliwością żądania zadośćuczynienia.

Kolejną grupą przypadków stwarzających potencjalne ryzyko naruszenia integralności utworu jest wystawianie wszelkiego rodzaju kopii, rekonstrukcji oraz ekspozycji sztuki przez dokumentację. Głównym problemem w tym zakresie jest przede wszystkim sam fakt wykonywania kopii. Należy przy tej okazji zaznaczyć, że już samo kopiowanie cudzego dzieła jest z punktu widzenia jego autora multiplikacją utrwalenia jego utworu, a zatem stanowi wkroczenie w jego prawa majątkowe, wymaga przeto jego zgody i zwykle łączy się z koniecznością wypłaty mu wynagrodzenia. Kopiowanie zatem bez zgody autora, lub ewentualnie innego uprawnionego, można uznać za piractwo, chociaż określenie to przyjęło się głównie do opisu nieautoryzowanego rozpowszechniania utworów muzycznych. Ponieważ bliższe omówienie tej problematyki wykracza już poza zakres niniejszego artykułu, należy powrócić do głównego wątku rozważań i skupić się na zagrożeniach, jakie kopiowanie niesie dla integralności kopiowanego utrwalenia utworu.

Przede wszystkim należy w tym miejscu podkreślić, że za kopię w pełnym tego słowa znaczeniu uznać można jedynie *odtworzenie dokładne oryginału dzieła sztuki tą samą techniką, w tym samym materiale i skali przez innego artystę*⁶¹, a więc wierne odtworzenie wszystkich elementów kopiowanego dzieła. Spełnienie tych warunków pozwoli uniknąć zarzutu naruszenia integralności, chociaż należy zgodzić się ze słowami Jana Białostockiego, iż kopiując nie otrzymamy dzie-

ła sztuki. Pisał on kiedyś: *Dzieło sztuki stanowi dla nas nade wszystko wyraz indywidualności twórcy. Nie wierzymy więc, by kopia mogła być dziełem sztuki. Albo będzie niewierna, jeśli wyrażać będzie psychikę kopisty, albo jako powtórzenie nie mieści się w kategoriach dzieła sztuki*⁶². Mimo tych zastrzeżeń nie kwestionuje się dzisiaj wystawiania kopii najbardziej zagrożonych dzieł sztuki, ale muszą być one oczywiście właściwie oznaczone, aby nie wprowadzały odbiorców w błąd co do swej autentyczności. Niedopuszczalne i niewątpliwie naruszające prawo do integralności utworu byłoby natomiast wykonywanie kopii „swobodnych”, czyli różniących się od kopiowanych oryginałów. Dotyczy to zarówno formy, jak i materiału, a więc także zdarzającego się czasem dla potrzeb handlu wykonywania „kopi” w innym materiale niż tworzywo, z którego wykonane zostało dzieło oryginalne. Zamiana materiału ma niejednokrotnie dodać utworowi swoistej szlachetności, kiedy na przykład oryginalne jego utrwalenie wykonane zostało przez artystę w materiale nietrwałym, a „kopia” sporządzona jest powiedzmy z brązu lub mosiądzu. Jeżeli chodzi o odlewy brązowe, należy zwrócić dodatkowo uwagę na estetyczny aspekt patyny i tzw. patynacji. Otóż szlachetna patyna w naturalnym kolorze i odpowiednio podobna do niej patynacja nowych brązów są powszechnie akceptowane. Natomiast budzą sprzeciw stosunkowo powszechne kolorowe ochronne *quasi-patyny*, w istocie farby ochronne o gamie od rudoci, przez zieleń do czerni. Dowolność kolorowania powierzchni ochronnymi warstwami podczas „patynacji” brązów jest naruszeniem intencji twórcy rzeźby. Uwaga ta dotyczy szczególnie widoku lapidariów przy muzealnych lub rzeźb zdobiących przestrzeń miejską. Podobnie zmianą intencji artysty jest wykonanie kopii w całkowicie odmiennym materiale, na przykład gdyby doszło do kopiowania w brązie rzeźb przezroczystych, zawierających widoczne dla odbiorcy elementy estetyczne i historycznie ważne dla obiektu. Wykonywanie kopii tego rodzaju stanowi z reguły naruszenie integralności utworów. Może się jednak zdarzyć, że działalność tego rodzaju będzie przejawiać cechy odrębnej twórczości, polegającej na wykorzystaniu formy istniejącego już dzieła do stworzenia nowego utworu. Ten nowy utwór nazywany jest utworem zależnym i na tle prawa autorskiego kwalifikowany jest jako tak zwane opracowanie cudzego utworu. W takim przypadku jednak zarówno rozporządzanie nim, jak i korzystanie z niego, a więc także wystawianie go, zależy, zgodnie z art. 2 ustęp 2 prawa autorskiego, do czasu wygaśnięcia praw majątkowych od uzyskania zezwolenia twórcy utworu pierwotnego. Uzyskanie takiego zezwolenia wiąże się na ogół z wypłatą autorowi wynagrodzenia.

Szczególne niebezpieczeństwo łączy się z wykonywaniem rekonstrukcji, gdyż inaczej niż przy kopiowaniu, wykonawca rekonstrukcji nie dysponuje oryginałem. Przypomnijmy, że rekonstrukcją jest *odtworzenie, odbudowa, uzupełnienie brakujących fragmentów dzieła sztuki, zwłaszcza budowli, według zasad konserwacji*⁶³. W myśl tej definicji, praca wykonawcy rekonstrukcji polega na odtworzeniu nieistniejącego dzieła lub jego braków na podstawie wszelkich dostępnych mu informacji. Jeżeli pozwalają one odtworzyć nieistniejący obiekt lub jego fragmenty w sposób odpowiadający w pełni pierwotnemu, to mamy do czynienia z powtórnym utworem, a w konsekwencji nie ma powodów do obaw o naruszenie integralności rekonstruowanego utwora.

Powyższe wnioski należy także odnieść w ogólnym zarysie do tzw. sztuki przez dokumentację, sztuki efemerycznej oraz realizacji dzieła, które jest tzw. postawą artystyczną, pomysłem lub projektem. W przypadku przetwarzania sztuki istniejącej w ramach tworzenia sztuki przez dokumentację zwykle dochodzić będzie do powstawania nowych utworów w postaci wspomnianych już opracowań, czyli tzw. utworów zależnych. Zgodnie z powołanym wyżej przepisem art. 2 ustęp 2 prawa autorskiego, wystawianie takich utworów musi łączyć się z uzyskaniem zezwolenia twórców utworów przetworzonych, a nadto także pewnie z koniecznością wypłaty im wynagrodzenia. W prezentacjach natomiast sztuki efemerycznej, wymagającej stałego uzupełniania bądź odtwarzania zużywających się elementów dzieł, istota problemu polega na wykonywaniu tych uzupełnień lub rekonstrukcji w sposób w pełni zgodny z instrukcją artysty. W razie nieprzestrzegania tych zaleceń będziemy mieli do czynienia z naruszeniem integralności prezentowanego utworu i jego autor może użyć opisanych już wyżej środków prowadzących do zapewnienia ochrony jego praw. Z tych samych uprawnień skorzystać będą mogli twórcy prezentowanych niezgodnie z ich instrukcjami utworów wspomnianych jako grupa trzecia, tzn. polegających na realizacji wykreowanych przez nich pomysłów, projektów bądź innych utworów należących do kategorii postaw artystycznych. Także i tutaj tylko pełna i zgodna z założeniami artystów realizacja ich pomysłów i projektów uchroni organizatorów wystaw przed zarzutem naruszenia integralności prezentowanych utworów.

Ostatnią grupą wyodrębnionych i zilustrowanych wyżej przypadków, które mogą prowadzić do naruszenia integralności, są problemy wiążące się ogólnie z promocją wystaw. Naruszenia integralności utworów polegać będą w tych przypadkach przede wszystkim na zniekształceniu ich prezentacji, co może obejmować za-

ówno formę, jak i treść. Jeżeli chodzi o tę pierwszą, to będzie to, na przykład, zniekształcenie kolorów, kształtu, ostrości itp. Naruszenie integralności treści spowodować może natomiast ingerujący w nią, tzn. wypaczający bądź zmieniający jej sens komentarz lektora lub dziennikarza. We wszystkich takich przypadkach poszkodowanym autorom przysługiwać będą omówione wyżej instrumenty prawne wynikające z powołanego art. 78 ustęp 1 prawa autorskiego. Jednocześnie podkreślić wypada, że zakres nawet w pełni prawidłowego rozpowszechniania wystawianych utworów, czy to w formie wspomnianych publikacji, czy przez telewizję, nie pozostaje jedynie w gestii organizatora wystawy. Zgodnie z art. 33 ustęp 2 prawa autorskiego rozpowszechnianie takie bez specjalnej zgody twórców może mieć miejsce jedynie w katalogach i wydawnictwach publikowanych w celu promocji wystawianych utworów oraz w sprawozdaniach dotyczących aktualnych wydarzeń związanych z wystawą w prasie i telewizji, ale wyłącznie w granicach uzasadnionych celem tych informacji.

3. 3. Integralność wszystkich elementów dzieła w jego ekspozycji, w estetycznym i historycznym aspekcie konserwacji-restauracji

Chociaż pozornie nie dotyczy to bezpośrednio omawianego tematu, ale w ramach omawiania kwestii ochrony integralności utworu w kontekście wystawieniowym nie sposób pominąć pewnych zaleceń dotyczących konserwacji-restauracji dzieł sztuki, które przecież poddawane są bardzo często takim zabiegom przed pokazaniem na wystawie. Interesuje nas tu oczywiście przede wszystkim aspekt estetyczny szerokiego zakresu prac konserwatorskich, które mogą zmienić ekspresję obiektu choćby przez jego impregnację lub werniksowanie, ale szczególnie istotny jest zwłaszcza w odniesieniu do prac restauratorskich poprzedzających ekspozycję obiektu, takich jak uzupełnienia ubytków. Filarami współczesnej teorii konserwacji-restauracji są i dogłębna analiza i identyfikacja dzieła, rozpoznanie jego sytuacji estetycznej, zachowanie potencjalnej jedności w restauracji, a także historycznej wierności elementów utworu. Praca konserwatora-restauratora nie kończy się na wzmocnieniu struktury obiektu i restauracji, czy nawet rekonstrukcji dzieła, anastylozy itd. W dużym zakresie uczestniczy on w ekspozycji utworów i ich aranżacji. Typowym przykładem jest re-instalacja nowoczesnego dzieła sztuki o złożonej budowie i wielu mediach.

O prawdziwych intencjach i znaczeniu utworu możemy dowiedzieć się od artysty. Wobec braku danych można odwołać się do tworzonych współcze-

nie projektów konserwatorskich i zamieszczonych tam wywiadów z artystami oraz opisów opieki nad kolekcjami sztuki nowoczesnej⁶⁴. Chodzi także o ten aspekt tradycyjnych czynności konserwatorskich, który ma nie tylko związek z zachowaniem integralności konserwowanego dzieła, ale też z prawidłowym odczytaniem informacji pochodzących od artysty, umieszczonych w różnych miejscach jego dzieła, w szczególności o konieczność zachowania odwroci obrazów jako dokumentu historii, dowodu budowy technologicznej itp., co pozwoli mieć dostęp do jego oryginalnego wyglądu i uwidocznic ewentualne podpisy autora, często znajdujące się tam szkice, notatki, historyczne napisy, stemple itp. Krosna niektórych obiektów są pełne historycznych dokumentów, nalepek. W przypadku istniejących inskrypcji na odwrociach obrazów zaleca się przeprowadzenie dublażu przezroczystego lub – w absolutnej ostateczności – udokumentowanie oryginalnego odwrocia i przeniesienie napisów na płótno dublujące.

Podstawy współczesnej teorii konserwacji-restauracji, które od połowy XX w. opierają się na założeniu wykonywania „minimum interwencji”, obligują do respektowania i eksponowania oryginalnych partii obiektów. Wynika z tego obowiązek uszanowania integralności utworów, ich sytuacji estetycznej, priorytet dla zabiegów wzmacniania struktury obiektów bez zmian w ich ekspresji oraz ochrona wszystkich elementów składowych utworów.⁶⁵

Wnioski

Wnioskiem płynącym z powyższych rozważań jest obowiązek jak najdalej idącego poszanowania integralności utworów prezentowanych na wystawach. Postulat ten nie jest oczywiście ani nowy, ani nieznanym organizatorom wystaw w Polsce, ale podane wyżej przykłady z praktyki wystawienniczej skłaniają do szerszego przedstawienia różnych jego aspektów. Należy założyć, że może się to przyczynić do uniknięcia błędów, pomyłek i innych incydentów, które mogłyby być zarzewiem konfliktów, a w skrajnych przypadkach nawet sporów sądowych.

Świadomość konsekwencji prawnych jest niezbędna, aby nie musiało dochodzić do naprawiania różnych szkód, jakie powstać mogą wskutek naruszenia prawa do integralności utworów. Zaradczym sposobem jest rozszerzenie opieki nad utworami. Sposoby postępowania pozwalające uniknąć podobnych zdarzeń opisane są m.in. w publikacjach polskiego projektu „Zachować dla przyszłości”. Znaleźć tam można wprowadze-

nie do zasad konserwatorskich, nowoczesnej akwizycji prac oraz dokumentacji muzealnej z udziałem twórców, publikacje wywiadów z wybitnymi polskimi artystami na temat ich spuścizny artystycznej, podejścia do zagadnienia autentyczności w dziedzinie materii i idei, intencji artysty, prezentacji prac, kwestii trwania i zniszczenia, warsztatu, materiałów, procesu twórczego i zasięgu ingerencji konserwatora. Z materiałów tych wynikają ważne przesłanki dla realizacji sformułowanego wyżej wniosku – nie tylko dla organizacji wystaw, ale w ogóle dla opieki nad zbiorami, włącznie z zagadnieniem ich konserwacji-restauracji. Przede wszystkim jest to potrzeba położenia nacisku na akwizycję, tj. moment zakupu i wprowadzenia obiektu do zbiorów, jego staranny opis, niezbędny wywiad z artystą i kwerendę. W przypadku żyjących artystów obligatoryjne jest oprócz umowy w rozumieniu prawa autorskiego także sporządzenie i dołączenie do dokumentacji wskazówek autorskich dotyczących utworu i jego przesłania, znaczenia i prezentacji. Optymalne jest w ramach rejestracji obiektu nagranie wywiadu z artystą (z udostępnionym jego transkryptem). Przewodnik dotyczący opieki nad sztuką najnowszą, funkcji zwanej „registrar” oraz wywiadów z artystami znajduje się we wszechniczy internetowej stworzonej przez grupę największych galerii, instytucji muzealnych i naukowych, pod adresem internetowym www.incca.org

W świetle wskazanych zaleceń zachowanie integralności dzieła może wydawać się kwestią zasadniczo łatwą, sprowadzoną do prawidłowego odczytania woli artysty. W praktyce nie musi to jednak być takie proste, kiedy stoimy wobec konieczności zachowania wskazań autorskich i niekonwencjonalności, a niekiedy i radykalności prac współczesnych artystów. Zważywszy, że często ich dzieła nie mieszczą się dokładnie w uprawianych dziedzinach artystycznych, lecz swobodnie przekraczają granice pomiędzy nimi, należy zachować skrajnie indywidualne interpretacje poszczególnych prac. Taka indywidualizacja stanowi oczywiście wyzwanie od początku XX w. rodzące wiele pytań stawianych nie tylko historykom nowoczesnej sztuki, ale przede wszystkim jej kolekcjonerom i opiekunom, kuratorom i konserwatorom. Poszczególne realizacje natomiast, jeśli nawet pozostają ze względu na zastosowane tworzywa i ogólne wyznaczniki rodzajowe w ramach określonej odmiany sztuki, to i tak nie pozwalają się wytłumaczyć poprzez odwołanie jedynie do charakterystyki tej dyscypliny artystycznej, która dominuje zdaniem ich interpretatorów. Następuje nie tylko przenikanie się dyscyplin plastycznych, ale i w poszczególnych utworach łączenie się wielu elementów pochodzących z różnych dziedzin twórczej działalności: plastyki, fil-

mu, muzyki, teatru. Oczywiście, artyści swoimi pracami odpowiadają na pytania o charakter utworu. Jednak wobec możliwości naruszenia jego integralności wskutek zbyt dowolnej interpretacji, do autora należy określenie jednostkowego charakteru danego dzieła i jego autorskiego przesłania. Zatem zachowanie integralności utworu jest wyznacznikiem poprawności opieki nad nim i jego prezentacji, a niezależnie od tego może także prowadzić do skutków prawnych.

Doświadczenie wyniesione z opieki nad dziedzictwem XX w. nakazuje więc stosować skrajnie indywidualne podejście do współczesnych prac, przy unikaniu rutyny i postępowania związanego z dawnymi metodami interpretacyjnymi. Powstał nowy program ideowy dla współczesnego wystawiennictwa. Jest to koncepcja dialogu między artystą a instytucją reprezentowaną przez dyrektora, komisarza wystawy, kuratora i konserwatora, w którym istotną rolę odgrywa zarówno zachowanie integralności utworów,

jak i każdorazowo nowa przestrzeń wystawiennicza. W tej nowej koncepcji nastąpiło także rozszerzenie roli opiekuna dzieła, zobligowanego do nowoczesnej rejestracji utworu we współpracy z jego twórcą, prewencji z zachowaniem multidyscyplinarnych potrzeb obiektu, poszerzonej dokumentacji towarzyszącej transportowi, a także zachowania jego integralności w konserwacji oraz re-instalacji na nowej wystawie. Nowe procedury wymagają nie tylko orientacji w zjawiskach sztuki najnowszej oraz dbałości kuratorów i autorów scenariuszy o integralność utworów przedstawionych na wystawach, ale także zachowania nowych zasad postępowania. Niezbędny staje się udział artysty w procedurach muzealnych począwszy od momentu akwizycji ich prac do galerii czy kolekcji. Naprawianie szkód ponoszonych przez artystę w wyniku naruszenia prawa do integralności utworu jest procesem trudnym, delikatnym i czasem długotrwałym. Najlepiej więc nie stwarzać sytuacji, które mogą prowadzić do ich powstawania.

Przypisy

¹ Za: *Nowoczesne zarządzanie muzeum. Współpraca polskoholenderska w ramach projektu MATRA 1999-2007*, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Museumvereniging, Warszawa 2007.

² Por., na ten temat np. opisane przez Grasmucka funkcje „żywego muzeum”, które nie tylko zbiera drogie pamiątki, dawne dzieła sztuki, ale i odbija lustrzanie współczesną sztukę i życie, przez co jako instytucja zupełnie nie kojarzy się z przestarzałością. Autor analizuje także funkcje takiego nowoczesnego muzeum, omawiając m.in. jego zadania archiwizacyjne, prezentacyjne i „komunikacyjne”. Por.: V. Grasmuck, materiały z ARCH Symposium *Virtual Museums*, Salzburg, May 8-10, 1998, zob.: <http://waste.informatik.huberlin.de/grasmuck/texts/museum/museum.html>

³ *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzedzka, Warszawa, SHS, 2002.

⁴ *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*. Konferencja organizowana przez Polski Komitet Narodowy ICOM, Międzynarodowe Stowarzyszenia Krytyków AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Muzeum Narodowym w Warszawie, red. D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz, KOBIDZ, Warszawa 2005.

⁵ „W stronę nowoczesnego muzeum”. Celem dwudniowej konferencji, zorganizowanej przez Mazowieckie Centrum Kultury oraz marszałka województwa mazowieckiego było nawiązanie współpracy oraz wymiana doświadczeń z muzeami z innych regionów europejskich. Więcej informacji por: www.mazowieckiemuzea.pl/index.pl

⁶ Szerzej: I. Szmelter, *Fenomen sztuki nowoczesnej*, Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki 1997, vol. 8, nr 2

(29), s. 8; I. Szmelter, *A Phenomenon of Modern Art and Its Conservation* [w:] *Modern Art: Who Cares?*, Archetype Publications, London 2005, s. 322.

⁷ M. Popczyk, *Wymiary sztuki – wymiary muzeum* [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, s. 46-47.

⁸ E. Mikina, *Muzeum wirtualne* [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, Muzeum Sztuki, Łódź 2007, s. 86.

⁹ *Ibidem*, s. 88.

¹⁰ Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim. Tekst jednolity: DU RP 1935, nr 36, poz. 260.

¹¹ Chodzi tu głównie o różnego rodzaju wynagrodzenia dla twórców, a prawa ich w tym zakresie są przenaszalne i trwają 70 lat od śmierci twórcy.

¹² Por. aktualnie obowiązującą ustawę z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, DU RP 1994, nr 24, poz. 83.

¹³ Por., szerzej na ten temat: W. Kowalski, *A Comparative Law Analysis of the Retained Rights of Artists*, 38 Vanderbilt “Journal of Transnational Law” 2005, nr 4, s. 1141-1175.

¹⁴ Plutarchus: *Plutarch's Lives*, tłum. B. Perrin, Vol. III: *Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus*, The Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press 1984, Pericles, 2, 2, tłumaczenie własne.

¹⁵ Lactance, *Institutiones Divines*. Livre II, tłum. P. Monat. Paris, CERF 1987, 2, 14, tłumaczenie własne.

¹⁶ S. Keck, *Further Materials for a History of Conservation* [w:] *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 284.

¹⁷ S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa* [w:] *System prawa prywatnego*, vol. 13: *Prawo autorskie*. C.H. Beck, Warszawa 2003, s. 1-3.

¹⁸ P. de Vecchi, *Michelangelo's Last Judgement* [w:] *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, Muller, Blond and White, London 1986, s. 194.

¹⁹ C. Jenks, *Kultura*. Poznań 1999, s. 24.

²⁰ G. Michaélidès-Nouaros, *Le droit moral de l'auteur*, Rousseau & Cie, Paris 1935, s. 14 i n.; A. Strowel, *Droit d'auteur et copyright. Divergences et convergences. Etude de droit comparé*, Bruylant, Paris, L. G. D. J., Bruxelles 1993, s. 99.

²¹ Por. J. Locke, *Two Treatises on Government*, Cambridge 1967, s. 305-306.

²² S. M. Stewart, H. Sandison, *International Copyright and Neighbouring Rights*, Butterworths, London 1989, s. 6 i n.; także: D. Lipszyc, *Droit d'auteur et droits voisins*, UNESCO, Paris 1997, s. 22.

²³ Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Book in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Time therein mentioned, określaný jako Statute of Anne 1710, 8 Anne, Ch. 19.

²⁴ Więcej na ten temat: J. C. Ginsburg, *A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America* [w:] *Of Authors and Origins. Essays on Copyright Law*, Oxford, Clarendon 1994, s. 137 i n.

²⁵ Décret-loi de la Convention le 19/24 juillet 1793 relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs. Informacje na temat tej ustawy podaje m.in. J. C. Ginsburg, *op. cit.*, s. 143 i n.

²⁶ *Millar v. Taylor* (1769) 98 Eng. Rep., s. 201 i n., (1769) 4 Burr., na s. 2306.

²⁷ *Marquam v. Lehuby*, Tribunal de commerce de Paris, 22 août 1845, Sirey Jur. II, 1845, s. 459 i n. Por., także G. Michaélidès-Nouaros, *op. cit.*, s. 18.

²⁸ Por.: Akt paryski konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r., DU 1990, nr 82, poz. 474, załącznik.

²⁹ G. Dworkin, *Moral Rights and the Common Law Countries*, "Australian Intellectual Property Journal" 1994, t. 5, s. 22.

³⁰ H. Hansmann, M. Santilli, *Authors' and Artists' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, "The Journal of Legal Studies" t. 26, nr 1, s. 99.

³¹ E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997, s. 34.

³² *Supra*, s. 24.

³³ Trib. Gr. Inst. de la Seine, 7 juin 1960, Cour d'Appel de Paris, 30 mai 1962, D., 1962, J., s. 570-571, note H. Desbois, J.C.P., 1963, II, s. 12989, note R. Savatier, Cour de Cassation, 6 juillet 1965, Gaz. Pal. 1965, no 2, s. 126; także: H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, Paris 1966, s. 498-500.

³⁴ Senator Alan Seroty uznał, że to rozwiązanie *may be viewed, at least in part, as a vehicle for accomplishing the goal of historic preservation*. Cyt za: J. L. Sax, *Playing Darts with a Rembrandt. Public and Private Rights in Cultural Treasures*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1999, s. 24.

³⁵ Por., przede wszystkim prace S. Grzybowski, m.in.

w: S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973. Tam dalsza literatura.

³⁶ *Dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach*. Art. 23 kodeksu cywilnego.

³⁷ W art. 24 § 3 kodeksu cywilnego regulującym ochronę dóbr osobistych czytamy, że przepisy te *nie uchybiają uprawnieniom przewidzianym w innych przepisach, w szczególności w prawie autorskim oraz w prawie wynalazczym*. Stanowisko takie zajął też Sąd Apelacyjny w Warszawie w orzeczeniu z dnia 30 X 1991, I CR 436/91.

³⁸ Orzeczenie Sądu Najwyższego z 25 IV 1973 r., I CR 91/73.

³⁹ Orzeczenie Sądu Najwyższego z 28 II 1958 r., I CR 563/57.

⁴⁰ Orzeczenie Sądu Najwyższego z 25 IV 1989 r., I CR 141/89.

⁴¹ W: *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 1995, s. 143.

⁴² Zgodnie z art. 49 ust. 2 prawa autorskiego: *Następca prawny, choćby nabył całość autorskich praw majątkowych, nie może, bez zgody twórcy, czynić zmian w utworze, chyba że są one spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić. Dotyczy to odpowiednio utworów, których czas ochrony autorskich praw majątkowych upłynął*.

⁴³ Orzeczenie Sądu Najwyższego z 20 VI 1988 r., II CR 178/88.

⁴⁴ Orzeczenie Sadu Najwyższego z 27 VI 1988 r., I CR 159/88.

⁴⁵ *Komentarz do ustawy o prawie autorskim...*, s. 145.

⁴⁶ Orzeczenie Sądu Najwyższego z 21 IX 1963 r., I CR 734/62.

⁴⁷ „Kolekcja Sztuki XX wieku”, Łódź 1991, s. 11, uzupełniony wywiadem z panią kurator Zenobią Karnicką.

⁴⁸ *111 dzieł z Kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź, 2004, s.78, katalog uzupełniony wywiadem z panią kurator Zenobią Karnicką.

⁴⁹ W Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie w lipcu 2000 r. otwarto wystawę pt. „Szare w kolorze, 1956-1970”, która okazała się wielkim sukcesem. Prezentowana była na niej sztuka polska z lat gomułkowskich. Wystawie towarzyszyły żywe animacje, np. baru mlecznego, oraz projekcje filmów z lat 60.

⁵⁰ Ekspozycje w Krakowie i Wrocławiu oddawały oryginalną ekspresję *Narośli uosobionych*, inaczej było w kolorowej i radośnie witalnej przestrzeni ekspozycyjnej, wśród żywej zieleni roślin w Muzeum Sztuki w Łodzi, innym razem minorowo, dramatycznie prezentowano te same prace wśród gadżetów wypożyczonych ze szpitala, jak w warszawskiej Zachęcie.

⁵¹ *Inside Installations. The Preservation and Presentation*

of *Installations, Art*, ICN Amsterdam, SBMK Gandawa 2007, Case study „Bednarski”, red. M. Jadzińska, I. Szmelter, s. 8-9.

⁵² Zob. www.inside-installations.org, www.incca.org

⁵³ „Epitafium i Siedem Przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku”, 24.06-28.08.1991, komisarze wystawy – Janusz Bogucki, Nina Smolarz; ekspozycje w kilku salach Galerii Zachęta stanowiły wyodrębnione przestrzenie ukazujące obszary życia ludzi związane m.in. z różnorodnymi religiami, miastem, wnętrzem pokoju – połączone wspólną, ekumeniczną ideą. Ekspozycja ta korespondowała z wystawą obrazów Bożych w sąsiednim Muzeum Etnograficznym.

⁵⁴ E. Mikina, *Muzeum wirtualne* [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki, Łódź 2007 s. 82.

⁵⁵ Rozmowa z kurator Zenobią Karnicką w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniu 29.07.2008; Por. *Katarzyna Kobro (1898-1951) w 100 rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki, Łódź 1998, s. 110.

⁵⁶ *Preservation, op.cit.*

⁵⁷ Na podstawie rozmowy z Pawłem Sosnowskim, krytykiem sztuki, publicystą i kuratorem wielu znaczących wystaw sztuki nowoczesnej, przeprowadzonej przez Iwonę Szmelter 29.07.2008.

⁵⁸ M. Lisiewicz, *Pożądane muzeum* [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania, op.cit.*, s. 10-14.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 16.

⁶⁰ Omówienie tej sprawy – por. S. Stoke, *Art and Copyright*, Hart, London 2001, s. 71.

⁶¹ *Mała encyklopedia PWN*, Warszawa 1992.

⁶² J. Białostocki, *Innowacja i repetycja* [w:] *Oryginał, replika, kopia*, Warszawa 1971, s. 14.

⁶³ *Mała encyklopedia PWN*. Zob. szerszy zakres: B. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia* [w:] *Ars Longa Vita Brevis – tradycyjne i nowoczesne badania dzieł sztuki*, pod red. J. Flika, UMK, Toruń 2003, s. 346-379.

⁶⁴ Por. m.in.: „Zachować dla przyszłości – artyści warszawscy”, Warszawa 2003; „Zachować dla przyszłości – artyści poznańscy”, Poznań 2006 – publikacje w formie płyt CD i DVD, będące elementem projektu opieki nad sztuką nowoczesną pod kierunkiem I. Szmelter z zespołem (m.in. M. Korona, M. Jadzińska, J. Gramatyka, J. Waśko, A. Wielocha, A. Zadora). W wywiadach brali udział m.in. M. Abakanowicz, M. Bałka, M. Berdyszak, S. Gierowski, A. Jachtoma, żona i uczniowie A. Kobzdej, P. C. Kowalski, M. Kruk, W. Muller, T. Pałowska, W. Sadley, J. Sempoliński, L. Tarasiewicz, M. Woszczyński.

Projekt wpisuje się od 1997 r. w program dotyczący sztuki współczesnej, w działalność międzynarodowej grupy badawczej International Network for Conservation of Contemporary Art (INCCA). Więcej informacji na ten temat por.: www.incca.org

⁶⁵ Szerzej: I. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 2, s. 5-38.

Iwona Szmelter, Wojciech Kowalski

Modern Art Exhibitions and the Protection of the Integrity of Works of Art

Museums in Poland and many other countries are trying to meet the requirements of the contemporary recipient, who expects not merely contact with art of the past but also to observe its most recent transformations. Another important task involves interesting the widest possible group of potential addressees in exhibitions. This is the reason why curators of assorted presentations of contemporary art are increasingly frequently abandoning accepted stereotypes and reaching for new measures of impact and resultant ways of arranging exhibitions. At times, however, bolder scenarios or forms of exposition not only refuse to reflect the message and ideas launched by the authors of the featured works, but even result in their total deformation. The article distinguishes several relatively typical situations when such a phenomenon may transpire, i. a. in the case of errors committed while displaying a concrete work of art or a mistaken re-installation of an interdisciplinary composition. Other examples are associated with the realisation of a scenario which in itself comprises an important artistic statement or the propagation of certain ideas, the display of reconstructions or copies, including inter-active copies for the needs of the active participation of the recipients and constituting a conception, a project or an expression of an artistic stand. A detailed analysis

of such situations, illustrated with examples taken from exhibition praxis (of Polish museums) enabled the authors to indicate the most frequent cases of a disturbance or alteration of the message of various works of art and the ensuing outcome. Much attention has been paid to the legal consequences, which may consist of copyright violations. As a rule, they involve a breach of the so-called right to integrity, which makes it possible for the author to demand that his work be displayed in a manner that does not affect adversely its form and contents. In such cases the artist is entitled to request that this sort of activity be stopped; within the range of the discussed topic, this will usually assume the form of a demand to change the manner or context of the exposition of the given work of art. In extreme instances, such a request may be formulated in a court of law. At the same time, it is mandatory to stress that the above-mentioned right enjoyed by the artists is by no means a specific feature of Polish copyright, but is based on the law binding in the majority of states. Furthermore, its normative essence is contained in the Berne convention on copyright. In the opinion of the authors of the article, the curators, conservators and organisers of exhibitions should be concerned predominantly with avoiding situations that might lead to the mentioned violations. This objective

may be attained by resorting to the greatest possible respect for the integrity of the exhibited art works, based always on a correct interpretation of the will of their authors. Such an obligation encompasses not only the exhibition scenarios, but should be also taken into consideration in the course of more widely comprehended preparations connected with their organisation, including posters, catalogues, etc. Within this context, we cannot forget the curator-conservation protection which in modern museum procedures foresees successive steps concerning the

artists' copyright, starting with the acquisition of an art work and its extremely detailed examination, an interview with the artist, the formulation of directives concerning the assembly and treatment of the exhibits in order to preserve their safety, and, finally, guide lines relating to a suitable re-installation at the time of the show, concurrent with the artist's conceptions and the ideas contained in his/her work of art.

□

UMOWY WYPOŻYCZENIA – KOMENTARZ

Zaproponowany dla krajów Unii Europejskiej oraz dla wszystkich zainteresowanych stron wzór Umowy wypożyczenia między muzeami i instytucjami kultury opracowany został przez NEMO – The Network of European Museum Organisations – Sieć Europejskich Organizacji Muzealnych, będącą niezależnym stowarzyszeniem służącym pomocą wszystkim typom muzeów i organizacji muzealnych, wspieranym finansowo przez fundusze UE.

Tekst umowy wypożyczenia powstał w wyniku wieloletnich doświadczeń oraz we współpracy z grupami roboczymi programu *Mobility of collections* i traktowany jest obecnie przez europejskie środowiska muzealne jako wzorcowy.

Warianty umowy

Każdy z punktów umowy zaproponowany został w kilku wariantach do wyboru przez realizujących program wypożyczeń. Wybór wariantu zależy od charakteru instytucji, historii ich wzajemnej współpracy, stopnia wzajemnego zaufania i dostosowania do prawodawstwa w danym kraju.

W formułowaniu umowy nacisk kładziono na to, aby obejmowała ona wszystkie obszary regulujące właściwy przebieg wypożyczenia, jednocześnie nie rozbudowując nadmiernie jej treści do form biurokratycznych. NEMO wychodzi z założenia, że zawarcie każdej umowy powinna być poprzedzone przede wszystkim rzetelną wiedzą o pochodzeniu wypożyczanych obiektów i dostarczeniem tej informacji stronie Przyjmującej wypożyczenie, a profesjonalne i bezpieczne metody obchodzenia się z wypożyczanym mieniem powinny gwarantować ich bezpieczeństwo.

W translacji na język polski przyjęto promowane obecnie w językach słowiańskich tłumaczenie angielskich terminów:

Lender – jako **Udzielający wypożyczenia**

Borrower – **Przyjmujący wypożyczenie**

Odchodząc od zwyczajowo w Polsce stosowanych pojęć: **Użyczający i Biorący w używanie**, których brzmienie i charakter bliższe są systemom bankowo-handlowym niż muzeom. Zastosowane po licznych konsultacjach pojęcia: **Udzielający wypożyczenia i Przyjmujący wypożyczenie** mają wydzielić odpowiedzialność duchowi programu: *Museum Collections on the move* i oddają promowany charakter współpracy międzymuzealnej.

Ponadto w tłumaczeniu umowy na język polski przyjęto następujące terminy:

Condition report – opinia o stanie zachowania obiektu

Facility report – raport o stanie bezpieczeństwa i warunkach ekspozycji

Loan – obiekt używany lub przyjmowany – **obiekt wypożyczony**

Loan agreement – umowa wypożyczenia.

W treści umowy w języku polskim stosowany jest termin „obiekt”, nie zaś „dzieło”, by mogła ona znaleźć zastosowanie nie tylko w muzeach artystycznych, ale także w innych rodzajach instytucji przechowujących zbiory naukowe, przyrodnicze itp.

Czytelnicy „Muzealnictwa” otrzymują polską wersję **Umowy wypożyczenia**, która po wyborze stosownych dla danej instytucji wariantów jest gotowym wzorem do użycia. Formularz umowy drukujemy poniżej i jest on do pobrania na stronie internetowej: <http://www.kobidz.pl>

Inne wersje językowe umowy znajdują się na stronach internetowych NEMO:

<http://www.ne-mo.org/index.php?id=110>, skąd można je sprowadzić.

Dorota Folga-Januszewska
Przedstawiciel Polski w NEMO

Loan Agreement Recommended by NEMO (The Network of European Museum Organisations)

The model of a Loan Agreement for museums and cultural institutions, proposed for the European Union countries and all interested parties, was devised by NEMO - The Network of European Museum Organisations, an independent association offering assistance to all types of museums and museum organisations, financially supported by European Union funds.

The text of the agreement is the outcome of years of experience and cooperation within the *Mobility of collections* programme; at present, it is treated by European museum milieus as exemplary.

Variants of the Agreement

Each of the points of the agreement was proposed in several variants to be selected for those realising the loan programme. The choice of the variant depends on the character of a given institution, the degree of mutual trust, and adaptation to the legislation of a given country.

The translation into the Polish accepted the following versions of English concepts promoted at present in Slavonic languages:

Lender – as **Udzielający wypożyczenia**

Borrower – as **Przyjmujący wypożyczenie**

This proposal is a departure from the customarily used concepts of **Użyczający** and **Biorący w używanie**, whose sound and character are closer to banking-commercial systems than museums. The concepts: **Udzielający wypożyczenia** and **Przyjmujący wypożyczenie**, applied after numerous consultations, correspond to the spirit of the *Museum Collections on the*

move programme, and render the promoted character of inter-museum cooperation.

The agreement stresses the need to deal with all domains regulating the suitable course of borrowing, without excessively expanding its contents in the manner of bureaucratic forms. NEMO goes on the assumption that each agreement should be preceded primarily by thorough knowledge about the origin of the borrowed objects and the provision of the borrower with such information, while professional and secure methods of dealing with borrowed property should guarantee its safety.

The translation into the Polish accepted the following terms:

Borrower

Condition report

Facility Report

Lender

Loan

Loan agreement.

The Polish-language version of the agreement uses the term "object" and not "work", so that it could be applied not only for art museums but also all other types of institutions storing scientific, natural science, etc. collections.

The readers of "Muzealnictwo" were presented with the Polish version of the agreement, which, after a selection of variants suitable for a given institution, is a ready-made model. The agreement formula is printed below and can be viewed on: <http://www.kobidz.pl>.

Other language versions of the agreement are to be found on the NEMO Internet site:

<http://www.ne-mo.org/index.php?id=110>.

Dorota Folga-Januszewska
Representative of the Republic of Poland at NEMO

Umowa Wypożyczenia

Niniejsza umowa wypożyczenia jest zgodna z zasadami narodowych i międzynarodowych standardów etyki, w tym Kodeksu etyki ICOM oraz Konwencji UNESCO dotyczącej środków zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu praw własności dóbr kultury.

Umowa obowiązuje z załączonymi **Warunkami wypożyczenia** i zawarta jest między

**Nazwa Udzielającego
wypożyczenie:**

Adres:

oraz

**Nazwa Przyjmującego
wypożyczenie:**

Adres:

a) Wystawa

Tytuł:

Czas trwania (daty):

Prezentacje objazdowe:
(z datami)

b) Okres wypożyczenia

Daty:

c) Obiekt(y) wypożyczany(e)

Autor / Miejsce powstania:

Tytuł / Opis:

Datowanie:

Materiał i technika wykonania:

Wymiary:

(z ramą/bez ramy) w cm

Numer inwentarza:

Właściwy zapis nazwy

właściciela obiektu:

(por. załączoną listę wypożyczanych obiektów)

d) Ubezpieczenie

Wartość ubezpieczenia

pokrywana w ramach Poręczeń Skarbu Państwa

(należy wpisać nazwę kraju)

koszty ubezpieczenia ponosi Przyjmujący wypożyczenie

koszty ubezpieczenia ponosi Udzielający wypożyczenia

e) Koszty

Koszt ubezpieczenia:

(jeżeli pokrywa Udzielający wypożyczenia)

Koszty administracyjne:

Koszty oprawy/szklenia/przygotowania obiektu(ów):

Inne koszty:

f) Wymagania specjalne

(pakowanie i wysyłka, kurierzy, zabezpieczenia techniczne, podpory, itp.)

g) Adres miejsca odbioru i zwrotu

h) Osoba(y) upoważniona(e) do kontaktów:

Nazwisko, imię: _____

Telefon: _____

Fax: _____

Email: _____

(podpisy)

Instytucja użyczająca wypożyczenia:

Data:

Podpis przedstawiciela
instytucji udzielającej:

Instytucja przyjmująca wypożyczenie:

Data:

Podpis przedstawiciela
instytucji przyjmującej:

Warunki wypożyczenia

Ogólne warunki wypożyczenia

Wersja A

Udzielający wypożyczenia użycza obiektów wymienionych w umowie wypożyczenia (lub w załączniku do umowy). Obiekty wypożyczone są tylko na czas określony w umowie i mogą być użyte wyłącznie zgodnie z celem w niej wskazanym. Muszą być zwrócone Udzielającemu wypożyczenia zaraz po zakończeniu wystawy, bez opóźnień i oczekiwania na specjalne wezwanie ze strony Udzielającego wypożyczenia.

Warunki wypożyczenia odnoszą się także do wszystkich prezentacji objazdowych wystawy.
(lub)

Warunki wypożyczenia odnoszą się do prezentacji wystawy tylko w _____
(wpisać nazwę miejscowości)

Przyjmujący wypożyczenie ponosi wszystkie koszty wypożyczenia i nie jest upoważniony do użyczenia obiektów osobom trzecim.

Wersja B

Udzielający wypożyczenia użycza obiektów wymienionych w umowie wypożyczenia (lub w załączniku do umowy). Obiekty wypożyczone są tylko na czas określony w umowie i mogą być użyte wyłącznie zgodnie z celem w niej wskazanym. Muszą być zwrócone Udzielającemu wypożyczenia zaraz po zakończeniu wystawy, bez opóźnień i oczekiwania na specjalne wezwanie ze strony Udzielającego wypożyczenia. Jeżeli Przyjmujący wypożyczenie naruszy którykolwiek z warunków umowy, Udzielający wypożyczenia ma prawo zerwać porozumienie w trybie natychmiastowym i bez dodatkowych formalności, nakazać odesłanie obiektów na koszt Przyjmującego wypożyczenie i, jeśli to konieczne, domagać się odszkodowania.

Warunki wypożyczenia odnoszą się także do wszystkich prezentacji objazdowych wystawy.
(lub)

Warunki wypożyczenia odnoszą się do prezentacji wystawy tylko w _____
(wpisać nazwę miejscowości)

Przyjmujący wypożyczenie ponosi wszystkie koszty wypożyczenia i nie jest upoważniony do użyczenia obiektów osobom trzecim. Nie ma prawa niczego zmieniać w obiekcie, fotografować, kopiować, dokonywać renowacji, o ile nie otrzyma na to pisemnej zgody od Udzielającego wypożyczenia. Zobowiązany jest do wystawiania lub przechowywania obiektów z należytą starannością, zgodnie z warunkami wskazanymi przez Udzielającego wypożyczenia. Specjalne warunki ochrony, jeśli są wymagane, powinny być uzgodnione osobno.

Udzielający i Przyjmujący zobowiązują się do poufnego traktowania wszelkich porozumień zawieranych między sobą, lub ewentualną osobą trzecią, w ramach Umowy wypożyczenia.

Koszty

Koszty związane z wypożyczeniem, jak uzgodniono między Udzielającym a Przyjmującym, powinny być ponoszone przez Przyjmującego wypożyczenie, i są to koszty na przykład:

- obsługi wypożyczenia / opłaty wypożyczeniowej
- konserwacji i restauracji
- szklenia, oprawy, przygotowania itp.
- dokumentacji fotograficznej
- ubezpieczenia
- pakowania
- transportu
- inne: _____

Wszystkie koszty związane z wypożyczeniem powinny być potwierdzone z wyprzedzeniem. Żadna ze stron umowy nie ma prawa podejmować jakichkolwiek finansowych bądź innego typu zobowiązań w imieniu drugiej strony bez wcześniejszego uzgodnienia.

Odpowiedzialność finansowa

Wersja A (gwarancje państwowe zapewnia Przyjmujący wypożyczenie)

Wycena wypożyczanych obiektów jest dokonywana przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym. Poręczenie/gwarancje państwowe kraju Przyjmującego wypożyczenie powinny pokrywać wartość wypożyczanych obiektów na zasadzie „od gwoźdźcia do gwoźdźcia” (czyli od momentu wyjęcia obiektu z właściwego mu miejsca do chwili powrotu obiektu na to miejsce), z zapewnieniem ochrony przed wszelkim ryzykiem, także podczas przewozu, ze zwyczajowym wyłączeniem zużycia powstałego w normalnym trybie użytkowania bądź wynikającego z ukrytej wady, zniszczenia wskutek czyszczenia lub restauracji dzieła, działań wojennych czy oddziaływania energii atomowej. Poświadczenie gwarancji (i dowód ubezpieczenia jeśli jest wystawiany), w którym Udzielający wypożyczenia określony jest jako beneficjent, powinno być przekazane Udzielającemu przez Przyjmującego wypożyczenie zanim rozpoczęte zostaną procedury przygotowania do transportu. Jeśli przedstawione gwarancje (poręczenia) nie pokrywają wymaganego zakresu ryzyka, Udzielający wypożyczenia ma prawo wstrzymać wydanie obiektów, dopóki Przyjmujący wypożyczenie nie dokona stosownej korekty. W przypadku utraty lub zniszczenia, Udzielający wypożyczenia musi być natychmiast powiadomiony.

Jeśli gwarancje (poręczenia) nie pokrywają pełnej uzgodnionej wartości obiektów, Przyjmujący wypożyczenie zobowiązuje się zapewnić polisę komercyjnego ubezpieczenia na pozostałą wartość obiektów.

Wersja B (gwarancje państwowe zapewnia Przyjmujący wypożyczenie)

Wycena wypożyczanych obiektów jest dokonywana przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym. Poręczenie/gwarancje państwowe kraju Przyjmującego wypożyczenie powinny pokrywać wartość wypożyczanych obiektów na zasadzie „od gwoźdźcia do gwoźdźcia” (czyli od momentu wyjęcia obiektu z właściwego mu miejsca do

chwili powrotu obiektu na to miejsce), z zapewnieniem ochrony przed wszelkim ryzykiem, także podczas przewozu, ze zwyczajowym wyłączeniem zużycia powstałego w normalnym trybie użytkowania bądź wynikającego z ukrytej wady, zniszczenia wskutek czyszczenia lub restauracji dzieła, działań wojennych czy oddziaływania energii atomowej. Poświadczenie gwarancji (i dowód ubezpieczenia jeśli jest wystawiany), w którym Udziałający wypożyczenia określony jest jako beneficjent, powinno być przekazane Udziałającemu przez Przyjmującego wypożyczenie zanim rozpoczęte zostaną procedury przygotowania do transportu. Jeśli przedstawione gwarancje (poręczenia) nie pokrywają wymaganego zakresu ryzyka, Udziałający wypożyczenia ma prawo wstrzymać wydanie obiektów, dopóki Przyjmujący wypożyczenie nie dokona stosownej korekty.

Gwarancje muszą zapewniać pokrycie wszelkiego ryzyka fizycznej utraty lub zniszczenia obiektu bez względu na przyczynę, tak podczas przewozu jak i umiejscowienia w galerii; wartość podana jest w Euro i może uwzględniać jedynie standardowe wykluczenia ryzyka. Wycena obiektów dokonywana jest przez Udziałającego wypożyczenia w porozumieniu z Przyjmującym. Wartość ta jest uzgodniona i nie może być kwestionowana w przypadku uszkodzenia.

Jeśli gwarancje (poręczenia) nie pokrywają pełnej uzgodnionej wartości obiektów, Przyjmujący wypożyczenie zobowiązuje się zapewnić polisę komercyjnego ubezpieczenia na pozostałą wartość obiektów.

W wypadku utraty lub zniszczenia, Udziałający wypożyczenia musi być natychmiast powiadomiony. Zniszczenie musi być udokumentowane zapisem w raporcie o stanie zachowania zawierającym zdjęcia, przesłanym Udziałającemu wypożyczenia w terminie nie dłuższym niż 3 dni. Przyjmujący wypożyczenie pokrywa wszelkie koszty inspekcji dokonywanej przez personel Udziałającego wypożyczenia.

W przypadku całkowitej utraty, uzgodniona wartość (określona w Umowie wypożyczenia) musi być wypłacona. W wypadku zniszczenia, koszty restauracji (konserwacji), jak i stopień utraty wartości, określone zostaną przez ekspertów powołanych przez Udziałającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym wypożyczenie.

Wersja C (ubezpiecza Przyjmujący wypożyczenie)

Obiekty powinny być ubezpieczone przez Przyjmującego wypożyczenie na zasadzie „od gwoźdźcia do gwoźdźcia” (czyli od momentu wyjęcia ich z właściwego im miejsca do chwili powrotu na to miejsce), z zapewnieniem ochrony przed wszelkim ryzykiem, w tym na całej trasie przejazdu, ze zwyczajowym wyłączeniem zużycia powstałego w normalnym trybie użytkowania bądź wynikającego z ukrytej wady, zniszczenia będącego efektem czyszczenia lub restauracji dzieła, działań wojennych lub skutków działania energii atomowej. Dokument potwierdzający ubezpieczenie, lub jego podpisana kopia, powinien zostać dostarczony Udziałającemu wypożyczenia przez Przyjmującego zanim rozpoczęte zostaną procedury przygotowania do transportu. Jeśli przedstawione dokumenty nie pokrywają wymaganego zakresu ryzyka, Udziałający wypożyczenia ma prawo wstrzymać wydanie obiektów, dopóki Przyjmujący wypożyczenie nie dokona stosownej korekty. W przypadku utraty lub zniszczenia, Udziałający wypożyczenia musi być natychmiast o tym powiadomiony.

Wersja D (ubezpiecza Przyjmujący wypożyczenie)

Wycena obiektów dokonywana jest przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym. Obiekty powinny być ubezpieczone przez Przyjmującego wypożyczenie na zasadzie „od gwoźdźcia do gwoźdźcia” (czyli od momentu wyjęcia ich z właściwego im miejsca do chwili powrotu na to miejsce), z zapewnieniem ochrony przed wszelkim ryzykiem, w tym na całej trasie przejazdu, ze zwyczajowym wyłączeniem zużycia powstałego w normalnym trybie użytkowania bądź wynikającego z ukrytej wady, zniszczenia będącego efektem czyszczenia lub restauracji dzieła, działań wojennych lub skutków działania energii atomowej. Dokument potwierdzający ubezpieczenie, lub jego podpisana kopia, gdzie Udzielający wypożyczenia jest wskazany jako beneficjent, powinien zostać dostarczony Udzielającemu wypożyczenia przez Przyjmującego zanim rozpoczęte zostaną procedury przygotowania do transportu. Jeśli przedstawione dokumenty nie pokrywają wymaganego zakresu ryzyka, Udzielający wypożyczenia ma prawo wstrzymać wydanie obiektów, dopóki Przyjmujący wypożyczenie nie dokona stosownej korekty.

Polisa ubezpieczeniowa powinna zapewniać pokrycie wszelkiego ryzyka fizycznej utraty lub zniszczenia obiektu bez względu na przyczynę, tak podczas przewozu jak i umiejscowienia w galerii; z wartością podaną w Euro. Wycena obiektów dokonywana jest przez Udzielającego wypożyczenia i zaaprobowana przez Przyjmującego. Jest to wartość uzgodniona, która nie może być kwestionowana w przypadku uszkodzenia. Umowa ubezpieczenia wymienia ją dla poszczególnych obiektów.

W przypadku utraty lub zniszczenia, Udzielający wypożyczenia musi być natychmiast powiadomiony. Zniszczenie musi być udokumentowane zapisem w raporcie o stanie zachowania opatrzonym zdjęciami.

W przypadku całkowitej utraty, uzgodniona wartość musi być wypłacona. W wypadku zniszczenia, koszty restauracji (konserwacji), jak i stopień utraty wartości, oszacowane zostaną przez ekspertów powołanych przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym wypożyczenie.

Jeżeli wystąpią istotne wahania wartości rynkowej wypożyczonych dzieł, Udzielający wypożyczenia może określić nową wartość ubezpieczeniową dla wypożyczeń długoterminowych. Musi on wówczas poinformować na piśmie Przyjmującego wypożyczenie oraz uzasadnić wnoszoną zmianę. Zmiana wartości następuje 14 dni od daty uzgodnienia.

Wersja E (ubezpiecza Udzielający wypożyczenia)

Wycena obiektów dokonywana jest przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym. Obiekty powinny być ubezpieczone przez Udzielającego wypożyczenia na zasadzie „od gwoźdźcia do gwoźdźcia” (czyli od momentu wyjęcia ich z właściwego im miejsca do chwili powrotu na to miejsce), z zapewnieniem ochrony przed wszelkim ryzykiem, w tym na całej trasie przejazdu, ze zwyczajowym wyłączeniem zużycia powstałego w normalnym trybie użytkowania bądź wynikającego z ukrytej wady, zniszczenia będącego efektem czyszczenia lub restauracji dzieła, działań wojennych lub skutków działania energii atomowej. Dokument potwierdzający ubezpieczenie, lub jego

podpisana kopia, powinny zostać przekazane Przyjmującemu wypożyczenie zanim rozpoczęte zostaną procedury przygotowania do transportu. Jeżeli opłata za ubezpieczenie nie zostanie wniesiona do czasu gdy obiekty powinny zgodnie z umową opuścić swoje stałe miejsce, Udzielający wypożyczenia ma prawo wstrzymać przekazanie obiektów dopóki opłata nie zostanie uiszczona. W wypadku utraty lub zniszczenia obiektu, Udzielający wypożyczenia musi być natychmiast zawiadomiony.

Wersja F (ubezpiecza Udzielający wypożyczenia)

Wycena obiektów dokonywana jest przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym. Obiekty powinny być ubezpieczone przez Udzielającego wypożyczenia na zasadzie „od gwoźdźcia do gwoźdźcia” (czyli od momentu wyjęcia ich z właściwego im miejsca do chwili powrotu na to miejsce), z zapewnieniem ochrony przed wszelkim ryzykiem, w tym na całej trasie przejazdu, ze zwyczajowym wyłączeniem zużycia powstałego w normalnym trybie użytkowania bądź wynikającego z ukrytej wady, zniszczenia będącego efektem czyszczenia lub restauracji dzieła, działań wojennych lub skutków działania energii atomowej. Dokument potwierdzający ubezpieczenie, lub jego podpisana kopia, powinny zostać przekazane Przyjmującemu wypożyczenie zanim rozpoczęte zostaną procedury przygotowania do transportu. Jeżeli opłata za ubezpieczenie nie zostanie wniesiona do czasu gdy obiekty powinny zgodnie z umową opuścić swoje stałe miejsce, Udzielający wypożyczenia ma prawo wstrzymać przekazanie obiektów dopóki opłata nie zostanie uiszczona.

W wypadku utraty lub zniszczenia obiektu, Udzielający wypożyczenia musi być natychmiast zawiadomiony. Zniszczenie musi być udokumentowane zapisem w raporcie o stanie zachowania opatrzonym zdjęciami.

W przypadku całkowitej utraty, uzgodniona wartość określona w Umowie wypożyczenia musi być wypłacona. W wypadku zniszczenia, koszty restauracji (konserwacji), jak i stopień utraty wartości, określone zostaną przez ekspertów powołanych przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym wypożyczenie.

Jeżeli wystąpią istotne wahania wartości rynkowej wypożyczonych dzieł, Udzielający wypożyczenia może określić nową wartość ubezpieczeniową dla wypożyczeń długoterminowych. Musi on wówczas poinformować na piśmie Przyjmującego wypożyczenie oraz uzasadnić wnoszoną zmianę. Zmiana wartości następuje 14 dni od daty uzgodnienia.

Wersja G (Przyjmujący wypożyczenie stosuje system bezubezpieczeniowy)

Wycena obiektów dokonywana jest przez Udzielającego wypożyczenia w uzgodnieniu z Przyjmującym. Obiekty powinny być ubezpieczone przez Udzielającego wypożyczenia na zasadzie „od gwoźdźcia do gwoźdźcia” (czyli od momentu wyjęcia ich z właściwego im miejsca do chwili powrotu na to miejsce), z zapewnieniem ochrony przed wszelkim ryzykiem na całej trasie przejazdu, ze zwyczajowym wyłączeniem zużycia powstałego w normalnym trybie użytkowania bądź wynikającego z ukrytej wady, zniszczenia będącego efektem czyszczenia lub restauracji dzieła, działań wojennych lub skutków działania energii atomowej. Strony ustalają, że obiekty nie będą ubezpieczone na czas ich przebywania na terenie siedziby należącej do Udzielającego wypożyczenia.

Dokument potwierdzający ubezpieczenie [na czas transportu], lub jego podpisana kopia, powinny zostać przekazane Przyjmującemu wypożyczenie zanim rozpoczęte zostaną procedury przygotowania do transportu. Jeżeli opłata za ubezpieczenie nie zostanie wniesiona do czasu gdy obiekty powinny zgodnie z umową opuścić swoje stałe miejsce, Udzielający wypożyczenia ma prawo wstrzymać przekazanie obiektów dopóki opłata nie zostanie uiszczona.

W wypadku uszkodzenia obiektu, Przyjmujący wypożyczenie ponosi koszty naprawy, konserwacji i innych wydatków spowodowanych szkoda. Ponosi on odpowiedzialność za potencjalną utratę wartości obiektu, jeśli szkoda została spowodowana przez Przyjmującego wypożyczenie, jest wynikiem zaniedbania bądź nieprzestrzegania właściwego nadzoru uzgodnionego w umowie.

W przypadku utraty lub zniszczenia, Udzielający wypożyczenia musi być natychmiast powiadomiony. Zniszczenie musi być udokumentowane zapisem w raporcie o stanie zachowania opatrzonym zdjęciami.

Pakowanie i transport

Wersja A

Transport wypożyczonych obiektów do i z miejsca przeznaczenia odbywa się na koszt i odpowiedzialność Przyjmującego wypożyczenie. Wybór firmy transportowej powinien być uzgodniony między Udzielającym i Przyjmującym wypożyczenie. Obiekty muszą być zapakowane we właściwe dla siebie materiały, opakowania zaś zaprojektowane tak, aby zapewniały najlepszą ochronę; ponowne pakowanie powinno być wykonane w ten sam sposób, chyba że Udzielający wypożyczenia dopuści inne rozwiązanie.

Wersja B

Transport wypożyczonych obiektów do i z miejsca przeznaczenia odbywa się na koszt i odpowiedzialność Przyjmującego wypożyczenie. Wybór firmy transportowej powinien być uzgodniony między Udzielającym i Przyjmującym wypożyczenie. Wybrana firma transportowa musi mieć doświadczenie w przewożeniu delikatnych i cennych obiektów oraz zatrudniać personel wykwalifikowany i wyszkolony w postępowaniu z tego typu obiektami. Obiekty muszą być zapakowane we właściwe dla siebie materiały, opakowania zaś zaprojektowane tak, aby zapewniały najlepszą ochronę; ponowne pakowanie powinno być wykonane w ten sam sposób.

Przenoszenie, pakowanie, rozpakowywanie i transport muszą być nadzorowane przez wykwalifikowanych pracowników we współpracy z personelem Udzielającego lub/i Przyjmującego wypożyczenie. Pojazdy powinny być odpowiednio zabezpieczone przed drganiem, gwałtownymi zmianami wilgotności i temperatury, w każdym samochodzie powinno być dwóch kierowców oraz zainstalowana ochrona przed kradzieżą. Pojazd nigdy nie może być pozostawiony bez nadzoru. Do transportu powrotnego obiekty muszą zostać

zapakowane w takie same lub podobne materiały jak te, w których przybyły, o ile Udzielający wypożyczenia nie podejmie innej decyzji.

Kurierzy

Wypożyczanym obiektom do i z _____ (należy wpisać miejsce i nazwę siedziby Udzielającego i Przyjmującego wypożyczenie) musi towarzyszyć kurier będący przedstawicielem personelu Udzielającego wypożyczenia.

Przyjmujący wypożyczenie ponosi wszystkie koszty podróży kuriera, w tym diet i noclegów w dobrym hotelu klasy średniej.

Wymagania specjalne: _____

Nadzór nad obiektami i montaż

Wersja A

Montaż musi być wykonywany przez wykwalifikowany personel uprawniony do pracy z dziełami sztuki pod nadzorem personelu Przyjmującego wypożyczenie, wyszkolonego w działaniu w sytuacjach niebezpieczeństwa i alarmu. Przyjmujący wypożyczenie musi zapewnić stałą i właściwą ochronę wypożyczonym obiektom. Obiekty powinny być utrzymywane w takim stanie, w jakim zostały dostarczone, a Przyjmujący wypożyczenie jest zobowiązany do najlepszej możliwej opieki nad nimi.

Przyjmujący wypożyczenie nie może wpływać na zmianę stanu wypożyczonego mienia bez pisemnej zgody Udzielającego wypożyczenia.

Obiekty nie mogą być przemieszczane ani przewieszane bez zgody Udzielającego wypożyczenia, chyba że wymusza to sytuacja zagrażającego niebezpieczeństwa. Udzielający wypożyczenia jest zobowiązany do przygotowania raportu o stanie zachowania obiektów, który powinien towarzyszyć obiektom, i zostać uzupełniony (podpisany) przez Przyjmującego wypożyczenie w momencie ich przybycia. Gdyby Udzielający wypożyczenia nie mógł dostarczyć raportu o stanie zachowania, wówczas Przyjmujący wypożyczenie przygotowuje taki raport w chwili rozpakowania wypożyczonych obiektów. Jeśli odnotowane zostaną jakiegokolwiek różnice w stanie zachowania obiektów, Udzielający wypożyczenia musi być niezwłocznie o tym powiadomiony.

Wersja B

Montaż musi być wykonywany przez wykwalifikowany personel uprawniony do pracy z dziełami sztuki pod nadzorem personelu Przyjmującego wypożyczenie, wyszkolonego w działaniu w sytuacjach niebezpieczeństwa i alarmu. Przyjmujący wypożyczenie musi zapewnić stałą i właściwą ochronę wypożyczonym obiektom. Obiekty powinny być utrzymywane w takim stanie, w jakim zostały dostarczone, a Przyjmujący wypożyczenie jest zobowiązany do najlepszej możliwej opieki nad nimi.

Obiekty zapakowane w klimatyzowane skrzynie muszą ze względów aklimatyzacyjnych pozostawać w nich przez 24 godziny. Opróżnione skrzynie powinny być przechowywane w miejscu zamkniętym zapewniającym niezmienny klimat i temperaturę, zabezpieczone przed wilgocią, pyłkami, grzybami i robactwem. Skrzynie powinny być dostarczone na galerie (gdzie znajdują się obiekty) 24 godziny przed rozpoczęciem pakowania.

Przyjmujący wypożyczenie nie może wpływać na zmianę stanu wypożyczonego mienia.

Obiekty nie mogą być przemieszczane ani przewieszane bez zgody Udzielającego wypożyczenia, chyba że wymusza to sytuacja zagrażającego niebezpieczeństwa. Obiekty oprawne w ramy nie mogą być z nich wyjmowane, nie wolno zdejmować ani naruszać żadnych zabezpieczeń, czyścić obiekty bądź dokonywać w nich jakichkolwiek zmian bez wcześniejszej pisemnej zgody Udzielającego wypożyczenia.

Wypożyczone obiekty nie mogą być umieszczone w pobliżu grzejników ani w sąsiedztwie urządzeń do nawilżania lub osuszania, muszą być zawsze chronione przed bezpośrednim światłem słonecznym, ostrym sztucznym światłem, źródłami ciepła lub zimna.

Udzielający wypożyczenia jest zobowiązany do przygotowania raportu o stanie zachowania obiektów, który powinien towarzyszyć obiektom, i zostać uzupełniony (podpisany) przez Przyjmującego wypożyczenie w momencie ich przybycia. Gdyby Udzielający wypożyczenia nie mógł dostarczyć raportu o stanie zachowania, wówczas Przyjmujący wypożyczenie przygotowuje taki raport w chwili rozpakowania wypożyczonych obiektów. Jeśli odnotowane zostaną jakiegokolwiek różnice w stanie zachowania obiektów, Udzielający wypożyczenia musi być niezwłocznie o tym powiadomiony.

Środowisko klimatyczne

W galeriach, gdzie prezentowana jest wystawa, musi być utrzymany stabilny klimat o następujących parametrach:

Temperatura: _____

Odpowiednia wilgotność: _____

Natężenie światła: malarstwo _____

rysunki _____

inne _____

Warunki dodatkowe: _____

Bezpieczeństwo i zabezpieczenia

Wersja A

Przyjmujący wypożyczenie zobowiązuje się do pilnowania obiektów zgodnie z ogólnie przyjętymi warunkami kontroli i bezpieczeństwa przez cały wyżej wymieniony okres.

Palenie, jedzenie i picie jest zabronione na terenie ekspozycji.

Udzielający wypożyczenia zastrzega sobie prawo do inspekcji wypożyczonych obiektów podczas ich prezentacji na wystawie.

Na życzenie Udziałającego wypożyczenia Przyjmujący dostarcza raport o stanie bezpieczeństwa i warunkach ekspozycji zanim zostanie podpisana umowa wypożyczenia.

Wersja B

Przyjmujący wypożyczenie zobowiązuje się do pilnowania obiektów zgodnie z ogólnie przyjętymi warunkami kontroli i bezpieczeństwa przez cały wyżej wymieniony okres.

Przyjmujący wypożyczenie zastosuje różne środki dla zapewnienia bezpieczeństwa użyczonemu mieniu: strażnicy, bariery, cokoły, witryny, urządzenia elektroniczne itp. oraz nie dopuści, by obiekty były dotykane bądź uszkodzone przez zwiedzających. Przyjmujący wypożyczenie musi zapewnić ochronę przeciwpożarową oraz zagwarantować, że personel jest w pełni przygotowany do działania w przypadku zagrożenia.

Palenie, jedzenie i picie jest zabronione na terenie ekspozycji.

Udzielający wypożyczenia zastrzega sobie prawo do inspekcji wypożyczonych obiektów podczas ich prezentacji na wystawie.

Na życzenie Udziałającego wypożyczenia Przyjmujący dostarcza raport o stanie bezpieczeństwa i warunkach ekspozycji zanim zostanie podpisana umowa wypożyczenia, aby dać Udziałającemu wypożyczenia możliwość oceny warunków klimatycznych, środków bezpieczeństwa i wskazań logistycznych dla konkretnego miejsca prezentacji.

Prawa do reprodukcji i publikacji

Wersja A

Wypożyczone obiekty nie mogą być fotografowane, filmowane, rejestrowane wizualnie, nagrywane przez telewizję ani kopiowane w żaden sposób bez otrzymania pisemnej zgody Udziałającego wypożyczenia.

Przedstawiciele prasy oraz personelu muzeum mogą fotografować wypożyczone obiekty jako fragmenty wystawy w celu promocji czy udokumentowania jej wyglądu (aranżacji). Filmowanie jest dopuszczalne w celu upowszechniania wystawy; musi być nadzorowane przez cały czas.

Materiały fotograficzne można uzyskać od _____

Przyjmujący wypożyczenie przekaże Udzielającemu wypożyczenia _____ (*należy wpisać liczbę*) egzemplarzy katalogu wystawy.

Wersja B

Wypożyczone obiekty nie mogą być fotografowane, filmowane, rejestrowane wizualnie, nagrywane przez telewizję ani kopiowane w żaden sposób bez otrzymania pisemnej zgody Udzielającego wypożyczenia. Reprodukcje dostarczone przez Udzielającego wypożyczenia – fotografie, przezrocza, zapisy cyfrowe – mogą być publikowane w katalogu wystawy oraz w materiałach służących jej promocji jedynie wówczas, gdy zostanie to uzgodnione z Udzielającym wypożyczenia. Podpis pod publikowaną reprodukcją musi zawierać nazwę właściciela praw do reprodukcji, właściciela obiektu, tytuł dzieła, nazwisko autora, a także nazwisko fotografa – autora reprodukcji. Przyjmujący wypożyczenie zobowiązuje się do uzyskania właściwych praw do reprodukcji. Przyjmujący wypożyczenie nie może udzielać prawa do reprodukcji osobom trzecim bez zgody Udzielającego wypożyczenia.

Materiały fotograficzne można uzyskać od _____

Przedstawiciele prasy oraz personelu muzeum mogą fotografować wypożyczone obiekty jako fragmenty wystawy w celu promocji czy udokumentowania jej wyglądu (aranżacji). Filmowanie jest dopuszczalne w celu upowszechniania wystawy; musi być nadzorowane przez cały czas.

Przyjmujący wypożyczenie musi przekazać Udzielającemu wypożyczenia egzemplarz folderu czy jakiegokolwiek wydanego materiału promocyjnego. _____ (*należy wpisać liczbę*) egzemplarzy katalogu wystawy musi zostać przesłanych Udzielającemu wypożyczenia.

Zapis dotyczący własności obiektów

Wersja A

Zapis nazwy właściciela praw do reprodukcji brzmi:

Wersja B

Nazwa Udzielającego wypożyczenia musi być uwzględniona w widoczny sposób w podpisach pod obiektami, we wszelkich notach, publikacjach, materiałach prasowych i katalogach w następującym brzmieniu:

Sponsorzy

Przyjmujący wypożyczenie przestrzega zasad etycznych przyjętych w międzynarodowej praktyce muzealnej w prowadzeniu polityki sponsorskiej. Udzielający wypożyczenia zastrzega sobie prawo do przyjęcia lub odmowy sponsorowania wystawy, jeżeli zawiera ona wyłącznie obiekty będące jego własnością.

Odstąpienie od umowy, zakończenie umowy

Wersja A

Udzielający wypożyczenia może z natychmiastowym skutkiem odstąpić od umowy lub od określonej klauzuli umowy wypożyczenia, jeśli Przyjmujący wypożyczenie nie dopełnił jakiegokolwiek zobowiązania wynikającego z umowy. Czyni to w formie pisemnej noty skierowanej do Przyjmującego wypożyczenie.

Wersja B

Udzielający wypożyczenia może z natychmiastowym skutkiem odstąpić od umowy lub od określonej klauzuli umowy wypożyczenia, jeśli Przyjmujący wypożyczenie nie dopełnił jakiegokolwiek zobowiązania wynikającego z umowy. Czyni to w formie pisemnej noty skierowanej do Przyjmującego wypożyczenie.

W wyniku stwierdzenia zaniedbania wszystkie prawa przysługujące Przyjmującemu wypożyczenie wynikające z umowy wygasają w trybie natychmiastowym. Przyjmujący wypożyczenie powinien niezwłocznie dostarczyć wypożyczone obiekty na miejsce, które wskaże Udzielający wypożyczenia. Udzielający wypożyczenia może domagać się od Przyjmującego poniesienia wszelkich kosztów w rozsądnym wymiarze, w tym opłat i kosztów procesowych.

Przyjmujący wypożyczenie, tak jak Udzielający wypożyczenia może odwołać wystawę lub jej część, bądź zawiadomić o rozwiązaniu umowy zachowując 28-dniowy okres wypowiedzenia. Udzielający wypożyczenia jest zobowiązany ponieść wszelkie koszty unieważnienia umowy, jeśli wnioskuje o jej zakończenie.

Zabezpieczenie przed konfiskatą

Wersja A

Na wniosek Udzielającego wypożyczenia Przyjmujący jest zobowiązany do zabezpieczenia przed konfiskatą wypożyczanych obiektów, o ile prawo danego kraju przewiduje takie zabezpieczenie.

Udzielający wypożyczenia potwierdza, iż jest prawnym właścicielem wypożyczanych obiektów.

Wersja B

Na wniosek Udzielającego wypożyczenia Przyjmujący jest zobowiązany do zabezpieczenia przed konfiskatą wypożyczanych obiektów, o ile prawo danego kraju przewiduje takie zabezpieczenie.

Udzielający wypożyczenia potwierdza, iż jest prawnym właścicielem wypożyczanych obiektów i nie znane są mu żadne roszczenia strony trzeciej w stosunku do tych obiektów.

Dokument zawierający prawne zapewnienie ochrony – zabezpieczenia przed konfiskatą, wystawiony przez właściwy organ władzy musi być przesłany Udzielającemu wypożyczenia zanim zostanie wydane zezwolenie na pakowanie i przygotowanie do transportu.

Obowiązujące prawo i sąd właściwy

Do niniejszej umowy mają zastosowanie przepisy prawa _____ (należy wpisać nazwę państwa). Wszelkie spory pomiędzy Udzielającym i Przyjmującym wypożyczenie wynikłe z tej umowy powinny być rozstrzygane na drodze negocjacji i postępowania arbitrażowego. Gdyby to zawiodło, rozstrzygane będą przez Sąd Arbitrażowy Izby Handlu właściwy dla _____ (należy wpisać nazwę państwa).

Jeśli któreś części niniejszej umowy staną się nieważne lub niewykonalne po jej podpisaniu, pozostałe zapisy umowy pozostają bez zmian.

Instytucja Udzielająca wypożyczenia:

Data:

Podpis Udzielającego wypożyczenia:

Instytucja Przyjmująca wypożyczenie:

Data:

Podpis Przyjmującego wypożyczenie:

z angielskiego tłum. Dorota Folga Januszewska

SYSTEM DOKUMENTACJI DÓBR KULTURY

OBJECT ID STANDARD

Inicjatorem projektu *Object ID Standard* w Polsce jest Krajowy Zespół do walki z przestępczością przeciwko Dziedzictwu Narodowemu Biura Kryminalnego Komendy Głównej Policji.

Projekt ma na celu:

1. Wprowadzenie jednolitego i międzynarodowego standardu dokumentacji zbiorów, dostosowanego do europejskich sposobów rejestracji i dokumentacji dóbr kultury;
2. Zachęcenie prywatnych posiadaczy i kolekcjonerów do dokumentowania posiadanych dzieł sztuki i przedmiotów zabytkowych;
3. Zwiększenie świadomości społecznej w zakresie konieczności ochrony dziedzictwa narodowego;
4. Ułatwienie policji działań związanych z poszukiwaniem utraconych kolekcji prywatnych dóbr kultury, zapewnienie dobrej jakości dokumentacji na wypadek kradzieży zbiorów, ułatwienie identyfikacji skradzionych dóbr kultury w przypadku ich ujawnienia.

Opracowany i zunifikowany standard identyfikacji dóbr kultury ma zapewnić nie tylko kompletowanie informacji dotyczących obiektów zgromadzonych w prywatnych zbiorach (dane będą udostępniane policji dopiero i wyłącznie w przypadku kradzieży), ale także współdziałanie wszystkich zainteresowanych środowisk i organizacji. Pozwoli to w przyszłości na szybszą, efektywniejszą i skuteczniejszą walkę z przestępczością przeciwko dobrom kultury.

4 września 2008 r. w Międzynarodowym Centrum Szkoleń Specjalistycznych Policji CSP w Legionowie pod Warszawą odbyło się sympozjum poświęcone uzgodnieniu strategii wdrażania standardu *Object ID* w Polsce. Jego uczestnicy – przedstawiciele ministerstw: Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Finansów, a także służb i instytucji: Komendy Głównej Policji, Komendy Głównej Straży Granicznej, Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków, Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych, Generalnego Konserwatora Zabytków, Instytutu Sztuki PAN i Służby Celnej, jak również organizacji związanych z ochroną zabytków: ICOM-u, i UNESCO – w deklaracji końco-

wej wyrazili wspólne stanowisko w kwestii realizacji wypracowanych założeń wdrożenia w Polsce standardu dokumentacji dóbr kultury *Object ID System*.

Więcej informacji o projekcie, o instytucjach promujących standard na świecie oraz formularze do pobrania można uzyskać na stronie www.policja.pl/dobrakultury

Do czego służy program *Object ID Standard*?

Object ID jest standardem gromadzenia i zapisu danych dotyczących przedmiotów kultury materialnej, stworzonym w celu identyfikacji obiektów utraconych w wyniku przestępstwa, kłęski żywiołowej czy zagubienia. System dokumentacji obiektu służy zarówno instytucjom i organizacjom, jak i osobom prywatnym do opisu i katalogowania obiektów dziedzictwa kulturowego. Jest to ujednolicony według przyjętych standardów sposób opisu dzieła sztuki czy też przedmiotów o znacznej wartości estetycznej, historycznej i materialnej. Należy zaznaczyć, że system ten nie zastępuje profesjonalnej inwentaryzacji obiektów, prowadzonej na podstawie ustalonych kryteriów i w oparciu o dobrą znajomość dzieła. Jest jednak bardzo użyteczny dla indywidualnych posiadaczy dzieł sztuki – pomaga dokumentować zbiory i kolekcje.

System został rozwinięty dzięki współpracy środowisk muzealnych z organami ścigania, służbami celnymi, pracownikami rynku sztuki, towarzystwami ubezpieczeniowymi, jak również właścicielami dzieł sztuki i antyków.

Object ID został zainicjowany przez fundację Jean Paul Getty Trust w 1993 r. (standardy opisu obowiązują od 1997 r.), natomiast od 1999 r. projektem zarządza organizacja charytatywna Council for the Prevention of Art Theft (CoPAT). System ten jest promowany i zalecany m.in. przez FBI (Federal Bureau of Investigation), Scotland Yard, Interpol, a także przez UNESCO i ICOM (International Council of Museums) oraz inne podmioty zajmujące się obrotem, wyceną i ubezpieczeniami dzieł sztuki. ICOM posiada obecnie wszelkie prawa do administrowania standardem *Object ID*.

Policja uznaje wagę dobrej i rzetelnej informacji w walce przeciwko sprawcom kradzieży dzieł sztuki. *Object ID Standard* został wprowadzony w wielu krajach Europy i Azji, istnieją oficjalne tłumaczenia formularzy na język arabski, chiński, czeski, francuski, holenderski, koreański, niemiecki, perski, rosyjski, węgierski i włoski. W tym standardzie rejestrowane są najcenniejsze dobra kultury utracone na terenie państw członkowskich Interpolu w bazie Works of Stolen Art, system odpowiada również International Art – Loss Register.

Jak korzystać z *Object ID*?

System wymaga wypełnienia formularza poprzez uzupełnienie dziewięciu kategorii według ustalonego wzorca. Do formularza należy załączyć pisemny opis katalogowanego przedmiotu. Konieczne jest podanie wymiarów obiektu oraz sporządzenie dokumentacji fotograficznej.

- Wypełniony formularz, optymalnie – w formie elektronicznej i papierowej, należy złożyć w bezpiecznym, łatwo dostępnym miejscu. Wskazane jest również sporządzenie kopii zapasowej, która będzie przechowywana w innym miejscu – poza miejscem zamieszkania (rodzina, dobrzy znajomi).
- Osoba dysponująca wymienionymi dokumentami powinna w przypadku utraty obiektu czy kradzieży dzieła jak najszybciej dostarczyć dokumentację policji, w celu umożliwienia podjęcia szybkich działań zmierzających do odzyskania utraconego dzieła. Przekazana dokumentacja stanowić będzie podstawę rejestracji utraconego dzieła w policyjnej bazie danych, *Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych oraz międzynarodowej bazy danych SG Interpolu.

Przewodnik, czyli jak wypełniać formularze *Object ID*

Kategorie *Object ID*:

Kategoria 1

Typ obiektu

Opisywany obiekt należy określić jednym słowem lub frazą.

Jeśli obiekt znany jest pod kilkoma określeniami,

należy podać także inne określenia. Przy opisie przedmiotu składającego się z kilku części, jak np. zestaw obiadowy, można dokumentować przedmioty pojedynczo lub grupowo. W dokumentacji grupowej każdy element należy opisać osobno.

Przykłady:

1. Wazon
2. Akwarela
3. Lichtarz

Kategoria 2

Materiały i techniki

Należy opisać materiał, z jakiego wykonany jest katalogowany obiekt, jak najbardziej precyzyjnie, podając możliwie najdokładniejszą specyfikę. Jeśli istnieją problemy z konkretnym określeniem materiału, można wskazać przypuszczenia lub możliwe zastosowane materiały. Pożądane jest również określenie techniki wykonania dzieła.

Przykłady:

1. Srebrny relikwiarz puszkowy
2. Szkatułka z drewna sandałowego
3. Olej na płótnie

Kategoria 3

Wymiary

Wymiary obiektu są bardzo ważnymi danymi i należy bardzo dokładnie dokonać ich pomiaru. Jeśli nie jest to możliwe, należy podać szacunkowe wymiary, oraz zaznaczyć, że nie są one dokładne. Należy zwrócić szczególną uwagę na jednostki metryczne (mm, cm, m).

Dla obrazów, rysunków, grafik, szkiców, fotografii itp. obowiązuje konwencja podawania wymiarów w kolejności: wysokość i szerokość dzieła. W sytuacji, kiedy na obrazie nie ma podpisów, sygnatur itp., pomagających ustalić właściwe położenie, bądź prezentowane motywy nie określają położenia jednoznacznie (np. obrazy sztuki nowoczesnej) trudno jest określić, który z wymiarów jest szerokością, a który wysokością. Należy w takim wypadku dokonać pomiarów, wybierając jedno z położenia, i w takiej pozycji sfotografować i opisać obiekt.

Najlepiej dokonać pomiaru dzieła bez ram, jeśli jest to trudne bądź niemożliwe, trzeba podać wymiary oprawionego dzieła.

Przy opisie rzeźb należy podać trzy wymiary: wysokość, szerokość i głębokość. Głębokość należy zmierzyć w najszerszym i najwęższym fragmencie dzieła. Jeśli rzeźba ma kształt mocno nieregularny, należy wybrać kilka punktów charakterystycznych, opisać ich położenie i tam dokonać pomiarów.

Przy opisie mebli należy podać wymiary w kolejności: wysokość, szerokość i głębokość. Dla mebli o złożonej strukturze dobrze jest podać kilka wymiarów głębokości (np. sekretarzyk z nadstawkami – wys. 220 cm x szer. 125 cm x głęb. podstawy 60 cm, nadstawki lewej 35 cm, nadstawki prawej 27 cm).

Dywany, gobeliny i wszelkiego typu tkaniny należy opisać podając długość i szerokość. Dla obiektów okrągłych podaje się średnicę, dla owalnych czy elipsoidalnych wysokość i szerokość.

Wszelkiego typu obiekty metalowe oraz biżuterię należy zmierzyć oraz podać także wagę, pamiętając o podaniu jednostek (g, kg).

Przykłady:

1. Wymiary obrazu: 90 cm x 120 cm
2. Wymiary rzeźby:
24 cm x 8,5 cm x 16 cm (4 cm nad wystającym łokciem Fauna)
24 cm x 8,5 cm x 12 cm (przy podstawie)
3. Wymiary kamei: średnica 3 cm, waga 90 g

Kategoria 4

Inskrypcje i znaczki

Obiekty posiadają bardzo często znaczki: należą do nich numery seryjne, sygnatury, numery inwentaryzacyjne, inskrypcje (napisy wyryte w kamieniu, drewnie, metalu) czy nawet notatki lub znaki poprzednich właścicieli itp. Należy przepisać znaczki bardzo dokładnie, w języku oryginalnym, wiernie (nawet jeśli zapis na dziele zawiera błędy). Jeśli znaki są w obcym języku, dobrze jest zawrzeć również tłumaczenie, jeśli jest znane. Jeśli występują znaki nieliterowe należy sporządzić szkic, zdjęcie oraz krótki opis wyglądu znaków.

Przykłady:

1. Sygnowany w lewym dolnym rogu J. Bobrowski, data z prawej u dołu 1998
2. Na brzegu stopy punktowany napis „AA1822”, wybita próba 12
3. Na odwrociu płótna odręczny napis: „Kochanemu Witkowi – Joanna, Kraków [3 lub 8] czerwca [rok nieczytelny]”.

Kategoria 5

Cechy charakterystyczne

Kategoria ta daje możliwość zawarcia informacji o cechach indywidualnych opisywanego obiektu. Wszelkiego typu znaki czy cechy charakterystyczne, które czynią dzieło niepowtarzalnym, należy opisać, podając, którego fragmentu dotyczy ta cecha. O indywidualizmie obiektu mogą świadczyć wady produkcji, zniszczenia, ślady reperacji, zmiany koloru czy faktury

na skutek złego przechowywania oraz wady fabryczne. Należy uwzględnić jednak tylko te cechy charakterystyczne, które są wyraźnie widoczne („gołym okiem”) i których rozpoznanie nie wymaga użycia specjalistycznego sprzętu ani materiałów.

Najczęstsze cechy charakterystyczne dla różnych typów przedmiotów są następujące:

- obrazy – pęknięcia, rysy, rozróżnialne pociągnięcia pędzlem, naprawy;
- obiekty papierowe – rozdarcia, dziury, plamy, znaki wodne, ślady reperacji, ślady przetarć, używania nożyczek, wzory na brzegach, zmarszczki, fałdy;
- obiekty drewniane – wzory słoików, ślady po pile czy też ogólnie po różnorodnej obróbce, intarsje (wykładanie przedmiotów drewnianych drewnem w innych gatunkach), inkrustacje (uzupełnianie powierzchni innymi materiałami – marmurem, złotem, srebrem, emalią) czy też uzupełnienia powstałe na skutek uszkodzeń;
- przedmioty metalowe – wady odlewnicze, nacięcia, wgniecenia, szczyrby, zadrapania czy ślady spawania;
- tkaniny i materiały włókiennicze – rozerwania, plamy, dziury, ślady wytarcia, reperacji, nieregularne sploty;
- szkło, porcelana i materiały ceramiczne – ślady uzupełnień i reperacji, ubytki w kolorze lub fakturze, wyszczerbienia, pęknięcia czy rysy.

Kategoria 6

Tytuł

Należy podać tytuł dzieła w pełnym brzmieniu, w języku oryginalnym i tłumaczeniu. Często dzieła znane są pod kilkoma tytułami, należy podać wszystkie znane. Jeśli obiekt nie ma tytułu można zawrzeć informację o potocznej nazwie. Tytuł umieszczony na obrazie powinien być również odnotowany w kategorii Inskrypcje i znaczki.

Przykłady:

1. Portret kobiety; Księżna; znany również jako Portret młodej damy
2. Pnąca róża; tytuł niem. Kletterrose
3. Nauka strzelania; Amorek z kołczanem

Kategoria 7

Temat

W tej kategorii należy opisać temat dzieła w sposób prosty i czytelny dla wszystkich. Nie należy analizować wątków ikonograficznych, motywów czy historii przedstawianych w dziele. Wskazane jest podanie słów kluczowych, które pomogą w wyszukiwaniu danych dotyczących obiektów.

Przykłady:

1. Martwa natura z owocami
2. Pejzaż zimowy
3. Figurka mężczyzny z psem

Kategoria 8

Data/czas powstania

W przypadku, kiedy niemożliwe jest podanie dokładnej daty powstania dzieła, bardzo ważne jest podanie jak największej ilości informacji, z zaznaczeniem stopnia pewności datowania. W przypadku przeróbki, zasadniczej renowacji, czy też dużej zmiany w strukturze dzieła, należy podać czas pochodzenia dzieła pierwotnego, jak i przeróbek.

Przykłady:

1. Cukiernica – pierwsza dekada XIX wieku
2. Św. Roch – 1754 r., renowacja cokołu – 1921 r.
3. Rysunek – prawdopodobnie XVIII wiek

Kategoria 9

Autorstwo

Autorstwo może być indywidualne, zespołowe, dotyczyć warsztatu, szkoły lub być przypisane autorowi. Niektórzy artyści znani są pod różnymi nazwiskami czy pseudonimami. Ważne jest, aby podać jak najpełniejszą listę możliwości. Należy również uwzględnić wszelkie warianty różnej pisowni.

Przykłady:

1. Szkoła Pruszyńskiego
2. Wytwórnia Ćmielów
3. Efraim Seidenbeutel, znany jako Zajdenbojtel i Saidenbeutel

Opis obiektu

System *Object ID* wymaga dołączenia opisu dzieła i jego fotografii.

Opis obiektu powinien uzupełniać informacje zawarte w dziewięciu kategoriach. Należy krótko opisać wygląd obiektu, zwrócić uwagę na kolorystykę dzieła. Warto zawrzeć dane dotyczące pochodzenia, historii obiektu (poprzedni właściciele, miejsca i warunki przechowywania), odwołać się i podać wszystkie możliwe pozycje literaturowe dotyczące danego dzieła lub o nim wzmiankujące.

Fotografowanie obiektu

Fotografowanie obiektów ma szczególne znaczenie dla odzyskiwania zabytków kultury. Nie tylko ułatwia

pracę Policji, ale w dużej mierze usprawnia czynności poszukiwawcze, a następnie identyfikacyjne, związane też z potwierdzeniem praw własności. Zaleca się wykonywanie kilku zdjęć obiektu, z różnej perspektywy i pod różnymi kątami. W celu dobrego sfotografowania obiektu do celów dokumentacyjnych, należy przestrzegać następujących zasad:

- Przedmioty płaskie (obrazy, grafiki itp.) należy fotografować pod kątem prostym do powierzchni obiektu, koncentrując pole widzenia na środku przedmiotu.
- Przedmioty wypukłe/wklęsłe (misy, puchary, duże wazy, itp.) należy fotografować bardziej z góry, pokazując partię zewnętrzną oraz fragment wnętrza obiektu.
- Należy pamiętać o wykonaniu zdjęcia dna przedmiotu, stopki bądź nóżki – czyli miejsc, gdzie mogą być umieszczone napisy, znaczki, sygnatury, znaki wytwórni itp.
- Wszystkie znaki szczególne i cechy charakterystyczne należy sfotografować osobno, dbając o czytelność wyrazu.
- Przedmioty przezroczyste lub półprzezroczyste (np. szkło), ze względu na specyfikę materiału i dużą trudność w uzyskaniu pożądanego efektu, należy fotografować na różnym tle. Często dobre efekty daje zmiana odległości i kierunku padania źródła światła.
- Białe lub czarne tło do fotografowania jest zwykle najkorzystniejsze, dobór tła zależy jednak od koloru obiektu, przedmiot powinien kontrastować z tłem, w żadnym wypadku nie powinien być w tej samej czy podobnej gamie kolorystycznej.
- Źródło oświetlenia należy umieścić ponad obiektem, optymalnie z lewej strony; należy unikać używania lampy błyskowej, aby nie wprowadzać sztucznych efektów, ani nie fałszować obrazu obiektu poprzez duży kontrast światłocieniowy. Zdecydowanie należy unikać cieni na fotografowanym obiekcie.
- W celu zwiększenia jednoznaczności oddania koloru i rozmiaru obiektu, można umieścić na zdjęciu skalę referencyjną koloru i rozmiaru.

Informacje dodatkowe *Object ID* – wersja rozszerzona (dotyczy muzeów, galerii, itp.)

System *Object ID* pozwala na wprowadzanie danych dodatkowych poza zestandaryzowanym minimum. Fundacja Jean Paul Getty, UNESCO i ICOM zalecają

uzupełnienie zapisów dokumentacyjnych o dodatkowe informacje, takie jak:

- dane dotyczące inwentaryzacji (nr inwentarzowy, data inwentaryzacji, aktualizacja danych inwentaryzacyjnych)
- lista bibliograficzna odnośników literaturowych dotyczących obiektu
- miejsce pochodzenia/odkrycia
- odsyłacze do innych podobnych obiektów
- data sporządzenia dokumentacji
- obecny stan obiektu
- miejsce przechowywania
- nazwa instytucji, na terenie której znajduje się obiekt

- miejsce przechowywania obiektu
- data nabycia/ uzyskania obiektu
- metoda nabycia/ uzyskania obiektu
- historia wypożyczeń (miejsca/instytucje/osoby, którym wypożyczono obiekt, data zatwierdzenia wypożyczenia, dokładna data wypożyczenia, czas trwania wypożyczenia, data zwrotu).

Załączniki:

1. Przykładowo wypełniony formularz w standardzie *Object ID*
2. Czysty formularz *Object ID*
3. Czysty formularz *Object ID* – wersja rozszerzona

Przykładowo wypełniony formularz dokumentacyjny *Object ID Standard*

1. Typ obiektu

....Obraz.....

2. Materiał i technika wykonania

....Olej na płótnie.....

3. Wymiary

.....60 cm.....x.....73 cm.....x.....

wysokość/długość [jednostki] szerokość [jednostki] głębokość [jednostki]

średnica [jednostki] waga [jednostki]

4. Inskrypcje i znaczniki

....Sygnowany u dołu z prawej : Claude Monet.

5. Cechy charakterystyczne

....Nalepka: KFM 107/1906, KFMP 390. Drukowana nalepka antykwaryczna:

„DURAND RUEL, Paris, New York”, „PAUL CASSIRER, Berlin” i inne.

6. Tytuł

....Wybrzeże w Pourville.....

7. Temat

....Pejzaż.....

8. Data/okres powstania

....1882.....

9. Twórca

....Claude Monet.....

Krótki opis

.....Pejzaż przedstawia widok z brzegu urwiska na wybrzeże morskie z małą zatoką. Na pierwszym planie z prawej widoczny fragment urwiska porośniętego zielono-żółtawą trawą, rzucającego niebieskawy cień na plażę. Brzeg morza lekko wcięty, piaszczysty. Po lewej morze z białymi falami na brzegu plaży. Na drugim planie z prawej jasnozielona równina ze szkiecowo zaznaczonymi budynkami o ceglanych dachach. W głębi w centrum, wzgórze pokryte zielonkawą trawą z pasmami kremowego piasku. W głębi na horyzoncie z lewej, morze zamknięte pasmem wybrzeża. Niebo namalowane w błękitnej tonacji, pokryte szkiecowo zaznaczonymi obłokami kremowo-białymi, w lewym i prawym górnych narożnikach jasnobłękitne.

Spis załączników:

Fotografie – 1 egz

Szkice – 0 egz

Inne załączniki – 0 egz

Cultural Property Documentation System – *Object ID Standard*

The initiator of the *Object ID Standard* project in Poland is the National Team for Combating Crime against the National Heritage in the Criminal Department at the Police Chief Headquarters (WK BK KGP).

The objectives of the project entail:

1. The introduction of a uniform and international standard of collection documentation, adapted to the European registration and documentation of cultural property;
2. Encouraging private owners and collectors to document possessed works of art and historical objects;
3. Increasing the social awareness of the necessity of protecting the national heritage;
4. Facilitating police undertakings connected with the search for lost private collections of cultural property, ensuring high quality documentation in case of theft, facilitating the identification of stolen cultural property in the case of its disclosure.

Object ID was initiated by the Jean Paul Getty Trust in 1993 (description standards are in force since 1997), and from 1999

the project is supervised by the charity organisation *Council for the Prevention of Art Theft* (CoPAT). The system is promoted and recommended by, i. a. the FBI (Federal Bureau of Investigation), Scotland Yard, Interpol, as well as UNESCO and ICOM together with other subjects dealing with the turnover, assessment and insurance of works of art. At present, ICOM enjoys the right to administer the *Object ID* standard.

In Poland, the project is realised as part of the “Safer Together” government programme, within the range of “The protection of national heritage against theft, devastation and illegal export”.

The Polish police force expects that the devised and unified standard of cultural property identification will guarantee not only the gathering of complete information concerning objects in private collections (made available to the police only in cases of theft), but also the cooperation of all the interested environments and organisations. In the future, this system will make it possible to combat crime against cultural property more rapidly and effectively.

More information on: www.policja.pl/dobrakultury

Formularz dokumentacyjny obiektu zabytkowego – wersja podstawowa
Object ID Standard

1. Typ obiektu

.....
.....

2. Materiał i technika wykonania

.....
.....
.....

3. Wymiary

.....X.....X.....
wysokość/długość [jednostki] szerokość [jednostki] głębokość [jednostki]
.....
średnica [jednostki] waga [jednostki]

4. Inskrypcje i znaczniki

.....
.....

5. Cechy charakterystyczne

.....
.....

6. Tytuł

.....
.....

7. Temat

.....

8. Data/okres powstania

.....

9. Twórca

.....

Krótki opis

.....
.....
.....
.....

Spis załączników:

Fotografie- egz

Szkice-.....egz

Inne załączniki.....egz

Formularz dokumentacyjny obiektu zabytkowego – wersja rozszerzona

Informacje dodatkowe

1. Informacje dotyczące inwentaryzacji

a. Numer inwentarzowy

.....

b. Data inwentaryzacji

.....

c. Najnowsza aktualizacja danych inwentaryzacyjnych

.....

2. Lista bibliograficzna odnośników literaturowych dotyczących obiektu

.....

.....

3. Pochodzenie obiektu

.....

.....

4. Odnośniki do innych obiektów związanych z katalogowanym przedmiotem

.....

.....

5. Stan obecny obiektu.....

.....

6. Stałe miejsce przechowywania obiektu

.....

7. Nazwa instytucji, na terenie której znajduje się obiekt

.....

8. Dokładne miejsce przechowywania (piętro, sala, korytarz, itp.)

.....

9. Data nabycia obiektu / uzyskania obiektu

.....

10. Metoda nabycia obiektu / uzyskania obiektu

.....

11. Historia wypożyczeń (podać 5 ostatnich)

a. Miejsca/instytucje/osoby, którym wypożyczono obiekt

1.....

2.....

3.....

4.....

5.....

b. Data zatwierdzenia wypożyczenia

1.....
2.....
3.....
4.....
5.....

c. Dokładna data wypożyczenia

1.....
2.....
3.....
4.....
5.....

d. Czas trwania wypożyczenia

1.....
2.....
3.....
4.....
5.....

e. Data zwrotu

1.....
2.....
3.....
4.....
5.....

12. Dane wypełniającego formularz *Object ID*

.....

Imię i nazwisko wypełniającego formularz

.....

Stanowisko / Instytucja

.....

.....

Adres

.....

Telefon

Fax

Email

.....

Miejscowość

Data

Podpis

Opracowano w Krajowym Zespole do walki z przestępczością przeciwko Dziedzictwu Narodowemu BK KGP

ARCHIWISTA W MUZEUM WSPÓŁPRACA ARCHIWÓW PAŃSTWOWYCH Z MUZEAMI NA PRZYKŁADZIE DOŚWIADCZEŃ ARCHIWUM PAŃSTWOWEGO W LUBLINIE

Problemy nadzoru archiwalnego nad narastającym zasobem na tzw. przedpolu archiwalnym nie są przedmiotem publicznych dyskusji. Nie skupiają też na sobie uwagi teoretyków – archiwistów, obce są drugiej stronie – poddanej nadzorowi oceniającemu cyklicznie sposób obchodzenia się z materiałami archiwalnymi i pozostałą dokumentacją wytwarzaną w poszczególnych podmiotach. Wśród blisko 10 tysięcy wytwórców akt objętych działaniami państwowej służby archiwalnej (tak jednostek państwowych, jak i jednostek samorządu terytorialnego) jednostki kultury są tymi, które w sposób specyficzny poddają się rygorom wynikającym z obowiązujących je przepisów kancelaryjno-archiwalnych. Jest to jeden z dwóch głównych powodów, dla których warto jest pokusić się o charakterystykę działalności archiwów zakładowych w tego typu instytucjach. Drugim powodem jest niekwestionowana wartość powstających i przechowywanych w nich akt przekazujących wiedzę odnośnie do klimatu kulturalnego w Polsce różnych epok. Muzea – jednostki państwowe oraz samorządowe, stanowią ciekawy obszar do zilustrowania podstawowych problemów rodzących się na gruncie współpracy z archiwami państwowymi. Ograniczenie wywodu do specyfiki działania Archiwum Państwowego w Lublinie jest konsekwencją poruszania się w materiale źródłowym (protokoły kontroli, zalecenia pokontrolne, korespondencja) dobrze znanym autorce, co daje nadzieję rzetelnego i konstruktywnego przekazu. Jako cezurę czasową przyjęto okres ostatnich dwudziestu lat, począwszy od drugiej połowy lat 80., tj. od momentu ponownego objęcia nadzorem archiwalnym archiwów zakładowych placówek muzealnych po wejściu w życie ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach z 14 lipca 1983 r. i wydaniu nowych aktów administracyjnych przez dyrektorów właściwych archiwów państwowych. W latach 1982-1983 miała bowiem miejsce ożywiona działalność prawotwórcza dotycząca regulacji różnych sfer życia kulturalnego, w tym także działalności muzeów oraz zatrudnionych w nich pracowników.

Ustawa o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach wprowadziła zmiany w systemie prawnym ochrony dóbr kultury funkcjonującym na podstawie ustawy z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach, odnosząc przepisy prawne obowiązujące w jednostkach państwowej sieci archiwalnej do materiałów archiwalnych gromadzonych i przechowywanych w muzeach i w bibliotekach. Od tej chwili dyrektorzy muzeów mieli sprawować ochronę nad materiałami archiwalnymi będącymi w muzeach na podstawie ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach¹. W przepisie znalazły się definicje podstawowych terminów archiwalnych, takich jak materiały archiwalne, narodowy zasób archiwalny, archiwum zakładowe. Obecnie obowiązujący termin archiwum zakładowe odnosi się do szerokiego kręgu podmiotów, w których ono funkcjonuje (państwowe jednostki organizacyjne, jednostki samorządu terytorialnego, samorządowe jednostki organizacyjne). Jednostki te ustala Naczelny Dyrektor Archiwów Państwowych (w odniesieniu do jednostek obejmujących działalnością obszar całego państwa) lub dyrektor właściwego archiwum państwowego (w odniesieniu do innych jednostek). Materiały archiwalne, owe „wskaźniki” funkcjonowania bądź nie archiwum zakładowego, to wszelkiego rodzaju akta, dokumenty, korespondencja, dokumentacja finansowa, techniczna i statystyczna, mapy i plany, fotografie, filmy i mikrofilmy, nagrania dźwiękowe i wideofonowe, dokumenty elektroniczne [...] oraz inna dokumentacja, bez względu na sposób jej wytworzenia, mająca znaczenie jako źródło informacji o wartości historycznej o działalności Państwa Polskiego, jego poszczególnych organów i innych państwowych jednostek organizacyjnych oraz o jego stosunkach z innymi państwami, o rozwoju życia społecznego i gospodarczego, o działalności organizacji o charakterze politycznym, społecznym i gospodarczym, zawodowym i wyznaniowym, o organizacji i rozwoju nauki, kultury i sztuki, a także o działalności samorządu terytorialnego i innych samorządowych jednostkach organizacyjnych – powstała

w przeszłości i powstająca współcześnie. (Art. 1 ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach).

Decyzja nr 1 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dnia 27 maja 2002 r. w sprawie zasad i sposobu ustalania przez archiwa państwowe jednostek organizacyjnych, jednostek samorządu terytorialnego i samorządowych jednostek organizacyjnych, w których tworzy się archiwa zakładowe, wymienia jako jeden z podstawowych czynnik znaczenia kulturalnego jednostki organizacyjnej i wskazuje bezpośrednio na muzea narodowe i inne muzea jako na podmioty zobowiązane do tworzenia i prowadzenia archiwów zakładowych. Przepisy dotyczące ochrony narodowego zasobu archiwalnego, tworzonego przez materiały archiwalne, współbrzmia z innymi – w tym z ustawą o muzeach i pozostałymi normatywami dotyczącymi muzealiów. Ustawa muzealna zakłada z definicji współdziałanie w upowszechnianiu nauki i sztuki z instytucjami, organizacjami i stowarzyszeniami o podobnych celach, a muzealnicy wskazują na bezcenną wartość zbiorów pozaekspozycyjnych – zasobów bibliotecznych i archiwalnych w muzeach². W świetle przepisów muzea wytwarzające i przechowujące materiały archiwalne prowadzą działalność archiwalną, którą charakteryzuje art. 23 ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach jako: gromadzenie, ewidencję, przechowywanie, opracowywanie, zabezpieczanie i udostępnianie materiałów archiwalnych oraz prowadzenie działalności informacyjnej. W związku z przywołanymi zadaniami szczegółowo wymienione są obowiązki kierowników poszczególnych podmiotów będących równocześnie jednostkami państwowej sieci archiwalnej. Archiwa państwowe działając na mocy ustawy archiwalnej (art. 28 ust. 4) prowadzą *kontrolę postępowania z materiałami archiwalnymi wchodzącymi do państwowego zasobu archiwalnego w archiwach zakładowych*, która oznacza regularne „wizyty” w podmiotach, w których archiwa te funkcjonują, sporządzenie całokształtu dokumentacji związanej z procesem nadzoru – protokołów, zaleceń pokontrolnych itd. Ponadto archiwa państwowe wyrażają akceptację tzw. normatywów kancelaryjno-archiwalnych określających wewnętrzny obieg dokumentacji, rzeczową klasyfikację oraz kwalifikację dokumentacji ze względu na okresy jej przechowywania w archiwach zakładowych tych podmiotów (jednolitego rzeczowego wykazu akt oraz instrukcji kancelaryjnej, instrukcji o organizacji i zakresie działania archiwum zakładowego). Brakowanie dokumentacji niearchiwalnej, której okres przechowywania upłynął, następuje natomiast na podstawie zgody wydawanej przez dyrektora właściwego miejscowo archiwum państwowego.

Tak zwane prawo archiwalne oprócz ustawy archiwalnej tworzy rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 16 września 2002 r. w sprawie postępowania z dokumentacją, zasad jej klasyfikowania i kwalifikowania oraz zasad i trybu przekazywania materiałów archiwalnych do archiwów państwowych oraz inne przepisy odnoszące się do szczegółowych kwestii związanych z postępowaniem z różnego rodzaju dokumentacją (jak np. ustawa o rachunkowości z dnia 29 września 1994 r., rozporządzenie Ministra Sprawiedliwości z dnia 5 marca 2004 r. w sprawie archiwizowania akt spraw sądowych, rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z dnia 30 października 2006 r. w sprawie niezbędnych elementów struktury dokumentów elektronicznych, rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z dnia 2 listopada 2006 r. w sprawie wymagań technicznych formatów zapisu i informatycznych nośników danych, na których utrwalono materiały archiwalne przekazywane do archiwów państwowych). Znajomość tych i innych przepisów regulujących „życie dokumentu” jest obowiązująca dla osób związanych z procesem ich gromadzenia, zabezpieczania, udostępniania.

Archiwista zakładowy, wykonujący oprócz zadań wynikających z opieki nad archiwum zakładowym nierzadko przeróżne inne czynności związane z pracą, ma identyczną misję do spełnienia co archiwista zatrudniony w archiwum państwowym. Misję głęboko humanistyczną – zachowania dla przyszłych pokoleń wybranych fragmentów współczesności w postaci wyselekcjonowanych serii akt, stanowiących przecież własność publiczną, dobro kultury. Wydaje się jednak, że świadomość tej powinności wśród archiwistów, zwłaszcza archiwistów zakładowych, wciąż znajduje się w powijakach bądź, co gorsza, w zaniku, a nadzór państwowej służby archiwalnej jest traktowany jako zło konieczne. Dla usprawiedliwienia tego stanu rzeczy można oczywiście stwierdzić, iż pozytywne rozwiązania legislacyjne nie zawsze i nie wszędzie oznaczały do tej pory poprawę losów archiwów zakładowych, a zwłaszcza ich umiejscowienia w wewnętrznych strukturach organizacyjnych, obsady, warunków technicznych przechowywania dokumentacji. Przed 2000 r. ponad 80% osób zatrudnionych w archiwach zakładowych jednostek samorządu terytorialnego wykonywało swoje obowiązki w ramach innych zajęć służbowych, zaś przez ostatnie dziesięć lat stan ten nie uległ zmianie, mimo usilnych prób ze strony archiwów państwowych, sprawujących zgodnie z art. 21 ust. 1 pkt 4 ustawy archiwalnej nadzór nad jednostkami wytwarzającymi materiały archiwalne³. Cel owego nadzoru – właściwe zabezpieczenie materiałów archiwalnych na tzw. przed-

polu archiwalnym – jest niejednokrotnie „okupiony” wieloletnią uporczywą korespondencją z kierownictwem nadzorowanych podmiotów, dotyczącą właściwego postępowania z gromadzonymi w nich aktami. Warto więc przyjrzeć się temu zjawisku na przykładzie wybranych muzeów funkcjonujących w obszarze właściwości Archiwum Państwowego w Lublinie.

* * *

Przy ustalaniu lub wnioskowaniu o ustalenie jednostki organizacyjnej, w toku działalności której powstają materiały archiwalne uwzględnia się jej status prawny, a w szczególności zwraca się uwagę na jej funkcje w ramach struktury administracyjnej i gospodarczej kraju bądź regionu, charakter i przedmiot prowadzonej działalności oraz zasięg działania, znaczenie społeczne, gospodarcze i kulturalne jednostki, wartość informacyjną dokumentacji, jej powtarzalność, znaczenie historyczne i regionalne materiałów archiwalnych dla dokumentowania dziejów kraju lub regionu (politycznych, społecznych, gospodarczych, kulturalnych, naukowych), uzasadnioną konieczność zachowania ciągłości w kształtowaniu zasobu archiwalnego. Inaczej mówiąc, powołanie w określonym podmiocie archiwum zakładowego świadczy o wyróżnieniu działalności tego podmiotu z uwagi na jego specyfikę. Dokumentacja wytwarzana i gromadzona przez tak „wyróżnione” jednostki organizacyjne podlega przepisom ustawy archiwalnej dotyczącym państwowego zasobu archiwalnego. Dzieli się ona na materiały archiwalne (tzw. kat. A) przechowywane wieczyście, wchodzące do państwowego zasobu archiwalnego, i dokumentację niearchiwalną (tzw. kat. B) o czasowym okresie przechowywania, po którym może zostać zniszczona za zgodą właściwego archiwum państwowego. Celem nadzoru archiwalnego jest zapewnienie ze strony państwa przestrzegania przez wszystkich właścicieli i posiadaczy materiałów archiwalnych nałożonych na nich podstawowych obowiązków w odniesieniu do materiałów tworzących narodowy zasób archiwalny. Szczegółowe formy działania w obszarze tzw. przedpola archiwalnego przybierają postać:

- Ustalania jednostek organizacyjnych zobowiązanych do prowadzenia archiwów zakładowych;
- Inicjowania opracowania, a następnie uzgadniania i zatwierdzania normatywów kancelaryjno-archiwalnych (instrukcja kancelaryjna, jednolity rzeczowy wykaz akt, instrukcja archiwalna);
- Kontroli archiwów zakładowych i sporządzania charakterystycznej dla nich dokumentacji;
- Egzekwowania realizacji zaleceń pokontrolnych,

również poprzez przeprowadzanie lustracji archiwalnych;

- Przeprowadzania ekspertyz archiwalnych dokumentacji;
- Wydawania zgód jednorazowych lub generalnych na brakowanie dokumentacji niearchiwalnej;
- Przejmowania materiałów archiwalnych, których okresy przechowywania w podmiotach upłynęły;
- Udzielania pomocy metodycznej i konsultacji archiwistom zakładowym.

Po wejściu w życie ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach zaczęła się nowa epoka w działalności państwowej służby archiwalnej na przedpolu archiwalnym. Było to związane z wyraźnym określeniem celów i zadań archiwów państwowych w zakresie kontroli archiwów zakładowych, określanych do tej pory mianem „wizytacji składnic akt”. Co więcej, w Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych powołano wyspecjalizowane stanowisko do spraw nadzoru archiwalnego, a w poszczególnych archiwach oddziały w tym samym celu. Z czasem przeobrażeniu uległa forma protokołu kontroli, którego objętość wzrosła z zaledwie jednej do kilku stron. Bardziej szczegółowa w stosunku do poprzedniej ocena stanu uporządkowania przechowywanych przez wytwórcę materiałów archiwalnych miała w konsekwencji wykluczyć możliwość przekazania w przyszłości do danego archiwum państwowego akt rzekomo uporządkowanych, a raczej zdziesiątkowanych, posegregowanych przez właściciela na „ważniejsze”, potrzebne mu wieczyście i te „mniej ważne”, które można zdeponować w archiwum państwowym. Od przedstawiciela nadzoru archiwalnego wymaga się więc szerokiej wiedzy w tej dziedzinie, znajomości przepisów, metodyki archiwalnej tak od strony teorii, jak i praktyki, które umożliwią oprócz wykonywania czynności typowo kontrolnych również udzielenie merytorycznej konsultacji⁴. Nie ulega wątpliwości, że do przeprowadzenia efektywnej kontroli jest również potrzebna, oprócz czynników wymienionych wyżej, postawa pełna zrozumienia lub co najmniej przyjaznej neutralności ze strony poddawanej kontroli. Ponadto, wśród samych archiwistów panuje pogląd, że oni sami bez pomocy twórców dokumentacji nie mogą skutecznie kształtować zasobu archiwalnego⁵. Zwłaszcza jeżeli chodzi o płaszczyznę współpracy pomiędzy archiwistami a muzealnikami ma to swoje uzasadnienie, bowiem przedstawiciele tych dziedzin mogą się od siebie wiele nauczyć. Skąd więc tak wiele jeszcze nieufności i nadmiernej ostrożności we wzajemnych kontaktach? Korzystając z własnych doświadczeń i informacji uzyskanych z lektury dokumentów kontroli, wysunęłam kilka hipotez odnośnie

do przyczyn pojawiania się trudności w nawiązywaniu satysfakcjonującej współpracy:

1. Brak szczegółowej znajomości przepisów zarówno „prawa archiwalnego”, jak i wewnętrznych przepisów normujących obieg dokumentacji we własnym podmiocie po stronie kontrolowanej;
2. Bezowocne próby ustalenia „ważności” poszczególnych przepisów (w relacji ustawa archiwalna – ustawa muzealna i odwrotnie), w tym także problem zachodzenia na siebie treści znaczeniowych definicji użytych przez ustawodawców (archiwalia – muzea);
3. Status archiwum zakładowego i archiwisty zakładowego w jednostkach objętych nadzorem archiwalnym.

Garść informacji statystycznych zaczerpniętych z bazy danych „Nadzór” prowadzonej przez pracowników Oddziału Nadzoru nad Narastającym Zasobem Archiwalnym pozwoliła nakreślić ogólne tło kontaktów. Liczba podmiotów sklasyfikowanych jako „jednostki kultury i sztuki, ochrony dziedzictwa narodowego” objętych nadzorem centrali lubelskiego archiwum to 23 jednostki, w których prowadzi się 25 archiwów zakładowych. Instrukcja kancelaryjna (podstawowy normatyw wewnętrzny regulujący „życie dokumentu” u jego wytwórcy) istnieje w 20 podmiotach, rzeczowy wykaz akt – fundament kwalifikacji i klasyfikacji tegoż dokumentu – w 19, zaś instrukcja dotycząca organizacji pracy archiwum zakładowego – w 14. Sporadycznie pojawiają się inne normatywy odnoszące się do postępowania ze szczególnymi rodzajami akt, ale występują one w jednostkach nie będących przedmiotem rozważań. Kolejna porcja rozczarowania: stan przestrzegania przytoczonych przepisów w jednym podmiocie określa się jako „dobry”, w 6 jako „zadowalający”, a w 16 – „niezadowalający”. Stosowany system kancelaryjny to, mimo funkcjonujących rzeczowych wykazów akt, system tak bezdziennikowy (oparty na wykazach właśnie) – 11 jednostek, jak i dziennikowy (w którym rejestracja i obieg akt opiera się na dzienniku kancelaryjnym) – 11 jednostek. Ogólny metraż tzw. dokumentacji nierozpoznanej, tj. nieuporządkowanej i niezewidencjonowanej, to aż 127 mb w 11 podmiotach. Stan uporządkowania zasobów archiwów zakładowych kontrolujący je określili jako „dobry” w jednej jednostce, „zadowalający” w 8 i „niezadowalający” w 13. Podobną ocenę mamy w przypadku ewidencji gromadzonej dokumentacji – dla przykładu, ewidencja udostępniania akt stosowana jest w 12 archiwach zakładowych, w dwóch stwierdza się całkowity brak środków ewidencyjnych, co się zaś tyczy innych obowiązujących elementów ewidencji, to wykazy spisów

zdawczo-odbiorczych prowadzone są w 14 archiwach zakładowych, spisy zdawczo-odbiorcze akt w 17, spisy dokumentacji niearchiwalnej podlegającej brakowaniu w 15. Trzy archiwa zakładowe przekazały materiały archiwalne na wieczyste przechowywanie do archiwum państwowego, wywiązując się z nałożonego na nie obowiązku ustawowego. Odnosząc się do kwestii organizacyjnych, stwierdzono obecność 13 etatowych archiwistów na ogólną liczbę 36 osób zatrudnionych w archiwach zakładowych, co oznacza w praktyce, że 23 pracowników zajmuje się podległymi im archiwami zakładowymi „w ramach innych obowiązków służbowych”. Konsekwencją tego stanu jest niewykonalność większości obowiązków wynikających z przepisów kancelaryjno-archiwalnych, a nałożonych na opiekunów archiwów. Warunki przechowywania zasobu w świetle ustaleń kontroli wypada określić jako dość dobre biorąc pod uwagę usytuowanie magazynów archiwalnych (strych w dwóch i piwnica w czterech podmiotach), zaś brak wyposażenia stwierdzono w jednej jednostce. Zabezpieczenie na wypadek pożaru lub włamania posiada 18 na 20 podmiotów. Szkoda tylko, że w sprzęt komputerowy wyposażone są 2 archiwa zakładowe, a w regały kompaktowe jedno. W wypadku oddziałów terenowych Archiwum Państwowego w Lublinie (Chełm, Kraśnik, Radzyń Podlaski) raport z bazy danych wypada gorzej. Dla porównania: w chełmskich jednostkach kultury i sztuki nie ma archiwistów zakładowych zatrudnionych na pełnym etacie, zadowalającego przestrzegania przepisów kancelaryjno-archiwalnych nie stwierdza się w oddziale w Kraśniku, tam również osoby zajmujące się archiwami zakładowymi nie posiadają jakiegokolwiek przygotowania archiwalnego. Oddział w Radzynie Podlaskim odnotowuje brak środków ewidencji zasobu we wszystkich podlegających jego nadzorowi jednostkach.

Ten niezbyt optymistyczny obraz wymaga interpretacji i odniesienia go do postawionych wyżej hipotez. Wydaje się, iż analiza historii współpracy archiwum lubelskiego z kilkoma podmiotami muzealnymi znanymi autorce z osobiście przeprowadzonej kontroli, jak i relacji kolegów, przynajmniej częściowo pozwoli „postawić diagnozę”. Będą to Muzeum Zamoyckich w Kozłowie, Państwowe Muzeum na Majdanku, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie jako wybrane jednostki spośród 525 objętych obecnie nadzorem archiwalnym Archiwum Państwowego w Lublinie. Celem uniknięcia imiennego przywoływania winnych zaniedbań z jednej strony, a chwalonych z drugiej, postanowiono nie wymieniać charakteryzowanych jednostek z nazwy, ale określić

je nie uwzględniając wskazanej wyżej kolejności. Jako czynniki typologizacji wybrano:

W pierwszej grupie (formalnej)

- status archiwum zakładowego jednostki,
- osobę archiwisty zakładowego (wymiar czasu pracy, przygotowanie),
- lokal archiwum zakładowego (warunki techniczne).

W drugiej grupie (merytorycznej)

- stopień przestrzegania normatywów kancelaryjno-archiwalnych,
- zasób archiwum, jego rozmiar, charakter, stopień uporządkowania,
- stopień realizacji zaleceń pokontrolnych.

Opisowe wyniki przeprowadzonej analizy przedstawia tabela:

	status archiwum zakładowego	archiwista zakładowy	lokal archiwum zakładowego	stopień przestrzegania normatywów kancelaryjno – archiwalnych	zasób archiwum, rozmiar, charakter, stopień uporządkowania	stopień realizacji zaleceń pokontrolnych
I.	struktura organizacyjna nie uwzględnia archiwum zakładowego	kierownik kancelarii i archiwum podlegający z-cy dyrektora ds. ekonomiczno – administracyjnych; zalecenie określenia wymiaru czasu pracy poświęcanej na prace w archiwum bez odpowiedzi; studia podyplomowe z archiwistyki	lokal nieogrzewany, minimalnie wyposażony (tradycyjne regały drewniane)	powtarzająca się opinia negatywna kontrolujących	sugestia APL przekazania części archiwaliów celem scalenia jednego z zespołów przechowywanych w archiwum, archiwalia w działach muzeum, zasób archiwum zakładowego porządkowany w przeszłości przez spółdzielnię studencką, niekompletny, zalecenie przekazania materiałów archiwalnych spotkało się z negatywnym odbiorem dyrekcji, informacja APL o możliwości powierzenia części zasobu bez odpowiedzi;	częściowy odchwili objęcia nadzorem archiwalnym (niezrealizowane zalecenie poprawy warunków przechowywania dokumentacji) argumentacja: „... z uwagi na gros prac związanych z otwarciem nowego sezonu turystycznego prosimy o przedłużenie terminu realizacji do...”
II	struktura organizacyjna uwzględnia Dział Archiwum równorzędny wobec działów merytorycznych,	obecnie 6 osób zatrudnionych w archiwum zakładowym, w odpowiedzi na zalecenia pokontrolne: „Dyrekcja dopilnuje, by pracownicy podnieśli kwalifikacje i w miarę swoich możliwości będzie starała się im w tym pomóc”, studia podyplomowe z archiwistyki,	w pełni wyposażone pomieszczenia magazynowe (2)	zadowalający, od 2007 r. nowe normatywy	zasób historyczny i własny, reakcja na zalecenie przekazania akt na wieczyste przechowywanie: „proponujemy aby zagadnienie to stało się przedmiotem odrębnej korespondencji”.	kilkakrotnie bez zaleceń, zalecenia realizowane z wyjątkiem postulatu przekazania materiałów archiwalnych na wieczyste przechowywanie do APL

III	zamiast archiwum zakładowego schemat organizacyjny wymienia: Dział Dokumentacji i Bibliotekę ...	archiwista absolwent bibliotekoznawstwa, bez przygotowania archiwalnego,	brak pomieszczenia, a.z. mieści się w Dziale Dokumentacji i Bibliotece, brak zabezpieczeń, archiwalia przechowywane razem ze zbiorami bibliotecznymi; w korespondencji z APL dyrekcja muzeum przyznała: „obecne pomieszczenie nie spełnia wymagań państwowej służby archiwalnej. Gromadzi się w nim zbiory biblioteczne, zbiory specjalne, publikacje prawne, funkcjonuje czytelnia”.	od początku funkcjonowania archiwum zakładowego określany jako zły	ewidencja do zasobu archiwalnego biblioteczna (inventarze, katalogi), zasób nieuporządkowany, niekompletny, odpowiedź muzeum na zalecenia: „spisów zdawczo-odbiorczych nie stosuje się z uwagi na charakter zasobu oraz fakt przechowywania dokumentacji bieżącej w poszczególnych komórkach organizacyjnych”.	Niezadawalający, zalecenia sporządzenia archiwalnej ewidencji zasobu i urządzenia właściwego archiwum zakładowego pozostają bez echa, „Aktualnie biura działów i oddziałów Muzeum mieszczą się w 4 oddzielnych budynkach (...), dlatego też ze względów praktycznych wszystkie akta z lat wcześniejszych przechowywane są w poszczególnych biurach działów i oddziałów w wydzielonych szafach”.
IV	nie wyodrębnione w strukturze organizacyjnej,	zalecenie określenia wymiaru czasu pracy poświęcanej na prace w archiwum bez odpowiedzi; osoba zajmuje się obsługą kancelaryjną,	po kilkudziesięciu latach zajmowania budynku zorganizowano pomieszczenie a.z.	w 2000 r. wprowadzono komplet normatywów, do tego czasu opierało się na wykazie akt typowych i wykazie akt dla wydziału sztuki i kultury uw; obecnie stopień przestrzegania normatywów określa się jako niezadawalający,	uporządkowany na zlecenie w latach 70., ewidencja posiada charakter mieszany, w mniejszym stopniu archiwalny; zalecenie przekazania archiwaliów na wieczyste przechowywanie akt do APL powoduje w konsekwencji korespondencję dyrekcji muzeum z NDAP, która informuje władze Muzeum o warunkach powierzenia zasobu; brak odpowiedzi;	brak realizacji, w odpowiedziach nieustannie odnośnie się do pojedynczych, wybranych zaleceń;
V.	regulamin organizacyjny nie wymienia	kwalifikacje – korespondencyjny kurs archiwalny,	5 m ² , osobno prowadzone jest „archiwum naukowe”; nowe pomieszczenie, do którego przeniesiono dokumentację po zaleceniach pokontrolnych mniejsze od poprzedniego,	w praktyce system kancelaryjny dziennikowy,	archiwum zakładowe – zasób nieuporządkowany, częściowo bez opisu, błędna kwalifikacja, kat. A przenoszona sukcesywnie do „archiwum naukowego”,	brak realizacji, odpowiedzi nieadekwatne do stanu rzeczywistego, ostatnio – brak odpowiedzi na zalecenia,

Analiza pozwala stwierdzić, że na 5 muzeów tylko w jednym, o statusie muzeum państwowego, struktura organizacyjna uwzględnia odrębnie wymienione archiwum zakładowe jako komórkę organizacyjną. Podobnie tylko w tym muzeum zatrudniony jest na etacie archiwista zakładowego pracownik (a raczej pracownicy), w pozostałych placówkach czynnościami archiwalnym zajmują się osoby, którym nie określono wymiaru czasu poświęcanego na archiwum; odbywa się to w ramach innych czynności służbowych. Kwalifikacje „archiwistów” są rozmaite: od ich braku (2), przez korespondencyjny kurs archiwalny (1), po studia podyplomowe (2). Również w tym przypadku najwyższe kwalifikacje posiadają archiwiści zatrudnieni w państwowym muzeum oraz w jednym samorządowym. Opinia APL odnośnie do przestrzegania normatywów kancelaryjno-archiwalnych jest negatywna w czterech na pięć przypadków (jedyne „pozytyw” – jak wyżej). Stopień realizacji zaleceń pokontrolnych w trzech jednostkach określany jest jako niezadowalający – dotyczy to nie tylko ostatniego okresu, jest, niestety, wręcz tradycją w tych podmiotach. W pozostałych dwóch (tych samych, które zadbały o prawidłowy poziom kwalifikacji archiwistów) od lat główną osią niezgody i braku porozumienia jest zalecenie APL przekazania materiałów archiwalnych na wieczyste przechowywanie do tegoż archiwum. Szokuje zdarzający się w historii wzajemnych kontaktów brak odpowiedzi w przypadku jednej z jednostek i irytuje sposób formułowania odpowiedzi w dwóch innych – na wybrane zalecenia, z ignorowaniem zaleceń niewygodnych. Co więcej, zdarza się, że sprawozdania z wykonania zaleceń, formułowane i podpisywane przez dyrekcje muzeów, nie zawsze odpowiadają stanowi faktycznemu stwierdzanemu przez kontrolującą przy okazji kolejnej kontroli. W sposób szczególny należy traktować problem zasobu archiwów zakładowych charakteryzowanych muzeów. Pierwszy przykład to gromadzenie w archiwum wyłącznie dokumentacji o charakterze administracyjnym oraz dokumentacji technicznej, brak natomiast, mimo nieprzekazania do archiwum państwowego tzw. zasobu historycznego przechowywanego w różnych działach muzeum. Inne muzeum daje niecodzienny przykład gromadzenia w jednym pomieszczeniu i w konsekwencji przenikania się zasobu archiwalnego, materiałów bibliotecznych oraz publikacji – jak dotąd nie udało się archiwum państwowemu nakłonić dyrekcji tej jednostki do odrębnego przechowywania archiwaliów. Jeszcze inne muzeum w archiwum zakładowym gromadzi dokumentację niechcianą i niepotrzebną nikomu, zaś akta dotyczące merytorycznej działalności podmiotu znaj-

dują się w poszczególnych działach, „ukryte” wręcz na wypadek, gdyby archiwum chciało je nieoczekiwanie przejąć. Ciekawa praktyka ma miejsce w kolejnym muzeum, gdzie na przestrzeni kilku lat zasoby archiwum zakładowego, a ściślej materiały archiwalne (kat. A), zostały przeniesione do tzw. archiwum naukowego. Zalecenie APL sprzed kilku lat scalenia zasobu obu archiwów zostało zrealizowane w przedziwny sposób, o czym świadczy odpowiedź dyrekcji muzeum: *materiały naukowe znajdują się w Dziale Inwentarza Muzealiów i Informacji Naukowej, który prowadzi archiwum naukowe w zakresie objętym problematyką Działu*. Dla każdego, kto uważnie przeczyta to zdanie sprzeczność jest ewidentna – archiwum takie nie powinno gromadzić akt o innym charakterze... Na koniec rodzynek, rzecz jasna o państwowym statusie, jedyne muzeum z archiwum zakładowym zarządzanym przez kierownika, z kilkuosobowym, prawidłowo przygotowanym merytorycznie personelem. Zasób tego archiwum to akta o charakterze zarówno historycznym, jak i bieżące, zewidencjonowane wg archiwalnych kryteriów i kompletne. Jedyne problem – niechęć i opór wobec zalecenia przekazania materiałów archiwalnych do archiwum państwowego. W pozostałych przypadkach wzajemna nieufność i bardzo ogólna niekiedy znajomość przepisów powodują w konsekwencji obniżenie statusu archiwów zakładowych i samych archiwistów. Być może reorganizacje sieci terenowych instytucji kulturalnych przeprowadzane przez miejscowe władze samorządowe nie sprzyjają właściwemu funkcjonowaniu archiwów w tych jednostkach i niosą zagrożenie dla kompletności gromadzonych przez nie zasobów. Biorąc pod uwagę „egzotykę” metod zarządzania muzeami prezentowaną przez lokalne władze, niewątpliwie muzea nie odnajdują w nich sprzymierzeńców gotowych poprawiać warunki pracy czy zamyślić się nad niezbyt precyzyjnym regulaminem organizacyjnym. Dobrym przykładem są „wrażenia” kontrolujących Muzeum Wsi Lubelskiej urzędników lubelskiego Urzędu Marszałkowskiego, którzy sformułowali zarzut dotyczący znoszenia zbyt małej ilości jaj przez „obecne” w muzeum... kury.

Mamy więc do czynienia z wachlarzem możliwości i rozwiązań – np. archiwa zakładowe przechowujące wyłącznie dokumentację dotyczącą działalności danych muzeów, inne, łączące rolę typowego archiwum zakładowego z działem historycznym muzeum. To rodzi problemy o większym poziomie komplikacji, odnoszące się do sposobu opracowania zasobu lub jego części, prowadzonej ewidencji, czy też zadań poszczególnych pracowników muzeum (obszarów ich powinności i możliwości). W większości charakteryzowanych przy-

padków regulaminy organizacyjne muzeów nie mówią o archiwach zakładowych jako odrębnych komórkach organizacyjnych, o archiwistach jako pracownikach samodzielnych zatrudnionych na pełnym lub przynajmniej częściowym etacie. Stan techniczny pomieszczeń, w których przechowuje się zasób archiwalny, jest na ogół niedostosowany do wymogów stawianych przez archiwum państwowe, a korespondencja ma charakter jednostronny – to archiwum pisze, zaleca, monituje, a muzea zwlekają z odpowiedzią, ignorują część zaleceń lub nie odpisują w ogóle.

Zdaniem formułującej tę opinię, część winy ponosi personel tych archiwów, a ściślej – osoby wyznaczone do prowadzenia spraw związanych z archiwum zakładowym, które często biernie czekają na kolejną kontrolę archiwum państwowego, nie podtrzymując na bieżąco kontaktów z nimi, co świadczyłoby przecież o zainteresowaniu kontrolowanej jednostki sprawami kancelaryjno-archiwalnymi. Częstokroć fakt, że akta spraw, które powinny trafić do archiwum zakładowego znajdują się poza nim, jest traktowany przez archiwistów jako stan naturalny. Nie potrafią oni szczegółowo sprecyzować, jakich serii akt brakuje w archiwum, nie przejawiają aktywności odnośnie do uzupełniania zasobu archiwum, wręcz nie czują się archiwistami lub tak naprawdę nie wiedzą co należy do ich obowiązków jako archiwistów. Czy w takich warunkach warto jest im powierzać zasób historyczny na dalsze dłuższe przechowywanie? Często nie sposób jest określić precyzyjnie ram chronologicznych ani rozmiaru tego zasobu. Nie mówiąc już o warunkach technicznych, w jakich jest on przechowywany. Dziwne, gdyż muzealnicy doskonale wiedzą jakich czynników należy unikać, by nie zaszkodzić muzealiom, a ich koledzy archiwiści zakładowi często nie wiedzą lub nie informują o tym, jakie warunki należy zapewnić archiwaliom. Zdarza się, że realizacja zaleceń archiwum państwowego polega na dokonaniu zakupu termohigrometru – pomiar panujących w otoczeniu akt warunków jest już traktowany jako sprawa drugorzędna. Czy od lat nieogrzewane pomieszczenie pełniące funkcję archiwum zakładowego zapewnia właściwe warunki do przechowywania archiwaliów? Nic dziwnego, że nie ma zainteresowania przejściem ich z danego działu. Należy bardzo mocno podkreślić, że słaba kondycja archiwistów zakładowych to wypadkowa kilku podstawowych czynników, w tym, niestety, również braku woli działania archiwisty, jego niewiary w powodzenie własnych poczynań, czasami braku wiedzy. Archiwiści na ogół skarżą się na brak czasu na wykonywanie zadań naukowych, dydaktycznych, przeniesienie ciężaru na sprawy usługowe, ale czy sami są zainteresowani zmianą ujęcia roli

archiwum zakładowego? Czy oni sami nie postrzegają archiwum jako magazynu zdeponowanej makulatury, prezentując postawę – im mniej tym lepiej? Czy zdają sobie sprawę, iż archiwum może stać się ważnym ogniwem zarządzania instytucją, z jego jakże często niewykorzystywaną rolą informacyjną, naukową, społeczną?

* * *

Pytania te pozostaną tak długo bez odpowiedzi, jak długo archiwiści nie będą w stanie przemówić wspólnym głosem. Głosem na tyle mocnym, by docierał do zarządzających i organizujących podmioty, w których są zatrudniani. Dopóki archiwiści nie będą świadomi własnej misji rozumianej jako potrzeba podejmowania pewnych działań, dopóty nie będą odpowiedzialnymi partnerami w dialogu z ich przełożonymi, innymi pracownikami czy przedstawicielami archiwów państwowych.

Każda grupa zawodowa posługuje się własnym kodeksem etycznym – mamy więc *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, mamy i *Kodeks etyczny archiwistów*. Czy są zbieżne? Czy archiwista zatrudniony w muzeum zna choć jeden z nich, czy też obydwaj i bierze na siebie trud stosowania się do przedstawionych tam zasad? Czy czuje się wreszcie archiwistą, czy może bardziej muzealnikiem i jak jest postrzegany? Jak wynika z treści obydwu kodeksów, jako osoba pracująca na rzecz muzeum i zarazem kontrolująca, chroniąca, opiekująca się i zarządzająca archiwaliom ma tę komfortową sytuację, iż jest muzealnikiem i archiwistą w jednej osobie. Oczywiście, ten komfort jest dość umowny – szczególnie wtedy, gdy przyjrzymy się bardzo szerokiej definicji muzealiów, którymi są rzeczy ruchome i nieruchomości wpisane do inwentarza muzealiów. Muzealia są dobrem ogólnospołecznym. Art. 2 ustawy o muzeach bardzo tolerancyjnie i „gościnnie” ujmuje wszelkie fizyczne zjawiska kulturowe, które mogą być na jego mocy „zaproszone” do inwentarza danego muzeum. Gorzej, gdy zaproszenie takie otrzymują materiały archiwalne, do strzeżenia i kontroli których jest powołany właśnie archiwista zakładowy. Nie jest prawdziwy publicznie ujawniony niedawno pogląd dyrektora jednego ze stołecznych muzeów, iż *niektóre archiwalia z czasem stają się muzealiami*. Taka sytuacja nie może mieć miejsca – wystarczy odnieść się do precyzyjnego zapisu ustawy archiwalnej w artykule, w którym definiuje ona materiały archiwalne. „Zarządzanie” nimi rządzi się swoimi, od dawna ustalonymi prawami i nie warto wydzierać sobie fragmentów skarbów wspólnej kultury w imię ich atrakcyjności. Nawiasem mówiąc, muzea eksponu-

ją przechowywane w nich muzealia, zaś archiwalia nie mogą być przedmiotem tego rodzaju upublicznienia, przynajmniej w naszych skromnych warunkach technicznych. Poza tym, pozbawione związków z innymi archiwaliami przez oderwanie ich od tzw. zespołów archiwalnych, w ramach których funkcjonują, tracą walor informacyjny, stając się wyrwanymi z kontekstu historycznego kuriozami. Dokument nigdy nie będzie zabytkiem w sensie fizycznym, może stać się w semiotycznym, ale to już obszar rozważań natury metodologicznej. Właśnie traktowanie dokumentu jako zabytku, pozwalające na szerokie poszukiwanie jego głęboko ukrytej tożsamości komunikacyjnej, jest źródłem tak licznych kontrowersji. Korzystając z refleksji Anny Zalewskiej⁶ warto przypomnieć, że „monumentalizując” źródła pisane nadajemy im bliższe archeologicznemu znaczenia. *Kodeks etyczny archiwistów* zakłada obronę *nienaruszalności materiału archiwalnego*, utrzymanie go w postaci *uwidaczniającej pierwotne powiązania między dokumentami*. Oby nigdy archiwista zatrudniony w muzeum nie musiał rozstrzygać, czy może pozwolić na wyjęcie fragmentu zasobu poprzez przeniesienie go do jednego z muzealnych inwentarzy. Zwłaszcza pod naciskiem osób, którym podlega służbowo.

Przypisy

¹ T. Jaworski, *Nowe akty prawne w zakresie kultury „Muzealnictwo”* 1984, nr 28/29, s. 99-103.

² *Muzealnictwo regionalne u progu XXI wieku. Materiały VI Ogólnopolskiego Sympozjum Muzealnictwa Regionalnego zorganizowanego z okazji jubileuszu trzydziestolecia Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce, Ostrołęka – Myszowiec 27-28 sierpnia 2005 roku*, Muzeum Kultury Kurpiowskiej, Ostrołęka 2005.

³ *Archiwa samorządowe. II Krajowe Sympozjum Archiwalne 28-29 września 1999 r.*, Warszawa 1999, s. 11.

Innym problemem, zasygnalizowanym już wcześniej, jest kwestia ewidencji zbiorów. Archiwiści prawidłowo przygotowani do pracy wiedzą dobrze czym jest ewidencja w archiwalnym pojęciu i powinni też umieć odróżnić ją od dokumentacji zbiorów muzealnych. Niestety, często w praktyce okazuje się, że ewidencja typowo archiwalna służy przechowywaniu akt o charakterze administracyjnym, usługowym, natomiast materiały archiwalne, zwłaszcza gromadzone w działach merytorycznych, są ewidencjonowane na różne sposoby – muzealne, biblioteczne lub stanowiące formę kompromisową, co najwyżej mieszaną. Zadaniem archiwisty jest w takich przypadkach skuteczna walka ze złymi nawykami na gruncie rzetelnej wiedzy archiwalnej.

Archiwista zakładowy powinien zdawać sobie sprawę z wagi opisanych tu w dużym skrócie problemów. Nie jest to zachęta do podejmowania, często skazanego na niepowodzenie, sporu z przełożonymi i innymi pracownikami, ale propozycja nawiązania mądrej współpracy opartej na wzajemnym zaufaniu i obliczonej na nie byle jaki zysk. Może nim być kreacja nowej grupy zawodowej, której obecności, mimo zapisów w pojedynczych przepisach wewnętrznych, ciągle się nie odczuwa. Zwłaszcza w muzeach.

⁴ K. Nobis, *Kontrola archiwów zakładowych – wczoraj i dzisiaj* [w:] „Archiwista Polski” 1999, R. IV, nr 1 (13).

⁵ Z. Chmielewski, *Kształcenie archiwistów w Polsce na tle porównawczym* [w:] „Archiwista Polski”, 2001, R. VI, nr 3-4 (34-24).

⁶ A. Zalewska, *Teoria źródła archeologicznego i historycznego we współczesnej refleksji metodologicznej*, UMCS 2005, s.17-18.

Renata Gąsior

The Archivist in a Museum. The Cooperation of State Archives and Museums upon the Example of the Experiences of the State Archive in Lublin

For years the author – an archivist from the State Archive in Lublin – has been dealing with supervision over institutions producing archival material intended for permanent storage, and comprising state archival resources. Observations of the complicated cooperation between state archives and cultural institutions have inclined R. Gąsior towards reflections on the causes of this situation. Museums appeared to be the most interesting object of analyses due to their specificity and,

predominantly, the concurrence of the work pursued by both institutions, which frequently turns into a source of controversies. The standards of archival supervision over assorted institutions have been described in great detail in the first part of the article, with references to the so-called archival law and norms typical for the museum. In the next part the author presented her own hypotheses about the relations between various archives and the range of the resolutions of the Statute on

national archival resources and museum archives. The portrayal of the not always conducive cooperation was based on a database conducted as part of the Department of Supervision over the Growing Archival Resources of the Lublin State Archive. The author discusses the technical conditions of archives functioning within museums, the training of staff responsible for their realisation, and the implementation of post-control recommendations. Part III considers the earlier outlined information and attempts defining radical solutions of the difficulties emerging in the course of the functioning of both institutions. The author

emphasised the necessity of a total involvement of archivists employed in museums in undertakings aimed at constructing a new professional group aware of its significance. The prime objective is to render people responsible for archival resources entrusted to them conscious of the importance of their activity as regards the protection of cultural property. The archivist in a museum is to fulfil one of the most valuable functions in the contemporary world – that of a custodian: the one whose task is to protect, guard and remember.

□

bp Mariusz Leszczyński

OCHRONA ZABYTKÓW SZTUKI SAKRALNEJ W ŚWIETLE AKTUALNEGO PRAWA KOŚCIOŁA KATOLICKIEGO*

I. Stolica Apostolska

A. Sobór Watykański II i dokumenty posoborowe

1. Konstytucja o Świętej Liturgii *Sacrosanctum Concilium*, 1963

Jednym z najważniejszych dokumentów Soboru Watykańskiego II, który poświęca wiele miejsca dziedzictwu historyczno-artystycznemu Kościoła i kierunkom rozwoju sztuki kościelnej, jest Konstytucja o Świętej Liturgii *Sacrosanctum Concilium*, promulgowana 4 grudnia 1963 r. przez papieża Pawła VI. Przypomina ona, że Kościół, na przestrzeni wieków tworzył skarbiec sztuki, który z całą troską należy zachować (art. 123). Rządcy diecezji mają więc czuwać nad tym, aby nie przechodziły w obce ręce ani nie niszczyły sprzęty kościelne lub cenne przedmioty, które są ozdobą Domu Bożego (art. 126). Konstytucja poleca także ustanowienie komisji sztuki kościelnej w każdej diecezji oraz kształcenie w tej dziedzinie alumnów seminariów duchownych, aby umieli szanować i konserwować cenne zabytki Kościoła oraz dawać odpowiednie rady artystom, którzy wykonują dzieła sztuki (art. 129)¹.

2. Instrukcja Kongregacji Obrzędów *Eucharisticum Mysterium*, 1967

W związku z posoborową reformą liturgiczną, Kongregacja Obrzędów wydała 25 maja 1967 r. instrukcję *Eucharisticum Mysterium* – o kulcie misterium eucharystycznego, w której jest mowa także o sztuce sakralnej. W tym dokumencie Kongregacja zwracała uwagę rządców parafii na to, aby przy przeprowadzaniu adaptacji kościołów do nowej liturgii nie zostały zniszczone skarby sztuki sakralnej. Gdyby jednak uznano za konieczne usunięcie jakichś zabytków z obiektów sakralnych, to należy dokonać tego roztropnie, za wie-

dzą ordynariusza diecezji i po konsultacji z ekspertami, zapewniając tym zabytkom odpowiednie warunki do ich ekspozycji na nowym miejscu (p. 24)².

3. List okólny Kongregacji ds. Duchowieństwa *Opera artis*, 1971

Ważnym dokumentem traktującym o historyczno-artystycznym dziedzictwie Kościoła jest list okólny Kongregacji ds. Duchowieństwa *Opera artis* z 11 kwietnia 1971 r., adresowany do przewodniczących konferencji biskupów. Powodem jego wydania było narastające zjawisko kradzieży i niszczenia zabytków sztuki kościelnej. Kongregacja zalecała m.in. przechowywanie w muzeum diecezjalnym lub międzydiecezjalnym tych dzieł sztuki, które zostały już wycofane z użytku. Jednocześnie wzywała konferencje episkopatów, aby wydały odpowiednie normy szczegółowe dotyczące ochrony dziedzictwa kulturowego Kościoła³.

4. Kodeks Prawa Kanonicznego, 1983

Kodeks Prawa Kanonicznego, znowelizowany i ogłoszony przez papieża Jana Pawła II 25 stycznia 1983 r., w kanonie 1220 § 2 postanawia: *Dla ochrony dóbr sakralnych oraz kosztowności należy okazać właściwą troskę o konserwację i zastosować odpowiednie środki bezpieczeństwa*, zaś w kan. 1276 § 2 poleca władzy kościelnej wydawanie szczegółowych instrukcji w tym względzie, w oparciu o prawo kościelne, tradycję i warunki miejscowe. Z kolei kan. 1283 p. 2 zobowiązuje administratorów dóbr kościelnych do sporządzenia dokładnego i szczegółowego inwentarza rzeczy nieruchomości i ruchomych: *czy to kosztownych, czy należących do dóbr kultury, czy też innych z opisem ich wartości*, a kan. 1284 § 1 przypomina o obowiązku respektowania w tej dziedzinie prawa państwowego⁴.

5. Konstytucja apostolska Jana Pawła II *Pastor Bonus*, 1988

Konstytucja Apostolska Jana Pawła II *Pastor Bonus* z 28 czerwca 1988 r. o kościelnych dobrach kultury i ich ochronie mówi: *Pośród dóbr historycznych szczególne znaczenie mają wszystkie dokumenty prawne doty-*

* Opracowanie niniejsze jest poprawionym i uzupełnionym tekstem artykułu pt. *Ochrona dóbr kultury w świetle aktualnego prawa kościelnego* [w:] *Otwarcie granic rynku a perspektywa „Być i mieć” człowieka oraz narodu*, red. A. Kuś, P. Witkowski, Lublin 2006, s. 155-171.

czące życia i duszpasterskiej troski, a także określające prawa i obowiązki diecezji, parafii, kościołów i innych osób prawnych ustanowionych w Kościele. To historyczne dziedzictwo przechowywane zarówno w archiwach, jak i w bibliotekach, niech będzie powierzone kompetentnemu personelowi w tym celu, by uchronić dokumenty przed zaginięciem (art. 101 § 1 i 2). Warto tu dodać, że mocą tej Konstytucji Jan Paweł II ustanowił Papieską Komisję dla Ochrony Kościelnego Dziedzictwa Historycznego i Artystycznego Kościoła, która wraz z publikacją Motu proprio *Inde a pontificatus nostri initio* z 25 marca 1993 r. przyjęła nazwę: Papieska Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury⁵.

B. Papieska Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury

1. List okólny *Konieczność i pilna potrzeba inwentaryzacji oraz katalogowania dóbr kulturowych Kościoła*, 1999

Papieska Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury opublikowała 8 grudnia 1999 r. cenny dokument – list okólny pt. *Konieczność i pilna potrzeba inwentaryzacji oraz katalogowania dóbr kulturowych Kościoła*, adresowany do biskupów diecezjalnych. Komisja zwraca w nim uwagę na potrzebę ochrony dziedzictwa historyczno-artystycznego oraz poleca jego inwentaryzację i katalogowanie. Troska Kościoła o to dziedzictwo – przypomina Komisja – jest przejawem jego misji ewangelizacyjnej w świecie i znakiem czynnego włączenia się w pomnażanie dobra ludzkości. List traktuje szeroko o ochronie kościelnych dóbr kultury na przestrzeni wieków (rozdz. 1), podaje zasady ich inwentaryzacji i katalogowania (rozdz. 2-4) oraz wymienia instytucje i podmioty organizacyjne za nie odpowiedzialne (rozdz. 5). W zakończeniu listu podkreślono, że trud inwentaryzacji i katalogowania kościelnych dóbr kultury ma także głęboki sens duchowy, gdyż dobra te, uporządkowane i opisane, mogą pomóc człowiekowi rozpoznać zbawczy plan Boga względem niego⁶.

2. List okólny *Funkcja pastoralna muzeów kościelnych*, 2001

Niezwykle cennym dokumentem Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury jest obszerny list okólny pt. *Funkcja pastoralna muzeów kościelnych* z 15 sierpnia 2001 r., podpisany przez jej ówczesnego przewodniczącego, abp. Francesco Marchisano i adresowany do biskupów, przełożonych Instytutów Życia Konsekrowanego oraz Wspólnot Życia Apostolskiego⁷.

List podaje normy prawne dotyczące muzeów kościelnych, omawia ich strukturę organizacyjną, zasady

gromadzenia zbiorów i założenia ideowe oraz wskazuje pola współpracy pomiędzy kościelnymi i państwowymi służbami konserwatorskimi w zakresie ochrony zabytków⁸. Poprzez ten nowy dokument – czytamy we wstępie – Komisja Papieska chce mieć dodatkowy wkład we wzmożenie działań Kościoła na rzecz dóbr kultury w celu popierania nowego humanizmu dla nowej ewangelizacji. Zadaniem Papieskiej Komisji jest bowiem nieustanny wysiłek w tym celu, by cały lud Boży, a zwłaszcza zaangażowani świeccy i duchowni, potrafili ocenić w wymiarze duszpasterskim ogromne dziedzictwo historyczno-artystyczne Kościoła⁹.

Po obszernym wprowadzeniu o charakterze historycznym, dokument podaje wiele wskazówek praktycznych dotyczących organizacji muzeów kościelnych niesie też w sobie głęboką refleksję teologiczną odnoszącą się do ich roli i zadań w misji pastoralnej Kościoła. Muzea kościelne – pisze abp Fr. Marchisano – są *instrumentem chrześcijańskiej ewangelizacji*¹⁰. Dokument przypomina, że opieka nad kościelnymi dobrami kultury w kościołach lokalnych oraz tworzenie muzeum diecezjalnego bądź innych muzeów związanych z diecezją, należy do biskupa diecezjalnego, którego powinna w tym wspierać specjalna komisja diecezjalna, względnie inny urząd ds. sztuki kościelnej i dóbr kultury.

Gromadzenie i ochrona kościelnych dóbr kultury wymaga przestrzegania następujących zasad: zachowywania w tym zakresie norm i zaleceń Stolicy Świętej, własnej Konferencji Episkopatu i biskupa diecezjalnego; zredagowania odpowiedniego statutu lub regulaminu; zastosowania się do zaleceń państwowych i regionalnych w dziedzinie gromadzenia, katalogowania, ochrony i konserwacji dóbr kultury; kontrolowania by wypożyczenia dzieł sztuki religijnej odbywały się zgodnie z normami kościelnymi i państwowymi; unormowania prawa do reprodukcji dzieł z uwzględnieniem zaleceń oraz zwyczajów kościelnych i świeckich; pilnowania dostępu do informacji zapisanych na papierze i do materiału informatycznego; opracowania przepisów dotyczących przemieszczania dzieł niestrzeżonych, zapomnianych i zagrożonych zniszczeniem w muzeum kościelnym bądź w magazynach muzealnych; dla magazynów przechowujących dobra kultury, należących do kościelnych, cywilnych, publicznych i prywatnych instytucji muzealnych, wypracowania porozumienia w celu ochrony praw własności, kościelnego wykorzystania i zabezpieczenia czasowego charakteru depozytów; regulowania precyzyjnymi aktami formalnymi prac restauratorskich; w organizowaniu zarządzania muzeum kościelnym podejmowania współpracy z innymi instytucjami kulturowymi, publicznymi i prywatnymi¹¹.

List okólny wiele uwagi poświęca kwestii zabezpieczenia i ochrony kościelnych dóbr kultury, w tym zabytków sztuki gromadzonych w muzeach kościelnych. W tym celu poleca: przestrzeganie obowiązującego prawa państwowego dotyczącego instalacji elektrycznych, przeciwpożarowych, alarmów (z ewentualnym podłączeniem do policji) i klimatyzacji; oznaczyć dobrze wyjścia bezpieczeństwa oraz dokonywać okresowych kontroli instalacji; podejmować konserwację dzieł sztuki i chronić je przed kradzieżą; zadbać o inne środki bezpieczeństwa, takie jak odpowiednia grubość murów, drzwi zbrojone, kraty na oknach i świetlikach itd.; prowadzić kartotekę fotograficzną dzieł sztuki, aby ułatwić ich poszukiwanie w wypadku kradzieży. Dla zapewnienia bezpieczeństwa dziełom sztuki przechowywanym w muzeum, zarówno w czasie jego otwarcia, jak i w godzinach zamknięcia, konieczny jest także profesjonalny dozór „osobowy”, tzn. odpowiednio przygotowani strażnicy. Ich zadaniem byłaby również ochrona dzieł sztuki podczas ich przemieszczania na inne miejsce ekspozycji¹².

3. „Enchiridion” kościelnych dóbr kultury. Oficjalne dokumenty Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, 2002

Papieska Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury wydała w 2002 r. cenną publikację, pt. *Enchiridion dei beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*¹³. Publikację otwierają dwa artykuły: 1./ *Presentatione*, podpisany przez przewodniczącego Komisji, abp. F. Marchisano (s. 7-14) i 2./ *Introduzione*, pióra o. Carlo Chenisa SDB, sekretarza Komisji, który omawia szeroko jej naturę, organizację, kompetencje i działalność (s. 17-85). Zasadniczą część publikacji – *Documenti*, zawiera łącznie 48 dokumentów dotyczących kościelnych dóbr kultury (okólniki, listy, sprawozdania, itp.), wydanych przez tę Komisję Papieską w latach 1989-2002¹⁴. W końcowej części *Enchiridionu* zamieszczono także wypowiedzi Jana Pawła II na temat kościelnych dóbr kultury, a wśród nich cenny *List do artystów* z 4 kwietnia 1999 r. (s. 570-593).

O tej wartościowej publikacji abp Fr. Marchisano w liście z 15 listopada 2002 r., adresowanym do bp. Jana Śrutwy, ówczesnego przewodniczącego Rady ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturalnego Konferencji Episkopatu Polski, pisał: *Wyrażam życzenie, by Enchiridion był pożytecznym narzędziem, stymulującym na poziomie lokalnym ochronę prawną, materialną konserwację, a przede wszystkim duszpasterskie docenienie roli dziedzictwa historyczno-artystycznego w służbie misji Kościoła. Chodzi o to, by zainwestować w formowanie*

*i podnoszenie kwalifikacji lokalnych komisji, w duszpasterskie planowanie troski o dobra kultury. Wyrażam także nadzieję, że [...] Konferencje Episkopatów zatroszczą się o promocję tego dzieła i o podobne publikacje w różnych językach*¹⁵.

4. Prezentacje Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, 2002 i 2004

Wśród dokumentów Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, ilustrujących jej historię i działalność oraz zawierających cenne wskazania w zakresie ochrony kościelnych dóbr kultury, są tzw. *Prezentacje*¹⁶.

Prezentacja z 2002 r. omawia, w części pierwszej, najważniejsze dokonania Komisji, m.in. w zakresie normatywnym i przypomina np. treść listu okólnego pt. *Konieczność i pilna potrzeba inwentaryzacji oraz katalogowania dóbr kulturowych Kościoła* (1999), wydanego w związku z coraz częstszymi wypadkami kradzieży i nielegalnego handlu zabytkami sztuki sakralnej¹⁷. W części drugiej, pt. *Natura, kompetencje, organizacja i działalność Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury*, o. C. Chenis mówi szeroko o dobrach kultury, dziełach sztuki, bibliotekach, archiwach i muzeach kościelnych¹⁸, które należy dowartościować, *aby dać konkretny wyraz historycznej pamięci chrześcijaństwa*¹⁹. Ponieważ wspólnota chrześcijańska żyje na terytorium konkretnych państw – czytamy w *Prezentacji* – nie można pominąć, w trosce o dobra kultury, relacji na różnych poziomach z instytucjami świeckimi. W tej dziedzinie Kościół ma prawo zabezpieczyć sobie autonomię w korzystaniu z tego, co służy jego misji, ale jednocześnie musi respektować ustawodawstwo państwowe, jeżeli nie jest ono sprzeczne z jego misją²⁰.

Podobnie *Prezentacja* z 2004 r. we wstępie przypomina kompetencje Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury i wydane przez nią dokumenty odnośnie do bibliotek, archiwów i muzeów kościelnych. W dalszej części poświęca wiele miejsca przepisom prawnym dotyczącym kościelnych dóbr kultury i wymienia instytucje kościelne odpowiedzialne za ich ochronę: na poziomie Kościoła Powszechnego jest to Papieska Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury, a na poziomie Kościoła lokalnego – konferencje episkopatów, względnie Krajowe Biuro ds. Kościelnych Dóbr Kultury, ordynariusze i odpowiednia Diecezjalna Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury²¹. Dokument omawia najważniejsze listy okólne tej papieskiej dykasterii. Pierwszy z nich, z 10 kwietnia 1989 r., adresowany do przewodniczących Konferencji Episkopatów, dotyczył kwestionariusza nt. dóbr kultury oraz instytucji zajmujących się ich konserwacją, zaś następny, z 10 marca 1992 r.,

informował o wynikach uzyskanych w tym względzie. W kolejnych „okólnikach” (z 15 października 1992 r. i 3 lutego 1995 r.) Komisja zwracała się z prośbą do biskupów świata, aby w seminariach duchownych przysposabiali alumnów do troski o kościelne dobra kultury. „Okólnik” w tej sprawie otrzymały także rodziny zakonne, męskie i żeńskie (10 kwietnia 1994 r.) oraz uniwersytety katolickie na świecie (10 września t.r.). W „okólniku”, z 2 maja 1994 r., adresowanym do Konferencji Episkopatów europejskich, Komisja zwracała uwagę na niebezpieczeństwa grożące kościelnemu dobrom kultury (kradzieże, nielegalny wywóz itp.) w związku z otwarciem granic państwowych i apelowała o pilną inwentaryzację zabytków sztuki sakralnej²².

Prezentacja ta mówi także o konieczności respektowania przez Kościół norm cywilnych dotyczących ochrony dóbr kultury oraz o potrzebie współpracy z odpowiednimi instytucjami państwowymi i międzynarodowymi w tym zakresie. *Relacje Kościoła powszechnego i Kościołów partykularnych z poszczególnymi wspólnotami politycznymi – czytamy w dokumencie – są bardzo różne i nierzadko są regulowane przez konkordaty, porozumienia, konwencje itd., zarówno na poziomie krajowym, jak i regionalnym [...]. Oprócz kontaktów w obrębie poszczególnych narodów, ze szczególną troską należy postępować w kontaktach z instytucjami międzynarodowymi, aż się zapewni nie tylko zachowywanie zabytków, ale także ich właściwe docenienie dzięki międzynarodowym zaleceniom i porozumieniom*²³.

5. List do Przewodniczących Konferencji Episkopatów, 2002

W dniach 17-19 października 2002 r. miało miejsce w Watykanie IV Zgromadzenie Plenarne Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury nt. „Znaczenie dóbr kultury dla tożsamości terytorialnej i historyczno-artystycznego dialogu pomiędzy narodami”. Jego pokłosiem był list do Przewodniczących Konferencji Episkopatów z 16 grudnia t.r., który poruszał m.in. sprawę ochrony i konserwacji kościelnych dóbr kultury. Oto jego fragmenty: *Trzeba chronić [...] dzieła sztuki przed zredukowaniem ich do wymiaru jedynie estetycznego, przed profanacją i niewłaściwym wykorzystaniem. Trzeba także troszczyć się o właściwy porządek prawny, zarówno wewnątrz Kościoła, jak i w konfrontacji z władzami świeckimi. Ochrona prawna dotyczy zarówno dzieł o wartości historycznej, jak i nowych dóbr kultury. Koniecznością jest więc troska o zachowanie pamiątek historii, jak również o tworzenie nowych dzieł [...]. Ochrona prawna w konfrontacji z władzami cywilnymi ma być prowadzona w duchu współpracy, z podkreśleniem jednak misji, jaką kościelne dobra kultury spełniają wobec społe-*

*czeństwa i ich specyfiki religijnej. Szczególnie w krajach, w których systemy demokratyczne wchodzą w miejsce totalitaryzmów, ważne jest nawiązywanie kontaktów z władzami w celu ukazania specyficznej wartości kościelnych dóbr kultury. Ochrona prawna domaga się także działań ponadnarodowych, mających na celu uznanie powszechnej ważności dziedzictwa historyczno-artystycznego w wymiarze duchowym, odwołującym się do tradycji, praktyk, zwyczajów i przekonań religijnych. Oprócz kontaktów Konferencji Episkopatów z władzami państwowymi, potrzebna jest także współpraca Stolicy Apostolskiej ze strukturami międzynarodowymi*²⁴.

C. Kodeks Kanonów Kościołów Wschodnich, 1991

Dziedzictwu kulturowemu Kościoła, jego znaczeniu i ochronie, wiele miejsca poświęca także *Kodeks Kanonów Kościołów Wschodnich*, promulgowany przez Jana Pawła II i obowiązujący od 1 października 1991 roku²⁵. *Kodeks* dotyczy Kościołów wywodzących się z tradycji: aleksandryjskiej, antiocheńskiej, ormiańskiej, chaldejskiej i konstantynopolitańskiej, będących w jedności ze Stolicą Apostolską.

Kodeks, odwołując się do postanowień KPK z 1983 r., postanawia, że ewangelizacja narodów powinna dokonywać się i wyrażać m.in. w kulturze poszczególnych narodów oraz w sztuce sakralnej (por. kan. 584 § 2). Dlatego *należy zachować szacunek dla pism i sztuki, ze względu na ich moc skutecznego wyrażania i komunikowania zmysłu wiary* (kan. 603).

Troska o konserwację i bezpieczeństwo obiektów sztuki sakralnej zgromadzonych w kościołach należy, zgodnie *Kodeksem*, do ich rządców, tj. proboszczów i rektorów (kan. 665 § 1; 872 § 1 i 2). Oto najważniejsze zalecenia w tym względzie: *Jeśli jakiś kościół nie nadaje się już w żaden sposób do sprawowania w nim kultu Bożego i nie ma możliwości odrestaurowania go, może być przeznaczony przez biskupa eparchialnego do użytku świeckiego, ale nie niewłaściwego* (kan. 873 § 1); *Święte ikony lub obrazy drogocenne, a więc wyróżniające się starożytnością lub artyzmem, umieszczone w kościołach dla odbierania czci ze strony chrześcijan, nie mogą być przenoszone do innego kościoła lub alienowane bez danej na piśmie zgody Hierarchy, który w tym kościele wykonuje swą władzę, z zachowaniem kan. 1034-1041; Święte ikony lub obrazy drogocenne nie mogą być także odnawiane bez pisemnej zgody tego samego Hierarchy, który zanim wyda zgodę, winien zasięgnąć opinii biegłych* (kan. 887 § 1 i 2; 888 § 1, 2 i 3).

II. Kościół w Polsce

A. Konferencja Episkopatu Polski

1. Instrukcja o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej, 1966

Dokumentem wielkiej wagi dotyczącym kościelnych dóbr kultury jest Instrukcja Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej z 16 kwietnia 1966 r., opracowana na podstawie uchwał Soboru Watykańskiego II²⁶. Instrukcja postanawia: *Rządcom kościołów przypominamy, że nie są oni właścicielami, lecz tylko stróżami i opiekunami dzieł sztuki sakralnej, znajdującymi się w obiektach powierzonych im pieczy. Dlatego w żadnym wypadku nie wolno im najmniejszych nawet dzieł sztuki (jak np. zniszczone obrazy, figury, tzw. świątki, lichtarze, stare księgi, zegary) przenosić do innych kościołów, zabierać z sobą na inną placówkę, sprzedawać lub darowywać. Dzieła takie należy zabezpieczyć przed kradzieżą i zniszczeniem, a jeśli ich stan nie pozwala na ekspozycję w kościele, trzeba przechowywać je w odpowiednim pomieszczeniu jako załączek ewentualnego muzeum parafialnego, lub też przekazać muzeum diecezjalnemu (p. 4)*²⁷. Diecezjalnym komisjom ds. sztuki kościelnej, złożonym z fachowców, mają być przedkładane wszelkie zamierzenia konserwatorskie (p. 12), a jeśli zamierzone prace dotyczą obiektu zabytkowego należy, w myśl państwowej ustawy o ochronie dóbr kultury, uzyskać także zgodę na ich wykonanie ze strony wojewódzkiego konserwatora zabytków²⁸.

2. Konserwacja i zabezpieczenie zabytków sztuki kościelnej, 1970

W związku z mnożącymi się przypadkami niszczenia i kradzieży dóbr kultury, Komisja Episkopatu ds. Sztuki Kościelnej w osobnym dokumencie z 17 czerwca 1970 r. przypominała księżom proboszczom i rektorom kościołów postanowienia Instrukcji Episkopatu z 1966 r. Polecała: *nie zostawiać otwartych kościołów bez opieki; a – ile możliwości – założyć kraty przy wejściu z kruchty do wnętrza kościoła; udostępnić zwiedzanie kościoła tylko w obecności któregoś z kapłanów miejscowych lub zaufanego przewodnika; prosić kierowników, czy pilotów wycieczek o wписywanie się do książki zwiedzających z podaniem numeru dowodu osobistego; bardzo ostrożnie udzielać pozwolenia na fotografowanie zabytków ruchomych, czy całego wnętrza kościoła; zaprowadzić ewidencję całego wyposażenia zabytkowego kościoła, sporządzając karty inwentaryzacyjne obiektów sztuki ruchomej z fotografiami i dokładnym opisem; zabytki niewielkich rozmiarów silnie przymocować lub umieścić w miejscach nietatwo*

dostępnych, względnie przenieść do skarbcza, czy do innego pomieszczenia, gdzie gromadzi się dzieła sztuki wycofane z kultu. W tym przypadku należy zapewnić warunki bezpieczeństwa i odpowiednie warunki klimatyczne; w przypadku kradzieży natychmiast zawiadomić kurie biskupią, konserwatora wojewódzkiego i milicję obywatelską [ob. policję]²⁹.

3. Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej, 1973

Ważnym dokumentem Konferencji Episkopatu Polski dotyczącym kościelnych dóbr kultury są także Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej z 25 stycznia 1973 r.³⁰ (obowiązujące od 1 kwietnia t.r.), adresowane do rządców parafii i kościołów. Dokument postanawia m.in., że obiektów sztuki bez zezwolenia władzy kościelnej nie wolno sprzedawać, darować, zamieniać lub przenosić na inne miejsce (§ 2, 3); obiekty te powinny być zabezpieczone przed kradzieżami [...]. Cenniejsze obiekty, pomieszczenia dzieł sztuki i skarbcze muszą być zaopatrzone w odpowiedni system alarmowy (§ 4, 5); rządcy parafii i kościołów przeprowadzą inwentaryzację przedmiotów kultu i zabytków oraz wyposażenia wnętrza kościołów i kaplic, obiektów kultury, wszystkich pomieszczeń sakralnych oraz kapliczek terenu parafii. Spis taki winien zawierać opis obiektów i ich fotografie. Jeden egzemplarz spisu pozostaje u rządcy kościoła lub parafii, drugi zaś będzie przekazany do archiwum referatu do spraw sztuki, albo do muzeum diecezjalnego lub klasztornej (§ 6). W razie zaginięcia zabytku albo obiektu sztuki z terenu parafii lub przedmiotu wyposażenia kościelnego, rządcy parafii lub kościoła zgłasza natychmiast wypadek odpowiedniemu organowi milicji obywatelskiej [ob. policji], kurii diecezjalnej i konserwatorowi wojewódzkiemu, jeśli chodzi o obiekty zabytkowe, figurujące w ewidencji konserwatorskiej (§ 9). Normy postanawiają też, że obiekty wycofane z bezpośredniego kultu lub dekoracji wnętrza kościelnego należy umieścić w osobnych i zabezpieczonych pomieszczeniach jako zaczątek kolekcji parafialnej lub klasztornej, albo oddać do muzeum diecezjalnego³¹. Dokument przypomina również, że ogólny nadzór i opiekę nad dawną i współczesną sztuką sakralną sprawuje Konferencja Episkopatu Polski przez Komisję Episkopatu ds. Sztuki Kościelnej (§ 27), zaś w diecezjach miejscowy ordynariusz, zgodnie z ogólnymi przepisami kościelnymi i we współpracy z diecezjalną Komisją ds. Sztuki³².

4. Statut Muzeum Diecezjalnego, 1976

Konferencja Episkopatu Polski, obradująca 18 listopada 1976 r. w Warszawie, zatwierdziła Statut Muzeum Diecezjalnego³³. W rozdziale II – Cel i zadania Muzeum Diecezjalnego dokument postanawia: *Dzieła sztuki*

ki zasadniczo powinny pozostawać w aktualnym kulcie w kościołach i kaplicach i stanowić wyposażenie pomieszczeń kościelnych. Jeśli jednak nie mogą już spełniać tego zadania, a w razie pozostawienia ich na miejscu, będą narażone na zniszczenie lub kradzież, należy je przekazać do Muzeum Diecezjalnego (p. 6). Zaś w rozdz. III – Organizacja Muzeum Diecezjalnego znajduje się zapis mówiący o tym, że ta instytucja kościelna prowadzi inwentaryzację zabytków, znajdujących się w kościołach, kaplicach i plebaniach na terenie diecezji, oraz gromadzi bibliografię dotyczącą muzeum i dokumentację fotograficzną (p. 17 d.)³⁴.

5. Pro memoria w sprawie kradzieży zabytków kościelnych, 1981

Konferencja Episkopatu Polski podczas obrad 25-26 listopada 1981 r. w Warszawie uchwaliła *Pro memoria* w sprawie kradzieży zabytków kościelnych. W dokumencie tym biskupi zwracają uwagę proboszczów, rektorów kościołów i dyrektorów muzeów diecezjalnych na pilną potrzebę ochrony zabytków sakralnych, w związku z nasilającą się falą kradzieży. W tym celu polecają mówić o tych zjawiskach na ambonie i katechezie, uwrażliwiać na ten problem pracowników kościelnych, inwentaryzować zabytki sztuki sakralnej oraz zainstalować odpowiednie zabezpieczenia w kościołach, kaplicach i muzeach³⁵.

6. II Polski Synod Plenarny (1991-1999)

Ochronie dziedzictwa kulturalnego Kościoła i muzeom kościelnym wiele uwagi poświęca także II Polski Synod Plenarny (1991-1999). W opublikowanych uchwałach Synodu, w osobnym punkcie, pt. *Ochrona i konserwacja zabytków, muzea kościelne*, Synod postanawia: *Ochrona zabytków polega z jednej strony na ich inwentaryzacji, z drugiej zaś na zabezpieczeniu. Szczególna odpowiedzialność za ochronę zabytków sztuki kościelnej spoczywa na proboszczach i rektorach kościołów zabytkowych. Postanowienia ustawy państwowej o ochronie zabytków obowiązują ich w sumieniu, gdyż są wyrazem wspólnej troski obywatelskiej o ocalenie patriotyzmu narodowego, tak bezlitośnie niszczonego przez wojny, pożary, wandalizm i grabieże, a także zaniedbania ze strony osób odpowiedzialnych. Żadnemu proboszczowi nie wolno wszczynać jakichkolwiek działań przy obiekcie zabytkowym bez uzyskania zgody konserwatora diecezjalnego. Konserwacja wymaga kwalifikacji zawodowych i wysokiego poziomu etyki zawodowej. W seminariach duchownych, w ramach wykładów z historii sztuki, należy zaplanować specjalne zajęcia poświęcone konserwacji zabytków sztuki kościelnej. Powinny być one poprzedzone o wizyty w pracowniach konserwacji zabytków, aby*

uświadomić alumnom, jak skomplikowane i kosztowne są specjalistyczne zabiegi, które często nie byłyby konieczne, gdyby przestrzegano zasad ochrony zabytków (s. 117, p. 68). Obiekty szczególnie cenne, a zwłaszcza wycofane z kultu, mogą być przeniesione do muzeum diecezjalnego lub wzbogacić kolekcję parafialną. Podobnie ma się rzecz z archiwami i księgozbiorem parafialnymi. Muzea i kolekcje mają na celu nie tylko zabezpieczenie zabytków, ale i specyficzne oddziaływanie duszpasterskie realizowane przez stałą ekspozycję i wystawy okresowe (s. 117, p. 69); Ochronie podlega także otoczenie zabytkowych świątyń, tak zwany cmentarz przykościelny wraz z dzwonnicy i drzewostanem (s. 117, p. 70)³⁶.

7. Rada ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturalnego Konferencji Episkopatu Polski

Ważne zadania w dziedzinie ochrony kościelnych dóbr kultury oraz upowszechniania norm prawnych w tym zakresie spełnia Rada ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturalnego Konferencji Episkopatu Polski (dawniej Komisja Episkopatu ds. Sztuki Kościelnej). Do zadań szczegółowych Rady należą: opieka nad zabytkami, czuwanie nad rozwojem współczesnej sztuki kościelnej, służenie pomocą i konsultacjami w sprawie organizowania i funkcjonowania muzeów kościelnych oraz postulowanie w *ratio studiorum* seminariów duchownych nauczania sztuki kościelnej i ochrony zabytków³⁷. W 2005 r. Rada wydała „Biuletyn Kościelnych Dóbr Kultury”, który zawiera m.in. wypowiedzi Papieża Jana Pawła II nt. kościelnych dóbr kultury, dokumenty Papieskiej Komisji ds. Dziedzictwa Kulturowego Kościoła i materiały Rady ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturalnego Konferencji Episkopatu Polski³⁸.

B. Ustawodawstwo Kościołów partykularnych

Troska o dziedzictwo kulturowe Kościoła, zabytki sztuki sakralnej i zbiory muzealne, znalazła swój wyraz także w ustawodawstwie Kościołów partykularnych. Przepisy i wskazania w tym względzie zawierają przede wszystkim uchwały synodów diecezjalnych. Na przykład II Synod Diecezji Lubelskiej (1977-1985) postanawia: *Skarbiec zasobów sztuki (...) winien być pieczołowicie strzeżony i zachowany z całą troskliwością³⁹.*

III Synod Archidiecezji Łódzkiej (1996-1998) poleca, aby dzieła sztuki i zabytkowe przedmioty kultu, znajdujące się w pomieszczeniach kościelnych lub poza nimi, zabezpieczyć przed kradzieżą i pożarem, zaś wycofane z użytku zachować w skarbcu parafialnym albo oddać w depozyt do Muzeum Archidiecezjalnego⁴⁰.

Synod Archidiecezji Przemyskiej (1995-2000) poświęca wiele uwagi zasadom organizacji opieki nad sztuką⁴¹ i ważną rolę w zabezpieczeniu najcenniejszych obiektów zabytkowych oraz promocji troski o zabytki przyznaje Muzeum Archidiecezji Przemyskiej im. bł. Bp. Józefa Sebastiana Pelczara⁴². Zachęca też rządców parafii do organizowania, w łączności z muzeum archidiecezji, lokalnych muzeów oraz parafialnych izb pamięci⁴³.

Ochronie zabytków sztuki sakralnej wiele miejsca poświęca III Synod Gdański (2001). W księdze synodu, w rozdziale pt. *Budownictwo sakralne, obiekty sakralne, zabytkowe i nowo powstające, muzeum i archiwum*, podaje konkretne normy w tym zakresie, tj. „źródła”, „zasady postępowania” i „zabezpieczenia”⁴⁴.

Z kolei uchwały I Synod Diecezji Zamojsko-Lubaczowskiej (1996-2001) przestrzegają rządców parafii przed wyzbywaniem się rzeczy zabytkowych, choćby zniszczonych i w kościele nieużytecznych i zaleca, aby je przekazywać do Muzeum Diecezjalnego, względnie przechowywać zabezpieczone w parafii. Dotyczy to także starych ksiąg, druków, czasopism, fotografii, szat liturgicznych, itp.⁴⁵. Szczegółowe zasady w tym względzie podają: *Statut Muzeum Diecezjalnego* (20 XI 1996) i zasady *Organizacji opieki nad sztuką* opublikowane w księdze tegoż synodu⁴⁶.

I Synod Diecezji Łomżyńskiej (1995-2005) poleca rządcom dóbr kościelnych, aby sporządzili szczegółowe ich inwentarze w postaci elektronicznej i fotograficznej⁴⁷.

Pierwszy Synod Diecezji Opolskiej (2002-2005), przypomina rządcom parafii o ich odpowiedzialności za inwentaryzację i zabezpieczenie zabytków sakralnych zgodnie z przepisami kościelnymi i państwowymi, a także o przekazywaniu do Muzeum Diecezjalnego obiektów zabytkowych wycofanych z kultu⁴⁸. Cenna w księdze tegoż synodu jest osobna *Instrukcja synodalna dotycząca zabezpieczenia zabytków sakralnych w obiektach kościelnych*, która podaje szczegółowe przepisy w tym względzie⁴⁹. Kościelne i państwowe normy prawne dotyczące dzieł sztuki i ochrony zabytków

publikowane są także w urzędowych pismach diecezjalnych⁵⁰.

C. Ośrodek „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” (KUL)

W popularyzowaniu problematyki dotyczącej dziedzictwa kulturalnego Kościoła duży udział ma Ośrodek „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, istniejący od 1957 r. przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Instytucja ta wydaje od 1959 r. swój organ prasowy „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”.

Ośrodek ABMK zorganizował 26-27 czerwca 1957 r. na Jasnej Górze pierwszy zjazd archiwistów, bibliotekarzy i muzeologów kościelnych⁵¹. Jednym z referentów był wówczas ks. dr Władysław Smoleń, kierownik katedry sztuki kościelnej na KUL-u i dyrektor muzeum diecezjalnego w Tarnowie, który wygłosił referat, pt. *Stan i potrzeby muzeów kościelnych oraz program pracy na najbliższy okres*⁵². Podczas zjazdu sformułowano wiele rezolucji dotyczących ochrony zabytków sztuki sakralnej. Postulowano m.in., aby w każdej diecezji i w każdej prowincji zakonnej [...] urządzić centralne archiwum, bibliotekę i muzeum⁵³. Warto tu dodać, że ks. Smoleń opublikował w ABMK w 1961 r. projekt statutu i regulaminu muzeum diecezjalnego⁵⁴.

W czasie sympozjów, które urządzono 16-18 września 1963 r. i we wrześniu 1964 r. w Lublinie, omawiano m.in. zagadnienia dotyczące konserwacji zabytków sztuki sakralnej, zaś w 1986 i 1988 r. – problem zabezpieczenia obiektów sztuki sakralnej wycofanych z użytku liturgicznego i ich konserwacji⁵⁵. Natomiast podczas konferencji 12-13 września 2002 r. w Przemysłu nt. „Znaczenie muzeów parafialnych i klasztornych”, zorganizowanej przez tamtejsze Muzeum Archidiecezjalne i Ośrodek ABMK⁵⁶, bp dr M. Leszczyński, dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Zamościu, mówił m.in. o ochronie zabytków sztuki sakralnej, w oparciu o dokument Stolicy Apostolskiej pt. *Funkcja pastoralna muzeów kościelnych*⁵⁷.

Przypisy

¹ Konstytucja o Świętej Liturgii *Sacrosanctum Concilium*, 4 XII 1963 [w:] *Sobór Watykański II, Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Paryż 1967, s. 31, art. 46; s. 55-57, art. 122-123, 126, 129.

² Instrukcja Kongregacji Obrzędów *Eucharisticum Mysterium*, „Acta Apostolicae Sedis” (dalej AAS) 1967, vol. 59, s. 539-573; *To czyńcie na moją pamiątkę. Eucharystia w dokumentach Kościoła*, oprac. J. Miazek, Warszawa 1987, s. 170.

³ List okólny Kongregacji ds. Duchowieństwa *Opera artis*, 11 IV 1971, AAS 1971, vol. 63, s. 315-317.

⁴ *Kodeks Prawa Kanonicznego* (dalej KPK), Poznań 1983, kan. 1189-1220 § 2; kan. 1276, 1281-1287; E. Michalewicz, *Prawo kanoniczne w służbie ochrony zabytków sakralnych* [w:] *Ars sacra et restauratio*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1992, s. 48-51.

⁵ Konstytucja apostolska Jana Pawła II *Pastor Bonus*, 28 VI 1988, AAS 1988, vol. 80, s. 885-886, art. 99-102 i n.; Motu proprio *Inde a pontificatus nostri initio*, 25 III 1993, AAS 1993, vol. 85, s. 549-550, art. 3-4.

⁶ *Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa* (dalej PCBCC), *Necessità e urgenza dell'inventariazione e della catalogazione dei beni culturali della Chiesa*, Città del Vaticano, 8 dicembre 1999, ss. 63 [w:] *Enchiridion dei beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa* (dalej *Enchiridion*), Edizioni Dehoniane, Bologna 2002, s. 400-437; F. Greniuk, *Dziedzictwo dóbr kulturowych w oczach Kościoła*, „Biuletyn Muzeum Diecezjalnego” (dalej BMD), nr 3, Zamość 1999-2000, s. 4-13.

⁷ PCBCC, Lettera Circolare *La Funzione Pastorale dei Musei Ecclesiastici*, Città del Vaticano, 15 Agosto 2001, ss. 78 [w:] *Enchiridion...*, s. 464-526; *Funkcja pastoralna muzeów kościelnych*, (przeł. F. Nieckarz), BMD, nr 4, 2000-2001 [2002], s. 5-76; zob. także listy okólne nt. bibliotek i archiwów kościelnych: PCBCC, *Le biblioteche ecclesiastiche nella missione della Chiesa*, 19 III 1994 {w:} *Enchiridion...*, s. 202-219; PCBCC, Lettera circolare *La funzione pastorale degli archivi ecclesiastici*, 2 febbraio 1997, Città del Vaticano 1997, ss. 45 {w:} *Enchiridion...*, s. 312-338; *Biblioteki kościelne w misji Kościoła*, „Fides”. Biuletyn Bibliotek Kościelnych, Kraków 1996, nr 1-2, s. 31-46; M. Leszczyński, *Biblioteki kościelne w najnowszych wypowiedziach Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” (dalej ABMK), t. 83, Lublin 2005, s. 31-36.

⁸ M. Leszczyński, *Funkcja pastoralna muzeów kościelnych* (omówienie dokumentu), ABMK, t. 79, 2003, s. 147-150; zob. przypis 39.

⁹ *Funkcja pastoralna muzeów...*, s. 5.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*, s. 32 i n.; M. Leszczyński, *Funkcja pastoralna muzeów...*, s. 147-150.

¹² *Funkcja pastoralna muzeów...*, s. 41-42.

¹³ Por. przypis 6.

¹⁴ Zob. np.: *Presentazione del «The Malta Document» sui musei ecclesiastici nella pastorale delle Chiese locali* [do przewodniczących konferencji episkopatów], 1994; *Presentazione delle conclusioni della III Assemblea plenaria*, 2000; *Attività della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: I. Attività*, 1989 [w:] *Enchiridion...*, s. 196-201, 441-460, 600-604.

¹⁵ F. Marchisano, List do biskupa J. Śrutwy, przewodniczącego Rady ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturalnego Konferencji Episkopatu Polski, Watykan, 15 XI 2002, „Biuletyn Kościelnych Dóbr Kultury” (dalej BKDK), red. M. Leszczyński, nr 1, Warszawa 2005, s. 73-76.

¹⁶ PCBCC, *Presentazione della Pontificia Commissione*, 2002, ss. 52 [w:] *Enchiridion...*, s. 7-85; BKDK, nr 1, s. 10-72.

¹⁷ F. Marchisano, *Prezentacja Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury*, 2002 [w:] *Enchiridion...*, s. 7-14; BKDK, nr 1, s. 10-17.

¹⁸ C. Chenis, *Natura, competenze, organizzazione e attività della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa* [w:] *Enchiridion...*, s. 17-85; BKDK, nr 1, s. 18-72.

¹⁹ BKDK, nr 1, s. 39.

²⁰ *Ibidem*, s. 47-48.

²¹ *Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*, 2004, Città del Vaticano 2004, ss. 15; BKDK, nr 1, s. 92-105.

²² *Ibidem*, s. 106-110.

²³ *Ibidem*, s. 110-113.

²⁴ Papieska Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury List do Przewodniczących Konferencji Episkopatów, 16 XII 2002, BKDK, nr 1, s. 77-84, 90.

²⁵ *Kodeks Kanonów Kościołów Wschodnich*, promulgowany przez Jana Pawła II, Lublin 2002.

²⁶ *Instrukcja Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej*, 16 IV 1966 {w:} *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966-1998)*, oprac. Cz. Krakowiak, L. Adamowicz, Lublin 1999, s. 241-245.

²⁷ *Ibidem*, s. 242, p. 4.

²⁸ *Ibidem*, p. 3; *Konkordat między Stolicą Apostolską i Rzeczpospolitą Polską*, zawarty 28 VII 1993, postanawia: 1/ W każdej diecezji komisja powołana przez biskupa diecezjalnego będzie współpracować z właściwymi władzami państwowymi w celu ochrony znajdujących się w obiektach sakralnych i kościelnych dóbr kultury o ogólnonarodowym znaczeniu oraz dokumentów archiwalnych o wartości historycznej i artystycznej; 2/ Kompetentne władze państwowe i Konferencja Episkopatu Polski opracują zasady udostępniania dóbr kultury będących własnością lub pozostających we władaniu Kościoła (Dz.U., 28 IV 1998, 98.51.318, art. 25).

²⁹ *Konserwacja i zabezpieczenie zabytków sztuki kościelnej*, 17 VI 1970 [w:] *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne...*, s. 246-247.

³⁰ *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej*, 25 I 1973 [w:] *Dokumenty duszpastersko liturgiczne...*, s. 247-261; zob. także *Ochrona cmentarzy* (Instrukcja Komisji Episkopatu do Spraw Sztuki Kościelnej, 1987 [w:] *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne...*, s. 271-275).

³¹ *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej...*, s. 252 § 16.

³² *Ibidem*, s. 256 § 27; 257 § 32; zob. p. 7.

³³ *Statut Muzeum Diecezjalnego*, 1976, „Notificationes”, Kraków 1977, nr 5-6, s. 185-188.

³⁴ *Ibidem*, s. 186-187.

³⁵ *Pro memoria w sprawie kradzieży zabytków kościelnych*, Warszawa, 25-26 XI 1981, „Notificationes” 1982, nr 6-8, s. 154-155. Warto tu odnotować niektóre publikacje poruszające to zagadnienie: J. Pasierb, *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, Pallottinum 1971; *Ars sacra et restauratio*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1992; S. Kocewiak, P. Ogrodzki, J. Rulewicz, *Zabezpieczenia obiektów sakralnych*, Warszawa 1998; R. Kostynowicz, *W cieniu trzech katedr* (z dziejów konserwacji zabytków sakralnych w Polsce północno-zachodniej), Szczecin 1999; *Zabytki sakralne wobec szczególnych zagrożeń. Materiały z konferencji państwowych służb konserwatorskich i konserwatorów diecezjalnych*, Warszawa, 11 X 2000, Warszawa 2000.

³⁶ II Polski Synod Plenarny (1991-1999), Poznań 2001, s. 117-118, p. 68-70.

³⁷ Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej..., s. 256 § 30.

³⁸ Por. przypis 15.

³⁹ II Synod Diecezji Lubelskiej (1977-1985), Lublin 1985, s. 104-105, stat. 272-273.

⁴⁰ Por. III Synod Archidiecezji Łódzkiej, Łódź 1999, art. 351-352.

⁴¹ Synod Archidiecezji Przemyskiej (1995-2000), Przemysł 2000, stat. 139, 140.

⁴² *Ibidem*, stat. 140 § 1; *Aneks nr 19*, s. 295-300.

⁴³ *Ibidem*, stat. 140 § 2.

⁴⁴ III Synod Gdański, Gdańsk 2001, stat. 838, 839-843.

⁴⁵ I Synod Diecezji Zamojsko-Lubaczowskiej (1996-2001), Zamość 2001, stat. 192.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 204-209.

⁴⁷ I Synod Diecezji Łomżyńskiej 1995-2005, Łomża 2005, stat. 675.

⁴⁸ Pierwszy Synod Diecezji Opolskiej (2002-2005). *Statuty i aneksy*, Opole 2005, stat. 343-346.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 295-296, aneks 25.

⁵⁰ Zob. np.: Z Bielamowicz, *Duszpasterskie problemy ochrony zabytków sztuki sakralnej*, „Kronika Diecezji Przemyskiej” (dalej KDP) 1981, z. 3-4, s. 80-97; tenże, *Wczoraj, dziś i jutro sztuki chrześcijańskiej w Polsce*, KDP 1983, z. 3-4, s. 68-73; *Instrukcja o postępowaniu w sprawach zabytkowych świątyń*

i ich wyposażenia w diecezji gliwickiej (21 X 1999), „Wiadomości Diecezji Gliwickiej” 1999, nr 4, s. 22-33. Kwestii ochrony zabytków sztuki sakralnej wiele miejsca poświęca także „Biuletyn Muzeum Diecezjalnego” (nr 1-4, Zamość 1997-2002) i „Sztuka Sakralna”, Kraków 2002, nr 1 i n.

⁵¹ Pierwszy zjazd archiwistów, bibliotekarzy i muzeologów kościelnych, ABMK, t. 1, 1959, z. 1, s. 18-59.

⁵² *Ibidem*, s. 43-56.

⁵³ *Ibidem*, *Rezolucje Zjazdu*, s. 56-59, rez. 1.

⁵⁴ W Smoleń, *Projekt statutu i regulaminu muzeum diecezjalnego*, ABMK, t. 2, 1961, z. 1-2, s. 227-228; *Statut Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie*, s. 229-236.

⁵⁵ Zob. ABMK, t. 57, 1988, s. 61-129 – „Blok artykułów muzealnych”, m.in.: M. T. Zahajkiewicz, *Ochrona i konserwacja zabytków podstawowym zadaniem muzeologów. Wprowadzenie do sesji*, s. 61-63.

⁵⁶ *Symposium 100-lecie Muzeum Archidiecezjalnego im. bł. Józefa Sebastiana Pelczara Biskupa Przemyskiego. Znaczenie muzeów parafialnych i klasztornych*, ABMK, t. 79, 2003, s. 23-126.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 147-150; por. I B 2 niniejszego opracowania; zob. także: *Informator o muzeach kościelnych w Polsce*, oprac. M. Dębowska, J. Giela, ABMK, t. 62, 1993, s. 313-378; *Muzea Kościoła katolickiego w Polsce. Informator*, oprac. B. Skrzydlewska, Kielce 2004, ss. 178 („Biblioteka Ośrodka ABMK”, nr 2).

Bishop Mariusz Leszczyński

The Protection of Sacral Art Monuments in the Light of the Current Law of the Catholic Church

The preservation of historical-artistic heritage has always been a great concern of the Church, which perceived it as visible testimony of evangelisation and a tool of pastoral work. This trend is evidenced by the cultural property stored in churches, Church museums, libraries, and archives as well as numerous pertinent regulations in Church legislation. Valuable instructions were provided by the Second Vatican Council (1963) and during the post Vaticanum II period. The protection of sacral art is mentioned in the *Code of Canon Law* from 1983 and the *Pastor Bonus* apostolic Constitution of John Paul II from 1988, establishing the Pontifical Commission of Preserving the Church's Patrimony of Art and History, which in 1993 became known as the Pontifical Commission for the Cultural Heritage of the Church. The Commission issued a number of valuable documents concerning the protection of the cultural heritage of the Church, i. a. a circular letter on the *Necessity and Urgent Need for Inventories and Catalogues of Church Cultural Property* (1999) and *The Pastoral Function of Church Museums* (2001), published in a valuable collection of documents entitled “*Enchiridion*” of *Church Cultural Property* (Bologna 2002). Their reception in Poland has been, and continues to be, the task of the Conference of the Episcopate of Poland and the Council for Culture and the Protection of Cultural Heritage (formerly:

the Episcopate Commission for Church Art), acting within the Conference. Upon the basis of these documents, the Conference of the Episcopate of Poland has issued numerous norms regulating the protection of cultural heritage and the functioning of Church museums, published in the collection *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski 1966-1998* (The Pastoral-liturgical Documents of the Episcopate of Poland 1966-1998, prep. by C. Krakowiak, L. Adamowicz, Lublin 1999).

Much attention to the protection of the cultural heritage of the Church and monuments of Church art has been also paid by the Second Polish Plenary Synod 1991-1999 (Poznań 2001), which decided that: *The protection of monuments consists, on the one hand, on their inventories and, on the other hand, on securing them. Particular responsibility for the protection of the monuments of Church art lies with parish priests and rectors of historical churches. The resolutions of the state statute on the protection of historical monuments are binding since they express joint civic concern for salvaging the national patrimony... Particularly valuable objects, and especially those withdrawn from the cult, can be transferred to a diocesan museum or augment a parish collection. The same pertains to archives and parish book collections. The purpose of museums and collections is not only to protect the monuments but also specific pastoral impact realised by permanent and periodic*

expositions. Protection is also due to the surrounding of historical churches, the so-called church cemetery together with the bell tower and trees (pp. 68-70).

Diocesan synods, the Council for Culture and the Protection of Cultural Heritage at the Conference of the Episcopate of

Poland and the Centre of Church Archives, Libraries and Museums at the Catholic University of Lublin play an important part in the popularisation of the protection of cultural heritage and monuments of Church art.

□

MKIDN Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

DEPARTAMENT SZTUKI

Ogłoszenie:

Dnia 30 stycznia 2009 roku upływa termin składania podań o półroczne stypendia twórcze Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz roczne stypendia z Funduszu Promocji Twórczości.

Stypendia przyznawane są w następujących dziedzinach: literatura, teatr i film, plastyka, muzyka, upowszechnianie kultury (w tym twórcy ludowi), opieka nad zabytkami. Szczegółowe informacje oraz formularze wniosków stypendialnych zamieszczone są na stronie www.mkidn.gov.pl

Beata Skrzydlewska

MUZEUUM DIECEZJALNE W PŁOCKU NA TLE DZIEJÓW MUZEALNICTWA KOŚCIELNEGO

Muzea kościelne organizować zaczęto w I połowie XIX wieku. Powstawały w społecznościach, w których darzono szacunkiem tradycję i naukę a rolę szczególną odgrywała religia.

Tradycja, nauka i religia ugruntowywały poczucie godności człowieka i uzmysławiały, że należy chronić od zniszczenia pamiątki przeszłości. Świadomość, że wytwory kultury są dobrem kruchym, że bezpowrotnie mogą ulec zniszczeniu, motywowała duchowieństwo, a także osoby świeckie do zakładania muzeów religijnych.

Muzea tego typu zaliczane są często do grupy muzeów regionalnych, jednak stanowią zazwyczaj własność diecezji na terenie której funkcjonują. Organizowane były przez przedstawicieli różnych wyznań, przykładem czego może być przedwojenny Lwów. Obywatele tego miasta, wyznawcy różnych religii w trosce o przyszłe pokolenia zakładali muzea. Do wybuchu II wojny światowej we Lwowie istniały: Muzeum Instytutu Staurypigialnego, Ukraińskie Muzeum Narodowe, Muzeum Archidiecezjalne Rzymskokatolickie, Ormiańskie Muzeum Archidiecezjalne i Muzeum Żydowskie¹.

Ze względu na obszerność tematu, w artykule tym spróbuję tylko zarysować historię muzeów Kościoła rzymskokatolickiego w Polsce. Na tym tle przedstawione zostaną dzieje jednego z najstarszych muzeów – Muzeum Diecezjalnego w Płocku².

Historia tej placówki jest tak bogata, ludzi, którzy przyczynili się do jego powstania i nieprzerwanej od ponad stu lat działalności jest tak wielu, że pominięcie go w opracowaniach dotyczących zagadnień muzealnictwa religijnego byłoby dużym błędem. Muzeum Diecezjalne w Płocku jest pierwszym muzeum diecezjalnym w Królestwie Polskim. W trosce o jego należyte funkcjonowanie wybudowano pierwszy (i jedyny w Polsce do końca lat 80. XX w.) budynek, z góry przeznaczony na muzeum. To właśnie tutaj realizowane były postulaty zawarte w wydanym w 1924 r. *Rozporządzeniu w sprawie sztuki świętej* papieża Piusa XI, m.in. dzięki przeprowadzeniu gruntownej inwentaryzacji na terenie diecezji³. Z inicjatywy dyrektora muzeum, księdza Aleksandra Dmochowskiego, wydano w 1928 r.

Statut – pierwszy i jedyny do 1937 r. statut muzeum diecezjalnego w Polsce⁴.



1. Widok Muzeum Diecezjalnego w Płocku od strony katedry na pocztówce z I poł. XX wieku

1. View of the Diocesan Museum in Płock seen from the cathedral, postcard from the first half of the twentieth century

* * *

Oficjalnie instytucję muzeów diecezjalnych powołanych do opieki nad zabytkami sztuki kościelnej wycofanymi z kultu wyodrębnił spośród innych muzeów (klasztornych, parafialnych) dopiero papież Pius X w 1907 roku⁵. Ale ich genezy należy dopatrywać się w skarbcach przykościelnych. Jedna z najstarszych wzmianek potwierdzająca zakładanie skarbców pochodzi z IX w. i dotyczy skarbcza wybudowanego przy kościele Hagia Sophia⁶. Inne notatki pochodzą z XI i XII wieku, dzięki nim dowiadujemy się, że w kościołach i klasztorach w wydzielonych pomieszczeniach przechowywano mienie liturgiczne, kulturalne i gospodarcze kościołów, umieszczano tam cenne dary przekazane przez osoby świeckie. Jednym z największych i najbardziej znanych był skarbiec opactwa Saint Denis, katalog jego zawartości polecił sporządzić opat Suger⁷.

W wieku XVI z zespołu obiektów przechowywanych w przykościelnych skarbcach stopniowo wycofano dokumenty i księgi, które umieszczać zaczęto w archiwach i bibliotekach. Wtedy jeszcze skarbcze nie miały charakteru pokazowego, dopiero z czasem cenne obra-

zy bądź aparaty kościelne wydobyte z części „magazy nowej” specjalnie eksponowane dla zaprezentowania ważnym gościom nabierały muzealnej rangi.

Jednak bezpośrednią przyczyną powstania muzeów przykościelnych były wydarzenia polityczne, które wpłynęły nie tylko na historię Kościoła katolickiego, ale wstrząsnęły Europą przełomu XVIII/XIX wieku.

Zniesienie w 1773 r. zakonu jezuitów dało początek likwidacji innych zakonów, a to wiązało się z masową sekularyzacją dóbr kościelnych⁸.

W Austrii 20 grudnia 1781 r. cesarz Józef II zadekretował zniesienie wszystkich zakonów kontemplacyjnych; do 1783 r. zlikwidowano 156 klasztorów, zaś od września 1782 r. zaczęto likwidować konwenty zakonów żebrzących. Do przejścia majątków klasztornych i zbiorów sztuki tam się znajdujących przyczyniła się wielce Wielka Rewolucja Francuska⁹.

Także w Hiszpanii w wyniku rewolucji chłopskiej zlikwidowano wiele klasztorów. By przeciwdziałać rozpraszaniu zbiorów, wyższe duchowieństwo podjęło próbę ich ratowania tworząc pierwsze muzea kościelne. Powstały wówczas muzea w Toledo (1842), w Sewilli, Saragossie, Tarragonie (1869), Barcelonie, Vich (1889)¹⁰.

W Polsce od czasów zaborów rozpraszanie zbiorów kościelnych zaczęło przybierać na sile. Terytoria, które znalazły się w zaborze austriackim podlegały dekretem cesarza Józefa II, zaś po upadku powstania styczniowego na terenie zaboru rosyjskiego zlikwidowano ponad 100 klasztorów; klasztory zamykano także w zaborze pruskim po klęsce listopadowej.

Te wypadki miały bezpośredni wpływ na to, że na terenach należących przed rozbiorami do Polski zaczęto organizować muzea kościelne. Powstawanie ich wynikało z konieczności wydobycia z ukrycia i uratowania od zniszczenia obiektów stanowiących własność Narodu Polskiego. Kolejnym czynnikiem wpływającym na powołanie placówek muzealnych były złe warunki przechowywania obiektów wycofanych z kultu, a także chęć zabezpieczenia cennych zabytków przed niefachowością samozwańczych konserwatorów. Miano nadzieję, że księża zarządzający parafiami, odwiedzając muzea, konsultując się z dyrektorami tych placówek, będą mogli zasięgać rad dotyczących remontów kościołów i ich wystroju, a także kształtować swój gust obcując z dziełami sztuki religijnej. Tak pisał o tym już w 1902 r. ksiądz Jan Rokoszny: *Dla kapłanów parafialnych muzeum będzie jednocześnie bodźcem i wskazówką do wynajdywania i konserwowania mających wartość zabytków, będzie również najlepszym doradcą przy nabywaniu nowych i restaurowaniu starych sprzętów i aparatów kościelnych*¹¹. Chciano otoczyć opieką pamiątki

wycofane z kultu, zabezpieczyć obiekty, które pozostały po remontach kościołów. Liczono także na to, że muzea staną się swoistym laboratorium naukowym dla wprowadzonych przez papieża Piusa X do programu studiów teologicznych zajęć z historii sztuki kościelnej i archeologii chrześcijańskiej¹².

Pierwsze muzea Kościoła rzymskokatolickiego w Polsce powstawały zatem od 2 poł. XIX wieku. Analizując ich dzieje nie trudno zauważyć, że wyraźnie zarysowują się cztery okresy w ich rozwoju¹³.

Okres pierwszy trwa od 2 poł. XIX w. do czasu zakończenia I wojny światowej. Na łamach czasopism diecezjalnych, a także w periodykach typowo naukowych publikowane są artykuły, w których zachęca się duchowieństwo do zakładania muzeów przykościelnych. Jeden z twórców polskiego muzealnictwa kościelnego, Stefan Momidłowski, tak uzasadniał potrzebę zakładania placówek muzealnych: *rzeczy te wszystkie [...] robione dla tego kraju tutaj, ale choćby za granicą, powinny być pośród nas pozostać, jako świadectwo, że i tutaj [...] były rzeczy piękne, ogromnie cenne, że ludzie, którzy zaopatrywali nasze kościoły stare, nie zadowalali się tandetą, lecz szukali rzeczy prawdziwie wartościowych*¹⁴.

Kiedy konstituują się pierwsze zbiory, prowadzone są dyskusje nad ustalaniem modelu muzeum kościelnego. Mieczysław Treter w swym studium muzeologicznym pisał: *Muzea takie przyczynić się mogą w wysokim stopniu do wykształcenia kleru w dziedzinie sztuki kościelnej, są też instytucjami, w których studia swe z korzyścią prowadzić może i historyk sztuki i artysta; jeśli poziom naszej sztuki kościelnej jest bardzo niski [...] to pochodzą stąd, że muzeów diecezjalnych jest u nas zbyt mało*¹⁵. Wówczas też organizatorzy muzeów stają przed problemem nie tylko sposobu pozyskiwania zbiorów, ale też znalezienia dla nich odpowiedniego miejsca przechowywania i ekspozycji.

W tym fundamentalnym dla rozwoju muzealnictwa kościelnego okresie powstało dziesięć muzeów. Za pierwsze uważa się założone w 1870 r. Muzeum we Włocławku, powstałe staraniem związanych z diecezją dwóch kapłanów (prywatnie braci) Stanisława i Zenona Chodyńskich. Ich własne zbiory (głównie numizmaty i medale) dały początek muzeum. Z czasem poszerzono je dodając obiekty archeologiczne pochodzące z wykopalisk z terenu Kujaw. Niestety, po II wojnie światowej muzeum przestało istnieć.

Drugą placówką, funkcjonującą nieprzerwanie do dnia dzisiejszego, było Muzeum Diecezjalne w Tarnowie. Rektor tamtejszego Seminarium Duchownego ksiądz infułat Józef Bąba w 1888 r. przekształcił w muzeum diecezjalne istniejący od 1882 r. przy seminarium gabinet sztuki¹⁶.

Inne powstałe w tym pierwszym okresie muzea to: muzeum w Poznaniu powołane przez arcybiskupa Floriana Stablewskiego (1893), we Wrocławiu (1898) założone przez księdza kardynała Jerzego Koppa, w Przemyślu (1902), powstałe staraniem księdza biskupa Józefa Sebastiana Pelczara; w Płocku (1903) utworzone za czasów biskupa Jerzego Szembeka. Inne muzea to muzeum w Sandomierzu (1905), Krakowie (1909), Żytomierzu (1909) i w Warszawie (ok. 1910).

Drugi etap rozwoju muzeów Kościoła rzymskokatolickiego w Polsce trwa od 1918 r. do końca II wojny światowej. Jego początek zbiega się z uzyskaniem przez Polskę niepodległości, w związku z tym nie kładzie się już tak wielkiego nacisku na przechowywanie świeckich pamiątek narodowych. Znajdują one należyte schronienie w muzeach państwowych, w muzeach przykościelnych gromadzi się głównie obiekty związane z kulturą religijną lub po prostu wycofane z kultu.

Funkcjonujące wtedy muzea były instytucjami doskonale zorganizowanymi. Oprócz powiększania zbiorów, dyrektorzy koncentrują się na działalności znacznie szerzej zakrojonej: urządzają wystawy, wygłaszają prelekcje, prowadzą szkolenia dla księży w zakresie historii sztuki i ochrony zabytków, a także przeprowadzają inwentaryzację obiektów sztuki (nie tylko sakralnej) na terenie swoich diecezji. Duży wpływ na ożywienie działalności w tym zakresie ma wydane za pontyfikatu Piusa XI *Rozporządzenie o sztuce świętej. Prawidła i wskazówki praktyczne dla Komisji Diecezjalnych, Międzydiecezjalnych lub Krajowych Sztuki Kościelnej*, które dzięki staraniom episkopatu zostało rozesłane do wszystkich diecezji polskich¹⁷. Rozporządzenie to miało formę instruktażową, uczącą m.in. opieki nad zabytkami muzealnymi. Zalecano tam m.in. powoływanie komisji do spraw sztuki, do obowiązków których należało: ułożenie inwentarza, zakładanie i urządzanie muzeów diecezjalnych, zatwierdzanie planów nowych budynków, a także restauracja starych, oraz dbanie o podniesienie poziomu wiedzy o dobrach kultury poprzez wykłady, prelekcje i artykuły. Dołączono do tego *Prawidła i wskazówki praktyczne dla Komisji Diecezjalnych, Międzydiecezjalnych lub Krajowych Sztuki Kościelnej*, przypominając w nich, że działalność każdej komisji ma na celu opiekę nad należącymi do dorobku Kościoła dziełami i przedmiotami sztuki starożytnej i nowożytnej oraz ich konserwowanie. Przez opiekę należało rozumieć nie tylko naprawę zniszczeń, ale przede wszystkim zapobieganie dewastacji obiektów. W *Prawidłach* była mowa o tym, że należy zwrócić baczną uwagę na kwalifikacje konserwatorów, gdyż dyletantyzm może doprowadzić do niepowetowanych szkód. By opieką była należyta, zalecano sporządze-

nie inwentarza, podając wzór, fachowo opracowanego rejestru. Rozporządzenie papieskie uznane zostało za cenne źródło informacji w kwestii ochrania mienia. Ustalono, że przy zawieraniu konkordatów ze Stolicą Apostolską rządy zainteresowanych państw będą musiały mieć je na względzie.

W tym czasie do funkcjonujących już placówek dołączają nowe. Powstają muzea: we Lwowie (1916), w Janowie (1920, w 1922 przeniesione do Siedlec), Kielcach (1922), Lublinie (1926), Pelplinie (1928) i Łodzi (1937).

Ten doskonały okres dla muzealnictwa kościelnego przerwany zostaje wybuchem II wojny światowej. Muzea przechodzą wówczas burzliwe koleje – pracownicy, jeśli pozostali na swych stanowiskach, starają się zbiory zabezpieczyć, jednak bywa i tak, że nie udaje się ich uchronić przed konfiskatą przez okupanta.

Okres trzeci rozwoju muzealnictwa kościelnego to czasy od zakończenia II wojny światowej do 1989 roku. Niestety, w tym czasie kilka muzeów powstałych wcześniej zawiesiło swoją działalność, ponieważ nie sprzyjały ich trwaniu warunki polityczne; również zbiory wielu muzeów zaginęły bezpowrotnie albo zostały włączone do zbiorów muzeów państwowych. Jednak z czasem – jeszcze w tym okresie – niektóre placówki zostają reaktywowane lub powoływane są od podstaw. Do tej grupy należą m.in. muzea: w Lublinie (powołane na nowo w 1975 r.), Łodzi (udostępnione zwiedzającym w 1970 r.), Krakowie (1978), Warszawie (1980); 21 listopada 1987 r. dzięki inicjatywie biskupa Alfonsa Nossola otwarto Muzeum Diecezjalne w Opolu.

W okresie tym powstaje też bardzo wiele muzeów klasztornych, jak chociażby Muzeum Karmelitów Bosych w Czernej k. Krzeszowic (1971), Muzeum Misyjne Towarzystwa Salezjańskiego w Czerwińsku nad Wisłą, Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku. Organizowane są muzea parafialne, ale większość z nich to placówki filialne muzeów diecezjalnych, zwłaszcza Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie. Do tej grupy należą m.in. muzea w: Iwkowej (założone przez księdza Jana Piechotę, 1966), Bobowej (założone przez ks. Stanisława Chrzana, 1986) i Paszynie (złożone przez ks. Edwarda Nitkę w 1972)¹⁸.

Także w tym okresie podjęto próby naukowego opracowania całokształtu zagadnień dotyczących muzealnictwa kościelnego. W 1957 r. powołano przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Ośrodek Archiwów, Bibliotek i Muzeów Kościelnych, którego głównym zadaniem było szerzenie wśród opiekunów zbiorów kościelnych wiedzy muzealnej (zarówno praktycznej, jak i teoretycznej) poprzez wymianę doświadczeń, a także publikacje w wydawanym przez Ośrodek od

1959 r. czasopiśmie pt. „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”. Ukazanie się pierwszego numeru czasopisma poprzedził zjazd kierowników muzeów kościelnych, który odbył się w Lublinie w dniach 18-19 października 1957 roku. Dał on początek cyklicznym sesjom naukowym. Organizatorzy Ośrodka zdawali sobie sprawę, że obowiązki osób zatrudnionych w muzeach kościelnych nie ograniczają się wyłącznie do spraw muzealnych, gdyż zakres działania kustoszy znacznie wykracza poza samo muzeum. Dlatego na sesjach poruszano kwestie związane z szeroko pojętą ochroną zabytków. Uznano za niezbędne publikowanie na łamach czasopisma artykułów ułatwiających rozwiązywanie problemów czysto praktycznych, a także zamieszczanie komunikatów lub sprawozdań z działalności muzeów. Działalność Ośrodka ABMK stała się zachętą do pracy dla ludzi troszczących się o rozwój muzealnictwa kościelnego w Polsce.

Do pomocy muzealnikom kościelnym włączył się czynnie Episkopat Polski, który w 1962 r. powołał do życia Komisję Episkopatu Polski ds. Sztuki Kościelnej. Celem Komisji było organizowanie ogólnopolskich konferencji dla kierowników muzeów kościelnych. Efektem prac Komisji są dwa dokumenty mające istotny wpływ na formowanie się kościelnych placówek muzealnych. Są to: *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej* wydane 25 stycznia 1975 r. i *Statut Muzeum Diecezjalnego* zatwierdzony oficjalnie 18 listopada 1976 roku¹⁹.

Zmiany, które nastąpiły w naszym kraju po 1989 r. otworzyły nową kartę w dziejach kościelnego muzealnictwa. Powstały nowe muzea: Muzeum Diecezjalne w Zamościu (założone przez księdza biskupa Mariusza Leszczyńskiego, erygowane w 1995 r.), Muzeum Diecezjalne w Szczecinie (otwarte podczas inauguracji roku akademickiego 1990/1991), Muzeum Diecezjalne w Siedlcach (1991), Muzeum Diecezjalne w Rzeszowie (1998).

Wejście w 2004 r. w struktury Unii Europejskiej dało szansę korzystania z tzw. programów unijnych – dzięki uzyskanemu tą drogą dofinansowaniu udało się powołać Muzeum Diecezjalne we Włocławku czy Muzeum 200-lecia Diecezji w Lublinie.

Współcześnie drogę muzealnictwu kościelnemu

wytacza wydany w 2001 r. przez Stolicę Apostolską List okólny *O pastoralnej funkcji muzeów kościelnych*²⁰.

Muzeum Diecezjalne w Płocku

Historia

Muzeum Diecezjalne w Płocku powstało w 1903 r., kiedy rządy nad diecezją sprawował ksiądz biskup Jerzy Szembek (1901-1903), niemniej jednak zorganizowano je dzięki staraniom późniejszego biskupa Antoniego Juliana Nowowiejskiego (1908-1941)²¹. Wpływ na ostateczny kształt placówki miało wiele osób (zwłaszcza duchownych) mocno związanych ze środowiskiem płockim i aktywnie działających w tamtejszym Towarzystwie Naukowym i w Klubie Artystycznym Płocczan. Do tej grupy należał pierwszy dyrektor muzeum do roku 1927, ksiądz prałat Tomasz Kowalewski. Na nim też spoczęła odpowiedzialność urządzenia muzeum od podstaw i to, jaki ma ono charakter nawet w dniu dzisiejszym jest w ogromnej mierze jego zasługą. Następcą księdza Kowalewskiego został Aleksander Dmochowski (1927-1938), który przyczynił się do sporządzenia inwentaryzacji na terenie diecezji i do przebudowy budynku muzealnego. Osobowością wyjątkową, której



2. Elewacja zachodnia muzeum, stan sprzed 1930 r.; repr. wg A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna*, wyd. II, Płock 1930, s. 433

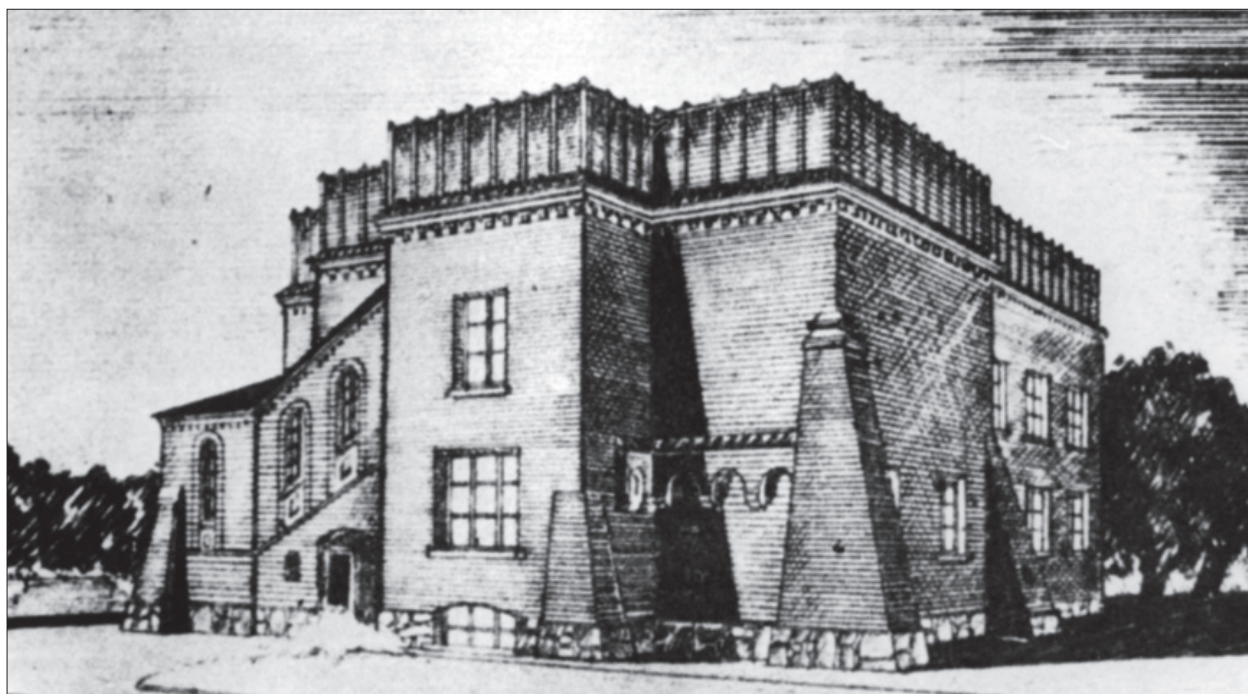
2. Western elevation of the museum, state from prior to 1930; reprod. after: A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna* (Płock. A Historical Monograph), 2nd edition, Płock 1930, p. 433

przyszło pracować w muzeum w szczególnie trudnych warunkach dziejowych, był ksiądz Lech Grabowski. Powołano go na stanowisko dyrektora tuż przed wybuchem wojny, 15 sierpnia 1939 r. a już 9 kwietnia 1940 r. został aresztowany i osadzony w obozach koncentracyjnych w Działdowie, a następnie w Dachau. Po wielu latach tułaczki powrócił do Płocka w 1959 r. i ponownie, jak przed dwudziestu laty, został powołany na funkcję kierownika muzeum, którą pełnił nieprzerwanie przez trzydzieści lat²². Godnym kontynuatorem poprzedników jest ksiądz Bronisław Gwiazda – obecny dyrektor muzeum. Podejmuje on wiele inicjatyw, zajmuje się ochroną zabytków w całej diecezji, wielokrotnie udoskonalał wnętrza muzealne, by ostatecznie urządzić także ekspozycję w odzyskanym budynku, w którym do 2005 r. miało swoją siedzibę Muzeum Mazowieckie. Wykładając historię sztuki w Seminarium Duchownym, przygotowuje on studentów do należytej dbałości o dobra kultury.



3. Wnętrze muzeum przed 1930 r., repr.; wg A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna*, wyd. II, Płock 1930, s. 435

3. Interior of the museum from prior to 1930; reprod. after: A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna* (Płock. A Historical Monograph), 2nd edition, Płock 1930, p. 435



4. Elewacja muzeum po przebudowie w 1930 r.; repr. wg A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna*, wyd. II, Płock 1930, s. 434

4. Museum elevation after redesigning in 1930; reprod. after: A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna* (Płock. A Historical Monograph), 2nd edition, Płock 1930, p.434

* * *

Powstanie Muzeum Diecezjalnego w Płocku zbiega się w czasie z przebudową katedry płockiej przez Stefana Szyllera, którego wyznaczono także na projektodawcę tworzonego muzeum. Wybór padł na niego, ponieważ podczas restaurowania katedry zaznajomił się ze specyfiką architektury tych terenów, a także zdobył rozeznanie w zbiorach, na potrzeby których miał opracować projekt budowlany. Odnowiona katedrę nosiła cechy właściwe tylko jego osobowości twórczej; powierzenie właśnie jemu zaprojektowania budynku mającego stanowić kompozycyjną całość ze wzgórzem katedralnym gwarantowało, że powstanie zharmonizowana z bryłą kościoła forma, współbrzmiąca z nim stylistycznie. Argumentem ostatecznym był fakt, że Szyller niejednokrotnie już przedkładał wielu zleceniodawcom projekty budowlane na potrzeby placówek o charakterze zbliżonym do muzeów jak i plany budowli muzealnych²³. Stefan Szyller przystępując do realizacji projektu zadbał o to, by budynek był harmonijnie związany z przestrzenią wzgórza tumskiego i ze strukturą katedry. Budowę gmachu muzealnego rozpoczęto w czerwcu 1903 roku. Wzniesiono go na planie prostokąta. Głównym materiałem wykorzystanym do budowy była cegła z dodatkiem ciosów granitowych.

Po zakończeniu prac budowlanych Stefan Szyller w przygotowanym przez siebie *Studium o katedrze płockiej* pisał: *Wystawiłem obok katedry niewielki budynek w rodzaju starego lamusa z użyciem zasadniczych motywów katedry, w ścianach którego wmurowane będą fragmenty architektoniczne i resztki tablic grobowych, jakie podczas robót w rumowiskach odnaleziono. W piwnicy i na parterze urządzone zostały składy sprzętów kościelnych i mieszkanie stróża, na piętrze zaś obszerna sala, w której umieszczone być mają mniej cenne zabytki ze skarbcza pochodzące, stare obrazy i książki. Z czasem gdy te zbiory się powiększą, powstanie tu interesujące muzeum diecezjalne*²⁴. O otwarciu pierwszego w Królestwie Polskim Muzeum Diecezjalnego donosiła prasa krajowa. Jako pierwszy wspominał o tym wydarzeniu krakowski „Czas” informując, że duchowieństwo płockie założyło Muzeum Diecezjalne²⁵. Następną wzmiankę zamieścił „Tygodnik Ilustrowany” – anonimowy autor, porównując Płock z Warszawą, pisał: *Rumień się ze wstydu stolico, bo oto Płock [...] szczyti się wreszcie włas-*



5. Budynek muzeum – stan obecny

5. Museum building – present-day state

*nym bogatym, obfitującym w zbiory muzeum, o którym tu zaledwie mówić się zaczyna [...] Życzyć by też należało, aby za przykładem Płocka poszły inne grody i z równą energią zajęły się gromadzeniem przedmiotów świadczących o dawnej cywilizacji ziemi naszej*²⁶. W „Kurierze Warszawskim” w notatce *Pierwsze muzeum diecezjalne* napisano *Nie wszystkim wiadomo, że Płock posiada gmach Muzeum diecezjalnego, pierwszego w naszym kraju, wzniesiony podług planów znanego budowniczego Stefana Szyllera w stylu romańskim, zastosowanym do obok znajdującej się katedry*²⁷.

Przy tworzeniu i organizacji muzeum pracował wspomniany już tutaj ksiądz kanonik Tomasz Kowalewski, mianowany przez kapitułę na pierwszego jego dyrektora. Zarządzanej przez siebie placówce przekazał zbiory własne, jak i zabytki archeologiczne otrzymane w darze od prof. Franciszka Tarczyńskiego, oraz oczywiście, przedmioty wycofane z kultu, przeniesione ze skarbcza i kapitułarza katedralnego²⁸.

Od 1926 r. do muzeum zaczęło napływać coraz więcej obiektów, a to za sprawą przeprowadzanej na terenie diecezji płockiej inwentaryzacji. W wyniku powiększenia zbiorów, warunki lokalowe, odpowiadające wcześniejszym potrzebom, okazały się niewystarczające. Zdecydowano więc o przekształceniu budynku. W czasie przeprowadzanej w latach 1929-1930, pod okiem ówczesnego dyrektora – księdza Aleksandra Dmochowskiego przebudowy dokonano zmian, dzięki którym znacznie powiększona została powierzchnia użytkowa²⁹. Z zachowanych w muzeum dokumentów dowiadujemy się, że plany przedłożyli Bruno Zborowski i Franciszek Morawski³⁰. Ostatecznie powięto

decyzję, że rozbudowa przebiegać będzie wg planów F. Morawskiego, architekta działającego przede wszystkim na terenie Wielkopolski, projektującego głównie kościoły, dwory i oprócz „wielkich form” także małe: ławki, ambony stalle. Rozbudowa przeprowadzana miała być z uwzględnieniem starych planów, dlatego musiano liczyć się z realizacjami pierwszego architekta. Dobudowywanie części nowych pociągało za sobą nieuniknione zmiany w dekoracji zespołu zewnętrznego. Zrezygnowano z dachów dwuspadowych na rzecz dachu płaskiego o żelaznej konstrukcji, ukrytego za wysoką attyką podzieloną wertykalnie wąskimi pasami cegieł. W ten sposób uzyskano dodatkowe oświetlenie górnych sal wystawowych. Ostatecznie budynek został trzykrotnie powiększony: w przyziemiu urządzono mieszkanie dyrektora, pokój dla służby, archiwum, kancelarię, szatnię. W narożniku południowym umieszczono garaż, na parterze specjalistyczną bibliotekę, atelier fotograficzne i pracownię rzeźbiarską. Na powierzchnię ekspozycyjną przeznaczono dwa piętra budynku, gdzie wygospodarowano 8 sal, których powierzchnia wynosiła 442 m². Przebudowa przeprowadzona została z ogromną dbałością o szczegóły i odznaczała się pomysłowością w wielu aspektach, jak chociażby w oryginalnym skonstruowaniu dachu czy świadczącej o dużej inwencji projektodawcy pięknej, drewnianej loggi, stanowiącej nie tylko dobre miejsce prezentacji zbiorów, ale i łącznik pomiędzy dwiema kondygnacjami. Sama przebudowa, choć tak gruntowna i zmierzająca przeciw do stworzenia dogodnych warunków ekspozycyjnych, nie rozwiązywała kwestii prezentacji zabytków w sposób definitywny. Wyposażono muzeum w liczne gabloty, a w sposób szczególnie oryginalny wyeksponowano pasy słuckie – ks. Aleksander Dmochowski specjalnie zaprojektował dla nich czterodzielną sosnową szafę z oszklonymi drzwiami, którą wykonał płocki zakład stolarski Józefa Archity³¹. Funkcjonalne urządzenie muzeum miało duże znaczenie, bo zapewniało dostateczną ilość miejsca nie tylko dla pamiątek przeszłości, ale i dla dzieł współczesnych twórców, którzy chętnie ofiarowywali swoje prace.

Zbiory

Zespół obiektów gromadzonych w Muzeum Diecezjalnym w Płocku jest systematycznie powiększany, obecnie liczbę eksponatów będących własnością muzeum szacuje się na około 10 tysięcy. Tuż po rozpoczęciu swojej działalności muzeum gromadziło przedmioty wyłączone z kultu – przeniesione z kościoła katedralnego lub z różnych parafii diecezji płockiej. Dużą grupę stanowią dary od osób prywatnych, które jeśli było

to zgodne z życzeniem ofiarodawców, tworzą zwarte kolekcje, najmniejszą część stanowią obiekty pozyskane drogą kupną.

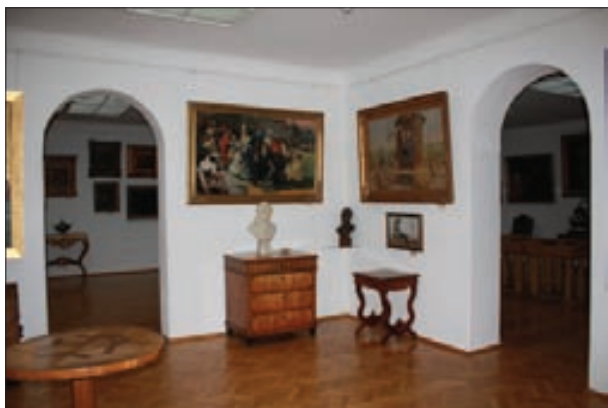
Pierwszą kolekcją, w posiadanie której weszło Muzeum Diecezjalne już na samym początku swojego istnienia, była kolekcja przedmiotów archeologicznych z terenów Mazowsza przekazana przez ówczesnego dyrektora księdza Tomasza Kowalewskiego. Wszystkie te obiekty pochodziły z wykopalisk prowadzonych przez Franciszka Tarczyńskiego, nauczyciela rysunków i kaligrafii w szkołach płockich, z pasją zajmującego się archeologią. Na kilka miesięcy przed śmiercią Franciszek Tarczyński (zm. w 1900 r.) w obecności rejenta Józefa Zborowskiego zapisał swoją kolekcję księdzu Kowalewskiemu³².

Przekazując kolekcję (5317) eksponatów - zarządzanemu przez siebie muzeum, ks. Tomasz Kowalewski



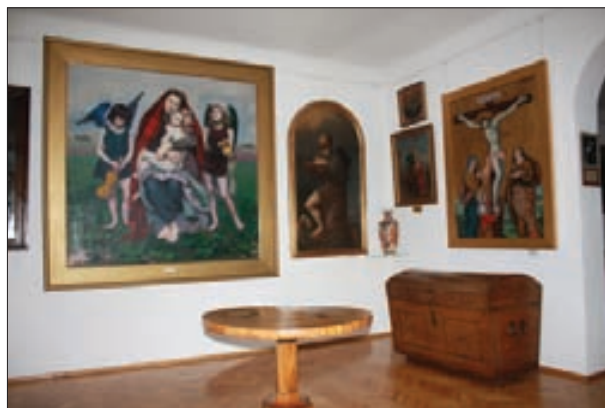
6. Szafa na pasy słuckie projektu księdza Aleksandra Dmochowskiego – stan obecny

6. Wardrobe for Sluck sashes, designed by Rev. Aleksander Dmochowski – present-day state



7. Sala Malarstwa Polskiego – na pierwszym planie obraz Czesława Moniuszki *Koncert Jankiela* (1907)

7. Polish Painting Showroom – in the foreground: Czesław Moniuszko, *Jankiel's Concert* (painting, 1907)



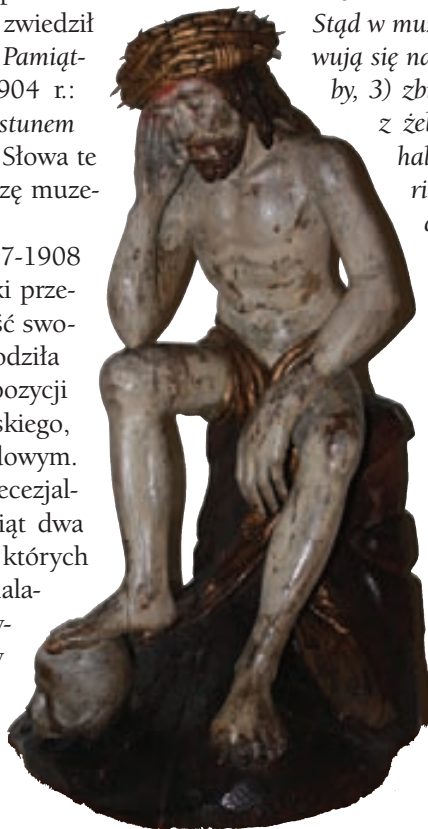
8. Sala Malarstwa Polskiego – na wprost obraz Vlastimila Hofmana *Zdrowaś Maryjo* (1911)

8. Polish Painting Showroom – straight ahead: Vlastimil Hofman, *Hail Mary* (painting, 1911)

zastrzegł jednak: *Zbiory archeologiczne otrzymane po ś.p. Franciszku Tarczyńskim ofiarowałem Kapitulie Płockiej i umieściłem w Muzeum Diecezjalnym z tym zastrzeżeniem, aby one na wieczne czasy znajdowały się we wspomnianym Muzeum i nie były później przekazane innym instytucjom ani wypożyczone*³³.

Zarówno przedmioty wyłączone z kultu, jak i dar ks. Tomasza Kowalewskiego oglądał zapewne Henryk Sienkiewicz. O tym, że pisarz zwiedził muzeum świadczy wpis w *Księdze Pamiątkowej* pochodzący z 9 stycznia 1904 r.: *Kościół jest stróżem przeszłości, piastunem teraźniejszości i siewcą przyszłości*³⁴. Słowa te do dnia dzisiejszego stanowią dewizę muzeum.

Nieco później, bo w latach 1907-1908 kolekcjoner, ksiądz Józef Mrozowski przekazał nowopowstałej placówce część swoich zbiorów. Większość z nich pochodziła z liczącej niegdyś około pięciuset pozycji warszawskiej galerii Józefa Ossolińskiego, rozproszonej po powstaniu listopadowym. Dzięki temu darowi Muzeum Diecezjalne w Płocku otrzymało sześćdziesiąt dwa obrazy różnych szkół z XVI-XIX w., z których pięćdziesiąt osiem jest dziełami malarzy obcych. Ksiądz Tomasz Kowalewski porządkując otrzymane zbiory wydał w 1908 r. *Katalog obrazów starej szkoły w Muzeum Diecezjalnym w Płocku*³⁵. Otrzymany zespół podzielił na pięć szkół: włoską, flamandzką, holenderską, niemiecką i polską.



9. Chrystus Frasnoblwy z Długosiodła z pocz. XVI wieku

9. *Mournful Christ* from Długosiodło, early sixteenth century

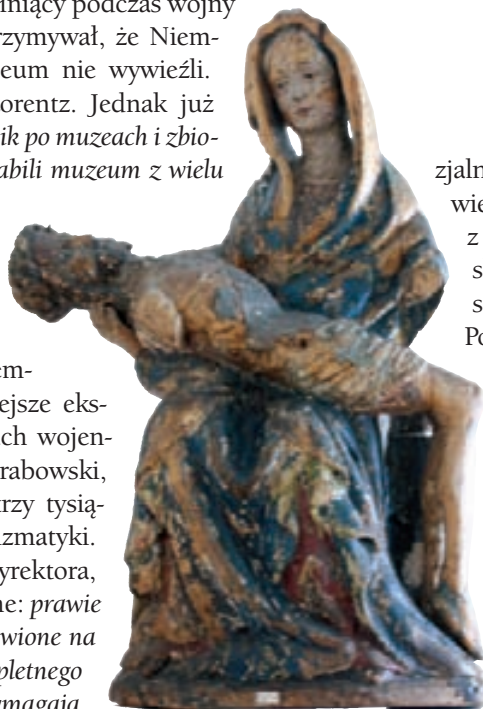
Pod koniec lat 20. i w latach 30. XX w., muzeum pozyskało sporo obiektów dzięki wspomnianej już inwentaryzacji na terenie diecezji. Jakie grupy przedmiotów muzeum miało wówczas w swoim posiadaniu, podaje ksiądz arcybiskup Antoni Julian Nowowiejski w monografii Płocka. Odnotował, on że muzeum zdobyło wiele okazów pierwszorzędnej wartości, zwłaszcza w działach rzeźby, szat, tkanin, naczyń i obrazów.

Stąd w muzeum są już w pełni rozwoju lub zarysowują się następujące działy: 1) prehistorii, 2) rzeźby, 3) zbroi, broni siecznej i palnej, 4) wyrobów z żelaza, miedzi i brązu – okucia, zamki, halabardy, narzędzia, misy i.t.d., 5) historii bazyliki katedralnej w kamieniu, cegle, ceramice, metalu i.t.d., 6) ceramiki, 7) obrazów, 8) szat haftów i tkanin kościelnych i świeckich, 9) kurdybanów, 10) rękopisów i dyplomów, 11) pieczęci, 12) monet i medali, 13) skrzyń i skarbczyków, 14) inwentarza zabytków, 15) luźnych drobiazgów³⁶.

II wojna światowa poczyniła ogromne szkody w dziedzinie kultury na terenie całej Rzeczypospolitej. Jednak co do strat materialnych w Muzeum Diecezjalnym w Płocku zdania wśród pracowników placówki i badaczy muzealnictwa są różni-

cowane. Michał du Laurans – pełniący podczas wojny funkcję opiekuna zbiorów – utrzymywał, że Niemcy żadnych eksponatów z muzeum nie wywieźli. Podobnie twierdził Stanisław Lorentz. Jednak już w swojej kolejnej pracy *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce* pisał, *okupanci ograbili muzeum z wielu eksponatów i zniszczyli muzealne katalogi robocze*³⁷. Być może swoje wcześniejsze ustalenia skorygował pod wpływem Karola Estreichera, który podaje, że muzeum zostało przez Niemców skonfiskowane, a najcenniejsze eksponaty wywieziono³⁸. O szkodach wojennych wspominał także ks. L. Grabowski, szacując straty na około dwa, trzy tysiące egzemplarzy w dziale numizmatyki. Kiedy obejmował stanowisko dyrektora, zniszczenia zbiorów były ogromne: *prawie wszystkie obiekty muzealne, wystawione na widok publiczny, są w stanie kompletnego zaniedbania; płótna obrazów wymagają natychmiastowej konserwacji, ich ramy są zniszczone, rzeźby pokryte grubą warstwą kurzu i częściowo murszejące, wiele pustych miejsc na ścianach świadczy o brakach w eksponatach*³⁹.

Zupełnie nieoczekiwanie płockie muzeum diece-



10. Pięta z Drobin z ok. 1440 roku

10. Pięta from Drobin, about 1440

zjalne na początku lat 70. ubiegłego wieku weszło w posiadanie dzieł sztuki z kolekcji prof. Klemensa Jędrzejewskiego, płoczanina zamieszkałego na stałe w Nowym Jorku. Dar trafił do Polski w październiku 1970 r., jednak nie zdeponowano go w Muzeum Diecezjalnym tylko w Muzeum Mazowieckim, co wywołało sprzeciw księdza Grabowskiego. Ostatecznie po pewnym czasie oddano je Muzeum Diecezjalnemu. Obrazy prezentowane były w sali imienia darczyńcy.

W 1992 r. część swojej kolekcji przekazał muzeum związany z Płockiem ksiądz Ksawery Ziemiecki. Były w niej głównie książki oraz siedemnaście płócien nabywanych przy okazji jego pasji bibliofilskich.

Jednym z ostatnich darów jest przekazany w 1993 r. przez artystkę Wiesławę Kwiatkowską cykl obrazów



11. i 12. Skarbiec Diecezji Płockiej, sala I – nowa ekspozycja Muzeum Diecezjalnego w Płocku otwarta 12 czerwca 2008 r. w dawnym opactwie benedyktyńskim – widok ogólny i gabłota z barokowymi monstrancjami

11. and 12. Treasury of the Płock Diocese, showroom I – new exposition of the Diocesan Museum in Płock opened to the public on 12 June 2008 in a former Benedictine abbey – general view and a showcase with Baroque monstrances



13. Kielich Karola Ferdynanda Wazy, złoto, emalia, 1 poł. XVII w. – na stopce kielicha tarcza z herbami Polski, Litwy, Szwecji, Gotlandii oraz Wazów

13. Chalice of Prince Karol Ferdynand Vasa, gold, enamel, first half of the seventeenth century – on the foot of the chalice: a shield with the coats of arms of Poland, Lithuania, Sweden, Gotland and the Vasa dynasty



pt. *Madonny*. Zespół подарowany przez malarzkę jest przykładem zbioru muzealnego wzbogaconego eksponatami, będącymi darowizną od osób wystawiających swoje dzieła na wystawach czasowych zorganizowanych przez muzeum.

Wymienić zdołałam tylko niektóre grupy muzealiów, ale w muzeum znajdują się cenne zabytki, o których posiadaniu marzyłoby wiele placówek. Do szczególnie cennych należą: herma św. Zygmunta, kielich księcia Konrada, *Biblia Płocka*, obrazy autorstwa Marcella Bacciarellego, Kazimierza Wojniakowskiego, ornaty Galise`a i wiele cennych rzeźb. Obecnie zbiory liczą ponad 10 tysięcy eksponatów podzielonych na szesnaście działów należących do trzech grup:

- I. Sztuka: 1. rzeźba, 2. malarstwo, 3. tkaniny, 4. złotnictwo i wyroby metalowe, 5. meble, 6. ceramika i szkło, 7. rzemiosło artystyczne;
- II. Historia w szerokim znaczeniu: 8. prehistoria, 9. rękopisy, 10. numizmaty, 11. sfragistyka, 12. militaria, 13. rzemiosło użytkowe;
- III. Biologia: 14. prehistoria, 15. antropologia, 16. biologia w ścisłym znaczeniu.

Działalność

Na szczególną uwagę zasługuje działalność inwentaryzacyjna. Prace tego typu przeprowadzano w diecezji już od początku lat 20. XX w., jeszcze przed ukazaniem się w druku *Rozporządzenia o Sztuce Świętej* papieża Piusa XI⁴⁰. Wykonawcą tych prac był ksiądz Władysław Turowski. W archiwum muzealnym zachowały się robione przez niego fotografie i pochodzące z 1922 roku plany dwudziestu pięciu ciekawszych pod względem zabytkowym plebani⁴¹.

14. Skarbiec, sala II – najcenniejsze zabytki diecezji płockiej: kielich i patena Konrada Mazowieckiego z XIII w., herma św. Zygmunta z XIV w. ozdobiona piastowskim diademem z XIII w., złoty kielich Karola Ferdynanda Wazy z XVII w.; w głębi kapa, ornat oraz dalmatyki fundowane również przez Kardynała Wazę oraz hermy śś. Maurycego, Walentego i Urszuli

14. Treasury, showroom II – the most valuable monuments in the diocese of Plock: the chalice and patena of Konrad of Mazovia from the thirteenth century, the herm of St. Sigismundus from the fourteenth century embellished with a Piast diadem from the thirteenth century, the golden chalice of Prince Karol Ferdinand Vasa from the seventeenth century; in the background: the cope, chasuble and dalmatics founded by Cardinal Vasa and the hermas of St. Maurice, St. Valentine and St. Ursula

(Fot. 1, 5-15 – S. Cegłowski, Muzeum Diecezjalne w Płocku)

Jednak bodźcem do szerzej zakrojonych prac w tej dziedzinie było wspomniane już tutaj wielokrotnie *Rozporządzenie* Piusa XI. Prace te zaplanowano w najdrobniejszych szczegółach. Miano zamiar zinwentaryzować 261 parafii na terenie diecezji. Z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem rozsyłano do proboszczów stosowne pismo w imieniu Komisji Konserwatorskiej, informując o planach prac inwentaryzatorskich. Prace terenowe wykonywano w miesiącach letnich, a po powrocie do Płocka przystępowano do porządkowania zebranych wiadomości. Notatki, będące podstawą dalszych opracowań, spisywane były z licznymi poprawkami i skreśleniami, zachowywano je jednak, umieszczając w specjalnie przygotowanej teczce z napisem informującym o jej zawartości. Po usunięciu błędów i naniesieniu zmian przenoszono tekst w formie maszynopisu do specjalnie przygotowanych, oprawionych w płótno tek. Sposób ułożenia informacji w księdze inwentarzowej odpowiadał w szczegółach zaproponowanemu w *Instrukcji do Rozporządzenia* Piusa XI schematowi. Do każdego z zeszytów tuż po stronie tytułowej dołączono tekst *Rozporządzenia*. W sumie do czasu wybuchu II wojny światowej zinwentaryzowano 141 parafii. Rezultatem tej inwentaryzacji było pozyskanie wielu zabytków dla muzeum, uratowanie innych przed dewastacją, a także poprzez publikacje na łamach prasy uczulanie społeczeństwa na sprawy związane z ochroną zabytków i szerzej – na kwestię ochrony dóbr kultury⁴².

Przypisy

¹ *Muzea wyznaniowe i sztuka sakralna jako przejaw wielokulturowej tradycji Polski i Ukrainy*, red. A. Frejlich, B. Skrzydłowska, Lublin 2008.

² B. Skrzydłowska, *Muzeum Diecezjalne w Płocku w aspekcie realizacji rozporządzeń Kościoła rzymskokatolickiego dotyczących ochrony zabytków*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. T. Chrznowskiego, Lublin 2002 [mps KUL].

³ *Rozporządzenie Ojca Św. Piusa XI w sprawie sztuki świętej*, Watykan 1925.

⁴ P. Broniński, *Statut Muzeum Diecezjalnego w Płocku*, Płock 1928.

⁵ G. Mariani, *La legislazione ecclesiastica in materia d'arte sacra*, Roma 1952, s. 127.

⁶ *Opowieść o budowie wielkiego Kościoła Bożego zwanego Kościołem Mądrości Bożej w Konstantynopolu*. Przełożył i wstępem opatrzył R. Sawa, „Vox Patrum” 1991-1992, t. XI-XII, nr 20-23, s. 409-428.

⁷ E. Panovsky, *Abbot Suger*, Princeton 1946.

⁸ M. Banaszak, *Historia Kościoła katolickiego*, t. III, Warszawa 1991.

Innym rodzajem aktywności jest działalność wystawiennicza. Wystawy czasowe zaczęto organizować systematycznie od lat 80. XX wieku. Co prawda w 1930 r. pojawiła się propozycja wygospodarowania sali wystawowej w rozszerzonym Muzeum Diecezjalnym, niemniej jednak nie podjęto decyzji w tym względzie. Obecnie raz na kwartał przygotowywana jest nowa wystawa, przy czym muzeum wyznaczyło sobie bardzo jasny kierunek działania. Ekspozycje mają:

- ilustrować podstawowe prawdy wiary,
- przybliżyć wydarzenia historyczne,
- rejestrować bieżące wydarzenia społeczne i kulturalne,
- prezentować prace współczesnych twórców.

Wystawy rejestrujące bieżące wydarzenia społeczne i kulturalne, jak rocznice i święta, zwykle stanowią oprawę organizowanych z tej okazji imprez, np.: Tygodni Kultury Chrześcijańskiej, sesji naukowych i spotkań opłatkowych.

Muzeum Diecezjalne w Płocku, stwarza także dogodne warunki pracy badaczom różnych dziedzin.

Obecnie otwiera się nowa karta w historii Muzeum Diecezjalnego. Dnia 12 czerwca 2008 r. dokonano uroczystego otwarcia przekazanej muzeum siedziby dawnego opactwa benedyktyńskiego. Analizując całokształt działalności muzeum nie trudno zauważyć, że *jest tak organizowane, że potrafi przekazać to co święte, co piękne, co antyczne i co nowe. Jest częścią integralną przejawów kultury i działalności duszpasterskiej Kościoła*⁴³.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Białostocki, *Muzea w Hiszpanii*, „Muzealnictwo” 1961, nr 10, s. 98; E. Różańska, *Muzea diecezjalne w Polsce*, Toruń 1976, s.30-31, [mps. KUL].

¹¹ J. Rokoszny, *O potrzebie zakładania muzeów diecezjalnych dla zabytków sztuki kościelnej i archeologii*, „Przegląd Katolicki” 1902, t. XL, nr 9, s. 137.

¹² *Okólnik Sekretariatu Stanu z dnia 10 grudnia 1907 roku*.

¹³ *Muzea Kościoła katolickiego w Polsce*. Informator, oprac. B. Skrzydłowska, Kielce 2004. s.13-16.

¹⁴ S. Momidłowski, *Muzeum diecezjalne dla sztuki kościelnej w Przemyślu*, „Rocznik Przemyski na rok 1909-1911” 1912, t. 1, s. 71.

¹⁵ M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917, s. 94.

¹⁶ Wł. Szczebak, *Muzeum diecezjalne w Tarnowie na tle dziejów muzealnictwa kościelnego w Polsce*, Tarnów 2003.

¹⁷ *Rozporządzenie Ojca Św. Piusa XI w sprawie sztuki świętej...*

¹⁸ T. Bukowski, *Urządzenie i funkcjonowanie muzeum parafialnego*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne” 2003, t. 79, s. 151-160.

¹⁹ Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski w Warszawie dnia 25 stycznia 1973 r. [w:] *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966-1993)*, oprac. Cz. Krakowiak, L. Adamowicz, Lublin 1994, s. 311-330; *Statut Muzeum Diecezjalnego uchwalony przez Konferencję Episkopatu Polski dnia 18. XI. 1976 r.*, „Currenda” (1977), t. 127, nr 5-8, s. 169-170.

²⁰ List okólny *O pastoralnej funkcji muzeów*, Rzym 2001.

²¹ Arcybiskup Antoni Julian Nowowiejski (1908-1941). *W pięćdziesiątą rocznicę męczeńskiej śmierci*, praca zbiorowa pod red. bpa A. Suskiego, ks. W. Góralskiego i ks. T. Żebrowskiego, Płock 1991

²² Szczegółowa bibliografia dotycząca Muzeum Diecezjalnego w Płocku zamieszczona jest [w:] *Muzea Kościoła katolickiego w Polsce. Informator...*, s. 107-111.

²³ M. Omilanowska, *Stefan Szyller 1857 - 1933*, t. I-II, Warszawa 1995.

²⁴ S. Szyller, *O architekturze katedry płockiej*, [w:] *Księga Pamiątkowa Mariańska*, t. 1, Lwów 1905.

²⁵ [b.a.], *Pierwsze Muzeum diecezjalne*, „Czas” 1906, nr 273, s. 2.

²⁶ [b. a.], „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 37, s. 695.

²⁷ [b. a.] *Pierwsze Muzeum diecezjalne*, „Kurjer Warszawski” 1907, nr 44, s. 1.

²⁸ J. A. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna*, wyd. I, Płock 1917, wyd. II, Płock 1930, s. 433-454; R. Knapiński, *Muzeum Diecezjalne w Płocku*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1986, nr 54, s.110-118.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ M. Omilanowska, *op. cit.*, s. 70.

³¹ K. Czarnecki, *Płockie życie artystyczne w latach 1900-1939*, Płock 1990, s. 162.

³² *Spis przedmiotów archeologicznych i pamiątek historycznych Franciszka Tarczyńskiego oddanych rejentalnie w 1900 roku ks. Tomaszowi Kowalewskiemu, kanonikowi katedry płockiej i przez tegoż ofiarowanych Muzeum Diecezjalnemu w Płocku*. Wydał ks. Tomasz Kowalewski, Płock 1908; L. Grabowski, *Muzeum Diecezjalne w Płocku. Informator*, Płock 1970, s. 7; R. Knapiński, *op.cit.*, s. 113.

³³ T. Kowalewski, *List do księdza kanonika Ludwika Wilkońskiego Prokuratora Kapituły Płockiej w Płocku z dnia 12 V. 1919 roku*. Teczka personalna nr 156, Archiwum Diecezjalne w Płocku.

³⁴ *Księga Pamiątkowa*, Archiwum Muzeum Diecezjalnego w Płocku, s. 1.

³⁵ [Kowalewski T.], *Katalog obrazów starej szkoły w Muzeum Diecezjalnym w Płocku*, wydał ks. Tomasz Kowalewski, Płock 1908.

³⁶ J. A. Nowowiejski, *Płock...*, s. 435.

³⁷ S. Lorentz, *Muzea i zbiory w Polsce 1945-1955*, Warszawa 1956; Tenże, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, wyd. 1, Warszawa 1973.

³⁸ Estreicher K., *Cultural Losses of Poland. Index of Polish cultural losses during the German occupation 1939 – 1944*, London 1944 (Manuscript Edition).

³⁹ L. Grabowski, *Protokół zdawczo-odbiorczy 1959*, Archiwum Muzeum Diecezjalnego w Płocku, [mps].

⁴⁰ *Rozporządzenie Ojca Św. Piusa XI w sprawie sztuki świętej...*

⁴¹ Były to plebanie w: Chelmicy, Dobrzyniu n. Wisłą, Gołminie, Karnkowie, Klukowie, Krasnem, Lipnie, Lekowie, Łopacinie, Łysakowie, Mokowie, Nasielsku, Obrytem, Opiniogórze, Osieku, Ostrowitem, Pałukach, Strzygach, Szpetalu, Thuchowie, Wielgiem, Woli Mystkowskiej, Zadusznikach, Zeńboku i Zielonej Ciecchanowskiej.

⁴² W latach 1935 -1938 na łamach miesięcznika „Życie Mazowsza” ks. A. Dmochowski redagował dział pod nazwą „Z teki inwentaryzacyjnej Mazowsza Płockiego”: „Życie Mazowsza” R. 1: 1935 nr 1 s. 20-24; nr 2 s. 57 -58; nr 3 s. 84 -86; nr 4 s. 122-124; nr 6 s. 178 -181; nr 9/10 s. 263-264; nr 11 s. 283-284; nr 12 s. 309-311; R. 2: 1936 nr 1 s. 19 -20; nr 2 s. 33-34; nr 3 s. 53-54; nr 4/5 s. 108; nr 6 s. 113; nr 7 s. 140-141; nr 8/9 s. 165-167; nr 10/11 s. 191-193; nr 12 s. 202-202; R. 3: 1937 nr 1 s. 17-18; nr 2 s. 38-39; nr 3 s. 58-59; nr 4/6 s. 69-70; nr 7/8 s. 107; nr 9/10 s. 127; nr 11 s. 148; R. 4: 1938 nr 1 s. 7-9; nr 3 s. 47-49; nr 7 s. 110-111; nr 8 s. 126-127; nr 11 s. 176-177; nr 12 s. 196 – 197.

⁴³ List okólny, *op.cit.*

Beata Skrzydlewska

The Diocesan Museum in Płock against the Background of the History of Church Museums in Poland

Church museums have been functioning from the first half of the nineteenth century. Their almost century-old history inclines us to further reflections – they originated in assorted periods and not always were established for the same reasons. The museums in question were subjected to various transformations produced by diverse political and economic premises. In Poland, the first Church museums were founded at a time of the

loss of the country's independence. This fact directly influenced the organisation of Church museums in lands which prior to the partitions belonged to Poland. Their origin was the outcome of the necessity of extracting the property of the Polish Nation and salvaging it from devastation. Yet another factor influencing the establishment of Church museums were the unsatisfactory conditions of storing objects withdrawn from the religious cult.

A characteristic example of institutions of the discussed variety is the Diocesan Museum in Plock, the first such museum in the Kingdom of Poland. Its special building, intended specifically for museum functions, was the first to be erected and to the end of the 1970s the only of its kind in Poland. It is here that the museum staff realised the postulates of the *Resolution on Sacral Art* issued in 1925 by Pope Pius XI, and conducted a thorough inventory of the diocese. In 1928 the museum published its *Statute* upon the initiative of the museum director, Rev. Alexander Dmochowski – the first and until 1937 the only such status of a Diocesan Museum in Poland

During the long history of its existence the titular museum always protected historical monuments in various ways: it safeguarded monuments withdrawn from the religious cult against the effect of the passage of time, prepared inventories of movable and immobile monuments, and made it possible to set up a scientific register of monuments of art. Such an inventory made it possible to, first and foremost, discover valuable monuments and prevent the alienation of cultural property.

□

ks. Tadeusz Bukowski

MUZEUM DIECEZJALNE W TARNOWIE DZIEJE – LUDZIE – DZIEŁA

W roku 2008 minął 120 rok istnienia i działania Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie. Rzec można „jubileusz”, jednak okoliczności zewnętrzne sugerują zaakcentowanie uroczystości 125-lecia. To jeszcze tylko pięć lat.

Każdy jubileusz zachęca do spojrzenia wstecz. To prawda. Ale samo muzeum samo przez się jest takim szczególnym miejscem, które skłania do zajrzenia w przeszłość, do wspominania minionych wydarzeń, przywoływania pamięci ludzi. Właśnie muzeum w jakiś szczególny sposób wydobywa z przeszłości to, co było wielkie, co pozostało jako trwałe dobro i dziedzictwo, z którego możemy czerpać dziś. To ludzie tworzą historię i oni wyciskają na niej znamię własnej miary – wielkości lub przeciętności.

Prezentując historię placówki, którą od dziesięciu lat wypadło mi kierować, w znacznej części opieram się na artykule ks. Władysława Szczebaka, opublikowanym w „Currendzie” z okazji jubileuszu 200-lecia diecezji tarnowskiej¹, oraz na opracowanej przez tegoż autora w roku 2003 pierwszej w Polsce monografii Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie². Dodam, iż autor ten w latach 1968-1997 pełnił funkcję dyrektora tegoż muzeum.

Muzeum Diecezjalne w Tarnowie³ to najstarsze muzeum diecezjalne w Polsce. Założone w roku 1888 przez ówczesnego rektora Seminarium Duchownego, ks. Józefa Bąbę, mieściło się w budynku seminarium, w okresie międzywojennym w ratuszu miejskim, zaś obecnie znalazło siedzibę w zabytkowych kamie-



1. „Domy za Katedrą”: Scholasteria, Akademiola, Dom Mikołajewski

1. "Houses behind the Cathedral": the Scholasteria, the Akademiola, the Mikołajewski House



nicznych z wieku XVI. Kompleks budynków muzeum tworzą:

- dawna Akademiola – tak nazywano pierwszą tarnowską szkołę, ponieważ była filią Uniwersytetu Krakowskiego;
- Dom Mikołajewski, który wybudował w roku 1524 mieszczanin tarnowski Jan Mikołajewski, a zamieszkiwał go rektor wspomnianej Akademioli;
- Dom Mansjonariuszy oraz Scholasteria.

Wymienione kamieniczki obiegają od strony zachodniej bazylikę katedralną w Tarnowie, tworząc uroczy zakątek Starego Miasta.

Intencją piszącego te słowa jest przybliżyć czytelnikowi historię, postaci, dzieła, a także klimat Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie.

Założyciel naszego muzeum – ks. infułat dr Józef Bąba, rektor Seminarium Duchownego i prepozyt kapituły katedralnej – to jedna z wielkich postaci naszej diecezjalnej historii. Właśnie Muzeum Diecezjalne – żywe do dziś dnia dzieło jego życia sprawiło, że nieprzerwanie trwa pamięć o tym wybitnym kapłanie. Jego zasługą jest, że diecezja tarnowska jako pierwsza na ziemiach polskich założyła własne muzeum. Rozumiemy pod tym określeniem instytucję gromadzącą i przechowującą dzieła sztuki, aby je chronić, poddawać zabiegom konserwatorskim a także udostępniać dla zwiedzających i prowadzących badania naukowe. W wypadku naszego Muzeum Diecezjalnego dodajmy: placówka ta interesuje się w pierwszym rzędzie dziełami sztuki kościelnej i to z terenu diecezji tarnowskiej⁴.

Muzea diecezjalne – pisał ks. Władysław Szczebak – wyprowadzają swój rodowód od skarbców kościelnych, czyli zbiorów cenniejszych przedmiotów liturgicznych, jakie zawsze istniały przy zakrystiach bogatszych kościołów, a więc przy katedrach, kolegiatach i zamożniejszych klasztorach. Z natury rzeczy były te skarbcze zbiorami dzieł sztuki sakralnej, zwłaszcza złotnictwa i tkanin, a także malarstwa i rzeźby. Wyodrębnienie się części tych zbiorów jako muzeum – pod osobnym zarządkiem i we własnym pomieszczeniu – dokonywało się na wzór muzeów świeckich i wynikało z potrzeby łatwiejszego dostępu dla zwiedzających. Tego rodzaju muzea stały się wnet czymś więcej niż skarbcze kościelne, zarówno co do rodzaju gromadzonych zabytków jak i zasięgu oddziaływania, dlatego powstawały niezależnie od owych skarbców.

Tak było z pierwszym muzeum diecezjalnym w Polsce, którym jest właśnie Muzeum Diecezjalne w Tarnowie. Powstało ono w roku 1888, niezależnie od skarbcza katedralnego, za czasów biskupa Ignacego Łobosa. [...] Najstarsza jego nazwa brzmi: MUZEUM SEMINARYALNE SZTUKI KOŚCIELNEJ W TARNOWIE, gdyż zgro-

madzone wtedy przez ks. Bąbę zabytki znalazły pierwsze pomieszczenie w jednej, a potem w trzech salach gmachu Seminarium Duchownego⁵.

Dlaczego powstało to muzeum? Stawiać takie pytanie to jakby podejmować próbę pokonania dystansu minionych lat, aby bezpośrednio od założyciela muzeum usłyszeć odpowiedź.

Ksiądz Józef Bąba był kapłanem światłym, gorącym patriotą. Świecenia kapłańskie przyjął w roku 1874, przez kilka miesięcy pełnił obowiązki wikariusza w Wojniczu, po czym został skierowany na studia do Wiednia. Był także przez rok administratorem parafii w Czarnym Dunajcu. W roku 1880 przybył do Tarnowa, by pełnić obowiązki profesora historii kościoła i prawa kanonicznego w Seminarium Duchownym. W 1887 r. został kanonikiem kapituły katedralnej i rektorem seminarium. W pamiętniku, który się zachował, tak wyjaśnia swoje inicjatywy: *Za bardzo ważne uważałem zaznajomić kleryków w Seminarium Duchownym z zabytkami sztuki kościelnej, które są w kościołach naszych nieraz zaniedbane i niszczone. Ież to cennych tkanin, obrazów, rzeźb większych i mniejszych służba kościelna zaprzepaściła wyrzucając z kościoła jako stare graty, albo sprzedając za bezcen przygodnym handlarzom. A przecież to są cenne zabytki, świadczące o naszej kulturze. W tym czasie po r. 1899 rozpoczął w Seminarium wykłady o sztuce kościelnej ks. Franciszek Leśniak, za wiedzą i pozwoleniem ks. Bpa Ignacego Łobosa. Rzecz to była nowa, niepraktykowana dotąd. Jego praca i moja uzupełniały się. Gromadziłem dzieła traktujące o sztuce, ilustrowane sztychy i fotografie, stare obrazy wyszukiwane po strychach, przedścionkach, na wieżach kościelnych, stare zniszczone ornaty i inne tkaniny, czyściłem je z brudu i kurzu, a co cenniejsze wywoziłem do Krakowa, gdzie p. Pydyńkowska Emilia, pod tym względem artystka z ukończonymi studiami fachowymi w Paryżu, albo je restaurowała, albo je tylko umiejętnie czyściła. Tak powstał spory zbiór wszystkiego co w kościołach się znajduje: kawałków całych i resztek, zwłaszcza tkanin, gobelinów, dywanów, kobierców, brokatów jedwabnych, zdobnych srebrem, złotem, nawet perłami. To wszystko pomieściłem w sali największej w budynku seminarium na I piętrze, zajętej dotychczas na sypialnię dla kleryków. Sprawilem szafy i komody dla przechowania tych przedmiotów. Pomogli mi w tym moi wychowankowie, księża z diecezji ofiarami pieniężnymi na ten cel składanymi. Ks. Bp Łobos dał niektóre dzieła i zeszyty periodyczne wychodzące, a w Currendzie ogłaszał wykazy skladek, podawane przeze mnie⁶.*

Już w tym cytowanym fragmencie pamiętnika jawi się postać kapłana niezwykle zatroskanego o dzieła sztuki. Ubolewając nad faktem bezmyślnego niszczenia starych przedmiotów kościelnych, ks. Bąba napi-

sał wprost: *A przecież to są cenne zabytki, świadczące o naszej kulturze.*

Trzeba nam pamiętać o sytuacji polityczno-gospodarczej w Galicji, o usilnej tu pracy nad kulturalnym i ekonomicznym podźwignięciem kraju, o wielkim rozkwicie nauk, zwłaszcza historycznych, oraz związanych z nimi sztuk pięknych. W roku 1873 powstaje w Krakowie Akademia Umiejętności. Ukazują się drukiem wydobywane z archiwów pomnikowe dokumenty naszych dziejów. Powstaje malarstwo historyczne – Jan Matejko na swych płótnach przybliża obrazy wielkiej przeszłości naszej ojczyzny. W literaturze podobnie podnoszą ducha Józef Ignacy Kraszewski i Henryk Sienkiewicz. W tym klimacie w roku 1879 powstaje w krakowskich w Sukiennicach Muzeum Narodowe zapoczątkowane darem Henryka Siemiradzkiego, w którym był obraz *Pochodnie Nerona*, zaś zaledwie 9 lat później – tarnowskie Muzeum Diecezjalne⁷.

W cytowanym artykule ks. W. Szczebak wyraźnie podkreśla: *Jest więc oczywiste, że obydwie te instytucje zrodziły się w tej samej atmosferze nawrotu do poznawania historii polskiej oraz gromadzenia różnorodnych świadectw dawnej wielkości Ojczyzny*⁸.

Autor, opisując okoliczności zewnętrzne stanowiące tło powstania Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, odnotowuje aktywność szkoły historycznej krakowskiej i pierwsze próby inwentaryzacji zabytków, działalność Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej z siedzibą w Krakowie i Galicji Wschodniej z siedzibą we Lwowie, a także działającej w ramach krakowskiej Akademii Umiejętności Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce.

Ta aktywność nie mogła ująć uwagi Kościoła. Tak więc w roku 1861 na polecenie konsystorza biskupiego została w diecezji tarnowskiej przeprowadzona inwentaryzacja napisów na pomnikach grobowych znajdujących się w kościołach i klasztorach, aby – jak zaznaczono w piśmie – *ich byt dla dziejowego użytku przedłużyć*⁹.

Diecezja tarnowska wzięła także udział w urządzaniu we Lwowie „Wystawy Starożytności”, uczynając na nią różnego rodzaju zabytki sztuki kościelnej. Poza tym w diecezjalnym piśmie „Currenda” pojawiały się skierowane do księży wezwania do zbierania dat i wiadomości odnoszących się do historycznych budowli kościelnych, tudzież zabytków i pomników sztuki potrzebujących opieki konserwatorskiej¹⁰. Jak zauważa ks. Szczebak: *Tego rodzaju wezwania i praktyczne wskazówki mnożą się w Currendzie od czasu, gdy w roku 1886 objął rządy diecezji wrażliwy bardzo na sprawę ochrony zabytków biskup Ignacy Łobos*¹¹.

Pamiętając o sytuacji niekwestionowanego lojalizmu

wobec zaborcy rozumiemy, że praca nad kulturalnym podniesieniem kraju, zaangażowanie w ideę ocalenia pamiętek kultury narodowej, była świadectwem wielkiej mądrości tamtego pokolenia i rzeczywistą służbą ojczyźnie. W takim właśnie kontekście ukazał postać ks. rektora Józefa Bąby podczas jubileuszu 50-lecia jego kapłaństwa dawny jego wychowanek – ks. Kasper Mazur – ówczesny proboszcz katedry tarnowskiej: *Nie powiem, żebyś zapalał swoich uczniów i wychowanków do taniego, operetkowego patriotyzmu... Nie! Aleś uczył zdrowych zasad pracy, a Ojczyznę kazałeś kochać czynem*¹².

Taki oto człowiek założył Muzeum Diecezjalne w Tarnowie. Gdyby dokładniej przyrzeć się jego pracy w diecezji, należałoby dodać, że np. jako kanonik kapituły katedralnej towarzyszył biskupowi w wizytach kanonicznych. Zapewne wówczas miał okazję zauważyć to, o czym mówił w referacie o muzeach diecezjalnych na Wiecu Katolickim w Krakowie w roku 1893: *Zadaniem muzeów jest zbierać zabytki stare, do nabożeństwa nieużyteczne, ani w tym stanie w jakim się znajdują do ozdoby kościołów wcale się nie przyczyniające, a mające historyczną, archeologiczną, czy to artystyczną wartość, których znaczna ilość poniewiera się po strychach, zakrytych, skarbcach, chórach, dzwonicach kościelnych i niejako prosi, by je podjąć i od zniszczenia uratować. Czasem są to szmaty, graty niekształtne, resztki na pozór bez wartości, ale te szmaty, graty i resztki z pyłu otrzepane, z błota odczyszczane, mogą być dla znawców cennymi okazami, pełnymi estetycznego smaku i znacznej wartości*¹³.

A oto fragment mowy ks. Józefa Bąby wygłoszonej 25 października 1888 r. z okazji otwarcia Muzeum Diecezjalnego. Była to zarazem uroczystość 50-lecia oddania gmachu seminaryjnego. *Nasz Najprzewielebniejszy Arcypasterz, jak tylko objął rządy tej Diecezji, zaprowadził w seminarium tutejszym wykłady estetyki, by alumnom, którzy kiedyś mają opiekować się zabytkami przeszłości, dać pojęcie o sztuce kościelnej, ukazać prawdziwe piękno, otworzyć niejako nowe pole, na którym umysł ich napawać się może niewypowiedzianymi rozkoszami. Należało się tedy obok wykładów teoretycznych dać alumnom do ręki wzory sztuki kościelnej, aby mając je zawsze przed oczami wpatrywali się w nie i na wzorach najcenniejszych mistrzów kształcili zmysł estetyczny. Wsparty hojną dłonią Najprzewielebniejszego naszego Arcypasterza, przezacnych X. Prałatów i Kanoników Katedralnych, kapłanów z Diecezji, przeważnie moich uczniów (bo do innych nie miałem odwagi zapukać), zebrałem pokaźny fundusz, bo dochodzący do 830 złr. w gotówce, a 450 złr. w darach, z którego to funduszu pod umiętnym kierownictwem dwu kapłanów przyozdobiono tą salę i zaopatrzono w dzieła sztuki chrześcijańskiej. Niechże nasza młodzież duchowa, korzystając z tych zbiorów na chlubę Diecezji, na pożytek*

dusz, na chwałę Zbawiciela – i niech uczy się na przykładzie niezwykłej ofiarności, która na jej jedynie korzyść moralną wychodzi, jak ma dobro prywatne poświęcać dla sprawy ogółu. Tobie zaś Najprzewielebniejszy Arcypasterzu, całej najczcigodniejszej Kapituły i wszystkim braciom składam serdeczne podziękowanie za poparcie mych usiłowań¹⁴.

Dzisiaj, 120 lat później, gdy mamy w pamięci choćby Galerię Sztuki Średniowiecznej Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, wypada wyjaśnić – wcale się tego nie krępując – że historia naszego muzeum rozpoczęła się od zwykłych reprodukcji dzieł sławnych mistrzów. Ksiądz Bąba napisał w swoim pamiętniku, że gdy w roku 1887 został rektorem seminarium i zorientował się, iż ci, którzy kiedyś mając się opiekować kościołami i cennymi nieraz zabytkami sztuki religijnej, nie mają należytych wiadomości i wyrobionego smaku, postanowił – poza wykładami z historii sztuki, które były już prowadzone – urządzić także gabinet sztuki dla pogłównego ilustrowania treści tych wykładów¹⁵.

W roku 2003, nakładem Wydawnictwa Diecezji Tarnowskiej „Biblos” ukazała się drukiem praca doktorska ks. Władysława Szczebaka zatytułowana: *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie na tle dziejów muzealnictwa kościelnego w Polsce*. Czytamy w niej m.in.: *Można powiedzieć, że tarnowskie Muzeum Diecezjalne, jako najstarsze muzeum kościelne w Polsce, wyznacza równocześnie początek naszego muzealnictwa kościelnego. Powstało ono od początku jako muzeum sztuki religijnej i od początku również miało wyznaczone do spełnienia konkretne zadania w życiu diecezji [...]. Było to nowością na terenie kościelnym w Polsce, jednak bez zbytecznego opóźnienia w stosunku do zagranicy, gdyż tam również rodziła się dopiero myśl zakładania tego rodzaju instytucji diecezjalnych¹⁶.*

Dalej autor pisze: *W ciągu swoich już ponad 100-letnich dziejów tarnowskie Muzeum Diecezjalne miało lata pomyślności, to znów zastoju, a nawet zagrożenia [...]. Począwszy od narodzin i pierwszych lat spontanicznego rozwoju, potem krótkiego okresu osłabienia, przeżywa ono z kolei burzliwy nawet etap intensywnego wzrostu. W ten sposób, w poczuciu swojej wartości, wkracza następnie w wiek „dojrzały”. Krystalizuje się wówczas profil jego zbiorów, ustala pozycja naukowa w muzealnictwie polskim, a nawet utrzuca sobie ono w tym czasie własne miejsce zamieszkania – od wydzielonych sal w budynku Seminarium Duchownego, poprzez wynajęte, dostojne wnętrza gotyckiego Ratusza w Rynku, aż do uzyskania stałego pobytu w zabytkowych „domach za Katedrą”, w sercu tarnowskiej Starówki. Szczęśliwie też przetrwało w tym okresie dwa wielkie zagrożenia swojego bytu, jakim były dla niego obydwie wojny światowe. Z kolei czasy obecne to już ponad 40-letni okres jakby życiowej „stabilizacji”,*

nastawiony nie tyle na powiększanie zasobów – chociaż to się też dokonuje – co raczej na ich naukowe opracowywanie i udostępnianie w różnorodnych formach. Oddziaływanie również na teren diecezji poprzez inspiracje artystyczne a zwłaszcza w dziedzinie ochrony zabytków, co dzieje się szczególnie poprzez pracownię konserwatorską, zakładanie muzeów parafialnych, które stanowią jego filie¹⁷.

Tak oto dzieło ks. Józefa Bąby zaowocowało. Dzisiaj Muzeum Diecezjalne w Tarnowie ma 14 placówek filialnych (zob. ANEKS, w którym zamieszczony jest ich wykaz, obok nazwy parafii i adresu, podane nazwisko założyciela, kustosza i rok powstania; przy kilku placówkach przytaczam także motywacje założycieli oraz krótkie informacje o zbiorach).

Jak już wspomniano, obecnie zbiory Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie są prezentowane w gotycko-renesansowych wnętrzach historycznych kamienic, które należą do najstarszych budynków Tarnowa¹⁸. To prawda, że nie zachowały się w swojej pierwotnej, średniowiecznej formie; pochodzą z wieku XVI i XVII, kiedy to dobudowano je do obronnych murów miasta. Są to: Scholasteria, Akademiola, Dom Mikołajowski, oraz Dom Mianjonariuszy.

W piętrowej kamieniczce zwanej Scholasterią, gdzie na parterze znajduje się główne wejście do muzeum, na piętrze, w sionce i dwóch salach prezentowana jest wystawa ludowych obrazów malowanych na szkłe. Nazwa Scholasteria jest zapewne przypadkowa, wiadomo bowiem, że od roku 1683 mieszkał tam kanclerz kapituły kolegiackiej, natomiast kanonik scholastyk zajmował część następnego domu, zwanego Akademiową. W Akademioli dwie wielkie sale zajmuje główna część ekspozycji muzealnej, czyli zabytki małopolskiej sztuki gotyckiej – rzeźby i malarstwa. To w tej właśnie kamienicy, pierwotnie składającej się z dwóch budynków, mieściła się szkoła parafialna, później kolegiacka. Dzięki uposażeniu przez kanonika Wojciecha Kaszewicza (zm. 1753) otrzymała w roku 1760, dekretem biskupa Kajetana Sołtyka, status tzw. Akademioli, czyli filii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Najbardziej znany wśród „Domów za Katedrą” jest tzw. Dom Mikołajowski, najlepiej w Tarnowie zachowany w swej gotycko-renesansowej formie, w którym możemy oglądać wiele oryginalnych detali architektonicznych. Są to kamienne, rzeźbione portale w liczbie sześciu. Pierwszy, z herbem Kościesza w nadprożu, mieści się w wejściu głównym, następne dwa w sieni na parterze – jeden zakończony łukiem w kształcie „osłego grzbietu” i drugi w formie „świętego trójliścia” – dalsze zaś na piętrze. Dwa z tych ostatnich to portale typu wawelskiego, przypisywane Benedyktowi Sandomierzaninowi, a ostatni, renesansowy, znajduje



2. Kapliczka św. Józefa, Scholasteria

2. Shrine of St. Joseph, the Scholasteria



3. Dom Mikołajowski 1524

3. The Mikołajewski House, 1524

się w przejściu do następnej kamienicy. Nadto, wśród zabytkowej kamieniarki mamy jeszcze profilowane obramienia dwóch okien frontowych na piętrze oraz dwie tablice erekcyjne – jedną na zewnątrz, obok głównego portalu, drugą zaś wewnątrz budynku, na piętrze. Poza tym zachowały się oryginalne belki stropu w sieniach parteru i piętra.

Kamienica ta pierwotnie była nazywana Koruszowską, i z tym zapewne trzeba łączyć obecność herbu Kościeszka w portalu głównego wejścia. Jednak obydwie tablice erekcyjne obok roku 1524 i herbu Gryf wymieniają Jana Mikołajowskiego, a tablica na frontonie także jego żonę Barbarę jako fundatorów tego domu. Prawdopodobnie Mikołajowscy nabywszy tę kamienicę dokonali w roku 1524 jej przebudowy. Z dokumentów wiadomo, że w roku 1527 zapisali ją wikariuszom kolegiaty, od nich zaś nabył ją w roku 1547 kanonik kantor, czyli primicerius, i odtąd – z przerwą w latach 1554-1578 – utrzymała się w posiadaniu kapituły. Po erygowaniu Kolonii Akademickiej mieszkał tu jej rektor.

Ostatnim z budynków muzealnych jest tzw. Dom Mansjonariuszy. Jest on przybudowany do Domu

Mikołajowskiego prawdopodobnie w pierwszych dziesięciokrotnościach lat wieku XVII, ponieważ kolegium mansjonariuszy powstało przy kolegiacie tarnowskiej w roku 1609.

Jak już wcześniej wspomniano, najważniejszym działem zbiorów są zabytki sztuki cechowej – gotyckiej rzeźby i malarstwa z terenu Małopolski, reprezentujące tzw. szkołę krakowsko-sądecką. Należy tu wymienić gotyckie tryptyki w liczbie dziesięciu, całą galerię gotyckich Madonn z Dzieciątkiem w rzeźbie, a nadto liczne przykłady luźnych kwater i skrzydeł gotyckiego malarstwa tablicowego oraz inne jeszcze przykłady w zakresie rzeźby. Wiele z tych dzieł ma podstawowe znaczenie dla dziejów polskiej sztuki gotyckiej, wykazując nadto związki ze sztuką europejską. Na te dwa aspekty, a mianowicie znaczenie ogólnopolskie i europejskie tarnowskich zbiorów sztuki gotyckiej, wskazywał ks. Władysław Szczebak w artykule *Galeria gotyckiej sztuki małopolskiej*¹⁹, uzasadniając ważną pozycję tarnowskiego Muzeum Diecezjalnego w muzealnictwie polskim. Oto wśród małopolskich zabytków rzeźby i malarstwa znajduje się wiele przedmiotów, które ilustrują zmiany stylistyki w różnych okresach

rozwoju sztuki gotyku, wskazują na wpływ i inspiracje licznych kręgów artystycznych, a swoją tematyką i jej opracowaniem świadczą o rozkwicie na naszym terenie ówczesnej myśli teologicznej i o rozwoju życia religijnego. W kolekcji rzeźby znajduje się jeden z najstarszych tego rodzaju przykładów w Polsce – pełnoplastyczna rzeźba: *Głowa św. Jana Chrzciciela na misie* z Łącka, datowana na drugą połowę wieku XIII, wykonana w drewnie, późnoromańska. Należy także zwrócić uwagę na grupę dwudziestu gotyckich ołtarzowych

figur Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Najstarsza z nich, pochodząca z Czchowa, tzw. I-sza, datowana jest na drugą ćwierć wieku XIV. Kolekcję tę zamykają dwie Madonny z około roku 1500 lub z początku wieku XVI, mianowicie z Ujanowic, tzw. II-ga, oraz z Piotrkowic. Cała galeria Madonn z Dzieciątkiem jest znakomitą ilustracją przemian stylowych postaci ludzkiej w gotyku na przestrzeni dwóch wieków, od idealistycznego hieratyzmu wczesnego gotyku, aż do stopniowego ożywiania się, bliskiego już nowożytnemu realizmowi.



4. Galeria Sztuki Średniowiecznej

4. Mediaeval Art Gallery



5. *Chrystus Frasobliwy*, pocz. XVI w, warsztat Wita Stwosza

5. *Christ the Mournful*, early sixteenth century, workshop of Wit Stwosz

W omawianej galerii ważną pozycję zajmują rzeźbiarskie przedstawienia Matki Boskiej Bolesnej w typie ikonograficznym zwanym *Pietá*. Pochodząca z początku wieku XIV i uważana przez Józefa E. Dutkiewicza za najstarszą w Polsce gotycką rzeźbę drewnianą *Pietá* z Wojnicza, z pomniejszonym świadomie martwym Ciałem Chrystusa, określana jest w ikonografii jako *Pietá* – *corpusculum*. Nadto w galerii rzeźby znajduje się pochodząca z około roku 1420 *Pietá* z Woli Mędrzechowskiej oraz *Pietá* z Tymbarku, datowana na pierwszą połowę XV wieku.

Muzeum tarnowskie posiada dwa rzeźbione tryptyki. Pierwszy z nich, ze Szczawnicy (zachowana tylko część środkowa), zawiera stojącą pośrodku figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, a po jej bokach cztery mniejsze figurki świętych Dziewic – Barbary, Doroty, Katarzyny i Małgorzaty. Drugi tryptyk pochodzi z Zasowa. Zachowany w całości, z wyjątkiem postaci Ukrzyżowanego Chrystusa w części środkowej, przedstawia w części środkowej wielopostaciową scenę Ukrzyżowania, zaś

w czterech kwaterach na skrzydłach sceny Męki Pańskiej: *Modlitwę w Ogrójcu*, *Niesienie krzyża*, *Zdjęcie z krzyża* i *Złożenie do grobu*. Tak tryptyk ze Szczawnicy jak i z Zasowa datuje się na czas około roku 1470, więc – obok wawelskiego *Tryptyku św. Trójcy* z roku 1467 – są to najstarsze w Małopolsce przykłady tego typu ołtarzy w rzeźbie.

Prezentując galerię rzeźby warto dodać, iż do czasu ostatniej wojny tarnowskie Muzeum Diecezjalne posiadało znakomitą grupę rzeźbiarską w drewnie – *Świętą Annę Samotrzcę* z lat 1480-1490, uznaną za „własnoręczne” dzieło Wita Stwosza. Została ona zrabowana przez Niemców w czerwcu 1940 r. i dotąd nie jest odnaleziona.

Muzeum Diecezjalne w Tarnowie także w galerii malarstwa tablicowego posiada zabytki o wielkim znaczeniu dla kultury artystycznej polskiego średniowiecza. Wystarczy przede wszystkim wymienić obraz *Oplakiwanie Chrystusa* z Chomranic, (ok. 1440-1450), Znana jest opinia, że reprezentuje on najwyższy poziom artystyczny naszego wczesnego malarstwa wieku XV, zaś w kompozycji tej zwraca uwagę przede wszystkim zespół motywów zaczerpniętych z dzieł czynnego w Tournai Roberta Campina²⁰. Muzeum tarnowskie posiada nadto dwa inne dzieła o tej samej tematyce. Są to: *Oplakiwanie* z Czarnego Potoka, powstałe ok. 1450 r., czyli wnet po chomranickim i zapewne pod jego wpływem, oraz późniejsze, z końca wieku XV, *Oplakiwanie* ze Starego Sącza.

W galerii znajduje się najstarszy w polskim malarstwie tablicowym cykl pasyjny – osiem scen Męki Pańskiej zakomponowanych na odwrociach skrzydeł tryptyku z Ptaszkowej z lat 1430-1440. Skrzydła tryptyku z Ptaszkowej są cennym dla nauki zabytkiem także i z tego powodu, że wśród scen Maryjnych kwatery *Adoracja Dzieciątka* niewątpliwie powstała pod wpływem głośnych wówczas objawień św. Brygidy Szwedzkiej, zaś w scenie *Zaśnięcia Matki Boskiej* mamy bardzo interesujące połączenie wschodniego i zachodniego ujęcia tego tematu w sztuce. W kolekcji prezentujemy także obraz *Misericordia Domini* ze Zbylitowskiej Góry, z połowy wieku XV, znany powszechnie jako *Chrystus w Studni* – obraz unikalny, gdyż jest to jedyny w polskiej ikonografii przykład, gdzie umęczonemu Chrystusowi towarzyszy obok Matki Boskiej, Starzec Symeon, a nie jak zwykle św. Jan Ewangelista lub patron miejsca.

Warte podkreślenia są skrzydła tryptyku z Nowego Sącza, poświęcone św. Wojciechowi i św. Jerzemu, gdzie jedna z kwater zawiera unikalną w naszym malarstwie tablicowym scenę *Zjazdu gnieźnieńskiego* w roku 1000 przy grobie św. Wojciecha. Warto dodać, iż całe to skrzydło jest w Polsce – po romańskich Drzwiach

Gnieźnieńskich z około 1170 r. – drugim chronologicznie przykładem ikonografii tego świętego.

Spośród innych zabytków malarstwa tablicowego warto jeszcze zwrócić uwagę na *Epitafium Doktora Adama*, profesora medycyny i rektora Uniwersytetu Krakowskiego zmarłego w roku 1514. Przedstawiona na tym obrazie postać doktora Adama jest w naszym malarstwie pierwszą portretowo ujętą podobizną donatora świeckiego.

Prezentując tylko kilka dzieł z galerii sztuki średniowiecznej, nie sposób oddać w pełni klimatu tarnowskiej ekspozycji. Oglądając wystawę można dostrzec nieprzeciętne wartości zabytków gotyckiej sztuki w zakresie formy, a więc kompozycji, perspektywy, modelunku i kolorystyki, można zgłębiać tajemnice warsztatowe cechowych mistrzów, odkrywać bogactwo treści, choćby samych tylko motywów ikonograficznych. Dzieła te, prezentowane w pomieszczeniach Akademioli, wprowadzają widza w barwny, fascynujący świat kultury artystycznej średniowiecza. Zwiedzający tarnowską wystawę przy dźwiękach chorału gregoriańskiego odnosi wrażenie, że pozornie martwe eksponaty muzealne ożywają i mówią o życiu ówczesnych ludzi – o mistrzach, którzy je tworzyli, jak również o wielkiej kulturze duchowej tych, którym ta sztuka służyła na codzień.

Drugi dział zbiorów obejmuje tkaniny kościelne od czasów średniowiecza aż po wiek XIX. Kolekcja ta zaistniała dzięki inicjatywie, wiedzy i wielkiej pasji kolekcjonerskiej ks. Józefa Bąby. Można powiedzieć, że całe zbiory Muzeum Diecezjalnego mają swój początek w jego kolekcjonerskiej pasji, ale szczególnym zainteresowaniem darzył ksiądz paramenty liturgiczne. Ze znanstwem je zbierał i kupował, podziwiając piękno tkaniny i bogactwo haftów, ich treść religijną oraz estetykę i kunszt wykonania. To w tej kolekcji możemy podziwiać m.in. ornat ze Szczepanowa z Chrystusem Ukrzyżowanym wyhaftowanym na kolumnie krzyżowej jako Drzewo Życia (XVI w.) i ornat ze Straszęcina, na którym haftarz, naśladując rzeźbiarza, w hafcie wypukłym wykonał scenę Bożego Narodzenia, wpisana w formę krzyża (XV w.), a także ornaty wykonane z tkanin włoskich, hiszpańskich, perskich, tureckich, francuskich. Tkaniny polskie reprezentowane są przez pasy kontuszowe.

Tarnowskie muzeum posiada także dział sztuki ludowej – tu na pierwszy plan wybija się kolekcja obrazów ludowych malowanych na szkle. Prawie wszystkie ofiarował w roku 1957 znany w Polsce i za granicą kolekcjoner Norbert Lippóczy (1902-1996)²¹, Węgier który od roku 1929 na stałe mieszkał w Tarnowie, gdzie prowadził ekspozyturę win tokajskich, realizując równocześnie swą pasję zbierania obrazów ludowych na szkle. Motywem przekazania Muzeum Diecezjalnemu w darze kolekcji swego życia była dla Lippóczy'ego potrzeba okazania wdzięczności społeczeństwu Tarnowa, które w czasie bolesnych wydarzeń na Węgrzech (jesienią 1956 r.) w przeciągu paru dni samorzutnie zebrało 125 litrów krwi oraz dwa wagony żywności i odzieży dla poszkodowanych mieszkańców Budapesztu.

Kolekcja ta składa się z 244 eksponatów pochodzących z terenu Europy oraz innych kontynentów.

Na pierwszy rzut oka sale wystawowe tarnowskiej Scholasterii wydają się być obwieszane podobnymi zupełnie malowidłami – tak bowiem przemawiają do widza te jednakowo lśniące tafle szkła kolorowe i wzorzyste dzieła. Wnikliwe jednak wpatrywanie się pozwala dostrzec różnice i podobieństwa, zauważyć wpływy różnych tendencji artystycznych, pozwala zestawiać obrazy w grupy, klasyfikować je i nazywać. Jest to praca niełatwa, gdy często brakuje danych o historii obiektu, o jego pochodzeniu i miejscu powstania, gdy



6. Galeria Tkanin

6. Fabrics Gallery



7. Galeria Sztuki Ludowej – kolekcja Norberta Lippóczy'ego

7. Folk Art Gallery – the Norbert Lippóczy collection



brak danych o twórcach albo podań czy legend z nimi związanych. Zasadniczo można podzielić te obrazy na dwie główne grupy: do pierwszej zaliczamy obrazy powstałe pod wpływem zachodniego malarstwa kościelnego, zaś drugą tworzą, malowane na szkle ikony ludowe, pochodzące z terenów wschodnich. Wykonali je ludowi malarze pod wpływem prawzorów sztuki cerkiewnej o podłożu bizantyńskim.

W kolekcji sztuki ludowej Muzeum Diecezjalne prezentuje także przykłady rzeźby ludowej m.in. Jędrzeja Wowry z Gorzenia, a także współczesnej z bardzo żywego ośrodka tej sztuki w Paszynie k. Nowego Sącza.

Kolejny dar kolekcjonerski tarnowskie Muzeum Diecezjalne otrzymało z okazji 100-lecia swego istnienia. Ofiarodawczynią była Olga Majewska (1902-2005), emerytowana nauczycielka jednego z liceów tarnowskich, a równocześnie zamiłowana kolekcjonerka²². Aktem darowizny z dnia 6 lipca 1988 r. przekazała

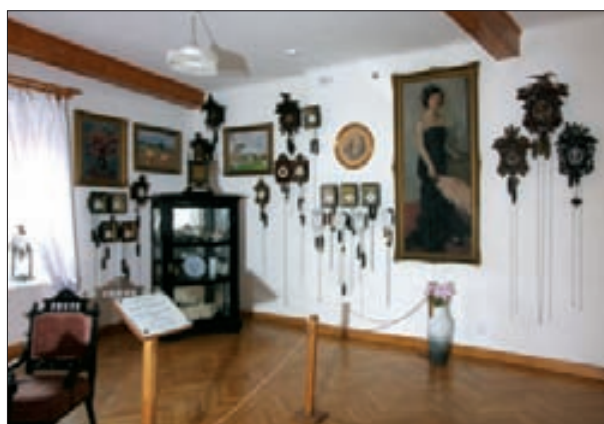
muzeum piętnaście obrazów – przeważnie z okresu Młodej Polski, czterdzieści siedem zegarów ściennych, skrzynkowych, tzw. tyrolskich²³, oraz kilka przykładów dawnej porcelany (Miśnia, Wiedeń, Chiny). Wśród obrazów są m.in.: Jacka Malczewskiego *Thanatos* z roku 1919, Wojciecha Weisa *Wazon z kwiatami* i dwa pejzaże – *Lato* oraz *Kwitnący sad*, Kazimierza Sichulskiego *Huculka* i *Gęsiarek*, Vlastimila Hoffmanna *Chłopiec z widokiem na Wawel*. Cały ten zbiór otrzymał stałe miejsce w jednej z sal Domu Mansjonariuszy i jest udostępniony pod nazwą „Kolekcjonerski salon mieszczkański”.

Uroczy zaulek tarnowskiej starówki, gdzie w „Domach za katedrą” mieszczą się zbiory Muzeum Diecezjalnego ma także ujemne strony, ogranicza bowiem możliwości zyskania dodatkowych powierzchni wystawienniczych. Ostatnie decyzje władz diecezjalnych dają podstawy do nadziei na dodatkowe pomieszczenia wystawiennicze. Wówczas to, po remoncie Domu Mansjonariu-



8. Kolekcjonerski Salon Mieszczkański – dar Olgi Majewskiej

8. A Bourgeois Collector's Salon – a donation by Olga Majewska



(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie)

szy, mogłyby zostać udostępnione eksponaty skarbcza bazyliki katedralnej, a także kolekcja medali, plaketek i innych pamiątek, ofiarowana w roku 1989 przez ks. Kazimierza Ocytkę (1928-1989), proboszcza parafii w Kątach, zamiłowanego kolekcjonera.

Kościół potrzebuje sztuki, aby lepiej wiedzieć, co kryje się w człowieku, któremu ma głosić Ewangelię mówił Jan Paweł II do przedstawicieli świata nauki i sztuki w Wiedniu w 1983 r. i powtórzył te słowa w swoim *Liście do artystów*²⁴.

Konsekwentnie – Kościół potrzebuje działalności muzealniczej: instytucji gromadzących i przechowujących dzieła sztuki, aby je chronić, poddawać zabiegom konserwatorskim, a także udostępniać zwiedza-

jącym oraz prowadzącym badania naukowe. Muzea sztuki sakralnej, zgodnie z oczekiwaniem Kościoła, niech będą nie tylko żywymi świadkami chrześcijańskiej kultury minionych wieków, ale także człowiekowi dni naszych niech starają się głosić Ewangelię. Niech włączają się w środowisko aktywności duszpasterskiej, podejmując refleksję nad życiem Kościoła w ścisłym odniesieniu do dziedzictwa kulturowego²⁵.

Od 120 lat Muzeum Diecezjalne w Tarnowie wraz z placówkami filialnymi jest nie tylko żywym świadkiem chrześcijańskiej kultury minionych czasów, ale także człowiekowi dni naszych stara się głosić Ewangelię.

Przypisy

¹ W. Szczebak ks., *Jak powstawały zbiory sztuki Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie*, „Currenda”, R. 138, 1988, nr 7 – 9, s. 304-316.

² Tenże, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie na tle dziejów muzealnictwa kościelnego w Polsce*, Tarnów 2003.

³ T. Bukowski ks., tekst strony internetowej MDT, pozwalający od dziesięciu już lat „wejść” w progi Muzeum Diecezjalnego, oglądać poszczególne sale, wybrane eksponaty, przeczytać krótką notkę o jego historii, www.diecezja-tarnow.pl; por. tenże, *Zaproszenie*, „Plastyka i wychowanie” 1999, nr 4, s.17.

⁴ T. Bukowski ks., *Dlaczego ludzie tworzą muzea*, „Rocznik Bocheński”, t. V, 2001, s. 226. (Referat wygłoszony 26 czerwca 1999 r. w Muzeum Stanisława Fischera w Bochni, podczas uroczystości jubileuszowych z okazji 40-lecia tegoż Muzeum).

⁵ W. Szczebak ks., *Jak powstało Muzeum Diecezjalne...*, s. 379.

⁶ W. Chrobak ks., *Z historii Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie*, „Currenda”, R. 111, 1961, s. 347-349.

⁷ W. Szczebak ks., *Jak powstało Muzeum Diecezjalne...*, s. 381.

⁸ *Ibidem*, s. 381.

⁹ Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, *Protocollum* 1861, nr 52 (8 D).

¹⁰ *Ibidem*, nr 118 (14 D).

¹¹ W. Szczebak ks., *Jak powstało Muzeum Diecezjalne...*, s. 382.

¹² K. Mazur ks., *Sprawozdanie z akcji podjętej przez P.T. Uczniów i Wychowanków Imci Księdza Infułata Dra Józefa Bąby w sprawie obchodu Złotego Jubileuszu Jego Kapłaństwa*, Tarnów 1925, s. 9.

¹³ W. Szczebak ks., *Jak powstało Muzeum Diecezjalne...*, s. 383.

¹⁴ Archiwum Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie [rkps].

¹⁵ W. Szczebak ks., *Jak powstawały zbiory...*, s. 305.

¹⁶ Tenże, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie...*, s.65.

¹⁷ Tamże, s. 101.

¹⁸ *Ibidem*, s.141-143.

¹⁹ W. Szczebak ks., *Galeria gotyckiej sztuki małopolskiej w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie*, „Plastyka i wychowanie” 1999, nr 4, s. 7-16.

²⁰ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 104.

²¹ N. Lippóczy, *Semper sitio*, „Polska Sztuka Ludowa” 1975, nr 1-2, s. 19-44; T. Bukowski ks., *Galeria ludowego malarstwa na szkle w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie*, „Currenda”, R. 138, 1988 nr 10-12 s. 581-588; tenże, *Norbert Lippóczy – kolekcjoner i wielki darczyńca* [w:] *Wybitni tarnowianie. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej z okazji Dnia Fundacji im. Hetmana Jana Tarnowskiego 19 maja 2000 r.*, Tarnów 2001, s.19-27; tenże, *A magyar díszpolgár*, „Magyar Napló”, Budapest 2001, nr 4-6, s. 74-75.

²² P. Pasek ks., *Kolekcja Olgi Majewskiej w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie*, Tarnów 2000 [mps].

²³ Tenże, *Zegary szwarcwaldzkie z kolekcji Olgi Majewskiej w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie*, Lublin 2007 [mps].

²⁴ Papież Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan, 4 kwietnia 1999.

²⁵ *Funkcja pastoralna muzeów kościelnych. List okólny Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, z dnia 15 sierpnia 2001 r.*, „Biuletyn Muzeum Diecezjalnego”, Muzeum Diecezjalne w Zamościu, 2000-2001, nr 4, s.6.

ANEKS

Filie Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie

Bobowa, Muzeum Parafialne

Parafia Wszystkich Świętych,
38-350 Bobowa 20, tel. 018-35-14-062
założyciel: ks. Stanisław Chrzan (r.1986)

kustosz: ks. Marian Jedynak

Dobra, Muzeum Parafialne

Parafia Matki Bożej Szkaplerznej,
34-642 Dobra 99, tel. 018-33-30-016
założyciel: ks. Edward Wojtusiak (r.1955)

kustosz: ks. Zbigniew Smajdor

Ks. Edward Wojtusiak jako wybitny socjolog, który przeszedł Oświęcim i Dachau, rozumiał, że Kościół powinien się włączyć w ideę ratowania kultury ludowej. Poza szatami liturgicznymi, obrazami, rzeźbami, sprzętem liturgicznym wszelkiego rodzaju, księgami kościelnymi i cennymi rękopisami, w tym *Biblią bazylejską* z 1578 r., muzeum zgromadziło dzieła sztuki ludowej: świątki, obrazy, stroje ludowej oraz zabytki miejscowej kultury użytkowej.

Grybów, Muzeum Parafialne

Parafia św. Katarzyny PM,
33-330 Grybów, ul. Kościelna 3, tel. 018-445-02-62
założyciel: ks. Jan Solak (r.1950)

kustosz: ks. Ryszard Sorota

Ks. Jan Solak zgromadził liczne pamiątki dokumentujące dawne obiekty sakralne – kościół Kazimierzowski z 1340 r., kościółek św. Bernardyna z roku 1455 – a także liczne dzieła sztuki: m.in. obrazy *Św. Zofia z córkami* z 1450 r., zwieńczenia tryptyku (Prorok Daniel i Zachariasz) z ok. 1450 r.; *Rodzina Matki Bożej* z XV/XVI, czy epitafium Jadwigi Lichoń z roku 1644. Jest także w muzeum wiele eksponatów sztuki ludowej, sztuki cerkiewnej, są rzeźby, naczynia liturgiczne, tkaniny, meble, dokumenty: np. pergamin królewski podpisany własnoręcznie przez króla Augusta II Mocnego z 1724 r. nadesłany do rzemieślników grybowski.

Iwkowa, Muzeum Parafialne im. ks. Jana Piechoty

Parafia Podwyższenia Krzyża Św.
32-861 Iwkowa 12, tel. 014-68-44-327
założyciel: ks. Jan Piechota (r.1966)

kustosz: ks. Józef Gurgul

Ks. J. Piechota założył w wieży kościelnej muzeum dla uczczenia Millennium Chrztu Polski Parafialne. Z niezwykłym trudem zgromadził wiele dzieł sztuki sakralnej, dokumenty kultury artystycznej minionych czasów, a także świadectwa żarliwości wiary naszych przodków.

Krynica, Muzeum Parafialne

Parafia Najświętszej Maryi Panny Wniebowziętej
33-380 Krynica Zdrój, ul. Kościelna 2, tel. 018-47-15-005

założyciel: ks. Franciszek Kostrzewa (r.1991)

kustosz: ks. Bogusław Skotarek

kolekcja jest darem Zofii Krokowskiej-Zastawnik

Limanowa, Muzeum Parafialne

Parafia Matki Bożej Bolesnej
34-600 Limanowa, ul. Jana Pawła II nr 1, tel. 018-33-72-264

założyciel: bp Piotr Bednarczyk

kustosz: ks. Józef Poręba

Odporyszów, Muzeum Parafialne im. Jana Wnęka

Parafia Oczyszczenia Najświętszej Maryi Panny
Odporyszów 127, 33-240 Żabno, tel. 014-64-56-984

założyciel: ks. Henryk Surma CM

kustosz: ks. Aleksander Bandura CM

Ks. Surma, wielki orędownik postaci Jana Wnęka, założył muzeum poświęcone twórczości i pamięci tego wielkiego odporyszowianina. Muzeum Etnograficzne w roku 1996 prezentowało niezwykle bogatą i pięknie skomponowaną wystawę „Polski Ikar”.

Okulice, Muzeum Sanktuarium Maryjnego

Parafia Narodzenia Najświętszej Maryi Panny
Okulice 54, 32-712 Bratucice, tel. 014-68-51-094
założyciel: ks. Kazimierz Góral (r.1997)

kustosz: ks. Adam Mardeusz

Paszyn, Ośrodek Sztuki Ludowej im. ks. Edwarda Nitki

Parafia Matki Bożej Nieustającej Pomocy
33-327 Paszyn 197, tel. 018-44-02-797

założyciel: ks. Edward Nitka (r.1972)

kustosz: ks. Stanisław Janas

Rzepiennik Strzyżewski, Muzeum Parafialne

Parafia Miłosierdzia Bożego,
33-163 Rzepiennik Strzyżewski 67, tel. 014-65-30-040

założyciel: ks. Władysław Bochenek (r.1992)

kustosz: ks. Władysław Mikulski

Znalazło w nim miejsce wiele dzieł sztuki sakralnej i użytkowej, pieczołowicie zebranych, ustawicznie uzupełnianych i opracowywanych przez założyciela i kustosa.

Stary Sącz, Muzeum Klasztorne pp. Klarysek

33-340 Stary Sącz, ul. Bandurskiego 6, tel. 018-44-60-499

kustosz: Matka Ksieni S. Teresa Izwerska

Zbiory dzieł sztuki (za klauzurą) są udostępniane jedynie w wyjątkowo uzasadnionych sytuacjach, za zgodą ordynariusza diecezji. Ogólnie dostępna jest wystawa pamiątek związanych z postacią bł. Kingi (r. 1990)

Szczawa, Muzeum I Pułku Strzelców Podhalańskich AK
Parafia Najświętszego Serca Pana Jezusa
34-607 Szczawa 327, tel. 018-33-24-026
założyciel: ks. Edward Fąfara (r.1987)
kustosz: ks. Leon Królczyk

Tropie, Muzeum Parafialne
Parafia Świętych Pustelników Andrzeja Świerada i Benedykta
33-315 Tropie 6, tel. 018-44-03-076
założyciel: Zofia Pawłowska (r.1949)
kustosz: ks. Andrzej Piórek

Złota, Muzeum Parafialne
Parafia matki Bożej Nieustającej Pomocy
32-859 Złota 32 A, tel. 014-66-35-090
założyciel: ks. Franciszek Korta
kustosz: ks. Stanisław Kądziołka

Na terenie diecezji istnieją również zbiory dzieł sztuki stanowiące własność wspólnot klasztornych. Są to:

Szczyrzyc, Muzeum Klasztorne oo. Cystersów
Parafia Najświętszej Maryi Panny Wniebowziętej i Św. Stanisława BM
34-623 Szczyrzyc 1, tel. 018-33-20-004
założyciel: opat o. Stanisław Kiełtyka OCist. (r. 1957)
kustosz: o. Alojzy Piotr Pucia OCist.

Tuchów,
Parafia Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny
33-170 Tuchów, ul. Wysoka 1, tel. 014-63-27-200
1). Muzeum Misyjne
założyciel: o. S. Gruszka CSsR i o. K. Plebanek CSsR (r. 1974)
2). Muzeum Sanktuarijne
założyciel: o. S. Gruszka CSsR i o. M. Witalis CSsR (r. 1993)
3). Muzeum Etnograficzne
założyciel: o. S. Gruszka CSsR i o. W. Sukiennik CSsR (r. 1997)
kustosz: o. Mirosław Grakowicz CSsR – PRO-BOSZCZ

Rev. Tadeusz Bukowski

The Diocesan Museum in Tarnów History – People – Works

The Diocesan Museum in Tarnów is the oldest diocesan museum in Poland. Established in 1888 by Rev. Józef Bąba, the rector of the local seminary, the museum was housed in the seminary building, and during the interwar period – in the town hall; today – it occupies a sixteenth-century town houses in the vicinity of the cathedral. The museum complex is composed of the former Akademiola – the name given to the first Tarnów school - a branch of Cracow University; the Mikołajewski House, built in 1524 by a local burgher, Jan Mikołajowski, and inhabited by the rector of the Akademiola; the Mansionary Canons House and Scholasteria. The aforementioned houses, which adjoin the cathedral basilica in a row stretching from the west, create a charming part of the Old Town.

The most important part of the collections are examples of guild art – Gothic sculpture and painting from Little Poland, representing the so-called Cracow-Sącz school, of great relevance for becoming acquainted with the level and history of Polish mediaeval culture. The second section includes Church fabric from the Middle Ages to the nineteenth century.

The Tarnow Museum also possesses a department of folk art, with particularly noteworthy paintings executed on glass from Europe and other continents. In 1957 they were entrusted to the Museum by Norbert Lippóczy, a local resident of Hungarian origin, and a collector renowned both at home and abroad. The

Museum also displays contemporary folk sculpture from a vital centre in Paszyn near Nowy Sącz.

In 1988, which marked the Diocesan Museum's hundredth anniversary, its collections were expanded thanks to the addition of artworks from about 1900, including canvases by Polish artists such as Jacek Malczewski, Vlastimil Hofman, Kazimierz Sichulski, and Wojciech Weiss, as well as porcelain and clocks donated by Olga Majewska from Tarnów.

The Church needs art in order to better learn what is concealed within man to whom it is to proclaim the Gospel – John Paul II said to representatives of the world of art and science in Vienna in 1983, a notion repeated in his papal *Letter to Artists (In order to communicate the message entrusted to her by Christ, the Church needs art)*. Consequently, the Church requires museum activity: institutions gathering and storing works of art in order to protect and conserve them as well as to render them available to visitors and for the purpose of scientific research.

In accordance with the anticipations of the Church, museums of sacral art – including the 120 years-old Diocesan Museum in Tarnów and its branches - are not merely witnesses of Christian culture of the past but also try to proclaim the Gospel to our contemporaries. In this way they become involved in pastoral activity, embarking upon reflections on the life of the Church in reference to its cultural heritage. □

ks. Jacek Urban

MUZEUM KATEDRALNE NA WAWELU

Muzeum Katedralne na Wawelu liczy sobie trzydzieści lat. Zostało otwarte i poświęcone 28 września 1978 r. przez kard. Karola Wojtyłę i była to jedna z ostatnich posług biskupich kard. Wojtyły przed wyborem na papieża pamiętnego 16 października 1978 roku. Ale muzeum kościelne na tym miejscu powstało ponad sto lat temu, o czym przypomina tablica umieszczona przy wejściu, z napisem *Museum dioecesanum erectum A.D. 1906*. Muzeum Archidiecezji Krakowskiej znajduje się obecnie u stóp Wawelu, w kamienicach przy ul. Kanińskiej w Krakowie. Dlatego omawiając historię Muzeum Katedralnego na Wawelu, wypada cofnąć się o sto lat.

Miejszem przechowywania, a także ekspozycji zabytków katedry na Wawelu był skarbiec. Staraniem ks. Ignacego Polkowskiego w latach 80. XIX w. w skarbcu

katedralnym urządzono szafy wystawowe. Ekspozyty znalazły się w czterech szafach ściany wschodniej i w szafie skarbcowej za szkłem, gdzie umieszczono relikwiarze i naczynia do służby Bożej, sprawionej w roku 1881, z napisem *Timor Domini ipse est thesaurus eius*¹.

Kapituła katedralna, od początku wielkiej restauracji katedry podjętej w 1895 r. nosiła się z zamiarem nabycia na własność dwóch domów na Wawelu, położonych między dawnym Seminarium Zamkowym a Bramą Wazów, należących do kolegów katedralnych. Budynek miały znakomitą lokalizację w najbliższym otoczeniu katedry. Nie były zamieszkałe, a ich stan był opłakany. Kapituła miała nadzieję, że przy wielkiej konserwacji katedry także i te dwa domy mogłyby być odrestaurowane. Kościół katedralny ze względu na swe położenie nie dysponował żadnym zapleczem. Wobec braku pomieszczeń przykatedralnych, domy te miały służyć z jednej strony jako miejsce przechowywania różnych sprzętów katedralnych, z drugiej jako mieszkania dla osób związanych z katedrą. Kapituła najpierw uzyskała stosowne zapewnienie ze strony właścicieli, którzy okazywali gotowość sprzedaży, po czym zwróciła się do konsystorza krakowskiego o zezwolenie na dokonanie kontraktu. Do spisania kontraktu kupna-sprzedaży doszło 19 lutego 1901 roku. W ten sposób kościół katedralny, reprezentowany przez dziekana kapituły ks. inf. Feliksa Gawrońskiego, nabył od kolegium księży mansonarzy katedralnych, jak również od wikariuszy katedralnych, dwie realności, określone w księgach hipotecznych jako nr 506 i 507. Obie realności zostały intabulowane w księdze hipotecznej na rzecz kościoła katedralnego na Zamku w Krakowie. Kontrakt kupna-sprzedaży opiewał na sumę 22 900 koron. Należność została uiszczona z pieniędzy ze spadku po kard. Albinie Dunajewskim. Pierw-



1. Dystynktorium Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Polska, I ćwierć XIX w., Katedra na Wawelu

1. Distinctorium of the Cracow Cathedral Chapter, Poland, first quarter of the nineteenth century, Wawel cathedral

sze plany restauracji obu domów wykonał kierownik restauracji katedry na Wawelu prof. Sławomir Odrzywolski. Do prac restauracyjnych nie przystąpiono od razu. Trwały wtedy prace przy katedrze, i były podstawy do obaw, że może zabraknąć środków finansowych na restaurację zakupionych domów².

Tymczasem dość nieoczekiwanie nastąpiła zmiana przeznaczenia zakupionych budynków. Zgodnie z decyzją kard. Jana Puzyny budynki te nie miały służyć jedynie katedrze, skoro miejsce to miało stać się siedzibą Muzeum Diecezjalnego. Na terenie Galicji od 1888 r. istniało już Muzeum Diecezjalne w Tarnowie, a od 1902 r. w Przemyślu³. W skierowanej do marszałka Stanisława Badeniego 26 maja 1904 r. prośbie o otwarcie nowej placówki pojawia się termin „Muzeum diecezjalne na Wawelu”. Zgoda marszałka otwierała drogę do dalszych działań.

Moment lokalizacji Muzeum Diecezjalnego na Wawelu w dwu zakupionych kamienicach zbiegł się ze zmianą na stanowisku kierownika restauracji katedry. Na wiosnę 1904 r. architekt S. Odrzywolski zrezygnował z dalszego kierownictwa restauracją, a urząd ten objął arch. Zygmunt Hendel. Kapituła katedralna podjęła decyzję o udziale finansowym w pokryciu wydatków restauracji. Podjęte prace wypełniły rok 1905. Roboty ukończono na wiosnę 1906 roku. Koszty restauracji przekroczyły sumę 122 000 koron. Udział finansowy kapituły wyniósł 30 000 koron. Pozostała kwotę ponad 90 000 koron pokryła kasa restauracji kościoła katedralnego⁴.

Restauracja obu domów została dobrze przyjęta. Podkreślono, że została przeprowadzona z wielkim pietyzmem i zrozumieniem ducha przeszłości. Zachowano wszystkie ważne elementy stylistyki XV, XVI i XVII wieku⁵. Z domów znajdujących się w fatalnym stanie, powstał bardzo malowniczy obiekt. Poza zespołem budowlanym Piotra Kozłowskiego, do prac włączono kilka firm związanych z wielką restauracją katedry. Prace w metalu, m.in. balustrady klatki schodowej, tarasów i balkonów, wykonała znana Fabryka Józefa Goreckiego w Krakowie, zaś elementy brązowe – Zakład Artystyczno-Brązowniczy F. Kopaczyńskiego z Krakowa. Prace stolarskie dla muzeum były dziełem Pracowni Stolarsko-Rzeźbiarskiej Andrzeja Sydora w Krakowie. W lipcu 1906 r. dom został oddany do użytku. Parter i I piętro przeznaczono na potrzeby Muzeum Diecezjalnego, a II piętro na mieszkanie kanonika. Przyszłe muzeum dysponowało pięcioma dużymi salami i czterema małymi. Nad głównym wejściem do budynku na zewnątrz na marmurowej płycie wyryto napis: *Museum dioecesanum erectum A. D. 1906*. Na II piętrze zamieszkał ks. dr Czesław Wądolny, któ-



2. Monstrancja fundacji bpa Piotra Gembickiego, Bolonia, Kraków, ok. 1647, Katedra na Wawelu

2. Monstrance founded by Bishop Piotr Gembicki, Bologna, Cracow, ca. 1647, Wawel cathedral

rego ks. kard. Puzyna mianował kustoszem tworzącego się Muzeum Diecezjalnego.

Muzeum Diecezjalne miało służyć i katedrze i diecezji krakowskiej. To dlatego w 1910 r., kiedy tylko wielka konserwacja katedry na Wawelu była zasadniczo ukończona, kapituła postanowiła, by do muzeum przenieść zabytkowe tkaniny należące do wyposażenia katedry oraz barokowe drewniane rzeźby i detale usunięte z katedry w trakcie prac konserwatorskich. Innym przykładem na to, że Muzeum Diecezjalne było traktowane także jako katedralne jest zapadła w 1925 r. decyzja przeniesienia doń tryptyku króla Jana Olbrachta będącego nastawą ołtarza w kaplicy Czartoryskich⁶.

W 1927 r. ks. prof. Tadeusz Kruszyński, kustosz muzeum zaczął publikować monografie poświęcone zabytkom skarbcza i muzeum. Ukazywały się one w serii pt. „Skarbiec Katedry Wawelskiej i Muzeum Metropolitalne na Wawelu”. Pierwszą była monografia *Ornat i dalmatyki z Żywca i ich holandzkie pochodzenie*. Stronę tytułową serii zaprojektował sam Józef Mehoffer. Kolejne prace publikowane w tej serii zostały poświęcone racjonalowi królowej Jadwigi, srebrnemu średniowiecznemu relikwiarzowi („skrzyneczka saraceńska”) i złotemu ornatowi bp. plockiego Ludwika Załuskiego. Poza kompletem z Żywca, który znajdował się wówczas w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie, pozostałe opracowane obiekty pochodziły ze skarbcza katedry wawelskiej.

W 1934 r. na wystawę poświęconą Janowi III z Muzeum Metropolitalnego na Wawelu wypożyczono skrzyd-



3. Infuła bpa Tomasza Strzemińskiego – rewers, Kraków, 1456-1460 i 1524-1535 (przekształcona za bpa Piotra Tomickiego), Katedra na Wawelu

3. Mitre of Bishop Tomasz Strzemiński – reverse, Cracow, 1456-1460 and 1524-1535 (redesigned at the time of Bishop Piotr Tamika), Wawel cathedral



4. Infuła fundacji bpa Andrzeja Lipskiego – rewers, Polska (?), 1617-1630, ok. 1881 (tkanina tła), Katedra na Wawelu

4. Mitre founded by Bishop Andrzej Lipski – reverse, Poland (?), 1617-1630, ca. 1881 (background fabric), Wawel cathedral

ła ołtarza z kaplicy Zygmuntowskiej i obraz przedstawiający św. Jerzego. To kolejny przykład na to, że nie było wyraźnej linii podziału między tym, co należy do Muzeum Diecezjalnego, a tym co należy do katedry⁷. Niemniej, gdy tuż przed wybuchem II wojny światowej abp Adam S. Sapieha zdecydował o przeniesieniu zbiorów Muzeum Diecezjalnego z Wawelu do pałacu biskupiego w Krakowie, kapituła podjęła decyzję o przeniesieniu obiektów katedralnych znajdujących się pośród eksponatów muzeum do katedry.

Po II wojnie światowej zabytki Muzeum Diecezjalnego powróciły na Wawel. Dla kapituły miejsce przechowywania zabytków Muzeum Diecezjalnego było także miejscem przechowywania niektórych zniszczonych lub mniej potrzebnych przedmiotów z katedry.

Na początku swoich biskupich rządów w archidiecezji krakowskiej abp K. Wojtyła w liście do proboszczów, administratorów parafii i wikariuszy z 8 września 1965 r. wskazał na konieczność urządzenia Muzeum Archidiecezjalnego. Miejscem urządzenia muzeum miały być pomieszczenia klasztorne zakonu augustianów w Krakowie przy kościele św. Katarzyny. Pomieszczenia klasztorne wymagały jednak uporządkowania i adaptacji na cele muzealne. *W celu zebrania funduszy potrzebnych na ten cel zwracamy się o zarządzenie*

w niedzielę 10 października 1965 r. zbiórki przykościelnej do puszek, podobnie jak urządzane są zbiórki do puszek na KUL. Wiernym należy wyjaśnić cel zbiórki i zachęcić do ofiarności wskazując na znaczenie Muzeum Archidiecezjalnego dla kultury katolickiej zwłaszcza w obliczu tysiąclecia Chrześcijaństwa w naszej Ojczyźnie⁸.

Przygotowania do uroczystości Millenium Chrztu Polski skłoniły jednego z kanoników, ks. dr. prałata Karola Kozłowskiego do urządzenia – za zgodą kapituły – na parterze Muzeum Diecezjalnego wystawy milenijnej złożonej z zabytków archiwum i biblioteki kapitulnej. Po jej zakończeniu inkunabuły i starodruki biblioteki kapitulnej nie wróciły na swoje poprzednie miejsce, bowiem pomieszczenia parteru muzeum stały się pomieszczeniami bibliotecznymi, natomiast zbiór muzealny zdeponowano na piętrze, które stało się magazynem. W materiałach tego czasu coraz częściej o gmachu Muzeum Diecezjalnego mówiono jako o lokalu biblioteki kapitulnej. Na parterze domu Wawel 2 odbywały się niekiedy posiedzenia kapitulne, a także świąteczne spotkania chóru katedralnego.

Kolejną próbą rozwiązania sprawy Muzeum Archidiecezjalnego była inicjatywa kard. K. Wojtyły podjęta w 1972 roku. Po zawarciu porozumienia z Ministrem Kultury i Sztuki Lucjanem Motyką, dnia 15 stycznia

1972 r. kard. Wojtyła powołał do życia Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej w Krakowie i nadał mu statut. Jakkolwiek Muzeum Diecezjalne powstało decyzją kard. J. Puzyny z 4 marca 1907 r., wynikała konieczność jego ponownego formalnego powołania, ze względu na obowiązujące prawo, a zwłaszcza art. 50 Ustawy z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach⁹. Informując o swej decyzji kapitułę katedralną, kard. K. Wojtyła potwierdził, że muzeum mieścić się będzie w domu mansjonariuszy katedralnych (Wawel 2), ale też oświadczył, że zostaną podjęte starania o przekazanie na cele muzeum budynku poklasztornego przy kościele św. Katarzyny w Krakowie¹⁰. Równocześnie na stanowisko dyrektora muzeum kard. K. Wojtyła powołał ks. doc. Bolesława Przybyszewskiego, a na kierownika administracyjnego ks. Stanisława Adamskiego, proboszcza parafii św. Katarzyny w Krakowie. Miesiąc później skład personalny muzeum uzupełnił powołując o. Peregryna Ziobro z krakowskiego klasztoru Franciszkanów, magistra historii sztuki, już wcześniej działającego na rzecz muzeum.

W rozdziale VII statutu muzeum, w paragrafie 30 zapisano, że do czasu zorganizowania ekspozycji, uzależnionej od przeprowadzenia remontu lokalu Muzeum Archidiecezjalnego i adaptacji ogrodu przy koście-

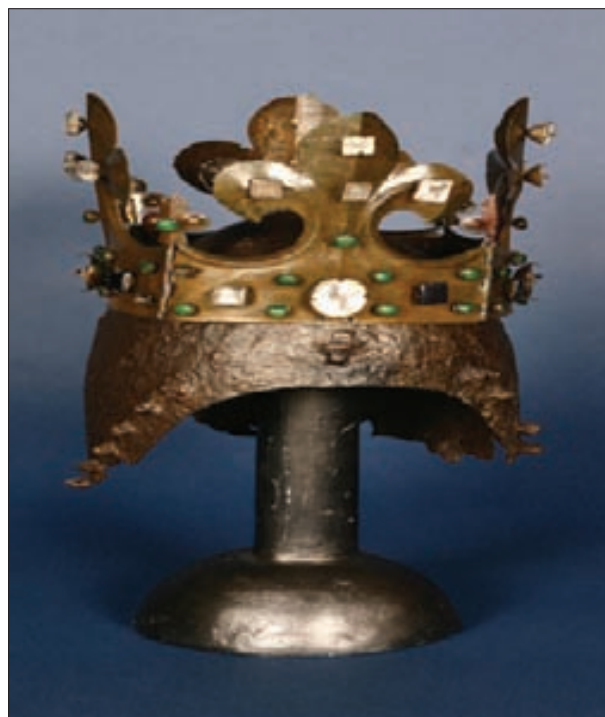
le św. Katarzyny w Krakowie, muzeum prowadzi prace przygotowawcze do przyszłej działalności¹¹.

W styczniu 1972 r. w kwestii muzeum odbyły się dwa spotkania i 25 stycznia w kancelarii dyr. Alfreda Majewskiego na Wawelu, a następnie 28 stycznia w skarbcu katedralnym. Przedstawiono dwie koncepcje. Przyjęcie pierwszej oznaczało kontynuację restauracji zabytkowego klasztoru augustiańskiego, by w nim utworzyć Muzeum Archidiecezjalne. Przyjęcie zaś drugiej oznaczało podjęcie prac przy urządzeniu Muzeum Katedralnego na Wawelu jako pierwszego oddziału Muzeum Archidiecezjalnego. Za pierwszą opowiadał się prof. Wiktor Zin przekonany, że lokalizacja muzeum w budynkach augustiańskich przyniesie ratunek zrujnowanemu zabytkowi wysokiej klasy artystycznej. Profesor Jerzy Szablowski optował za przekształceniem Muzeum Diecezjalnego na Wawelu na podobieństwo Museo dell'Opera del Duomo. Według niego zbiory sztuki średniowiecznej w Kamienicy Szołayskich – oddziale Muzeum Narodowego, zawierały już to, co najważniejsze dla Muzeum Diecezjalnego. Współczesne zbiory muzeum, poza kilkoma obiektami, jego zdaniem, nie były już tak wysokiej klasy artystycznej. Podczas drugiego spotkania Komisji Konserwatorskiej odbytej w skarbcu katedralnym ks. Franciszek Walan-



5. Giovanni Valadier, Kielich fundacji bpa Kajetana Sołtyka, Rzym, 1775, Katedra na Wawelu

5. Giovanni Valadier, chalice founded by Bishop Kajetan Sołtyk, Rome, 1775, Wawel cathedral



6. Korona i hełm w formie przyłbicy, Polska, przed 1370, Katedra na Wawelu

6. Crown and helmet in the shape of a visor, Poland prior to 1370, Wawel cathedral



7. Order Złotego Runa króla Władysława IV Wazy, Hiszpania, 1615 lub Polska, przed 1648 (baranek); 2 ćwierć w. XVII (? guzy, paciorki), Katedra na Wawelu

7. Order of the Golden Fleece belonging to King Władysław IV Vasa, Spain, 1615 or Poland, prior to 1648 (lamb); second quarter of the seventeenth century (studs, beads), Wawel cathedral

dowy. W kamienicy obok eksponatów Muzeum Diecezjalnego znajdowały się przedmioty należące do krakowskiej katedry, takie jak skrzynia na prochy wydobyte z grobu królowej Jadwigi, stara jej trumna, fragmenty szat grobowych, tryptyk króla Jana Olbrachta¹³, przede wszystkim jednak cały parter od kilkunastu lat zajmowała biblioteka kapitulna. W maju 1972 r. ks. Bolesław Przybyszewski jako dyrektor Muzeum Diecezjalnego zwrócił się do kapituły z prośbą o wypowiedź na temat możliwości usunięcia zbiorów biblioteki kapitulnej z pomieszczeń muzeum, by można było zacząć przygotowywać wystawę związaną z postacią św. Stanisława¹⁴.

Inicjatywa urządzenia wystawy jubileuszowej okazała się brzemienna w skutki dla przyszłości budynku. Kapituła postawiła zasadniczą kwestię, a mianowicie czy dom Wawel 2 ma być siedzibą Muzeum Metropolitalnego, czy też należy urządzić w nim Muzeum Archikatedralne¹⁵.

Tymczasem ks. B. Przybyszewski w sprawozdaniu z działalności Muzeum Archidiecezjalnego z roku 1972 obok prac wykonanych w pomieszczeniach klasztornych poaugustiańskich (Augustiańska 7) wymienił prace w domu Wawel 2 jako integralnej części muzeum¹⁶.

cik, w obecności ks. prof. B. Przybyszewskiego, poinformował zebranych, że Muzeum Archidiecezjalne będzie miało siedzibę w klasztorze przy kościele św. Katarzyny w Krakowie, natomiast jego częścią będzie Muzeum Katedralne na Wawelu¹².

Rok 1972 inaugurował jubileusz 900-lecia św. Stanisława B.M. Kardynał K. Wojtyła zasugerował kapitułę, by w związku z tym jubileuszem zorganizować wystawę w Muzeum Archidiecezjalnym na Wawelu. Kapituła rozważała tę kwestię na posiedzeniu w dniu 19 stycznia 1972 roku. Urządzenie wystawy wymagało zarówno wielu prac zewnętrznych, np. pokrycia budynku Wawel 2 nową dachówką, jak i jego wewnętrznej przebu-

8. Płaszcz koronacyjny króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Warszawa, 1764, Katedra na Wawelu

8. Coronation robe of King Stanisław Augustus Poniatowski, Warsaw, 1764, Wawel cathedral



Wkrótce przeniesiono zbiory biblioteki kapitulnej z sali na parterze do pomieszczeń archiwum, a salę oddano do dyspozycji Muzeum Archidiecezjalnego. Zarząd katedry zobowiązał się przenieść do katedry skrzynie z relikwiami z otwarcia grobu królowej Jadwigi w 1949 r. oraz oświadczył, że przejmie wszelkie materiały katedralne zdeponowane w domu Wawel 2. Ponadto w ramach pomocy dla muzeum zdecydował o finansowaniu wymiany pokrycia dachu budynku Wawel 2. Zapowiedziano poważny remont domu – najpierw prace konstrukcyjne, a następnie instalacyjne, tak by w kolejnym etapie przygotować sale ekspozycyjne. W ramach współpracy muzeum i katedry, 1 sierpnia 1972 r. utworzono pracownię konserwacji zabytkowej tkaniny w klasztorze Klarisek w Krakowie. Docent Maria Rychlewska zorganizowała zespół siostr pod swoim kierownictwem. W pierwszym rządzie nowo utworzona pracownia przyjęła do konserwacji obiekty z katedry¹⁷.

Prace podjęte przy restauracji klasztoru augustiańskiego na potrzeby Muzeum Archidiecezjalnego z czasem utraciły dynamikę. Nie otwarto pracowni konserwatorskiej, nie było biura muzeum, nie powołano odrębnego konserwatora. W tym okresie ostatecznie dojrzała decyzja o utworzeniu dwu niezależnych jednostek muzealnych. W 1973 r. urządzono przy klasztorze Augustianów na Kazimierzu magazyn, do którego zostały przewiezione przy pomocy kleryków Krakowskiego Seminarium Duchownego, obiekty Muzeum Diecezjalnego znajdujące się w domu Wawel 2.

W latach 1973-1978 Kierownictwo Odnowienia Zamku na Wawelu przeprowadziło w budynku Muzeum Diecezjalnego prace zmierzające do adaptacji pomieszczeń na cele projektowanego Muzeum Katedralnego. Objęto nimi piwnice, parter i I piętro budynku nr 2. W ich wyniku założono nowe stropy żelbetowe nad piwnicą i parterem oraz schody żelbetowe prowadzące z parteru na I piętro, w miejsce schodów drewnianych. Nowe schody zostały w 1977 r. obłożone wykładziną z białego marmuru bułgarskiego Topolowgrad. W tym

samym czasie konserwacji poddano modrzewiowe belki stropowe nad parterem¹⁸. Projekt aranżacji muzealnej wykonał artysta grafik Adam Młodzianowski. W salach muzealnych położono nowy parkiet. Gabloty muzealne zostały wykonane w latach 1975-1976 w Gdańsku, w warsztacie ślusarskim Marcina Młodaka. Od 1976 r. prace ślusarskie w muzeum prowadził zakład Józefa Wiesława Kuczka z Krakowa – datę 1976 noszą klucze od zasuwanych drzwi metalowych zamykających sale muzealne. Pracownicy firmy Kuczek osadzili i dopasowali kute kraty koszykowe, balustrady, gabloty wolno stojące, ekrany, żaluzje okienne na konstrukcji stalowej, szyby antywłamaniowe i reflektory punktowe.

Potrzeba powołania Muzeum Katedralnego była paląca¹⁹. W kwietniu

1977 r. ks. F. Walancik zwrócił się do kapituły z pytaniem, gdzie należy przechowywać zakonserwowane przedmioty i fragmenty znalezione w 1973 r. w grobie króla Kazimierza Jagiellończyka. Koronę, berło i jabłko wykonane z barwionej skóry umieszczono w skarbcu. Zaproponowano, by większe przedmioty wystawić w oszklonej gablocie umieszczonej w Grobach Królewskich. Ciągle jednak pozostawała otwarta kwestia innych, małych, niepozornych, ale ważnych elementów, trudnych do ekspozycji²⁰. Od początku 1977 r. na nowo podjęto prace przy Muzeum, jak wtedy pisano, Przykatedralnym²¹. Po kilku latach można było powrócić do inicjatywy kard. K. Wojtyły urzędzenia wystawy ku czci św. Stanisława. Kapituła powołała w tym celu komisję, w skład której weszli kanonicy (bp Julian Groblicki, ks. Kazimierz Figlewicz, ks. Czesław Obtulowicz i ks. Franciszek Walancik), obaj wikariusze-podkustoszy (ks. Tadeusz Piętniewicz i ks. Michał Jagosz) oraz dr Michał Rożek i plastyk mgr Tadeusz Rybski²². Wystawa została otwarta na wiosnę 1978 r. na parterze domu Wawel 2. Zapowiedziano, że na piętrze urządzona zostanie druga część muzeum, którego uroczyste otwarcie nastąpi 28 września, w 20 rocznicę konsekracji biskupiej kard. K. Wojtyły²³.

I tak też się stało. Mszę św. odpustową w święto św.



9. Portret epitafulny bpa Michała Wodzickiego, Kraków, początek w. XIX, Katedra na Wawelu

9. Epitaph portrait of Bishop Michał Wodzicki, Cracow, early nineteenth century, Wawel cathedral



10. Racjał biskupów krakowskich, Kraków (?), zapewne ok. 1384-1386; 3 ćwierć w. XVI, Katedra na Wawelu
10. Rationale of the bishops of Cracow, Cracow (?), probably ca. 1384-1386; third quarter of the sixteenth century, Wawel cathedral

Wacława i jubileusz 20-lecia sakry odprawił kard. Wojtyła przy Krzyżu Królowej Jadwigi i wygłosił homilię. Mimo deszczu katedra wypełniła się wiernymi. Po mszy św. zaproszeni goście udali się do domu Wawel 2 na uroczystość poświęcenia Muzeum Katedralnego przez kard. Karola Wojtyłę. To on jest właściwie jego twórcą – ideę powołania muzeum rzucił kilka lat wcześniej, chcąc godnie uczcić zbliżającą się 900-rocznicę śmierci św. Stanisława.

Księgę pamiątkową Muzeum Katedralnego otwiera następujący wpis kard. K. Wojtyły: *W dniu 28. września 1978 poświęcenie i otwarcie Muzeum Katedry Wawelskiej na chwałę Bożą, dla dobra Ojczyzny i Kościoła*. Pod tą dedykacją do książki wpisali się obecni na uroczystości biskupi pomocniczy krakowscy Julian Groblicki i Albin Małyśiak, a dalej prof. Jerzy Szablowski, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, prof. Alfred Majew-

11. Skrzyneczka, Paryż, 2 ćwierć w. XIV, Katedra na Wawelu

11. Small chest, Paris, second quarter of the fourteenth century, Wawel cathedral



ski, kierownik Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu, prof. Karol Estreicher, ks. prof. Bolesław Przybyszewski, ks. prof. Marian Jaworski, dziekan Papieskiego Wydziału Teologicznego w Krakowie i kilkadziesiąt zaproszonych osób²⁴.

W wygłoszonym wtedy przemówieniu kard. K. Wojtyła poinformował zebranych o prezencie, jaki otrzymał 22 IX 1978 r. od kard. J. Hoeffnera, arcybiskupa Kolonii, na zakończenie oficjalnej wizyty biskupów polskich w Republice Federalnej Niemiec. Była to pamiątka związana z królową Jadwigą – naczynie wykonane w skorupie orzecha kokosowego, dziś zupełnie już czarnej. Skorupę przecięto w ten sposób, że mniejsza część góra ozdobiona jest srebrnym ptakiem z rozłożonymi skrzydłami, a większa część dolna przystosowana została do płaskiej powierzchni tak, że może stać poziomo. Na srebrnej oprawce górnej znajduje się imię Jadwigi Królowej i rok 1384, poniżej dodano *Cracau* ryte inną ręką. Naczynie to zostało odnalezione w Wiedniu i tam zakupione przez biskupów niemieckich²⁵. Kardynał Wojtyła ofiarowując naczynko nowo otwartemu muzeum powiedział: *niech wraca tu, gdzie jego miejsce*. Po uroczystości otwarcia zaproszeni goście mogli zwiedzić ekspozycję.

Zadaniem muzeum stała się prezentacja zabytków znajdujących się w katedrze wawelskiej, a także w skarbcu katedralnym oraz w archiwum i bibliotece kapitulnej na Wawelu. Dwie sale na parterze przeznaczono na wystawy czasowe, dwie sale na piętrze na ekspozycję stałą.

W dwu salach na parterze umieszczono wystawę poświęconą św. Stanisławowi. W sali pierwszej znalazły się m. in. obrusy do ołtarza konfesji św. Stanisława, mosiężna spinka wydobyta w 1839 r. z domniemanego grobu króla Bolesława Śmiałego w Osjaku, order

św. Stanisława, pastorał ofiarowany księciu biskupowi Sapiesze ze srebrną figurką św. Stanisława. W sali drugiej wyeksponowano: tzw. infułę św. Stanisława, romański pierścień zwany żabieniec, silnie przez tradycję związany z osobą św. Stanisława, skrzyneczkę określaną jako saraceńsko-sycylijską, która przez pewien czas służyła jako relikwiarz popiołów z grobu św. Stanisława, benedykcjonał z XI w., *Vita maior* św. Stanisława Wincentego z Kielczy i odpis kroniki Wincentego Kadłubka, bullę kanonizacyjną św. Stanisława, żywot św. Stanisława pióra ks. Jana Długosza oraz ornat z daru Piotra Kmity poświęcony św. Stanisławowi²⁶. Miejsce relikwiarza głowy św. Stanisława zajęło wielkie kolorowe przeźrocze²⁷.

Po prawej stronie sali nr 1 umieszczono gabloty poświęcone osobie papieża Jana Pawła II, a w nich m.in. białą piuskę – dar Jana Pawła II z czerwca 1979 r., odbitkę pierwszej strony „Osservatore Romano” z 16 października 1978 r. – dar dziennikarzy włoskich, obraz Matki Bożej Częstochowskiej ofiarowany papieżowi Piusowi XII przez gen. Władysława Sikorskiego, przekazany przez Jana Pawła II do zbiorów Muzeum Katedralnego, kasetę z medalami pierwszego roku pontyfikatu, pismo pożegnalne papieża Jana Pawła II skierowane do kapituły katedralnej na Wawelu z 21 listopada 1978 r., dary papieża Pawła VI dla kard. K. Wojtyły: krzyż i pierścień soborowy oraz plaketę *Zmartwychwstania* z sali audiencyjnej na Watykanie, krzyżyk z „Apollo 11” oraz czerwoną sutannę, biret i piuskę kard. K. Wojtyły, krzyż z dewizą *Totus tuus* i pierścień z bursztynem i herbami Gdańska. Natomiast na piętrze w pierwszej sali umieszczono pamiątki narodowe: najpierw po księciu Józefie Poniatowskim (szabla, portret, miniatury orderów), następnie proporzycy powstania styczniowego, barokowy krucyfiks z Piotrkowa Trybunalskiego, racjonał królowej Jadwigi i strzeмиę Kara Mustafy. W drugiej znalazły się przede wszystkim przedmioty związane z monarchami: krzyż z diademów książęcych, *Ordo coronandi*, rękopis z XV w., przedmioty wydobyte z grobu króla Kazimierza Jagiellończyka, miecz przełamany na pogrzebie króla Zygmunta Augusta, kapa koronacyjna z 1669 r. z haftowanym na kapturze polskim orłem. Osobne miejsce zajęły kopie koron grobowych wykonane w międzywojniu przez Henryka Waldyna według oryginałów, które ponownie złożono w grobach. Ta część ekspozycji miała mieć charakter stały²⁸.

Nowo otwarte muzeum, jego aranżacja i skład osobowy zostały bardzo dobrze przyjęte. Przytaczamy kilka wpisów do książki pamiątkowej z pierwszych tygodni po jego otwarciu. Zdaniem wicedyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie wystrój muzeum wydaje się zbyt współczesny, uderza pewna surowość sprzętu ekspozy-



12. Piotr Platina, Tabliczka z grobu króla Zygmunta Augusta, Tykocin lub Warszawa, 1572, Katedra na Wawelu

12. Piotr Platina, tablet from the sepulchre of King Zygmunta Augustus, Tykocin or Warsaw, 1572, Wawel cathedral

cyjnego. Z kolei historyk sztuki z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu napisał: *ekspozycja ukierunkowana celowo, z doborem eksponatów najlepszych i mających wymowę silną, emocjonalną i kulturową i artystyczną*. Młodzieży z III LO im. Tadeusza Kościuszki z Łodzi podobał się przekaz. W księdze napisano: *z głębokim wzruszeniem oglądaliśmy wystawę eksponatów skarbcza katedralnego, oprowadzane przez p. Marię Krawczyk, która swoją wiedzą oraz umiejętnością przekazywania informacji o historii Kościoła Polskiego potrafiła stworzyć atmosferę pokory, wzruszenia i dumy, a także głębokiej refleksji nad dziejami naszego narodu i jego duchowych nauczycieli*.

Wśród tych, którzy jako pierwsi odwiedzili nowo otwarte muzeum znaleźli się: klerycy oo. paulinów ze Skalki, studenci historii sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, studenci Instytutu Pedagogiki Uniwersytetu Gdańskiego, Spółdzielczość Inwalidzka z Zielonej Góry, Koło Gospodyń Wiejskich z Czernicy, karmelitanki Dzieciątka Jezus z Balic i Czernej, grupa turystów z wrocławskich hoteli „Orbis” i uczestnicy konferencji bibliotekarzy szkół Poznania. Ponadto osoby indywidualne z Polski i z zagranicy. W związku z jubileuszem 900-lecia śmierci św. Stanisława wystawa jemu poświęcona stała się miejscem nawiedzeń pielgrzymów przybywających do grobu św. Stanisława: w 1979 r. oglądali ją m.in. nowicjusze i klerycy Wyższego Seminarium Duchownego Księży Salwatorianów, a także kard. B. Gantin, kard. F. Marty z Paryża i arcybiskup z Rio de Janeiro.



13. Włócznia zw. Św. Maurycego, Niemcy, ok. 1000, Katedra na Wawelu

13. The so-called St. Maurice spear, Germany, ca. 1000, Wawel cathedral

Tymczasem doszło do określenia miejsca i statusu Muzeum Archidiecezjalnego. W 1989 r. do swego krakowskiego klasztoru powrócili augustianie. Wobec tego w 1992 r. ks. kard. Franciszek Macharski wyznaczył kamienicę przy ul. Kanoniczej 19 i 21 w Krakowie na siedzibę muzeum. Zapraszając na otwarcie muzeum, ks. kard. F. Macharski napisał: *inicjatywa księdza Kardynała Metropolity Karola Wojtyły znajduje swoje urzeczywistnienie: nowa placówka muzealna w Krakowie posłuży ekspozycji zabytków sztuki sakralnej i promocji współczesnej sztuki religijnej*²⁹.

Natomiast Muzeum Katedralne otwarte i poświęcone przez kard. K. Wojtyłę, po pamiętnym konklawe i wyborze Polaka na papieża okrzepło i rozwijało się pod opieką jego następcy, ks. kard. Franciszka Macharskiego

Ukształtował się zespół pracowników. Przewodnikiem po Muzeum Katedralnym i osobą za nie odpowiedzialną została mgr Maria Krawczyk. W kasie bilety rozprowadzała s. Zbigniewa Wolska, józefitka. Do końca 1978 r. pracownicy zapoznali się ze zbiorami oraz z zasadami obsługi zwiedzających. Ustalono schemat organizacyjny pracy. Po otwarciu M. Krawczyk dwukrotnie wydała *Przewodnik po Muzeum Katedralnym na Wawelu*, który był doskonałą pomocą dla przewodników miejskich PTTK. Ujednolicony został sposób oprowadzania po ekspozycji. Muzeum zdobywało sobie sympatyków i wolontariuszy. Na stałą pomoc zespół muzealny mógł liczyć ze strony Ferdynanda Grzegorskiego. Nad ekspozycją przeźrocza relikwiarza św. Stanisława bezinteresownie czuwał Aleksander Rypeś.

Muzeum liczyło czterech pracowników. W okresie wakacji pojawiali się także studenci odbywający praktyki muzealne. W końcu 1983 r. określono szczegółowy zakres czynności dla pracownic. Do obowiązków siostry pracującej w kasie należała m.in. sprzedaż biletów bloczkowych, wypisywanie biletów zleconych, prowadzenie książki rozliczeń wycieczek PTTK, codzienne zestawienia kasowe, sprzedaż przewodnika po katedrze i po skarbcu, a także towarzyszenie zamykaniu muzeum³⁰. Natomiast w zakresie obowiązków pozostałych trzech znalazły się: codzienne zamiatanie sal muzealnych na mokro, czyszczenie gablot, mycie okien i pastowanie parkietu co dwa tygodnie, kontrola biletów, kontrola pantofli, kontrola drzwi i okien muzeum przed wyjściem z pracy. Akcent położono na punktualność oraz uprzejmość wobec zwiedzających³¹.

Pani Maria Krawczyk w imieniu zespołu Muzeum Katedralnego po roku istnienia placówki zgłosiła pierwsze postulaty. Zwróciła uwagę na konieczność wyodrębnienia instalacji elektrycznej muzeum z insta-

14. Zawieszenie królowej Anny Jagiellonki, Gdańsk (?), około 1585, Katedra na Wawelu

14. Jewels of Queen Anna Jagiellon, Gdańsk (?), ca. 1585, Wawel cathedral

lacji służącej całemu domowi, a także na usprawnienie instalacji alarmowej. Ponadto zgłosiła pilną potrzebę przeniesienia oświetlenia elektrycznego z wnętrza gąbłot na zewnątrz. Uznała też za ważne umieszczenie dodatkowej tablicy informacyjnej o muzeum na placu katedralnym, w widocznym miejscu.

Systematycznie muzeum było poddawane przeglądom, najpierw bezpieczeństwa przeciwpożarowego, a następnie stanu zabezpieczeń przeciwłamaniowych. Ponadto było miejscem częstych kontroli prowadzonych przez terenowe stacje sanitarno-epidemiologiczne. Z zachowanych protokołów wynika, że nie wykazano żadnych braków, przeciwnie – pod tym względem muzeum było komplementowane³². Zwiedzających zobowiązywano do zakładania pantofli ochronnych w pomieszczeniach z parkietami. Pantofle były systematycznie odkurzane. Z czasem planowano ich wymianę na ochraniacze.

Po zakończeniu roku jubileuszowego 900-lecia męczeństwa św. Stanisława B.M., w 1980 r., w 500-rocznicę śmierci ks. Jana Długosza, postanowiono przygotować wystawę ku czci wielkiego dziejopisa. Obiekty pochodziły głównie z archiwum kapitulnego na Wawelu. Pokazano portret Jana Długosza z wieku XVII, zapewne ze szkoły Tomasza Dolabelli, a także oryginał *Liber beneficiorum*, ponadto następujące rękopisy: *Catalogus Episcoporum Cracoviensium*, *Dialogus de Shigno Oleśnick*, oraz *Vita Beatissimi Stanislai Cracoviensis Episcopi*. Obok rękopisów znalazły się *Opera omnia* ks. Jana Długosza wydane w Krakowie w 12 tomach w latach 1873-1979 oraz wydawane przez Uniwersytet Jagielloński od 1962 r. „Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego”, na podstawie autografu znajdującego się w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie. Ponadto pokazano ornat z daru wojewody krakowskiego Piotra Kmity i mitrę bp. Tomasza Strzemińskiego. Na wystawie znalazła się także fotografia tablicy fundacyjnej z domu psalterzystów wzniesionego nakładem ks. Jana Długosza³³. Wystawę oglądali m.in. historycy Kościoła i historycy sztuki sakralnej, którzy jako członkowie Sekcji Historycznej Polskiego Towarzystwa Teologicznego wybrali sobie Kraków na miejsce dorocz-



nego spotkania właśnie ze względu na jubileusz ks. Jana Długosza. Na ich czele stali bp prof. Wincenty Urban z Wrocławia, ks. prof. Bolesław Kumor z Lublina, ks. prof. Marian Banaszak z Poznania i ks. prof. Bolesław Przybyszewski z Krakowa.

Odtąd w kolejnych latach urządzono jeszcze kilka rocznicowych, czasowych wystaw. I tak, w 1983 r. wystawa 300-lecia bitwy pod Wiedniem stała się swoistym uzupełnieniem wielkiej wystawy „Odsiecz Wiedeńska” zorganizowanej na Zamku Królewskim. Natomiast rocznica 600-lecia chrystianizacji Litwy (1986) stała się dobrą okazją do przypomnienia postaci bł. królowej Jadwigi. W 1991 r. odbyła się wystawa poświęcona 80-leciu konsekracji biskupiej i 40-leciu śmierci kard. Adama Sapiehy. Ksiądz prof. B. Przybyszewski po obejrzeniu wystawy napisał w księdze pamiątkowej: *serdecznie wdzięczny jestem za ekspozycję upamiętniającą pamięć mego kochanego kardynała A. S. Sapiehy, którego byłem domownikiem i kanclerzem*. W 1992 r. urządzono wystawę na 500-lecie śmierci Kazimierza Jagiellończyka – pokazano m.in. przedmioty wydobyte w 1973 r. z jego grobu i zakonserwowane. Rok 1992 to rok śmierci ks. dr Tadeusza Piętniewicza, długoletniego wikariusza katedry wawelskiej, historyka sztuki i opiekuna Muzeum Katedralnego. Pomocą w przygotowaniu wystaw służyli mu prof. Michał Rożek, dr Wacław Kolak i mgr inż. Tadeusz Rybski. Po odejściu ks. dr Piętniewicza opiekę nad muzeum w sensie merytorycznym faktycznie przejął mgr Krzysztof Czyżewski³⁴.

W 1994 r. urządzono wystawę zabytków XVII w. ze



15. Złota Róża ofiarowana królowej Marii Józefie przez p. Klemensa XII, Rzym, 1736, Katedra na Wawelu

15. Golden Rose offered to Queen Maria Józefa by Pope Clemens XII, Rome, 1736, Wawel cathedral

zbiorów katedry, które zaprezentowane zostały w dziesięciu gablotach. Ekspozycja objęła ok. 30 obiektów. Najliczniej były reprezentowane kielichy barokowe (7). Pokazano dwa ornaty, w tym ornat z fundacji hetmanowej Reginy Żółkiewskiej dla biskupa łuckiego, a potem krakowskiego Andrzeja Lipskiego, wykonany w latach 1620-1622. Jest to jedno z najlepszych dzieł hafciarstwa polskiego XVII wieku. Wystawiono dwie

kapy, w tym kapę wykonaną w 1670 r. przez krakowskiego krawca Sebastiana Brożka dla biskupa krakowskiego Andrzeja Trzebickiego na koronację Eleonory Austriaczki, z kapturem i pretekstą przeniesioną z kapy koronacyjnej Michała Korybuta Wiśniowieckiego sporządzonej w 1669 r. przez Jana Ritgera i Grzegorza Wojciecha Langa. Poza tym pokazano nakrycia na kielich, dwie monstrancje – jedną z daru biskupa Mikołaja Oborskiego z 1685 r., drugą po biskupie Stanisławie Dąbskim z lat 1680-1700, bursę, infułę, dwa pastorały, obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz św. Janem Chrzcicielem i św. Janem Ewangelistą z 1 poł. XVII w., talerze wykonane w Augsburgu (1682-1685), bugię, puszkę w końcu guzy od żupana wyjęte z trumny Gabriela Tarnowskiego, starosty krakowskiego (zm. 1628) i krzyżyk od różańca z trumny Katarzyny z Warszzyckich Tarnowskiej (zm. 1643)³⁵.

Wszystkie omówione wystawy organizowane były w sali nr 1, która była salą ekspozycji zmiennych. Od 1988 r. sala nr 2 stała się w całości salą papieską. Znalazły się w niej dary papieża Jana Pawła II dla katedry, ornaty, medale rocznic pontyfikatu, jego szaty kardynalskie i papieskie. Już wtedy muzeum określone było oficjalnie jako Muzeum Katedralne im. Jana Pawła II. Sala nr 3 (na piętrze) nadal miała charakter narodowy. Ekspozowano w niej pamiątki po księciu Józefie Poniatowskim, gen. Władysławie Sikorskim, a także po wieszczach Adamie Mickiewiczu i Juliuszu Słowackim. Sala nr 4 również nie zmieniła swojego przeznaczenia i zwana była królewską ze względu na pamiątki po królach Polski.

W 1995 r. zapadła decyzja o modernizacji muzeum. Znaczny wpływ miał na nią niejasny układ ekspozycji wywołany przez wycofanie i zamianę niektórych prezentowanych obiektów. Pojawiła się także możliwość bardziej kompletnej ekspozycji zabytków skarbcza. Przeprowadzono więc modernizację muzeum. Najpierw zakład instalacyjny Mariana Wątor z Stróży k. Myslenic wykonał w ciągu pierwszych trzech miesięcy 1995 r. wiele prac przy wymianie instalacji elektrycznej skarbcza³⁶. Wymieniono dotychczasowe oświetlenie żarowe na halogenowe. Zastąpiono dotychczasowe brązowe tła w gablotach tłami o barwie czerwonej w pierwszej sali na parterze i o barwie zielonej na piętrze. Nowa ekspozycja została urządzona wg scenariusza mgr. Krzysztofa Czyżewskiego z pomocą dr Magdaleny Piwockiej i mgr. Dariusza Nowackiego. Dnia 5 czerwca 1995 r. ks. kard. F. Macharski dokonał otwarcia nowej ekspozycji Muzeum Katedralnego. W uroczystości udział wzięli m.in. prof. Jan Ostrowski, dyrektor Zamku Królewskiego na Wawelu, Andrzej Gaczoł, wojewódzki konserwator zabytków m. Krakowa, dr Andrzej Fischinger, prof.

16. Dzban, Niderlandy lub Polska (?), początek w. XVII, Katedra na Wawelu

16. Jug, The Netherlands or Poland (?), early seventeenth century, Wawel cathedral

Adam Małkiewicz, ks. prof. Adam Kubiś, rektor Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. W pierwszej sali na parterze umieszczono przedmioty o charakterze królewskim. Znalazły się w niej takie regalia jak kapa koronacyjna Michała Korybuta Wiśniowieckiego, płaszcz koronacyjny Stanisława Augusta Poniatowskiego (po gruntownej restauracji przeprowadzonej w latach 1994-1995), miecz użyty zapewne do koronacji Augusta III Sasa oraz korona i hełm łączone z osobą Kazimierza Wielkiego, znalezione w 1910 r. w Sandomierzu. Druga grupa insygniów królewskich to insygnia grobowe. Umieszczono więc w gablocie insygnia znalezione w 1973 r. podczas otwarcia grobu króla Kazimierza Jagiellończyka. Z grobu Anny Jagiellonki wyeksponowano jabłko królewskie³⁷. Następnie umieszczono kopie insygniów grobowych, wśród nich kopie insygniów króla Kazimierza Wielkiego wykonane w związku z otwarciem jego grobu w 1869 r., przez Aleksandra Ziębowskiego z Krakowa. Kolejne miejsca zajęły kopie insygniów grobowych króla Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki, Stefana Batorego i Władysława IV wykonane w okresie międzywojennym przez krakowskiego złotnika Henryka Waldyna. W kolejnych oknach ekspozycji umieszczono inne pamiątki wydobyte z grobów królewskich, wśród nich: miecz wyjęty w 1831 r. z trumny Zygmunta Augusta, głowicę rękojeści miecza z trumny Zygmunta Starego, tablice

inskrypcyjne z grobów królewicza Olbrachta, Zygmunta Augusta, Zygmunta III, Ludwika Marii Gonzagi, Marii Kazimierzy i Augusta II Mocnego, bursztynowe zawieszenie w kształcie serca z portretem Stefana Batorego, najstarszy zachowany polski portret trumienny króla Stefana Batorego z jego trumny, fragmenty ozdób szat Konstancji Austriaczki oraz fragment Orderu Złotego Runa króla Władysława IV³⁸. Prezentowany zespół pamiątek królewskich zalicza się do największych i najcenniejszych w Polsce.



Wyposażenie drugiej sali na parterze miało ukazywać w *skrótowny, symboliczny sposób, tysiącletnią drogę jaką przeszła diecezja krakowska*. Na ekspozycję drugiej sali na parterze muzeum złożyły się dwie zasadnicze części. Pierwsza z nich to najstarsze romańskie zabytki skarbca katedralnego. Reprezentowały je dwa fragmenty kamiennych

płyt z plecionkową dekoracją z wystroju romańskiej katedry, wyposażenie grobu biskupa Maurusa (zm. 1118) oraz: infuła związana z uroczystościami kanonizacji św. Stanisława w połowie XIII w. – najstarsza mitra biskupia w Polsce –



17. Misa, Niderlandy lub Polska (?), początek w. XVII, Katedra na Wawelu

17. Bowl, The Netherlands or Poland (?), early seventeenth century, Wawel cathedral



romańska skrzyneczka roboty saraceńsko-sycylijskiej, brązowe akwamanile z XII w. i XIII-wieczny krzyż. Drugą stanowiły pamiątki związane z osobą kardynała Karola Wojtyły – papieża Jana Pawła II.

Dwie sale na piętrze zajęły te zabytki złotnictwa, tkactwa i hafciarstwa oraz obrazy od XIV w. do początku XX w., które wyróżniają się wartością artystyczną.

Wśród zabytków rzeźby wyeksponowano średnio-wieczny kamienny posąg Matki Boskiej z Dzieciątkiem, szkatułkę z kości słoniowej ozdobioną scenami z romansów rycerskich, dwie angielskie płaskorzeźby alabastrowe *Pojmanie Chrystusa* i *Ukrzyżowanie* oraz XVII-wieczną płaskorzeźbę *Chrystusa Zwycięzcy Śmierci* wykonaną z kości słoniowej. W zespole obrazów pokazano dyptyk relikwiarzowy z XIV w., wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem w relikwiarzowej oprawie, niderlandzki obraz *Oplakiwanie Chrystusa* i kopię obrazu Domenica Fetti *Tobiasz uzdrawiający swego ojca*. Starannie dobrany został zbiór wyrobów złotniczych – od skromnego kielicha krakowskiej roboty z 2 poł. XV w., przez warsztatowo świetny, emaliowany kielich należący do wyposażenia kaplicy bpa Samuela Maciejowskiego, aż po najwyższej światowej klasy świeczniki z fundacji króla Zygmunta Starego do kaplicy Zygmuntońskiej. Interesujący okazał się także zespół kielichów z XIX i początków XX wieku. Z niezwykle

bogatego zespołu tkanin katedry krakowskiej pokazano m.in. XIV-wieczną sakiewkę z haftowanymi scenami z poematów miłosnych, pretekstę ornatu z XV w., szlaki obrusów ołtarzowych powstałe w pracowni hafciarskiej na warszawskim dworze Anny Jagiellonki, ofiarowane do kaplicy Zygmuntońskiej, ornat z herbami króla Stefana Batorego, ornat biskupa Andrzeja Lipskiego z XVII w. i ornat tkany techniką gobelinową z XVIII wieku. Na szczególne wyróżnienie zasługuje ornat ofiarowany przez królową Francji Marię Leszczyńską – dzieło francuskich hafciarzy z XVIII wieku. Zespół kościelnych tkanin artystycznych uzupełniały nowożytne infuły biskupie³⁹.

Otwarcie nowej wystawy towarzyszył folder zawierający krótką charakterystykę muzeum, opatrzony barwnymi fotografiami niektórych zabytków⁴⁰. W miarę narastania potrzeb ekspozycyjnych sprawiano kolejne nowe gabloty. Gablotę wolno stojącą na złotej różę papieską z 1736 r. – dar dla królowej Marii Józefy – wykonała firma „Kruczek”, dostosowując ją do wystroju muzeum. Gablotę na odnowiony płaszcz koronacyjny króla Stanisława Augusta Poniatowskiego wykonała firma „Grzybek”, a ks. inf. J. Bielański ufundował stół ekspozycyjny na sukienkę obrazu Matki Boskiej Śnieżnej na zapowiadaną wystawę milenium diecezji krakowskiej.



18., 19., 20. Kielich, patena i pierścion z grobu bpa Maura, Kraków (?), przed 1118, Katedra na Wawelu

18., 19., 20. Chalice, patena and ring from the tomb of Bishop Maur, Cracow (?), prior to 1118, Wavel cathedral

W ciągu kolejnych lat wykształcił się sposób funkcjonowania muzeum. Proboszcz katedry równocześnie reprezentował Muzeum Katedralne jako jego dyrektor, a w kwestiach merytorycznych konsultował się z zespołem pracowników Zamku Królewskiego na Wawelu w składzie: dr Magdalena Piwocka, mgr Dariusz Nowacki, a przede wszystkim mgr Krzysztof Czyżewski⁴¹. Zespół muzealny stanowiły 4 osoby. Ponadto przez ponad 25 lat pracownikiem muzeum obok osób świeckich była jedna józefitka, m.in.: s. Zbigniewa Wolska (do 1986), s. Zdzisława Mucha (do 1992), s. Juwencja Latniak (1992-1994), s. Julianna Paluch (do 1998) i jako ostatnia s. Fides Rozkosz (1998-2005). Zespołowi pracowników świeckich przewodziła Maria Baczyńska⁴².

Przeciętnie w ciągu roku muzeum zwiedzało ok. 60 000 osób. Zwiedzający wielokrotnie zwracali uwagę na staranne przygotowanie wystaw tak stałych, jak i czasowych, na utrzymanie muzeum w niespotykanej czystości oraz na sympatyczny stosunek do zwiedzających. Pojawiały się także głosy domagające się profesjonalnej ochrony oraz bardziej czytelnych objaśnień umieszczanych przy gablotach z obiektami. Ceny biletów do muzeum w okresie wielkiej inflacji co roku wzrastały. W 1991 r. bilet normalny kosztował 2000 zł., w 1992 r. – 4000, a w 1993 r. – 10 000. Bilet ulgowy

był o połowę tańszy. Po wymianie pieniądza, w połowie lat 90. ceny za wstęp do muzeum ustaliły się na wysokości 2 zł za bilet normalny i 1 zł za bilet ulgowy. Podstawową formą zapłaty za bilety wstępu ze strony biur turystycznych stał się przelew bankowy⁴³.

W roku 2000 Muzeum Katedralne było jednym z trzech miejsc ekspozycji zorganizowanej z okazji jubileuszu 1000-lecia diecezji krakowskiej. Pozostałymi były Zamek Królewski na Wawelu i Muzeum Archidiecezjalne. Wystawa w Muzeum Katedralnym została tak urządzona, by ukazać katedrę jako kościół królewski, biskupi i narodowy. Dlatego w pierwszej sali zgromadzono insygnia królewskie i pamiątki po monarchach. Centralne miejsce zajęła włócznia św. Maurycego, a obok niej krzyż z diademów książęcych Bolesława Wstydliviego i św. Kingi. Zespół królewskich insygniów grobowych

to kolejno przedmioty wydobyte z grobu króla Kazimierza Jagiellończyka, tabliczki inskrypcyjne, klejnoty, fragmenty tkanin, głowica z miecza Zygmunta Starego i przełamany miecz z grobu Zygmunta Augusta, hełm i korona odnalezione w 1910 r. w Sandomierzu, kapa koronacyjna Michała Korybuta Wiśniowieckiego, płaszcz koronacyjny Stanisława Augusta Poniatowskiego, złota róża papieska dla królowej Marii Józefy z 1736 roku. Druga sala poświęcona została zabytkom związanym z biskupami krakowskimi, poczynając od infuły i pierścienia przez tradycję związanymi ze św. Stanisławem, przedmioty z grobu zmarłego w 1118 r. bp. Maurusa, racjonal biskupów krakowskich z daru królowej Jadwigi, infułę bp. Tomasza Strzemińskiego i infułę z fundacji bp. Andrzeja Lipskiego. Pokazano też najcenniejsze ornaty, monstrancje i kielichy. Zestawienie zamykały pamiątki po kard. Karolu Wojtyłe – papieżu Janie Pawle II. Sala trzecia zawierała ornat Kmity oraz przedmioty ufundowane dla katedry w XIX w., wyeksponowane na tle obrazów wnętrza katedry pędzla Saturnina Świerzyńskiego. W czwartej, ostatniej Sali, zgromadzono pamiątki narodowe i historyczne, wśród nich m.in. pamiątki po szykanowanych przez władze rosyjskie kapłanach: bp. krakowskim Kajetanem Sołtyku z XVIII w. (ołtarzyk), abp. warszawskim Zygmuncie Felińskim z XIX w. (pastorał) i abp. wileńskim Janie

Cieplaku z XX w. (kielich). Osobne miejsce w muzeum zajęło pęknięte serce Dzwonu Zygmunta.

W ostatnich latach Muzeum Katedralne było miejscem kilku ważnych wystaw. W 2003 r. w ramach wystawy pokonserwacyjnej, zaprezentowano odnowiony srebrny poliptyk z kaplicy Zyguntowskiej⁴⁴. W dniu otwarcia wystawy 10 stycznia Wojciech Bochnak przedstawił zgromadzonym zakres przeprowadzonych prac i problemy konserwacji. Odtąd to arcydzieło, a zwłaszcza jego stronę rzeźbiarską, można było oglądać z bliska, a nie zza kraty wiodącej do kaplicy Zyguntowskiej. Zorganizowano także wystawę prac malarskich Leona Wyczółkowskiego poświęconych obiektom skarbcza katedry na Wawelu. Wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem. Z różnych miejsc przybywali historycy sztuki i konserwatorzy zabytków, wobec tego zapadła decyzja o wydłużeniu czasu ekspozycji z dwu miesięcy do ponad roku⁴⁵.

W roku 2005 archiwum kapitulne zorganizowało w Muzeum Katedralnym dwie wystawy: 1 kwietnia ekspozycję pt. „Kardynał Oleśnicki w zbiorach kate-

dry wawelskiej”. z okazji 550 rocznicy śmierci tego pierwszego polskiego kardynała⁴⁶, natomiast 7 listopada zaprezentowany został rękopis *Brewiarza Opatowickiego* po jego kompleksowej konserwacji. Odtąd też Muzeum Katedralne włączyło się do akcji Otwartych Drzwi krakowskich muzeów. Zarówno inicjatywa Otwartych Drzwi, jak i wspomniane wystawy przyciągały wielu zwiedzających.

Jesienią 2007 r. archiwum kapitulne zorganizowało w następną wystawę pt. „Źródła kultury duchowej Krakowa”, która stała się jedną z ważniejszych imprez związanych z jubileuszem 750-lecia lokacji miasta. Zgromadzono na niej około 60 eksponatów, przede wszystkim z archiwum i biblioteki kapitulnej na Wawelu, w zdecydowanej większości pochodzących sprzed 1257 roku.. Czterem tematami głównymi, a mianowicie „Władca”, „Biskup”, „Katedra” i „Stanisław” odpowiadały obiekty zgromadzone w czterech salach muzealnych, a wśród nich po raz pierwszy publicznie pokazany tzw. *Rotulus św. Stanisława*⁴⁷. Wystawę otworzył kard. Stanisław Dziwisz. Także ona została bardzo



21. Dokument odpustowy z 1449 r. bpa Zbigniewa Oleśnickiego dla kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie, AKKK, D. perg. 430

21. Indulgence document from 1449 issued by Bishop Zbigniew Oleśnicki for the Church of All Souls in Cracow, AKKK, D. perg. 430

(Fot. 1-7, 9-10, 13-15, 18-21 – D. Kołakowski;
8, 11-12, 16-17 – P. Guzik)

życzliwie przyjęta i była chętnie odwiedzana, co niejako zmusiło organizatorów do przedłużenia czasu jej trwania.

Skromnie przedstawia się kwestia darów składanych do muzeum. Na przykład w 1983 r. Salomea Tomal z Krakowa podarowała muzeum dwa obrazy stanowiące jej własność, mianowicie obraz *Matki Boskiej Leżajskiej* z XVIII w., malowany na drewnie, oraz *Głowę Chrystusa* – dzieło artysty malarza Franciszka Krurowskiego⁴⁸. Natomiast w 1988 r. dr Jerzy Wolny z Krakowa ofiarował Muzeum Katedralnemu kapliczkę domową o tematyce Chrystus i Samarytanka, wyrób rzemieślniczy z warsztatu żywieckiego, przechowywany w mojej rodzinie około dwustu lat⁴⁹. W 1993 r. Arvydas Pacevicius przekazał medal wybity w Wilnie z okazji IV pielgrzymki Jana Pawła II. Tegoż roku do muzeum trafił medal na 15-lecie pontyfikatu Jana Pawła II wg projektu Czesława Dźwigaja. Jako że Muzeum Katedralne nie ma własnych zbiorów, ale eksponuje zbiory katedry na Wawelu, wobec tego także wymienione przedmioty wliczone są do obiektów katedry na Wawelu.

Minione lata to okres stałych wypożyczeń wielu obiektów na znaczące wystawy krajowe i międzynarodowe. Wypożyczane obiekty pochodzą albo ze zbiorów katedry i jej skarbcza, albo ze zbiorów archiwum i biblioteki kapitulnej na Wawelu. Pozostają one w gestii Zarządu Bazyliki Metropolitalnej na Wawelu.

W roku 2007 wraz ze zmianą na stanowisku proboszcza katedry, Muzeum Katedralne także zostało poddane zmianom zarówno osobowym, jak i koncepcyjnym.

Przypisy

¹ Książdz jest także autorem przewodnika po skarbcu katedry na Wawelu, który w krótkim czasie doczekał się kilku edycji w kilku językach. Por. I. Polkowski, *Skarbiec katedry na Wawelu w 32 tablicach autografowanych*, Kraków 1882; *Przewodnik dla zwiedzających skarbiec katedralny na Wawelu przez ks. Ignacego Polkowskiego podkustoszego kościoła katedralnego*, wyd. 4, Kraków 1887. Przewodnik był sprzedawany po 10 ct.

² J. Urban, *Katedra na Wawelu (1795-1918)*, Kraków 2000, s. 317-320.

³ W. Szczebak, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie na tle dziejów muzealnictwa kościelnego w Polsce*, Tarnów 1994; H. Pyka, *Dzieje muzeów diecezjalnych w Polsce*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, nr 85, 2006, s. 27-42.

⁴ W odrestaurowanym budynku założono m.in. instalację elektryczną. Por. Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej [dalej: AKKK], b. sygn., Kapituła Krakowska do Dyrekcji Elektrowni Miejskiej w Krakowie, 29 III 1908 r.

⁵ W tym kontekście osobnego naświetlenia wymagałaby notatka w AKKK, sygn. Inv. C. 24, k. 8, że posadzka znalazła

Nastąpiła wymiana personelu. W miejsce zespołu kierowanego przez Marię Baczyńską w salach muzeum pojawili się nowi pracownicy. Nowy proboszcz nie podtrzymał dotychczasowego związku muzeum z zespołem historyków Zamku Królewskiego na Wawelu, zapowiadając zatrudnienie nowych historyków sztuki. W związku z planowaną wystawą na 750-lecie lokacji Miasta Krakowa zapadła decyzja o remoncie i nowej aranżacji Muzeum Katedralnego. Autorami projektu aranżacji są: Agnieszka Sowa-Szenk i Tomasz Szenk z Wrocławia. Nowe gabloty muzealne wykonała i zainstalowała firma „Mega” z Oleśnicy. Odtąd w muzeum jest jeszcze więcej powierzchni oszklonych, gabloty wyposażone zostały w nowoczesny system oświetlenia, wiele z nich ma własne zasilanie. Zwiększyło się bezpieczeństwo wystawianych obiektów. Część wyposażenia zainstalowano już na potrzeby wystawy „Źródła duchowej kultury Krakowa”, pozostałą część wykonano i osadzono w styczniu i lutym 2008 r. Od początku marca 2008 roku Muzeum Katedralne udostępniło zwiedzającym swoje wnętrza w nowej aranżacji i w nowej ekspozycji. Obiekty do ekspozycji wybrała mgr Barbara Kalfas. Dużym udogodnieniem dla zwiedzających jest decyzja proboszcza katedry ks. prałata Zdzisława Sochackiego o rezygnacji z prowadzenia osobnej kasy dla muzeum. Odtąd jest jeden bilet wstępu, który uprawnia do zwiedzania katedry, wieży Zygmuntońskiej, grobów królewskich i Muzeum Katedralnego. Pierwszy sezon obowiązywania nowej formuły wstępu zaowocował znacznym wzrostem zwiedzających Muzeum Katedralne na Wawelu.

na w piwnicach Muzeum Diecezjalnego na Wawelu została w 1906 r. przekazana Muzeum Narodowemu w Krakowie.

⁶ AKKK, sygn. Acta actorum 35, s. 446.

⁷ AKKK, b. sygn. Wykaz do L. 158/K. Ze skarbcza katedralnego wypożyczono: zegar renesansowy, relikwiarz św. Zygmunta, kielich z fundacji bp. Maciejowskiego z emaliemi, drugi kielich emaliowany, połówkę dywanu, miecz Zygmunta Augusta, nakrycie na stół, ornat z fundacji Stefana Batorego, ornat z fundacji Anny Jagiellonki czerwony, dwa ornaty fioletowe z fundacji Anny Jagiellonki, ornat altembasowy zielony (używany jako fioletowy), ornat altembasowy zielony używany jako zielony, szerzynka Anny Jagiellonki, antepedium z daru Anny Jagiellonki, ornat czerwony mały, zazwyczaj wiszący obok ornatu Kmity, ornat bp. Gamrata (aktualnie w odnowieniu), kilka ornatów z szaf I piętra skarbcza, predella ołtarzyka z kaplicy Zygmuntońskiej przedstawiająca Wjazd Chrystusa do Jerozolimy. Natomiast osobno potraktowano dwa lichtarze z kaplicy Zygmuntońskiej, norymberskie z r. 1536.

⁸ AKKK, b. sygn., Komunikat Wydziału Duszpasterstwa

Kurii Metropolitalnej w Krakowie z 8 IX 1965 r. Komunikat kończy polecenie: *zebrane kwoty prosimy przekazać do kasy Kurii Metropolitalnej z zaznaczeniem na odcinku przekazu pocztowego „zbiórka przykościelna z 10 października 1965 r.”*

⁹ Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie [dalej: AKMK], fasc. Muzeum, t. Muzeum Diecezjalne. Zarządzenia kard. K. Wojtyły z 15 I 1972 r. nr 158.

¹⁰ *Ibidem*, List kard. K. Wojtyły do Kapituły z 15 II 1972 r.

¹¹ *Ibidem*, Statut Muzeum z 15 I 1972 r.

¹² AKKK, b. sygn., Protokół z zebrania Komisji Konserwatorskiej z 28 I 1972 r.

¹³ AKKK, sygn. Acta actorum 35, s. 199 (19 I 1972).

¹⁴ AKKK, b. sygn., Pismo ks. prof. B. Przybyszewskiego do Kapituły Katedralnej z 10 V 1972 r.

¹⁵ AKKK, sygn. Acta actorum 35, s. 200 (28 I 1972).

¹⁶ AKMK, fasc. Muzeum, t. Muzeum Diecezjalne. Sprawozdanie z działalności Muzeum Archidiecezjalnego za okres 15 I 1972 do 15 I 1973 z 30 I 1973 r. W ciągu tego roku przygotowano salę magazynową na I piętrze klasztoru augustianów. Wymieniono instalację elektryczną, zamontowano stalową konstrukcję na obrazy i rzeźby.

¹⁷ *Ibidem*, Sprawozdanie z działalności Muzeum Archidiecezjalnego za okres 15 I 1972 do 15 I 1973, z 30 I 1973 r.

¹⁸ AKKK, b. sygn. Rachunek z 3 II 1977 r. Zespół konserwatorski tworzyli: prof. Bolesław Smyk, dr Edward Różycki, mgr U. Śliz i mgr Joanna Łukaszewicz.

¹⁹ Wystawę poświęconą bł. Królowej Jadwidze z okazji 600-lecia urodzin z konieczności urządzono w kaplicy Potockich.

²⁰ AKKK, sygn. Acta actorum 35, s. 218 (28 IV 1977).

²¹ *Ibidem*, s. 213 (3 I 1977).

²² *Ibidem*, s. 222 (31 III 1978).

²³ *Ibidem*, s. 224 (16 VI 1978). Jeszcze wtedy nie zdecydowano, czy będą bilety wstępu, czy jedynie ofiary składane do wystawionej puszki.

²⁴ AKKK, b. sygn., Księga pamiątkowa [Muzeum katedralnego 1978-2003], strona tytułowa.

²⁵ AKKK, b. sygn.,teczka: Ks. Kard. K. Wojtyła. Opis zabytku sporządził historyk sztuki dr Walter Schulten.

²⁶ [M. Krawczyk], Przewodnik po Muzeum Katedralnym na Wawelu, Kraków 1980, s. 2-6.

²⁷ Julian Szyalik Dobrowolski, *W Krakowie przed odlotem do Rzymu na konklawe...*, „Dziennik Związkowy Zgoda”, Chicago 24-25 XI 1978. W otwarciu wystawy wziął udział m. in. prof. John Fabion z Chicago z Art Institute i jego kuzyn, autor wspomnianego artykułu.

²⁸ [M. Krawczyk], *op.cit.*, s. 9-14.

²⁹ A. Nowobilski, *Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie* [w:] *Archidiecezja Krakowska na przełomie tysiącleci*, Kraków 2004, s. 596.

³⁰ AKKK, b. sygn., Szczegółowy zakres czynności pracownicy kasy Muzeum Katedralnego z 30 XII 1983 r. podpisane przez s. Marię Wolską i ks. J. Bielańskiego.

³¹ AKKK, b. sygn., Szczegółowy zakres czynności dla pracownicy Muzeum Katedralnego z 30 XII 1983 r.

³² AKKK, b. sygn., Protokoły Terenowej Stacji Sanitarno-Epidemiologicznej dla Krakowa-Śródmieścia z 11 IX 1986, 4 IV 1990, 20 V 1991, 20 XI 1992.

³³ *Wystawa upamiętniająca 500 rocznicę śmierci Jana Długosza*, broszura, s. 1-4.

³⁴ Ponadto w 1989 r. w Muzeum pokazano wystawę tkalniny renesansowej.

³⁵ AKKK, b. sygn., Wystawa zabytków XVII w. ze skarbca katedry, maszynopis, s. 1-2.

³⁶ AKKK, b. sygn., Protokoły zakładu M. Wątor nr 1-3 z 1995 r.

³⁷ Królewskie jabłko z grobu Anny Jagiellonki zostało wyjęte z grobu w 1791 r. przez Tadeusza Czackiego, następnie przekazane do zbiorów Izabeli Czartoryskiej w Puławach, a w 1929 r. przywrócone katedrze przez księcia Adama Ludwika Czartoryskiego.

³⁸ *Muzeum Katedralne na Wawelu*, tekst K. Czyżewski, zdjęcia S. Michta, Kraków 1995, s. 4-5.

³⁹ *Ibidem*, s. 6-8

⁴⁰ *Ibidem*; por. także K. Czyżewski, *Nowa ekspozycja w Muzeum Katedralnym na Wawelu*, „Studia Waweliana” 4, 1995, s. 186.

⁴¹ Dnia 2 lipca 1980 r. Krzysztof Czyżewski jako uczeń XV LO w Krakowie w Księdze pamiątkowej wystawionej w Muzeum Katedralnym napisał: *Ekspozycja wspaniała. Muzeum bardzo potrzebne Krakowowi, wypełnia lukę w ważnym dziale sztuki i historii Wawelu. Warto by było założyć Klub Przyjaciół Muzeum Katedralnego, którego członkowie mogliby lepiej poznać historię katedry i sztukę sakralną w ogóle. Właściwie odtąd, czyli od początku istnienia muzeum trwa związek K. Czyżewskiego i z katedrą, i z muzeum. Związek, który się narodził w jego latach szkolnych, pogłębiał się w okresie studiów w Instytucie Historii Sztuki UJ, przyniósł wiele owoców od początku lat 90. XX w., gdy podjął pracę na Zamku Królewskim na Wawelu, ale serce, co wielokrotnie pokazał, zostawił tutaj. Wprawdzie nie powstał Klub Przyjaciół Muzeum Katedralnego, ale gdyby powstał, Krzysztof Czyżewski powinien nosić legitymację z numerem 1.*

⁴² Siostry pracujące w katedrze i muzeum pochodzą ze Zgromadzenia Sióstr św. Józefa z prowincji tarnowskiej.

⁴³ Stosowne umowy zawarto m.in. z krakowskimi biurami turystycznymi Fregata Travel, Renesans, PTTK, Jan-Pol, Point Travel, Wędrowiec.

⁴⁴ Wystawę zaplanowano od 10 stycznia do 28 lutego 2003 r.

⁴⁵ AKKK, b. sygn. Księga pamiątkowa [Muzeum katedralnego na Wawelu], 2003-2008.

⁴⁶ Zob. folder wystawy „Kardynał Zbigniew Oleśnicki w zbiorach Katedry Wawelskiej”.

⁴⁷ Na wernisaż wystawy Archiwum przygotowało katalog pod tym samym tytułem.

⁴⁸ AKKK, b. sygn., Decyzja S. Tomal z 14 VI 1983 r. Obrazy były jej własnością na podstawie zapisu testamentowego prof. Franciszka Fuchsa, zmarłego 12 II 1958 r. w Krakowie.

⁴⁹ AKKK, b. sygn. Akt darowizny z 28 V 1988 r. świadkiem w akcie darowizny była żona dr. Jerzego – Maria Wolna. Kapliczkę odebrał i przekazał do katedry piszący te słowa jako wikariusz parafii wawelskiej.

Rev. Jacek Urban

Cathedral Museum on Wawel Hill

In 1906 a diocesan museum was established in a building belonging to the cathedral on Wawel Hill (Cracow) due to a decision made by Cardinal Jan Payne. The new Museum was to serve monuments both of the Cracow diocese and exhibits originating from the cathedral. Fifty years later the necessity of creating two separate museums - cathedral and diocesan - became obvious, and the then bishop of Cracow - Cardinal Karol Wojtyła, distinguished a cathedral museum. The creation of a new museum was connected with preparations for the 900th anniversary of the death of St. Stanisław, the patron of Poland, Cracow and the cathedral on Wawel Hill. The celebrations included a special occasion exhibition devoted to St. Stanisław. It was also resolved to transfer the Diocesan Museum collections from the building on Wawel Hill to an Austin monastery in Cracow-Kazimierz, and to create a separate Cathedral Museum on Wawel Hill. The house on Wawel Hill was thoroughly refurbished and arranged according to a project by Adam Młodzianowski. The Cathedral Museum was consecrated and opened to the public on 28 September 1978 by Cardinal K. Wojtyła, two weeks prior to his election as pope. The museum's tasks include a presentation of monuments displayed in Wawel cathedral, especially its treasury, and the Archive and Chapter Library on Wawel Hill. The museum is situated in a Gothic house and occupies four showrooms - two on the ground floor and two on the storey. In the past thirty years it has held several anniversary exhibitions including a show commemorating the 500th anniversary of the death of the chronicler Jan Długosz (1980), the 600th anniversary of the Christianisation of Lithuania (1986), and the 500th anniversary of the death of King Kazimierz Jagiellon (1992). Other expositions featured the monuments of the Renaissance (1989) and the Baroque (1994). After a modernisation conducted in 1995 the

ground-floor showrooms displayed monuments associated with the monarchs of Poland (the cathedral on Wawel Hill has at its disposal the largest collections of *regalia* in Poland), and exhibits connected with the pontificate of John Paul II. The showrooms on the storey presented the crafts, especially goldsmithery, weaving and embroidery. In 2000 the Cathedral Museum housed an exhibition held to mark the 1000th anniversary of the diocese of Cracow. The highlight of 2003 was the famous poliptych from the Zygmuntowska Chapel on Wawel Hill. The altar could be admired from close-up and was not featured in the back of the chapel. In 2005 the Chapter Archive organised an exhibition of monuments associated with Cardinal Zbigniew Oleśnicki (d. 1455), as well as an exposition of the fourteenth-century illuminated manuscript of the *Opatowicki Breviary*. In 2007, during celebrations of the 705th anniversary of the *locatio* of Cracow, the museum showrooms were used by the Chapter Archive for an event entitled "The sources of the spiritual culture of Cracow", featuring more than fifty exhibits from a period prior to 1257. At the turn of 2007 the museum was once again reorganised and renovated. The thirty-year old arrangements were replaced by a modern exposition designed by Agnieszka Szenk, offering greater possibilities of a presentation of the exhibits thanks to the application of new showcases, a combination of the colour black and glass, and modern light effects. The feature, which basically differentiates the Cathedral Museum, is the fact that it does not possess its own collections - all the exhibits originate from the cathedral treasury and archive. This is the reason why the Cathedral Museum on Wawel Hill is described as the Cathedral Treasury.

□

ks. Paweł Tkaczyk

MUZEUM DIECEZJALNE W KIELCACH

Historia kieleckiego Muzeum Diecezjalnego sięga początków ubiegłego stulecia, kiedy to ksiądz Czesław Chodorowski opublikował w 1911 r. w „Przeglądzie Diecezjalnym” artykuł pod znamienym tytułem: *O potrzebie utworzenia Muzeum Diecezjalnego*. Odwołując się do przykładów z innych krajów Europy, proboszcz ze Skarżyc wskazywał na konieczność powołania takowej placówki nie tylko w celu ochrony przed kradzieżą, *zagranicznymi handlarzami* i zniszczeniem wielu *cennych przedmiotów sztuki i pamiątek*, lecz także po to, by *przynieść korzyści kulturze artystycznej w Polsce*. Mając zaś na względzie edukacyjną funkcję muzeum, proponował zarazem, by w sytuacji, gdy niektóre cenne przedmioty ze względu na swój rozmiar, funkcję lub też z innych przyczyn nie mogą się w nim znaleźć, bezwzględnie wykonać ich fotografie i te ostatnie również prezentować zwiedzającym. Z wyjątkową mocą postulował wreszcie, by przyszłe muzeum służyło nie tylko tym, którzy zajmują się historią i zabytkami sztuki, lecz także wszystkim zainteresowanym dziejami kultury; w sposób szczególny zaś z jego zbiorów korzystać winni studenci seminarium, ponieważ *alumn wychodząc z seminarium z pojęciami o sztuce, na parafii, jako ksiądz będzie zabytki historyczne i przedmioty sztuki szanował, szerząc prawdziwą kulturę artystyczną*. Księdza Chodorowskiego poparli inni duchowni – na łamach „Przeglądu Diecezjalnego” spotkać można kierowane do biskupa Augustyna Łosińskiego prośby o wyznaczenie miejsca, w którym mogłoby znaleźć swą siedzibę Muzeum Diecezjalne, ponieważ *stare dzieła sztuki sakralnej niszczą się na strychach kościelnych lub ulegają wykradzeniu przez zawodowych zbieraczy*. Zarówno prośby te, jak i wspomniane wyżej artykuł ks. Czesława Chodorowskiego nie pozostały bez echa: na trzecim piętrze dobudowanej

do seminarium części, zwanej potocznie Maciejówką, wyznaczono salę, w której rozpoczęto gromadzenie obiektów o różnorodnym charakterze, stanowiących załączek przyszłej kolekcji muzealnej. Obiekty te pochodziły przede wszystkim z darów, jakie już od roku 1911 przekazywali księża z terenu diecezji, m.in. proboszcz z Małogoszcza – kanonik Teodor Tomaszewski, proboszcz z Drugni – Józef Sikorski, proboszcz z Krasocina – Teodor Urbański, oraz proboszcz z Łopuszna – Stanisław Staszkiwicz. Najczęściej były to drobne monety srebrne i miedziane pochodzące z różnych epok i krajów, choć nie zabrakło wśród owych darów przedmiotów tak niezwykłych, jak przekazany przez ks. Stanisława Majerskiego *granat z bitwy pod Hebdziem w okolicy Szczekocin z 1794 r., gdzie zginął generał Wodzicki*.

Własne zbiory – wiele numizmatów, dokumentów, szat liturgicznych oraz obrazów przekazał placówce w roku 1921 ówczesny ordynariusz kielecki, biskup Augustyn Łosiński. W tym samym roku ukazała się w „Kieleckim Przeglądzie Diecezjalnym” krótka notatka autorstwa księży Józefa Zdanowskiego i Antoniego Bożka, kierujących jako *zarząd muzeum* apel do proboszczów, aby *ożywieni troską ratowania zabytków przeszłości, przy nadarzonej sposobności nadsyłali do seminarium wszelkie dzieła sztuki z zakresu rzeźby, malarstwa, lub przemysłu artystycznego, np.: szaty liturgiczne, relikwiarze, antyfonarze, ozdobne stare książki* w tym celu, by *zabytki sztuki znajdujące się po naszych kościołach nie ulegały zniszczeniu lub jakiemu innemu losowi*



1. Kielich mszalny, Kraków lub Węgry, ok. 1500, srebro złocone, kute, odlewane, filigran, kameryzacja, emalia

1. Holy Mass chalice, Cracow or Hungary, about 1500, gold-plated silver, wrought, cast, filigree, enamel

i przez to nie ginęły dla naszej kultury minionych wieków.

Wspomnianemu wyżej księdzu Józefowi Zdanowskiemu poświęcić należy nieco więcej uwagi. Urodzony 28 października 1887 roku w Szreniawie pod Miechowem, studiował początkowo na Politechnice Lwowskiej, następnie wstąpił do seminarium kieleckiego (1909); po otrzymaniu święceń kapłańskich 29 czerwca 1913 roku i po dwuletnim okresie wikariatu, został skierowany na studia do Fryburga szwajcarskiego (1915-1918), gdzie na podstawie rozprawy o życiu i działalności Hansa Süssa von Kulmbach uzyskał tytuł doktora filozofii ze specjalnością w dziedzinie sztuki kościelnej. W 1918 roku powrócił do kraju i po otrzymaniu nominacji na profesora seminarium duchownego w Kielcach, rozpoczął wykłady z pedagogiki, sztuki kościelnej i archeologii chrześcijańskiej, później także z historii Kościoła i patrologii; pełnił również funkcję archiwariusza w kurii diecezjalnej oraz sekretarza diecezjalnej Komisji Artystyczno-Budowlanej, kierował ponadto seminaryjną biblioteką. W 1933 r. ksiądz Zdanowski otrzymał godność kanonika honorowego kapituły katedralnej. Tuż przed wybuchem wojny zrezygnował z wykładów w seminarium i osiadł w rodzinnym majątku w Wilczkowicach. Od 1948 r. był kapelanem klasztoru norbertanek w Imbramowicach, gdzie też zmarł 11 marca 1977 roku. Publikacje ks. Zdanowskiego, wciąż czytane i często cytowane, dotyczą przede wszystkim zabytków kieleckich – kościoła na Karczówce, kościoła Świętej Trójcy oraz katedry; osobne rozprawy poświęcił też dziejom kieleckiej diecezji oraz seminarium duchownego, rękopisom iluminowanym pochodzącym z kapitułarza katedralnego, seminarium oraz kościoła parafialnego w Miechowie, eremowi bernardyńskiemu w św. Katarzynie i kościołowi św. Tekli w Krzyżanowicach. To on także – najpierw na łamach „Kieleckiego Przeglądu Diecezjalnego”, następnie zaś jako oddzielną książeczkę – opublikował w roku 1932 niewielką pracę zatytułowaną *Obrazy cechowe kieleckiego Muzeum Diecezjalnego*, w której opisane zostały m.in. skrzydła tryptyku z kościoła parafialnego w Rakoszynie, a także *Zaśnięcie Matki Boskiej*, dzieło Michała Lancza z Kitzingen, ufundowane przez biskupa Jana Konarskiego do kościoła św. Wojciecha w Kielcach.

W okresie międzywojennym muzeum wzbogaciło się również o eksponaty archeologiczne (ofiarował je m.in. ks. Brodowski), tkaniny liturgiczne (m.in. przekazane przez ks. Rogójskiego ornaty, palki, tualnie, wela) czy podarowane w roku 1922 przez księdza prałata Bronisława Obuchowicza dwa antyfonarze pergaminowe zdobione miniaturami, pretekstę XVI-wiecznego ornatu, obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* malo-



2. *Matka Boska z Dzieciątkiem* wg Carlo Dolci, 1 poł. XIX w., olej na płótnie

2. *Madonna and Child* after Carlo Dolci, first half of the nineteenth century, oil on canvas

wany temperą na desce oraz trzy portrety kanoników kieleckich. Wspomagano też muzeum w inny sposób – zachowały się informacje o przekazywanych na ten cel ofiarach pieniężnych, pochodzących przede wszystkim od osób duchownych z terenu kieleckiej diecezji. Nie dysponujemy dziś pełnym wykazem obiektów gromadzonych w seminaryjnym magazynie z myślą o przyszłej ekspozycji muzealnej – niestety, jak wspomina ks. Tomasz Wróbel w jednej ze swoich publikacji, większość zebranych tam obrazów, rzeźb czy wyrobów rzemiosła artystycznego uległa rozproszению w okresie II wojny światowej. Zachowały się jednak, za wyjątkiem jednego, wszystkie obrazy późnogotyckie, stanowiące załączek kieleckiego muzeum i opisane przez księdza Józefa Zdanowskiego, a także wiele innych obrazów, rzeźb oraz drobnych pamiątek przekazywanych przez proboszczów, by przynieść korzyści kulturze artystycznej w Polsce, zapisywanych testamentem przez księży,

wreszcie ofiarowywanych w darze ordynariuszom diecezji. Warto dodać, iż ogromną rolę w gromadzeniu i ochronie tych przedmiotów przed zniszczeniem odegrał pan Leon Dziedzic, kamerdyner księdza biskupa Czesława Kaczmarka. Wśród zgromadzonych w seminarium obiektów znalazły się więc wspomniane wcześniej przykłady cechowego malarstwa gotyckiego, liczne obrazy religijne od końca XVI aż do XX stulecia (m.in. *Zwiastowanie*, k. XVI w.; *św. Cecylia*, 1 poł. XVII w.; *św. Benedykt*, 1 poł. XVII w.; *Tomyris z głową Cyrusa*, poł. XVII w.); portrety biskupów krakowskich i kieleckich (m.in. Antoniego Brygierskiego *Portret biskupa Kajetana Sołtyka*, 1760; Jana Styki *Portret biskupa Tomasza Teofila Kulińskiego*, 1889; Piotra Nizińskiego *Portret biskupa Augustyna Łosińskiego*, 1917), kanoników różnych kapituł, w tym katedralnej (*Portret kanonika Jana Jerzego Konrada*, przed 1744), zakonników i zakonnicy (m.in. *Portret ksieni*, XVIII w.), osób świeckich (*Portret Michała Jakubowskiego*, 1790), obrazy o tematyce historycznej i rodzajowej, grafiki z XVIII-XX w. (m.in. Giuseppe Vasi, *Wnętrze bazyliki św. Jana na Lateranie*, akwaforta 1767; Nicolaus Dorigny, *Trójca Święta*, miedzioryt 1702; Jan Frey, *Święty Franciszek Ksawery*, akwaforta 1733; litografie Alojzego Misierowicza wg Napoleona Ordy z *Albumu widoków historycznych Polski*, 1873-1883; drzeworyty Pawła Stellera *Ślązaczka*, 1935 i Stefana Mrożewskiego *Kościół w Mnichowie*, 1941), meble, tkaniny dekoracyjne, wreszcie liczne przykłady wyrobów z metali, szkła i porcelany z różnych epok i krajów – w tym m.in. serwis ćmielowski wykonany na zamówienie biskupa Czesława Kaczmarka w 1938 roku.

W ramach przygotowań do uroczystych obchodów jubileuszu 200 lat istnienia diecezji kieleckiej, biskup ordynariusz Kazimierz Ryczan specjalnym dekretem z dnia 17 sierpnia 2004 r. formalnie powołał do istnienia Muzeum Diecezjalne w Kielcach, wyznaczając zarazem datę jego otwarcia na czerwiec 2005 roku. Muzeum to znalazło swą ostateczną siedzibę w budynku nr 3 przy ulicy Jana Pawła II – dawnej rezydencji biskupiej, w której ordynariusze kieleccy mieszkali aż do roku 1991, dziś jeszcze mieszczącej na parterze pomieszczenia kurii, czyli zespołu referatów kościelnych pomocnych biskupowi w kierowaniu podległą mu diecezją.

Budynek, w którym ostatecznie znalazło swoją siedzibę Muzeum Diecezjalne, ma długą historię. Najprawdopodobniej w tym właśnie miejscu wystawiono tuż po erygowaniu kolegiaty kieleckiej (tj. ok. 1171 r.) pierwszą rezydencję prepozyta, czyli proboszcza świątyni p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Konstantyna, do której przeniesiono parafię

z niedalekiego kościółka św. Wojciecha. Nie wiemy, niestety, jak dom ten wyglądał – zapewne wzniesiony z drewna, mieścił też może mieszkania dla pozostałych kanoników – członków kieleckiej kapituły. Wedle tradycji, drewnianą rezydencję zamieniono na murowaną w 1. połowie XVII stulecia – dokonać miał tego w roku 1627 jeden z kieleckich proboszczów, pochodzący z Mławy doktor teologii Andrzej Zagórny (zm. 1634). Po Zagórnym, w domu tym mieszkali kolejni kieleccy prepozyci, w tym postaci zasłużone dla dziejów zarówno miasta, jak i Kościoła, jak np. Jan Benedykt Kluczewski (zm. 1723), któremu Kielce zawdzięczają m.in. ufundowanie jednej z kanonii kaznodziejskich, Marcin Żeromski, fundator obrazu *Wniebowzięcia Matki Boskiej* w ołtarzu głównym kieleckiej kolegiaty (zm. 1748), czy późniejszy biskup przemyski i arcybiskup lwowski Wacław Hieronim Sierakowski (zm. 1780).

Niestety, wobec braku badań architektonicznych budynku dzisiejszej kurii nie wiadomo, czy rezydencja wystawiona przez ks. Zagórnego została później zburzona i zastąpiona nowym, klasycyzującym budynkiem, czy też tylko częściowo przebudowana u schyłku XVIII stulecia. Budynek ten jest już znany nie tylko z opisu sporządzonego w roku 1802 przez ówczesnego administratora prepozytury, ks. Karola Żurkowskiego, lecz także z zachowanych do dziś planów – m.in. pomiaru opracowanego w roku 1848 przez pana Ostrzeniewskiego czy planu wykonanego przez pana Borkowskiego w roku 1857 (oba w Archiwum Państwowym w Kielcach) oraz z fotografii (m.in. z roku 1885, tuż przed rozbudową). Był to budynek murowany, piętrowy, częściowo podpiwniczony, nakryty dachem z gontów, wystawiony na rzucie prostokąta, o symetrycznym rozplanowaniu dwutraktowego wnętrza. Na osi budowlanej znajdowała się na parterze obszerna sień z klatką schodową prowadzącą do reprezentacyjnej sali na piętrze, oświetlonej sześcioma oknami – trzema większymi na dole i trzema mniejszymi powyżej; na parterze po obu stronach sieni znajdowały się po *dwie izby* i *dwie komory*, podobnie na piętrze od północy i południa przylegały do sali po cztery mniejsze pomieszczenia o charakterze mieszkalnym. Skromnie potraktowano elewację główną o boniowanych narożach, podzielną poziomo gzymsami i przeprutą prostokątami okien w listowych obramieniach, z umieszczonym na osi trój kondygnacyjnym ryzalitem z balkonem na wysokości pierwszego piętra oraz trójkątnym, oprofilowanym przyczółkiem. Od północy wystawiono prowadzącą na dziedziniec gospodarczy wysoką bramę, potraktowaną jako łącznik z sąsiednim domem kanonii tumlińskiej; formę tej bramy powtórzono dla symetrii w murze po stronie południowej. Na terenie posesji znajdował się



ponadto otoczony ogrodzeniem podwórzec ze studnią oraz stajniami, wozownią i kuchnią, od wschodu zaś dość duży ogród.

W roku 1805 erygowano diecezję kielecką – jej pierwszy ordynariusz, Wojciech Jan Józef de Boża Wola Górski (1739-1818), który odbył swój ingres do diecezji dopiero cztery lata później, w domu tym nie mieszkał – jego czasową rezydencją pozostał dawny pałac biskupów krakowskich, wzniesiony z fundacji Jakuba Zadzika w latach 1637-1644 i w roku 1789 przejęty przez państwo. Diecezję kielecką zniesiono w roku 1818, jej terytorium dzieląc między trzy diecezje: sandomierską, krakowską i lubelską. Po powstaniu listopadowym i pozbawieniu przez carat biskupa krakowskiego Karola Skórkowskiego możliwości wykonywania jurysdykcji biskupiej na terenach leżących na obszarze Królestwa Polskiego, diecezję krakowską podzielono dodatkowo na dwie części, czyniąc z Kielc siedzibę administratora jednej z nich – funkcję tę pełnili kolejno: Adam Paszkowicz (1833-1834), Gabriel Wysocki (1834-1835), biskup sufragan krakowski Franciszek Zglenicki (1835-1841), biskup sufragan krakowski Ludwik Łętowski (1841-1848), autor licznych prac z zakresu historii Kościoła, w tym *Katalogu biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, regens seminarium kieleckiego Maciej Majerczak (1849-1870) oraz Tomasz Teofil Kuliński (1870-1882), od roku 1883 pierwszy biskup na nowo erygowanej diecezji kieleckiej.

W 1842 r. postanowiono wykonać niezbędny remont, a zarazem konieczną adaptację wnętrza *domu proboszczowskiego na pomieszkanie dla administratora diecezji*; na czas remontu kancelaria biskupia przenieść się miała do pomieszczeń dawnego gimnazjum. W ramach tych prac zamierzano m.in. odnowić wnętrza i elewacje oraz wystawić zamiast parkanu mur dookoła ogrodu do wysokości 4 łokci, zaś zamiast oddzielnych stajni z wozownią w dziedzińcu – jedną wielką murowaną oficynę z kuchnią, mieszkaniem dla służących i stajnią (budynek ten widoczny jest już na planie z roku 1848). Prac tych nie przeprowadzono chyba dość solidnie, bo z kolejnym remontem budynku zmagać się musiał już wkrótce następny jego mieszkaniec, ks. Maciej Majerczak (1800-1870), mianowany po rezygnacji biskupa Ludwika Łętowskiego *wikariuszem apostolskim części*

3. Monstrancja wieżyczkowa, złotnik krakowski, 2 poł. XV w., srebro kute, odlewane, trybowane, cyzelowane, fakturowane, grawerowane, złocone
3. Tower monstrance, Cracow goldsmith, second half of the fifteenth century, wrought, cast, hammered, chiselled, engraved and gold-plated silver



4. Muzeum Diecezjalne w Kielcach, fragment ekspozycji muzealnej

4. Diocesan Museum in Kielce, fragment of a museum exhibition

diecezji krakowskiej w Królestwie Polskim. Już na początku swego urzędowania przyszło mu dzielić rezydencję z nieproszonym, a na dodatek dość uciążliwym gościem: na żądanie prezydenta Kielc, udostępnił przy przechodzeniu wojska z Węgier latem 1848 r. połowę mieszkania na piętrze na kwatery generałowi lejtnantowi Lisieckiemu, naczelnikowi 9 Piechotnej Dywizji. Niestety, generał zajął nie tylko mieszkanie, lecz także kuchnię, stajnię, wozownię, a co więcej – sprowadziwszy rodzinę zażądał, by ks. Majerczak w ogóle się wyprowadził. Ostatecznie Lisiecki opuścił rezydencję na polecenie sztabu armii dopiero w roku 1850. W dwa lata później, m.in. na skutek zniszczeń spowodowanych owym kwaterekami, przeprowadzono kolejny remont wg projektu i pod nadzorem ówczesnego budowniczego powiatu kieleckiego, Aleksandra Borkowskiego. Prace objęły wówczas m.in. wymianę dachu i rynien, okien i drzwi, naprawę kominów, uzupełnienie gzymsów i tynku. Remont ów nie na długo wystarczył – już trzy lata później wspomniano, iż budynek uległ *znacznym uszkodzeniom* (m.in. przez burzę w roku 1855) oraz zaistniała potrzeba *gwałtowna rozprzestrzenienia lokalu konsystorza*; stwierdzono wówczas, że należy pilnie wyreperować dach, wymienić niektóre piece, odnowić elewacje oraz wyremontować spiżarnię na podwórzu z przeznaczeniem na archiwum konsystorza. Prace prowadzone również przez Aleksandra Borkowskiego trwały aż do roku 1861.

Aleksandrowi Borkowskiemu zawdzięczamy także pierwszy spis umeblowania wnętrza domu biskupiego – sporządzony w roku 1849 *Wykaz kosztów na umeblowanie sześciu pokoi w mieszkaniu JW. Administratora Diecezyi Kielecko-Krakowskiej w mieście Kielcach*. I tak,

sprawiono wówczas m.in. *kanapę na sali dużej włosiennicą podszytą, krzesła włosiennicą podszytych sztuk 2, foteli włosiennicą podszytych sztuk 2, stół owalny przed kanapą w sali dużej, kanapę morą zieloną okrytą, krzesła morą zieloną pokrytych sztuk 6, krzesła jesionowych do stołu trzciną wyplatanych sztuk 24, stół jesionowy okrągły na sali rozsuwany do obiadu, stół jadalny w tym pokoju, biurko do II pokoju między oknami, szafy jesionowe na książki sztuk 2, kredens w pokoju służącego. Wiemy też, jak wyglądało umeblowanie poszczególnych pokoi – i tak np.: w salonie ustawiono kanapę, 4 fotele, 6 krzesła, stół pod kanapę, 2 taborety palisandrowe włosiem wyściełane na sprężynach, pokryte adamaszkiem, konsole pod okna palisandrowe, 2 kraszoarki, zawieszono zwierciadło rżnięte w ramach złoconych oraz żyrandol [...] do 12 świec brązowy złocony, firanki, a także położono dywan wielki pod stół przed kanapę. W bawialni znalazła się natomiast kanapa, 2 fotele, 12 krzesła, stół pod kanapę, 2 konsole pod okna, 2 kraszoarki mahoniowe nowe do fasonu pokryte adamaszkiem, a w jadalni szafa kredensowa duża politurowana jesionowa z blatem wysuwany, szufladami pod blatem z półkami, stół jesionowy do jadalni na roletach rozsuwany na 24 osoby, 24 krzesła jesionowe wyplatane politurowane fornirowane, stół do zawijania serwet z szufladą i 2 kraszoarki jesionowe.*

Fatalny stan budynku odnotowano również w styczniu roku 1882, a więc tuż przed ponownym utworzeniem diecezji kieleckiej – nic więc dziwnego, że wkrótce po tym ostatnim wydarzeniu przystąpiono też do remontu, a zarazem i rozbudowy rezydencji biskupiej. Po zawiązaniu się Komitetu Budowy Domu Kurialnego, zawarto 14 sierpnia 1887 r. kontrakt z Andrzejem Jakubkiewiczem na prace przy budowie *domu konsystorskiego*. Kontrakt ten zobowiązywał Jakubkiewicza do zakończenia prac w listopadzie 1888 r.; w rzeczywistości przeciągnęły się one jeszcze do wiosny roku następnego. W wyniku prowadzonych wówczas robót otrzymano budynek taki, jakim jest obecnie – dawny dom prepozyta przedłużono o dwa dwuosiove ryzality po bokach, mieszczące na parterze dodatkowe pokoje dla konsystorza, na piętrze zaś kaplicę oraz kilka pokoi mieszkalnych. Zmieniono nieco elewację frontową, dodając diamentową rustykę w partii parteru, plastyczne boniowanie akcentujące narożniki budynku oraz naroża ryzalitów, wydatny gzyms międzykondygnacyjny i belkowanie wieńczące, wreszcie ujednolicono obudowę okien z dodaniem dekoracyjnych przyczółków w partii pierwszego piętra środkowego ryzalitu, nieco zmieniono też przyczółek wieńczący ów ryzalit. Od strony południowej wystawiono prowadzącą na podwórze, półkolistą zamkniętą bramę w obudowie z rustykowanymi pilastrami i zwieńczoną tralkową atty-

ką; brama ta łączyła rezydencję z oficyną mieszczącą stajnię, wozownię i kuchnię.

Kolejne remonty prowadzono już w XX stuleciu – m.in. w roku 1900 *poprawiono tynki i pomalowano cały dom*, wymieniono pokrycie dachu, rynny i część okien, wewnątrz zaś obicia ścian w niektórych pomieszczeniach (m.in. w sali, sypialni i kaplicy), ponadto pomalowano sufity, naprawiono piece i kominy oraz wyremontowano zabudowania gospodarcze. W roku 1936, tuż przed śmiercią kolejnego biskupa kieleckiego Augustyna Łosińskiego (1867-1937), sporządzono *Inwentarz domu Jego Ekscelencji Biskupa diecezji kieleckiej*, pozwalający na w miarę pełne zrekonstruowanie wyposażenia wnętrza. I tak np. w tzw. *dużym salonie* ustawiono garnitur mebli, na który złożyły się – *kanapa, stolik, 2 fotele, 6 krzesel, lustro-konsola z podstawką, dywan duży pod stołem, stolik mahoniowy, stolik z marmurową płytą, ponadto 5 podstawek do kwiatów, 3 portrety biskupów, 7 obrazów, 1 fotografia oraz zastawka pod piecem*. W *jadalni* znalazł się zachowany do dziś *duży stół rozkładany, ponadto fotel, 19 krzesel, 2 kredensy z zawartościami, stolik okrągły, stolik składany, krzyż, wielki dywan perski na ścianie, zegar ścienny, rogi jelenie, 2 wazy i 5 obrazów*. Nieco skromniejsze było umeblowanie mniejszego salonu (*kanapka, stolik z przyrządami do palenia, 2 fotele, 6 krzesel, szafa-biblioteka z książkami, 6 obrazów, 5 podstawek do kwiatów*), biblioteki (*biureczko z książkami, 3 szafy z książkami, stolik, fotel, 3 obrazy ścienne, kilimek*), a także sypialni (*łóżko, szafka nocna, bielizniarka, sekretarzyk, fotel, komódka, stolik, szafka zwyczajna, 3 dywany ścienne oraz 3 obrazy*). W kaplicy znalazły się natomiast: *ołtarz, 6 lichtarzy, krzyż na tabernakulum, konfesjonał, faldistorium, klęcznik z pokryciem i dywanikiem perskim z orłem białym, dywanik pod klęcznikiem, stolik obok ołtarza, 2 podstawki pod kwiaty, 2 podstawki kamienne oraz obrazy: Serce Pana Jezusa, Matka Boska Częstochowska, Matka Boska Ostrobramska, św. Teresa, św. Stanisław Kostka, Bellarmin, św. Jan Bosco, Zaparcie się św. Piotra, Prawdziwe oblicze Pana Jezusa, ponadto figura św. Józefa i relikwiarzyk św. Teresy*.

W roku 1938, w chwili przejścia diecezji przez biskupa Czesława Kaczmarka (1895-1963), przeprowadzono następny większy remont budynku. I tak, w latach 1938-1939

wymieniono instalację elektryczną, wykonano prace murarskie (m.in. przestawienie ścian działowych, poprawę gzymsów w elewacji), ciesielskie (wymiana drzwi i okien), przyłączono budynek do kanalizacji, pomalowano wnętrza wraz z wykonaniem polichromii o stylizowanych motywach ludowych (prof. J. Sławiński z Warszawy, malowanie ścian S. Kunowski), wymieniono podszadzki (L. Rajzman), naprawiono piece (A. Adamczyk), odnowiono meble (tapicer W. Wajdan).

Po II wojnie światowej zamierzano wystawić dla kurii biskupiej nowy budynek – w tym celu uzyskano w roku 1958 zgodę na wzniesienie domu przy ul. Wesołej 57 wg projektu architektów Andrzeja Rostkowskiego i Mieczysława Gliszczyńskiego. Niestety, dom ten dwa lata później (1960) przejęło nieprawnie państwo *na cele związane z realizacją planów gospodarczych*, kuria biskupia pozostała zaś tam, gdzie jest i dziś, tj. w dawnym domu biskupim. W początku lat 80. ubiegłego wieku dobudowano doń nowe, północne skrzydło wzdłuż ul. Czerwonego Krzyża, mieszczące m.in. Archiwum Diecezjalne, sale wykładowe oraz mieszkania.

W latach 2004-2005, po podjęciu przez biskupa Kazimierza Ryczana decyzji o utworzeniu Muzeum Diecezjalnego, sale piętra ponownie wyremontowano (m.in. wymieniono instalację elektryczną, pomalowano ściany, odnowiono podłogi, założono system alarmowy oraz dostosowano wnętrza do funkcji wystawienni-



5. Zwiedzający w dniu otwarcia Muzeum Diecezjalnego w Kielcach, 5 czerwca 2005

5. Visitors at an opening of the Diocesan Museum in Kielce, 5 June 2005

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Diecezjalnego w Kielcach)

czych). Otwarcie Muzeum Diecezjalnego, mieszczącego się w dawnym domu prepozyta, a później *domu Jego Ekscelencji Biskupa diecezji kieleckiej*, rozpoczyna tym samym kolejny etap w bogatych dziejach tej budowli.

Na pierwszej wystawie czasowej, związanej z obchodzonym w 2005 r. jubileuszem 200 rocznicy powstania diecezji kieleckiej, znalazły się najcenniejsze przykłady zabytków sztuki sakralnej z obszaru całej diecezji, tworzone przez wybitnych artystów; większość z nich była zresztą prezentowana w ramach ekspozycji „Ornamenta ecclesiae. Sztuka sakralna diecezji kieleckiej”, zorganizowanej przez kieleckie Muzeum Narodowe w 2000 roku.

Ekspozycję stałą Muzeum Diecezjalnego w Kielcach tworzą znakomite przykłady malarstwa gotyckiego,

pochodzące przede wszystkim ze starej kolekcji muzealnej: skrzydła tryptyku św. Jana Jałmużnika z Rakoszy-na (Mistrz Rodziny Marii, ok. 1500), *Zaśnięcie Matki Boskiej* (naśladowca Marcina zw. Czarnym, ok. 1515-1520) oraz obraz o tej samej tematyce Michała Lancza z Kitzingen, ufundowany dla kościółka św. Wojciecha w Kielcach (1521-1525), a także *Madonna z Dzieciątkiem* z katedry kieleckiej (1 ćw. XV w.), skrzydła tryptyku z kościoła parafialnego w Niedźwiedziu (1520-1530) czy *Tron Łaski* z kościoła w Witowie. Malarstwu towarzyszą wybrane przykłady zarówno rzeźby średnio-wiecznej, głównie o tematyce maryjnej (m.in. *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła w Probołowicach, ok. 1490), jak i rzemiosła artystycznego – do najcenniejszych należy gotycki kielich z Miechowa (ok. 1500).

Rev. Paweł Tkaczyk

The Diocesan Museum in Kielce

The origin of the Diocesan Museum in Kielce is connected with the activity of Rev. Czesław Chodorowski, who already in 1911 postulated in "Przegląd Diecezjalny", a periodical issued in the diocese of Kielce, the establishment of a museum, which should not only protect *valuable objets d'art and souvenirs*, but also play an educational role. The first exhibits, usually donated by parish priests, were stored in the local Seminary. Numerous numismatics, documents, liturgical vestments and paintings were entrusted to the emergent museum by Augustyn Łosiński, the then bishop ordinary of Kielce. From 1921 the museum was administered by Rev. Josef Zdanowski and Rev. Antoni Bożek.

Today we do not have at our disposal a full list of the exhibits amassed in the Seminary storerooms for the future museum

exposition; unfortunately, the majority of the collected paintings, sculptures or examples of the crafts became scattered during the second world war. On the other hand, with a single exception all the Late Gothic paintings which comprised the embryo of the Kielce museum, were preserved.

While preparing for the ceremonial celebrations of the 200th anniversary of the diocese of Kielce, on 17 August 2004 Bishop Kazimierz Ryazan issued a special decree formally setting up the Diocesan Museum in Kielce, to be opened in June 2005. The Museum is situated in 3 Jana Pawł II Street in the former bishop's residence, used by the bishops ordinary of Kielce until 1991.

□

ks. Marek Sawicki

MUZEUM ARCHIDIECEZJALNE W LUBLINIE

Kościół potrzebuje sztuki, aby głosić orędzie, które powierzył mu Chrystus. Musi bowiem sprawiać, aby rzeczywistość duchowa, niewidzialna, Boża, stawała się postrzegalna, a nawet w miarę możliwości pociągająca. Musi zatem wyrażać w zrozumiałych formach to, co samo w sobie jest niewyraźalne. Również sztuce i artyście potrzebny jest Kościół, bo temat religijny należy do najczęściej podejmowanych w każdej epoce dziejów.

O ileż uboższa byłaby sztuka, gdyby oddaliła się od niewyczerpanego źródła Ewangelii. Ludzkość wszystkich epok minionych, a także współczesna, obcując z dziełami sztuki spodziewa się, że dzięki nim pozna lepiej swoją drogę i przeznaczenie.

Słowa te napisał w 1999 r. w *Liście do artystów* papież Jan Paweł II, wskazując na wyjątkową rolę sztuki w procesie formowania człowieka oraz jego wrażliwości na piękno. Temu celowi służą różnorakie placówki powołane do opieki i ochrony pamiątek przeszłości. Do nich należą muzea, również muzea kościelne.

Jak wiadomo, pod koniec XIX i na początku XX w. na ziemiach polskich zaczęły powstawać muzea kościelne, gdzie gromadzono szczególnie cenne zabytki, które służyły kultowi religijnemu, a które ze względu na ich unikatową wartość kultową i historyczną zasłużyły na ocalenie od zapomnienia i zniszczenia. Szczególnie istotny okazał się problem ochrony zabytków po tragicznych wydarzeniach XX w., kiedy to dwie wojny światowe poczyniły znaczne spustoszenia wśród zabytków. Jedne z nich uległy zniszczeniu, inne – rozproszeniu i całkiem możliwe, że znajdują się gdzieś w sejfach bankowych lub posiadłościach ludzi bogatych, którzy zdobyli je na drodze przestępstwa. To zaś, co pozostało do naszych czasów, objęte jest szczególną opieką muzealników i historyków sztuki, aby jak najlepiej mogło świadczyć o czasach minionych, ale również o trosce naszego pokolenia o dziedzictwo przeszłości.

Na fali zainteresowań ochroną zabytków na początku XX w. również w Lublinie pojawiła się myśl o zorganizowaniu placówki muzealnej. Jeszcze przed I wojną światową kustosz katedry lubelskiej ks. K. Dębiński zgromadził kolekcję paramentów liturgicznych wycofanych z kultu, jednak w czasie wojny uległa ona roz-

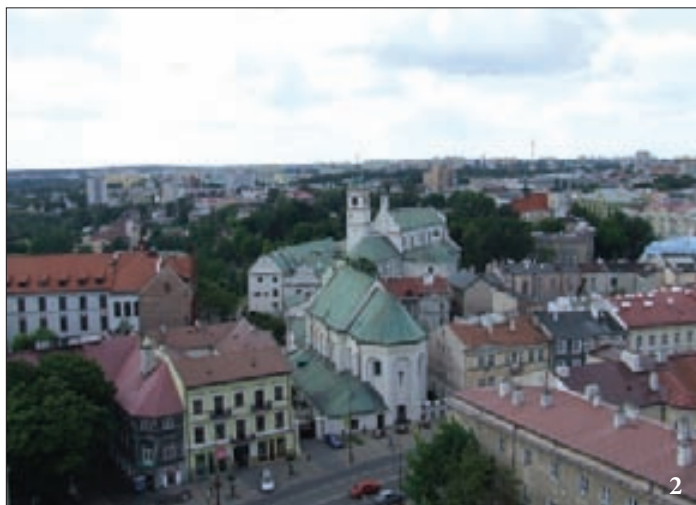
proszeniu¹. Po zakończeniu działań wojennych ks. A. Pleszczyński ofiarował ówczesnemu biskupowi lubelskiemu Franciszkowi Jaczewskiemu swoją liczącą ok. 2000 eksponatów kolekcję, która dała początek muzeum diecezjalnemu². Znalazło ono swoją siedzibę w budynku Seminarium Duchownego w Lublinie, a jego pierwszym dyrektorem został ks. Jan Władziński, późniejszy dyrektor Muzeum Uniwersyteckiego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Rozwój w okresie międzywojennym muzeum zawdzięcza działalności ks. M. Niechaja, profesora Seminarium Duchownego w Lublinie. Jako dyrektor biblioteki seminaryjnej rozpoczął on gromadzenie ikon, dokumentów historycznych i sprzętów liturgicznych, wzbogacając zbiory ks. Pleszczyńskiego. Szcz-

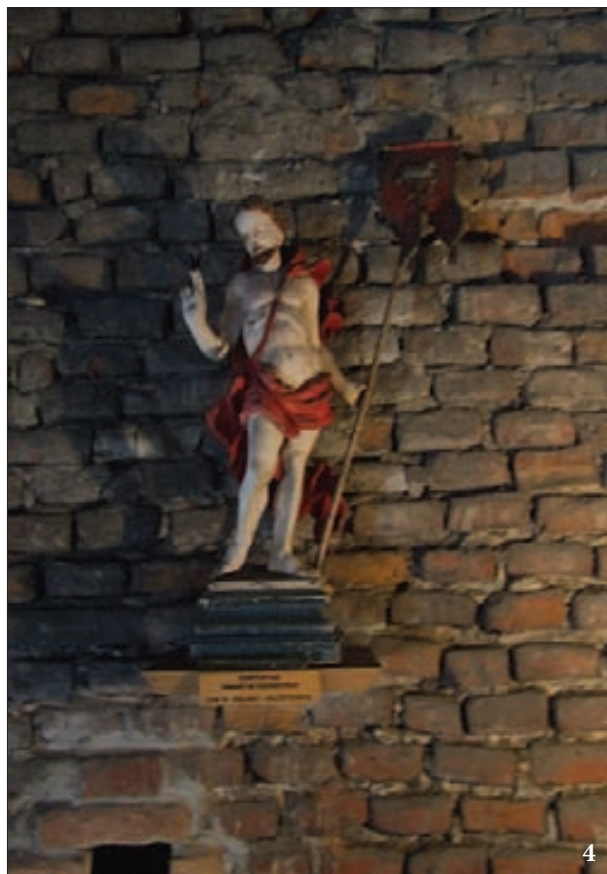


1. Wieża Trynitaraska – od 1976 r. siedziba Muzeum Archidiecezjalnego w Lublinie

1. Trinitarian Tower – since 1976 the seat of the Archdiocesan Museum in Lublin



2



4



3



6



5

gólną troską otoczył ks. Niechaj pamiątki po unitach, którzy po 1875 r. byli zmuszeni do przejścia na prawosławie.

Niestety, po wybuchu II wojny światowej zbiory ówczesnego muzeum uległy rabunkowi i rozproszeniu. Do dziś zachowały się dwie ikony z przełomu XVII i XVIII w., które obecnie znajdują się na ekspozycji w Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej³.

Na początku lat 70. XX w. przystąpiono ponownie do organizacji muzeum diecezjalnego. Wówczas to w pomieszczeniach katedry lubelskiej została przygotowana skromna wystawa sprzętów liturgicznych. Brakowało jednak odpowiedniego pomieszczenia na ekspozycję. 26 sierpnia 1975 r. ówczesny wikariusz kapitulny lubelski (biskup lubelski Piotr Kałwa zmarł w 1974 r.) bp Bolesław Pylak wydał dekret powołujący na nowo Muzeum Diecezjalne w Lublinie i nadał nowej placówce statut. Rozpoczęto prace adaptacyjne w dzwonnicy katedralnej zwanej Wieżą Trynitarą oraz w pomieszczeniach obecnego domu rekolekcyjnego przy ul. Podwale. W wieży znalazła swoje miejsce ekspozycja, a w domu rekolekcyjnym – pracownia konserwatorska. Ekspozycję otwarto 12 sierpnia 1978 roku⁴. Obecnie w Wieży Trynitarzkiej znajduje się kolekcja sakralnej rzeźby barokowej, kilka instrumentów muzycznych (trąby, kotły) używanych dawniej w liturgii, dwa dzwony (jeden czynny) z nieistniejącej już fary p.w. św. Michała oraz jeden czynny dzwon, będący własnością parafii katedralnej. W jednym z pomieszczeń wieży, tzw. Sali Białej, odbywają się wystawy czasowe. Elementem może nie do końca związanym z działalnością muzealną, jest taras widokowy na wysokości ok. 36 m, z którego rozciąga się piękny widok na Lublin. To dodatkowa atrakcja dla

zwiedzających, ponieważ jest to najwyżej położony punkt widokowy w mieście.

Ekspozycja została założona na pięciu drewnianych podestach, z których ostatni stanowi wyjście na taras widokowy. Poszczególne podesty połączono drewnianymi schodami. Duże wrażenie sprawiają elementy konstrukcyjne, stanowiące oparcie dla poszczególnych podestów oraz zawieszenia dzwonów. Nastrój panujący we wnętrzu wieży dodatkowo podkreśla widoczny od wewnątrz wątek ceglany muru w kolorze czerwonym, łagodne oświetlenie i delikatne dźwięki chorału gregoriańskiego, odtwarzanego podczas udostępniania wieży zwiedzającym. Niestety – konieczność korzystania ze schodów uniemożliwia zwiedzanie wieży osobom poruszającym się na wózkach inwalidzkich.

Ekspozycja w wieży okazała się niewystarczająca, ponieważ nie ma tam odpowiednich warunków do przechowywania i udostępniania malarstwa i rzemiosła artystycznego. Z tego też powodu na początku XXI w. powstał pomysł wykorzystania na cele muzealne nieużywanych pomieszczeń w budynku Kurii Metropolitalnej w Lublinie. Przy udziale środków pochodzących z Unii Europejskiej w roku 2005 przystąpiono do prac adaptacyjnych. Zakończyły się one rok później, i 23 listopada 2006 r. Arcybiskup Metropolita Lubelski uroczystie otworzył Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej jako oddział Muzeum Archidiecezjalnego.

Dzięki przeprowadzonym pracom adaptacyjnym nowa placówka ma 362, 70 m² powierzchni wystawienniczej. Zabytki są wyeksponowane w 55. gablotach i na 16 podestach. Ponieważ pomieszczenie, w którym obecnie zorganizowano ekspozycję, znajduje się na poddaszu budynku kurii, przy pracach adaptacyjnych pojawiły się pewne problemy natury konstrukcyjnej i estetycznej. Przede wszystkim podłoga w części tego pomieszczenia jest podniesiona o kilkadziesiąt centymetrów, ponieważ pomieszczenie na parterze budynku jest wyższe od pozostałych. Zespół powołany do aranżacji wnętrza, w składzie: mgr Elżbieta Kasprzyk-Kikut, dr Beata Skrzydlewska i ks. mgr Marek Sawicki, podjął wyzwanie i pomieszczenie zostało podzielone na trzy części, które umownie zostały nazwane: „prezbiterium”, „nawa” i „obejście”. „Prezbiterium” znajduje się w części podwyższonej. Na ścianie uformowanej na kształt absydy znajduje się obraz o tematyce eucharystycznej, a poniżej gabłota z paramentami liturgicznymi, mającymi przypominać ołtarz gotowy do sprawowania mszy św. w rycie przedsoborowym – stąd obecność tzw. kanonów ołtarzowych. Na zewnątrz, od strony „obejścia”, ściana została wymurowana ze starej ale użytecznej cegły, z zastosowaniem wątku ceglanego z okresu tzw. renesansu lubelskiego. Wzór został

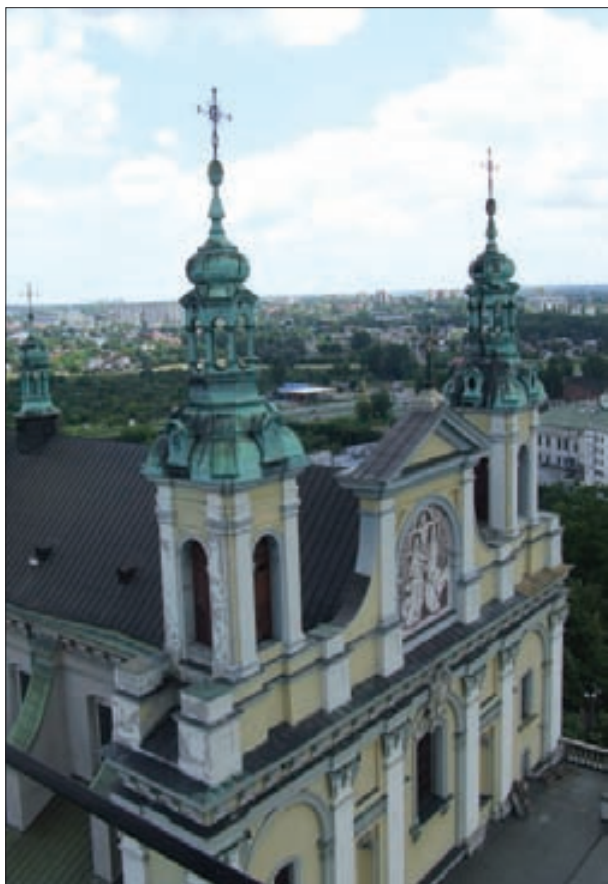
2. Wieża Trynitarzka – widok w kierunku południowo-zachodnim
2. Trinitarian Tower – view towards the south-west
3. Konstrukcja podestów w Wieży Trynitarzkiej
3. Construction of the landings in the Trinitarian Tower
4. Wieża Trynitarzka – fragment ekspozycji rzeźby
4. Trinitarian Tower – fragment of the sculpture exposition
5. Wieża Trynitarzka – dzwon „Ludwik Mikołaj” (nieczynny)
5. Trinitarian Tower – the “Ludwik Mikołaj” bell (non-functioning)
6. Wieża Trynitarzka – dzwon „Michał” z nieistniejącego kościoła p.w. św. Michała na Starym Mieście w Lublinie
6. Trinitarian Tower – the “Michał” bell from the non-extant church of St. Michael in the Old Town in Lublin

zaczepnięty ze ścian kościoła w Gołębiu. Obok gąbłoty ołtarzowej znajdują się dwa XVIII wieczne lichtarze ze świecami. Bokami „prezbiterium są ściana zewnętrzna z oknami w lukarnach oraz ściana parawanowa, na której od strony „obejścia” wiszą obrazy. Ekspozycję w „prezbiterium” stanowią szaty liturgiczne oraz kielichy, puszkę, naczynia na hostie używane przy komunii św. chorych, kolekcja XIX-wiecznych żeliwnych form do wypieku hostii i komunikantów oraz mosiężny lawaterz, używany w zakrystiach, kiedy jeszcze nie było bieżącej wody. Do „prezbiterium” prowadzą od przodu i od tyłu schody. Podłoga częściowo jest wyłożona marmurowymi płytami, stanowiącymi część dawnej posadzki z archikatedry lubelskiej. Podobnie jest w „nawie”.

„Nawa” powstała również z konieczności – trzeba było bowiem poradzić sobie z nieestetycznymi przewodami kominowymi i wentylacyjnymi, prowadzonymi z parteru budynku. Zostały one zabudowane cienkimi ścianami, w środku sklepionymi kolebkowo, na których znalazła swoje miejsce część obrazów, w tym stanowiące początek kolekcji wspomnianego ks. M.

Niechają dwie ikony pochodzenia unickiego. Z lewej strony wejścia do „prezbiterium”, w największej gabarytowo gąbłocie zwanej „kryptą” znajdują się ekspozyty związane z tematyką sepulkralną, a więc portret trumienny kobiety herbu Abdank z XVII w., dwa relikwiarze trumienny, lichtarze i czarna palka kielichowa. Z prawej strony wejścia do „prezbiterium”, w stojącej gąbłocie znajduje się cenny zabytek: XV-wieczna figura młodej kobiety trzymającej w dłoniach gołębia.

W „obejściu” od strony zewnętrznej znajdują się prostokątne, leżące gąbłoty, służące do ekspozycji szat liturgicznych. Najstarszą z nich jest XVI-wieczna dalmatyka pochodząca z kościoła parafialnego w Chłaniowie. Na uwagę zasługuje również ornat z tkaniny tureckiej, będącej zapewne łupem wojennym z drugiej połowy XVII wieku. Od strony południowej, naprzeciw „prezbiterium”, znajdują się stojące gąbłoty, zawierające ekspozyty związane z kultem Eucharystii: monstrancję z lat 30. XX w. oraz XVIII-wieczne umbraculum. Ustawiony obok manekin ubrany w szaty liturgiczne: albę i biały ornat, z daleka sprawia wrażenie ciągłej obecności kapłana adorującego Najświętszy Sakrament.



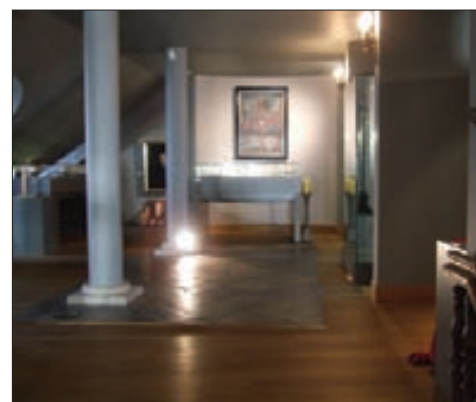
7. Widok na fasadę Archikatedry w Lublinie

7. View of the facade of the arch-cathedral in Lublin



8. Budynek Kurii Metropolitalnej w Lublinie – na poddaszu siedziba Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej

8. Building of the Metropolitan See in Lublin – in the attic: the seat of the Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin



„Obejście” od wewnątrz ograniczają ściany parawanowe, na których zawieszono obrazy. Ich tematyka to postaci świętych oraz portrety biskupów i innych dostojników kościelnych związanych z Lublinem i diecezją lubelską, chociaż znajdują się tu również portrety dostojników z diecezji krakowskiej, do której przed 1805 r. należał Lublin. W ekspozycji obrazów zostały wykorzystane listwy poziome, a same obrazy podwieszono na linkach metalowych, co wyeliminowało konieczność nawiercania otworów w ścianach. Rozwiązanie to w późniejszym czasie ułatwi zmianę ekspozycji.

Dobre wyeksponowanie zabytków to również odpowiednie oświetlenie. W Muzeum 200-lecia zastosowano punktowe źródła światła na szynie, co pomaga dostosować oświetlenie do konkretnego ekspozatu. W „prezbiterium” znajdują się ponadto kinkiety. W gablotach światło jest doprowadzone od źródła od ekspozatu poprzez światłowody

Dawne poddasze budynku kurii nie jest jedynym pomieszczeniem muzealnym. Część zbiorów mieści się w dawnej kaplicy biskupów lubelskich (obecna znajduje się w części budynku będącej rezydencją arcybiskupów lubelskich). Z oryginalnego wyposażenia kaplicy zachował się obraz *Ostatnia Wieczerza* oraz malowidło na suficie: *Apoteoza św. Franciszka Ksawerego* autorstwa J. Smolińskiego (1900 r.). Ekspozaty umieszczono w gablotach przy ścianach – są to szaty i naczynia liturgiczne oraz wyroby rzemiosła (np. porcelanowe świeczniki w kształcie lwów). Na środku kaplicy znajduje się kłęcznik – pamiątka po kard. Stefanie Wyszyńskim, który w latach 1946-1949 był biskupem lubelskim.

W odróżnieniu od Wieży Trynitarskiej pomieszczenia Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej są przystosowane do zwiedzania przez osoby, poruszające się na wózkach inwalidzkich.

9. Wnętrze Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej podczas aranżacji
9. Museum of Two Hundred Years of the Diocese of Lublin – interior undergoing arrangement
10. Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej – zewnętrzna ściana „prezbiterium”
10. Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin – inner wall of the “presbytery”
11. Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej – wnętrze „prezbiterium”
11. Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin – interior of the “presbytery”

Sposób pozyskiwania ekspozatów⁵

Można wymienić trzy źródła pozyskiwania ekspozatów. Pierwszym jest Ośrodek Renowacji Dziel Sztuki, będący również częścią Muzeum Archidiecezjalnego, działający w Lublinie przy ul. Filaretów 7. W pomieszczeniach magazynowych Ośrodka znajdowało się i nadal znajduje wiele interesujących zabytków, które dotychczas nie mogły być wyeksponowane z powodu braku odpowiednich pomieszczeń. Liczymy na to, że nadal będziemy równie owocnie współpracować z Ośrodkiem i z czasem będziemy mogli zaprezentować kolejne zabytki pochodzące z jego zbiorów. Jest to tym łatwiejsze, że piszący te słowa w lipcu 2007 r. został mianowany przez abp. J. Życińskiego dyrektorem wspomnianego Ośrodka.

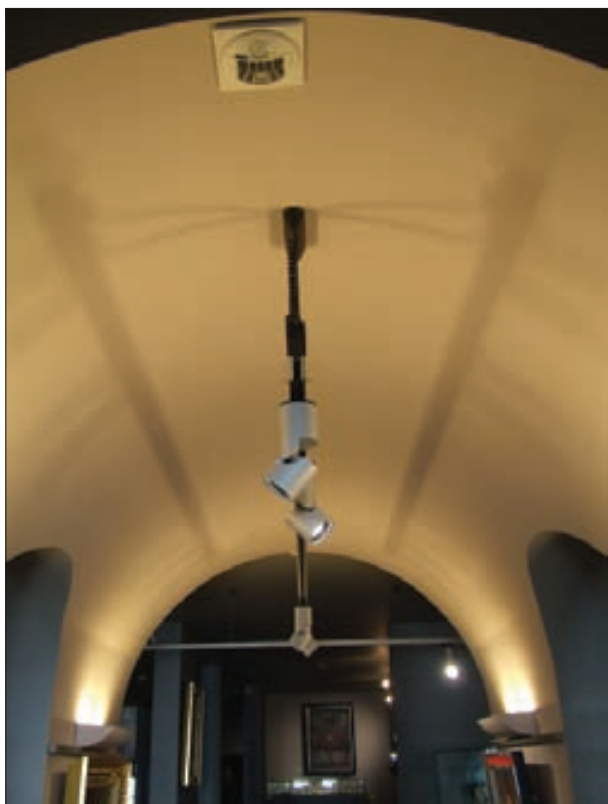
Kolejne źródło pozyskiwania obiektów to kwerenda przeprowadzona na początku 2005 r., m.in. przez piszącego te słowa, w ramach prac Archidiecezjalnej Komisji do Spraw Kultury na terenie naszej archidiecezji. W wyniku tej kwerendy zostało wytypowanych ponad 150 obiektów zabytkowych, głównie wyrobów rzemiosła artystycznego, do przyszłej ekspozycji. Obecnie możemy podziwiać zabytki z parafii pw. św. Jakuba

w Lublinie-Głusku, które są przykładem dzieł pozyskanych w ten sposób. Oczywiście kwerenda dopomogła w odkryciu większej liczby zabytków w różnym stanie zachowania, będących obiektami kultu religijnego, które jednak tej przyczyny nie mogą i nie muszą konieczne stawać się od razu eksponatami muzealnymi. W ramach działań prowadzonych przez Ośrodek Renowacji Dzieł Sztuki obiekty te zostają poddane renowacji.

Trzecia droga, jaką zabytki dostają się na naszą ekspozycję, jest najkrótsza. Wiele obrazów bowiem pochodzi z kolekcji Kurii Metropolitalnej w Lublinie. Po odnowieniu stanowią one cenne ubogacenie naszych zbiorów.

Systemy zabezpieczeń⁶

Jest rzeczą oczywistą, że eksponaty muzealne, mające jednak określoną wartość historyczną i materialną, powinny być odpowiednio zabezpieczone przed pożarem lub kradzieżą. Wydaje się bowiem, że te dwie przyczyny najczęściej powodują straty w zabytkach. Przy pracach projektowych muzeum od razu przewidziano i wykonano odpowiednie systemy zabezpieczeń. Należą do nich: monitoring, sygnalizacja alarmowa i sygnalizacja powstania pożaru. Oczywiście nie zapomniano o odpowiednich gaśnicach.



– monitoring

Na instalację monitoringu składa się siedem nieruchomych kamer, których kąt „widzenia” pozwala kontrolować każdy fragment obszaru sali wystawowej, oraz jedna kamera dająca widok na dawną kaplicę biskupów lubelskich na parterze budynku. Stanowisko pracy osoby nadzorującej znajduje się przy wejściu do sali wystawienniczej. Osoba ta ma do dyspozycji monitor, na którym jest umieszczony obraz ze wszystkich kamer na raz, z możliwością przełączenia się na widok z konkretnej kamery a w razie konieczności również powiększenia obrazu. Jest to o tyle istotne, że wielość ścianek działowych uniemożliwia bezpośredni ogląd całego pomieszczenia. Wyświetlany obraz jest zapisywany na twardym dysku stacji monitorującej, z możliwością obejrzenia dowolnego wydarzenia do 48 godzin wstecz.

– instalacja alarmowa

Na instalację alarmową składają się czujniki ruchu umieszczone w różnych miejscach sali ekspozycyjnej, zwłaszcza przy wejściu i w okolicach okien, gdzie występuje potencjalnie największe niebezpieczeństwo wejścia osoby niepowołanej do wnętrza. Centrala sterowania instalacją alarmową znajduje się poza salą ekspozycyjną. Włączenie i wyłączenie alarmu chronione jest hasłem znanym tylko pracownikom muzeum. Dodatkowym zabezpieczeniem antywłamaniowym

12. Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej – sklepienie „nawy”

12. Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin – ceiling of the “nave”

13. Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej – „krypta”

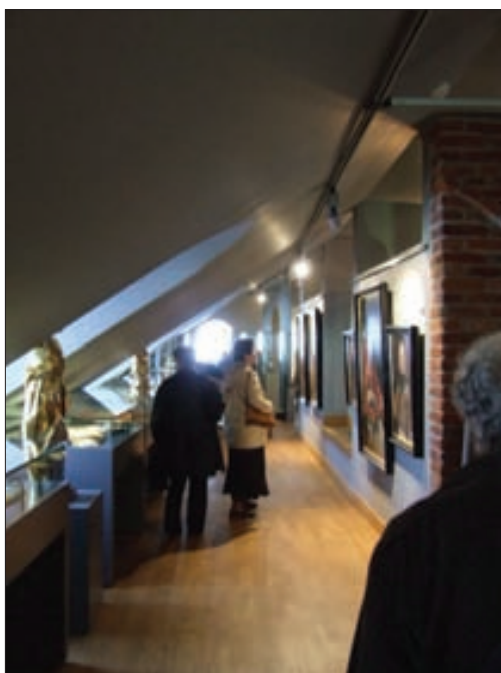
13. Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin – “crypt”



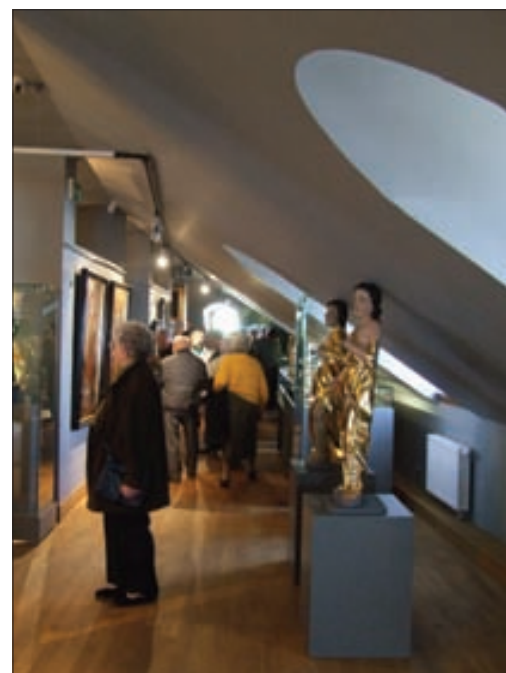
jest oświetlenie elewacji budynku Kurii Metropolitalnej, a więc i muzeum w porze nocnej

– sygnalizacja powstania pożaru

Celowo w odniesieniu do tej formy ochrony nie jest używane określenie: instalacja przeciwpożarowa, jej zadaniem jest bowiem powiadomienie o zadymieniu pomieszczenia. Oparta jest na umieszczonych w suficie czujnikach dymu. Zarejestrowanie dymu przez czujnik bądź włączenie sygnału alarmowego powoduje automatycznie otwarcie dwóch okienek, którymi dym wydostaje się na zewnątrz budynku. Na szczęście nie było okazji do przekonania się o skuteczności działania tych zabezpieczeń poza fazą prób i regularnym sprawdzaniem ich działania.



14. Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej – „obejście” w kierunku południowym



14. Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin – “surrounding” towards the south

15. Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej – „obejście” w kierunku północnym

15. Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin – “surrounding” towards to the north

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Lublinie)

* * *

Zapewnienie odpowiedniej temperatury i wilgotności powietrza

Przez pierwszy rok funkcjonowania muzeum szczególnie dokładnie analizowano działanie instalacji ogrzewczej sali wystawowej. Składa się ona ze standardowych grzejników podokiennej. Eksploatacja wykazała, że nawet w zimie nie potrzeba zbyt intensywnie ogrzewać pomieszczenia, co mogłoby przyczynić się do zbyt dużego wysuszenia powietrza. Zasadniczo przez cały rok w pomieszczeniach muzealnych panuje jednakowa temperatura powietrza. W okresie letnim zaś zauważono, że więcej gorącego powietrza dociera do wnętrza przez otwarte okna niż od strony dachu. Świadczy to jednoznacznie o właściwym wykonaniu izolacji cieplnej dachu. Z tego też powodu nie zauważono wahań wilgotności powietrza. A zatem, w placówce udało się zapewnić zabytkom stałą temperaturę i wilgotność powietrza.

Autor niniejszego opracowania od roku pełni funkcję dyrektora Muzeum Archidiecezjalnego w Lublinie. Mimo skromnych doświadczeń w pracy muzealnika, spróbuję sformułować na koniec kilka wniosków.

Muzeum Archidiecezjalne, którego siedzibą jest Wieża Trynitarzka, jest „magnesem” przyciągającym zwiedzających głównie z powodu organizowanych wystaw czasowych oraz możliwości oglądania panoramy miasta z wysokości ok. 40 m. Ale wiele osób zatrzymuje się również przy eksponowanych we wnętrzu wieży rzeźbach i wyraża zainteresowanie nimi. Stan zachowania niektórych eksponatów kwalifikuje je do konserwacji. Również sama elewacja wieży wymaga prac konserwatorskich. Aktualnie, wraz z ks. proboszczem archikatedry, prowadzimy działania na rzecz odnowienia elewacji kościoła archikatedralnego oraz będącej w jego bezpośrednim sąsiedztwie wieży.

Najmłodsza, ale i najciekawsza część Muzeum Archidiecezjalnego – Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej znajduje się w budynku Kurii Metropolitalnej przy ul. Wyszyńskiego 2, blisko archikatedry oraz Wieży

Trynitarstwie, co sprawia, że cały kompleks muzealny jest możliwy do zwiedzenia bez konieczności pokonywania znacznych odległości. Umieszczenie muzeum w budynku kurii zapewnia również bezpieczeństwo eksponatom. Część muzealna jest łatwo dostępna dla zwiedzających. Pewien mankament stanowi uzależnienie godzin zwiedzania muzeum od godzin pracy kurii, co nie występuje w przypadku Wieży Trynitarstwie.

Oprócz tego nie można zapomnieć o niedawno

odremontowanej archikatedrze lubelskiej, która – chociaż nie jest częścią muzeum – posiada bogate zbiory własne i eksponuje je w skarbcu świątyni. Położenie archikatedry pomiędzy budynkiem Kurii Metropolitalnej oraz Wieżą Trynitarstwie ułatwia zwiedzanie świątyni przy okazji zwiedzania muzeum. Między dyrekcją muzeum, a duszpasterzami archikatedry, codzienna współpraca układa się jak najlepiej, za co niniejszym serdecznie dziękujemy.

Literatura⁷

- Archidiecezja lubelska. *Informator*, Lublin 1995.
- Archikatedra lubelska i Muzeum 200 – lecia Diecezji Lubelskiej, red. D. Szewczyk – Prokurat, Lublin 2006.
- H. Gawarecki, Cz. Gawdzik, *Ulicami Lublina*. Przewodnik, Lublin 1976.
- Z. Goliński ks., *Biskupi i kapłani Lubelszczyzny w szponach Gestapo 1939-1945*, Lublin 1946.
- J. Mleczek, *Informator. Muzeum Diecezjalne Sztuki Religijnej*, Lublin 1991.
- „Informator Lubelski”, nr 1, maj-sierpień 1996.
- „Kronika Muzeum Diecezjalnego”, lata 1975-1992.
- „Kronika Muzeum Diecezjalnego”, lata 1996-2003.
- Księga wpływów muzealnych, lata 1975-2006.
- „L' Osservatore Romano”, nr 5-6/1999.
- Muzeum Diecezjalne Sztuki Religijnej*, Lublin 1995.
- M. Sołtysiak, K. Wierzbicka, *Muzea w Polsce. Informator*. Warszawa 1997.
- Oto wszystko czynię nowe. Vademecum nawiedzenia kopii obrazu jasnogórskiego w archidiecezji lubelskiej*, red. ks. S. Sieczka i ks. K. Stola, Lublin 2004.
- J. Pasierb ks., *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, „Pallotinum” 1971.
- Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan, 4 kwietnia 1999.
- Polski słownik biograficzny*, t. 22, z. 95, Wrocław 1977.
- B. Pylak abp., *Biskup lubelski Stefan Wyszyński jako duszpasterz*, Lublin, 1996.
- B. Rouba, *Pielęgnacja świątyni. Książka dla księży*. Toruń 2000.
- M. Sawicki ks., *Najnowsze sposoby opieki nad zabytkami na przykładzie Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej* [w:] *Muzea wyznaniowe i sztuka sakralna jako przejaw wielokulturowej tradycji Polski i Ukrainy*, red. A. Frejlich, B. Skrzydlewska, Lublin 2008.
- Sobór Watykański II. Konstytucja o liturgii świętej*, Poznań 1986.
- B. Skrzydlewska, *Muzea Kościoła katolickiego w Polsce. Informator*, Kielce 2004.
- II Synod Diecezji Lubelskiej*, Lublin 1988.
- A. Tokarzewski ks., *Sanktuarium św. Anny w Lubartowie*, Lubartów 2000.
- Tygodnik katolicki „Niedziela”, nr 1 (535) 2004.
- „Wiadomości Diecezjalne Lubelskie”, Lublin 1946-1976.
- M. Zahajkiewicz, *Archidiecezja Lubelska. Historia i administracja*, Lublin 2000.

Przypisy

¹ Por. W. Szlachetka, *Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej* [w:] *Archikatedra lubelska i Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej*, red. D. Szewczyk-Prokurat, Lublin 2006, s. 111.

² Por. *Ibidem*.

³ Por. *Ibidem*.

⁴ Por. *Ibidem*, s. 113.

⁵ M. Sawicki ks., *Najnowsze sposoby opieki nad zabytkami na przykładzie Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej* [w:] *Muzea wyznaniowe i sztuka sakralna jako przejaw wielokulturowej tradycji Polski i Ukrainy*, red. A. Frejlich, B. Skrzydlewska, Lublin 2008, s. 118-119.

⁶ *Ibidem*, s. 120-121.

⁷ Literatura podana za: W. Szlachetka, *po.cit.*, s. 120, z uzupełnieniami autora.

Rev. . Marek Sawicki

The Archdiocesan Museum in Lublin

Undertakings connected with the protection and availability of historical monuments in the diocese of Lublin date back to the second decade of the twentieth century. After the First World War protection of objects withdrawn from the religious cult and amassed in the local Seminary building was entrusted to Rev. Michał Niechaj, whose work was interrupted by World War II. After the war, the Trinitarian Tower became the site of a museum opened to the public in 1976. The Museum contains a gallery of Baroque sculpture, a temporary exhibitions showroom, and a panorama terrace at a height of some 40 metres.

Since 2006 the building of the Metropolitan See in Lublin contains the Museum of the Two Hundred Years of the Diocese of Lublin, which functions as a branch of the Archdiocesan

Museum. An attic adapted for museum purposes features exhibitions of paintings, sculpture and artefacts withdrawn from the religious cult. The exhibits were conserved at the Centre for the Renovation of Sacral Art – a workshop belonging to the museum. The protection of the exhibits involved the use of the most recent achievements of technology.

The close proximity of both institutions makes it possible to tour them without the need for covering considerable distances. Location in the very centre of Lublin, near the main communication routes and parking lots for buses, additionally facilitates reaching the museum.

□

o. Sebastian Dmytruch

GRECKOKATOLICKIE MUZEUM ARCHIDIECEZJALNE WE LWOWIE

Początki systematycznego kolekcjonowania dzieł sztuki sakralnej były spowodowane koniecznością ochrony tego wielkiego dziedzictwa. Na Ukrainie proces ten zaczął być szczególnie widoczny na przełomie XIX i XX w., a największą rolę odegrało w nim duchowieństwo Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego. Należy tutaj przede wszystkim wspomnieć ks. Antoniego Petruszewycza, którego uważa się za ojca halicko-ukraińskiego muzealnictwa XIX w., a oprócz niego dwóch świętych mężów Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego – metropolitę Andrzeja Szeptyckiego oraz patriarchę Josyfa Slipyja. Metropolita Andrzej Szeptycki jako wielki miłośnik i wytrawny znawca ukraińskiej ikonografii nie tylko zachwycał się jej

walorami i oryginalnością, lecz także z wielką uwagą i pasją dbał, by w należyтым stanie zachować sztukę cerkiewną dla przyszłych pokoleń. Starał się on także zaszczepić wśród duchowieństwa należyte rozumienie wartości i walorów tradycyjnej starej ikony. Kapłanom polecał, by troszczyli się o konserwację dzieł sztuki sakralnej i tym samym zapobiegali szczeniu się bezwartościowych malowideł, które nie miały zbyt wiele wspólnego ze sztuką.

Wielkim darem metropolity Szeptyckiego dla narodu ukraińskiego było założenie w 1905 r. Muzeum Narodowego we Lwowie, które z czasem stało się jednym z największym skarbców sztuki staroukraińskiej. Także z jego inicjatywy powstał w 1909 r. Studion – muzeum sztuki przy klasztorze ojców studytów. Od 1917 r. troskę o dziedzictwo sztuki sakralnej i dzieło ochrony starych ikon kontynuował brat metropolity Andrzeja, archimandryta studytów o. Klemens (Kazimierz) Szeptycki. W latach 20. metropolita Szeptycki zakupił prywatną kolekcję ikon Wiry Pyszczańskiej, która stała się fundamentem zbiorów muzeum Studionu we Lwowie przy studyckim klasztorze św. Jozafata na ulicy Piotra Skargi.

Oprócz ochrony dziedzictwa sztuki sakralnej ojcowie studyci przy swoich klasztorach otwierali szkoły pisania ikon. W 1927 r. otwarto taką szkołę przy klasztorze Studytów we Lwowie, a w 1933 r. przy Uniowskiej Ławrze.

Dramatyczne losy muzeum Studionu rozpoczęły się wraz z wkroczeniem do Galicji Armii Czerwonej. We wrześniu 1939 r. archimandryta studytów o. Klemens Szeptycki dowiedział się o zamordowaniu w Przylbicach swojego brata Leona i jego żony oraz o zniszczeniu rodzinnego księgozbioru, dzieł sztuki i rodzinnego archiwum. W obliczu takich zagrożeń, zabezpieczenie i ochrona muzealnej kolekcji studytów wydała mu się priorytetem.

W 1940 r. sowiecka władza zabroniła dalszej działalności muzeum sztuki sakralnej ojców studytów. Po śmierci metropolity Andrzeja Szeptyckiego 1 listopada 1944 r., rozpoczęły się prześladowania Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego, zakończone jego likwi-



1. Namiestna Ikona Chrystusa, XVII w., rejon przemysłański, woj. lwowskie – drewno, tempera, srebrzona, wym. 115x83x3,5
1. Icon of Christ, seventeenth century, region of Przemyśl, voivodeship of Lviv – wood, tempera, silver-plate, 115x83x3,5



2. Namiestna Ikona Bogurodzicy, XVII w., rejon przemysłański, woj. lwowskie – drewno, tempera, srebrzona, wym. 115x83x3,5
2. Icon of the Madonna, seventeenth century, region of Przemysl, voivodeship of Lviv – wood, tempera, silver-plate, 115x83x3,5

dacją w 1946 r. na zwołanym przez sowieckie władze pseudosoborze.

W kwietniu 1945 r. sowieci dopuścili się barbarzyńskiego napadu na pałac metropolitów lwowskich – zrabowano wiele cennych dzieł sztuki. W tym samym czasie zaczęły się masowe aresztowania greckokatolickiego duchowieństwa. Rozumiejąc tragizm sytuacji, archimandryta Klemens przekazał część zbiorów Muzeum Narodowemu we Lwowie, w tym tylko 99 ikon z kolekcji Studionu.

Wśród dzieł sztuki przekazanych w 1945 r. do Muzeum Narodowego we Lwowie był m.in. rosyjski ikonostas z początków XX w., wykonany w moskiewskiej pracowni dla cerkwi rosyjskich staroobrzędowców, niezwykle cenna *Ostatnia Wieczerza* Mychajła Bojczuka (którą udało się ocalić od spalenia w 1952 r.), a także pojedyncze portrety i rzeźby. Natomiast w roku 1946 od lwowskich studentów napłynęła do muzeum spora kolekcja, na którą składały się m.in. krzyże, metalowe miniaturowe ikony rosyjskie, różnego rodzaju rzeźby oraz stare ikony rosyjskie z dawnej kolekcji Włodzimierza Peszczańskiego. Wśród przekazanych dzieł znajdowały się także kopie ikon autorstwa Wło-

dzimierza Peszczańskiego, Mychajła Bojczuka i Jarosława Muzyki, poza tym ikony greckie i obrazy artystów ukraińskich z końca XIX – I. poł. XX w., m.in. Oleksego Nowakiwskiego, Petra Chołodnego (ojca), a także grafiki m.in. Anatola Jabłonskiego, Mychajła Osinczuka, Pawła Kowżuna. Wyżej wymienione dzieła sztuki były przekazane do muzeum już bez udziału o. Klemensa, który za sprzeciwianie się postanowieniom pseudosoboru z 1946 został aresztowany przez NKWD i wysłany do łagru. Zmarł na zesłaniu 1 maja 1951 roku.

Na początku lat 50. XX w. zgromadzenie studentów istniało faktycznie tylko w Uniowie, lecz jego dni już wtedy były policzone. Decyzją władz sowieckich z 10 lipca 1950 r. wszystkie eksponaty z uniowskiego klasztoru przejęło Lwowskie Muzeum Sztuki Ukraińskiej. Według oficjalnych danych zabrano wtedy z uniowskiego klasztoru 118 dzieł sztuki, a wśród nich ikony, obrazy, rzeźby, dawne tkaniny cerkiewne, a także obrazy zachodnioeuropejskich malarzy z XVI-XVIII w., które pod koniec 1950 r. przekazano do Kijowa i ślad po nich zaginął. Niestety, nie były to jedyne straty w kolekcji Studionu. Postanowieniem władz sowieckich spora część muzealiów trafiła do tzw. „spe-



3. Sobór św. Archaniola Michała, XVI w., rejon drohobycki, woj. lwowskie – drewno, tempera, srebrzona, wym. 109x85,5x2
3. Church of St. Michael the Archangel, sixteenth century, region of Drohobych, voivodeship of Lviv – wood, tempera, silver-plate, 109x85, 5x2



4. Święci Apostołowie, XVII w.; rejon bohorodczański, woj. iwano-frankowskie – drewno, tempera, złocona, wym. 96x63x2,4

4. Holy Apostles, seventeenth century, region of Bohorodchany, voivodeship of Ivano-Frankovsk – wood, tempera, gilt, 96x63x2,4

cyjnych zbiorów”, do których zaliczono m.in. dzieła „nacjonalistyczne”: portrety Strzelców Siczowych i przedstawicieli Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego. Znalazły się wśród nich dwa portrety olejne metropolity Andrzeja Szeptyckiego – dwa autorstwa Marii Wodzyńskiej, dwa pędzla Nowakiwskiego i jeden wykonany przez Modesta Sosenkę, a także portret na grafice Wasyla Diadyniuka; portrety olejne o. Klemensa Szeptyckiego – jeden autorstwa Wasyla Diadyniuka, drugi Mychajła Moroza; trzy drzeworyty Petra Obala (jeden przedstawiał metropolitę Andrzeja), drzeworyt Św. Jerzy Mychajła Osinczuka, a także cztery akwarele z cyklu *Książęta kijowscy* Anatola Jabłońskiego.

Wszystkie wyżej wymienione i zaliczone do tzw. „specjalnych zbiorów” eksponaty były wywiezione z muzeum i spalone w dwóch piecach biblioteki Akademii Nauk we Lwowie.

To, co ocalało z dawnej kolekcji Studionu, znajduje się dzisiaj w Muzeum Narodowym im. Metropolity Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie. Wśród ocalałych eksponatów znajdują się bardzo cenne przedmioty tak z ikonograficznego, jak i z artystycznego punktu widzenia. Nie mają one bliskich sobie analogii i są ważnym

elementem w badaniu historii ukraińskiej ikonografii. Tutaj w pierwszej kolejności należy wymienić ikony z XV - pocz. XVI w. z Łemkowszczyzny: *Archanioł Michał i św. Jerzy* z cerkwi Pokrowa w Szlachtowej k. od Nowego Sącza, *Deesis* z cerkwi Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Mszanie, *Bogurodzica na tronie z dzieciątkiem* z cerkwi św.św. Kosmy i Damiana w Krempnej. Każda z nich poszerza znany nam diapazon artystycznych i kompozycyjnych wariantów tego czy innego typu ikonograficznego.

Wyjątkowość rzędu *Deesis* z ikonostasu w Mszanie polega na tym, że przedstawia on największą w porównaniu z innymi liczbę postaci apostołów, bo aż 21, zaś długość tego rzędu przekracza 6 metrów. Oprócz tradycyjnie przedstawionego w centrum Chrystusa na tronie i zwróconymi ku Niemu z modlitewnym błaganem Bogurodzicą, Janem Chrzcicielem, archaniołami Michałem i Gabrielem, apostołami Piotrem i Pawłem, św. apostołami, przedstawieni są także inni święci – męczennicy, pustelnicy i mnisi. Taki skład świętych był charakterystyczny dla dawnych ukraińskich *Deesis*. Później, od około XVI w. zamienił go tylko rząd apostołów. *Deesis* z Mszany odznacza się również wysoką jakością techniki wykonania. Autorami byli zapew-



5. Deesis, XVIII w., rejon skoliwsk'kij, woj. lwowskie – drewno, tempera, srebrzona, złocona, wym. 139x79x6,5

5. Deesis, eighteenth century, region of Skolivs'k, voivodeship of Lviv – wood, tempera, silver plated, gilt, 139x79x6,5

ne miejscowi artyści i w tym samym stylu wykonano jeszcze kilkadziesiąt ikon. Z tej samej szkoły pochodzi rzadka jeżeli chodzi o typ ikonograficzny ikona *Bogurodzicy na tronie z dzieciątkiem i chwałą* z cerkwi w Kremnej. Zgodnie z teologicznym rozumieniem tej ikony, sama Bogurodzica staje się tronem dla Zbawiciela, dlatego autor, kładąc nacisk na ten aspekt, powiększa lewą rękę Bogurodzicy, w której trzyma ona Chrystusa. Miniaturowe postaci proroków Gedeona, Izajasza, Dawida i Salomona, przedstawione w dynamicznych pozach, nadają ikonie charakter realnego wydarzenia.

Nieco odmienną stylistycznie od ikon swojej epoki jest ikona *Bogurodzicy Hodegetrii w chwale* z początku XVI wieku. Jest to ikona nieustalonego pochodzenia, przedstawia jeden z wczesnych wariantów umieszczenia proroków pod figurą, co było charakterystyczne dla ikon z drugiej połowy XVI wieku. W tamtym czasie i aż do połowy wieku XVI były to przedstawienia całopostaciowe. Uwagę widza przykuwa rozmieszczenie trzech postaci na dole: w centrum znajduje się Joachim, zwrócony w stronę Anny, tak jakby za pomocą gestów rozmawiał z nią, a z jego lewej strony Jan Damasczeński, który w uroczysty sposób wskazuje na tekst hymnu ku czci Bogurodzicy. Styl, w jakim jest namalowana ikona, wskazuje na wprawną rękę autora, który prawdopodobnie mógł mieć za sobą doświadczenia malarstwa freskowego.

Kolejną ciekawą ikoną z uratowanej części kolekcji jest *Archanioł Michał i św. Jerzy* z początku XVI w. ze Szlachtowej, którą można zaliczyć do pereł nie tylko w kolekcji Studionu, ale także całej ikonografii ukraińskiej. Niestety, z powodu bardzo poważnych uszkodzeń, ikona do dzisiaj nie jest dostępna dla badaczy.

Dalej należy wymienić ikonę *Przemienienia Pańskiego* z XVI w. z cerkwi w Kuraszu w rejonie równieńskim na Wołyniu. Częściowo zwęglona, niemalże cudem ocalona z płomieni, może służyć jako symbol konieczności ratowania i ochrony dzieł sztuki. Jest to jedna z dwóch znanych dzisiaj ikon ze sceną wchodzenia apostołów na górę Tabor wraz z Chrystusem i schodzenia z niej po ujrzaniu cudu przemienienia (drugą jest ikona z cerkwi w Bełzie). Wartość jej podnosi wołyńskie pochodzenie, ponieważ takich dzieł z XVI-wiecznego Wołynia zachowało się bardzo mało. To właśnie dzięki kolekcji Studionu w Muzeum Narodowym we Lwowie znajdują się najstarsze eksponaty z tego terenu. Z tego względu warto też wspomnieć o ikonie *Zbawiciel w chwale* z cerkwi Przemienienia Pańskiego w Wielkich Cepcewyczach. Ikona ta jest stylistycznie powiązana z dwiema wołyńskimi ikonami – *Zmartwychwstanie* z 1592 r. z cerkwi Pokrowa w tychże Cepcewyczach i *Bogurodzica Hodegetria w chwale* z 1595 r. z cerkwi



6. Zmartwychwstanie Pańskie, XVIII w., Galicja – drewno, tempera, srebrzona, wym 45x40x1

6. Resurrection of the Lord, eighteenth century, Galicja – wood, tempera, silver plated, 45x40x1

Pokrowa w Strzelsku na Równieńszczyźnie. Analiza stylistyczna tych ikon wskazuje, że zostały one wykonane w tej samej pracowni i być może przez tego samego autora. Z Wołyniem związana jest także ikona ze szkoły Hioba Kondzielewicza – *Wprowadzenie Najświętszej Marii Panny do świątyni*. Po zakończeniu prac konserwatorsko-restauracyjnych, niektórzy badacze przypisują jej autorstwo nawet samemu Kondzielewiczowi. Jeszcze bardziej interesującym jest odkrycie pod nowszymi warstwami, kopii cudownej ikony *Bogurodzicy Hodegetrii* z 1696 r. z Uniowa. Jak dowodzi napis na jej odwrocie, ikona została odnowiona w 1934 r. przez artystów ze Studionu – hierodiakona Filoteusza Kocia i hieromnicha Raiła Chomyna. Dotąd uważano ją za zaginioną, a pochodzenie tej ikony błędnie wiązano z Ławrowskim monasterem na Starosamborszczyźnie. Badacze próbują przypisać autorstwo ikony Janowi Rutkowiczowi.

Niestety, pochodzenie znacznej części ikon z kolekcji Studionu nie jest znane. Nieznanego pochodzenia jest m.in. ikona *Zstąpienie do piekieł* z początku XVII wieku. Jej stylistyka wskazywałaby na przynależność do grupy ikon z drugiej połowy XVI w. z cerkwi św.

Mikołaja w Kamionce i do *Zmartwychwstania Pańskiego* z cerkwi w Wyszence niedaleko Horodka. Nieznanego pochodzenia jest również ikona *Podwyższenia Krzyża Pańskiego* ze scenami z życia Jezusa, co jest bardzo rzadkim motywem na ikonach o tej tematyce.

W kolekcji jest także cała grupa ikon z lemkowski wsi Nowica, która znajduje się dzisiaj w powiecie gorlickim. Wśród tych ikon można znaleźć dzieła anonimowego twórcy końca XVI i początku XVII wieku. Ikony tego autora charakteryzują się prostotą i bezpośredniością przekazu. Z Nowicy pochodzi również ikona *Chrystus w chwale*, datowana także na przełom stuleci XVI i XVII. Jest ona przykładem twórczości ludowej w sztuce malowania ikon. Nietypowe w tej ikonie jest przedstawienie oblicza Chrystusa, które odbiega od ówczesnych kanonów. Twarz jest nieco wydłużona, brwi są wysoko osadzone, uszy duże, usta cienkie. Kolorystyka ikony ogranicza się do barwy błękitno-szarej i brązowej, natomiast wyrazistości nadaje jej zastosowanie konturu.

W ocalałej kolekcji Studionu znajdują się również dzieła sztuki zachodniej o wysokiej klasie artystycznej. Mimo ich wysokiego poziomu artystycznego,



7. Św. Mikołaj i św. Paraskiewia, XVI w., rejon drohobycki, woj. lwowskie – drzewo, tempera, srebrzona, wym. 65x93x5

7. St. Nicholas and St. Paraskeva, sixteenth century, region of Drohobych, voivodeship of Lviv – wood, tempera, silver plated, 65x93x5

8. Rzeźba Bogurodzicy, XVIII w., Galicja – drewno, rzeźba, polichromia, wym. 99x33x30,5

8. Statue of the Madonna, eighteenth century, Galicja – wood, sculpture, polychrome, 99x33x30,5



są one jednak rzadko opisywane w literaturze i opracowaniach. I tak, w kolekcji możemy zobaczyć przykład włoskiego malarstwa z XV w., który reprezentuje ikona nieznanego autora, przedstawiająca akt mistycznych zaręczyn św. Katarzyny ze Zbawicielem.

Znajdujący się dzisiaj w Muzeum Narodowym zespół ikon ze zbioru Studionu, ze względu na swoją liczebność, pochodzenie, chronologię i wartości historyczno-artystyczne stanowi bardzo istotną część kolekcji ikon tego muzeum.

Właśnie w tym czasie, kiedy należało skupić się na ochronie i ocaleniu dziedzictwa sztuki sakralnej, i nie tylko, narodu ukraińskiego, można powiedzieć, że za sprawą Opatrzności i ludzkiej pomocy, 20 czerwca 1945 r. w Muzeum Narodowym rozpoczyna pracę bardzo ciekawa postać. Był to mnich studyta Mychajło Pihel, osoba wszechstronnie oświecona: malarz ikon, który skończył szkołę pisania ikon mnichów studytów, absolwent Akademii Muzycznej we Lwowie, uczeń jednego z lwowskich kolegów nauczycielskich. Mychajło Pihel jako czternastoletni chłopiec po śmierci swoich rodziców trafił do sierocińca prowadzonego przez studytów. Ojcowie, widząc jego talent, umożliwili mu zdobycie wykształcenia. Los tego uzdolnionego chłopca jest przykładem umiejętnego kierowania intelektualnym i moralnym rozwojem sierot powierzonych opiece zakonników mnichów.

Głęboko chrześcijańska atmosfera klasztoru, a może i wpływ samego ówczesnego archimandryty o. Klemensa Szeptyckiego sprawiły, że młody Mychajło Pihel odczuł powołanie do życia zakonnego. Przybrał zakonne imię Marian i do czasu prześladowań i likwidacji Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego przebywał w klasztorze w Uniowie. Wskutek tych prześladowań wiele sióstr i braci zakonnych rozpoczęło pracę w różnego rodzaju zakładach i instytucjach, żeby zdo-

być niezbędne środki do życia. Tak to tragiczne dzieje Kościoła Grekokatolickiego na Ukrainie, doprowadziły brata studytę Mychajła (Mariana) Pihela do Muzeum Narodowego we Lwowie. Z początku pracował tam jako rysownik, a od marca 1949 r. jako główny kurator muzealnych zbiorów. Pod jego opieką znalazło się 34 089 eksponatów, które były wpisane do 18 ksiąg inwentaryzacyjnych, w tym część kolekcji Studionu. W celu podwyższenia swoich kwalifikacji Mychajło Pihel odbywał pod okiem wybitnych specjalistów praktyki w pracowniach konserwatorskich największych muzeów Moskwy i Leningradu. Każdy swój urlop wykorzystywał na podróże edukacyjne po muzeach, a zdobytą wiedzę przekazywał pracownikom lwowskiego muzeum.

Dwadzieścia siedem lat, jakie przepracował brat Mychajło (Marian) Pihel we lwowskim muzeum, były najcięższym okresem w historii ukraińskiego muzealnictwa, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki sakralnej zachodniej Ukrainy. Był to czas, kiedy władze sowieckie dokładały wszelkich starań, by zniszczyć ukraińską kulturę, pozbawić ją dziedzictwa narodowego i sakralnego. Brat Mychajło, ryzykując własnym życiem i bezpieczeństwem, ratował przed „ideologicznymi” kontrolami wiele cennych pamiątek – to właśnie dzięki jego odwadze ocalała część kolekcji Studionu, zagrożone zniszczeniem eksponaty przeniósł on bowiem do niewielkiego pomieszczenia, którego drzwi zabarykadował szafą. Całe swoje życie Pihel poświęcił ochronie i ratunkowi tak cennych dla nas i następnych pokoleń dzieł sztuki. Jego gorliwa praca nie pozostała niezauważona przez sowieckie władze i w 1988 r., kiedy kustosz otworzył drzwi swojego nadzwyczaj skromnego mieszkania, „nieznani sprawcy” ciężko go pobili. Doznał wtedy bardzo poważnych obrażeń ciała; zmarł w 1994 r. i spoczywa na klasztorным cmentarzu w Uniowie.

Kiedy nastał czas wolności i zalegalizowano Ukraiński Kościół Grekokatolicki, mnisi studyci wyszli z „podziemia” i zorganizowali we Lwowie w pomieszczeniach po dawnym karmelickim klasztorze swój monastyr, podejmując intensywne działania w celu ratowania pamiątek sztuki sakralnej. Jest to nieustająca do dzisiaj praca, polegająca w dużej mierze na



9. Św. Bazyli Wielki, XVII w., rejon stryjski, woj. lwowskie – drewno, tempera, srebrzone, wym. 109,5x94x12,5

9. St. Basil the Great, seventeenth century, region of Stryi, voivodship of Lviv – wood, tempera, silver plated, 109,5x94x12,5



10. Chrystus w ciemniej koronie, XV w., prawdopodobnie szkoła włoska – drewno, tempera, złocona, wym. 32x24,5x2. Ikona pochodzi z rodzinnego domu Metropolity Andrzeja Sheptyckiego

10. Christ in a crown of thorns, fifteenth century, probably Italian school – wood, tempera, gilt, 32x24,5x2. Icon originates from the family home of the Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytsky

niezliczonych ekspedycjach, z których pochodzi prawie całość zbiorów dzisiejszego Muzeum Archidiecezjalnego. W czasie tych wypraw ratowane są dzieła sztuki, które leżały pod strzechami starych dzwonnicy, poniewierały się w różnych cerkiewnych zakamarkach czy nawet na „cerkiewnych śmietnikach”. W obliczu tak lekceważącego stosunku do sztuki sakralnej wśród wiernych, którzy, niestety, bardzo często mieli na to przyzwolenie duszpasterzy, ekspedycje okazały się zbawienne dla wielu bezcennych dzisiaj obiektów, jednakże wiele starych cerkwi zdążyło stracić swoje unikatowe ikony, a nawet ikonostasy na rzecz nic niewartych bohomazów.

W przeciągu 15 lat ekspedycyjnej działalności autora artykułu i jego niestrudzonych towarzyszy – hierodiakona Antoniego (Stefanyszyna) i brata Bonifacja (Iwaszkiwa) – udało się zebrać i zabezpieczyć ponad cztery tysiące dzieł sztuki sakralnej. Wśród tych eksponatów znajdują się nie tylko dzieła wschodniochrześcijańskiej sztuki sakralnej, ale również spora ilość eksponatów pochodzących z dawnych świątyń rzymskokatolickich.

Zebrana kolekcja służy dzisiaj m.in. celom naukowo-badawczym. Grupa znanych galicyjskich historyków sztuki prowadzi nad nią badania naukowe,



11. Św. Jerzy, XVI w., rejon mościsk, woj. lwowskie – drewno, tempera, srebrzona, wym. 107x93,3x2,9

11. St. George, sixteenth century, region of Mosciska, voivodeship of Lviv – wood, tempera, silver plated, 107x93,3x2,9



12. Carskie wrota, XVII w., rejon drohobycki, woj. lwowskie – drewno, tempera, srebrzone

12. Beautiful Gates, seventeenth century, region of Drohobych, voivodeship of Lviv – wood, tempera, silver plated

(Wszystkie fot. z Archiwum Muzeum Diecezjalnego we Lwowie)

opracowuje katalogi i organizuje wystawy tematyczne. W 1998 r. z okazji 100-lecia odnowienia zakonu studentów w Galicji, w pałacu biskupim Uniowskiej Ławry otwarto stałą ekspozycję ikon. Natomiast od 1993 r. na bazie zebranych obiektów organizowane są liczne wystawy w lwowskich muzeach: w okresie świąt Bożego Narodzenia organizowana jest ekspozycja „Bożonarodzeniowe spotkania”, a w czasie Wielkiego Postu – ekspozycja „Męka Pańska”. Oprócz tego wiele cennych dzieł z kolekcji jest pokazywanych w różnych miastach Ukrainy – Kijowie, Jaremczy, Iwano-Frankowsku, Truskawcu czy Doniecku.

W czasie, kiedy rosła dzisiejsza kolekcja Studionu, studenci zorganizowali przy niej badawczo-konserwatorski warsztat, którego zadaniem jest ratowanie eksponatów, często znajdujących się w opłakanym stanie. Są wśród nich ikony wyciągnięte z ognia, zniszczone czasem, przestrzelone kulami, pocięte bagnetami, przemalowywane albo zdewastowane wskutek niefachowego przechowywania.

Dla rozwiązywania problemów związanych z dosyć skomplikowanymi niekiedy zabiegami restauracyjnymi,

zbiera się specjalna rada konserwatorsko-restauracyjna, złożona z najlepszych lwowskich specjalistów. W czasie prac mających na celu zabezpieczenie i restaurację eksponatów organizowane są szkolenia, dzięki którym młodzi adepci historii sztuki i przyszli konserwatorzy mogą wzbogacić swoją wiedzę o umiejętności praktyczne. We współpracy z różnymi organizacjami prowadzona jest także na szeroką skalę działalność edukacyjna. W szkołach i innych zakładach wygłaszane są wykłady, które mają za zadanie uwrażliwić młode pokolenie na bezcenną wartość dziedzictwa sztuki sakralnej minionych wieków. Płaszczyzna współpracy dotyczy także relacji między muzeum a katedrą sztuki sakralnej i restauracji lwowskiej Akademii Sztuk Pięknych i Państwowe Kolegium im. I. Trusza. Studenci tych uczelni są aktywnie włączani do prac konserwatorskich i restauracyjnych w muzeum, natomiast w tym roku swoją wakacyjną praktykę odbywali w nim studenci historii sztuki z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, którzy zajęli się katalogowaniem eksponatów.

Bardzo istotna w działalności muzeum jest współpraca z innymi tego typu placówkami, takimi jak Muzeum Narodowe im. Metropolity Andrzeja Szeptyckiego, Muzeum Historii Religii we Lwowie czy Muzeum w Łańcucie.

Z inicjatywy muzeum organizowane są konferencje naukowe, które gromadzą licznych przedstawicieli

nauki, kultury i sztuki. Publikowane materiały z tych konferencji stanowią cenne pomoce naukowe. Muzeum wydało także dwa albumy na podstawie kolekcji Studionu. Edukacyjna i badawcza działalność jest jednym z priorytetów muzeum.

Zebranie tak ogromnej kolekcji nie byłoby możliwe bez mecenatu jakim Cerkiew otacza dziedzictwo sztuki sakralnej. Kolekcja stanowi dzisiaj nieodłączną składową część historii i teraźniejszości Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego.

Na początku 2008 r. znalazło się w końcu pomieszczenie, w którym może być eksponowana kolekcja. Decyzją greckokatolickiego arcybiskupa Lwowa Igora Wozniaka z dnia 20.01.2008 r., w dawnym kościele św. Kazimierza przy ul. Krywonosa 1 zostało stworzone Muzeum Archidiecezji Lwowskiej Kościoła Greckokatolickiego. Od tego momentu zapomniane eksponaty są już nie tylko przedmiotem badań naukowych. W tym wyjątkowym muzeum, gdzie codziennie sprawuje się Boską Liturgię św. Jana Chryzostoma, są one znów otoczone kultem.

Z powstaniem muzeum wiąże się też ogromna nadzieja na stworzenie tak potrzebnego dzisiaj wschodnioeuropejskiego centrum naukowo-badawczego, wokół którego zgromadziłyby się spore koła inteligencji. Jego zadaniem będzie troska o ochronę, popularyzację i rozwój kultury chrześcijańskiej w Europie Wschodniej.

Father Sebastian Dmytrukh

The Greek Catholic Archdiocesan Museum in Lviv

The beginnings of a systemic collection of works of sacral art were the outcome of the necessity of protecting this particular heritage. In Ukraine this process became first discernible at the turn of the nineteenth century, with the greatest role performed by the clergy of the Ukrainian Greek Catholic Church. A particular contribution was made by the great connoisseur and expert on art – the Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytsky who in 1909 established *Studion* – an art museum at the monastery of the Studite Brethren. From 1917 concern for the sacral art heritage and the protection of old icons became the domain of the Metropolitan Archbishop's brother – the Studite Archimandrite Father Clement (Kazimierz) Sheptytsky. During the 1920s the Metropolitan Archbishop purchased a private collection of icons belonging to Wira Pyszczkańska, which subsequently became the foundation of the *Studion* Museum at the St. Josaphat monastery in Piotr Skargi Street in Lviv. Apart from protecting sacral art, the Studites opened monastic schools of icon painting. One was established in 1927 at a monastery in Lviv, and another in 1933 at the Holy Dormition Lavra in Univ.

In 1940 the Soviet authorities forbade the further activity of *Studion*. The death of Andrei Sheptytsky in 1944 was fol-

lowed by persecutions and repressions of the Ukrainian Greek Catholic Church, liquidated in 1946 at a pseudo-council convened by the Soviet authorities. Well aware of the tragic situation, Archimandrite Clement entrusted part of the collections, including 99 icons from the *Studion*, to the National Museum in Lviv. During the Soviet occupation the authorities made all possible efforts to destroy Ukrainian culture and deprive it of its national and sacral heritage – in 1952 they set fire to an enormous number of monuments.

The return of liberty and the legitimisation of the Ukrainian Greek Catholic Church enabled the monks to "emerge from the underground" and inaugurate work, continued to this day; to a great extent, their undertakings consist of innumerable expeditions intent on salvaging works of art discovered in the attics of old thatched bell towers, assorted church nooks, or even "church rubbish heaps". In the course of 15 years of expeditions conducted by the article's author and his tireless companions – Hierodeacon Antoni (Stefanishin) and Brother Bonifat (Ivashkiv), they gathered and safeguarded more than 4 000 art works, including examples of Eastern Christian sacral art as well as numerous exhibits from former Roman Catholic churches.

Today, the collections serve, i. a. scientific and conservation purposes – it has been possible to save icons snatched out of fires, riddled with bullets, slashed with bayonets, repainted or damaged as a result of unprofessional storage. The Museum organises scientific conferences attended by numerous representatives of science, art and culture, and publishes material constituting valuable scientific sources. It has also issued two albums based on the *Studion* collections. Education and research are one of the Museum's priorities.

On 20 January 2008 Ihor (Wozniak), the Greek Catholic Archbishop of Lviv, decided that the former church of St.

Kazimierz (Casmir) in 1 Kryvonosa Street should be turned into a Museum of the Lviv Archdiocese of the Greek Catholic Church, in which forgotten exhibits are not only featured and studied. In this exceptional museum, which is the site of daily celebrations of the Divine Liturgies of St. John Chrysostom, they are once again the objects of a religious cult. The establishment of a museum is connected with great hopes for the creation of an East European Scientific-Research Centre, whose tasks will encompass concern for the protection, popularisation and development of Christian culture in Eastern Europe.

□

Ewa Krasińska-Klaputh

SZTUKA SAKRALNA W MUZEUM REZYDENCJI I BAWARSKIM MUZEUM NARODOWYM W MONACHIUM ORAZ MUZEUM DIECEZJALNYM WE FRYZYNDZE

Radość płynąca z podziwiania dzieł sztuki zbliża patrzącego do Boga

Zwiedzanie muzeów bawarskich pod kątem poznawania sztuki sakralnej zgromadzonej w ich zbiorach jest drogą bardzo intensywnych kontaktów z przeszłością Bawarii, na którą religia katolicka wywarła głęboki wpływ. Nie tylko na historię. Także na sztukę, a więc i na zbiory sztuki i, oczywiście, na artystów, którzy tutaj tworzyli.

Dzisiejszy krajobraz muzealny Monachium zaczął się kształtować na początku wieku XIX. Wówczas to na skutek rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich zmieniły się granice polityczne Europy, a do głosu doszły nowe siły społeczne. W roku 1806 decyzją cesarza Napoleona Bonaparte Księstwo Bawarskie podniesione zostało do rangi Królestwa. Spełniło się wtedy marzenie wielu pokoleń Wittelsbachów, jednej z najstarszych dynastii europejskich, która ponad 700 lat (1180-1918) rządziła Bawią: Maksymilian IV Józef (1756-1825), dotychczasowy elektor, został królem i odtąd będzie nosić imię Maksymilian I Józef. Już za jego rządów powstawały dalekowzroczone plany urbanistycznego rozwoju miasta, kontynuowane przez jego syna i następcę, króla Ludwika I (1786-1868). To właśnie Ludwik I – wraz ze swoim genialnym architektem Leo von Klenzem (1784-1864) – nadał centrum Monachium ów elegancki klasycystyczny charakter i zdecydował o przyszłości gromadzonych w tym mieście zbiorów. Król Ludwik I w tworzeniu instytucji użyteczności publicznej, w sztuce i w malarstwie historycznym, które miało przybliżyć odbiorcy przeszłość ziemi rodzinnej, widział drogę do kształcenia narodu bawarskiego i podnoszenia jego samoświadomości. I nie szczędził na to wydatków.

Na początku XIX w. rozbudowa miasta postępowała – ujmując to metaforycznie – na dwóch osiach: na zachód od Królewskiej Rezydencji, na utartym szlaku dawnego traktu książęcego prowadzącego do pałacu w Nymphenburg, powstawał trakt sztuki, natomiast na północ od Królewskiej Rezydencji – trakt nauki. W roku 1816 Ludwik, jeszcze wówczas następcą tro-

nu, wmurował na Placu Królewskim (Königsplatz) kamień węgielny pod fundamenty pierwszego gmachu muzealnego na osi zachodniej – Gliptoteki (otwartej w 1830 r.). Miała ona pomieścić jego zbiory rzeźby antycznej. Piękna klasycystyczna brama – Propyleje, która stanowi architektoniczne zamknięcie osi sztuki, wybudowana została obok Gliptoteki wiele lat później, w roku 1862, ku czci króla greckiego Ottona I, syna Ludwika I Wittelsbacha.

Już jako król, po roku 1825, rozpoczął Ludwik I budowę ulicy prowadzącej na północ od rezydencji – Ludwigstrasse. Zamyka ją łuk Bramy Zwycięstwa – Siegestor. Wybudowany został przy tej ulicy m.in. uniwersytet, biblioteka królewska i archiwa państwowe. Wiele lat później (1876-1886) po zachodniej stronie Bramy Zwycięstwa postawiono gmach Królewskiej Akademii Sztuki, która odegrała tak ważną rolę w historii malarstwa XIX wieku. Dalekowzrocza polityka kulturalna bawarskiego króla Ludwika I i konsekwentne podążanie przez następne pokolenia wytyczoną przezeń drogą w stosunkowo krótkim czasie przeobraziły Monachium w centrum europejskiej sztuki, porównywalne z Wiedniem i Paryżem.

Trochę po macoszemu traktowana była wschodnia strona miasta. Swojej wielkości doczekała się ona dopiero w drugiej połowie i pod koniec XIX w., za rządów króla Maksymiliana II (1811-1864), syna Ludwika I. Poprowadzono wówczas rozległą Maximilianstrasse, której panoramę zamyka monumentalna budowla Maximilianeum (1857-1874), położona już na prawym, stromym brzegu Izary. Dzisiaj ma tutaj swoją siedzibę Bawarski Parlament.

Na eleganckiej ulicy Maximilianstrasse zbudowane zostało pierwsze Bawarskie Muzeum Narodowe. Dzisiaj w tym gmachu mieści się Państwowe Muzeum Etnograficzne, a Bawarskie Muzeum Narodowe przeniesiono jeszcze pod koniec wieku XIX do nowego budynku, na powstającej wówczas ulicy Prinzregentenstrasse.

Muzeum Rezydencji – Skarbiec Rezydencji w Monachium (Residenzmuseum – Schatzkammer der Residenz München)

W sercu Monachium, w dawnej rezydencji bawarskich książąt, elektorów i królów z dynastii Wittelsbachów, mieści się Muzeum Rezydencji. Udostępnione zostało publiczności w roku 1920, kiedy po I wojnie światowej rodzina Wittelsbachów musiała opuścić swoją siedzibę, a Królestwo Bawarii przestało istnieć. Muzeum Rezydencji pomyślane jest jako muzeum wewnątrz z XVI, XVII i XVIII w. i obejmuje wspaniałe zbiory mebli, tkanin, malarstwa, porcelany oraz wyrobów złotniczych.

Już podczas opracowywania programu muzeum zrezygnowano z instalowania gablot i podobnych konstrukcji przyjętych w innych muzeach. Zacierając granicę między eksponatem a odbiorcą, starano się przekazać atmosferę domu, w którym do ostatniej chwili mieszkali jego właściciele – władcy bawarskiego królestwa. Chciano pokazać, że czas miniony powinien być

dalej przez nas postrzegany jako czas obecny. Zamyśl należy uznać za udany, gdyż piękno, czar i przepych eksponatów zebranych przez pokolenia Wittelsbachów wzbudzają ciągle niezmienny podziw, a zwiedzanie tego muzeum sprawia wiele radości i wzbogaca wiedzę o przeszłości.

Na modelu Rezydencji, który znajduje się w westybulu, tuż obok wejścia do apartamentów, różnymi kolorami zaznaczono poszczególne fazy budowy pałacu. Wyraźnie podkreślona jest w ten sposób cecha charakterystyczna tej pięknej i eleganckiej budowli – ów rozległy kompleks pałacowy powstawał stopniowo, przez rozbudowę zastanego dziedzictwa. Każdy następny władca dodawał do dzieła przodków swoją cegiełkę – rozbudowywał, nigdy nie burzył.

Na miejscu dzisiejszej budowli istniał od XIV w. obronny zamek Neuveste, rozbudowany w XV w. w czworoboczną twierdzę chronioną fosami. W wieku XVI powstała część renesansowa z wielką salą Antiquarium (1568-1571, J. Strada, W. Egkl) – pierwszym pomieszczeniem muzealnym po północnej stronie Alp przeznaczonym na zbiór rzeźb antycznych. Z tego



1. Muzeum Rezydencji w Monachium – widok z Ogrodu Dworskiego na stronę północną pałacu, gdzie dzisiaj mieści się sławna sala koncertowa Herkulesaal

1. Residence Museum in Munich – view of the northern part of the palace, seen from the Court Garden; today: the celebrated Herkulesaal concert hall

samego okresu pochodzi manierystyczny Dziedziniec Grotty (Grottenhof, 1581-1588, F. Sustris) z fontanną Perseusza (Perseusbrunnen, ok. 1595, H. Gerhard) wraz z bogato zdobioną muszelmami i koralami grotą o manierystycznych formach, ponad którą unosi się postać boga Hermesa.

W wieku XVII powstał Dziedziniec Fontanny (Brunnenhof, 1612), położony równolegle do Antiquarium. Został on tak nazwany od wybudowanej tutaj fontanny, pośrodku której stoi odlana z brązu postać Ottona I Wittelsbacha, pierwszego historycznego władcy Bawarii. Wokół niego umieszczono personifikacje rzek bawarskich. W tym samym czasie wzniesiono Dworską Kaplicę (Hofkapelle, 1601-1603) i Bogatą Kaplicę (Reiche Kapelle, 1607).

Arcydzielami wieku XVIII są przede wszystkim bogate wnętrza barokowe i rokokowe pałacu, wtedy powstał również Stary Teatr Rezydencji (Altes Residenztheater, 1750-1753), potocznie zwany Cuvillies-Teatr, na cześć swojego budowniczego, François de Cuvillies. Teatr ten uchodzi za najpiękniejszy teatr rokokowy na świecie. Po wieloletniej kosztownej przebudowie w czerwcu 2008 r. udostępniony on został ponownie publiczności. Serce każdego Polaka zwiedzającego ten teatr zabije mocniej, kiedy zobaczy nad sceną polski herb – białe orły i litewską pogoń. Umieścił je tutaj elektor bawarski Maksymilian III Józef, wnuk elektorowej Teresy Kunegundy, córki polskiego króla Jana III Sobieskiego.

Kolejnym okresem aktywności budowlanej w Rezydencji była pierwsza połowa XIX wieku. Na zlecenie króla Ludwika I po stronie południowej dobudowano do pałacu tzw. Gmach Królewski (Königsbau, L. v. Klenze, 1826-1835), wzorowany na florenckim Palazzo Pitti, z salami Nibelungów zdobionymi przez Juliusa Schnorra von Carolsfelda. Po stronie wschodniej Rezydencji dobudowano dworski kościół Wszystkich Świętych (Allerheilige Hofkirche, 1826-37). Kościół ten, niemal całkowicie zniszczony w kwietniu 1944 r. podczas bombardowań, został odbudowany i w roku 2003 udostępniony publiczności jako sala koncertowa. Ze względu na świetną akustykę i nastrojowe wnętrze jest ona wysoko ceniona przez muzyków i przez publiczność. Po stronie północnej siedziby królewskiej, od strony ogrodu dworskiego (Hofgarten), architekt Leo von Klenze wybudował nowe skrzydło pałacowe (Fest-



2. Muzeum Rezydencji – renesansowa fasada zachodnia widziana z placu Odeonsplatz

2. Residence Museum – Renaissance western facade seen from Odeonsplatz

saalbau, 1835-1842), w którym mieściły się królewskie sale paradne, m.in. słynna Sala Tronowa oraz Sala Balowa. Ta część Rezydencji odbudowana została jako pierwsza ze zniszczeń po II wojnie światowej. Ogromną Salę Tronową dopasowano do nowych potrzeb i dzisiaj mieści się tutaj sala koncertowa, tzw. Herkulesaal.

W trakcie bombardowań w kwietniu 1944 r. Rezydencja została niemal doszczętnie zniszczona (przykładowo z ponad 20 tys. m² dachów zachowało się jedynie 50 m²). Odbudowa trwała wiele lat i w zasadzie odtworzono większą część budynków. Mimo potężnych zniszczeń, większość eksponatów i ruchomych elementów wystroju wnętrz podziwiać możemy w oryginale. Stało się tak, ponieważ już na początku wojny wywieziono zbiory ze Skarbcza Rezydencji w miejsca gwarantujące im bezpieczeństwo, od roku 1942 przenoszono systematycznie najcenniejsze eksponaty z sal muzealnych do innych zbiorów, a na początku roku 1944 ewakuowano całe muzeum.

Przez stulecia swoich rządów w Bawarii pozostawali Wittelsbachowie poprzez odpowiednią politykę małżeńską w ścisłych związkach z innymi europejskimi dynastiami: Habsburgami i Burbonami, ale także z Królestwem Polskim, które w wieku XVII należało do największych w Europie. W Rezydencji znajduje się dużo eksponatów z „polską przeszłością”. Nie



3. Muzeum Rezydencji – Działanie Fontanny

3. Residence Museum – Fountain Courtyard

zawsze wprawdzie wykonane one zostały w Polsce, ale są z nią historycznie związane. Większość eksponatów pochodzi z posagu polskiej królowej Anny Katarzyny Konstancji (1619-1651), która w 1642 r. poślubiła księcia palatynatu Filipa Wilhelma z rodu Pfalz-Neuburg, bocznej linii Wittelsbachów. W jej legendarnym wianie znajdowały się rozliczne obiekty złotnicze, zastawa stołowa, a także kobierce, dywany oraz inne tkaniny. Dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności spadkowych niektóre obiekty z jej posagu zachowały się do dzisiaj w monachijskiej Rezydencji. Dają się one zidentyfikować dzięki umieszczonym na nich inicjałach ACC – Anna Catharina Constantia, a także ACCPPS, Anna Catharina Constantia Principissa Poloniae Sueciae. Z posagu Teresy Kunegundy (1676-1730), żony elektora bawarskiego Maksymiliana II Emanuela (1662-1726) i córki polskiego króla Jana III Sobieskiego, zachowało się jedynie kilka obiektów.

Przez Muzeum Rezydencji prowadzą dwie trasy: przedpołudniowa i popołudniowa. Skraca to długą wędrówką przez bogate zbiory, zebrane w niezliczonych komnatach. Obydwie trasy są jednak tak pomyślane, że spotykają się w najważniejszych punktach: dzięki temu najpiękniejsze apartamenty dostępne są zwiedzającemu cały dzień. W miesiącach letnich proponowane są również godzinne oprowadzania tematyczne w różnych językach. Od roku 2004 w pierwszym tygodniu października odbywa się „Tydzień Rezydencji”, w trak-

cie którego oprócz oprowadzań tematycznych odbywają się koncerty, wieczory autorskie i seminaria.

Renesansowi książęta z rodu Wittelsbachów: Albrecht V, Wilhelm V oraz Maksymilian I, nadali architekturze Rezydencji reprezentacyjny charakter. Maksymilian I po dojściu do władzy w roku 1598 przebudował ją w duchu włoskiego renesansu i uczynił z niej największy wówczas zamek w Świętym Cesarstwie Rzymskim. Głęboka religijność tych trzech władców – Albrecht V sprowadził do Bawarii zakon jezuitów, Maksymilian I natomiast ugruntował kult maryjny – pozostawiła w architekturze i wyposażeniu wnętrz Rezydencji bardzo wyraźne ślady. Na monumentalnej zachodniej fasadzie pałacu – biegnącej wzdłuż dzisiejszej ulicy Residenzstrasse – znajduje się wspaniała rzeźba Matki Boskiej, „Patrona Boariae”, umieszczona tutaj w roku 1616, w przeddzień wojny trzydziestoletniej przez elektora Maksymiliana I. Wykonał ją bawarski rzeźbiarz Hans Krumper. Głowę Patronki Bawarii otacza wieniec z gwiazd, w prawej ręce trzyma ona Syna Bożego, Jezusa Chrystusa, a w lewej berło. Razem czuwają nad krajem, który poddał się pod ich opiekę, o czym świadczy napis w kartuszu ponad nimi, podtrzymywany przez dwa anioły: *Sub tuum praesidium confugimus, sub quo secure laetique degimus* (Pod Twoją opiekę uciekamy, by żyć w bezpieczeństwie).

W renesansowej części Rezydencji zgromadzono największą kolekcję eksponatów z zakresu sztuki sakralnej: w Salach Paramentów, w Sali Relikwii (Reliquienkammer) oraz we wspomnianych dwóch kaplicach: Dworskiej i Bogatej. Sale te są umieszczone na tzw. trasie popołudniowej, dostępnej dla zwiedzającego od godziny 13:00. W Skarbcu Rezydencji sztuce sakralnej poświęcone są cztery pierwsze sale.

Sale Paramentów (sale 91, 92, 93), gdzie eksponowane są zbiory szat liturgicznych, mieszczą się w grupie apartamentów powstałych około 1600 r., przylegających do dzisiejszej ulicy Residenzstrasse. Ze względów konserwatorskich eksponowana jest w tych trzech salach jedynie skromna część muzealnej kolekcji tkanin i haftów z zakresu sztuki kościelnej.

Dzięki bardzo starannemu przechowywaniu przez stulecia paramentów kościelnych i bardzo surowemu przestrzeganiu zasad ich konserwacji, zachowały się one w dużej mierze do dziś w dobrym stanie. W pierwszej i drugiej sali (nr 91 i 92) podziwiać można np. szaty liturgiczne z materiałów zakupionych jeszcze w czasach księcia Maksymiliana I, ok. roku 1615, dla Bogatej Kaplicy. Prezentowane tutaj eksponaty są bardzo interesujące nie tylko jako produkt rękodzieła artystycznego, ale także jako świadectwo ówczesnego życia dworskiego, gdyż świeckie ubiory z tamtych lat

uległy prawie całkowitemu rozpadowi. Przetykane złotem tkaniny zakupione zostały we Włoszech i w tamtejszych warsztatach dworskich zestawione w garnitur liturgiczny, w skład którego wchodziły: antependium, ornat i manipularz, a także nakrycia na mszał i kielich. Wystawione w tych salach ornaty, dalmatyki i antependia mają różne kolory, w zależności od ich przeznaczenia. Pokazane w tych dwóch salach mitry biskupie są gęsto pokryte wysoko cenionym haftem perłami.

W trzeciej sali (nr 93) prezentowana jest kolekcja XVIII-wiecznych szat liturgicznych z bawarskich klasztorów. Chyba największe znaczenie ma tutaj haftowany srebrem na jasnokremowym atłasie ornat z klasztoru w Wessobrunn (wykonany w Monachium ok. 1749 r.) oraz haftowana złotem półkolista kapa biskupia, tzw. pluviale, należąca do garnituru liturgicznego z klasztoru w Polling (wykonana najprawdopodobniej w Monachium ok. 1730/1740 r.).

W pierwszej sali (nr 91) znajduje się bardzo piękne polonikum. Niegdyś wydaje się być to szal okrywający ramiona, o wymiarach 295 cm x 53 cm (Schultervelum). Pochodzi on z posagu polskiej królowej Anny Katarzyny Konstancji. Szal wykonany jest z czerwonego jedwabiu taftowego i pokryty złotym haftem. Kontury, a także liście, podkreślone są nicią złotą, palmy i kwiaty kolorową nicią jedwabną. Korony, monogramy i bordiura wypełnione są białą nicią jedwabną. Po bokach znajdują się złote frędzle i pasy – tkane i wiązane. Pierwotnie szal był haftowany perłami, o czym świadczą ślady nakłuć na materiale. Perły znajdowały się na końcach wici roślinnych i liści. Ponadto rzędy pereł pokrywały biały haft jedwabny na konturze koron, monogramów i ornamentach bordiury. Pierwotnie szal używany był jako część świeckiego stroju i nie miał znaczenia liturgicznego. Zastosowanie go jako okrycia odświętnego w obrzędzie mszalnym nastąpiło znacznie później. W naprzemiennie ułożony motyw arabski wpleciona została korona zdobiona palmami i połączona z monogramem ACS. Korona odpowiada graficznym przedstawieniom korony króla Zygmunta III Wazy. W Bawarskim Muzeum Narodowym znajdują się puchary z kryształu górskiego, gdzie litery monogramu są przestawione: SAC oraz ACS: Sigmundus Constantia Austriacae. Przypuszczalnie monogramy te związane są z Konstancją Austriaczką (1588-1631), drugą żoną króla Zygmunta III Wazy (1566-1632), którą poślubił on w 1605 roku. Siostra Konstancji – Anna – była pierwszą żoną króla. Można by więc interpretować monogramy również na jej korzyść. Prawie trzymetrowej długości szal, który wykonano prawdopodobnie ok. 1620 r., dzieli się pośrodku na dwie symetryczne strony. Przypomina tym samym pas, będący częścią

stroju męskiego, który nosiło się przełożony przez pierś – należałby on więc do króla Zygmunta III.

Na I piętrze mieści się Sala Relikwii (nr 95). Zbiór ten założył jeszcze książę Maksymilian I. Kosztowne relikwie pokazane w tej kolekcji pochodzą jednak z różnych, również wcześniejszych okresów. Niegdyś czczone i ubóstwiane świętości, jak np. oprawne w złoto z mumifikowane ręce, napotykać dzisiaj niejednokrotnie na niezrozumienie, a nawet wzbudzają kontrowersyjne uczucia. Ale także i w czasach sobie współczesnych nie znajdowały one jedynie akceptacji.

Jednym z najcenniejszych eksponatów w zbiorze jest relikwiarz w formie monstrancji (nr inw. 21, ostensorium), skrywający w swoim wnętrzu świadectwa śmierci i cierpienia Jezusa Chrystusa: szczątek drzewa ze słupa, przy którym biczowany był Chrystus, ziemię z Golgoty, kolec z korony cierniowej, skrawek ubrania, odprysk krzyża i kawałek gąbki. Relikwiarz wykonany został ok. 1590 r. w Augsburgu z odlewu srebrnego, ma wysokość 115 cm, wysadzany jest perłami i kamieniami szlachetnymi, dekorowany złotem i emalią. Zdobia go sceny pasyjne. Relikwie umieszczone są w cylindrycznym szklanym kloszu i tym samym widoczne dla wszystkich.



4. Muzeum Rezydencji – Sala Szat Liturgicznych, szal ((Schultervelum) z posagu Anny Katarzyny Konstancji, córki polskiego króla Zygmunta III Wazy

4. Residence Museum – Liturgical Vestments Room, Schultevelum from a statute of Anna Katarzyna Konstancja, the daughter of King Zygmunt III Vasa of Poland



5. Muzeum Rezydencji – wnętrze Bogatej Kaplicy (Reiche Kapele)

5. Residence Museum – interior of Reiche Kapele

W witrynie umieszczonej na ścianie na wprost wejścia wystawione zostały cztery relikwiarze (nr inw. 38-41) z połączanego srebra w kształcie latarni (złotnik Ulrich Ment, Augsburg, między 1614 a 1626). Znajdują się w nich cztery relikwie: Jana Chrzciciela, Dionizego Aeropagity, Jana Chrystosoma oraz Barbary. Dwie relikwie: zmumifikowane dłonie św. Jana Chrzciciela oraz Dionizego Aeropagity, zostały wg źródeł historycznych 2 czerwca 1614 przekazane w darze przez króla Zygmunta III Wazę księciu Wilhelmowi V roku. Przywiezione zostały na dwór bawarski w połączanym srebrnym relikwiarzu w kształcie wąskiej skrzynki z wieczkiem, na którym znajdują się piękne motywy roślinne i dwie postaci: Jan Chrzciciel ze skrzydłami oraz Dionizy Aeropagita z książką. Skrzynka relikwiarza (nr kat. 65) znajduje się w Skarbcu Rezydencji.

W Sali Relikwii znajdują się jeszcze dwa inne polonika: relikwiarz ze srebrnym reliefem (nr inw. 61) oraz połączany relikwiarz srebrny w formie monstrancji (nr inw. 69), który należał niegdyś do królowej wdowy

Marii Kazimiery Sobieskiej. Srebrny relief w centrum pierwszego relikwiarza przedstawia Chrystusa niosącego krzyż. Płaskorzeźba umieszczona jest w ozdobnych czarnych ramach, na których w srebrnych kartuszkach osadzone zostały kamienie szlachetne: 9 szlifowanych rubinów, 2 akwamaryny oraz płytki lapis lazuli. W narożach ramy znajdują się rozetki z karneolem, obramowane złotymi i srebrnymi łukowymi okuciami. Pod ramą, u dołu, umieszczona jest srebrna kropielnica. Podobno w poszczególnych segmentach pięknej czarnej ramy ukryte są cenne relikwie. Ponad ramą umieszczony jest srebrny krzyż, po którego obu stronach siedzą apostołowie św. Piotr i św. Paweł. Na dole reliefu widoczna jest tabliczka fundacyjna. Srebrnymi literami na płytce z lapislazuli napisano: Paulus V. Pont. Max. Paulo Episcopo Luceorien D.D (Papież Paweł V w darze biskupowi Pawłowi z Łucka).

Paweł Wołucki studiował we Włoszech i po powrocie do Polski został w roku 1607 biskupem łuckim. Cieszył się ogromnym zaufaniem króla Zygmunta III Wazy, który wysyłał go z poselstwami do Rzymu. W roku 1615 Wołucki objął biskupstwo kujawskie z siedzibą we Włocławku. Tutaj też, po śmierci w 1622 r., został pochowany. W trakcie wojny polsko-rosyjskiej (1609-1611, 1613-1619) prowadził rokowania dyplomatyczne między Zygmuntem III Wazą a Rzymem. W Łucku (dzisiejsza Ukraina) biskup Wołucki ufundował kolegium jezuitów oraz zbudował kościół pw. św. Piotra i Pawła. Ku czci tych dwu apostołów napisał bardzo piękne nabożeństwo. Dlatego pewnie ofiarodawca płaskorzeźby, papież Paweł V, kazał na niej umieścić postaci św. Piotra i Pawła. W literach umieszczonych na reliefie: H.A.R.d.J. 1616, domyślać się należy inicjałów jego autora, złotnika Hansa Heinricha Wagnera z Monachium, syna nadwornego złotnika Heinricha Wagnera. W zapisach archiwalnych wymieniony jest on w związku z podróżą do Polski, zamierzał bowiem podobno osobiście zawieźć do Łucka wykonany w Monachium papieski podarunek.

Po drodze z Sali Relikwii do Bogatej Kaplicy przechodzi się obok Dworskiej Kaplicy pw. Niepokalanej Poczęcia Marii. Zbudowana została ona w latach 1601-1603 przez księcia Maksymiliana I. Pozornie niewielkich rozmiarów, ma wysokość dwóch pięter. Jej sufit zdobią geometrycznie ułożone stiuki, których symbolika nawiązuje do życia Marii. Główne wejście do kaplicy znajdowało się na parterze i było przeznaczone dla dworu i innych osób. Książę wraz ze swoimi najbliższymi brał udział w mszy św. siedząc w bocznej galerii na I piętrze, niewidoczny. Ołtarz kaplicy zdobi piękny obraz Hansa Werla (1600), ukazujący Marię siedzącą na obłoku w otoczeniu aniołów. U jej stóp

zebrani są wierni, którzy z miłością i uwielbieniem składają jej hołdy. Ponad obrazem, w nastawie, góruje Święta Trójca.

Obok Dworskiej Kaplicy, blisko swoich apartamentów, zbudował książę Maksymilian I w roku 1607 drugą prywatną, tzw. Bogatą Kaplicę. Istne cacko renesansowej sztuki! Mozaika na podłodze ułożona jest z różnokolorowego marmuru, porfiru i półszlachetnych kamieni. Pośrodku mozaiki ułożona jest róża z ametystu, pięknie harmonizująca z kolorem sufitu i ścian. Światło przedostaje się do kaplicy głównie z bocznego okna wychodzącego na Dziedziniec Groty. Drugim źródłem światła jest umieszczone w wysokiej kopule sufitu okno w kształcie owalnej, cylindrycznej latarni. Górne światło – najpierw przesiane przez kolorowe szyby, a następnie rozpraszające się po ciemnoniebieskim (lapislazuli) tle sufitu i załamujące się w zdobitym sufit złotym reliefie – napełnia tę komnatę atmosferą tajemnicy i mistycyzmu. Choć rzadko się zdarza, by czar tego miejsca przeżywało się w samotności. Na ołtarzu z drzewa hebanowego oraz w specjalnej w tym celu wykonanej szafce ściennej (Monachium, 1590) umieścił książę Maksymilian I najcenniejsze relikwie swojego ojca, księcia Wilhelma V.

W 1632 r. ściany kaplicy ozdobione zostały dodatkowo przedstawieniami z życia Marii wg Albrechta Dürera. Zastosowano tutaj technikę marmoryzowania, tzw. Scagliolatechnik, z której słynął w ówczesnej Europie monachijski warsztat rodziny Blasiusa i Wilhelma Pfeiffera (Fistulatora).

Zakończeniem odwiedzin w Królewskim Zamku Wittelsbachów jest zazwyczaj wizyta w Skarbcu Rezydencji. Właściwie powinno się tutaj rozpocząć zwiedzanie, gdyż przepych i bogactwo pokazanych tu eksponatów wymaga od odbiorcy dużej koncentracji, o co trudno po długiej wędrówce przez królewskie komnaty.

Złoto, srebro, kamienie szlachetne i jeszcze więcej, czyli Skarbiec Rezydencji

Zbiory Skarbcza w monachijskiej Rezydencji powstały na przestrzeni prawie 300 lat. W roku 1565 książę Albrecht V wydał edykt o zakazie sprzedaży klejnotów rodzinnych, tworząc tym samym pierwszą fundację muzealną, swoisty „Fundusz Skarbcza Wittelsbachów”. Pomnażany był on dalej przez jego następców: syna – księcia Wilhelma V oraz wnuka – elektora Maksymiliana I. W drugiej połowie XVIII w. do Skarbcza, jednego z największych wtedy w Europie zbioru klejnotów rodzinnych, włączone zostały zbiory palatynackie z Heidelbergu, Düsseldorfu i Mannheimu oraz z rezydencji w Neuburgu nad Dunajem. Po sekularyzacji



6. Muzeum Rezydencji – Sala Relikwii (Reliquienkammer), relikwiarz ze srebrnym reliefem wykonanym w roku 1616 przez monachijskiego złotnika Hansa Heinricha Wagnera, na zlecenie papieża Pawła V, jako dar dla biskupa Pawła z Łucka

6. Residence Museum – Reliquienkammer, reliquary with a silver bas relief executed in 1616 by the Munich goldsmith Hans Heinrich Wagner for Pope Paul V, as a gift for Bishop Pawel of Łuck

klasztorów w roku 1803 doszły jeszcze dzieła sztuki sakralnej, a kilka lat później insygnia królewskie nowo powstałego Królestwa Bawarii. Po tym okresie zbiory Skarbcza uznaje się w zasadzie za zamknięte.

Pierwotnie klejnoty rodowe przechowywane były w Srebrnej Wieży, należącej do średniowiecznej części



7. Muzeum Rezydencji – Skarbiec, pozłacana patera srebrna z posagu Anny Katarzyny Konstancji, córki polskiego króla Zygmunta III Wazy
7. Residence Museum – Treasury, gilt silver patera from the dowry of Anna Katarzyna Konstancja, the daughter of King Zygmunt III Vasa of Poland

rezydencji, zwanej Neuveste. W roku 1731 przeniesiono je do specjalnie w tym celu urządzonego pomieszczenia, dzisiejszego Gabinetu Porcelanowego. Obecnie Skarbiec mieści się w dziesięciu salach udostępnionych publiczności w 1958 roku.

Wszystkie zebrane w Skarbcu eksponaty przedstawione są szczegółowo w systematycznie wznawianym katalogu *Schatzkammer der Residenz München. Amtlicher Führer*.

Eksponaty prezentowane są chronologicznie, ale w kolejnych salach grupuje się je już tematycznie. I tak, sztuce sakralnej poświęcone są cztery pierwsze sale. W pierwszej podziwiać możemy m.in. modlitewnik cesarza Karola Łysego (ok. 860 r.), który wydaje się być najstarszym zachowanym brewiarzem przeznaczonym do użytku prywatnego.

W drugiej i trzeciej sali wystawione są prace o charakterze sakralnym z wieku XV i XVI z różnych części Europy – niemieckie, włoskie i flamandzkie, a także burgundzkie. Dzieła z pierwszej połowy wieku XVI mają jeszcze późnogotycki charakter, chociaż przekazują już renesansowe treści, coraz bardziej popularne w krajach po północnej stronie Alp. W czwartej sali zebrane są eksponaty, w tym dużo relikwii, które znajdowały się dawniej w obydwu omówionych kaplicach oraz w dworskim kościele Wszystkich Świętych.

Wśród bezcennych eksponatów w pierwszych salach Skarbcza zwraca uwagę cyborium króla Arnulfa z Karyntii (ok. 890 r.) oraz statuetka św. Jerzego, misternie

wykonany relikwiarz, który w ciągu ostatnich dziesięcioleci stał się symbolem monachijskiego Skarbcza.

Cyborium (nr kat. 5) jest rodzajem przenośnego ołtarza z baldachimem z końca IX w., który razem z królem wędrował po szlakach bitewnych. Po śmierci króla Arnulfa cyborium przekazane zostało do klasztoru św. Emmerama, gdyż – jak głosi legenda – św. Emmeram jeszcze za swego życia dopomógł królowi w odniesieniu zwycięstwa w bitwie na Morawach. Ołtarz jest dwupiętrowy i wykonany z drzewa dębowego pokrytego złotą blachą. Umieszczone na prostokątnym cokole z porfiru cztery kolumny wspierają płytę górnego piętra, na którym stoją cztery balustradki podtrzymujące stromy dach. Cyborium jest nieprawdopodobnie bogato zdobione złotem, szlachetnymi kamieniami, napisami i figuralnymi fryzami. Aż dziw, że tak wiele mieści się w tak małym. Dramatyzm przedstawionych tu postaci, widoczny w ich ruchu i gestach, jest świadectwem bardzo wysokiego kunsztu złotniczego w czasach Karolingów.

Św. Jerzy na koniu – to niewielkich rozmiarów statuetka (nr kat. 58), wykonana pod koniec XVI w. przez monachijskich i augsburskich mistrzów. Rycerz Jerzy, który w IV w. zmarł śmiercią męczeńską, jest od wieków symbolem cnót chrześcijańskiego rycerza zwyciężającego zło w postaci smoka. Na statuetce św. Jerzy w dynamicznej pozie siedzi na koniu, a w gardzieli już pokonanego skrzydlatego smoka tkwi ostrze złamanej lancy z górskiego kryształu. Rycerz ma na sobie błękitną zbroję – miniaturę zbroi księcia Wilhelma V, zakładanej przez niego podczas procesji Bożego Ciała. Miniaturowy pancerz wysadzany jest bardzo bogato małymi diamentami i zdobiony złotymi wiciami dekoracyjnymi. Spoza ruchomej przyłbicy hełmu z białym emaliowanym pióropuszem spogląda na nas twarz o rysach bawarskiego księcia. Łeb konia, szyja, nogi i ogon wyrzeźbione są w agacie, kopyta w chalcedonie, a podkowy ozdobione są małymi diamentami. Biały czaprak konia wysadzany jest diamentami i rubinami oraz bogato dekorowany złotem. Statuetka była pierwotnie umieszczona na podstawie z drzewa hebanowego, w której znajdowały się relikwie. Elektor Maksymilian I zastąpił ją cokołem z pozłacanego srebra ustawionym na złotej płycie, wysadzonym szlachetnymi kamieniami i bogato zdobionym figuralną i roślinną dekoracją.

W Skarbcu przechowywane są również polonika, głównie pochodzące z posagu królowny Anny Katarzyny Konstancji. W drugiej sali ze sztuką sakralną wystawiona jest srebrna pozłacana patera (nr kat. 45) na ozdobnej wciętej podstawie. Niewysoka patera ma średnicę 25 cm, jest okrągła i mocno spłaszczona. Górny jej brzeg pokrywa piękny wzór, który ożywiają trzy

maszkarony z lanego srebra. Pośrodku lustra patery znajduje się częściowo emaliowana płaskorzeźba ze sceną obmywania stóp Chrystusa przez Magdalenę, wykonana wg sztychu Marcantonio Raimondiego *Chrystus w domu faryzeusza*. Na ozdobnej podstawie patery zwracają uwagę misternie wykonane głowy męskie i kobiece w wieńcach wawrzynowych, a poniżej wśród ornamentu i liści akantu – nieco mniejsze główki baranie. Pierwotnie patera służyła do obrządku liturgicznego. Pod spodem podstawy, niewidoczna dla zwiedzającego, wygrawerowana jest trzypałkowa korona i litery ACC, monogram Anny Katarzyny Konstancji. Patera ma znak cechu złotniczego Norymbergi i uważa się ją za dzieło Melchiora Baiera Starszego (zm. 1577), który w roku 1545 przyjechał do Krakowa. Rok ten przyjmuje się też za datę wykonania patery. Melchior Baier jest twórcą srebrnego ołtarza w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu (1538).

Muzeum Diecezjalne we Fryzndze (Diözesanmuseum in Freising)

Początki zbiorów Muzeum Diecezjalnego Sztuki Chrześcijańskiej Arcybiskupstwa w Monachium i we Fryzndze – tak brzmi jego pełna nazwa – sięgają połowy wieku XIX i zawdzięcza się je prywatnej inicjatywie dwóch duchownych badaczy i zbieraczy dzieł sztuki. Joachim Sighart w roku 1857 i Heinrich Gotthard w roku 1864 przekazali wówczas archidiecezji we Fryzndze swoje zbiory. Od 1974 r. mieszczą się one w eleganckim, klasycystycznym budynku dawnego seminarium duchownego dla chłopców, po zachodniej stronie Wzgórza Katedralnego (Domberg) we Fryzndze, i są dostępne dla publiczności. Dzisiaj muzeum posiada ponad 16 tys. eksponatów i jest największym w Niemczech muzeum sztuki o tematyce sakralnej.

Wspaniałe zbiory sztuki sakralnej Muzeum Diecezjalnego obrazują jedną z nauk Kościoła o pięknie. Mówi ona, że ziemskie piękno jest obliczem piękna Boga, a radość płynąca z podziwiania dzieł sztuki zbliża patrzącego do Boga. Bogaty program muzeum obejmuje okres od sztuki romańskiej po rokoko i prezentuje tematykę sakralną w malarstwie i rzeźbie, na medalach i monetach, a także w sztuce ludowej. Również sztuka współczesna znalazła w tych zbiorach swoje miejsce. Bogato reprezentowane są także tekstylia kościelne – ornaty i inne szaty liturgiczne. Wystawy czasowe w tym muzeum poruszają centralne tematy wiary – przykładem wystawa „Madonna, obraz Matki Boskiej” z roku 2003 czy „Krzyż i krucyfiks, znak i obraz” z roku 2005.

Zbiory przedstawione są chronologicznie, co ułatwia zwiedzającemu orientację. Niektóre spośród prezentowanych w muzeum eksponatów są depozytem, jak na przykład relikwiarz św. Benona, którego prawnym właścicielem jest katedra monachijska Najświętszej Marii Panny, czy większość obrazów Jana Polaka – monachijskiego artysty pochodzącego z Krakowa, które należą do Bawarskich Państwowych Zbiorów Malarstwa (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), czyli monachijskich Pinakothek. Wypożyczanie eksponatów Muzeum Diecezjalnemu jest świadomym zabiegiem popierania pracy tego muzeum. Rekompensuje się w ten sposób, choć w małym wymiarze, utratę znaczenia artystycznego i kulturalnego katedry we Fryzndze w wyniku przeprowadzonej w roku 1802 sekularyzacji.



8. Muzeum Diecezjalne we Fryzndze widziane od strony Starego Miasta

8. Diocesan Museum in Freising seen from the Old Town

Na parterze muzeum znajdują się sale, w których odbywają się wystawy czasowe, oraz niewielkich rozmiarów Skarbiec. Wejście do Skarbcza zaznaczone jest piękną dwustronną plakieta z kości słoniowej – po jednej jej stronie wyrzeźbiony jest (w Bizancjum ok. roku 1000) obraz Matki Boskiej typu Hodegetria, a po drugiej stronie – trzy sceny z życia Jezusa. Ta strona wykonana została prawdopodobnie w Niemczech, mniej więcej sto lat później.

W oszklonych niszach ściennych pierwszej sali znajdują się cenne relikwiarze, m.in. sporych rozmiarów (96 cm wysokości) srebrna statuetka św. Benona. Relikwiarz ten wykonany został na zlecenie polskiego króla Zygmunta III Wazy w roku 1625 przez augsburskiego złotnika Jeremiasa Sibenbürgera (1583-1659). Św. Benon był biskupem w Miśni (zm. 1106) i do jego atrybutów należą klucz katedry miśnieńskiej i ryba, która w swoim brzuchu – jak głosi legenda – przechowywała ów klucz aż do powrotu skazanego na banicję biskupa.

Od roku 1580 św. Benon jest patronem Monachium i Bawarii, a jego święto obchodzone jest uroczystie 16 czerwca. Polski król przekazał statuetkę jako dar wotywny na ołtarz św. Benona w monachijskiej katedrze. Był to gest nie tylko o znaczeniu religijnym. Swoim darem wyraził też polski król poparcie dla polityki bawarskiego elektora Maksymiliana I (1573-1651) i jego przekonań odnośnie do religii katolickiej. Razem z figurą św. Benona król przekazał również dwa srebrne relikwiarze

10. Muzeum Diecezjalne – srebrna statuetka św. Benona, relikwiarz wykonany w roku 1625 przez augsburskiego złotnika Jeremiasa Sibenbürgera na zamówienie polskiego króla Zygmunta III Wazy jako dar dla elektora bawarskiego Maximiliana I

10. Diocesan Museum – silver statue of St. Benon, executed in 1625 by the Augsburg goldsmith Jeremias Sibenbürger for King Zygmunt III Vasa of Poland as a gift for Elector Maximilian I of Bavaria



w kształcie ręki (niezachowane), podawane wiernym do całowania, oraz 10 tys. guldenów – bardzo wysoką jak na owe czasy kwotę. Pieniądze były przeznaczone na koszty codziennego odprawiania mszy świętej, tzw. mszy polskiej, w monachijskiej katedrze NMP.

Święty Benon przedstawiony jest w postaci siedzącej, na tronie z baldachimem, na kolanach trzyma księgę, na której leży złota ryba z dość fantazyjną płetwą. Z rozciętego brzucha ryby wystaje klucz. Pelerynkę miśnieńskiego biskupa spina kłama ozdobiona dwoma czerwonymi kamieniami szlachetnymi, a spod fałdzistej sutanny wystaje nieoczekiwanie biskupia noga obuta w piękny srebrny trzewik, przyozdobiony również czerwonym kamieniem. W podstawie tronu za szklaną owalną szybką (tzw. okulusem) znajduje się relikwia. Powyżej szybki wyraźnie widoczny jest napis: M. DC. SRP. XXV (16 Sigismundus rex Poloniae 25), który wskazuje na ofiarodawcę, a poniżej – mało rozpoznawalny – herb królewski.

Kult św. Benona znalazł swój wyraz również w Warszawie, gdzie już od roku 1623 istniało bractwo św. Benona. W latach 1664-1669 na Nowym Mieście



9. Muzeum Diecezjalne – wejście od strony Wzgórza Katedralnego

9. Diocesan Museum – entrance from Cathedral Hill

w Warszawie wybudowany został przez grupę przesiedleńców z Monachium i okolic kościół pw. św. Benona.

Jednym z najcenniejszych eksponatów skarbcza jest srebrny ołtarz św. Łukasza z XVII w., w którego centrum znajduje się obraz Matki Boskiej cudownej typu Hagiosoritissa. Jest to bizantyjska ikona, której data powstania nie została ustalona, wiadomo jednak, że piękna okładzina ikony – ze złota, srebra i emalii – wykonana została przed rokiem 1235 w Konstantynopolu, a w roku 1440 ikona ta przekazana została jako dar katedrze Maryjnej we Fryzyndze.

W trzeciej sali Skarbcza prezentowane są monstrancje, kielichy mszalne i inne obiekty sztuki złotniczej używane podczas obrządku mszalnego. Wśród wystawionych tutaj eksponatów przyciąga uwagę zwiedzającego wysoka na 102 cm monstrancja z pozlacanego srebra z glorią promienistą (*Sonnenmonstranz*). Reservaculum z konsekrowaną hostią znajdowało się pośrodku wieńca promieni odchodzących od hostii jak od słońca. Ta forma monstrancji była popularna w Niemczech w okresie baroku i wskazywała symbolicznie na słońce jako namiot Pana, o czym czytamy w Psalmie 18, *Chwała Boża w przyrodzie i Prawie: Tam słońcu namiot wystawił, / i ono wychodzi jak oblubieniec ze swej komnaty*. Forma ta podkreślała równocześnie ponadnaturalny charakter eucharystii. Monstrancja ze skarbcza Muzeum Diecezjalnego wykonana została ok. roku 1730 w augsburskich warsztatach złotniczych przez mistrza Johanna Georga Herkomera, silnie związanego z Monachium. Owalny wieniec promieni wokół hostii zwieńcza krzyż ozdobiony szlachetnymi kamieniami: cztery są niebieskie, a jeden – czerwony. Monstrancję zdobią postaci świętych, patronów katedry we Fryzyndze: Maria z Dzieciątkiem, Korbinian i Zygmunt, oraz medaliony czterech ewangelistów na stopie. Umieszczenie postaci świętych i ewangelistów na monstrancji podkreśla jej znaczenie dla wiernych biorących udział w mszy świętej – dla gloryfikacji krzyża i dla przemiany chleba i wina w sakrament święty.

Również współczesna sztuka sakralna reprezentowana jest bogato w muzeum. Chciałabym zwrócić tutaj uwagę na spektakularną świetlną instalację przestrzenną *Seven virtues (Siedem cnót)*. Mieści się ona w jednej z sal w podziemiach muzeum. Jej autorem jest Mischa Kuball (ur. 1959), artysta mieszkający w Düsseldorfie.



11. Muzeum Diecezjalne – Jan Polak, *Ukamienowanie św. Stefana*, obraz pochodzi z ołtarza głównego w kościele dawnego opactwa Benedyktynów w Weihenstephan
11. Diocesan Museum – Jan Polak, *Stoning of St. Stephen*, painting from the main altar in the church of the former Benedictine abbey in Weihenstephan
12. Muzeum Diecezjalne – monstrancja wykonana około roku 1730 przez złotnika Johanna Georga Herkomera
12. Diocesan Museum – monstrance executed in about 1730 by goldsmith Johann Georg Herkimer

Przekraczając próg zaciemnionego pomieszczenia, zwiedzający staje się od razu częścią procesu artystycznego – ogarniają go znaki świetlne, które jako litery rzucane są przez projektor na siedem lustrzanych kul dyskotekowych zawieszonych nisko nad podłogą. Każda kula reprezentuje jedną z siedmiu cnót. Wiara umieszczona została na końcu sali, pośrodku, pozostałe sześć cnót po bokach, trzy po lewej i trzy po prawej stronie. Poruszone ruchem powietrza kule reflektują światło, migocące w ciemnej przestrzeni świetlne litery układają się w słowa. Zwiedzający, zanurzając się w morzu znaczeń, sam staje się częścią świetlnego misterium. Pośrodku gwiaździstej przestrzeni pojawiają się bezgłośnie słowa cnót. Zdziwiony i zaskoczony zwiedzający, wchodząc w artystyczną przestrzeń świetlną stawia pierwszy krok w procesie poznania. Arystoteles napisał niegdyś: *Tak dawniej, jak i teraz u podstaw ludzkiego filozofowania leży zdziwienie. (Metafizyka, I, 2, tłum. z niem. E. K.-K.)*

Na pierwszym piętrze muzeum, w Sali Monachijskiej, pośród zbiorów malarstwa monachijskich mistrzów, znajdują się obrazy Jana Polaka (?1435-1519). Uważa się – co dotąd nie zostało jednak archiwalnie potwierdzone – że przybył on do Monachium z Krakowa, gdzie się urodził i wykształcił. W latach 20. XX w. krakowski historyk sztuki Jerzy Mycielski w swojej pracy *Jan Polak malarz polski w Bawarii (1475-1519) oraz twory jego*

młodości w Krakowie (1465-1475) opublikował wyniki studiów porównawczych cyklu *Męki Pańskiej* (powstałego w roku 1465) w kościele Dominikanów w Krakowie ze znanymi z Bawarii dziełami Jana Polaka. Zwrócił on też uwagę, że obrazy na ołtarzu głównym kolegiaty w Immmünster, 60 km na północ od Monachium, który w roku 1476 przebudowany został w późnogotyckim stylu, są najprawdopodobniej pierwszym dziełem Jana Polaka w Bawarii. Praca Jerzego Mycielskiego bardzo też uprawdopodobniła hipotezę krakowskiego pochodzenia artysty. Poważnym argumentem na potwierdzenie tej tezy są zachowane rachunki z roku 1484 za wykonanie ołtarza w opactwie benedyktynów w Weihenstephan koło Fryzngi – są one wystawione na nazwisko Jana Polonusa, czyli tego, który pochodzi z Polski.

Według niemieckich historyków sztuki działalność Jana Polaka w Bawarii rozpoczyna się po roku 1479 freskami w chórze kościoła św. Wolfganga w dzielnicy Monachium – Pipping. W latach 1482-1519 malarz odgrywał decydującą rolę w życiu artystycznym Monachium. W jego warsztacie powstawały najważniejsze ołtarze monachijskie: ołtarz główny w kościele św. Piotra, ołtarz w kościele Franciszkanów, w kaplicy w Blutenburgu i w opactwie benedyktynów w Weihenstephan, a także dekoracje ściennie. Dzieła z ostatnich

20 lat życia Jana Polaka do tej pory nie zostały odnalezione.

Ołtarz główny z kościoła opactwa benedyktynów w Weihenstephan został podczas sekularyzacji podzielony na poszczególne obrazy, z których część zaginęła. W Muzeum Diecezjalnym we Fryzngi wystawione są cztery obrazy ze skrzydeł tego ołtarza: *Dysputa św. Stefana*, *Ukamenowanie św. Stefana*, *Droga Krzyżowa* oraz *Cud św. Korbiniana z niedźwiedziem*. Malowane w stylu późnogotyckim obrazy cechuje bardzo duża ekspresja wyrazu, bogata kolorystyka, zwłaszcza strojów, oraz wyraźna kompozycja przestrzenna. Realizm scen jest nieraz brutalny, a postaci pełne gwałtownej siły i energii. Twarze malowane przez Jana Polaka, patrzące często do góry, o wielkich oczach i półotwartych ustach, są tak charakterystyczne, że bez trudu można na ich podstawie rozpoznać inne jego obrazy.

Bawarskie Muzeum Narodowe w Monachium (Bayerisches Nationalmuseum in München)

Bawarskie Muzeum Narodowe znajduje się dzisiaj przy szerokiej i eleganckiej ulicy Prinzregentenstrasse i graniczy z Ogrodem Angielskim. Charakterystyczne wieże i krużganki muzealnego gmachu widoczne są już z daleka. Jest to drugi gmach muzealny. Pierwszy budynek powstał w latach 1859-1867 przy ulicy Maximilianstrasse, która łączy śródmieście z królewską fundacją Maximilianeum, położoną na wysokim brzegu po drugiej stronie Izary. Już po kilkudziesięciu latach pomieszczenia muzealne okazały się za ciasne i w latach 1892-1900 wybudowano na powstającej wówczas Prinzregentenstrasse nowy budynek wg planów znakomitego architekta monachijskiego Gabriela von Seidla. Gmach składa się z połączonych w jeden różnych budynków, z których każdy wybudowany jest w stylu innej epoki historycznej, co ma zwiedzającemu unaocznąć różnorodność zbiorów. W czasie II wojny światowej gmach został bardzo poważnie uszkodzony, ale zbiory zachowały się niemal w całości, gdyż na początku wojny muzeum zostało zamknięte, a zbiory wywiezione w bezpieczne miejsce.

Początkowo w centrum zainteresowania muzeum znalazła się historia dynastii Wittelsbachów i Bawarii, gdyż inicjatywa jego założenia wyszła od bawarskie-



13. Bawarskie Muzeum Narodowe w Monachium, centralna część muzeum z charakterystyczną wieżą zegarową

13. Bavarian National Museum in Munich, central part of the museum with a characteristic clock tower

go króla Maksymiliana II (1811-1864). Przekazał on muzeum wiele eksponatów ze zbiorów Wittelsbachów, a także własnych. Obecnie zbiory obejmują okres od wczesnego średniowiecza po wiek XIX i w wyniku systematycznych zakupów, a także darowizn, należą do najbardziej znaczących w Europie. Kiedy zwiedza się Bawarskie Muzeum Narodowe, kiedy ogląda się owe piękne późnogotyckie rzeźby, które kiedyś były nieodłączną częścią ołtarzy w bawarskich kościołach, trudno wyjść z podziwu. Ile piękna w jednym domu! W marcu 1901 r. malarz Paul Klee po wizycie w Bawarskim Muzeum Narodowym zwięźle ujął swoje wrażenia w liście do mieszkającego w Bern ojca Hansa Klee: *Wczoraj byłem w nowym Muzeum Narodowym; jego rozmiary przyprawiają o zawrót głowy, wspaniałe pod każdym względem. Ale ta masa odstrasza, trzeba by tu pilnie przychodzić cały rok, by móc to wszystko ocenić, a na dodatek jest do tego cuda spory kawałek.*

Zbiory sztuki z okresu gotyckiego, czyli z lat 1250 do ok. 1530, należą do najbogatszych zbiorów tego muzeum i są jego chlubą. Każda rzeźba, każdy obraz, ale również bogato tutaj reprezentowane eksponaty z innych dziedzin sztuki, opowiadają jakąś historię biblijną albo ilustrują którąś z chrześcijańskich legend.

W sali 15, tzw. Sali Kościelnej, zobaczyć można kilkanaście obrazów Jana Polaka, malowanych przez niego lub powstałych w jego warsztacie. Są to zachowane fragmenty ołtarza głównego (1490-1495) z kościoła św. Piotra w Monachium, a także ołtarz główny (1491/1492) z nieistniejącego już dzisiaj monachijskiego kościoła Franciszkanów pw. św. Antoniego. Sugestywnie opowiedziane na tym ołtarzu przez artystę sceny Męki Pańskiej wywierają ogromne wrażenie. Główne sceny ułożone są według zasad ustalonych od XIV w., ale interpretacja przedstawień zależy już od temperamentu i talentu malarza. Jak na innych obrazach Jana Polaka, uderza tutaj gwałtowność i tragizm przedstawianych scen, nastrojowy krajobraz, emanujący jakąś bolesną poezją, kontrastujący z budynkami i murami potężnego miasta. Kolejność przedstawianych scen ułożona jest wg Ewangelii św. Jana, dlatego też obraz *Biczowanie Chrystusa* przy pełnym otwarciu ołtarza – a tak eksponowany jest ołtarz w muzeum – znajduje się z tyłu. Umieszczone za ołtarzem schodki ułatwiają obejrzenie tylnej części ołtarza z bliska. Na dole po lewej stronie *Biczowania Chrystusa* widoczny jest herb Wittelsbachów z lwami i charakterystycznymi biało-niebieskimi rombami, a po prawej stronie – kłęząca postać panującego wówczas księcia bawarskiego Albrechta IV, fundatora ołtarza.

Zanim zwiedzający dojdzie do sali z obrazami Jana



14. Bawarskie Muzeum Narodowe – Jan Polak, *Biczowanie św. Pawła*, obraz jest depozytem z ołtarza głównego katolickiego kościoła parafialnego św. Piotra w Monachium

14. Bavarian National Museum – Jan Polak, *Flagellation of St. Paul*, painting deposited from the main altar of the Catholic parish church of St. Peter in Munich

Polaka i pięknymi rzeźbami m.in. Mistra von Rabenden i Erasmusa Grassera, czeka go wędrowka przez wiele innych sal, a w każdej z nich zobaczy fascynujące dzieła sztuki sakralnej. Na początku tej pasjonującej wędrowki, w sali 2 pośród wczesnogotyckich przedstawień znajdzie piękną rzeźbę *Matki Boskiej z Krzakiem Różanym*. Wykonana została ok. roku 1300 z piaskowca, prawdopodobnie w Straubingu albo Regensburgu. Matka Boska trzyma na rękach Jezusa, który wyrasta z drzewa. Takie przedstawienie syna Bożego wyrastającego z Drzewa Jessego nawiązuje do proroctwa Izajasza o przybyciu Mesjasza, prawowitego króla: *I wyrosnie różdżka z pnia Isajego, a pęd z jego korzeni wyda owoc.* (Ks. Iz. 11.1.) Wśród różnych popularnych w średniowieczu form przedstawienia Drzewa Jessego najczęściej pojawia się obraz śpiącego Jessego, z którego ciała wyrasta drzewo z umieszczonymi na nim przodkami Chrystusa aż do Marii. Ponad drzewem króluje Chrystus, na którym osiada siedem gołębic, a po bokach drzewa stoją prorocy trzymający w ręku pismo z proroctwem o nadejściu Mesjasza. W przedśionku katedry we Fryburgu Bryzgowijskim przedstawienie Drzewa Jessego rozwiązane jest w inny, nowy sposób – śpiący Jesse leży u stóp Matki Boskiej, a wyrastające z nie-



15. Bawarskie Muzeum Narodowe – *Matka Boska z Krzakiem Różanym*, rzeźba wykonana około roku 1300

15. Bavarian National Museum – *Madonna with a Rose Bush*, sculpture from about 1300

(Fot. 1-9 – E. Krasieńska-Klaputh; 10, 12 – C. Wicenti, 11 – H. Reichenwallner, Diözesanmuseum Freising; 14, 15 – Bayerisches Nationalmuseum München)

go korzenie wiją się za nią. Wici przeradzają się w jej rękę w kwitnący krzak różany (druga poł. XIII w.). Nieznany autor rzeźby ze zbiorów Bawarskiego Muzeum Narodowego idzie dalej – kwiatem róży jest syn Boży i róża-dziecko rozkwita na bocznym pędzie wyrastającym z różanego krzaku, który jest podstawą figury Marii. Jedność krzewu i jego bocznej gałęzi, tutaj matki i syna, podkreślone jest jeszcze użyciem tego samego brązowego koloru ze złotymi tonami.

Piękna jest ta Matka Boska. W czerwionordzawej sukni, której proste fałdy luźno opadają w dół, patrzy urzeczona na swojego syna, a jej okrągła buzia z ciepłym uśmiechem i czerwonym rumieńcem nabiera dodatkowego powabu dzięki ciemnozłotej rozłożystej koronie na głowie.

W osobnej sali (nr 16) wystawione są rzeźby największego mistrza późnego gotyku w Niemczech – Tilmana Riemerschneidera (1460-1531). Jego pełne życia figury o ogromnej sile ekspresji zapowiadają już nadchodzący renesans. Twarze jego świętych cechuje duże zindywidualizowanie, a wymowa kreowanych przez niego postaci podkreślana jest jeszcze dodatkowo dynamicznym ułożeniem rąk. Rzeźby Riemerschneidera o finezyjnej snycerze rzadko pokryte są tradycyjną polichromią, problem światłocienia rozwiązał artysta mistrzowskim modelunkiem.

Prezentację średniowiecznej sztuki sakralnej zamykają rzeźby bawarskiego mistrza dłuta – Hansa Leinbergera z Landshutu. Jego prace cechuje wielka plastyczność, a malarskie ujęcie stroju rzeźbionych przez niego świętych wzmaga sugestywność przekazu.

Przedstawiając z konieczności dość fragmentarycznie bogate zbiory trzech bawarskich muzeów mam świadomość, że czytający będzie pytał – dlaczego omawiam bliżej ten eksponat, a nie inny? Cóż, każdy z nas lubi coś bardziej...

Zwracając nieraz baczniejszą uwagę na ten czy ów obiekt sztuki sakralnej chciałam też wskazać na polsko-bawarskie związki, na ukryte, nieraz głęboko, w bawarskich muzeach eksponaty z „polską przeszłością”, na te obiekty, które mają jakiś historyczny związek z Polską.

Ewa Krasińska-Klaputh

Sacral Art at the Residence Museum and the Bavarian National Museum in Munich and the Diocesan Museum in Freising

The joy stemming from admiring works of art brings the viewer closer to God

Sacral art featured in the vast collections of three Bavarian museums: the Residence Museum and the Bavarian National Museum in Munich and the Diocesan Museum in Freising testifies to the profound impact exerted by the Catholic creed on the history of Bavaria. The religiosity of the Renaissance-era rulers, members of the Wittelsbach dynasty – Albrecht V brought over the Jesuits and Maximilian I propounded the Marian cult – left behind numerous important traces, especially at the Residenz, the seat of the Bavarian dukes, electors and kings from Wittelsbach dynasty.

The Residence Museum is located in the very heart of Munich and has been conceived as an exposition of interiors from the sixteenth, seventeenth and eighteenth century, encompassing magnificent collections of furniture, fabric, painting, porcelain and gold artefacts. The museum was opened to the public in 1920, when the Duchy of Bavaria ceased to exist in the wake of the first world war. The organisers attempted to recreate the atmosphere of a residence to the very last moment inhabited by its owners.

The Residence Museum and the Residence Treasury feature numerous exhibits with "a Polish past". The majority originates from the dowry of the Polish Princess Anna Katarzyna Konstancja (1619–1651), the daughter of King Zygmunt III Vasa of Poland. The exhibits can be identified thanks to the displayed initials: ACC – Anna Catharina Constantia, and ACCPPS – Anna Catharina Constantia Principissa Poloniae Sueciae.

The Bavarian National Museum, founded in the second half of the nineteenth century, is situated in Prinzregentenstrasse

and borders with the English Garden; its characteristic towers and cloisters can be seen from afar. The seat of the Museum is composed of several buildings, each erected in a different style. This feature is to render the visitors aware of the great variety of the collection, one of the most significant in Europe and spanning from the Middle Ages to the nineteenth century. The museum is particularly proud of its Gothic collections, from 1250 to about 1530, including more than ten canvases by Jan Polak (1435-1519). Although there is no archival proof, it is acknowledged that Polak came to Munich from Cracow, where he was born and trained. In 1482-1519 Jan Polak played a decisive role in the artistic life of Munich, and his workshop produced altars, the most prominent in Munich at the time.

The Diocesan Museum lies in Freising, to the north of Munich. Its imposing collections, which at present total more than 16 000 exhibits, are considered one of the most numerous examples of sacral art in Germany and Europe. All express one of the Church teachings, namely, that *earthly beauty is the image of the beauty of God*. The museum programme, from the Romanesque period to the Rococo, features sacral art in painting, sculpture, medals and coins as well as folk art. Other copious collections include Church fabrics – Mass vestments and chasubles – and contemporary art. The *polonica* consist of a silver statue of St. Benon, a valuable silver reliquary commissioned by King Zygmunt III Vasa in 1625 (on show in a glassed-in wall niche of the Treasury) and, among the paintings of Munich masters, the works of Jan Polak.

□

Tadeusz Piaskowski

MUZEUM MIKOŁAJA KOPERNIKA WE FROMBORKU PRZYKŁAD WSPÓŁPRACY ŚWIECKICH MUZEALNIKÓW Z DUCHOWIEŃSTWEM KATEDRALNYM

We wrześniu 2008 r. mija 60 lat od czasu, kiedy staraniem Związku Historyków Sztuki i Kultury powołano na Wzgórzu Katedralnym we Fromborku Muzeum Mikołaja Kopernika. Jest ono kontynuacją Muzeum Wielkiego Astronoma, założonego w roku 1916 przez kanonika miejscowej kapituły i znakomitego historyka Eugeniusza Brachvogla.

Pierwszą ówczesną ekspozycję zlokalizowano na trzeciej kondygnacji wieży, należącej niegdyś do Mikołaja Kopernika i w kilku pomieszczeniach przyległej do niej XIX-wiecznej biblioteki kapitulnej. Wyposażenie tej wystawy miało charakter eklektyczny. Z braku oryginalnych eksponatów i mebli pochodzących z epoki, pokazywano tutaj głównie kopie i reprodukcje, a wśród

mebli i obrazów zdarzały się eksponaty barokowe i neogotyckie. Mimo tych niedoskonałości ekspozycja kopernikańska cieszyła się dużym powodzeniem wśród zwiedzających i została wspomniana życzliwie w książce Melchiora Wańkowicza *Na tropach Smętki*. Jej istnienie zakończyła II wojna światowa.

Kiedy w lutym 1945 r. ustały we Fromborku działania wojenne, zastano tutaj niewyobrażalny ogrom zniszczeń. W gruzach legło blisko 80% zabudowy miejskiej, a na wzgórzu ocalała właściwie jedynie katedra z okalającymi ją murami. Pozostałe obiekty zostały bądź całkowicie wypalone, bądź też pozbawione hełmów i pokryć dachowych. Wydawało się wówczas, że odbudowa zespołu Wzgórza Katedralnego jest niewykonalna. Mimo to już wiosną 1946 r. z inicjatywy olsztyńskiej służby konserwatorskiej, działającej wspólnie z administracją apostolską diecezji warmińskiej i przy pomocy komitetu lokalnego, przystąpiono do prac zabezpieczających. Uporządkowano przede wszystkim katedrę, uzupełniając ubytki w jej zachodniej elewacji, naprawiając dachy i wywożąc gruz z najbliższego otoczenia.

Pierwszą powojenną realizacją konserwatorską na Wzgórzu Katedralnym była odbudowa i adaptacja na cele muzealne wewnętrznej kanonii pod patronatem Najświętszej Marii Panny Wniebowziętej, przylegającego do niej Domu Kustosza i Wieży Kopernika. Ten zespół zabytkowych budynków usytuowanych na murach obronnych w północno-zachodniej części dziedzina katedralnego, stosunkowo niezłe zachowany, wyjątkowo nadawał się do zamierzonej realizacji. Inicjatorem był wspomniany już Związek Historyków Sztuki i Kultury, który z inicjatywy Stanisława Lorentza, ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, powołał w maju 1947 r. Komitet Fromborski dla opracowania programu odbudowy i adaptacji wymienionego zespołu architektonicznego na cele muzealne. W skład komitetu, któremu przewodniczył prof. Włodzimierz Antoniewicz weszli: Jan Antoni Miączyński, Tadeusz Przytkowski, Stefan Kozakiewicz, Gerard Cio-



1. Pierwsza wystawa na Wzgórzu Katedralnym poświęcona Mikołajowi Kopernikowi, 1916

1. First exhibition on Cathedral Hill devoted to Mikołaj Kopernik, 1916

łek oraz dwaj młodzi architekci z Politechniki Warszawskiej Zbigniew Hornung i Deubel. Ten ostatni sprawował nadzór nad realizacją prac konserwatorskich z ramienia Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wykonanie prac remontowo-konserwatorskich powierzono w lutym 1948 r. Oddziałowi IX Państwowych Przedsiębiorstw Budowlanych z Olsztyna.

Organizatorzy muzeum od początku rozumieli, że ze względu na znikomą liczbę pamiątek bezpośrednio związanych z wielkim astronomem, należy pójść drogą odbudowy i konserwacji zabytkowej architektury Wzgórza Katedralnego, jako jedynej tutaj rzeczywistej pamiątki po Koperniku i 300-letnich rządach polskiej administracji kościelnej.

Głównym akcentem i zaczątkiem założenia architektonicznego warowni jest katedra pw. Najświętszej Panny Marii Wniebowziętej i św. Andrzeja Apostoła, wzniesiona w latach 1329-1388. Halowa, trójnawowa z wydzielonym prezbiterium, bezwieżowa z dobudowaną od strony południowej w latach 1732-35 kaplicą Zbawiciela została z czasem otoczona murami obronnymi z systemem wież, baszt i bram. Pierwsza wzmianka o budowie masywnych obwarowań wzgórza pochodzi z roku 1391. Realizację obwarowań zakończono dopiero w roku 1537. Najpotężniejszym elementem tego systemu i jego pionową dominantą jest wysoka dzwonnica nadbudowana w latach 1683-1685 nad XV-wieczną ośmioboczną basteją w południowo-zachodnim narożu warowni.

Owa oktagonalna wieża artyleryjska, zwana *magna turris*, powstała przed rokiem 1448 jako kluczowy punkt najbardziej zagrożonego płaskiego przedpoła i głównego dojazdu do warowni. Jest to zapewne ostatni element całego systemu obrony wzgórza. Od początku ustawiono na tej bastei dzwonnice drewnianą lub zbudowaną w konstrukcji szkieletowej, którą w latach 1683-1685 zastąpiono z inicjatywy biskupa Michała Radziejowskiego, kilkukondygnacyjną dzwonnice murowaną, zwieńczoną wspaniałym barokowym hełmem. Po zniszczeniach wojennych została odbudowana w latach 1970-1973 i można powiedzieć, że była to najlepsza realizacja konserwatorska ostatnich czasów na tym terenie. Autorami projektu tej realizacji byli dwaj inżynierowie z Olsztyna – architekt Witold Czajkowski i konstruktor Edward Sapała.

Zachodniej strony warowni broni wysoki mur zwieńczony krenelazem z dwoma poziomami ganków obronnych i prostokątną wieżą bramną (Brama Zachodnia),



2. Zniszczony w 1945 r. pałac biskupi na Wzgórzu Katedralnym

2. Bishops' palace on Cathedral Hill, destroyed in 1945

przykrytą czterospadowym dachem. Dalej – prostokątna wieża wzniesiona jeszcze przed rokiem 1400, przykryta dachem namiotowym, flankuje mur w północno-zachodnim narożu. Należała ona niegdyś do Mikołaja Kopernika, stąd od wieku XVII nazywana jest Wieżą Kopernika. Zniszczona w czasie II wojny, została odbudowana i odremontowana w latach 1948-1965. Na jej najwyższej kondygnacji, kontynuując ideę Brachvogla, udostępniono zwiedzającym „Pracownię uczonego doby renesansu”, mającą przypominać gabinet pracy astronoma z tej epoki. Budynek biblioteki kapitulnej, gdzie mieściła się wcześniejsza ekspozycja kopernikowska, spłonął w czasie wojny i w roku 1947 został rozebrany.

Między Wieżą Kopernika a północną półkolistą wieżą zwaną od wieku XVIII Basztą Kustodii, rozwija się północno-zachodni odcinek muru, tworzący skośne ścięcie prostokątnego obwodu warowni.

Pośrodku, na murach wcześniejszej furty północnej, wznosi się *Kanonia pod patronatem Najświętszej Marii Panny Wniebowziętej*. Zbudowana została w roku 1630 na fundamentach wcześniejszej kanonii i na murach nadbramia furty północnej. Swoją ostateczny kształt uzyskała dzięki przebudowie z roku 1713. Jest to budynek barokowy, dwukondygnacyjny, z zachowanymi elementami gotyckimi i późnorenansowymi.



3. Kanonie wewnętrzne NMP na Wzgórzu Katedralnym – pierwsza powojenna siedziba muzeum, lata 60. XX w.
3. Inner canonries of the Holy Virgin Mary on Cathedral Hill – the first post-war seat of the museum, 1960s

Zbudowany został na planie prostokąta, ustawiony kalenicowo w stosunku do dziedzińca, elewacją północną opiera się o mur obronny. Do wnętrza prowadzi toskański portal, nad którym od roku 1948 widnieje zegar słoneczny. Z obszernej sieni schody prowadzą na piętro. Wnętrze parteru oraz sieni na piętrze przykrywają stropy z roku 1864. W salach piętra zachowane zostały stiukowe, bogato dekorowane fasetowe sufity z roku 1713. Z tego też okresu pochodzi kominek w dużej sali na piętrze, stiukowy o wyjątkowo bogatej dekoracji. Zachowało się tutaj troje barokowych, intarsjowanych drzwi z oryginalnymi okuciami i zamkami oraz fragment podłogi z tego okresu. W czerwcu 1975 r. zainstalowano na parterze kanonii aparaturę służącą prezentowaniu widowiska „Światło i dźwięk”. Cieszyło się ono niezwykłą popularnością wśród zwiedzających. Po 13 latach zaprzestano tych prezentacji z uwagi na zużycie elementów elektronicznych, których w latach 80. nie było już na rynku. Ostatni remont kapitalny przeprowadzono tutaj w latach 2006-2007, adaptując pomieszczenia kanonii na pracownie muzealne i magazyny.

Kanonia pod patronatem NPM Wniebowziętej dobudowana została do zachodniej elewacji gotyckiego Domu Kustosza. Jest on nie tylko najstarszą kanonią wewnętrzną na Wzgórzu, lecz i jednym z naj-

starszych i najlepiej zachowanych w pierwotnym kształcie domów mieszkalnych w tej części naszego kraju. Budowa jego przypada na lata 1513-1517. Usytuowany został w pobliżu zachodniej elewacji katedry. Oparty jest ścianą północną o mur obronny. Zbudowany na planie prostokąta, częściowo podpiwniczony, posiada trzy kondygnacje. Przykryty jest podobnie jak sąsiednia kanonia, dwuspadowym dachem ceramicznym z naczółkiem. Jest nietynkowany. Do wnętrza wchodzi portal o łuku koszowym, obramiony laskowaniem z profilowanej cegły. Wnętrze jedno-traktowe, od roku 1713 zostało połączone z sąsiednią kanonią. Na każdej kondygnacji znajduje się duża izba i sień. Izby i sienie przykrywają drewniane, belkowe stropy z XVII i XIX wieku. Najbardziej reprezentacyjny strop, na pierwszym piętrze, zapewne jesz-

cze z XVI w. zachował duże partie polichromii o charakterze roślinnym. Znajdujący się na tej kondygnacji późnobarokowy kominek wykonany został z piaskowca w roku 1713. Manierystyczny kominek na drugim piętrze pochodzi z roku 1630. W zespole tym w latach 1948-1970 mieściło się Muzeum Mikołaja Kopernika. W roku 1630 Dom Kustosza został komunikacyjnie połączony z półkolistą, średniowieczną Wieżą Kustodii, za którą siedem skarp wspiera od zewnątrz długi, północny odcinek muru z wąskimi strzelnicami.

Od wschodu mur flankuje szeroka prostokątna wieża (XV-XVIII w.), komunikacyjnie i funkcjonalnie związana z katedrą, mieszcząca we wnętrzu Kapitularz. W połowie wschodniego ciągu murów znajduje się występująca na zewnątrz okrągła Baszta Wschodnia, wzniesiona w roku 1536. Zamyka ona szczyt bramną dawnej furty.

Dalej o południowo-wschodni odcinek muru opiera się potężna bryła Starego Pałacu Biskupiego z XIV-XVIII w., od roku 1970 główna siedziba Muzeum Mikołaja Kopernika. Mur południowy zamyka od wschodu elewacja ryzalitu pałacu biskupiego, na której wyraźnie widać ślady po pierwotnie istniejącej tutaj wieży, w której jeszcze w XIV w. mieściła się szkoła katedralna. Zaczątkiem tego założenia była wspomniana wieża narożna, mieszcząca szkołę katedralną z mieszkaniem



4. Pamiątkowa tablica w kanonii NMP na Wzgórzu Katedralnym

4. Commemorative plaque in the Holy Virgin Mary canonry on Cathedral Hill

scholastyka i dziekana kapituły. W ostatniej ćwierci wieku XV w. użytkowana była jako dom dziekana i w tym czasie rozbudowana została z wykorzystaniem muru południowego w kierunku zachodnim oraz nadbudowana o dwie kondygnacje. Od roku 1498 stała się czasową rezydencją biskupa, a około roku 1513 budynek został poszerzony w kierunku północnym. W roku 1526 decyzją bp. Maurycego Ferbera obiekt ten stał się stałą rezydencją biskupów warmińskich. Pałac biskupi był wielokrotnie niszczony i odbudowywany. W latach 1626-1630 i powtórnie w roku 1655 został ograbiony i spalony przez wojska szwedzkie. Odbudowany został w roku 1666 przez bp Jana Wydźgę. W latach 1727-1728 bp Krzysztof Andrzej Szembek podjął decyzję o jego rozbudowie przez dostawienie od strony północnej ryzalitu i o przebudowie całego wnętrza.

5. Fragment pierwszej po wojnie wystawy kopernikowskiej w Domu Kustosza na Wzgórzu Katedralnym

5. Fragment of the first post-war Copernicus exhibition in the Custodian's House on Cathedral Hill

Remontowany był jeszcze gruntownie w latach 1767-1795 z inicjatywy bp. Ignacego Krasickiego. W latach 1841-1842 decyzją kapituły z funduszków biskupich wykonano remonty wnętrz, a elewacje wylicowano maszynową cegłą. W roku 1850 przeniesiono tutaj biura kurii diecezjalnej. W takim stanie pałac przetrwał do lutego 1945 r., kiedy został doszczętnie zdemolowany i spalony, pozostały jedynie mury magistralne. Dopiero w roku 1956 ruiny pałacu wstępnie zabezpieczono. W roku 1964 przystąpiono do realizacji prac remontowo-konserwatorskich wg projektu opracowanego na Politechnice Warszawskiej przez Czesława Wegnera i Andrzeja Wolczyńskiego pod kierunkiem prof. Piotra Biegańskiego. Prace budowlane zakończono w roku 1970 i wówczas przeniesiono ekspozycję muzealną ze starego muzeum do nowego obiektu.

W wyniku przeprowadzonych wówczas prac konserwatorskich zrekonstruowano częściowo elewacje gotyckie i renesansowe, pozostawiając bryłę budynku w zasadniczym kształcie nadanym jej w czasie XVIII-wiecznej przebudowy. Wnętrze pałacu przystosowano do ekspozycji muzealnej, tworząc na poszczególnych kondygnacjach trzy wielkie sale wystawowe z aneksami.

W połowie długości południowy ciąg muru przerywa dwucylindryczna, czterokondygnacyjna Brama



Południowa (XV-XIX w.) z głównym przejściem na dziedziniec warowni, do którego prowadzi drewniany most przerzucony nad fragmentami XVI-wiecznego Przedbramia. Brama wzniesiona została w pierwszej ćwierci wieku XV i już w roku 1490 wymieniana jest jako częściowo zamieszkała. W roku 1562 dobudowano do niej od strony dziedzińca budynek kurii. Brama wraz z kurią została kilkakrotnie zdewastowana podczas wojen XVII w. i w roku 1703. Za każdym razem była odbudowywana, aż do roku 1850, kiedy opuszczono ją na dobre. W roku 1856 została gruntownie przebudowana na kasę biskupią i w tym kształcie zachowała się do naszych czasów. Po wojnie niewielkim nakładem środków przeprowadzono tutaj remont sposobem gospodarczym, umieszczając w budynku bramnym Bank Spółdzielczy z mieszkaniami dla jego pracowników oraz nauczycieli fromborskich szkół. W roku 1969 budynek został przekazany muzeum. Wnętrza wieży bramnej przebudowane zostały na mieszkania dla pracowników muzeum o wysokim jak na owe czasy standardzie. Na parterze przewidziano pomieszczenia recepcyjne, które z czasem zamieniono na kasę muzealną i stróżówkę. Remont ten zakończono w roku 1973.

Od zachodu przylega do bramy budynek Nowego Wikariatu. Jego południową elewację stanowi mur obronny. Zbudowany został w roku 1723 na koszt bp. Teodora Potockiego dla wikariuszy obsługujących katedrę. W roku 1861 przedłużono go w kierunku zachodnim. Na początku XX w. jego wnętrza gruntownie przebudowano, m.in. obniżając sufity. Nieznacznie uszko-



6. Odcinek zachodni murów obronnych Wzgórza Katedralnego z Bramą Zachodnią i dawną dzwonnica katedralną

6. Western section of the defensive walls of Cathedral Hill together with the Western Gate and the former cathedral bell tower

dzony w czasie wojny, od roku 1948 mieścił mieszkania pracowników muzeum. W roku 1974 przystąpiono do jego remontu kapitalnego z zamiarem adaptacji wnętrza całego budynku na mieszkania pracownicze. W trakcie prac rozbiórkowych odsłonięto w jednej z izb na parterze wspinały, XVIII-wieczny drewniany strop, polichromowany realistycznymi motywami kwiatowymi, zaczerpniętymi zapewne z rozpowszechnionych wówczas zielników. Odsłonięto również na ścianach tej izby fragmenty polichromii z iluzjonistycznie malowanym architektonicznym obramieniem portalu, z herbami biskupstwa, kapituły oraz bp. Szembeka. Ściany w górnej części zdobi lekki fryz z ornamentem kotarowym i z puttami. Autorem tej polichromii mógł być malarz Rogawski z Lidzbarka Warmińskiego, który w roku 1735, na polecenie bp. Krzysztofa Szembeka, wykonał podobną w charakte-



7. Wzgórze Katedralne – widok z tarasu dawnej dzwonnicy

7. Cathedral Hill – view from the terrace of the former bell tower

rze dekorację portalu katedralnej kaplicy Zbawiciela. Konserwację odkrytej polichromii wykonał w latach 1979-1982 zespół konserwatorów pod kierunkiem Marii Erdmann-Przełomcowej z Olsztyna.

Biegącego w stronę ośmiobocznej bastei odcinka muru broni półkolistą Baszta Południowa, zwana również basztą prochową. Zrekonstruowana w latach 1956-1958 po zniszczeniach wojennych, stanowi dobry przykład udanej realizacji konserwatorskiej z tego czasu. Ten fragment muru zwieńczony jest krenelazem i podobnie jak odcinek przed bramą południową ma u góry szeroką odsadzkę od strony dziedzińca.

Dziedziniec Warowni, otoczony opisanym systemem murów, bram, wież i baszt, z budynkami służącymi niegdyś biskupom i kapitule, z katedrą – głównym kościołem diecezji warmińskiej, zajmuje obszar zbliżonego do prostokąta *plateau* o wymiarach 163 x 80 metrów. Obejmuje on zapewne teren osadnictwa staropruskiego i z całą pewnością teren drewnianego grodu biskupiego, zbudowanego na tym wzgórzu około roku 1251. Kształt swój dziedziniec warowni zawdzięcza przemianom zachodzącym tutaj w wiekach XIV-XVI. Zespół architektoniczny Wzgórza Katedralnego, jak wspomiano, był wielokrotnie niszczony w czasie działań wojennych, odbudowywany i przebudowywany. Do II wojny światowej zachował się jednak w zasadniczym kształcie nadanym mu jeszcze w okresie średniowiecza. Również niszczyielskie działania ostatniej wojny nie zdołały zniweczyć walorów zabytkowych i historycznych tego miejsca, zwanego od niepamiętnych czasów Wawelem Północy. Trwające tutaj niemal nieprzerwanie od roku 1948 prace konserwatorskie, zintensyfikowane przed rokiem 1973, kiedy przygotowywano obchody 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika, sprawiły, że ten zabytkowy zespół odzyskał dawną świetność. Na początku lat 90. XX w. historyczna zabudowa Wzgórza Katedralnego wraz z otaczającymi ją zabytkowymi kanojami została wpisana na światową listę dziedzictwa kulturalnego.

Dzieje fromborskiego muzeum są do 1989 r. nierozłącznie związane z decyzjami podejmowanymi przez władze polityczne państwa w stosunku do Kościoła.

Były w tym czasie okresy walki (do 1955) i względnie spokojne (po roku 1956). Potem jeszcze kilkakrotnie takie sytuacje się powtarzały, co odbijało się różnie na ciągłości prac konserwatorskich, ale nie miało wpływu na niezmiennie dobre stosunki i sąsiedzka współpracę kolejnych kierownictw muzeum z duchowieństwem katedralnym.

W końcu roku 1947 decyzją władz administracyjnych przejęto na własność skarbu państwa zespół murów obronnych okalających katedrę, z systemem wież i bram oraz z wszystkimi zachowanymi tam budynkami poza samą katedrą i związanym z nią komunikacyjnie kapitularem. Zarządcą tych ostatnich obiektów pozostała Kuria Biskupia Warmińska z siedzibą w Olsztynie. Od września 1948 r. dobrami muzealnymi zarządzał z Warszawy Związek Historyków Sztuki i Kultury, a od początku lat 50. administracja miejscowa za pośrednictwem muzeum i pod nadzorem wojewódzkiego konserwatora zabytków w Olsztynie. Tak więc władze państwowe przejęły opiekę nad całością systemu fortyfikacyjnego Wzgórza Katedralnego, znacznie zniszczonego w trakcie działań wojennych. W ówczesnej sytuacji, dysponując niezwykle skromnym budżetem, Muzeum Mikołaja Kopernika nie miało żadnych możliwości finansowania prac konserwatorskich w zarządzanych przez siebie obiektach. Wykluczał to również stan kadry merytorycznej (jedna osoba). Dlatego od początku całość spraw konserwatorskich przejął wojewódzki konserwator zabytków w Olsztynie, który do roku 1975, czyli do nowego podziału administracyjnego kraju, działając w oparciu



8. Wzgórze Katedralne z lotu ptaka, 2008

8. Aerial view of Cathedral Hill, 2008

o budżet centralny i terenowy, opracowywał dokumentację, zlecał wykonywanie robót i sprawował nad nimi nadzór konserwatorski oraz finansowy. Po roku 1975 zadania te przejął wojewódzki konserwator zabytków w Elblągu i prowadził je do roku 1989. Po transformacji ustrojowej odpowiedzialność za całość tych spraw przejęło Muzeum Mikołaja Kopernika i w miarę możliwości, pod nadzorem konserwatorskim, zajmuje się nimi do dnia dzisiejszego.

W roku 1993 decyzją Komisji Majątkowej, działającej na mocy ustawy z roku 1989 o stosunku Państwa do Kościoła Katolickiego w Rzeczypospolitej Polskiej, obiekty i teren na Wzgórzu Katedralnym, stanowiące dotychczas własność skarbu państwa, przekazano Warmińskiej Kapitulie Metropolitalnej. Wspomniana komisja ustanowiła na rzecz muzeum prawo do nieodpłatnego użytkowania dotychczas zajmowanych obiektów przez okres 25 lat. Poczując się do odpowiedzialności za czasowo powierzone mienie, dyrekcja muzeum kontynuuje prace porządkowe i konserwatorskie na Wzgórzu Katedralnym, ale już nie tylko w uzgodnieniu z wojewódzkim konserwatorem zabytków,

bo i z kapitułą.

Wartości zabytkowe, artystyczne i historyczne zabudowy Wzgórza Katedralnego zwłaszcza w pierwszych latach jego istnienia wyraźnie kontrastowały z jakością muzealiów zgromadzonych w Muzeum Mikołaja Kopernika. Z braku autentycznych pamiątek po Koperniku, pierwszą ekspozycję przygotowaną wg scenariusza Tadeusza Przytkowskiego, otwartą 5 września 1948 r. i eksploatowaną do końca lat 60. XX w., wypełniły w głównej mierze kopie, reprodukcje i faksimile.

Świadomi tego muzealnicy – Otton Ślizie i Stefan Połom – oraz wojewódzki konserwator zabytków w Olsztynie Lucjan Czubiel postanowili prezentowaną w muzeum problematykę propagować również w założonym w tym celu periodyku „Komentarze Fromborskie”. W roku 1965 ukazał się pierwszy zeszyt „Komentarzy”, w którym oprócz artykułów o charakterze popularnonaukowym, znalazło się m.in. miejsce na poezję sławiącą to wyróżnione przez historię miejsce. Kolejne zeszyty zawierały treści nie tylko historyczne. Z biegiem czasu na ich łamach zaczęły zajmować coraz więcej miejsca tematy z dziedziny nauk matematycz-



9. Kopia obrazu Jana Matejki *Kopernik*, wykonana przez Annę Szymborską w 1948 r.

9. Copy of *Kopernik*, a painting by Jan Matejko, executed by Anna Szymborska in 1948

no-przyrodniczych. Było to wówczas w województwie olsztyńskim chyba drugie co do znaczenia wydawnictwo naukowe po „Komunikatach Warmińsko-Mazurskich”, redagowanych w Ośrodku Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie.

Z czasem zbiory muzealne wzbogaciły się o wartościowe depozyty przekazane przez muzea warszawskie, poznańskie, olsztyńskie i rapperswilskie. Od roku 1975, kiedy muzeum fromborskie rozpoczęło działalność gospodarczą jako zakład budżetowy, otworzyły się możliwości wzbogacania zbiorów drogą zakupów.

W roku 1970 ekspozycję muzealną przeniesiono do odbudowanego i zaadaptowanego na ten cel nowego pałacu biskupiego. Powierzchnia ekspozycyjna zwiększyła się tutaj kilkakrotnie, dzięki czemu oprócz stałej wystawy kopernikańskiej można było zorganizować kolejną interesującą wystawę, by pokazana niej znakomite zabytki kultury materialnej uzyskane z wykopalisk prowadzonych przez zespół prof. Jerzego Kruppe z Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN w Warszawie na terenie Wzgórza Katedralnego. Można też było jedną z sal wykorzystywać na wystawy czasowe, bez konieczności, jak to było w poprzednim miejscu, likwidowania w tym celu ekspozycji stałej. Przybyło wówczas kilku pracowników merytorycznych i znacznie wzrosła liczba pracowników pomocniczych. Muzeum otrzymało służbowy mikrobus, uniezależniając się w ten sposób od przewoźników najemnych.

W działalności Muzeum Kopernika po roku 1970 rozpoczął się zatem nowy okres, który zaowocował intensyfikacją wystaw czasowych sztuki dawnej i współczesnej. Powołano nowe działy sztuki i rzemiosła artystycznego. Usamodzielniono muzealną bibliotekę, a po roku 1973, kiedy w odbudowym oktogonie zorganizowano planetarium i w stojącej na nim dzwonnicy zawieszono wahadło Foucoulta, powołano dział astronomii. W roku 1978 muzeum zatrudniało już 23 osoby, w tym 7 pracowników merytorycznych z wyższym wykształceniem, w 1988 r., analogicznie – analogicznie 34 i 7, zaś w latach 90. pracowało tutaj 40, osób a kadra merytoryczna liczyła 9 pracowników. Obecnie jest ich 12.

Wraz ze wzrostem liczebności kadry merytorycznej i powiększaniem się powierzchni ekspozycyjnej, rosła liczba organizowanych wystaw czasowych. Prezentowały one głównie sztukę dawną i współczesną, z akcentem na wywodzącą się z terenów dawnych Prus Królewskich i Książęcych, oraz nauki matematyczno-przyrodnicze. W ciągu pierwszych 20 lat istnienia muzeum, pokazywana była tutaj jedynie wystawa poświęcona Mikołajowi Kopernikowi. Bardzo sporadycznie, z powodu braku, miejsca instalowano wówczas wystawy cza-



10. Wieża Kopernika na Wzgórzu Katedralnym

10. The Copernik Tower on Cathedral Hill

we. Dzięki przeniesieniu ekspozycji do odbudowanego pałacu biskupiego i pozyskaniu z czasem dalszych powierzchni ekspozycyjnych w odbudowanej dzwonnicy (1973 r.) i szpitalu św. Ducha (1989 r.), liczba organizowanych wystaw czasowych stale rosła. W sumie, w latach 1970-2008 przygotowano i udostępniono zwiedzającym 312 czasowych ekspozycji. Spore sukcesy wystawiennicze odnotowało muzeum w latach 80. XX w., co brzmi dosyć paradoksalnie, bowiem wielu pamięta obowiązujące wówczas ograniczenia niemal w każdej dziedzinie życia społecznego.

W 1983 r. muzeum otrzymało drugą nagrodę w ogólnopolskim konkursie na najciekawsze wydarzenie muzealne roku za wystawę „Niebo widziane z ziemi”, zorganizowaną z okazji 510 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika. Podobnie wysoko oceniono wystawę „Komety” w roku Komety Halleya (1985 r.) i wysta-



11. Fragment wystawy „Gabinet uczonego doby renesansu” w Wieży Kopernika

11. Fragment of an exhibition "A Renaissance scholar's study" in the Kopernik Tower

wę „Jan Heweliusz” (1986 r.), a ekspozycję „Mikołaj Kopernik jako lekarz, XVI-wieczna wiedza medyczna” z 1987 r., zorganizowaną jako inauguracja prezentowania historii medycyny w remontowanym wówczas szpitalu św. Ducha, uznano za wydarzenie muzealne roku. Każda z tych wystaw, podobnie jak wiele innych organizowanych tutaj do dnia dzisiejszego, opatrzona została katalogiem.

Dzięki rozwijanej od roku 1975 przez muzeum działalności gospodarczej, szczególnie w ostatniej dekadzie, przyjęta polityka zakupów umożliwiła znaczący wzrost zbiorów starych druków, kartografii, starego rzemiosła artystycznego, zabytków z dziedziny historii astronomii i medycyny oraz sztuki dawnej i współczesnej. Zbiór starodruków i inkunabułów zawiera obecnie wiele unikatowych pozycji. Należy do nich drugie i trzecie wydanie *De revolutionibus...* – to ostatnie pochodzi z biblioteki Jana Heweliusza i opatrzona jest jego autografem. Jest też dzieło Kopernika o bokach i kątach trójkąta wydane w Wittenberdze w 1542 r., a także słynne *Narratio Prima* Jerzego Joachima Rhetyka, wydane w Gdańsku w roku 1540. Wśród zbiorów bibliotecznych Muzeum Mikołaja Kopernika znajdują się ponadto dzieła Galileusza, Jana Keplera, Tycho de Brahe, Jana Heweliusza i Izaaka Newtona. Jest wreszcie inkunabuł wenecki z roku 1497 i *De medicina* Aulusa Corneliusa Celsusa z roku 1502. Cenny

jest ogromny zbiór atlasów geograficznych, a najcenniejszy wśród nich – Atlas Mercatora (Gerarda Kremiera) wydany w Duisburgu w roku 1595. W ostatnim czasie muzeum wzbogaciło się o zabytkowe atlasy z wedytami miast europejskich oraz o bogatą kolekcję XVI-XIX-wiecznych map, obejmujących głównie tereny biskupiej Warmii.

W roku 1985 udało się okazjnie zakupić niewielki zbiór XVIII-XIX-wiecznych rzeźb i obrazów pochodzących z warmińskich lapidariów kościelnych. Dał on początek muzealnej kolekcji sztuki dawnej. Dzięki owocnej współpracy z proboszczem katedry zbiór został uzupełniony o depozyty z tego samego okresu, przechowywane dotychczas w tutejszym kapitularku, reprezentujące nie tylko sztukę sakralną, ale również rzemiosło artystyczne. W ostatnim czasie muzeum pozyskało z lapidarium katedralnego przechowywane tam od zakończenia II wojny fragmenty witraży wykonanych dla katedry fromborskiej w latach 1861-

1912 przez firmy witrażownicze z Wrocławia, Linnich i Koblencki. Staraniem dyrekcji i pracowników muzeum zostały one zidentyfikowane, ikonograficznie opracowane i przekazane do konserwacji. Obecnie znajdują się na muzealnej ekspozycji w sąsiedztwie stałej wystawy zabytków archeologicznych, pochodzących z Fromborka. W tym samym miejscu ustawiono w latach 70. XX w. dwa pięknie zdobione XVIII-wieczne piece, z których jeden jest miejscowy, drugi zaś przeniesiony z pałacu pod Ormetą.

Ważne miejsce w zbiorach muzeum zajmuje sztuka współczesna. Początki jej gromadzenia sięgają pierwszej połowy lat 70. XX w., kiedy to zaczęto organizować „plenery fromborskie”. Zapraszani do udziału w plenerach, często uznani artyści z kraju i zza granicy, zwyczajowo zostawiali w muzeum po jednej swojej pracy, dzięki czemu w przeciągu kilku lat pozyskało ono dzieła sztuki nawiązujące często do tematów bliskich problematyce tutaj prezentowanej. Biorąc pod uwagę również późniejsze zakupy zbioru sztuki współczesnej wzbogaciły się o dzieła takich artystów, jak Bronisław Chromy, Janusz Eysymont, Józef Gielniak, Władysław Hasior, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Jan Tarasin i inni. Do pokazów sztuki współczesnej od ponad ćwierćwiecza służy dawna dzwonnica katedralna, gdzie urządzono letnią galerię polskiej sztuki współczesnej.

Najistotniejsza dla charakteru działalności Muzeum

Mikołaja Kopernika jest prezentacja i popularyzacja problematyki astronomicznej. Początkowo w zbiorach znajdowały się tylko kopie instrumentarium Kopernika wykonane przez Tadeusza Przytkowskiego. Od końca lat 70. XX w. muzeum gromadzi zabytkowe instrumenty astronomiczne oraz, w mniejszym stopniu, służące geodezji i nawigacji. Stanowią one podstawę stale rozwijanego działu historii astronomii. W latach 90. XX w. zbiory działu astronomii powiększyły się znacząco o kolekcję meteorytów.

Jedną z zupełnie wyjątkowych specjalności naszego muzeum jest praca naukowo-oświatowa w dziedzinie astronomii. Celowi temu służy planetarium zainstalowane w roku 1973 we wnętrzu oktogonu, na którym stoi dzwonnica. Na kopule sztucznego nieba o średnicy 8 m., za pomocą aparatury ZKP-2 firmy Carl-Zeiss-Jena wyświetlane są obrazy ciał niebieskich widocznych z każdej szerokości geograficznej, o każdej porze roku i dnia. W ciągu ponad 30 lat odbyło się tutaj ponad 35 000 seansów, obejrzanych przez blisko 2 000 000 osób. Przez ten czas przygotowano ponad 50 tytułów seansów o tematyce astronomicznej, z których zwłaszcza *Komety* oraz *Jak Kopernik obserwował*, cieszyły się dużym zainteresowaniem.

Od roku 1981 działalność tę wspiera obserwatorium astronomiczne usytuowane na Górze Żurawiej, stanowiącej najwyższe wzniesienie w najbliższej okolicy. Znajdują się tam pawilony ze sprzętem astronomicznym oraz budynek wyposażony w specjalistyczne pracownie. Dla szczególnie zainteresowanych astronomią muzeum, we współpracy z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii organizuje letnie obozy pod hasłem „Wakacje w Planetarium i Obserwatorium”. Podobnie jak inni pracownicy merytoryczni muzeum, również pracownicy planetarium publikują wiele artykułów naukowych i popularnych w czasopismach i wydawnictwach specjalistycznych.

Muzeum posiada także bogaty zbiór numizmatów, w tym niemal wszystkie medale kopernikowskie.

W roku 1989 muzeum przejęło na własność zespół zabytkowego szpitala św. Ducha. Usytuowany jest on we wschodniej części miasta, na lewym brzegu zasypanego w roku 1967 średnio-wiecznego kanału. Od Wzgórza Katedralnego

dzieli go niecałe pół kilometra. Niezniszczony w czasie działań ostatniej wojny, nieużytkowany, uległ stopniowej dewastacji. W roku 1978 dyrekcja Muzeum Mikołaja Kopernika podjęła inicjatywę zorganizowania w nim ekspozycji związanej z historią medycyny, mając na uwadze to, że Kopernik wśród wielu różnych umiejętności, posiadał także dosyć rozległą na owe czasy wiedzę medyczną, którą służył głównie biskupowi. Jeszcze w roku 1974, nie mając koncepcji zaadaptowania szpitala, ze środków konserwatorskich rozpoczęto tam prace archeologiczne, pozyskując znakomity materiał zabytkowy dla celów ekspozycyjnych. Owe badania pozwoliły również na ustalenia dotyczące rozwoju przestrzennego budynków szpitala i kaplicy.

Szpital powstał prawdopodobnie w połowie XIV wieku. Pierwotnie zarówno szpital, jak i kaplica, wzniesione były z bali obrzuconych gliną, a dachy miały pokryte słomą. Opierając się na zachowanych dokumentach, datę budowy istniejącej, murowanej kaplicy umieścić można między rokiem 1426 a 1433. W latach 1507-1519 szpital czasowo prowadzony był przez antonitów



12. Fragment stałej ekspozycji kopernikowskiej w dawnym pałacu biskupim na Wzgórzu Katedralnym

12. Fragment of a permanent Copernicus exposition in the former bishops' palace on Cathedral Hill

przybyłych z Tempzin w Meklemburgii. Interesujący jest udział Mikołaja Kopernika w posiedzeniu kapituły w dniu 7 kwietnia 1507 r. w sprawie darowizny szpitala na rzecz antonitów. Jest to jedno z nielicznych świadectw najwcześniejszych lat jego pobytu na Warmii. Na pierwsze lata preceptorii antonitów przypada budowa murowanego szpitala dla chorych i ubogich. Po roku 1686 rozebrano rozwalający się już budynek szpitalny i, zachowując średniowieczne fragmenty, wybudowano nowy, istniejący do dzisiaj. W roku 1691 przebudowano południowy aneks kaplicy na oratorium św. Anny. Dalsze niewielkie prace budowlane prowadzono w roku 1709, kiedy przybudowano do półkolistej absydy zakrystię, a dawną zamieniono na oratorium św. Józefa. W roku 1742 w czasie remontu dachu szpitala wybudowano nową sygnaturkę – od tego czasu, mimo niewielkich napraw przed połową XIX w., w roku 1907 i w latach 1931-1932, szpital w niezmiennym kształcie przetrwał do dziś.

W roku 1980 przystąpiono do prac remontowo-konserwatorskich budynku przeznaczonego na siedzibę działu historii medycyny Muzeum Mikołaja Kopernika. Prace zakończone zostały jesienią 1989 roku. W ciągu następnych lat zagospodarowano otoczenie szpitala, organizując po stronie południowej, w miejscu przyszpitalnego cmentarza, herbarium, i udostępniono jego wnętrze zwiedzającym. Szpital św. Ducha z kaplicą św. Anny we Fromborku jest dzisiaj jedynym w Polsce zabytkiem szpitalnictwa zachowanym w niezmiennym kształcie od pierwszej połowy XVIII wieku.

Zespół szpitalny złożony jest z gotyckiej, orientowanej kaplicy i przylegającego do niej od zachodu gotycko-barokowego szpitala. Usytuowany jest wzdłuż południowej pierzei ul. Starej. Od strony wschodniej otacza go teren dawnego cmentarza, od południa – herbarium i ogród. Murek z bramką otaczający cmentarz pochodzi z XV-XVIII wieku. Szpital zbudowany został na planie wydłużonego prostokąta, kaplica na planie zbliżonym do kwadratu z trzema aneksami i półkolistą absydą.

Otynkowany korpus szpitala dzięki charakterystycznemu dla kościołów bazylikowych układowi stwarza wrażenie budowli sakralnej. Potęguje je występująca od strony wschodniej, usytuowana na osi szpitala kaplica, stanowiąca jakby rodzaj prezbiterium. Salowa kaplica już od czasów średniowiecza połączona była z salą szpitalną półkolistą arkadą z drewnianą kratą na całej wysokości. Owa sala, przypominająca kościelną główną nawę, pełniła niegdyś funkcje jadalni, infirmerii i miejsca wspólnych modłów hospitalistów, zajmujących dwanaście cel usytuowanych po obu stronach przestrzeni szpitalnej. Cele te, znacznie niższe od głównej sali, przykryte ceramicznymi dachami pulpitowymi, sprawiają na zewnątrz wrażenie bocznych naw bazylikowego kościoła. Obok szeregu cel, połączonych w jedną przestrzeń w roku 1907 i później w roku 1959, znajdowały się od strony zachodniej apteka szpitalna i kuchnia, otwarte arkadami do nawy głównej. W tej samej części budynku szpitalnego odsłonięto podczas ostatnich prac archeologicznych kilka ostrołukowo sklepionych piwnic z około połowy XIV w., nie powiązanych już z dzisiejszym układem przestrzennym zespołu szpitalnego. Tam właśnie odsłonięto, poddano konserwacji i wyeksponowano unikatowe w skali Europy średniowieczne piec łąziebne.

Sala szpitalna i kaplica św. Anny mają pozorne sklepienia kolebkowe, zaś stropy w absydzie i w zakrystii – belkowe. Boczne oratoria kaplicy posiadają kolebki poprzeczne. Przestrzenie po dawnych izbach hospitalistów przykryto w czasie remontu w latach 1982-1985 stropami ceramicznymi. Drewniane



13. Fragment ekspozycji „Od Kopernika do Newtona” w dawnym pałacu biskupim na Wzgórzu Katedralnym

13. Fragment of an exposition "From Copernik to Newton" in the former bishops' palace on Cathedral Hill

niany balkon chórowy w zachodniej części głównej sali pochodzi z roku 1907. Na zewnętrznych elewacjach szpitala zachowały się skromne detale architektoniczne, głównie z końca XVII wieku. Główny korpus szpitala przykryty został trójspadowym dachem ceramicznym, kaplica – dachem dwuspadowym, a jej absyda również ceramicznym, trójspadowym daszkiem. Od strony wschodniej, na skraju szpitalnej kalenicy, zachowana została pochodząca z początku wieku XIX murowana konstrukcja sygnaturki, na której znajduje się okazałe gniazdo bocianie. Druga wieżyczka na sygnaturkę, ażurowa, zwieńczona cebulastym hełmem i kryta blachą, znajduje się po przeciwnej stronie kalenicy i pochodzi z roku 1742. Szczyt schodkowy dobudowanego w wieku XVI do kaplicy oratorium św. Józefa ma charakter gotycki.

Najcenniejszą ozdobą wnętrza kaplicy jest zachowane tutaj malowidło *Sąd Ostateczny*, pokrywające absydę. Trudno obecnie w całości odtworzyć pierwotny program ikonograficzny, bowiem kilka scen uległo całkowitemu zniszczeniu przy przekuwaniu drzwi prowadzących do wzniesionej w roku 1709 zakrystii. Jeszcze niedawno uważano, że polichromię w kaplicy wykonał ok. roku 1434 fromborski pisarz miejski Krzysztof Blumenroth, jednakże w świetle ustaleń Andrzeja Paczesnego, konserwującego obecnie odsłonięte tutaj malowidła, czas wykonania całej polichromii należy odnieść do wieku XVI. Pewnym pozostaje to, że autorem musiał być miniaturzysta, któremu znacznie bliższa była teologia niż arкана malarstwa ściennego. Malowidło *Sąd Ostateczny* odkryto w roku 1931 i w latach następnych zabezpieczono przy pomocy konserwatorów z Królewca. W roku 1961 konserwowane było przez zespół po kierunku Barbary Grabowskiej z Gdańska. Malowidła na ścianach bocznych i w oratoriach częściowo odsłoniła i zabezpieczyła w roku 1981 Janina Piaskowska, a w latach 1983-1984 *Sąd Ostateczny* konserwował Jacek Wziątek z zespołem.

Już od połowy lat 80. XX w. gromadzone są w muzeum zabytki związane z historią medycyny. Obecnie w skład tego zbioru, liczącego przeszło 500 eksponatów z okresu od XVI do XX w., wchodzi bogata kolekcja naczyń aptekarskich, sprzęty i naczynia medyczne, głównie z najbliższego regionu. Część z nich udostępniona jest na stałej ekspozycji w północnym aneksie budynku szpitalnego. Wystawę uzupełniają bogate zbiory medyczne biblioteki muzealnej – starodruki, rękopiśmienne recepty oraz wypisy leków, a także dawna grafika o tematyce medycznej. Spośród druków medycznych należy wyróżnić słynne aforyzmy Hipokratesa z XVI-wiecznym komentarzem, zielniki polskie z XVI-XVII w., m.in. *Zielnik polski* Marcina z Urzędo-



14. Muzealne planetarium w dawnej dzwonnicy katedralnej

14. Museum planetarium in the former cathedral bell tower

wa, *Zielnik* Szymona Syreniusza, wydany w Krakowie w roku 1613, a także traktat o tętnie z wieku XVI sławnego lekarza poznańskiego Józefa Strusia. Na tej ekspozycji znajdują się również atlasy anatomiczne, w tym XVII-wieczne dzieło o chirurgii Jana Scultetiego, polski podręcznik położnictwa z XVIII w. pt. *O sztuce babienia* oraz XVI-wieczne publikacje słynnego Paracelsusa.

Z braku wystarczającej powierzchni wystawienniczej w obiektach muzealnych na Wzgórzu Katedralnym, w zespole szpitalnym organizowane są często ekspozycje czasowe sztuki dawnej i współczesnej oraz rzemiosła artystycznego i ceramiki.

W roku 2007 Muzeum Mikołaja Kopernika przejęło stojącą wśród starodrzewu, w pobliżu zespołu szpitala św. Ducha, Kaplicę św. Jerzego. Wzniesiona została po roku 1826 z cegły po rozebraniu istniejącego tutaj wcześniej leprozorium. Nadano jej skromną barokową formę. Zbudowana na planie kwadratu kaplica jest

murowana i tynkowana. W elewacji wschodniej znajduje się duże półkoliste okno. Wschodni szczyt jest wolutowy. Na kalenicy dwuspadowego, ceramicznego dachu ustawiono drewnianą wieżyczkę sygnaturki o stożkowym, pokrytym blachą hełmie. Wejście do wnętrza kaplicy, przykrytego drewnianym stropem, prowadzi od strony południowej. Jeszcze po II wojnie światowej był wokół kaplicy niewielki cmentarz, zlikwidowany w roku 1970. Na jego miejscu powstał park, włączony ostatnio do terenów przyszpitalnych w sąsiedztwie muzealnego herbarium. W roku 2009 kaplica będzie remontowana i udostępniona zwiedzającym.

Po roku 2018 własnością muzeum na zasadzie dzierżawy wieczystej pozostaną jedynie tereny Obserwatorium Astronomicznego na Górze Żurawiej oraz zespół szpitalny św. Ducha i kaplica św. Jerzego. Do dnia dzisiejszego nie wiadomo, jakie stanowisko zaj-

mie w przyszłości kapituła w stosunku do obiektów użytkowanych przez Muzeum Mikołaja Kopernika na Wzgórzu Katedralnym. Ta niepewność powoduje, że staraniem dyrekcji muzeum realizowane są tutaj tylko najpilniejsze prace konserwatorskie i remontowe, gdyż brakuje możliwości działania bardziej perspektywicznego.

Już pierwszy kierownik Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, Otton Ślizień nawiązał ścisłą współpracę z ówczesnym proboszczem katedry, salezjaninem Zygmuntem Maciakiem. Polegała ona głównie na wspólnej dbałości o estetykę zabytków na Wzgórzu i o ich otoczenie. Współpraca taka kontynuowana jest do dnia dzisiejszego. W latach 1963-1965 pracownik muzeum Stefan Połom pomagał księdzu Józefowi Siance w pracach przy rekonstrukcji katedralnych organów. Kiedy w roku 1966 zakończono w katedrze prace organmistrzowskie, niżej podpisany pomagał w przygotowaniach do organizacji pierwszego międzynarodowego koncertu organowego, opracował też tekst do folderu towarzyszącego drugiemu koncertowi w roku 1967. W roku 1970 współpracująca z muzeum konserwatorka Janina Piaskowska wykonała prace renowacyjne przy emporze organowej. Na początku lat 70. XX w. kierująca Muzeum Mikołaja Kopernika Barbara Hulanicka wykonała kilka kilimowych antependiów do manierystycznych ołtarzy w katedrze. Kolejni kierownicy i dyrektorzy mieli swój udział w pomocy przy programowaniu prac konserwatorskich w katedrze i opracowywaniu koniecznej dla nich dokumentacji. Ostatnią realizacją na rzecz katedry fromborskiej było opracowanie w 2008 r. szerokiego programu nowego szklenia witrażowego tego najważniejszego kościoła Warmii.

W roku 1991 na podstawie umowy zawartej pomiędzy proboszczem katedry ks. prałatem Tadeuszem Graniczką a dyrektorem Muzeum Mikołaja Kopernika Henrykiem Szkopem, muzeum przejęło nadzór nad ruchem turystycznym w katedrze. Ta trwająca do dnia dzisiejszego współpraca przynosi wymierne korzyści dla obu stron. Zadowoleni są też turyści, bowiem bez przeszkód mogą zwiedzać wnętrze katedry w godzinach otwarcia obiektów muzealnych.

We wrześniu 1992 r. staraniem muzeum nagrano w katedrze koncert organowy wykonany przez prof. Andrzeja Chorościńskiego na instrumencie z roku 1683,

15. Najnowszy pawilon obserwacyjny w muzealnym obserwatorium astronomicznym

15. Most recent observation pavilion in the museum astronomical observatory



który modernizowany był w latach 1935 i 1964-1967. W roku następnym wydano go na kasecie magnetofonowej i na płycie kompaktowej pt. *Organy fromborskie*. W roku 1995 wydano podobnie wiele utworów organowych w wykonaniu prof. Józefa Serafina, a w roku 2002 w ten sam sposób zarejestrowano koncert Juliusza Gembalskiego.

W końcu lat 90. XX w., kustosz muzeum Elżbieta Topolnicka-Niemcewicz, zidentyfikowała i opracowała obrazy importowane w XVII i XVIII z Włoch do retabulów katedralnych ołtarzy i w tym samym czasie kustosz Weronika Wojnowska opracowała problematykę XIX-XX wiecznych witraży m.in. z okien południowej elewacji katedry, co posłużyło również do przyjęcia metody ich późniejszej konserwacji. W muzeum powstało wiele publikacji na tematy dotyczące historii Wzgórza Katedralnego, miasta oraz szpitala św. Ducha z kaplicą św. Anny. Muzealnicy fromborscy w swoich opracowaniach pisali często o historii i zabytkach innych miejscowości na Warmii, nie tylko tych z okolic Fromborka. Publikacje tego rodzaju zaczęły się ukazywać już pod koniec lat 60. XX w. i wydawane są do dnia dzisiejszego. Najobszerniejsze opracowania to album *Frombork* autorstwa Jerzego Sikorskiego i Tadeusza Piaskowskiego z roku 1972 oraz album *Zabytki Fromborka* Tadeusza Piaskowskiego i Henryka Szkopa wydany w roku 2004.

Pod koniec 1992 r. rozpoczęto prace zmierzające do komputeryzacji muzeum – zakupiono wówczas pierwszy sprzęt i oprogramowanie. Komputery pracujące w sieci zainstalowano najpierw w sekretariacie oraz w dziale dokumentacji, bibliotece i planetarium. W roku 1997 przygotowano i uruchomiono internetowe strony muzealne pod zarejestrowaną domeną www.frombork.art.pl. Prezentowana jest na nich w pięciu językach aktualna działalność muzeum, oraz podawane są podstawowe wiadomości turystyczne dla odwiedzających zabytkowy zespół miasta i Wzgórza Katedralnego.

Ostatnią pasją muzealników fromborskich jest zabytkowa ceramika w najszerszym ujęciu tego tematu. Inspiracją tych zainteresowań były zabytki ceramiki użytkowej i artystycznej pochodzące z tutejszych wykopalisk oraz zabytkowe piece (XV-XVIII w.) eksponowane w starym pałacu biskupim od roku 1970. Zainteresowano się najpierw ceramiką kadyńską, której dużą wystawę zorganizowano w muzeum pod koniec lat 90. XX wieku. W roku 2005 Muzeum Mikołaja Kopernika wzbogaciło się o porcelanowy serwis datowany na koniec XIX w. liczący 246 sztuk. Został on przypadkowo odnaleziony we wschodniopruskim majątku Piele, zakupany tam zimą 1945 r., kiedy jego ostatnia właścicielka



16. Zespół szpitala św. Ducha we Fromborku – widok od strony wschodniej

16. The Holy Ghost Hospital complex in Frombork – view from the east

cicielka Ada von Brandt opuszczała włości uciekając przed zbliżającym się frontem.

Już w połowie lat 80. rozpoczęto gromadzenie zabytkowych kafli z pieców znajdujących się we Fromborku i w jego okolicy. Pierwszym egzemplarzem był XVIII-wieczny, dwukondygnacyjny piec z przeznaczonej wówczas do remontu kanonii pod patronatem św. Pawła. W celu uchronienia przed dewastacją został on, rozebrany i złożony w muzealnych magazynach. Zbiory kafli wzbogacano dzięki penetracji terenowej i zakupom; inwentaryzowano też zabytkowe piece zachowane jeszcze *in situ*. W 2008 r. zorganizowano wystawę „Przyjaciele naszych długich zim”, prezentującą zbiór powstały w rezultacie wieloletniej inwentaryzacji prowadzonej na terenie dawnych Prus Wschodnich i Pomorza przez Muzeum Mikołaja Kopernika, przy wsparciu Towarzystwa Miłośników Pieców Kaflowych

Muzea kościelne i zbiory sakralne

z Braniewa. Doceniając te działania, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznał trzykrotnie kustoszom Jadwidze Semków i Weronice Wojnowskiej stypendia naukowe.

W połowie 2000 r. Muzeum Mikołaja Kopernika zostało zaproszone do realizacji projektu World View Network w ramach międzynarodowego projektu „Kultura 2000” finansowanego przez Unię Europejską. Projekt z dziedziny historii astronomii dotyczył pięciu wielkich astronomów nowożytnej Europy: Mikołaja Kopernika, Tychona de Brahe, Galileusza, Jana Keplera i Izaaka Newtona. Zakładał on szeroką współpracę pomiędzy departamentem kultury miasta Landskrona i Muzeum Tychona de Brahe na wyspie Hven w Szwecji, Muzeum Historii Nauki we Florencji, Narodowym Muzeum Techniki w Pradze, National Trust i Woolsthorpe Manor w Wielkiej Brytanii oraz Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku. Współpraca obejmowała cztery zadania. Pierwsze z nich to utworzenie inwentarza pamiątek historycznych i artystycznych po pięciu



17. Wystawa „Porcelanowy skarb” w zespole poszpitalnym św. Ducha we Fromborku

17. Exhibition "Porcelain treasure" in the Holy Ghost Hospital complex in Frombork



18. Uroczystość nadania imienia ulicy Ottona Ślizienia – pierwszego muzealnego kustosza we Fromborku, 2006

18. Ceremony of naming a street after Otto Ślizien – the first museum custodian in Frombork, 2006

(Fot. 8 – W. Stępień; pozostałe z Archiwum Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku)

uczonych. Drugie – opracowanie projektu rozwoju każdego muzeum uczestniczącego w programie. Trzecie – stworzenie stron internetowych, które prezentowałyby krótką historię rozwoju poglądów na budowę świata, postacie pięciu astronomów, poświęcone im muzea, oraz współpracę między nimi. Efektem czwartego będzie wspólnie zorganizowana wystawa objazdowa. Część zadań wyznaczonych w tym projekcie została już wykonana, część czeka jeszcze na realizację. Z ramienia Muzeum Mikołaja Kopernika uczestniczą w nim: dyrektor Henryk Szkop oraz kustosze Barbara Cybulska, Małgorzata Czupajło i Magdalena Pilska-Piotrowska.

W roku 2007 firma witrażownicza Heinricha Oidtmanna z Linnich obchodziła jubileusz 150-lecia swojego istnienia. Z tej okazji zorganizowano w Linnich

piękną wystawę. W warsztacie Oidtmanna w latach 1867-1911 wykonano większość witraży dla fromborskiej katedry. Doceniając dorobek naukowy kustosz Weroniki Wojnowskiej, powierzono jej opracowanie niemiecko-polskiego tekstu do starannie wydanej publikacji towarzyszącej ekspozycji.

W końcu marca 2008 r., prepozyt kapituły katedralnej we Fromborku ks. bp. Jacek Jezierski zaprosił zespół muzealny do udziału w sesji naukowej przewidzianej w 2010 r. w związku z 750-leciem Kapituły Warmińskiej i do współtworzenia publikacji poświęconej temu wydarzeniu.

Ostatnio Muzeum Mikołaja Kopernika odwiedza rocznie blisko 150 000 osób. Najwyższa frekwencja miała miejsce w roku 1977, kiedy przez ekspozycje muzealne przewinęło się 275 464 zwiedzających.

Tadeusz Piaskowski

The Mikołaj Kopernik Museum in Frombork. An example of the Cooperation of Secular Museum Professionals and Cathedral Clergy

Frombork, the city where Mikołaj Kopernik (Nicolaus Copernicus) lived and worked, is located on the eastern bank of the Vistula Estuary. In 1329-1388 a cathedral of the Holy Virgin Mary and St. Andrew the Apostle was built on a hill towering over the town, and from the very onset became the prime church of the diocese of Warmia. In time, the cathedral was encircled with a system of walls, towers and defensive bastions. Mikołaj Kopernik was a canon of the Frombork chapter from 1507 until his death in 1543, and resided and worked on Cathedral Hill, where he conducted astronomical observations and wrote his momentous *De revolutionibus*. Although the memory of Copernicus continued to be cultivated uninterruptedly, not until 1916 was a small museum organised upon the initiative of Eugeniusz Brach Vogel, a canon of the Frombork chapter and an outstanding historian. The exposition was featured in a defensive tower, which belonged to the astronomer and burned down together with the majority of the historical buildings on the Hill in February 1945, after the arrival of the Red Army.

Once this part of former Eastern Prussia was taken over by the Polish government administration and the diocese of Warmia – by the Apostolic Administration, work was inaugurated on putting Cathedral Hill into order. Immediately afterwards, upon the initiative of Stanisław Lorentz, the then director of the National Museum in Warsaw, the least damaged buildings on the Hill were restored to be adapted for the Mikołaj Kopernik Museum. The Museum's seat was to be composed of the canonry of the Holy Virgin Mary (seventeenth-eighteenth century), the fifteenth-century House of the Custodian, and a fourteenth-

century defensive tower, known since the seventeenth century as the Copernicus Tower. After the completion of indispensable repair-adaptation the post-war Mikołaj Kopernik Museum was opened to the public on 5 September 1948.

The scarcity of original historical monuments associated with Copernicus and his activity inspired the restoration of the historical architectural complex on Cathedral Hill. The conservation commenced right after the war is continued up to this day. During the 1990s this historical complex was included onto the UNESCO World Heritage List.

In time, the Mikołaj Kopernik Museum gained extremely valuable collections of old prints, including sixteenth-century works by Copernicus, astronomical instruments, and excellent works of art and the crafts. Once the Museum was transferred in 1970 to the rebuilt Old Bishop's Palace (fourteenth-eighteenth century) it was granted several new departments, i.a. astronomical, which conducts educational undertakings in a planetarium located in a fifteenth-century bastion. From 1981 the Museum also has its own astronomical observatory, situated near Cathedral Hill. Since 1989, following the incorporation of the historical Hospital of the Holy Ghost (fifteenth-eighteenth century) the Museum also contains a department on the history of medicine.

In recent years, the museum staff in Frombork embarked upon research and inventory efforts relating to the numerous nineteenth-century stained glass windows from former Eastern Prussia and twentieth-century tile stoves.

□

Dorota Szymczak

SREBRNY OLTARZ DARŁOWSKI HISTORIA, KONSERWACJA I EKSPONOWANIE

Srebrny ołtarz darłowski zaliczany jest do wyjątkowych dzieł sztuki pomorskiej. Ołtarz należy do jednej z trzech najbardziej znaczących fundacji księcia Filipa II (1573-1618) – największego mecenasa sztuki zasiadającego na tronie Gryfitów, dynastii władającej Pomorzem przez ponad pięć wieków. Dzieło powstawało w ciągu aż 30 lat, w okresie od 1606 do 1636 roku.

Niestety nie wszystkie elementy ołtarza przetrwały do dnia dzisiejszego. Zachowała się hebanowa nastawa

wraz ze skrzydłami, osiem spośród dwudziestu siedmiu srebrnych plakiet, które ze względu na kunsztowne wykonanie stanowią znakomity przykład europejskiego złotnictwa manierystycznego, a także nieliczne srebrne aplikacje. Jeszcze do niedawna wiele drewnianych części było uszkodzonych, ale podczas konserwacji hebanowego retabulum przywrócono im pierwotny wygląd. Obecnie w muzealnej pracowni znajdują się jeszcze skrzydła ołtarza.

Podczas Nocy Muzeów 2008 w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku udostępnione zostało zwiedzającym hebanowe retabulum ołtarza darłowskiego. Ze względu na różnorakie trudności konserwatorskie i znaczne ubytki plakiet, wyłoniło się pytanie o sposób jego eksponowania. Podobna kwestia pojawi się po konserwacji skrzydeł, gdyż nie przetrwała skrzyniowa obudowa części środkowej ołtarza, do której były one zamocowane, poza tym brakuje w nich dwóch płycin z obustronnie malowanymi obrazami.

Sposób eksponowania obiektów sakralnych warto poprzedzić dyskusją na temat związanych z nimi kwestii merytorycznych i zabiegów konserwatorsko-restauracyjnych. Dbałość o oryginał jest w przypadku eksponatów muzealnych wartością naczelną, zatem wprowadzenie przekłamań w autentyczność dzieła, dokonane nawet w dobrej wierze, nie jest najlepszym rozwiązaniem. Dlatego też w wypadku ołtarza darłowskiego nie przewiduje się zrekonstruowania brakujących srebrnych plakiet, skądinąd niezwykle trudnych do odwzorowania. Podobnie będzie ze srebrnymi aplikacjami, zachowanymi jedynie w niewielkiej liczbie. Ostateczna decyzja co do sposobu zaprezentowania całego ołtarza jeszcze nie zapadła, zostanie podjęta po zakończeniu konserwacji skrzydeł.

Poniżej przedstawiono krótki opis ołtarza, a także jego ciekawą i niecodzienną historię. Problemy konserwatorskie i ekspozycyjne poruszone zostały w ostatniej części artykułu.



1. Srebrny ołtarz darłowski, wym. 309x156 cm, zdjęcie z 1937 roku

1. Silver altar in Darłowo, 309 x 156 cm, photograph from 1937

Opis ołtarza

Rzetelne badania ołtarza zostały przeprowadzone pod koniec XIX w. przez historyka sztuki Juliusa Lessinga¹. Szczęśliwie zachowały się przedwojenne zdjęcia ołtarza z lat 20. XX w., które opublikował inny badacz, Hugo Lemcke². Jest to jedyny tak bogaty materiał ilustracyjny przedstawiający zarówno sam ołtarz, jak i wszystkie zdobiące go srebrne plakietki. Ze względu na późniejsze dzieje, w trakcie których większa część reliefów zaginęła, fotografie te mają dziś nieocenioną wartość źródłową. Ponieważ zdjęcia przedstawiają ołtarz sprzed stu lat, więc jego wygląd w pewnym stopniu odbiega od pierwotnego. W czasach przed II wojną światową był już od dawna eksponowany bez skrzydeł, brakowało alabastrowych figurek, a także około stu srebrnych aplikacji. Wszystkie zachowane zdjęcia przedstawiają ołtarz z małą liczbą aplikacji, w większości już wówczas zagubionych. W czasach świetności srebrne ozdoby pokrywały niemal całą jego powierzchnię – ołtarz emanował blaskiem, stąd nazywano go srebrnym ołtarzem darłowskim.

Ołtarz (o wymiarach 309x156 cm) wykonany został w stylu manierystycznym, w formie tryptyku. Jego środkową część (il. 1) umieszczono w skrzyniowej obudowie, połączonej za pomocą specjalnych zawiasów ze skrzydłami. Skrzydła z wmontowanymi, obustronnie malowanymi na deskach obrazami, nie zawsze stanowiły integralną część ołtarza. Nastawę o konstrukcji typu ramowo-płycinowego w całości pokryto okładziną hebanową, a niektóre części wykonano z litego hebanu. Najważniejszymi elementami ołtarza były srebrne plakietki – piętnaście większych i dwanaście mniejszych. Poszczególne plakietki oprawione były w hebanowe ramki z profilowanym motywem „płynącej wody”. Całość bogato zdobiły srebrne, częściowo złożone aplikacje (m.in. w formie kwiatów, kół, główek aniołków). Gzymsy zwieńczenia dodatkowo dekorowały alabastrowe figurki.

W predelli umieszczono trzynaście srebrnych plakiet – największą centralnie, a symetrycznie względem niej dwanaście małych.

2. *Chrzest w Jordanie*, Johannes Körver, srebrna plakietka, wym. 21,3x18,0 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, dep. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

2. *Baptism in the Jordan*, Johannes Kroger, silver plaque, 21,3 x 18,0 cm, property of the National Museum in Warsaw, deposited at the Museum of Central Pomerania in Słupsk

Tematem największego reliefu (o wymiarach 18x21 cm) był chrzest Jezusa (il. 2). Mniejsze plakietki (każda o wymiarach 11x7 cm) przedstawiały dwunastu (?) apostołów. Rozmieszczono je w dwóch rzędach po obu stronach środkowego reliefu – w każdym rzędzie po trzy.

Centralne pole retabulum wypełniały srebrne, symetrycznie ułożone plakietki. Po bokach znajdowały się dwie wysunięte przed czoło kolumny, wsparte na prostopadłościennych cokołach, na których zamocowano niewielkie plakietki z figurami alegorycznymi. W środkowej części umieszczono plakietkę *Pokłon Trzech Króli* (o wymiarach 24x18 cm). Wokół niej zamontowano dwanaście mniejszych płytek ze scenami *Męki Pańskiej* (każda o wymiarach 20x14 cm). Wszystkie wykonano według znanych sztychów Hendricka Goltziusa. Były to następujące sceny: *Ostatnia Wieczerza*, *Chrystus w Ogrójcu*, *Pojmanie*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem*, *Biczowanie*, *Koronowanie cierniem*, *Ecce Homo*, *Niesienie krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*.

Górną część ołtarza stanowiło trójdzielne zwieńczenie, którego centralne pole wypełniała najlepsza artystycznie spośród wszystkich plakiet – *Dawid grający na harfie* (o wymiarach 30x21 cm). Umieszczono ją w prostokątnej ramie zdobionej zwężającymi się ku dołowi pilastrami. Po bokach znajdowały się małe esowate uszaki. W trójkątnym szczycie nad niewielkim belkowaniem widniała złota gloria z Okiem Opatrzności.

Srebrne reliefy są elementami ołtarza, które w głównej mierze stanowią o jego artystycznej i materialnej



wartości. Przedstawione na nich sceny wykonano w bardzo plastyczny sposób. Zwraca uwagę znakomite opanowanie techniki repusowania oraz niezwykle urozmaicony i staranny cyzelunek. Rysy twarzy prezentowanych postaci są zindywidualizowane, doskonale czytelny jest ich wiek, gesty, a nawet stan emocjonalny. Podobnie jest w przypadku przedstawionych obiektów nieożywionych – detale odzwierciedlają rzeczywistą fakturę różnych materiałów: tkaniny, metalu czy kamienia, z jakich je wykonano. Na uwagę zasługuje chociażby zdumiewająca precyzja wykonania strojów z ich licznymi zdobieniami. Przedstawione na plakietach wydarzenia rozgrywają się na kilku planach, stąd tak istotne było adekwatne wydobycie głębi. We wszystkich plakietach służył temu użyty w mistrzowski sposób wysoki relief.

Historia ołtarza

Początki prac

„Srebrne obrazy” ołtarza darłowskiego zostały zainspirowane grafikami i rysunkami, w tym przede wszystkim miedziorytami pasyjnymi Hendricka Goltziusa (1558-1617). Ze względu na rangę ołtarza oraz wymaganą dużą precyzję prac, wykonawcą srebrnych reliefów mógł być jedynie wykwalifikowany złotnik. Na zamówienie księcia pracowali nieprzeciętni artyści, a wybierano ich spośród najlepszych (choć, jak możemy przypuszczać, kierowano się również kosztami). W 1606 r. pracę nad plakietami rozpoczął Johannes³ Körver (ok. 1572-1607), złotnik dworski księcia Filipa II, który przybył na dwór książęcy w Szczecinie z Brunszwiku. Körverowi powierzono wykonanie srebrnych plakiet, jednakże pod koniec 1607 r. artysta zmarł i dzieła tego nie dokończył. Po jego śmierci prace wstrzymano, chociaż do wykonania pozostało zaledwie kilka srebrnych plakiet.

Z zachowanej korespondencji Filipa II⁴ wynika, że w 1610 r. książę poszukiwał złotnika, aby dokończyć rozpoczęte prace. Jego doradcą przy wyborze odpowiedniego mistrza był pochodzący z Augsburga Filip Hainhofer (1578-1647), przyjaciel Filipa II i znawca dzieł sztuki. Augsburg był wówczas jednym z najzamożniejszych miast europejskich, chlubił się cenionymi w całej Europie doskonałymi wyrobami ze srebra i złota, których jakość świadczyła o mistrzowskim opanowaniu rzemiosła złotniczego. Wybór padł na warsztat Christoph'a Lenckera (1556-1613), który po wstępnym zapoznaniu się z tematem oraz obejrzeniu dwóch wykonanych przez Körvera plakiet i jedenastu

miedziorytów Goltziusa, wyraził zgodę na kontynuację pracy. Po ustaleniu warunków umowy przystąpił do realizacji zamówienia. W pierwszym etapie prace wykonywał syn Christoph'a, Zacharias, który jednak zmarł w maju 1612 r., nie kończąc rozpoczętej partii. Pracę miał kontynuować Christoph. Jemu również nie udało się dokończyć plakiet, gdyż rok później, w 1613 r. także zmarł. Ostatnim, jak się domniemywa, twórcą srebrnych reliefów był Niderlandczyk Jan de Vos⁵, do 1605 r. pełniący funkcję nadwornego złotnika cesarza Rudolfa II w Pradze.

Kaplica zamkowa w Darłowie

Po śmierci księcia Filipa II w 1618 r. panowanie na Pomorzu objął Franciszek I (1577-1620), który zmarł dwa lata później. Po jego śmierci władzę przejął inny syn Filipa II, Bogusław XIV (1580-1637), który opuścił swoją dotychczasową siedzibę – zamek darłowski i przeniósł się wraz z żoną Elżbietą do Szczecina. Pożar Darłowa w 1624 r. strawił miasto i zamek, niemal doszczętnie spłonął również kościół Mariacki. Po powrocie Bogusław XIV w ramach odbudowy zamku zdecydował się na przebudowę dotychczasowej sali rycerskiej na nową, znacznie obszerniejszą kaplicę zamkową (il. 3). Ulegając modzie renesansowej, zastąpiono wówczas sklepienie gwiazdźdźiste belkowym, w murze natomiast wybito okna. Na bogate wyposażenie kaplicy, oddanej do użytku w rok po śmierci Bogusława XIV, złożyły się: barokowa ambona, chrzcielnica, portrety Marcina Lutera i Filipa Melanchtona wywodzące się ze szkoły Lucasa Cranacha starszego i przede wszystkim srebrny ołtarz⁶. Ołtarz zawdzięczał swój kształt księżnej Elżbiecie i Bogusławowi XIV, gdyż w 1636 r. zlecieli oni wykonanie hebanowej obudowy do srebrnych plakiet, które Bogusław XIV otrzymał w spadku po Filipie II, a także skrzydeł do ołtarza.

Podczas zabiegów konserwatorskich przeprowadzonych na początku XX w. szczeciński rzeźbiarz Axel Ehlert odkrył w ołtarzu schowek, w którym odnalazł rolę pergaminu zawierającą istotne dane. Podano tam nazwiska fundatorów i twórców oraz cenne informacje o czasach powstawania dzieła. O fundatorach i wykonawcach napisano⁷: *W roku 1636 księżna Elżbieta z Holsztynu i książę Bogusław XIV zlecieli wykonanie tego ołtarza na chwałę Boga. Stolarzem, który go zrobił był Esaias Hepp z Augsburga i jego czeladnik Andreas Zigera z Zerbst, natomiast kto wykonał srebro, można znaleźć w Pomorskiej Kronice Kościelnej D. Kramerusa.*

Bezpotomna śmierć Bogusława XIV w 1637 r. oznaczała koniec dynastii Gryfitów, a w wyniku wojny trzydziestoletniej Pomorze zostało podzielone między



3. Kaplica zamkowa, Zamek Książąt Pomorskich w Darłowie, zdjęcie z 2006 roku

3. Castle chapel, Castle of the Dukes of Pomerania in Darłowo, photograph from 200

Szwecję i Prusy. Mienie ruchome i nieruchome po księżętach pomorskich, o ile nie przypadło ustalonym spadkobiercom lub nie zostało zrabowane, było przejmowane przez nową administrację. Jeszcze do roku 1653 zamek i kaplica służyły mieszkającej tam księżnej wdowie Elżbiecie. Później kaplicę użytkowała gmina, ale w XVIII w. stopniowo popadała ona w ruinę. Jak wynikało z raportu inspektora budowlanego Fischera z regencji koszalińskiej z 1 marca 1793 r., jej dach niszczał, a dwie kondygnacje pozbawione były okien. Przyznane przez władze środki finansowe nie pozwalały na gruntowny remont. Władze pruskie, mając na uwadze stan zagrażający między innymi ołtarzowi, 5 marca 1806 r. podjęły decyzję o przekazaniu magistratowi precjozów, sprzętu i utensyliów do kościoła miejskiego. W ten sposób zakończyły się zamkowe dzieje ołtarza, przypadające na lata 1636-1806.

Kościół Mariacki w Darłowie

Drugi okres historii ołtarza, przypadający na lata 1806-1944, wiązał się z jego przechowywaniem w ko-

ściele Mariackim w Darłowie – gotyckiej trójnawowej bazylice, której początki sięgają XIV wieku. Srebrny ołtarz, łącznie ze skrzydłami, został tam przeniesiony w 1806 roku. Pół wieku później, w roku 1853, od ołtarza oddzielono skrzydła, a nastawę włączono do ołtarza głównego. Kolejne zmiany w wystroju kościoła sprawiły, że srebrny ołtarz znalazł nowe miejsce na południowej stronie chóru, gdzie został odpowiednio zabezpieczony. Ponieważ jego wymiary dostosowane były do mniejszej kaplicy zamkowej, w nowym miejscu nie prezentował się już tak dobrze. Przyczyniło się do tego również nieodpowiednie oświetlenie, w którym snycerka oraz detale były niemal niewidoczne.

Pod koniec II wojny światowej Niemcy, przygotowując się do ewakuacji, rozbili ołtarz. Funkcję dyrektora muzeum i kustosa zbiorów do ostatnich dni wojny pełnił w Darłowie wielki miłośnik zabytków i historii Pomorza Karl Rosenow⁸. Chcąc ratować najcenniejsze zabytki z muzeum i kościoła Mariackiego (w tym srebrny ołtarz) przed zbliżającym się frontem, spakował je do 27 skrzyń i ukrył w sejfie bankowym w Sławnie. Większość tych skarbów niestety zaginęła. Wśród tych, które wówczas przepadły, znalazły się srebrne plakietki darłowskiego ołtarza. W kościele zachowała się tylko hebanowa szafa.

Dzieje powojenne

W lutym 1945 r. na Pomorze trafiła grupa pracowników Komitetu do spraw Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR. Dowodził nią Leontij Denisow, odpowiedzialny za szukanie mienia kulturowego na terenie Pomorza (także wywiezionego przez Niemców). Najważniejszym zadaniem grupy było uzyskanie informacji o zgromadzonym majątku zdobycznym i wybranie z niego obiektów klasy muzealnej. Grupa podlegała Sztabowi Rezerwy Armii. Przeszukiwania rozpoczęto od magazynów wojskowych, jednakże efekty tych działań nie były zadowalające. Dopiero po zdobyciu Gdańska łupem stały się cenne dzieła sztuki. Na początku sierpnia grupa Denisowa penetrowała wiele pomorskich miast, w tym Słupsk i Sławno⁹. Odnaleziono liczne i drogocenne skarby kultury, m.in. obrazy olejne, rzeźby, grafiki, kolekcje numizmatyczne, wyroby ze złota i srebra. Wśród cennych znalezisk w filii Banku Rzeszy w Sławnie były też skrzynie z emblematem Muzeum Powiatowego w Darłowie¹⁰.

Na terenie powiatu sławieńskiego Rosjanie stacjonowali od początku marca 1945 roku. Wszystkie cenne zdobycze przewożone były do zamku w Krągu, wcześniejszej siedziby pomorskiego rodu Podewilsów, przekształconej początkowo w kwaterę generalską,

a później centralną składnicę rabowanych w terenie skarbów. Przechowywane tu zbiory ogromnej wartości w większości wywożone były potem do Związku Radzieckiego.

W pobliskich Bożenicach mieszkał pochodzący z okolic Zamościa obywatel o nazwisku Nowak. Ponieważ podczas wojny pracował w gorzelnii i zgłębił tajniki produkcji alkoholu, po wojnie postanowił otworzyć własny zakład produkujący bimber. Lata powojenne otwierały przed niektórymi możliwość wzbogacenia się, a posiadanie własnej bimbrowni niewątpliwie stwarzało taką szansę. Rosjanie mieszkający w pałacu wymieniali u Nowaka na bimber różne cenne precjoza, m.in. srebrne lichtarze, popielniczki i wiele innych przedmiotów. W ten sposób, w zamian za zawartość kilkunastolitrowych kan, w październiku 1946 r. trafiło do niego kilka renesansowych plakiet. Być może byłoby ich więcej, gdyby nie fakt, że Armia Czerwona zlikwidowała placówkę w Krągu. Ponieważ od pewnego czasu Nowakiem interesował się Urząd Bezpieczeństwa, a poza tym po powiecie grasowały bandy szabrowników, czuł się on coraz bardziej zagrożony. Powrócił w swoje rodzinne strony do wioski w okolicach Tomaszowa Lubelskiego. Sprawa plakiet wyszła

na światło dzienne, kiedy jedną z nich przekazał do kościoła na mszę w intencji własnego ocalenia. Proboszcz, obawiając się ubeckiej prowokacji, zawiadomił odpowiednie służby w Zamościu i osiem renesansowych plakiet zostało zarekwirowanych. Odzyskanymi w latach pięćdziesiątych na terenie Zamościa¹¹ srebrnymi reliefami pochodzącymi z ołtarza darłowskiego były: *Pokłon Trzech Króli*, *Chrzest Chrystusa*, *Ostatnia Wieczerza*, *Pojmanie*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem*, *Koronowanie cierniem*, *Złożenie do grobu*. Dnia 3 maja 1954 r. Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków przekazał je do Muzeum Narodowego w Warszawie.

Warto wspomnieć, w jaki sposób jednostki administracji państwowej i muzealnej zaczęły z czasem przejmować kontrolę nad losami zabytkowych obiektów sztuki złotniczej. Po II wojnie światowej tego typu dzieła często ulegały zniszczeniu, a jednym z głównych powodów było ich przetapianie lub przerabianie. Często stawały się łupem nieuczciwych handlarzy i wiele cennych wyrobów złotniczych przedostawało się poza granice kraju. Aby zachować kontrolę nad zasobami metali szlachetnych, Centralny Zarząd Przemysłu i Handlu Jubilerskiego rozpoczął skup srebrnego i złotego złomu¹². Prowadzono go na terenie całej Polski, a do wykonania tego zadania zobligowano sklepy Centrali Jubilerskiej. Wszystkie przedmioty, niezależnie od ich wartości i stanu zachowania, traktowano jednakowo. Ich skup służył przede wszystkim pozyskaniu czystego kruszcu, gdyż kierowano je następnie do topni metali szlachetnych. W ten sposób bezpowrotnie utracono wiele zabytkowych obiektów złotniczych. Po 1950 r. sytuacja uległa zmianie. Na skutek interwencji Urzędu Konserwatorskiego w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki doszło do porozumienia z Centralnym Zarządem Przemysłu i Handlu Jubilerskiego, w wyniku czego od 1952 r. magazyn złomu udostępniono komisji powołanej przez Urząd Konserwatorski. Miało to pozwolić na wyodrębnienie przedmiotów zabytkowych ze złomu nadsyłanego do Wytwórni Wyrobów Srebrnych.

W latach 50. właśnie poprzez Wytwórnię Wyrobów Srebrnych i Wytwórnię Wyrobów z Metali Szlachetnych¹³ na terenie całego kraju zaczęto prowadzić skup wyrobów srebrnych i złotych. W ten sposób wszelkie pojawiające się na rynku wyroby srebrne trafiały do jednego miejsca, gdzie poddawane były ocenie. W Pol-



4. Zamek Książąt Pomorskich w Słupsku, Muzeum Pomorza Środkowego, zdjęcie z 2008 roku

4. Castle of the Dukes of Pomerania in Słupsk, Museum of Central Pomerania, photograph from 2008

sce była czynna już tylko jedna topnia i do niej kwalifikowano przedmioty niepełnowartościowe. Pozostałe rozdysponowywano zgodnie z istniejącymi przepisami prawnymi. Wytypowane przez komisję przedmioty kierowano do Centralnej Komisji Zakupów Muzealiów Ministerstwa Kultury i Sztuki. Po uzyskaniu akceptacji, obiekty zabytkowe nabywano po cenie niewiele wyższej od ceny złomu i rozdzielano do różnych muzeów w Polsce – a najwięcej i najbardziej różnorodnych trafiło zawsze do Muzeum Narodowego w Warszawie. Zapewne dlatego plakietki odnalezione w Zamościu trafiły właśnie do MNW.

Srebrne plakietki znajdują się obecnie w bezterminowym depozycie Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (il. 4), ich właścicielem jest nadal MNW. Fakt, że ostatecznie eksponowane są właśnie w tym mieście wiąże się ściśle z historią muzeów na Pomorzu Środkowym w latach 60. XX wieku. Dnia 19 sierpnia 1964 r. Prezydium Rady Narodowej w Koszalinie podjęło uchwałę, żeby istniejące dotychczas muzea w Słupsku i Koszalinie przekształcić w muzeum okręgowe. Powstało zatem Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku z Oddziałem Archeologicznym w Koszalinie. Wiązało się to z opracowaniem szerszego programu rozwoju muzealnictwa na terenie województwa koszalińskiego. Poszczególne placówki miały mieć określone specjalizacje oraz tworzyć jednolite kolekcje. Doszło więc do przekazania i przemieszczenia wielu muzealiów – np. placówka koszalińska przejęła ze Słupska zbiory archeologiczne, a muzeum w Darłowie – przyrodnicze. Do słupskiego muzeum trafiły natomiast zbiory sztuki dawnej oraz obiekty etnograficzne. Wystawy poświęcone dziejom i kulturze Pomorza Środkowego miały być eksponowane w odnowionym Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku. W efekcie systematyzowania zbiorów według nowych zasad¹⁴, w latach 1965-1969 słupskie muzeum wzbogaciło się o blisko 2000 obiektów¹⁵. Wśród nich znalazło się hebanowe retabulum i skrzydła ołtarza, które jeszcze w 1949 r. były złożone w kościele Mariackim w Darłowie.

Ze względu na to, że Muzeum Pomorza Środkowego zostało właścicielem architektonicznych części ołtarza, poczyniono starania, by ekspozycję muzealną wzbogacić o jego srebrne elementy. Dnia 23 stycznia 1967 r. ocalałe plakietki zostały przekazane do MPŚ jako depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie. Przez lata eks-

ponowane były w osobnej gablocie, aż w maju 2008 r., po zakończeniu konserwacji hebanowego retabulum i jego montażu (il. 10), po przeszło 60 latach znalazły się ponownie w oryginalnej obudowie i po raz pierwszy w taki sposób zostały udostępnione zwiedzającym.

Konserwacja i eksponowanie

Od kilku lat w słupskim zamku trwają prace nad reorganizacją wystaw stałych. Opracowana została nowa koncepcja, która zakłada wyeksponowanie na jednej wystawie wszystkich obiektów związanych z rodem Gryfitów, w tym ołtarza darłowskiego. Większość z nich (np. cynowe sarkofagi, szaty pogrzebowe, monety i mapy) jest obecnie prezentowana na stałej ekspozycji, wkrótce jednak wszystkie zostaną pokazane w nowym kontekście i nowej aranżacji. Między innymi tym planom podporządkowana była konserwacja ołtarza, tj. hebanowego retabulum i skrzydeł, które dotychczas były eksponowane jedynie fragmentarycznie (obrazy na płycinach).

Prace konserwatorskie retabulum, przeprowadzone przez Edmunda Wendta (il. 5), rozpoczęły się pod



5. Prace konserwatorskie przy hebanowej nastawie, na zdjęciu Edmund Wendt

5. Conservation of the ebony base, in the photograph: Edmund Wendt

koniec 2005 roku. Konserwacja była skomplikowana, a trudności wynikały z różnych czynników – materiałowych, technologicznych i ekspozycyjnych. Heban jest materiałem nietypowym i drogim, chociaż dzisiaj już na ogół dostępnym na rynku. Stosunkowo trudny jednak okazał się zakup drewna takiej jakości, by odpowiadało ono celom konserwatorskim. Słyszany ze swojej matowej czerni heban najczęściej był niedostępny, a proponowane w handlu deski i okleiny zazwyczaj pasiaste. Problem dotyczył również stosowanych w XVII w. technik wykonania, ponieważ niektóre z nich nie są już dzisiaj używane, a nawet są zapomniane. Przy odtwarzaniu elementów należało wykonać wiele prób oraz dostosować dzisiejsze narzędzia do osiągnięcia zamierzonego efektu.

Z zachowanych w literaturze przekazów wynika, iż ołtarz był już we wcześniejszych latach konserwowany, a właściwie poddawany różnym, nie zawsze wykonanym prawidłowo naprawom. Przykładem tego są działania z 1920 r., kiedy został pokryty czarnym błyszczącym lakierem, naniesionym także na srebrne ozdoby, w wyniku czego po pewnym czasie przybrały one zieloną barwę. Nieco później szczeciński rzeźbiarz Axel Ehlert przeprowadził prace renowacyjne, polegające na usunięciu zbędnej warstwy lakieru z powierzchni ołtarza – odnaleziono wówczas schowek zawierający pergamin z cennymi informacjami. W wyniku wcześniejszej renowacji, przeprowadzonej na początku ubiegłego wieku, zamieniono miejscami dwie plakiety pasyjne (na zdjęciach z 1920 r., przy dużym powiększeniu można dostrzec tę zamianę). Prześledzenie zmian zachodzących w wyglądzie ołtarza, np. ubytków srebrnych aplikacji, uszkodzeń alabastrowych figurek oraz wspomnianego wyżej przestawienia plakiety pasyjnej było możliwe dzięki wcześniejszym inwentaryzacji (głównie z XVIII i XIX w.). Jednakże, generalnie rzecz biorąc, od XVII stulecia do 1945 r. wygląd środkowej części ołtarza (o skrzydłach nie zachowały się żadne informacje) ulegał stosunkowo niewielkim zmianom. Dotyczyły one najczęściej srebrnych elementów dekoracyjnych i alabastrowych figurek. Bogato zdobiony ołtarz aplikacje były zamocowane stosunkowo luźno, więc łatwo ulegały zagubieniu i zniszczeniu. Jeszcze bardziej narażone na uszkodzenia były wolno stojące na gzymsach alabastrowe figurki.

Program konserwatorski opracowany w 2005 r. w pierwszym rzędzie obejmował renowację hebanowego retabulum, a w późniejszym etapie skrzydeł. Nie podjęto jeszcze ostatecznych decyzji co do sposobu prezentowania skrzydeł, gdyż kwestia ta jest związana z ustaleniem nowego miejsca eksponowania ołtarza.

Hebanowe retabulum

Od czasu przejścia retabulum ołtarza z Muzeum w Darłowie do końca 2005 r. przechowywane ono było w bezpiecznych warunkach w magazynie Muzeum Pomorza Środkowego. W tym czasie, dzięki utrzymaniu odpowiedniej temperatury i wilgotności, stan drewna nie uległ zasadniczym zmianom. Należy jednak nadmienić, że nastawa trafiła do słupskiego muzeum po wojnie i po pierwszych latach powojennych, stąd przed jej eksponowaniem wymagane były prace konserwatorskie. Przez czterysta lat konstrukcja z drewna dębowego ucierpiała stosunkowo niewiele, ale pewne procesy destrukcyjne były nieuniknione – pojawiły się szpary i odkształcenia, gdzieśkolwiek odnotowano ubytki drewna. Podczas przeglądu obiektu ustalono, że brakuje kolumny oraz licznych fragmentów listew profilowanych, a na ocalałych częściach okładzina hebanowa nie zachowała się w całości.

Podjęto decyzję o przeprowadzeniu pełnej konserwacji drewnianych elementów retabulum. Jakkolwiek przyjęto zasadę, by rekonstrukcje odbywały się zgodnie z XVII-wieczną technologią, to nie zawsze były takie możliwości. Dotyczyło to m.in. kolumny, którą ze względów technicznych zrekonstruowano w inny sposób. Nie odtworzono np. wewnętrznego rdzenia, który wprawdzie w przeszłości był umieszczony w oryginalnej kolumnie, ale powodował pęknięcia podczas wysychania drewna oraz odkształcenia od osi pionowej. Zastosowana przy rekonstrukcji metoda była prostsza i zapobiegała niekorzystnym zmianom w przyszłości. Dodatkową trudność stanowiło odtworzenie pozornie mało skomplikowanych pierścieni kolumny. Pierścienie zewnętrzne złożone były z ośmiu trapezowych elementów, mocowanych na kolumnie w czopach, natomiast wewnętrzne – z hebanowych półpierścieni osadzonych w wykonanych w kolumnie kanałach. Wiele prac stolarskich wymagało zastosowania nietypowych rozwiązań technicznych.

Ubytki okładziny hebanowej na płaszczyznach uzupełniano ciętym drewnem hebanowym o grubości ok. 1,5 mm. Poza tym stosowano zarówno nową okleinę, jak i oryginalną okładzinę hebanową, pochodzącą z niewykorzystanych ze względu na duże zniszczenia elementów ołtarza (np. z drobnych detali dekoracyjnych wystających po bokach ołtarza oraz fragmentów listwy cokołowej). Odspojenia okładziny przyklejono klejem stolarskim. Na większych płaskich powierzchniach, aby umożliwić całkowity styk hebanowej okładziny z dębową płaszczyzną, dociskano ściskami wymiarowo przygotowane przekładki z twardego materiału.

Cała hebanowa powierzchnia pokryta była bliżej

nieokreśloną czarną pastą, złożoną m.in. z wosku, kalafonii i czarnej politory, zapewne mającej na celu maskowanie niedostatków. Nie była dobrze wypolerowana, więc zabrudzenia i nacieki były mocno uwydatnione. Warstwę tę usunięto mechanicznie (skrobanie, szlifowanie itp.) i chemicznie. Powierzchnię w dużej części wygładzono drobnoziarnistym papierem ściernym, watą stalową oraz pumeksem. Całość ołtarza została zawoskowana i wypolerowana.

Skrzydła ołtarza

Po przeniesieniu ołtarza do kościoła Mariackiego na początku XIX w., skrzydła zostały odłączone od hebanowego retabulum (il. 6). W taki sposób ołtarz był tam eksponowany przez lata, odnotowano też, że był przemieszczany w różne miejsca. Przez około 140 lat skrzydła były złożone w osobnym pomieszczeniu.



6. Skrzydła ołtarza, strona zewnętrzna, zdjęcie z 1922 roku

6. Altar wing, inner side, photograph from 1922

Z sześciu obustronnie malowanych obrazów ze skrzydeł zachowały się cztery (il. 7). Ich konserwację w drugiej połowie lat 60. ubiegłego wieku przeprowadził Stefan Wójcik. Dotychczas obrazy były eksponowane osobno na ścianach, ale po zakończeniu konserwacji ram skrzydeł powrócą na swoje miejsca. Skrzydniowe ramiaki przetrwały w stanie niekompletnym – brakuje po jednym z trzech segmentów z każdej strony. Pozostawienie ich w takiej formie mogłoby sugerować całkiem inny pierwotny kształt, poza tym konstrukcyjnie nie współgrałyby z retabulum. Prawdopodobnie brakująca część zostanie odtworzona, a w miejscach zaginionych obrazów pojawią się płyciny. Konserwację skrzydeł wykonuje Dorota Sikorska-Łażny. Prace polegają m.in. na wzmocnieniu struktury drewna, uzupełnieniu ubytków drewna i polichromii oraz rekonstrukcji złoceń i srebrzeń.



7. *Maria z Dzieciątkiem*, autor nieznany, jeden z zachowanych obrazów ze skrzydeł ołtarza (ze strony wewnętrznej)

7. *Mary and Child*, unidentified author, one of the preserved paintings on the altar wings (the inner side)

Srebrne aplikacje

Pierwotnie cała powierzchnia hebanowej nastawy ołtarza była ozdobiona drobnymi, srebrnymi i pozłacanymi elementami w formie główek anielskich, rozełek, kółeczek itp. Do dzisiaj zachowało się jedynie dwadzieścia osiem aplikacji (il. 8), przy czym jedynie część z nich jest oryginalna – niektóre były dorobione później.

Z inwentaryzacji Stössla z 1720 r. pochodzi informacja o aż stu dwudziestu sztukach różnorodnych ornamentów i okuć. Podczas konserwacji podjęto próbę przedstawienia pierwotnego rozmieszczenia wszystkich aplikacji (il. 9). Podstawę ku temu stanowiły ślady po uprzednim zamontowaniu, kształt odbitych odcisków oraz dokładna analiza archiwalnych zdjęć. Służyły temu także zapisy poprzednich inwentaryzacji, niekiedy dosyć precyzyjne. Przykładem może być fragment wspomnianej wyżej inwentaryzacji Stössla: *Nad [...] tablicami z Apostołami są 2 złote główki i pod nimi w prostej linii 2 złote róże, całkiem na dole przy haczyku*



8. Zachowane aplikacje ołtarza

8. Preserved altar applications

9. Pierwotne rozmieszczenie srebrnych aplikacji (rekonstrukcja)

9. Original arrangement of the silver applications (reconstruction)



do zawieszania skrzydła drzwiowego obudowy także złota anielska główka z dwoma skrzydełkami. Poza tym na ołtarzu jako pozostałe elementy zdobnicze występuje 107 sztuk różnych srebrnych kwiatków... itd., częściowo kute cienie lub mocniej trybowane. Wśród tych 107 sztuk zauważono później 2 złote róże u góry w zdobieniu nad plaketami pasyjnymi, ich odpowiedników na dole w prostej linii brak. Wyniki badań nie są jednak w pełni jednoznaczne. Powodem niedokładnego oszacowania liczby i rozmieszczenia aplikacji jest m.in. fakt, że niektóre z nich były przytwierdzone za pomocą kilku gwoździków, co wprowadzało w błąd, z kolei inne ślady z czasem uległy zatarciu. O ile w większości udało się ustalić pierwotne miejsca aplikacji, to stosunkowo mało wiadomo o ich dokładnych kształtach.

Przeprowadzone badania zasadniczo służyć miały wyjaśnieniu wątpliwych kwestii, a nie wykorzystaniu ich do eksponowania ołtarza. Po przeprowadzonej analizie i uzyskaniu informacji, kuszącą alternatywą stało się przywrócenie ołtarzowi jego pierwotnych zdobień. Wiele spośród zachowanych aplikacji jest identycznych lub niemal identycznych z pochodzącymi z innych augsburskich hebanowo-srebrnych ołtarzy, więc z dużą dozą prawdopodobieństwa można by było nadać ołtarzowi jego pierwotny wygląd. Uznano jednak, że wszelkie próby odtwarzania kształtów aplikacji oraz ich umiejscowienia na hebanowej nastawie nie byłyby odpowiednim rozwiązaniem.

Srebrne plakiety

W przypadku plaket do rozstrzygnięcia pozostają dwa istotne problemy. Pierwszy to kwestia oczyszczenia srebra, a drugi – eksponowanie ołtarza z tylko częściowo zachowanymi reliefami.

W 1967 r., kiedy plakiety trafiły do Słupska, ich stan był stosunkowo dobry. Po kilku latach wcześniej nałożona powłoka zabezpieczająca powierzchnię reliefów nie była jednak już tak szczelna, co sprawiło, że

w 1974 r. wynikała potrzeba podjęcia prac konserwatorskich. Konserwacja srebra wiąże się z usuwaniem cienionej przez wiele osób patyny, ale z drugiej strony po prostu z eliminowaniem produktów korozji. Bezpośrednią przyczyną zmian zachodzących na powierzchni srebra są bowiem procesy korozyjne, a konkretnie korozja siarczkowa (tworzący się na powierzchni czarny nalot stanowi zazwyczaj mieszaninę wielu związków, w przeważającej ilości siarczku srebra). Działania konserwatorskie polegają na usuwaniu produktów korozji i zabezpieczeniu oczyszczonego metalu.

Na temat oczyszczania srebra konkurują ze sobą dwa poglądy: zwolenników oczyszczenia całkowitego, do jednolitej srebrnych, błyszczących powierzchni, lub też pozostawienia zaczerwień, w celu podkreślenia głębi reliefów. Wybór metody w pewnej mierze zależy od indywidualnych preferencji oraz poczucia estetyki konserwującego. Pierwotnym założeniem było, by płytki ołtarza darłowskiego oczyścić do srebra niespatynowanego, żeby tak jak w przeszłości urzekały swoim blaskiem. Hebanowa obudowa w tle w sposób szczególny miała je eksponować. Dotychczas jednak pozostawiono plakiety bez żadnej interwencji konserwatorskiej, ale, jak wspomniano, sposób eksponowania retabulum ołtarza jest na razie tymczasowy.

Z uwagi na to, że ołtarz jest niekompletny, tzn. brakuje w nim kilkunastu srebrnych plakiet, pojawia się problem prezentowania takiego obiektu. Podstawową kwestią jest opracowanie koncepcji odtworzenia ołtarza w taki sposób, aby odzyskał on swój dawny blask bez wprowadzania zakłamań w autentyczność dzieła. Na szczęście w większości przetrwały te najbardziej okazałe plakiety, usytuowane pierwotnie w bardzo eksponowanych miejscach. Wiadomo było, że miejscem docelowym ołtarza będzie muzeum, co narzuciło inną taktykę wystawienniczą niż gdyby miał znajdować się w miejscu kultu religijnego. W muzeum szczególną wagę przywiązuje się do oryginału, a stosowane niekiedy rekonstrukcje powinny być jak najbardziej ograniczone.

Prezentowanie ołtarza z niepełną liczbą srebrnych plakiet okazało się bardzo dyskusyjne. Teoretycznie istnieje wiele możliwości, te najczęściej sugerowane przedstawiono poniżej:

1. Pozostawienie pustych miejsc:

Rozwiązanie takie wydaje się najbardziej uczciwe wobec odbiorcy, gdyż jest jednoznaczne w interpretacji. Ze względów estetycznych jednak nie dla każdego zapewne wersja ta byłaby satysfakcjonująca.

2. Wstawienie płaskich srebrnych lub posrebrzanych płytek w miejsce plakiet brakujących:

Wariant ten zbliżyłby wygląd konserwowanego ołtarza do obrazu pierwotnego, chociaż płaskie płytki odbijałyby światło w zupełnie inny sposób niż reliefy.

3. Wstawienie srebrnych lub posrebrzanych płytek o nieregularnej (wklęsło-wypukłej) powierzchni w miejsce brakujących plakiet:

Pozornie ołtarz mógłby przypominać pierwotny. Gra światła wynikająca z odbić na takich płytkach byłaby zbliżona do efektów na płytkach oryginalnych. Mimo wszystko efekt nie byłby najlepszy.

4. Zrekonstruowanie brakujących plakiet, np. metodą odlewu:

Obraz ołtarza byłby najbardziej wierny oryginałowi, tym bardziej że odnaleziono zdjęcia wszystkich plakiet. Pomimo że z dużym prawdopodobieństwem można założyć dobry wygląd całego obiektu, zatarta byłaby jego autentyczność. Pełna rekonstrukcja byłaby dopuszczalna wówczas, gdyby ołtarz miał powrócić do kościoła, nie zaś do muzeum.

5. Wypełnienie pustych miejsc plakietami grawerowanymi według rycin Goltziusa:



10. Montaż ołtarza w maju 2008 roku

10. Assembly of the altar in May 2008



11. Srebrny ołtarz darłowski, zdjęcie z 2008 roku

11. Silver altar from Darłowo, photograph from 2008

(Wszystkie fot. z Archiwum Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku)

przypadku nowatorską formą byłoby wykorzystanie inspiracji grafikami Goltziusa przez dzisiejszych twórców.

9. Wykonanie uproszczonych repusów – przestrzenne uwidocznienie kształtów:

Nie chodzi o dokładne odtworzenie plakiet, a jedynie ich „zamarkowanie” przez wykucie bardzo uproszczonych wzorów na bazie grafik. Rozwiązanie takie zachowałoby materiał, trójwymiarowość, w pewnym sensie również ikonografię (umieszczone obok zdjęcia można by w łatwy sposób wyszukać).

W ramach Nocy Muzeów 2008 zwiedzającym zaproponowano również udział w dyskusji na temat sposobu eksponowania ołtarza,

a konkretnie srebrnych plakiet zdobiących retabulum. W specjalnie przygotowanej ankiecie zapytano o opinie na temat wskazanych wariantów, tj. pozostawienia pustych miejsc, wstawienia srebrnych płytek o fakturowanej lub zmatowionej powierzchni, umieszczenia archiwalnych zdjęć. Można było także wpisać własną sugestię. Po przeliczeniu głosów okazało się, że w miejscu brakujących plakiet zwiedzający najchętniej widzieliby fotografie. Z kolei wyniki konsultacji w gronie muzealników z całej Polski na ogół wskazują na przewagę zwolenników wykorzystania srebra jako materiału uzupełniającego. Oczywiście nie chodzi o odtworzenie srebrnych plakiet, a jedynie wprowadzenie płaskich srebrnych płytek, co ma na celu pozostawienie w obiekcie wyłącznie dwóch z pierwotnie zastosowanych szlachetnych materiałów, tj. srebra i hebanu. Konkuruje ze sobą dwa poglądy – pierwszy, by w tle wykorzystać zmatowione srebrne płytki oraz drugi, by wprowadzić srebrne płytki z laserowym grawerunkiem dającym efekt fotografii na srebrze. Na razie pola po brakujących plakietach wypełniono srebrną folią naklejoną na tekturę (il. 11). Ostateczna decyzja podjęta została na początku 2009 r., kiedy po raz pierwszy od ponad dwustu lat ołtarz zostanie wystawiony łącznie ze skrzydłami.

Repliki srebrnych płyt można by sporządzić przez wygrawerowanie scen na srebrnych płytkach. Inną, o wiele tańszą metodą byłoby wytrawienie ich na płytkach z nieszlachetnego metalu, a następnie ich galwaniczne posrebrzenie. Wykonanie takich plakiet ograniczyłoby się jedynie do scen pasyjnych, gdyż tylko ich pierwotne graficzne zachowały się do dzisiaj.

6. Wstawienie w miejsce brakujących plakiet archiwalnych zdjęć:

Puste miejsca wypełniłyby fotografie przedstawiające brakujące sceny, co ułatwiłoby wyobrażenie sobie pierwotnego wyglądu ołtarza i służyłoby głównie wygodnemu dla oka obserwatora ukazaniu in situ treści jego programu ikonograficznego.

7. Wykonanie plakiet z innego materiału:

Wykorzystanie innego niż srebro materiału w ewidentny sposób uwidaczniałoby uzupełnione plakiety i mogłoby zachować przekaz ikonograficzny (w tej sytuacji możliwe byłoby wykonanie reliefów, np. odlewów z żywicy, albo wykorzystanie całkiem innego materiału, np. cyny).

8. Wykonanie plakiet przez współczesnych artystów:

Powiązanie elementów współczesnych z tradycyjnymi zdarza się często w architekturze. Ciekawą, w tym

Przypisy

¹ J. Lessing, *Der Silberaltar in Rügenwalde*, „Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen”, t. VI, 1885, s. 58-66.

² H. Lemcke, *Der Rügenwalder Silberaltar*, „Baltische Studien”, t. XXIII, 1920, s. XV.

³ W literaturze tematu występują trzy wersje tego imienia: Johannes, Johann i Jan. Przyjęto Johannes za: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. XXI, Leipzig 1927, s. 187.

⁴ Wymiana listów między Filipem II a Filipem Hainhofem datuje od roku 1610. Raz w tygodniu książę otrzymywał listy od Hainhofera, w których informowany był o wydarzeniach politycznych i kulturalnych w Europie.

⁵ W literaturze spotykana jest pisownia zarówno Jan de Vos, jak i Jan de Voss. Przyjęto Jan de Vos za: U. Thieme, F. Becker, *op. cit.*, t. XXXIV, 1926, s. 553.

⁶ L. Böttger, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungs-Bezirks Köslin*, t. 1, Stettin 1892, s. 82-83.

⁷ Wersja w wolnym przekładzie, pełny tekst umieszczony na pergaminie w: H. Lemcke, *Nachträge zum Rügenwalder Silberaltar*, „Baltische Studien” 1922, t. XXIV/XXV, s. XIV.

⁸ W. Łysiak, *Karl Rosenow – wielki regionalista, badacz i miłośnik ziemi sławieńskiej* [w:] *Sławno i ziemia sławieńska – historia i kultura. Materiały z pierwszej międzynarodowej konferencji*, Sławno, 19-20 kwietnia 2002, s. 49-57.

⁹ M. Korzon, *Przyczynek do historii gdańskich zbiorów artystycznych*, „Cenne, Bezcenne, Utracone”, nr II (20), kwiecień 2000, s. 24.

¹⁰ M. Siwiec, *Machniom czyli jak „ruskie” z Krągu darłowski ołtarz przepili*, „Obserwator Lokalny” z 14.02.2008 r., s. 16.

¹¹ B. Kopydłowski, *Ołtarz z Darłowa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1954, s. 459.

¹² B. Kopydłowski, *Akcja ratowania zabytków złotniczych*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. V, 1960, s. 360-366.

¹³ *Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki 1945-1964*. Katalog, Warszawa 1964, s. 22.

¹⁴ Więcej o tym w: J. Przewoźny, *Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne”, nr 1, 1971, s. 64.

¹⁵ *50 lat Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku 1948-1998*, Słupsk 1998, s. 10-13.

Dorota Szymczak

The Silver Altar of Darłowo. History, Conservation, Display

The silver altar of Darłowo is regarded as one of the exceptional works of Pomeranian art. Its founder was Duke Philip II (1573-1618), the prime patron of the arts to mount the throne of the Gryfici dynasty. The altar, 309 x 156 cm large, was executed in the Mannerist style, in the form of a triptych. The central part was composed of an ebony *retabulum* featuring 27 meticulously executed silver plaques comprising an excellent example of European Manneristic goldsmithery. The side wings (which in the past did not always constitute an integral part of an altar) were composed of paintings on both sides. The whole composition was embellished with silver and partly gilt applications, i.a. in the form of flowers, circles, and heads of putti. The cornices of the crowning were additionally decorated with alabaster figurines.

The altar was completed in thirty years (1606-1636), with successive goldsmiths dying and ruling dukes – changing. The silver plaques were made up to the death of Philip II in 1618. Duke Bogusław XIV and his wife, Elisabeth, commissioned the ebony *retabulum*. To 1806 the altar enhanced the castle chapel in Darłowo and then was transferred to the church of the Holy Virgin Mary. At the end of the second world war it was disassembled and the silver plaques were concealed in a bank safe in Sławno. Unfortunately, they were ultimately lost together with other valuable objects. During the 1950s seven silver bas-reliefs were discovered in Zamość, and in time were handed over to the National Museum in Warsaw. In the 1960s, due a reorganisation of the museums of Central Pomerania, the ebony *retabu-*

lum found itself at the Museum of Central Pomerania in Słupsk. Subsequently, the plaques were also entrusted as a deposit to the same museum.

Up to this day, the extant fragments of the altar include the ebony base, parts of the wings, eight out of a total of 27 silver plaques, as well as several silver applications. Until recently many of the wooden fragments were damaged, but complicated conservation managed to restore the original appearance of the ebony *retabulum* which, for the first time in sixty years, was made available to the public visiting the Museum of Central Pomerania in Słupsk during a Night of the Museums. Various conservation difficulties and the considerable size of the missing parts produced a question about their display. In the case of museum exhibits concern for the original is a predominant issue and a reconstruction of the missing silver plaques is not being considered. The same holds true for the silver applications. At present, the museum workshop includes the altar wings. The question of presenting the whole altar will emerge after the conservation of the wings, since the framing of the central part, to which they were attached, has not survived; more, two panels with paintings executed on both sides are also missing.

The display of sacral exhibits should be preceded by a discussion about pertinent issues and associated conservation-restoration undertakings. The final decision concerning the presentation of the altar has not been made and will follow the completion of the conservation of the wings. □

Dorota Folga-Januszewska

MUZEUM: DEFINICJA I POJĘCIE CZYM JEST MUZEUM DZISIAJ?

Odpowiedź na to pytanie wydaje się z pozoru oczywista, tym bardziej że przez ponad 200 lat istnienia instytucji muzealnych i ponad 2000 lat świadomego gromadzenia kolekcji „ontogeneza” muzeum została przez wielu autorów opisana na różne sposoby. Sformułowano wiele definicji muzeum – niektóre z nich, stale ewoluując, weszły do słowników i encyklopedii.

Współczesna muzeologia najczęściej powtarza za Georges'em Henri Rivièreem: *Muzeum jest instytucją trwałą, o charakterze niedochodowym, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dostępną publicznie, która prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory, konserwuje je i zabezpiecza, udostępnia je i wystawia, prowadzi działalność edukacyjną i służy rozrywce*¹.

Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM/ UNESCO prawie bez zmian przejmuje tę definicję, zaś polska ustawa o muzeach stanowi: *Muzeum jest jednostką organizacyjną, nie nastawioną na osiąganie zysku, której celem jest sprawowanie opieki nad zabytkami, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie kontaktu ze zbiorami przez działania określone w art. 2, a artykuł 2 precyzuje: Muzeum realizuje cele określone w art. 1, w szczególności przez:*

- 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie,
- 2) katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych muzealiów,
- 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 muzealiów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomych oraz innych nieruchomych obiektów kultury materialnej i przyrody,
- 5) urządzanie wystaw,
- 6) organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych,

- 7) prowadzenie działalności edukacyjnej,
- 8) udostępnianie zbiorów dla celów edukacyjnych,
- 9) zapewnianie właściwych warunków zwiedzania i korzystania ze zbiorów,
- 10) prowadzenie działalności wydawniczej.

Cytowane definicje są wytworami muzeologii XIX i XX wieku. Przemiany ostatniej dekady pobudzają do refleksji, która powinna dotyczyć istnienia i funkcjonowania muzeów w innych realiach.

Rewolucja elektroniczna, przyjęta tak naturalnie i bez oporów na całym świecie, dostarczyła narzędzi właściwie nieograniczonego gromadzenia danych: wizerunków, dokumentów, programów, wszelkich zapisów. To, co kiedyś było specyficzną funkcją muzeów, bibliotek i archiwów, a zarazem głównym celem ich istnienia – **zbieranie i przechowywanie** – stało się w ostatnich latach udziałem milionów (jeśli nie miliardów) użytkowników. Potencjalnie każda większa elektroniczna baza danych jest wirtualnym muzeum lub archiwum z jakiejś dziedziny, i to odebranie „wyjątkowości gromadzenia” muzeom zmusza nas do rewizji rozumienia ich funkcji. Więcej, powszechność i łatwość transferowania obrazów, dźwięków, filmów, ich cyfrowe zapisywanie, udostępnianie, uzupełnianie nowymi informacjami i wynikami badań, stwarza nieograniczony potencjał wirtualizacji zbiorów. Metody edukacji on-line, studia naukowe, a nawet badania lekarskie i obserwacje biologiczne prowadzone na odległość, zmuszają nas do przemyślenia na nowo kwestii miejsca w świecie współczesnym i definicji muzeum.

Słowo, które przewija się ostatnio często, to „wirtualizacja”. Właśnie w odniesieniu do pojęcia „muzeum” nabiera ono znaczenia, nad którym powinniśmy się głębiej zastanowić. Muzeum łączone było przez dziesięciolecia z pojęciem materialnie istniejącego „oryginału” bądź jego fizycznej kopii – w dziedzinie sztuki, historii, nauki, przyrody zbierało artefakty, ślady, unikaty. Nadawano im szczególną rangę przez konserwację, badania, prezentację (wystawę) z opisem (kontekstualizacja zbiorów). Były to ślady materialne. W ostatniej ćwierci XX w. upowszechniło się pojęcie

„dziedzictwa niematerialnego”, które z czasem włączone zostało przez ICOM do obszaru działania muzeów. Chociaż tzw. niematerialne ślady działalności człowieka (zapisy ustnych przekazów, opowieści, podań) jako części kultury i wiedzy są istotą tego typu zbiorów, ich notacja konieczna i możliwa dokonuje się nie tylko na drodze zapisu odręcznego, ale przede wszystkim rejestracji medialnej. W tym sensie „niematerialność muzealiów” zaczęła zbliżać się coraz bardziej do pojęcia „wirtualizacji”² – pojęcia oznaczającego w informatyce możliwość rozszerzenia funkcji jednego komputera na wiele potencjalnych „maszyn” i wykorzystania jego powiększonych możliwości dzięki odwołaniu się do „abstrakcyjnych zasobów”.

W latach 90. XX w. pojawiło się pojęcie „muzeum wirtualnego”, bardzo szybko udostępniając dzięki Internetowi mniej lub bardziej znane zjawiska i zasoby. Muzea takie jak Wirtualne Muzeum Kanady³ czy Wirtualne Muzeum Sztuki Japońskiej⁴ wyznaczyły struktury funkcjonowania tego typu wirtualnych instytucji.

Rolę wiodącą odegrał amerykański National Institute of Standard and Technology, otwierając witrynę: *Virtual Museum*⁵ i ukazując jakie mogą być metody, standardy i sposoby rozpowszechniania zbiorów, które Baudrillard⁶ nazwałby zapewne symulakrami – kopiami bez oryginalnych wzorów. Muzea wirtualne – mimo posługiwania się „meta-obiektem”, a właściwie jego cyfrową reprodukcją, czasem nawet wytworzonymi dla własnych celów obiektami cyfrowymi – mogą wypełniać wszystkie funkcje wymienione w wyżej cytowanej definicji muzeów. Skoro bowiem stowarzyszenia i organizacje muzealne uznały „dziedzictwo niematerialne” za domenę kolekcjonowania, także obiekty cyfrowe stały się materiałem kolekcjonerskim, naukowym, edukacyjnym, co więcej – wymagającym konserwacji, tylko opartej na innych technologiach.

Przemiana, jaka dokonywała się i dokonuje obecnie, ma **tylko pozornie** charakter zmiany medium i zmiany techniki. W istocie jesteśmy świadkami bardzo głębokiej zmiany **odczuwania fizyczności zjawisk i obiektów**, rzutującej na rodzaj wrażliwości i rodzaj potrzeb ludzi uczestniczących w procesie tworzenia i odbioru sztuki, kultury, nauki. Trwający od wielu dziesięcioleci proces zastępowania rzeczywistości fizycznej rzeczywistością reprodukcji uległ olbrzymiemu przyspieszeniu i cywilizacja zdarzeń cyfrowych (gry komputerowe, animacje, multimedialne interaktywne programy edukacyjne) wkroczyła także do muzeów.

Istnieje niewątpliwa społeczna akceptacja tych zmian. Muzea, które stosują w miejsce „kultu oryginału” metodę na przykład wirtualizacji historii (w Pol-

sce Muzeum Powstania Warszawskiego) odnoszą frekwencyjny i psychologiczny sukces. W 2001 r. w czasie sesji poświęconej miejscu muzeum w globalnej wiosce⁷ Hans Belting mówił o „muzeum jako medium”, zwracając uwagę na to, iż za zmianą form przekazu postępuje także zmiana treści, co najdelikatniej rzecz ujmując niweluje granicę między kulturą wysoką a niską (High and Low Culture). Tego typu podejście, nazywane obecnie przez muzeologów „robieniem kultury” (making culture)⁸, coraz częściej wpisywane jest w definicję muzeum. Innymi słowy, do zadań muzeum wymienionych na wstępie dochodzi działalność kreacyjna – tworzenia kultury, rzeczywistości, czasem sztuki realizowana w cyfrowym obszarze wirtualnym. Sprawdzają się przewidywania Jean-François Lyotarda (*Kondycja ponowoczesna*, 1979), który uważał, że „wielkie narracje” XIX i XX w. opuściły współczesną kulturę oraz że prawdy, normy i standardy (w tym tzw. kultura wysoka) muszą być obecnie ponownie tworzone lub opisywane. W tym sensie postmodernizm kształtuje definicję muzeum właśnie jako instytucji budującej „nową narrację” różnymi metodami i środkami.

Ta forma muzeum jako ośrodków przywracania tożsamości kulturowej ludności etnicznej na obszarach post-kolonialnych, dokumentowania historii, zwłaszcza tej wcześniej z różnych przyczyn sztucznie eliminowanej, w tym opowieści z zakresu historii nauki, znajduje praktyczne zastosowanie. W wielu miejscach świata niewielkie ilościowo kolekcje oryginalnych obiektów właściwie giną w przestrzeni wirtualnych opowieści, animacji, prezentacji. Coraz rzadziej budzi sprzeciw głęboka nieadekwatność skali oryginału do wielkości jego reprodukcji. Muzea przekształcają się w instytucje, które Freeman Tilden nazywał w 1957 r. „centrami interpretacji”⁹.

Zmiana idei muzeum i zmiany w technologii zmieniają też sposób istnienia i definicję muzeum zgodnie z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami publiczności. Anne d’Alleva w akademickim wykładzie dla młodych historyków sztuki pisze: *Baudrillard dowodzi, że media doprowadziły do stanu, w którym nie ma sposobu, aby uwolnić się od symulakrów. Symulakra są wszędzie i determinują naszą rzeczywistość, to, w jaki sposób żyjemy oraz jak się zachowujemy. Wyposażają nas w kody i modele, które mówią nam, co mamy robić, i pod ich naporem sami stajemy się bierni. Baudrillard stwierdza, że obraz stał się bardziej „rzeczywisty” niż jakkolwiek inna „rzeczywistość”. Tam, gdzie istnieje powierzchnia bez głębi, gdzie mamy do czynienia jedynie ze znaczącymi bez znaczących, z kopiami bez oryginałów, znajdujemy się w domenie hiperrealizmu. Jednym z najlepszych przykładów takiego hiperrealizmu jest Disneyland, który jest*

pedantycznie stworzoną „rzeczywistością” rzeczy, które nie istnieją w „rzeczywistym świecie”¹⁰. Owa „disneylandyzacja” rzeczywistości stała się jednym z pożądanym przez publiczność i sponsorów kierunków przemian w nowych muzeach. Lecz co dzieje się ze „starymi” muzeami, instytucjami, które w ciągu wielu dziesięcioleci wyznaczały własne standardy skupiając się na istniejących dziełach (muzealiach)? Jak dostosowują się do nowej publiczności i jej oczekiwań? Artyści i krytycy próbują wyznaczać im nowe funkcje: tworzenia mitów¹¹, obiektów działań artystycznych, inspiratorów nowej sztuki, albo wręcz przeciwnie – instytucji komercyjnych rządzonych wyłącznie zasadami rynku¹². Mimo stosowania tej samej nazwy „muzeum”, różnice między muzeami tradycyjnymi i wirtualnymi są ogromne. Trudno uznać, aby jedyną wspólną cechą

było ich trwanie jako instytucji, bowiem muzea wirtualne ze swymi „abstrakcyjnymi zasobami” potrafią zniknąć z sieci z dnia na dzień.

Jaka jest więc definicja współczesnego muzeum? Być może, trawestując definicję Riviere’a, z pewnym wahaniem i niedowierzaniem trzeba powiedzieć: „Muzeum współczesne bywa stale jeszcze instytucją trwałą, musi przynosić dochody, aby przetrwać, służy społeczeństwu i ich polityce określania tożsamości i wartości, jest dostępne publicznie także przez Internet, prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory i symulakry, konserwuje i zabezpiecza zbiory lub nośniki na których są one zapisane, udostępnia je i prezentuje, tworzy nowe rzeczywistości i wartości edukacyjne i fikcyjne, służy rozrywce”.

Przypisy

¹ La muséologie selon Georges Henri Rivière, Paris 1989.

² Por. T. Krasuski, J. Łoś, M. Szostakiewicz, *Wstęp do wirtualizacji*, Warszawa 2005.

³ http://www.virtualmuseum.ca/English/index_flash.html

⁴ <http://web-japan.org/museum/menu.html>

⁵ <http://museum.nist.gov/exhibits/rabinow/index.html>

⁶ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przedmowa S. Lotringer, tłum. S. Królak, Warszawa 2006 (wg. wyd. franc. Paris 2005).

⁷ H. Belting, *Das Museum als Medium*, [w:] *Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, ICOM Deutsches Nationalkomitee, Frankfurt a. M. – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2001, s. 25-36.

⁸ K. Message, *New Museums and the Making Culture*, Oxford – New York 2006.

⁹ F. Tilden, *Interpreting our Heritage*, wyd. 3, Chapell Hill, 1977.

¹⁰ A. d’Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 181.

¹¹ Por. E. Bendyk, *Laboratorium społecznej komunikacji*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, Łódź 2007, s. 43-50.

¹² Na zjawisko to zwraca uwagę: F. Benhamou, *Leconomie de la culture*, Paris 1996.

Dorota Folga-Januszewska

The Museum: Definition and Concept What is the Museum Today?

The titular question appears to be simple, especially considering that for more than 200 years of the existence of museum institutions and more than 2 000 years of collections, the “ontogenesis” of the museum had been described by multiple authors. Among the myriad definitions of the museum, some, constantly evolving, have been introduced into dictionaries and encyclopaedias.

Contemporary museum studies as a rule chose the concept formulated by Georges Henri Riviere, who claimed that the *Museum is a permanent and non-profit institution, serving society and its development, available to the public and involved in conducting studies on the testimony of human activity and man’s environment, that it amasses, conserves and protects collections, renders*

them accessible and features them, as well as carries out educational undertakings and entertains. ICOM and the Polish Statute on museums repeat the general outline of this definition, although it is quite apparently already part of the history of the ideas of the nineteenth and twentieth century.

The electronic revolution, accepted so naturally and without any resistance all over the world, has provided instruments for an, for all purposes, unlimited gathering of data: images, documents, programmes, and all sorts of records. That which in the past was regarded as a specific function fulfilled by museums, libraries and archives, and at the same time comprised the prime purpose of their existence – COLLECTING AND STORAGE – has in the recent years become the domain of millions (if not

billions) of users. Potentially, each larger electronic database is a virtual museum or archive of some sort of a domain, and this deprivation of the "exceptionality of collecting" forces us to revise the very understanding of the function of the museum.

Other phenomena, such as the virtualisation of collections (the creation of simulacra electronic copies without the original, in a travesty of the notion proposed by Baudrillard), the introduction of the concept of "non-material heritage" or the popularisation of meta-objects in a digital form, inclines us to once again reflect on the definition of the museum. This task is even more justified considering that the transformation that has taken place, and continues to do so, is only a change of the medium and techniques. Actually, we are witnessing an extremely profound transformation of the perception of the physical aspect of phenomena and objects, affecting the types of

the sensitivity and needs of people participating in the creation and reception of art, culture and science.

In view of the new anticipations of the public, the "Disneylandisation" of reality, postmodernism, and the expansion of the "economisation of culture", it is necessary to attempt a redefinition of the museum. Quite possibly, its present-day version would assume the following form: *The contemporary museum continues to be a permanent institution but it must provide an income to survive, it serves societies and their policy of defining identity and values, it is publicly available also via the internet, conducts studies on the testimonies of human activity and man's environment, gathers collections and simulacra, conserves and protects collections or the carriers on which they are recorded, renders them accessible and presents them, creates new realities and educational and fictional values, and entertains.* □

Tomasz F. de Rosset

MALARSTWO POLSKIE W POLSKICH KOLEKCJACH PRYWATNYCH

W polskiej muzealniczej terminologii występuje bardzo dziwaczne określenie, które chyba nie pojawia się gdzie indziej – „malarstwo obce”. Praktyka ekspozycyjna i struktury muzealne wskazują, że przeciwstawia się je malarstwu polskiemu, tak jakby dzieła Leonarda da Vinci, Rembrandta i innych mistrzów europejskiej sztuki, które trafiają się w naszych muzeach, były czymś egzotycznym dla jednej z europejskich kultur*. To prawda, że nie mamy pod tym względem zbiorów zbyt bogatych, ale tak brutalne odrzucenie powszechnego dziedzictwa nie jest do końca zrozumiałe. Częściowo tylko tłumaczy je pamięć o braku własnej państwowości, kiedy sztuka narodowa stawała się orężem narodu w walce o przetrwanie, co jakby odbierało całą doniosłość tej „niepolskiej” sztuce, odsuwając ją w sferę zbytku i przedmiotu zainteresowań co najwyżej pięknoducha. Niezaprzeczalnym faktem jest, że dzieła polskich artystów były i są nieproporcjonalnie wyróżnione w stosunku do tych „obcych” w naszych muzeach i naszym kolekcjonerstwie. Świadczą o tym wiadomości o wielu dawnych zbiorach lub zbiory, które zachowały się w całości bądź we fragmentach, a wreszcie katalogi aukcji i oferta krajowych galerii sztuki oraz antykwariatów z kilkunastu ostatnich lat. Łatwo skłonni jesteśmy poddać się wrażeniu, że tak było zawsze. Może się więc wydać paradoksalne, że kolekcjonowanie na ziemiach polskich malarstwa polskiego jest zjawiskiem stosunkowo świeżym. W dużym uproszczeniu można przyjąć, że liczy sobie niewiele ponad 150 lat. Mniej więcej wtedy bowiem – po publikacji *Słownika malarzów* Edwarda Rastawieckiego – Polacy ostatecznie uświadomili sobie istnienie czegoś, co można by określić „polskim środowiskiem artystycznym”.

* Trzeba przyznać, że ostatnio zaczyna się to zmieniać. Wprawdzie na internetowych stronach Muzeum Narodowego w Warszawie wśród zbiorów studyjnych tradycyjnie wyróżnia się „Zbiory sztuki nowożytnej obcej” oraz „Gabinet grafiki i rysunku nowożytnego obcego”, należy jednak z zadowoleniem odnotować, że wśród galerii stałych pojawiły się tu „Galerie malarstwa europejskiego”. Podobnie jest w przypadku Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

Wcześniej nikt nie próbowałby nawet szukać na naszych ziemiach osobnego kręgu artystycznego na podobieństwo wielkich szkół włoskich, szkoły francuskiej czy też szkoły flamandzkiej. Już wprawdzie Jan III Sobieski myślał o rodzaju akademii w Wilanowie, gdzie malarze z Francji kształciliby miejscowych adeptów sztuk, ale nic z tego nie wyszło. O wiele bardziej zaawansowane i owocne były późniejsze dążenia Stanisława Augusta Poniatowskiego. Czuli na splendor swojego dworu władca miał na sercu także sprawy kultury królestwa, chociaż nie umiał zapobiec jego upadkowi. Jego osobistą ambicją było wykreowanie narodowej szkoły malarstwa. Do Warszawy przyjeżdżali więc dość znaczący w Europie mistrzowie, jak Jean Pillement, Bernardo Bellotto, Józef Grassi, Jan Chrzyciel Lampi oraz mniej poza Polską znany Marcello Bacciarelli. Ten ostatni wbrew swojemu temperamentowi portrecyście miał tu stworzyć wielkie malarstwo historyczne (m.in. program dekoracyjny sal na Zamku). Do Rzymu i Paryża z kolei wyjeżdżali królewscy stypendyści: Franciszek Smuglewicz, Anna Rajecka, Aleksander Kucharski. Głównym celem króla było powołanie Akademii malarstwa w stolicy; istniały już projekty architektoniczne, zarysy programów nauczania i schematy organizacyjne, planowano że cudzoziemskich profesorów stopniowo zastępowali by Polacy. Cóż, gdy Rzeczpospolita zniknęła z mapy i pomysły te trzeba było zawiesić. Najistotniejszym osiągnięciem tego okresu była malarnia zamkowa Bacciarelliego, gdzie terminowali wszyscy niemal ci twórcy, których nazwiska złączyły się potem z początkiem polskiej szkoły artystycznej (niestety żaden z nich nie dorównywał talentem mistrzowi).

Rzecz jasna i w tym czasie powstające na naszych ziemiach obrazy trafiały do różnego rodzaju kunsztamer, gabinetów, galerii (głównie galerii wizerunków). Wszak to królewska galeria Stanisława Augusta była chyba pierwszą kolekcją, w skład której świadomie włączono dzieła malarzy polskich. Najważniejsze w niej były oczywiście płótna artystów europejskich, głównie „flamandzkich”, Rembrandta i mistrzów z jego kręgu. Jednakże w dużej części składała się ona również z dzieł i wyrobów twórców albo wytwórców

związanych w taki czy inny sposób z naszym niebem: ogromnej liczby anonimowych i nieznanych obecnie wizerunków różnych osobistości, wybitnych nieraz dzieł sprowadzanych na dwór cudzoziemców, których nasza historiografia włączyła w polski krąg artystyczny, oraz prac polskich z pochodzenia malarzy, przeważnie kopii wielkich dzieł z europejskich galerii („wzorów” dla przyszłej uczelni). Wacław Rzewuski w Podhorcach też gromadził obrazy protegowanych przez siebie artystów polskich. To prawda, że bogata galeria podhorecka, chociaż należało do niej słynne dzieło Jordaensa *Miłosierny Samarytanin*, nie zdradzała wysokiego lotu znawstwa sztuki. Jednakże twórcą blisko związanym z Rzewuskim był Szymon Czechowicz. Ponad setka jego dzieł zgromadzona na ścianach Pokoju Zielonego na zamku tworzyła z tego wnętrza swoiste muzeum jednego artysty, polskiego artysty. Byłby to więc drugi istotniejszy fakt tego rodzaju. Trzeci zaś dotyczy nie kolekcjonerskiej praktyki, ale muzealnej teorii. Oto

w 1785 r. wojewoda podlaski Józef Salezy Ossoliński przedstawił rektorowi Krakowskiej Akademii memoriał zawierający *Projekt galerii sztuk wyzwolonych narodowej*. Ossoliński deklarował przekazanie jej swoich zbiorów malarstwa i rzeźby, proponując je poklasyfikować na „zwykłe w tej sztuce szkół rozdziały, do których dodana będzie szkoła polska na dwie części rozdzielona” (za: Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, 1981, s. 58). Spośród artystów wymienił Czechowicza, Aleksandra Kucharskiego, Tadeusza Kuntze-Konicza, Bacciarelliego, Bellotta, Mateusza Tokarskiego, Franciszka Smuglewicza. Chyba po raz pierwszy pojawiło się tu pojęcie polskiej szkoły artystycznej, a dwie jej części miały obejmować ni mniej ni więcej, jak tylko prace „artystów polskich i obcych w Polsce pracujących”, co do dziś jest podstawą jej definiowania.

Jednakże niemało jeszcze lat miało upłynąć, zanim istnienie „szkoły polskiej” zostało uznane powszechnie. Kolejnym paradoksem jest, że nastąpiło to dopie-



1. Pokój Zielony na zamku w Podhorcach, ok. 1880, fot. E. Trzemeski; repr. wg *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, opr. J. K. Ostrowski, J. Petrus, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2001

1. The Green Room in Podhorce Castle, about 1880, photo: E. Trzemeski; reproduced after: *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów* (Podhorce. The History of the Palace Interiors and the Painting Gallery), prep. by J. K. Ostrowski, J. Petrus, Royal Castle on Wavel Hill, Kraków 2001

ro wtedy, kiedy przestało istnieć państwo polskie. Jej powstanie i późniejszy kształt były w jakimś sensie wynikiem sytuacji historycznej. Postawiła ona przed Polakami imperatyw walki o odzyskanie wolności, czego warunkiem musiało być zachowanie narodowej odrębności, głównie poprzez kultywowanie tradycji. Ogromną wagę miały więc dawne pamiątki, broń, sprzęty, a nade wszystko dzieła sztuki, które odczytywane jako świadectwa dawnej świetności stawały się „skarbem narodowym”. Kolekcjonerstwo, którego celem była ich ochrona dla przyszłych pokoleń, czyli ochrona przed zatarciem przeszłości Polski zapisanej w książkach, ilustrowanej w grafice i obrazach, reprezentowanej przez dokumenty i zabytki materialne, stawało się służbą w imię wolnej ojczyzny. Już Izabela z Flemingów Czartoryska przewidziała taką rolę dla swojego „muzealnego” projektu w Puławach, a potem kontynuował to Rogalin Raczyńskich i Kórnik Tytusa Działyńskiego. Tak zwane starożytnictwo narodo- we obejmowało dość szerokie kręgi. Grafikę polską gromadził Gwalbert Pawlikowski w Medyce, Maciej Wodziński w Dreźnie, Adolf Cichowski w Paryżu,

a także Ambroży Grabowski i Teofil Żebrawski; polską broń, numizmaty, sfragistykę, dawne rzemiosło – Tyszkiewiczowie w Birzach i Łohojsku, Karol Beyer, Paweł Podczaszyński, Kazimierz Stronczyński w Warszawie, Tomasz Zieliński w Kielcach i wielu innych; polskie malarstwo z kolei włączył do swoich zbiorów w Przeworsku Henryk Lubomirski (potem przekazane do Zakładu Narodowego Ossolińskich we Lwowie, następnie do Muzeum ks. Lubomirskich).

Z patriotycznym kolekcjonerstwem wiązały się ściśle badania nad historią Polski, a w ich efekcie różnorodne publikacje na temat dawnej architektury i budownictwa, rzemiosła artystycznego, grafiki, w których szeroko wykorzystywano obiekty gromadzone przez zbieraczy (niejednokrotnie samych autorów). W Warszawie i Krakowie organizowano wystawy tych zabytków. Wydobywając na światło dzienne nieznane dotąd lub niedostrzegane dzieła sztuki oraz miejscowych artystów, doprecyzowywano zasięg „polskiego kręgu artystycznego”. Towarzyszyło temu kształtowanie się pojęć i metod poznawania nowo odkrytej dziedziny, ale też i entuzjazm związany z uświadomieniem sobie jej istnienia. Wyraził to Pawlikowski, autor pierwszych artykułów o krajowych rytownikach: „Szczęśliwy jestem, jeżeli mój, już na teraz szczupły spis rytowników naszych, wzbudził chęć zbierania rycin i posłużył do tego, że pokazać możemy, iż w tych zawodach nie staliśmy w tyle” (*Mysli*, 1851, s. 364). Istotne znaczenie miały poszukiwania historyczne i twórczość literacka Józefa Ignacego Kraszewskiego, Franciszka Sobieszczańskiego, Aleksandra Przezdzieckiego, Edwarda Rastawieckiego. Bardzo ważnym przedsięwzięciem dwu ostatnich autorów stały się ilustrowane *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec XVII wieku w dawnej Polsce* (1853-1869). Rozpowszechniając znajomość kultury polskiej i ukazując jej dawną świetność, były one zarazem swego rodzaju inwentaryzacją i dokumentacją materiału zabytkowego, przez co przyczyniały się do budowania podwalin pod naukową historię naszej sztuki.



2. A. Przezdziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, Warszawa-Paryż 1855; repr. A. Skowroński, Pracownia Fotograficzna IZK UMK w Toruniu

2. A. Przezdziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce* (Patterns of Mediaeval and Renaissance Art to the End of the Seventeenth Century in Old Poland), Warszawa-Paris 1855; reproduced: A. Skowroński, Photography Workshop at the Mikołaj Kopernik University in Toruń

Jeśli chodzi o malarstwo, to znaczący wzrost jego statusu w kulturze XIX-wiecznej Europy sprawił, że również i tę dziedzinę zaczęto postrzegać jako bardzo ważne świadectwo kultury. Toteż poszukiwano „szkoły polskiej” w przeszłości, równolegle starając się przewidzieć jej przyszłość. W aspekcie historycznym znaczenie kluczowe miał tu opublikowany przez Rastawieckiego, wspomniany już na wstępie *Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających* (1850, 1852, 1855). Był to pierwszy zestaw istotniejszych dzieł i nazwisk ich twórców, nierzadko wygrzebanych ze starych papierów w archiwach. Ustanawiał obowiązujące hierarchie, gdzie naczelne miejsce zajęli artyści czasów stanisławowskich – Bacciarelli, Norblin, Smuglewicz, Czecho-wicz, Vogel, dostarczał także dość dokładnych informacji o twórcach pierwszej połowy XIX stulecia. Nie-wiele silniejszych talentów w czasach dawnych kazało autorowi rozszerzyć „polski krąg artystyczny” o cudzo-ziemskich przybyszów – czasem grubo na wyrost, jak w przypadku Elisabeth Vigée-Lebrun, której pobyt na naszych ziemiach nie jest zaświadczony, niezależnie od wielu prac wykonanych przez nią na zlecenie polskich magnatów. Współgrało to bardzo z ówczesną praktyką kolekcjonerską. Zresztą sam Rastawiecki posiadał niemały zbiór obrazów polskich, który – co wydaje się oczywiste – był jakby unaocznieniem idei jego publika-cji. Obrazy dawne i z epoki stanisławowskiej (Andreasa Stecha, Louisa de Silvestre’a, Bacciarelliego, Lampiego, Grassiego, Norblina, Smuglewicza, Walla) sąsiadowały z pracami twórców współczesnych zbieraczowi (Blan-ka, Brodowskiego, Gładysza, Peszki, Kostrzewskiego, Hadziewiczza, Głowackiego, Rustema, Suchodolskiego, Zaleskiego). Kolekcję tę, wyjątkową jeszcze w swojej koncentracji na sztuce polskiej, przejął znany amator z Wielkopolski Seweryn Mielżyński; potem stała się podstawą zespołu malarstwa polskiego Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (ob. Muzeum Narodowe w Poznaniu).

Na ogół w środkowych dziesięcioleciach XIX w. malarstwo narodowe – dawne, ale stopniowo także współczesne – pojawiało się w galeriach i gabinetach obok dzieł łączonych z wielkimi szkołami europejskimi. Karol Hoppen, radomski aptekarz oraz miłośnik sztuki i sam malarz, obok obrazów i rycin włoskich, francuskich oraz „flamandzkich” (m.in. jakoby *Ahaswerusa i Ester Rembrandta*) włączył do swojej kolekcji rysunki i płótna Bacciarelliego, Smuglewicza, Lampiego, Głowackiego. Podobną strukturę miały zbiory niektórych warszawskich malarzy, np. Jana Feliksa Piwarskiego, Bonawentury Dąbrowskiego, Aleksandra Lessera. Jako wręcz emblematyczną można tu natomiast wskazać



3. F. Kostrzewski, Tomasz Zieliński; repr. wg „Świat” 36, 1923

3. F. Kostrzewski, Tomasz Zieliński; reproduced after: „Świat” 36, 1923

kolekcję Tomasza Zielińskiego. Galeria w jego kieleckiej willi liczyła ponad czterysta płócien, z czego niemal połowę stanowiły prace twórców polskich. Część europejska, znana głównie ze źródeł, mogła reprezentować niezły poziom artystyczny, o czym świadczą dwa zachowane w warszawskim Muzeum Narodowym obrazy Alessandra Magnasca. Część polska obejmowała tak dzieła mistrzów dawniejszych (Czechowicz, Smuglewicz, Graff, Tokarski), jak i artystów współczesnych, m.in. Michałowskiego, Suchodolskiego, Pęczarskiego, Głowackiego, Zaleskiego, Szermentowskiego. Zieliński, dawny policjant w Warszawie, następnie zaś naczelnik powiatu w Kielcach, utrzymywał z nimi dość zażyłe kontakty, często podejmując ich we własnym domu. Mogli tam studiować dawne malarstwo, które jakby promowało zawieszono obok ich własne prace.

Bardzo istotna jest też postać Andrzeja Mniszcha, jednego z ważniejszych naszych zbieraczy, a jednocześnie utalentowanego malarza. Na początku drugiej poło-

wy XIX stulecia zamieszkał on na stałe w Paryżu. Historia zapamięta go jako miłośnika i wytrawnego znawcę XVII-wiecznych mistrzów holenderskich, głównie Fransa Halsa. Twórczość ojczystych artystów niezbyt go chyba pociągała, ale opuściwszy rodziny Wiśniowiec na Wołyniu, wybrał z jego zbiorów wielce znamienne grupę obrazów. Były to głównie portrety jego związanych z dworem Poniatowskiego przodków, króla i jego rodziny oraz wielu przedstawicieli elity dawnej Rzeczypospolitej (pędzla Bacciarelliego, Lampiego, Grassiego, Tokarskiego, Louisa Marteau, Pera Kraffta). Dzieła te, a także malowidła dekoracyjne Pillemeta i akwarelowe widoki Vogla mogłyby bez najmniejszych zastrzeżeń posłużyć Rastawieckiemu za ilustracje, tym bardziej że wiele z nich autor w swoim dziele wspominał. Polskie obrazy zawierały wówczas warszawskie zbiory Przędzieckich, Zamoyskich, Krasińskich (szczególnie po włączeniu do kolekcji ordynackiej fundacji Konstante-

go Świdzińskiego), Grzegorza Jahółkowskiego, Ignacego Tańskiego i Gebethnera, a także wiele innych w całym kraju, jak np. Adama Güntera w Dobrowlanach, Jana K. Wilczyńskiego w Wilnie, Teofila Kowalskiego w Krakowie, Edwarda Białoskórskiego w Kielcach. Sława dzieł szkół europejskich (często znacznie przewyższająca rzeczywistą klasę artystyczną obiektów) obok których tu występowały, stanowiła chyba swego rodzaju zabezpieczenie, czynnik legitymizujący, ale też jakby świadectwo wahania, czy też ta nasza „szkoła” istnieje naprawdę, czy ma szansę być walorem porównywalnym. Wszak na ówczesne wybory zbieraczy wielki wpływ wywarło dzieło Rastawieckiego i jego naczelne klasyfikacje narodowego malarstwa czasów minionych. Niektórzy z nich zwracali się także ku twórczości bieżącej, lecz zrazu nie były to przypadki tak częste.

O ile bowiem Rastawiecki ostatecznie sprecyzował zakres historycznej „szkoły polskiej”, o tyle wypromo-



4. Gabinet w pałacu Andrzeja Mniszcha w Paryżu, 1880-1885, ze zbiorów rodzinnych A. Demblina; repr. wg T. F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji 1795-1919*, Wyd. UMK, Toruń 2005

4. Study in the Andrzej Mniszech palace in Paris, 1880-1885, from the A. Demblin family collections; reproduced after: T. F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji 1795-1919* (Polish Art Collections in France 1795-1919), Wyd. UMK, Toruń 2005

wanie jej w kontekście współczesności i przyszłości nastąpiło trochę później. Już w pierwszej połowie XIX stulecia patriotyczni publicyści w wielu tekstach próbowali określić jej pożądane cechy. Jako przykład weźmy podjętą przez Wincentego Pola próbę sformułowania swego rodzaju systemu „narodowych” gatunków malarskich częściowo poprzez analogię do nowożytnej teorii sztuki. Polskie dzieje, polski pejzaż, polski lud miały być prawdziwie polskim tematem dla prawdziwie polskich twórców. Dla Seweryna Goszczyńskiego, zapoznanego dziś romantycznego poety, istnienie niezależnej „szkoły polskiej” było naturalnym wynikiem istnienia narodu polskiego (*O potrzebie narodowego malarstwa polskiego*, 1842). Wcale nie była to jednak opinia powszechna. Wielu artystów kształciło się i długo pracowało za granicą, toteż nie wszyscy zgadzali się na istnienie tej naszej „szkoły”. Przeddziecki, którego zasługi dla rekonstrukcji obrazu dawnej sztuki polskiej są niekwestionowane, pisząc o galerii obrazów Ignacego Żurowskiego w Iwańkowicach pod Berdyczowem, zaliczył Rodakowskiego ... do szkoły francuskiej. Z kolei Julian Klaczko, polityk i publicysta związany z emigracyjnym stronnictwem Hotelu Lambert w Paryżu, świętokradczo dowodził, że niczego takiego nie było i być nie może (*Sztuka polska*, 1857). Jeśli w przeszłości „złoty wiek” nie wydał wielkich polskich artystów – dzieła wybitne tworzyli nam cudzoziemcy (np. kaplica Zygmuntońska na Wawelu), o rodzimych artystach wiemy zaś tylko z niejasnych wzmianek archiwalnych (co było wyraźnym odniesieniem do Rastawieckiego) – czegoż więc oczekiwać po czasach niewoli. Polacy bowiem to nie Włosi ani Grecy i jako jeden z narodów północnych do sztuk plastycznych usposobienia nie mają (ich sprawą są czyny orężne, poezja Mickiewicza i muzyka Chopina). Znowu jednak paradoksalnie tekst Klaczki dobrze przysłużył się sprawie, którą atakował. Żarliwa polemika, jaką wywołał, przyczyniła się do lepszego uargumentowania i bliższego sprecyzowania polskiego obszaru artystycznego.

Jeszcze bardziej niż teoretyczne rozważania na temat malarstwa polskiego sprawiła to artystyczna rzeczywistość. Już w 1849 r. na Salonie paryskim Stattler otrzymał złoty medal za *Machabeusz*, a po trzech latach w 1852 r. Rodakowski za *Portret generała Dembińskiego*. Potem zaś, poczynając od późnych lat 60. XIX w. twórczość „szkoły monachijskiej”, z jej narodową tematyką, studiowaniem rodzimego pejzażu, scenami rodzajowymi z polskiej prowincji, kompozycjami historycznymi odtwarzającymi epokę świetności, była jakby spełnieniem wieloletnich postulatów krytyki. Szybko wyjątkową pozycję zajęli dwaj arcymistrzowie – Gerson w Warszawie i Matejko w Krakowie. Szczególnie ten ostatni, który w ico monarszym majestacie przedstawił się na *Autoportrecie* ze zbiorów Ignacego Korwin-Milewskiego. I nie było to tylko wybujałe ego artysty – historiozoficznie gorzka wymowa jego dzieł, którą można było jednak odczytać także jako opowieść „ku pokrzepieniu serc” objawiła w nich prawdziwą „polską historię”. Przy tym, co niemniej istotne, twórca ten odnosił sukcesy w Paryżu, stolicy artystycznego świata. Nic zatem dziwnego, że ostatnie dziesięciolecie XIX w. cechował stały wzrost popularności malarstwa polskiego, aż do całkowitego niemal zdominowania upodobań artystycznych Polaków. Spore znaczenie miało tu całkiem nowe zjawisko, jakim stało się kolekcjonerstwo w sferach burżuazji, finansistów i przedsiębiorców oraz bogatej inteligencji i przedstawicieli



5. Edward i Róża Raczyńscy w Galerii Rogalińskiej, neg. wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu; repr. wg *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, red. A. Ławniczakowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1997

5. Edward and Róża Raczyńscy in the Rogalin Gallery, negative belonging to the Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań; reproduced after *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego (The Edward Raczyński Rogalin Gallery)*, ed. by A. Ławniczakowa, National Museum in Poznań, Poznań 1997

gólnie ten ostatni, który w ico monarszym majestacie przedstawił się na *Autoportrecie* ze zbiorów Ignacego Korwin-Milewskiego. I nie było to tylko wybujałe ego artysty – historiozoficznie gorzka wymowa jego dzieł, którą można było jednak odczytać także jako opowieść „ku pokrzepieniu serc” objawiła w nich prawdziwą „polską historię”. Przy tym, co niemniej istotne, twórca ten odnosił sukcesy w Paryżu, stolicy artystycznego świata. Nic zatem dziwnego, że ostatnie dziesięciolecie XIX w. cechował stały wzrost popularności malarstwa polskiego, aż do całkowitego niemal zdominowania upodobań artystycznych Polaków. Spore znaczenie miało tu całkiem nowe zjawisko, jakim stało się kolekcjonerstwo w sferach burżuazji, finansistów i przedsiębiorców oraz bogatej inteligencji i przedstawicieli

wolnych zawodów. Niejednokrotnie łączyło się ono ze swoistą strategią legitymizacji pod względem społecznym, narodowym, religijnym. Wielu zbieraczy należało bowiem do społeczności żydowskiej bądź z niej pochodziło, zdarzały się też postaci pochodzenia cudzoziemskiego. Nowo powstające zbiory i kolekcje w coraz większym stopniu koncentrowały się więc na polskim malarstwie. Coraz rzadziej przy tym uciekano się do w pełni już uznanej sztuki czasów stanisławowskich i pierwszej połowy wieku XIX, wyraźnie preferując artystyczną współczesność. Czy jednak można dziwić się tym kolekcjonerom? Co, jak nie najświeższe dzieła rodaków, dostępne na miejscu i nie przesadnie kosztowne, mogło zapewnić istotnie wysoki poziom ich zbiorów? – przecież nie podrzędne i często podejrzane malarstwo europejskie (dawne, bo nowoczesnego całkiem nie dostrzegano), jakie na ogół oferował rynek antykwaryczny w Warszawie, Krakowie, Lwowie (oczywiście nie mało było tu wybitnych wyjątków).

W tej epoce ponad dwudziestu przedstawicieli stolecznej finansjery dokonało poważniejszych zakupów w Zachęcie. Wśród zbieraczy tych czasów miejsce pierwszoplanowe należy się Leopoldowi Kronenbergowi, bankierowi i przemysłowcowi, potentatowi kolejowemu i cukrowniczemu, a także jego synowi Leopoldowi Julianowi. W ich warszawskim pałacu (ob. plac Małachowskiego) znajdowała się osobna galeria z górnym i bocznym oświetleniem, gdzie obok portretów Horowitza wisiały obrazy Bellotta, Vogla, Zaleskiego, Gryglewskiego, Breslauera, Suchodolskiego, Siemiradzkiego, Chełmońskiego, Weissenhoffa. Do poważnych zbieraczy malarstwa polskiego należeli także inni finansjści: Jan Bloch, którego żona, Emilia z Kronenbergów, prowadziła uczęszczany przez literatów i artystów salon, Epsteinowie, Matjas Bersohn, Dawid Rosenblum (nabywca *Grunwaldu* Matejki). Kolekcje te wzbogacały prace twórców europejskich przywożone z zagranicznych podróży. Właściciele wielu innych kontentowali się wyłącznie obrazami polskimi. Trzeba tu wskazać Juliana Wieniawskiego, brata wybitnego kompozytora, Stanisława Rotwanda (kolekcję rozbudował potem jego syn Andrzej), Stanisława Granzowa, Wilhelma Rau, Goldfrederów, Goldstandów, Lesserów, Lilpopów, Norblinów. Podobnie, chociaż w mniejszym stopniu i nieco później, wyglądała sytuacja w Łodzi, gdzie polskie obrazy zbierało nie mało tamtejszych fabrykantów, jak Juliusz Heinzel, Maurycy Poznański, Leon Hirsberg. Zamówienia i kolekcjonowanie dzieł polskich, chociaż z pewnością nie satysfakcjonujące w pełni, dość konserwatywne i mocno podporządkowane obiegowym schematom estetycznego myślenia, wielce przyczyniły się do wzmocnienia pozycji narodowego malarstwa.

Euforia wywołana triumfem polskiej sztuki (krajowym i międzynarodowym, w co mocno wierzone) była równie wielka, co zaślepiająca. Dobrze oddaje ją klasyfikacja artystów dokonana przez jednego z ówczesnych „krytyków”, ironicznie cytowana przez Antoniego Sygietyńskiego w 1870 roku. Otóż wedle tego „krytyka” trzech było pierwszych malarzy w świecie: Matejko, Gerson i Munkascy trzeci; wśród drugich i trzecich cudzoziemców było już więcej, ale za to przewaga pędzla narodowego jeszcze chyba bardziej przygniatająca. Trzeba jednak podkreślić, że także dla fachowej krytyki (wspomniany Sygietyński, Stanisław Witkiewicz, autorzy z kręgu „Wędrowca” Adama Wiślickiego) istnienie malarstwa polskiego było faktem nie podlegającym dyskusji. Definitywnie rozstrzygnęła to zresztą wkrótce istna eksplozja na przełomie stuleci twórców młodopolskich, przede wszystkim w Krakowie. Jakieś mistyczne *je ne sais quoi* musiało być w tym mieście, skoro przysłowiowa prowincjonalna dziura, jaką była wówczas dawna stolica Jagiellonów, pozbawiona przemysłu, populacją ledwie przekraczająca 100 tys. mieszkańców, wydała tyle wybitnych talentów. Sztuka polska w pełni zatem osiągnęła status zjawiska całkowicie osobnego i niezależnego. Poziom malarstwa zdawał się gasić wszelkie wątpliwości na ten temat, kwitła rzeźba, a także zdobnictwo. Toteż specjalnie nie poszukiwano sztuki „obcej” – nowe jej kolekcje powstawały bardzo rzadko, a w pojedynczych tylko przypadkach da się stwierdzić ich znaczący poziom artystyczny na miarę zbiorów Gabrieli Zapolskiej, albo paryskiej kolekcji braci Natansonów, których działalność miała niezwykle znaczenie dla promocji młodych twórców francuskich spod znaku *Nabis*.

Przełom stuleci oraz pierwsze dziesięciolecia XX w. przyniosły największy chyba w dotychczasowych dziejach rozkwit kolekcjonowania sztuki polskiej. Za dobrze wręcz znane są Polakom następujące dzieła: *Babie lato* Chełmońskiego, *Żydówka z cytrynami* Gierymskiego, *Błędne koło* i *Melancholia* Malczewskiego, *Szał* Podkowińskiego. To przecież nie zwykłe obrazy z ich materialnym wymiarem i ciężarem, to prawdziwe ikony – epifania sztuki polskiej. Atakują one tak amatora, jak i ignoranta z opakowań, reklam, kartek i znaczków pocztowych, są naszą wizytówką za granicą (ich zsumowane podróże z pewnością przekroczyłyby drogę na księżyc). Łączą się z trzema nazwiskami i jednocześnie trzema kolekcjami, których rola w tym kontekście jest szczególna. Dwa pierwsze należały do Korwin-Milewskiego, dwa kolejne do wspomnianego przed momentem Raczyńskiego, ostatni do Feliksa Mangghi-Jasieńskiego. Te trzy kolekcje, powszechnie znane i w dużej mierze dostępne dla badaczy, stworzy-

ły w pewnym sensie historię sztuki polskiej i wytyczyły polski kanon artystyczny, który, nieznacznie zmodyfikowany, obowiązuje do dziś.

Ignacy Korwin-Milewski, typ o niezbyt jakoby przyjemnym charakterze, był wyjątkowym amatorem i znawcą sztuki. Lata studiów spędzone na Akademii w Monachium pozwoliły mu poznać to ważne dla kultury polskiej środowisko, tam też zapewne wykształcił się założenia jego przyszłej kolekcji. Artystą wprawdzie nie został, ale poprzez swoje kolekcjonerstwo zdołał stworzyć znakomity pomnik „szkole monachijskiej”, która pozostała dlań największym osiągnięciem naszego malarstwa. Jego zdaniem realistyczne ukierunkowanie sztuki niemieckiej, szczególnie zaś powstającej w orbicie Monachium, było zbawienne dla skłonnych do patosu i elegii Polaków. Milewski, niełatwy w kontaktach, wspierał Aleksandra Gierymskiego, Jana Chęłmońskiego, Władysława Czachórskiego i zaprzyjaźnionego Wincentego Wodzinowskiego. Przedmiotem jego kolekcjonerskiej pasji była też sztuka Brandta, Ajdukiewicza, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Juliusza Kossaka. Wielka sława Matejki kazała mu włączyć do zbiorów i jego dzieła – *Stańczyka* oraz wspomniany już *Autoportret* – a z biegiem czasu kolekcja wzbogaciła się o co nieco z twórczości Pankiewicza, Stanisławskiego, Fałata, Malczewskiego, de Laveaux; osobną grupę stanowił zunifikowany zespół autoportretów artystów. Tych ponad trzysta obiektów, zawsze dostępnych dla artystów i fachowców, właściciel bezskutecznie chciał przekazać muzeom galicyjskim. W 1895 r. spora ich część była wystawiona w Künstlerhaus w Wiedniu. Następnie przenoszone z miejsca na miejsce, po śmierci właściciela w latach 20. XX w. uległy rozproszoniu; najlepsze, być może za pośrednictwem warszawskiego marszanda Abe Gutnajera, nabyło Muzeum Narodowe.

Dwie kolejne kolekcje zachowały się za to niemal w całości. Obie też były w dużej mierze swego rodzaju hołdem złożonym malarstwu młodopolskiemu. Edward Aleksander Raczyński, synowiec Atanazego Raczyń-

skiego, wybitnego kolekcjonera i znawcy sztuki, opodal rodzowego pałacu w Rogalinie wznosił osobną galerię na dzieła polskich i europejskich artystów (1912). Były tam udostępnione aż do ostatniej wojny. Po dość burzliwej młodości zbieracz stale mieszkał już w Polsce i poświęcił się całkowicie kolekcjonerstwu oraz wspieraniu sztuki; na przełomie stuleci był prezesem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Systematyczne, coroczne zakupy w Paryżu i Monachium zaowocowały wkrótce okazałym zbiorem nowoczesnego, chociaż raczej konserwatywnego malarstwa francuskiego, belgijskiego, niemieckiego i skandynawskiego. Równoległe w warszawskich i krakowskich galeriach rosła część polska. Raczyński, bardziej otwarty w artystycznych preferencjach od Milewskiego, obok dzieł reprezentujących „swojski” intymny realizm uwzględniał także całą gamę tendencji i zjawisk Młodej Polski, a szczególnie symbolizm. Istotne miejsce zajmowały tu obrazy Malczewskiego, który jakiś czas spędził nawet w Rogalinie, zostawiwszy tu kilka z najlepszych swoich prac (*Melancholia*, *Błędne koło*, *W tumanie*, *Zatrute studnie*). W licznie odwiedzanej galerii rogalińskiej wisiała



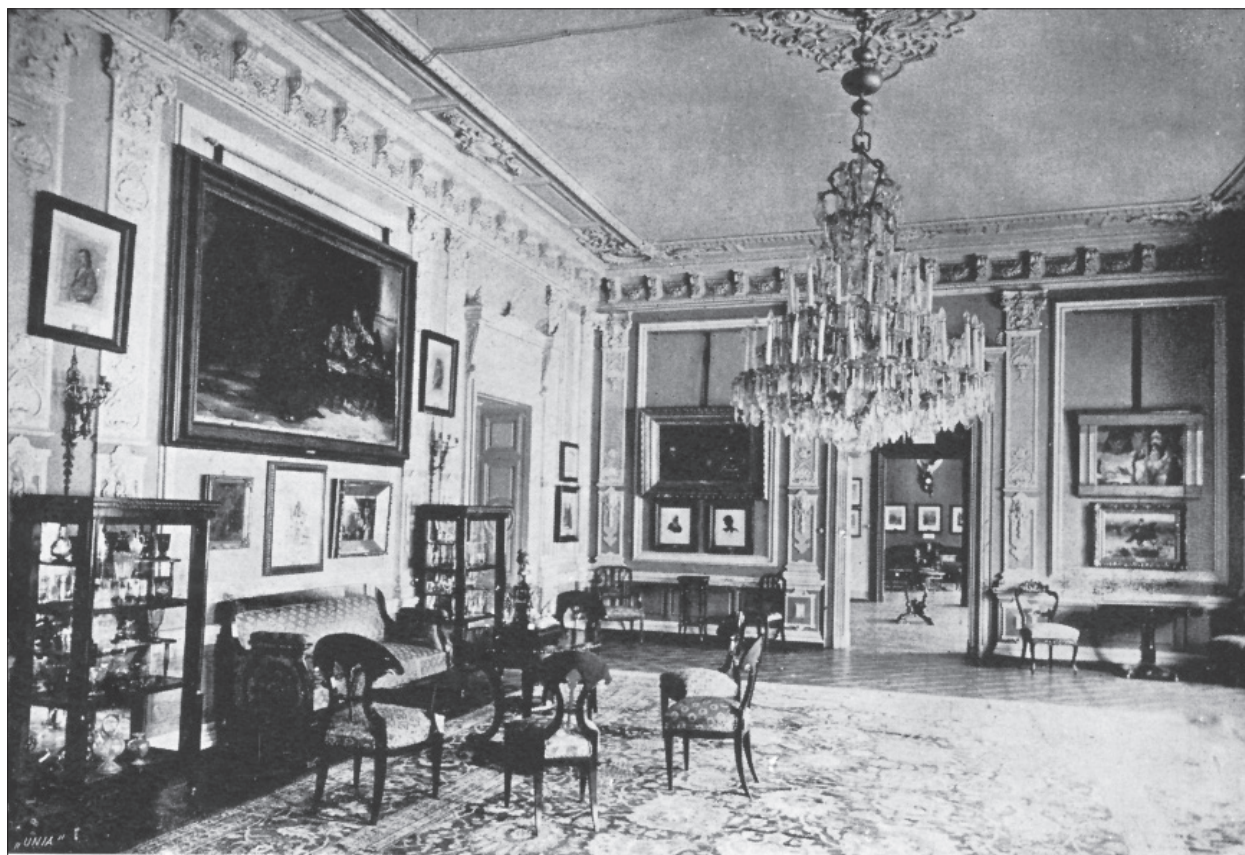
6. Krakowskie mieszkanie Feliksa Manggha-Jasieńskiego, neg. Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg B. Gumińska, *Feliks „Manggha” Jasieński. Szkic do portretu. Stała ekspozycja w Kamienicy Szolańskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie*. Przewodnik, Kraków 2006

6. The Cracow apartment of Feliks Manggha-Jasieński, negative: National Museum in Cracow, reproduced after: B. Gumińska, *Feliks „Manggha” Jasieński. Szkic do portretu. Stała ekspozycja w Kamienicy Szolańskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie*. Przewodnik (Feliks „Manggha” Jasieński. Sketch for a Portrait. A Permanent Exposition in the Szolański House – Department of the National Museum in Cracow), Krakow 2006

niezbyt udana *Joanna d'Arc* Matejki, prace Siemiradzkiego, Chełmońskiego, Kotsisa, Ajdukiewicza, pejzaże Stanisława Witkiewicza, Kamockiego, Uziembły, Fałata, Stanisławskiego i Ruszczyca, dwa słynne nokturny, i paryski Aleksandra Gierymskiego i warszawski Pankiewicza, portrety Boznańskiej, dzieła Vlastimila Hoffmana, Mehoffera, Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, Podkowińskiego, Weissa, Wojtkiewicza, Gwoździeckiego. Zdeponowane w Muzeum Narodowym w Warszawie, wojnę przetrwały w zasadzie bez większych strat. Potem rozproszyły się po muzeach krajowych, lecz w latach 90. XX w. dzięki Fundacji im. Raczyńskich odnalazły w poznańskim Muzeum Narodowym (część europejska w Rogalinie).

* Jeszcze jedna „Filia” Muzeum Narodowego, tekst powstał w 1907 r. i był śpiewany w Zielonym Baloniku. Refren zaczynał się słowami: *Mangha zbiory ma / Lecz ich nie chce dać / Jeśli chcesz zbiory mieć / To Krakowie płac!* Zob. Boy, *Słówka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1953, s. 212.

Nazwisko Feliksa Jasińskiego zw. Manggha kojarzy się przeważnie ze sztuką Dalekiego Wschodu (pamięć skandalu w Zachęcie z powodu wystawy jego japońskich drzeworytów w 1901 r., krakowska fundacja Wajdy w ostatnich latach). Jednakże malarstwo twórców polskich, przede wszystkim środowiska krakowskiego, stanowiło równie istotny obszar jego artystycznych fascynacji. Był to bez najmniejszych wątpliwości najwybitniejszy kolekcjoner w historii naszej kultury. Jego wszechstronne zbiory – obejmujące także dawną i nowoczesną grafikę zachodnioeuropejską, rzeźbę i nowoczesne zdobnictwo, zabytkowe meble, ceramikę, zegary, ikony, wyroby huculskie, starodruki – stały się niecodziennym, zaskakującym w swojej kompozycji całościowym dziełem (co można odczytać z fotografii mieszkania zbieracza). Twórcy polscy, których obrazy, rysunki, grafika i rzeźby wchodziły w jego skład, tworzyli nader wyszukaną plejadę: przede wszystkim Wyczółkowski, Pankiewicz, Podkowiński, Wyspiański, Stanisławski, Weiss, Mehoffer, Malczewski, Dunikowski. Nie było tu miejsca dla „klusowników sztuki”



7. Kolekcja Bolesława Orzechowicza w Muzeum Narodowym im. króla Jana III we Lwowie; repr. wg K. Badecki, *Zbiory Bolesława Orzechowicza*, Lwów 1922

7. The Bolesław Orzechowicz collection in the King Jan III National Museum in Lvov; reproduced after: K. Bedeck, *Zbiory Bolesława Orzechowicza* (The Bolesław Orzechowicz Collections), Lwów 1922

(Czachórkich, Żmurków, Styków), bo Manggha swoim ściśle indywidualnym wyborem pragnął kształtować polską estetykę. Na ile było to trafne świadczy niekwestionowane znaczenie wybranych przezeń artystów w historii polskiej sztuki. Zamieszkawszy w Krakowie w 1901 r., niedługo potem przekazał on kolekcję Muzeum Narodowemu, zachowując nad nią wszelako pełną, dyktatorską nieledwie kontrolę, co zainspirowało Boya-Żeleńskiego do napisania wielce złośliwego wiersza*. Dopiero po jego śmierci Muzeum przejęło zbiory ostatecznie. Naukowa pedanteria jednak kazała je arbitralnie pokawałkować pomiędzy poszczególne działy, przez co to arcydzieło kolekcjonerskie dziś już niestety nie istnieje, chociaż prawie wszystkie jego elementy zachowały się nienaruszone.

Omówione powyżej trzy wielkie kolekcje miały charakter wyjątkowy, bynajmniej jednak nie były czymś odosobnionym. W tych latach można doliczyć się co najmniej kilkudziesięciu poważniejszych zbiorów malarstwa polskiego, mniejszych zaś i całkiem niewielkich zespołów było z pewnością kilkaset. To samo można powiedzieć o okresie międzywojennym. Chwałewik wymienia malarstwo w przypadku czterech i pół setki kolekcji i zbiorów, z czego większość zawierała obrazy polskie – w samej Warszawie było ich ponad osiemdziesiąt (często była to główna specjalność zbieraczy). Sztukę współczesną częściej kolekcjonowano w większych miastach (Warszawa, Lwów, Kraków, Wilno, Łódź) niż w ośrodkach prowincjonalnych czy na wsi, gdzie często tradycyjnie występowały dzieła „starszej szkoły” lub portrety rodzinne. Prawdziwym ewenementem była kolekcja zgromadzona przez dekadentckiego czeskiego pisarza Jiříego Karaska ze Lwovic. Przyjaciół Przybyszewskiego, blisko związany z krakowskim środowiskiem artystów i poetów, zgromadził niemały zespół dzieł polskiego modernizmu. Były wśród nich obrazy, rysunki i rzeźby takich twórców, jak Wyspiański, Wyczółkowski, Malczewski, Dunikowski, Biegas, ale też Matejko, Grottger, Juliusz Kossak, Chełmoński i Aleksander Gierymski. Stanowią one jeden z rzadkich przypadków fascynacji naszą sztuką wśród cudzoziemców.

Kolekcje tych lat znane są tylko wrywkowo, głównie te, które zasilily zbiory publiczne. Bolesław Orzechowicz, ziemianin galicyjski, podarował swoją Muzeum Narodowemu im. Jana III we Lwowie (1921) – znajdowały się w niej nie tylko obrazy Leopolskiego, Rodakowskiego, Loefflera, Brandta, Siemiradzkiego, Pruszkowskiego, Axentowicza i Wyspiańskiego, ale też broń, meble, zegarki. Dominik Wittke-Jeżewski grafiką wzbogacił Muzeum Narodowe warszawskie i z tego powodu zapomina się o jego niemałej kolekcji



8. L. de Laveau, *Biały koń na pastwisku* ze zbiorów Józefa Landau; repr. wg katalogu aukcji zbiorów J. Landau, Frankfurt n/M, Rudolf Bangel, 24-25.05.1910

8. L. de Laveau, *White Horse in Pasture*, from the Józef Landau collections; reproduced after: auction catalogue of the J. Landau collections, Frankfurt n/M, Rudolf Bangel, 24-25 May 1910

malarstwa, w której zgromadził dzieła Suchodolskiego, Piwarskiego, Gersona, Brandta, Kotsisa, Malczewskiego, Pankiewicza. Do tego samego muzeum już po ostatniej wojnie trafiły niektóre obrazy należące do lekarza Franciszka Goldberg-Górskiego (m.in. Chełmońskiego, obu Gierymskich, Malczewskiego, Pankiewicza, Podkowińskiego, Ślewińskiego, Wyspiańskiego). Adwokat Leon Papięski z kolei na mocy testamentu stał się jednym z darczyńców Zachęty. Spośród bardzo wielu innych wspomnijmy tylko zbiory Juliusza Hermana w Warszawie (Matejko, A. Gierymski, Axentowicz, Fałat, Wyczółkowski, Malczewski, Wojtkiewicz) oraz dość rozległe pod względem chronologicznym kolekcje radcy Franciszka Macharskiego w Krakowie (Czechowicz, Bacciarelli, Matejko, Grottger, Siemiradzki, Wyspiański, Stanisławski) i Stanisława Zarewicza, kustosa Muzeum Narodowego im. Jana III we Lwowie (Bacciarelli, Lampi, Loeffler, Kotsis, Brandt, Malczewski). Szczególnie interesujące wydają się obrazy zgromadzone w Paryżu przez chemika, Józefa Landaua. Bogata w prace Stanisławskiego, Axentowicza, Pankiewicza, de Laveaux, Meli Muter, a także artystów łódzkich: Trębacza, Pilichowskiego, Hirszenberga, kolekcja ta była jakby zwierciadłem, w którym odbijało się środowisko artystów polskich przewijających się przez stolicę Francji na przełomie stuleci; została ona sprzedana na aukcji we Frankfurcie n. Menem w 1910 roku. Na specjalną uwagę zasługuje również zespół, który Edward Reicher umieścił w swojej willi w Aleksandrowie Kujawskim, a potem w Warszawie. Były w nim szkice Matejki i Norwida, płótna Orłowskiego, Brandta, Gierymskich, Grottgera, Stanisławskiego, Wyspiańskiego, Mehoffera, a także Leopolda Gottlieba i Meli

Muter, wraz z nader interesującym zespołem portretów i autoportretów artystów malowanych na paletach.

Niemniej nie wolno zapominać, że przedstawiony powyżej obraz polskiego kolekcjonerstwa jest mocno wyidealizowany – mówimy bowiem o wybitnych wyjątkach. Codziennosc była mniej piękna. Deklarowany zachwyt nad sztuką polską wcale nie był jednoznaczny z uznaniem dla jej rzeczywistej klasy artystycznej. Niska na ogół kultura plastyczna i powszechny brak zrozumienia dla wartości malarskich powodowały, że percepcja obrazów ograniczona była niemal wyłącznie do ich warstwy anegdotycznej. Pozwalało to na tolerowanie, a nawet w skrajnych przypadkach wysoką ocenę miernoty, jeśli tylko zachowany został „narodowy charakter” dzieła. Trzeba w tym widzieć efekt porozbiorowego pietyzmu dla dziedzictwa własnej kultury, ale też i bardzo konserwatywnych nawyków estetycznych. Toteż współczesne malarstwo europejskie nie zdobyło sobie żadnego uznania. Wystawa nowej sztuki francuskiej zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1938 r., chociaż nadspodziewanie dobrze przyjęta przez krytykę, budziła niesmak niemałej części publiczności. Jednocześnie jednak słabo reagowano także na najciekawsze zjawiska artystyczne na gruncie rodzimym. Lepszymi ocenami cieszył się jeszcze „elegancki modernizm” kapistów, ale inni twórcy awangardowi – formiści, uniści, konstruktywiści – dość ciężko torowali sobie drogę do upodobań nawet wytrawniejszych zbieraczy, które jakby zatrzymały się na *la belle époque* przed I wojną światową.

Kolejna wojna zrujnowała polskie kolekcjonerstwo prywatne, ale ostatecznie dobiła je dopiero epoka PRL. W wyniku walk 1939 r. oraz powstania warszawskiego w 1944 r. niemal całkowitemu unicestwieniu uległy zbiory ordynacji Przezdzieckich, Zamoyskich i Krasińskich oraz wiele innych mniejszych kolekcji zwiezionych do stolicy. Niewiele w sumie wiemy na temat tego okresu. W czasie okupacji w Warszawie działało niemało antykwariatów, do których trafiało wiele zbiorów, szczególnie żydowskich, wyprzedawanych z powodu ciężkich, a niejednokrotnie skrajnych warunków egzystencji ich właścicieli. Po wojnie zaś władza ludowa, znosząc poważniejszą własność prywatną, podcięła same podstawy kolekcjonerstwa. Co więcej, dekret o reformie rolnej z późniejszymi aneksami w jakimś sensie postawił taką działalność poza prawem. Zbiory o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, a więc w zasadzie wszelkie, miały stać się własnością

państwa. Kolekcje Potockich z Krzeszowic i Reyów z Przeclawia skonfiskowała bezpieka, ustanowiono państwową kuratelę nad krakowskim muzeum Czartoryskich. W ramach „bitwy o handel” likwidacji uległ prywatny obrót sztuką, w miejsce którego od początku lat 50. pojawiła się państwowa Desa. Kolekcjonerstwo – rozrywka arystokracji i burżuazji – miało zniknąć wraz z dawnym światem, a jego rolę odtąd pełnić miały państwowe muzea (zawsze niedoinwestowane i głównie przez to pozbawione szans na stworzenie znaczących kolekcji).

Kolekcjonerstwo jest jednak zbyt głęboko zakorzenioną potrzebą ludzką, by dekrety władzy były w stanie ją stłumić. Toteż całkowicie nie zamarło ono i za PRL-u, chociaż dla popularnych mediów kolekcjoner na ogół jeśli nie był przestępcą, to kimś wysoce podejrzanym albo przynajmniej dziwnym (ścigał go kpt. Żbik w komiksie i por. Borewicz w serialu telewizyjnym). Dawniejsze, ale i nowe malarstwo polskie odnajdowało więc miejsce dla siebie w prywatnych kolekcjach (np. Wiesława Ochmana, Bolesława i Liny Nawrockich), szczególnie w schyłkowym okresie tej epoki. Zbieracze jednak raczej nie nagłaścili swoich dokonań, a w ich rolę weszli z powodzeniem dyrektorzy kilku muzeów (Łódź, Wrocław, Bydgoszcz). Jako postać szczególną trzeba tu koniecznie wspomnieć Bożenę Kowalską, która w latach 70. i 80. dla „Galerii 72” przy Muzeum Okręgowym w Chełmie Lubelskim na podstawie całkowicie osobistych wyborów zgromadziła wybitny zespół polskiej awangardy. Znaczące zbiory prywatne powstawały wówczas poza granicami. Ich twórcom (m.in. Tom Podl, Wojtek i Ewa Fibakowie, Marek Mielniczuk) zawdzięczamy „odkrycie” i popularyzację jednego z istotniejszych obszarów naszego malarstwa, jakim była polska *école de Paris*. Po 1989 r. natomiast kolekcje dość szybko odrodziły się w kraju i obecnie można chyba mówić o ich nienajgorszym rozwoju. Zainteresowania większości poważniejszych i skromniejszych zbieraczy koncentrują się tradycyjnie na legendarnym dla sztuki polskiej okresie końca XIX i pierwszych dziesięcioleciach ubiegłego wieku, ale obejmują one także twórczość czasów powojennych, a w ostatnich latach można dostrzec rosnące zainteresowanie sztuką najnowszą. Z tych, którzy chętnie publicznie ujawniają swoją pasję wymieńmy tylko Piotra Voelkela, Grażynę Kulczyk, Krzysztofa i Dariusza Bieńkowskich, Krzysztofa Musiała, Antoniego Michalaka.

Wskazówka bibliograficzna

Bibliografia polskiego kolekcjonerstwa, nawet o zakresie ograniczonym tylko do zbiorów sztuki polskiej, wymagałaby niemałego tomu. Wykaz zawiera tylko zestawiony chronologicznie wybór publikacji, który pozwala uzupełnić informacje na temat wspomnianych tu zbiorów i poruszanej problematyki.

- K. Badecki, *Zbiory Bolesława Orzechowicza*, Lwów 1922.
 E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, t. 1-2, Warszawa-Kraków 1927.
 T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
 Z. Nowak, *Zbiory Leona Franciszka Goldberg-Górskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, R. 10 (1966).
 B. Pałowska-Wilde, *Początki muzealnictwa w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo”, t. 2, 1966, s. 3-44.
 M. Płażewska, *Salon Krywulta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, R. 10 (1966), s. 294-423.
 J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Wrocław 1968.
 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław 1969.
 I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński – kolekcjoner i mecenas*, Wrocław 1973.
 J. Hensel, *Mecenas finansjery warszawskiej w zakresie plastyki w drugiej połowie XIX wieku [w:] Dzieje burżuazji w Polsce. Studia i materiały*, pod red. R. Kołodziejczyka, Wrocław 1974, s. 31-100.
 A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.

Mecenas – kolekcjoner – odbiorca. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981, Warszawa 1984.

D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów: malarstwo polskie*, Warszawa 1990.

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Warszawa 1992.

J. Polanowska, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832-1863*, Warszawa 1995.

Galeria Edwarda Raczyńskiego, pod. red. A. Ławniczakowej, Poznań 1998.

T.F. de Rosset, *Galeria Aleksandra Kokulara i kilka innych kolekcji artystycznych warszawskich malarzy w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXV, 2000, s. 105-144.

J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Podhorce: dzieje wnętrza pałacy i galerii obrazów*, Kraków 2001.

A. Król, A. Tanikowski, *Kolory tożsamości: sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla*, Szczecin 2002.

K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie*, Warszawa 2004.

S. Bóldok, *Antykwarjaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800-1950*, Warszawa 2004.

T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919: między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005.

W niniejszym artykule wykorzystano także własne, niepublikowane badania autora oraz szereg katalogów polskich kolekcji przygotowanych w ramach prowadzonego pod jego kierunkiem seminarium muzealniczego przez studentów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (materiały te dostępne są w Pracowni Dokumentacji Historyczno-Naukowej IZK UMK).

Tomasz F. de Rosset

Polish Paintings in Polish Private Collections

Polish painting is a domain of the arts that tends to meet with the greatest interest of local collectors. This trend is evidenced by information about numerous old collections and those being created at the moment as well as auction catalogues and the offers made by art galleries and antique shops during the last decade or so. After all, this is a relatively recent phenomenon – simplifying things, we might agree that it is slightly more than a 150 years old. It was in the wake of the publication of Rastawiecki's *Słownik malarzów* (Dictionary of Painters) that the Poles ultimately became aware of the existence of something which may be described as the “Polish art milieu”.

The author presented a synthetic sketch of the origin and shaping of an awareness of the presence of independent Polish

art and the reflection of this process in the selections made by Polish collectors. A universal recognition of the existence of the “Polish school” took place at the time of the partitions and was closely connected with a struggle for national survival and the regaining of liberty. Crucial importance was attached to the aforementioned *Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających* (Dictionary of Polish Painters and Foreign Artists Settled or Temporarily Residing in Poland) by Edward Rastawiecki (1850, 1852, 1855), patriotic publicists dating back almost to the early nineteenth century and, first and foremost, artistic reality – the *oeuvre* of the “Munich school”, Matejko, Gerson, and, finally, the Young Poland artists. The author proposed a parallel discussion on

prime tendencies in Polish art collections, which in about the mid-nineteenth century were, as a rule, associated with works ascribed to representatives of great European schools: Italian, French and Flemish (the collections of Tomasz Zeliński, Andrzej Mniszech, Karol Hopper, the Przedzieckis, the Zamoyskis, and the Krasieńskis). The collection of Polish paintings belonging to Rastawiecki was a *sui generis* exemplification of his publication. The popularity of Polish painting continued to grow during the successive period, until it became almost an exclusive component of the artistic predilections of the Poles. A considerable role was played by collections amassed by the bourgeoisie, financiers and entrepreneurs as well as the prosperous intelligentsia and representatives of the “freelance” professions, mainly from Warsaw (the Kronenberg, Bloc, Epstein, Bersohn,

Rosenbaum, and Rotwand families). The turn of the century and the first decades of the twentieth century signified probably the peak of Polish art collections. This was the time of the origin of possibly the most important collections in the history of Polish painting – those belonging to Ignacy Korwin-Milewski, Edward Aleksander Raczyński and Feliks Manggha-Jasieński. These unique examples were not alone, and in the first half of the century they were accompanied by several hundred smaller or larger collections representing a similar orientation. Their progress was halted by the second world war and ended during the era of the People’s Republic of Poland. A renaissance of private collections, which survived in the form of relics or were created by émigrés, could not take place until after 1989.

□

Katarzyna Barańska

ZAPOMNIANA SPOŁECZNOŚĆ KONCEPCJA ARANŻACJI MUZEUM NA ZAMKU W OŚWIĘCIMIU

Udokumentowana, bogata i ciekawa historia Oświęcimia sięga wieku XII¹, a jednak, kiedy w listopadzie 2006 r. pisząca te słowa poprosiła ok. 200 studentów krakowskich (z Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Sztuk Pięknych) o podanie pierwszego skojarzenia z nazwą miasta, tylko jedna osoba wpisała nazwę klubu sportowego tu działającego. Wszyscy pozostali wiązali miasto jedynie z obozem koncentracyjnym. Z jednej strony można by pomyśleć, że to nic dziwnego, że tyle zła i ponad milion ofiar to bagaż, który przeważa wszystko i że nie miał racji student myślący o hokeistach. Z drugiej jednak strony jest rzeczywistość mieszkańców Oświęcimia, którzy żyją napiętnowani nazistowskimi decyzjami i ciągle płacą dług, którego przecież nie zaciągali.

Przed II wojną światową nieco ponad połowę mieszkańców stanowili obywatele pochodzenia żydowskie-

go, pozostali byli katolikami. Proporcje te były zachowane także w Radzie Miasta, zaś długoletni burmistrz Roman Mayzel prowadził politykę ugodową i dwie społeczności żyły obok siebie wspólnie decydując o sprawach ważnych dla miasta. Jak podkreśla znawczyni historii Oświęcimia, Elżbieta Skalińska-Dindorf, *o poprawnej współpracy mieszkańców miasta świadczyć może to, że kiedy w 1934 r., z okazji 25-lecia kapłaństwa, ksiądz kanonik mgr Jan Skarbek otrzymał honorowe obywatelstwo miasta Oświęcimia, serdeczne życzenia złożyła mu również i delegacja ludności żydowskiej z wiceburmistrzem drem Emilem Reichem i rabinem Bombachem na czele*². Utworzenie w 1940 r. KL Auschwitz na trwale zmieniło krajobraz kulturowy miasta i okolic. Odwiedzający obóz – a było ich w 2007 r. ponad milion osób³ – rzadko przekraczają most na Sole i rzadko mogą przekonać się, że znajduje się tu ładne i ciekawe miasto.



1. Pocztówka z Oświęcimia z widokiem zza rzeki, panoramy wzgórza zamkowego i drewnianego mostu, lata 1904-1908

1. Postcard from Oświęcim with a view across the river, a panorama of Castle Hill and a wooden bridge, 1904-1908



2. Pocztcówka z widokiem Rynku Głównego w Oświęcimiu, strona południowo-zachodnia z figurą św. Jana Nepomucena z ok. 1915

2. Postcard with a view of the Main Market Square in Oświęcim, south-western side with a statue of St. John Nepomuk from about 1915

Tragedia Auschwitz ogarnęła nie tylko miliony ludzkich istnień, mogła stać się również mordercą dla społeczno-kulturowej tkanki miejskiej. Fakt, że mieszkańcy nie poddali się i zachowywali pieczołowicie pamiątki materialne i pamięć o czasach sprzed 1940 r. stanowi dowód, że miasto przed wojną miało wyrazisty charakter oraz że społeczność traktowała Oświęcim jako swoją małą ojczyznę i centrum własnego świata.

Czasy wojny zmieniły nie tylko społeczne oblicze miasta, odcisnęły także piętno na jego wyglądzie – przebudowano niektóre ulice, wyburzono wiele budynków, w tym także starą synagogę. Zmienił się także Rynek, z którego usunięto figurę św. Jana Nepomucena (do dzisiaj nie odnalezioną) i dwie studnie z kołowrotami, postawiono tu natomiast obudowę bunkra, w którym dziś mieści się pawilon handlowy „Tęcza” szpecący swym wyglądem ładne kamienice wokół. Dzisiejsze władze miasta dążą do tego, by przywrócić starym kamienicom piękny wygląd, przeprowadzane są remonty budynków miejskich, a także nawierzchni i zieleni.

Szczególne wrażenie na odwiedzających robi odrestaurowany i pięknie w nocy iluminowany zamek górujący na wysokiej skarpie nad Sołą. Stojąca tu wie-

ża jest również obecnie objęta kompleksowym remontem połączonym z planowaną przebudową, polegającą na podniesieniu dachu i utworzeniu tarasu widokowego. O murowanej z cegieł wieży obronnej *wysokiej i smukłej* pisał już w XV w. Jan Długosz⁴. Zamek obok wybudowany przechodził różne koleje losu – płonął na początku wieku XVI, odbudowany wkrótce gościł Bonę Sforzę w drodze na jej ślub z Zygmuntem. Prawdopodobnie zatrzymał się tutaj Henryk Walezy kiedy uciekał z Polski do Francji. Pożar ogarnął zamek również dwukrotnie w wieku XVII, ostatecznie został spalony w czasie potopu szwedzkiego. I chociaż uchwała sejmowa w XVIII w. nakazywała prace remontowe, budowla stopniowo coraz bardziej popadała w ruinę. Zniszczenia dopełniła powódź w 1813 r., kiedy Soła zmieniła swój bieg i niemal połowa wzgórza wraz z budynkami oberwała się i runęła do wody. W kolejnych latach częściowo zrujnowane zabudowania zamkowe służyły nowym, prywatnym właścicielom, jako pomieszczenia gospodarcze – skład soli czy magazyny handlowe. Dopiero na początku XX w. zrujnowany obiekt zakupił Karol Kaszny, który go wyremontował i urządził tu hotel i kompleks gastronomiczny. Wkrótce zamek został wydzierżawiony przez Starostwo Oświęcimskie

i od 1918 r. mieściły się tu biura starosty. Na krótko znalazł się w rękach Jakuba Haberfelda, właściciela fabryki wódek i likierów, który przeznaczył zamek na skład swoich wyrobów. W 1926 r. odkupiony został przez Wydział Powiatowy – przeprowadzono wówczas gruntowny remont zamku i jego rozbudowę. Od tego czasu był on siedzibą kolejnych instytucji publicznych.

Zakończony w 2006 r. remont wiąże się również ze zmianą przeznaczenia budynku, który ostatnio mieścił między innymi Urząd Pracy, Stowarzyszenie Romów i ekspozycję historyczno-etnograficzną. Władze miasta zdecydowały o ujednoczeniu charakteru obiektu, który ma być siedzibą powstającego muzeum miejskiego, z uwzględnieniem również funkcji reprezentacyjnej. W jesieni 2006 r. pisząca te słowa zaproponowała – po konsultacjach z władzami miasta i obecnym jego gospodarzem, Oświęcimskim Centrum Kultury – poniżej przedstawioną wstępną koncepcję muzeum i aranżacji wewnątrz zamku. Koncepcja została poddana pod ocenę i dyskusję władzom miasta, przedstawiona Komisji Kultury Rady Miasta oraz zainteresowanym grupom (m.in. Klubowi Oświęcimska Starówka, Stowarzyszeniu Chrześcijańskich Rodzin Oświęcimskich i Centrum Żydowskiemu, a także przedstawicielom duchowieństwa oświęcimskiego). Została również zaprezentowana w programie telewizji lokalnej, omówiona na konferencji prasowej i przedstawiona gościom obecnym na wernisażu pierwszej wystawy czasowej na zamku, na której pokazano zbiory dwóch kolekcjonerów oświęcimskich – Tadeusza Firczyka i Mirosława Ganobisa. Koncepcja została przyjęta, obecnie trwają prace nad stworzeniem szczegółowych scenariuszy wystaw i ich realizacją. Nadzór merytoryczny sprawuje autorka, zaś plastyczne rozwiązania powierzono Tadeuszowi Smolickiemu, scenografowi teatralnemu posiadającemu również doświadczenie wystawiennicze. Nad całością czuwa dyrektor Oświęcimskiego Centrum Kultury, Piotr Matusiak, który od 2007 r. jest również pełnomocnikiem Prezydenta Miasta do spraw zagospodarowania zamku. Panie Dorota Mleczek i Wioletta Oleś, pracownicy OCK, z wielką pasją i oddaniem pracują nad realizacją wystawy stałej, równocześnie organizując również wystawy czasowe na zamku i prowadząc działania edukacyjne dla szkół Oświęcimia i okolic.

Koncepcja muzeum wyrosła z przekonania, że na wystawie w salach zamku powinny być przedstawione te właśnie treści, które stanowiły wartość dla mieszkańców Oświęcimia i które przesądziły o tym, że miasto oparło się unicestwiającej sile w czasie II wojny światowej. W istocie rzeczy taka wystawa może jesz-

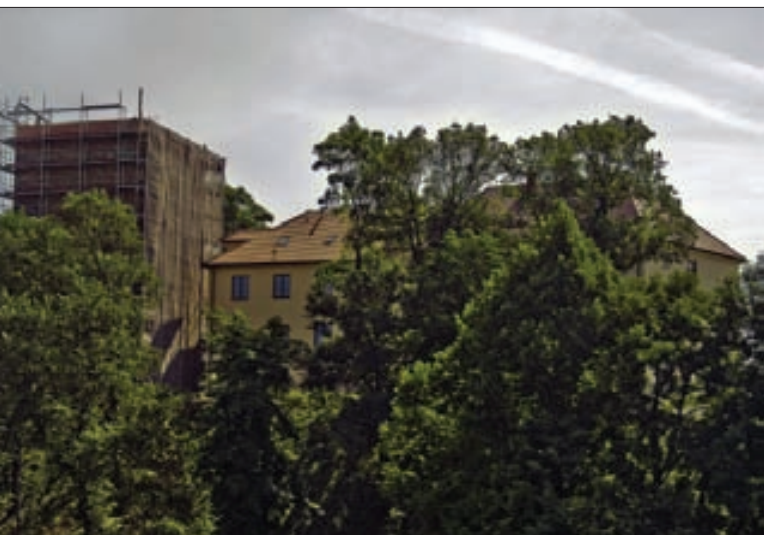
cze bardziej potęgować emocjonalny odbiór KL Auschwitz. Unaocznic bowiem może – szczególnie młodemu pokoleniu – jak wyglądało życie przed wojną oraz jakie wartości i treści kulturowe zostały zniszczone. Ze względu na sytuację demograficzną w przedwojennym Oświęcimiu – współegzystencję żydów i katolików – wystawa może mieć ważny walor edukacyjny. Celem byłaby lekcja historii i przez to zmiana wizerunku miasta oraz „oczyszczenie z zarzutów”, które pojawiają się niekiedy w związku z KL Auschwitz (antysemityzm miasta i Polaków, istnienie „warunków” do funkcjonowania obozów w Polsce etc.).

Przy opracowaniu koncepcji wystawy muzealnej na zamku w Oświęcimiu kluczowy okazał się wybór okresu, który będzie eksponowany. Zdecydowano ostatecznie pokazać okres po 1867 r. – to rok kluczowy dla całej Galicji, ważny także dla Oświęcimia – wprowadzono wówczas język polski jako urzędowy w dokumentach



3. Bryła Zamku w Oświęcimiu od strony wschodniej

3. Solid of Oświęcim Castle from the east



4. Zamek od strony Soły, remont Wieży Piastowskiej planowany jest na koniec 2008 roku
4. Castle from the Soła; the Piastowska Tower is to be repaired at the end of 2008

miejskich, zaś kilka lat później, w 1871 r., podjęto uchwałę o przemianowaniu nazw ulic z niemieckich na polskie. Lata 70. XIX w. to również czas wytyczonych porządków po pożarze w 1863 r. – wybudowano nowy ratusz miejski i zakończono restaurację kościoła parafialnego. Dla Oświęcimia rozpoczął się okres *prosperity* – wiele budowano, zakładane były ważne instytucje o charakterze społecznym, jak chociażby utworzone w 1874 r. Stowarzyszenie Straży Ochotniczej Ogniowej czy powołane w 1897 r. Towarzystwo Polskiej Szkoły Średniej w Oświęcimiu. Oświęcim był ważnym węzłem kolejowym, stawał się powoli ośrodkiem przemysłu i handlu – znalazły tu miejsce takie zakłady, jak Walcownia Cynku, Fabryka Papy Dachowej, Fabryka Przetworów Chemicznych Union, Fabryki Konserw Rybnych „Ostryga” i „Atlantic” i wiele innych. Bardzo znane stało się miasto dzięki Fabryce Maszyn i Samochodów S.A. Praga-Oświęcim, produkowano tu bowiem samochód, którym jeździli i który reklamowali Jan Kiepuła i Wojciech Kossak⁵. Miasto stanowiło centrum dla okolicznych mieszkańców, było areną interesujących wydarzeń, spośród których trzeba wymienić przyjęcie dla Józefa Piłsudskiego i jego korpusu oficerskiego w lutym 1915 r. przygotowane przez działaczy licznych towarzystw i komitetów patriotycznych działających wówczas w Oświęcimiu. Ważnym momentem było również podjęcie w 1915 r. inicjatywy wybudowania na Zasolu osady baraków o trwałej konstrukcji – pierwotnie miała być stacją kontrolną i urzędem pracy dla bardzo licznych emigrantów sezonowych, i taką funk-

cję pełniła od 1917 roku. W późniejszych latach osada stała się schronieniem dla uchodźców po powstaniach śląskich, uchodźców ze Śląska Cieszyńskiego, pełniła funkcję koszar Wojska Polskiego. W zamysłach władz miasta osada barakowa miała być czynnikiem rozwoju miasta i tak rzeczywiście było przez dwadzieścia lat. Stała się jednak również pośrednio jego nieszczęściem, istniejąca bowiem infrastruktura przesądziła o umiejscowieniu tu w 1940 r. obozu koncentracyjnego; na zawsze zmieniło to oblicze miasta.

Wybór okresu 1867-1940 jako dominującego na wystawie nie oznacza, że nie zostaną pokazane czasy dawniejsze. Jednakże pamiątek z okresu księstwa oświęcimskiego nie ma zbyt wiele. Mapa księstwa z 1570 r., miecz rycerski czy fragmenty kafli będą ciekawym uzupełnieniem zbiorów bardziej współczesnych. Dla mieszkańców badanego okresu przeszłość miała znaczenie, dlatego z pewnością gromadzili oni jej pamiątki i mogli je przechowywać pieczołowicie w swoich domach. W ścianie jednego z pomieszczeń zamku wmurowana została piętnastowieczna płyta nagrobna Mikołaja Myszkowskiego pierwotnie pomieszczona w nieistniejącym już dziś kościele dominikanów. Przewiduje się rekonstrukcję zatartej postaci zmarłego na podstawie fotografii płyty z 1895 roku. Pomiędzy zamkiem i remontowaną obecnie wieżą planuje się również utworzenie skansenu archeologicznego, gdzie zostaną pokazane liczne wykopaliska z terenu zamkowego wzgórza.

Zamek to trzy kondygnacje, poddasze i piwnice. Wejście główne znajduje się od strony rzeki Soły, na wprost wejścia znajduje się szeroka, reprezentacyjna klatka schodowa. Wewnątrz można wydzielić dwukondygnacyjną część (parter i pierwsze piętro) z odrębną, wewnętrzną klatką schodową. Na drugim piętrze, przeciwnie do wieży piastowskiej, znajduje się duże pomieszczenie o wysokości dwóch pięter, ma ono spełniać funkcję sali reprezentacyjnej. Na pierwszym piętrze i na wysokości poddasza planuje się utworzenie przełączek, które będą stanowiły przejście do wieży. W wyremontowanych piwnicach zostanie otworzona kawiarnia zamkowa.

Poza salą reprezentacyjną i częścią przeznaczoną na stałą wystawę w zamku znajdą się także sale wystaw czasowych zaopatrzone w nowoczesne oświetlenie galeryjne i konieczne zabezpieczenia, biblioteka i sale edukacyjne, pomieszczenia biurowe i administracyjne wraz z pokojem gościnnym oraz magazyny muzealne i pracownie. We wstępnej propozycji zagospodarowania zamku zasugerowano, by wszystkie pozamuzealne wnętrza urządzone zostały w jednolitym stylu – dominujący tu miał być *art déco*. Twórcy koncepcji stwier-

dzili, że najważniejsze powinno być odniesienie do istniejących już zbiorów Oświęcimskiego Centrum Kultury, które od 1993 r. tworzone były – jak to ujęto w ulotce reklamowej – *dzięki pasji mieszkańców miasta, dążących do utworzenia muzeum miejskiego, dokumentującego przeszłość miasta, jego dzieje i tradycje [...] powstały na bazie eksponatów przekazanych przez Towarzystwo Miłośników Ziemi Oświęcimskiej*⁶.

W naturalny sposób wspomniana wyżej wydzielona część zaopatrzona w osobną klatkę schodową, z możliwością zamknięcia i wyłączenia z reszty pomieszczeń zamkowych, przeznaczona być może na część muzealną – stałą ekspozycję. Sale zostały oddzielone od reszty zamku kratami, a także wyposażone we wszelkie konieczne instalacje zapewniające bezpieczeństwo zbiorom.

Założeniem wystawy stałej ma być ukazanie życia brutalnie przerwane w czasie II wojny światowej. Życia, które polegało na pokojowej współegzystencji Polaków dwu wyznań. Ludzi, którzy z jednej strony mieli swoje życie prywatne, domowe – świat, w którym było miejsce dla osobistych przekonań, codziennych czynności i życia w gronie rodziny, z drugiej zaś – odgrywali swoje role społeczne dla dobra miasta, które zamieszkiwali. Każda z dwu kondygnacji części muzealnej Zamku będzie miała więc nieco inny charakter – parter przeznaczony będzie na pokazanie życia społecznego, pierwsze piętro będzie przeznaczone na życie domowe, rodzinne.

W jednej z sal parteru znajduje się wmurowana w ścianę tablica nagrobna Mikołaja Myszkowskiego. Narzuca to pewien rodzaj traktowania przestrzeni. Sala ta jest, *notabene*, niewielka i niezbyt fortunnie wybrana na miejsce umieszczenia tak cennego obiektu. Nieznane są kryteria tego wyboru. Jednakże z przyczyn oczywistych w niej właśnie zostaną zaprezentowane eksponaty dokumentujące religię katolicką. Będą to zarówno przedmioty znajdujące się w zbiorach (książeczki, obrazy, różańce, jak też pochodzące z kwerendy przeprowadzonej w kościołach i klasztorach oświęcimskich (np. klęcznik, monstrancja, kielich). Ksiądz Jerzy Brońka, proboszcz parafii p.w. Wniebowzięcia NMP ofiarował do zbiorów przedwojenny ornat, który po przeprowadzonej konserwacji zostanie umieszczony na wystawie. Na ścianach znajdują się powiększone

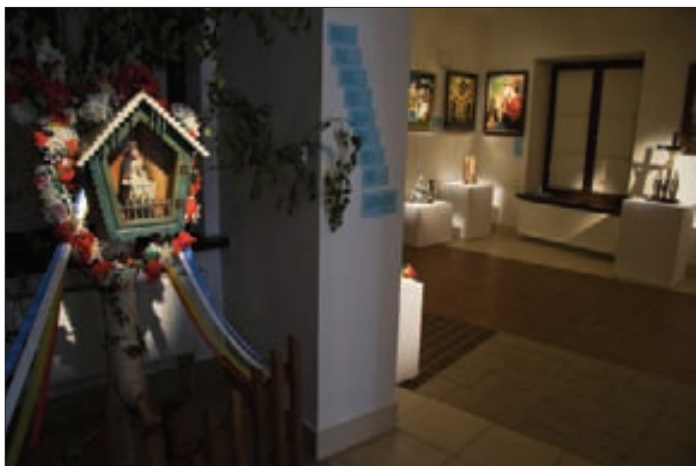


5. Fragment tymczasowej ekspozycji z Zamku w Oświęcimiu

5. Fragment of a temporary exposition at Oświęcim Castle

6. Płyta nagrobna Mikołaja Myszkowskiego

6. Tombstone of Mikołaj Myszkowski



7. „Gwiazdo zaranna”, ekspozycja czasowa w salach wystaw zmieni-nych

7. "Morning star" – temporary exposition in the changing ex-positions showrooms

fotografie istniejących w Oświęcimiu obiektów kultu (kościół, kaplice, cmentarz, figura św. Jana na Ry-ku). Uzupełnieniem i istotną częścią wystawy będzie multimedialny program prezentujący religię katolicką w Polsce (podstawy wiary, główne święta, historia kul-tu w naszym kraju). Ilustracją dźwiękową powinny być nagrania modlitw (np. różaniec, pieśni). Projektowane jest również umieszczenie tu fragmentu konfesjona-łu, w którym (po przyłożeniu ucha do kratki) można będzie usłyszeć *nagranie z rachunkiem sumienia z epoki*. We wnętrzu można umieścić manekin męski w typowej pozycji modlitwnej (drobne szczegóły mogą dać asumpt do pogłębionej dyskusji – np. kapelusz leżą-cy na ławce przy kłęczącej postaci). W oknie znajdzie się witraż zaprojektowany i wykonany specjalnie dla Zamku.

Sąsiednia, niestety równie mała sala przeznaczona zostanie do pokazania judaizmu. Tu również w oknie znajdzie się witraż, zaś ściany zostaną przykryte foto-grafiami żydowskich miejsc kultu w Oświęcimiu. Planujemy też – w analogii do płyty Myszkowskiego – pokazanie fotografii naturalnej wielkości macewy z kirkutu oświęcimskiego. Wśród eksponatów nale-ży wymienić dokumenty znajdujące się w zbiorach oraz zasługujące na uwagę święte księgi – Chumasz i Talmud. Podobnie jak w Sali Katolicyzmu pokazane

8. XIX-wieczny Talmud jest jedną z niewielu zachowanych pamiątek po społeczności żydowskiej Oświęcimia

8. A nineteenth-century Talmud is one of the scarce preserved tra-ces of the Jewish community in Oświęcim

zostaną podstawy kultu, przedstawione będą prakty-ki religijne i kalendarz świąt za pomocą sakralnych akcesoriów. Niewiele ich zachowało się w Oświęcimiu, a te, które się zachowały znajdują się na wystawach Centrum Żydowskiego w położonej opodal Synagodze Chewra Lomdei Misznajot. Przeprowadzone w muze-ach Krakowa, Chrzanowa i innych kwerendy oraz moż-liwość dokonywania zakupów u antykwariuszy dają jednak nadzieję na skompletowanie najważniejszych utensyliów religijnych. Planowane jest – podobnie jak w sąsiedniej Sali Katolicyzmu – przygotowanie progra-mu multimedialnego prezentującego wyznanie moję-szowe, pokazanie zaś postaci męskiej w typowej mod-litwnej postaci i w nakryciu głowy może być okazją do dyskusji na temat różnic i podobieństw obu religii.

Podobna zasada będzie przyjęta przy urządzeniu kolejnych pomieszczeń, gdzie przedstawione zostaną wnętrza mieszkalne Polaków wyznania katolickiego i Polaków wyznania mojżeszowego. Szczupłość miej-sca w obu pomieszczeniach pozwoli na ukazanie jedy-nie najważniejszych aspektów życia. Znajdujące się w oświęcimskich zbiorach meble (stoły, zegary, lustra, biblioteki) mogą być doskonałym punktem wyjścia. Należy je jednak uzupełnić meblami i sprzętami, które



zostaną zakupione w antykwariatach (także w jedynym oświęcimskim) oraz wypożyczone z muzeów. Można mieć nadzieję, że urządzone już wnętrza na Zamku staną się inspiracją dla mieszkańców Oświęcimia, którzy być może posiadają jeszcze pamiątki z dawnych czasów i zechcą je przekazać do muzeum zamiast skazywać je na zniszczenie. Obydwa pomieszczenia w miarę możliwości powinny zostać umeblowane niemal identycznie, warto natomiast, by różniły się przedmiotami religijnymi (np. w jednym kropielniczka, w drugim mezuza przy wejściu) oraz tymi, które służyły obchodzeniu świąt religijnych i rodzinnych w wymiarze domowym (świeczniki, ozdoby choinkowe itd.). Oświetlenie powinny stanowić żyrandole z epoki. Okna będą częściowo przysłonięte zasłonami i firankami; zamierzamy umieścić w oknach wklejone na transparentnej folii zdjęcia odpowiednio – synagogi i kościoła parafialnego. Uzupełnieniem mają być – analogicznie do sal religijnych – komputery z multimedialnym przewodnikiem po obrzędowości rodzinnej obu wyznań. Program powinien być tak skonstruowany, by np. po kliknięciu w ikonę „stół” ukazywały się informacje o typowych potrawach polskiej i żydowskiej kuchni, o postach nakazanych, o wymogach koszerności, itd. Planuje się, że w kawiarni zamkowej będzie serwowana kuchnia żydowska i polska. Możliwa jest również degustacja drobnych przekąsek oraz ewentualnie zakup pojedynczych ciasteczek w sklepie muzealnym. Z kolei np. wskazanie myszką na ikonę „zegar” mogłoby informować zwiedzających o kalendarzu chrześcijańskim i żydowskim, o miarach czasu, konieczności przestrzegania pewnych zakazów i nakazów z tym związanych. Radia znajdujące się w zbiorach będą w ten sposób przystosowane, by z ich głośników sączyła się muzyka popularna w językach polskim i jidysz.

W kolejnych salach muzealnych pokazywane będą przedmioty świadczące o tym, że Polska była jedną z wartości kształtujących kulturę miasta. Szczególnie wyeksponowane zostaną pamiątki po Aleksandrze Orłowskim, kompozytorze i organizatorze ruchu muzycznego, wieloletnim radnym miasta, bardzo zasłużonym dla jego rozwoju. W pozostałych pomieszczeniach pokazane zostaną inne elementy życia prywatnego – kuchnia, przedpokój, salon. Wzbogacenie ekspozycji przez nagrania i reprinty prasy przedwojennej („Głos Ziemi Oświęcimskiej”, „Dziennik Urzędowy Ziemi Oświęcimskiej”) może mieć ważny walor edukacyjny.

Przestrzeń publiczna przedstawiona zostanie na innej kondygnacji w części muzealnej zamku. Znajdą tu swoje miejsce pamiątki po przemyśle oświęcimskim, handlu i jarmarkach, straży pożarnej i innych służbach



9. Meble Aleksandra Orłowskiego na ekspozycji Zamku w Oświęcimiu

9. Furniture belonging to Aleksander Orłowski displayed at Oświęcim Castle

publicznych. W zbiorach przechowały się fotografie wnętrz sklepowych i apteki – według nich można pokusić się o częściową rekonstrukcję tych wnętrz, by przybliżyć atmosferę, która mogła tam panować. Przewiduje się pokazanie szkolnictwa oświęcimskiego – ważną rolę odegrała tu szkoła prowadzona przez oo. salezjanów. Bogaty zbiór pocztówek z przedwojennego Oświęcimia może być pretekstem do opowiedzenia – muzealnymi środkami – historii poczty i sposobów komunikowania się w tym okresie. Istnieje wiele pamiątek po istniejącej tu do II wojny Wytwórni Wód i Likierów Jakuba Haberafelda – znajdą one odpowiednie miejsce na wystawie. Wiele z pozostałości dawnego życia Oświęcimia znajduje się w rękach prywatnych



10. Sala Reprezentacyjna na Zamku w Oświęcimiu

10. Stately Hall at Oświęcim Castle

Muzea i kolekcje

– przede wszystkim dwóch, wspomnianych wcześniej, kolekcjonerów. Obaj zadeklarowali pomoc i przekazanie muzeum i przekazanie niektórych obiektów ze swoich zbiorów jako depozyt.

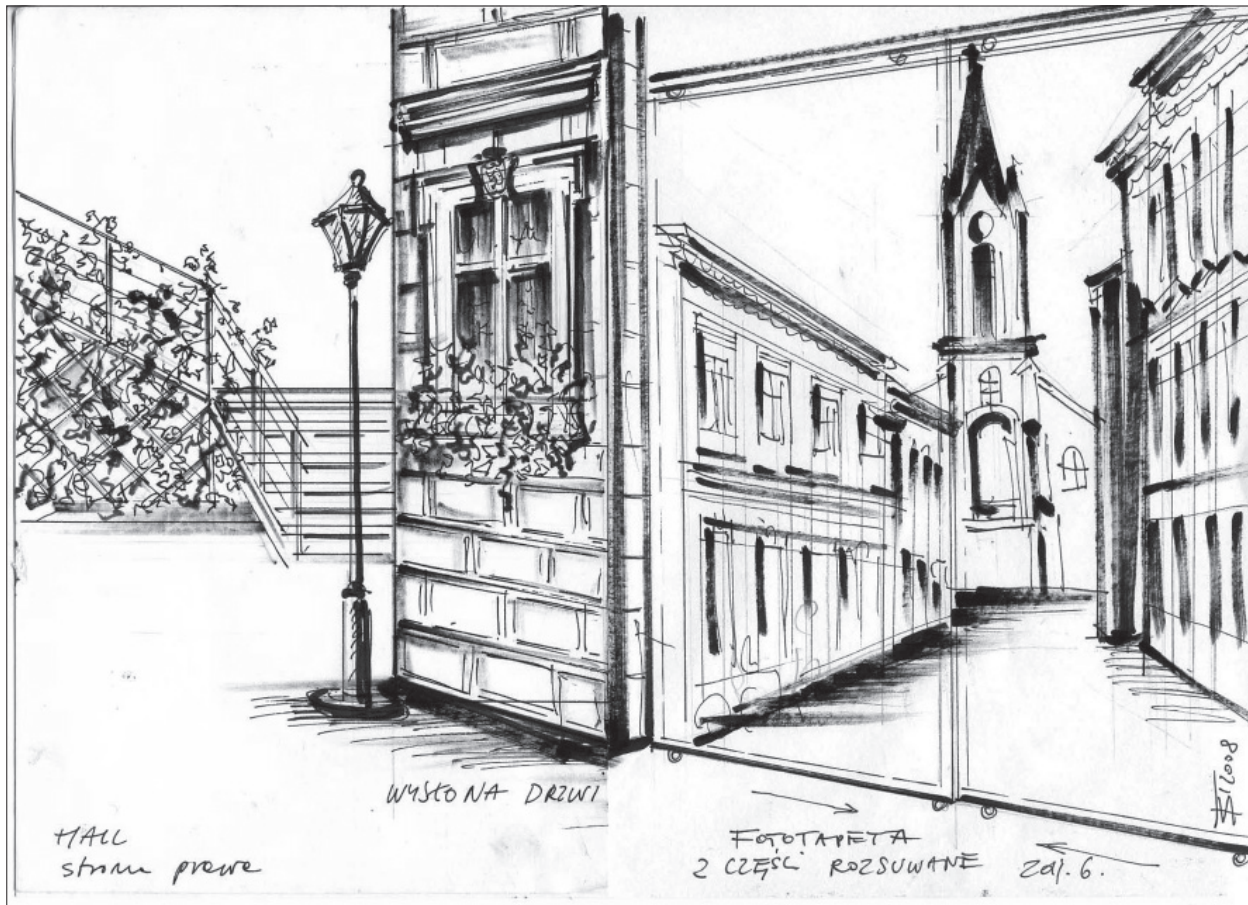
Westybule i przeszklone wykusze zostaną tak zaaranżowane, by przybliżyć życie ulicy, przypomnieć zieleń miejską (np. przypomnieć akcję posadzenia drzewek czereśniowych na Rynku w 1933 r.), można pokusić się także o ożywienie ekspozycji poprzez odpowiednie nagłośnienie i zastosowanie nagrań adekwatnych do przedstawianej treści (ruch uliczny, śpiew ptaków etc.).

Koncepcja, która tu została przedstawiona ma charakter wstępny, obecnie trwają prace nad jej precyzowaniem i wykonaniem. Realizacja napotyka niekiedy na problemy natury organizacyjno-prawnej. Remont zamku przeprowadzony został bowiem w dużej mierze

11. i 12. Tadeusz Smolnicki, roboczy szkic aranżacji hallu wejściowego do muzeum inspirowany starą pocztówką

11. i 12. Tadeusz Smolnicki, rough sketch of an arrangement of the museum entrance hall inspired by an old postcard

(Fot. 3-10 – S. Barański)



z funduszy europejskich – implikuje to zakaz dokonywania zmian w ciągu pięciu lat od przyjęcia robót. Ponieważ prace remontowe wykonane były zanim określona została koncepcja zagospodarowania zamku, powstała sytuacja, że na przykład pomieszczenie, które mogłoby pełnić rolę ekspozycyjną zostało wyposażone w zlewozmywak i umywalkę, ktoś bowiem kiedyś pomyślał, że mogłaby tu się znajdować pracownia muzealna. W czasie opracowywania projektów renowacji pomieszczeń nie pomyślano również o konieczności przeprowadzenia instalacji zabezpieczających – spowodowało to konieczność powtórnej kucia i malowania ścian już w po oddaniu zamku do użytku. Należy tu z całą mocą podkreślić, że niektóre błędy nie zostałyby popełnione, gdyby konsultowano się z muzealnikami już na etapie projektowania, a nie dopiero pod koniec remontu. Nie jest to jednakże odosobniony przypadek. Można wskazać i inne miejsca, gdzie muzealnicy wprowadzani byli do sal wystawowych zbyt późno, by uniknąć błędów (np. umieszczania wyłączników prądu centralnie na ścianie ekspozycyjnej). Problem dostosowywania wnętrza zabytkowych do funkcji muzealnych jest znany i nie ma potrzeby tutaj go rozpatrywać.

Dużą szansą dla Oświęcimia będzie, jeśli powstające muzeum stanie się atrakcją turystyczną. Może to sprawić, że miasto zacznie być kojarzone z innymi treściami, a nie wyłącznie z KL Auschwitz. Aby to osiągnąć musi zostać spełniony podstawowy warunek – wystawa, by była atrakcyjna, musi mieć prawdziwie nowoczesny charakter. Szczęściem – jak się do tej pory wydaje piszącej te słowa – władze miasta rozumieją potrzebę przeznaczania odpowiednich sum z budżetu na właściwe wyposażenie i zakup eksponatów. Oczywiście podobnie jak wszędzie, środki nie są nieograniczone, a budżet miasta to także wiele innych potrzeb. Trzeba jednakże podkreślić dobrą wolę i chęć współpracy wszystkich zainteresowanych stron. Odwrócenie złej sławy od miasta Oświęcim powinno leżeć w interesie także i władz na szczeblu centralnym – być może należałoby pomyśleć o wsparciu ze strony takich urzędów, jak Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ministerstwo Spraw Zagranicznych czy Kancelaria Prezydenta RP.

Atrakcyjność tej placówki może polegać także i na czymś innym. W przekonaniu autorki koncepcji, docelowo należy pomyśleć o rozszerzeniu pola zainteresowań przyszłego muzeum. Chodzi o to, by nabrało ono charakteru ogólnopolskiego – wtedy bowiem może rzeczywiście stać się konkurencyjne dla wielu miejskich muzeów w Polsce. Mogłoby stać się muzeum „małego miasta”, miasta powiatowego (tzw. Polska „P”). Zagad-

nienia związane ze znaczeniem i rolą małych miast w kulturze są interesującym polem badawczym dla specjalistów wielu dziedzin (historycy rozmaitych specjalności, socjologowie, antropologowie kultury, folklorysty, historycy sztuki, urbaniści etc.) Takie zakreślenie domeny działania implikuje poszerzenie w przyszłości części ekspozycyjnej, rozszerzenie jej na inne obiekty w mieście (utworzenie trasy turystycznej), zwiększenie zasięgu temporalnego zainteresowań (np. odrębne wystawy dotyczące roli małych miast w okresie PRL), a także zakresu działania (centrum informacji, konferencje naukowe etc.).

Należy tu podkreślić, że koncepcja aranżacji muzeum w Oświęcimiu i jego ewentualnej przyszłej rozbudowy ma istotny walor edukacyjny. W projekcie przewidziano z jednej strony rozwiniętą działalność dokumentacyjną muzeum – przede wszystkim gromadzenie zapisów wypowiedzi żyjących mieszkańców przedwojennego Oświęcimia – z drugiej działania edukacyjne jako bardzo istotną część działalności. Trzeba wszakże przyznać, że w Oświęcimiu nie jest to *novum* – pracownicy Zbiorów Historyczno-Etnograficznych prowadzą cały czas szeroko zakrojoną akcję oświatową, prowadząc lekcje muzealne dotyczące historii miasta. Szczególnie ciekawy przebieg miała realizacja w 2005 r. projektu historyczno-edukacyjnego „Poznanie historii Oświęcimia...”, przeprowadzonego wspólnie ze Stowarzyszeniem Dom Otwarty⁷. Bogata oferta edukacyjna przeznaczona dla różnych grup odbiorców, także dla indywidualnych zwiedzających, będzie dopełnieniem przekazu muzealnego na zamku w Oświęcimiu.

O tym, że wiedza o Oświęcimiu i jego historii, o fakcie że to miasto również jest ofiarą KL Auschwitz jest konieczna można się przekonać także w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Wśród wielu bardzo wymownych i poruszających dowodów zbrodni, które znajdują się w tym muzeum, jest i szklana ściana łącząca dwa skrzydła budynku. Umieszczono na niej nazwy tych miast, których społeczności żydowskie zostały całkowicie lub częściowo zniszczone w czasie II wojny światowej. Lista, uporządkowana według krajów w granicach z 1937 r. została przygotowana przez Instytut Yad Vashem, niektóre miejscowości noszą nazwę w języku jidysz – jeśli żydowscy mieszkańcy takiej nazwy wówczas używali. Na długiej liście polskich miast nie ma Oświęcimia (niem. Auschwitz, jid. Oshpitzin), chociaż nawet mała sąsiednia Brzezinka została uwzględniona. Muzeum może przyczynić się do poznania historii o społeczności, która niesłusznie została przez historię napiętnowana i skazana na zapomnienie.

Przypisy

¹ Większość historycznych danych dotyczących Oświęcimia zaczerpnięto z opracowań E. Skalińskiej-Dindorf: *Kronika Oświęcimia. Dzieje Oświęcimia na tle dziejów ziemi oświęcimsko-zatorskiej do 1772 roku*, Oświęcim 2007 oraz *Kronika Oświęcimia, Dzieje Oświęcimia 1772-2003*, Oświęcim 2006.

² E. Skalińska-Dindorf, *Oświęcim. Zarys dziejów*, Urząd Miejski w Oświęcimiu, Oświęcim 1990, s. 45; też, *Kronika Oświęcimia. Dzieje Oświęcimia 1772-2003*, s. 376 i n.

³ Konkretnie 1,22 mln, za: http://www.auschwitz.org.pl/new/index.php?tryb=news_big&language=PL&rid=1424, odczyt: 5.07.2008 r.

⁴ Ta i następane informacje o historii zamku w: M. Prochowska, *Zabytki miasta Oświęcimia*, Urząd Miasta, Oświę-

cim bd.; a także E. Skalińska-Dindorf, *op.cit.* (wszystkie prace uprzednio cytowane)

⁵ Jedyny zachowany w Polsce model tego samochodu znajduje się w Muzeum Motoryzacji w Otrębusach. W 2001 r. staraniem władz miasta został on przywieziony do Oświęcimia na czas obchodów Święta Miasta.

⁶ Druk ulotny *Zbiory Historyczno-Etnograficzne*, wyd. Oświęcimskie Centrum Kultury, Oświęcim bd.

⁷ W. Oleś, E. Domasik, *Poznanie historii Oświęcimia. Projekt historyczno-edukacyjny realizowany przez stowarzyszenie Dom Otwarty oraz Zbiory Historyczno-Etnograficzne Oświęcimskiego Centrum Kultury*, Oświęcim 2005.

Katarzyna Barańska

A Forgotten Community – a Conception for Arranging a Museum at Oświęcim Castle

The text considers arranging a permanent exposition at Oświęcim Castle. The year 2006 marked the completion of a complex restoration of the building, with the sole exception of the Piastowska Tower, still under repair. Protection over the historical edifice and collections has been entrusted to the Oświęcim Culture Centre, in which the municipal authorities plan to open a town museum.

The realised conception is the outcome of the author's conviction that Oświęcim is a town with an interesting and long history dating back to the twelfth century, and has been particularly adversely affected by the Second World War. KL Auschwitz, established by the Nazis in 1940, was the site of the death of more than a million inmates; unfortunately, it has also cast a shadow on the city, which from that time is always (and incorrectly) associated with genocide.

The proposed exhibition will depict the history of the town by stressing the harmonious coexistence of two groups of Poles – Roman Catholics and Jews, a phenomenon frequent also in other Polish localities. The exposition, whose initial premises are discussed in the text, will portray the parallel character of the private and social life of both communities. Special show-

rooms will feature two exhibitions illustrating the foundations of the religiosity of both groups, their places of residence, and intellectual and cultural life. The exhibits will also depict the progress of industry and commerce in pre-war Oświęcim, and reflect various social and sports organisations of the period as well as a rapidly developing school system.

The planned museum is to be granted a conspicuous educational aspect. Apart from providing an opportunity for acquainting the visitors – especially the younger generations – with the conditions and qualities of life in Oświęcim prior to the Holocaust, it should also popularise the conviction that all accusations of anti-Semitism or anti-Polish feelings in Polish lands were, as a rule, not legitimised although such attitudes did take place.

The text postulates a further expansion of the museum in Oświęcim – possibly by means of additional buildings – so as to create a complex museum of a small county town, illustrating and studying the socio-cultural role of urban centres in the provinces.

□

Anna Lisiewicz

MUZEUM FABRYKI W ŁODZI

OTWARTE NA CZŁOWIEKA, OTWARTE TERYTORIALNIE

Fabryka Izraela Kalmanowicza Poznańskiego powstała w XIX w. i była drugą co do wielkości w ówczesnej Łodzi. Był to samowystarczalny kompleks fabryczny, w którym odbywały się wszystkie etapy przerobu surowca bawełnianego, aż do uzyskania gotowej do sprzedaży tkaniny. Poszczególne wydziały mogły funkcjonować samodzielnie, ale dopiero współgranie wszystkich elementów stanowiło o wysokiej randze fabryki. Fabryka ta, przechodząc kolejne przekształcenia, istniała i funkcjonowała do lat 90. XX wieku.

Ostatnia transformacja miała miejsce już w XXI w. – w jej wyniku na terenie opustoszałych, popadających w ruinę budynków powstało centrum rozrywkowo – handlowo – kulturalne „Manufaktura”.

Podobnie jak dwa stulecia wstecz, poszczególne elementy tego kompleksu mogłyby funkcjonować niezależnie, jednak bycie częścią pewnej całości podnosi rangę każdego z nich. Jednym z tych elementów jest Muzeum Fabryki, którego zadaniem jest opowiadać o historii tego miejsca. Z fabryki zajmującej 27 ha na potrzeby muzeum przeznaczono zaledwie 310 m² w pomieszczeniu znajdującym się w budynku dawnej wykończalni. Muzeum powstało w autentycznych murach, jednak z niewielką liczbą ruchomych eksponatów. Poświęcone jest losom założyciela i wielu tysięcy ludzi związanych z fabryką, przy czym ostatnie ich pokolenie żyje do dziś i jest emocjonalnie związane z tym miejscem. Wiele z tych osób wspomogło muze-



1. „Manufaktura” dziś

1. “Manufaktura” today



um w fazie jego powstawania swoją wiedzą i osobistymi pamiątkami, a teraz jest stałymi jego bywalcami. Jednocześnie muzeum musi liczyć się z innego rodzaju odbiorcą, nastawionym nie na edukację czy poznawanie przeszłości, ale na przyjemne spędzanie wolnego czasu w „Manufakturze”. Jeszcze innymi odbiorcami będą dzieci i młodzież szkolna przyprawiana w celach edukacyjnych, a co za tym idzie często negatywnie nastawiona.

W takich warunkach i z uwzględnieniem takich przesłanek tworzono Muzeum Fabryki. Francuska prywatna firma prowadząca prace rewitalizacyjne i zarządzająca „Manufakturą” – Apsys Group – sponorsowała muzeum, świadczy ono bowiem o zabytkowym charakterze tego miejsca. Funkcjonowanie muzeum nie jest jednak podstawową działalnością firmy – stąd przyznany mu niski limit miejsca i środków. Aranżację muzeum powierzono profesjonalnemu zespołowi



3. Finał gry terenowej „Imperium I. K. Poznańskiego” we wnętrzu Muzeum Fabryki podczas obchodów 175. rocznicy urodzin założyciela fabryki w sierpniu 2008

3. Finale of the “The I. K. Poznański Empire” game played in the Museum in August 2008 during celebrations of the factory founder’s birthday

2. Izrael Poznański podczas rocznicy swoich urodzin pokazuje własną fabrykę; po lewej najdłuższa fontanna w Łodzi istnieje w miejscu dawnego koryta rzeki Łódka, przy której zbudowano fabrykę

2. Izrael Poznański during an anniversary of his birthday shows his factory; to the left – the longest fountain in Łódź on the spot of the former river bed of the Łódka, next to which the factory was originally built

Nizio Design International i jego liderowi – Mirosławowi Nizio, znanemu z wcześniejszych realizacji (w tym Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie).

Biorąc pod uwagę specjalistyczną tematykę, jak też sposób finansowania muzeum – bez publicznych dotacji, powstał na pewno jeden z najoryginalniejszych projektów wśród prywatnych tego typu placówek i wystaw w Polsce. Wyjątkowy jest także sposób zarządzania muzeum – zadanie to zlecono wynajętej profesjonalnej firmie: Grupie Fabricum z bogatym doświadczeniem w branży turystycznej. Misję swoją Grupa Fabricum spełnia od momentu otwarcia muzeum, czyli od 26 stycznia 2007 roku. W miarę funkcjonowania placówki wykrystalizowała się koncepcja muzeum otwartego.

Muzeum jest **otwarte na człowieka** – jego potrzeby, możliwości percepcyjne. Identyfikuje oczekiwania odbiorcy, zarówno tego, który chce aktywnie poznać historię miejsca, który poszukuje możliwości kreacji, jak też tego, który pragnie jedynie spędzić atrakcyjnie czas w „Manufakturze”. Otwarte jest także na gości, którzy stają się współtwórcami zasobów muzeum (np. w przypadku byłych pracowników fabryki). Aby sprostać ocze-



4. Podczas urodzin Poznańskiego można było zwiedzić pałac, który Izrael wybudował dla swojego syna Karola, zwykle niedostępny dla zwiedzających – obecnie siedziba Akademii Muzycznej; w pałacu nakręcano sceny do filmu *Ziemia obiecana*

4. Celebrations of Poznański’s birthday were an occasion for visiting the palace which Izrael Poznański built for his son Karol – at present the seat of the Music Academy, closed to the public; the palace interiors were used in Andrzej Wajda’s film *Ziemia obiecana* (*The Promised Land*)



5. Wnętrze Muzeum Fabryki zaprojektowane przez M. Nizio – na pierwszym planie żywa roślina – drzewko bawełny

5. Interior of the Museum of the Factory designed M. Nizio in the foreground – a cotton plant



6. Wnętrze Muzeum Fabryki – widoczne bębny z poruszającymi się pasami tkanin

6. Interior of the Museum of the Factory – visible machinery with moving strands of fabric

kiwanom odbiorców i móc je uprzedzać, konieczna jest ciągła modyfikacja i wzbogacanie ekspozycji. Muzeum stało się powoli pośrednikiem między pokoleniem byłych pracowników dawnego zakładu i młodzieżą.

Jest to również muzeum **otwarte terytorialnie**. Opowiadając historię jednego z XIX-wiecznych imperiów fabrycznych, nie może zamknąć się w małej przestrzeni wystawienniczej. Zwiedzający wyprowadzany jest na teren fabryki, a czasem nawet poza jej obręb, do obiektów związanych z działalnością jej twórcy. Wyprawa taka stanowi doskonałe uzupełnienie ekspozycji wewnątrz muzeum.

Ekspozycja muzealna tworzona była w ten sposób, by widz mógł ją oglądać samodzielnie. Jednak wariant ten nie sprawdził się w praktyce. Plansze i podpisy czytane były niechętnie, a bez tych tekstów zawartość merytoryczna wystawy stawała się niejasna. Konieczne stało się uzupełnienie ekspozycji o słowo mówione, zadanie to powierzono wykwalifikowanej kadrze przewodników ubranych w stroje historyczne. Pozwoliło to również na lepsze dostosowanie wystawy do wieku i oczekiwań młodych odbiorców, umożliwiło bezpośredni kontakt i dialog z widzem. Prowadzone obserwacje dostarczyły informacji o oczekiwaniach widzów,



7. Wnętrze Muzeum Fabryki – widoczny zegar z bramy głównej do fabryki Poznańskiego, pod zegarem na ścianie cegła z widocznym napisem IKP

7. Interior of the Museum of the Factory – visible clock on the main gate to the Poznański factory, below, the wall features the letters IKP



8. Wnętrze Muzeum Fabryki – widoczne krosna mechaniczne, w końcu sali krosno ręczne

8. Interior of the Museum of the Factory – visible mechanical looms, at the end of the hall – a hand loom



odbiorze wystawy i elementach niekorzystnych, które powinny ulec zmianie.

Wnętrze muzeum zaprojektowano tak, aby stworzyć klimat wielkoprzemysłowej hali fabrycznej. Efekt ten osiągnięto m.in. dzięki zastosowaniu ruchomych elementów wystawienniczych o formie przypominającej maszyny wykończalnicze – są to szerokie taśmy tkanin przewijające się pionowo na bębnach poruszanych silnikami. Szkoda, że nie stanowią chociaż częściowej repliki konkretnych urządzeń – zwiedzający, którzy zna-

9. Przewodnicy w strojach historycznych przy krosnach mechanicznych
9. Guides in costumes from the period next to the mechanical looms
10. Podczas interaktywnej wystawy „Krawiectwo z przełomu XIX i XX wieku” można było wykazać się umiejętnością szycia i zdobyć dyplom czeladnika krawiectwa. Na oczach widzów młodzi adepci krawiectwa szyli frak podobny do tego, który szyl S. Reymont podczas egzaminu (zanim napisał *Ziemię obiecaną*, zdobył uprawnienia czeladnika krawiectwa)
10. The interactive exhibition “Clothes making at the turn of the nineteenth century” offered a chance to learn sewing and winning a tailor’s apprentice diploma. The visitors watched young artisans sew a tailcoat similar to the one which S. Reymont had to make in order to pass his exam (the future author of *Ziemia obiecana* was a fully qualified tailor)
11. W „garach” pod ścianą bawełna w kolejnych postaciach jej obróbki
11. “Vats” next to the wall contain cotton in successive stages of its processing
12. Cegły z których zbudowano fabrykę wyprodukowane przez Poznańskiego w jego własnej cegielni były sygnowane „IKP” – zwiedzający mogą odrysować sygnaturę na kartce
12. Bricks used for building the factory were produced by Poznański in his own kilns and featured the letters “IKP” – the visitors can make tracings
13. Otwarte warsztaty plastyczne dla dzieci odbywają się w drugą sobotę i niedzielę miesiąca
13. Children’s open art workshops are held on the second Saturday and Sunday of each month

li park maszynowy dawnej fabryki wskazywali na ten mankament. Taśmy stanowią tło do ekspozycji plansz z tekstami i reprodukcjami powiększonych zdjęć archiwalnych. Zastosowanie efektów formalnych, nawet najbardziej atrakcyjnych, nie zwalnia jednak z dbałości o czytelność tekstów (półprzezroczysta płyta, źle oświetlona, lub mało kontrastowy tekst utrudniają czytanie). Zgromadzone eksponaty i elementy wystawy są postrzegane niemal jednocześnie. Stwarza to atmosferę ruchu i ekspresji. Zaobserwowano jednak, że przestrzeń bez podziałów, nie wyznaczająca kierunku zwiedzania, budzi uczucie zagubienia i zniechęcenia. Zwiedzający czułby się bardziej komfortowo, gdyby sposób aranżacji wystawy pomagał mu w poruszaniu się w przestrzeni muzeum. Dobrym rozwiązaniem może być graficzny przewodnik wręczany zwiedzającemu razem z biletem. Obserwacje zachowań zwiedzających muzeum prowadzą również do istotnych wniosków dotyczących wykorzystanych mediów. Jednym z nich jest prezentacja 3D wyświetlana przez rzutnik z góry na poziomy duży ekran. Tematem jest proces powstawania fabryki. Forma atrakcyjna, lecz prezentacja powtarzana non-stop uniemożliwia zatrzymanie bądź włączenie w wybranym momencie. Ciągły ruch obrazu utrudnia skupienie uwagi i dokładniejszą obserwację. Prezentacja zatem nie uwzględnia możliwości widza i toku zwiedzania. Jest również mało użyteczna dla przewodnika. Ta sama uwaga dotyczy filmów wyświetlanych na monitorach. W konsekwencji dość długi i wartościowy film obrazujący procesy technologiczne prawie w ogóle nie jest oglądany w całości. Dodatkowo dźwięk nie oglądanego filmu dobiega do innych miejsc ekspozycji i wyraźnie przeszkadza w percepcji (zwiedzający nie rozumiejąc skąd pochodzi dźwięk, posądzają personel o „włączanie radia na zapleczu”). W muzeum znajdują się także monitory prezentujące filmy archiwalne. Kroniki z lat 70. przyciągają uwagę i zatrzymują widza na dłużej (zdarza się, że są oglądane po kilka razy). W tym wypadku dobór środka okazał się trafiony. Jak istotne znaczenie ma skorelowanie treści z użytym do ich zaprezentowania medium można zaobserwować na przykładzie zastosowanego w muzeum monitora dotykowego. Nieporozumieniem jest przekazywanie treści przeznaczonych dla odbiorcy dorosłego za pomocą urządzenia, które zdecydowanie lepiej przemawia do dziecka.

Zaobserwowano, że skupieniu uwagi zwiedzającego sprzyja wydzielenie przestrzenne danego fragmentu ekspozycji. Film prezentowany w osobnej, wyciemnionej sali kinowej przyciąga uwagę zdecydowanie bardziej niż ten sam film oglądany na monitorze w otoczeniu innych elementów wystawy. Korzystne efekty



14. Muzeum Fabryki można zwiedzać w sposób aktywny, np. z lupą

14. The Museum of the Factory can be toured actively, e. g. with a magnifying glass

wydzielenia czasowego dostrzegalne są w przypadku krosien uruchamianych na kilka minut w odstępach umożliwiających obejrzenie ich pracy każdemu zwiedzającemu. Ich huk i ruch przyciąga widzów z każdego miejsca wystawy. Krosna są datowane na koniec XIX w. i są podobne do tych, na których tkano w tej fabryce. Włączane okresowo stanowią atrakcję muzeum – autentyczny działający fragment dawnej fabryki. Przewodnicy w strojach tkaczy i tkaczek uruchamiają krosna, prezentują i wyjaśniają proces tkania. Z uwagi na zagrożenie nie jest możliwe, aby krosna mogły być uruchamiane przez widzów, zwiedzający jest jednak bardzo blisko maszyn i może dokładnie obejrzeć ich pracę. W ten sposób moment włączenia krosien stał się swoistym spektaklem wyczekiwany przez widzów. Natomiast ciągła praca krosien nie czyniłaby maszyn



bardziej atrakcyjnymi, byłaby męcząca i uniemożliwiałaby zwiedzanie pozostałych części wystawy.

Kolejnym czynnikiem pogłębiającym zainteresowanie zwiedzającego jest umożliwienie mu dotykania i manipulowania eksponatami (np. bawełna w różnych stadiach jej przerobu, stemple do odbijania wzorów drukowanych na tkaninach, krosno ręczne, na którym można tkąć, księga, której karty można dowolnie odwracać). Dotykanie delikatnej struktury produktów bawełnianych umieszczonych w tzw. „garach” - oryginalnych otwartych pojemnikach, powoduje szybkie ich zniszczenie i zmianę wyglądu. Zawartość pojemników jest często wymieniana, jednak zabieg ten jest niemożliwy do wykonania po wizycie każdego zwiedzającego. Zastosowano zabieg podwójnej ekspozycji – takie same produkty bawełniane pokazano obok, zabezpieczone przed zniszczeniem poprzez zastosowanie przezroczystych osłon. W ten sposób zwiedzający może dotknąć puchu bawełnianego, niedoprzędu, przędzy znajdujących się w „garach” – czyli zniszczyć ich strukturę i jednocześnie zobaczyć jak wyglądały te produkty nie dotykane przez zwiedzających.

Wartością szczególną jest możliwość identyfikowania się zwiedzającego z ekspozycją. W ten sposób muzeum zaczyna żyć nowym życiem. Tym szczególnym miejscem jest fragment opowiadający o dziejach fabryki w ostatnich latach jej istnienia. Tu wiele osób – byłych pracowników i ich rodzin – odnajduje swoje ślady. Stworzono ogromną księgę pt. *Ludzie i ich fabryka*, której karty poświęcone są poszczególnym pracownikom – widnieją na nich ich życiorysy, zdjęcia, dokumenty. Ma ona formę otwartą i będzie uzupełniana o nowe opowieści.

Wszystkich przyjaciół Muzeum Fabryki, także byłych pracowników zakładu, zaproszono do grona członków Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Fabryki. Co miesiąc organizowane są spotkania członków Stowarzyszenia ubarwione pokazami, prezentacjami, filmami. Są to chwile, kiedy personel muzeum szczególnie miło odczuwa poparcie dla swojej pracy.

Kontakt ze widzami nie sprowadza się jedynie do oprowadzania i pomocy podczas zwiedzania ekspozycji. Muzeum stosuje różne formy aktywizujące – impre-

15. Księga „Ludzie i ich fabryka” – kolejne karty przedstawiają byłych pracowników zakładów „Poltex” istniejących w miejscu dawnej fabryki Poznańskiego

15. *Ludzie i ich fabryka* – successive pages of this book tell the story of the former employees of the “Poltex” works which replaced the Poznański factory

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Fabryki w Łodzi)

zy, interaktywne wystawy czasowe i warsztaty. Oferta warsztatowa kierowana jest do grup szkolnych i osób indywidualnych. Proponowane są różne działania – od prostego zadania (np. wyszukania z lupą fragmentów wystawy wydrukowanych na karcie, rozwiązania krzyżówki z wierszowanymi poleceniami itp.) po próbę własnoręcznego wykonania druku na tkaninie. Prowadzone są połączone ze zwiedzaniem warsztaty grupowe, a także dla indywidualnych osób (np. zwiedzanie z „Kufierkiem Poznańskiego” – pełnym różnych zadań do wykonania pomagających aktywnie poznawać historię miejsca) oraz dla dzieci (zajęcia plastyczne).

Do imprez otwartych organizowanych przez muzeum, pobudzających zainteresowanie nim, należą obchody „Dnia kobiet” uświetnione wystawą fotograficzną i „Dnia włókniarza”, który jest pretekstem do zaprezentowania aktualnego stanu obrazu przemysłu włókienniczego na terenie Łodzi. Festiwal Nauki, Techniki i Sztuki jest okazją do prezentacji wystaw interaktywnych z udziałem młodzieży. W tym roku dużym zainteresowaniem cieszyła się wystawa „Krawiectwo na przełomie wieku XIX i XX”, na której można było zdobyć tytuł czeladnika krawieckiego. Muzeum jest także jedną z placówek uczestniczących w akcji Noc Muzeów.

Niezwykle uroczyście obchodzone są rocznice urodzin Izraela Poznańskiego. W tym roku zaproponowaliśmy Łodzianom grę terenową z udziałem instytucji mieszczących się w obiektach związanych z działalnością Poznańskiego na terenie miasta. Wydawać by się mogło, że gra terenowa jako forma aktywnego zwiedzania może być atrakcyjna tylko dla dzieci i młodzieży. Nasze doświadczenia świadczą o tym, że przemyślana, ciekawie opracowana i uzupełniona atrakcyjnymi drukami gra może przyciągnąć widza w każdym wieku

– w grze wzięło udział ponad 1000 osób w wieku od 10 do 80 lat.

Pomimo małej powierzchni muzeum, organizowane są w nim wystawy czasowe podejmujące tematy nie dość wyczerpująco wyeksponowane na ekspozycji stałej. Każdej wystawie towarzyszy jakieś wydarzenie – koncert, projekcja specjalnie produkowanego filmu, konkurs z nagrodami, warsztaty dla dzieci.

Z doświadczeń wynika, że udział widzów jest często nieadekwatny do wartości przedsięwzięcia i zależy raczej od skuteczności reklamy. W Muzeum Fabryki docenia się rolę marketingu i każde kolejne przedsięwzięcie jest przygotowywane z coraz większą starannością.

Muzeum otwarte jest także na szczególne zamówień klienta – różnego rodzaju przedsięwzięcia zamknięte. Towarzyszą tym imprezom specjalne atrakcje, np. grupowe zdjęcia „retro”, działania plastyczne – np. drukowanie własnoręcznie na koszulkach logo zakładu pracy zamawiającego imprezę. Czasem na życzenie klienta realizowane są przedsięwzięcia o charakterze aktorskich występów (zwiedzanie fabularne z atrakcjami: zagadką kryminalną, kasynem gry z XIX w., scenkami z ulic XIX-wiecznej Łodzi itp.).

Muzeum jest otwarte dla zwiedzającego obcojęzycznego – wszystkie oferty dostępne są także w języku angielskim i niemieckim, a po wcześniejszej rezerwacji również w języku rosyjskim, hiszpańskim i francuskim. Ekspozycja muzealna natomiast posiada dwujęzyczne napisy i teksty (polski i angielski).

Jeżeli uda się wprowadzić w życie plan powiększenia powierzchni wystawy, to będzie można spodziewać się wprowadzenia typowych usług towarzyszących (sprzedaż pamiątek oraz kawiarenka).

Anna Lisiewicz

Museum of the Factory in Łódź – an Open Space Museum, Open to the Visitor

The I. K. Poznański cotton mills founded during the nineteenth century occupied an area of 27 hectares and, subjected to successive transformations, functioned until the 1990s. The beginning of the twenty first century signified new life for the factory buildings, which were tuned into the “Manufaktura” entertainment-trade centre. On 26 January 2007 the owner - Apsys Group – opened a Museum of the Factory in one of the revitalised interiors. The arrangement was entrusted to Nizio Design International, known for, i.a. creating the Warsaw Rising Museum, while the management was handed over to Grupa Fabricum, a firm dealing with tourism. The outcome is one of

the most original private museums among undertakings of this sort in Poland, focusing on the history of the site, the owner and the thousands of people associated with the factory. Former employees belong to the Society of Friends of the Museum, and act as its co-authors and steady guests. The majority of the visitors are composed of the aficionados of “Manufaktura” and school students.

Grupa Fabricum devised a conception of an Open Museum.

The titular museum is *open to the visitor* – his cognitive, creative and entrainment requirements, thus adapting manners of transmission to the recipient’s perception potential and con-

stantly modifying the exposition. The museum has also become an intermediary between the generation of the former cotton mill workers and young people.

This is also an *open space* museum telling the story of an empire belonging to one of the wealthiest entrepreneurs in nineteenth-century Europe. A guide is capable of conducting a tour of all the sites connected with Poznański in the whole town of Łódź. The museum also cooperates with institutions housed in those buildings.

According to the original conception, the exposition, created for the purpose of independent tours (interactive, outfitted with numerous multi-media facilities), is incessantly improved. Guides wearing costumes from the period have been introduced into the museum space maintained in a great-industry ambience. Apart from offering museum tours, the guides conduct evaluations, and encourage the visitors to enjoy the opportunity to touch and interact with many of the exhibits. In addition, they set into motion the mechanical looms whose noise

becomes one of the museum's greatest attractions. The chance to identify oneself with the exposition comprises a particular asset. A major part of the population of Łódź is composed of the successors of the cotton mill workers. A special book entitled *Ludzie i ich fabryka* (People and their Factory), devoted to particular employees, is constantly being supplemented.

The museum also proposes active tours and educational workshops addressed to children and adolescents. Moreover, it organises numerous highly popular events such as the celebrations of the "Day of the cotton mill worker" and an anniversary of Poznański's birth, as well as interactive exhibitions held as part of the Festival of Technology, Science and Art and the Night of the Museums. Temporary displays expand the topics of the permanent exposition. The museum is also open to individual commissions – tours in the company of actors, enhanced with assorted added attractions. All the offers are also available to foreign visitors. □

Halina Duczmal-Pacowska

NAJMNIEJSZE MUZEUM ŚWIATA DWADZIEŚCIA LAT DZIAŁALNOŚCI 1988-2008

Najmniejsze Muzeum Świata (NMS) powstało w kwietniu 1988 r. w mieszkaniu prywatnym na ul. Blacharskiej 1 w Warszawie (II piętro, m. 210). Było efektem niewygasłych na emeryturze zamiłowań muzealnych, nabytych przez jego organizatorkę w ciągu prawie 25 lat pracy w Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk. Impulsem do jego utworzenia stała się pierwsza rocznica śmierci dr. Ryszarda Pacowskiego, geobotanika. Pierwszą wystawę otwarto w celu przypomnienia jego dorobku naukowego.

Natomiast nazwa Najmniejsze Muzeum Świata, o którą często pytają dziennikarze, została spontanicznie narzucona przez fakt, że muzeum zajmuje małą powierzchnię, bo w sumie 20 m², dysponuje 1 osobą personelu, której dorywczo pomaga kilka zaledwie osób, a zatem jest w minimalnej skali i ma minimalne możliwości rozwoju w stosunku do innych, ogromnych muzeów na świecie.

Początkowo, jeszcze w 1987 r., ograniczyłam się do środowiskich spotkań z kolegami, w czasie których omawialiśmy różne nowe trendy w kulturze i w sztuce, oraz do porządkowania bogatych zbiorów własnych (indeksy, kartoteki, rękopisy, maszynopisy, albumy fotograficzne, mikrofilmy, korespondencja, malarstwo wałgrafintowe). Działalność wystawiennicza, zainicjowana w 1988 r., wiąże się z właściwą datą utworzenia muzeum. Opracowałam wtedy scenariusz i katalog pierwszej wystawy w NMS, obrazującej dorobek naukowy geobotanika torfowego i udostępniłam muzeum szerszej publiczności.

Specyfikę muzeum kształtowało samo życie. W rok bowiem po przejściu na emeryturę, tj. w 1984 r., zaproszono mnie do współpracy z Uniwersytetem Trzeciego Wieku (ul. Marymoncka 99) w charakterze kierownika

Pracowni Plastycznej (mam dożywotnie prawa artysty plastyka przyznane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki).

Kontakt z Uniwersytetem Trzeciego Wieku obudził we mnie szczególne zainteresowanie możliwościami twórczymi ludzi starszych. *Notabene*, problemy twórczości były mi od dawna bliskie w związku z opracowywaniem zagadnienia warsztatu naukowego naturalistów polskich w XVIII w., tematu planowanej pracy habilitacyjnej. Toteż, gdy w 1990 r., na prośbę prof. dr Haliny Szwarz, zajęcia Sekcji Plastycznej UTW zaczęły się odbywać systematycznie w NMS, które stało się ośrodkiem twórczości ludzi starszych, zaistniały



1. Gimnastyka umysłu przez malarstwo w NMS
1. Brain stimulation *via* painting at the Smallest Museum in the World
2. Przykład wyników gimnastyki umysłu przez malarstwo
2. Example of the results of brain stimulation *via* painting

korzystne warunki do pogłębiania obserwacji i gromadzenia danych na temat ich twórczych możliwości.

W tymże roku utworzyłam w muzeum tzw. Telefon Nadziei, przeznaczony do rozmów z ludźmi samotnymi, starszymi, zdesperowanymi. Przypadkowo, dziwnym zrzędzeniem losu, nawiązałam też kontakt ze szwedzką instytucją charytatywną Individuell Människohjälp (IM) we Vrigstad. Telefon Nadziei oraz kontakt z IM nie tylko harmonizowały ze specyfiką NMS, ale wzbogacały moje doświadczenia i poszerzały pola obserwacji. Zapisywane przeze mnie wnioski z rozmów przez Telefon Nadziei oraz materiały związane z IM nadal wzbogacają zbiory, gdyż Telefon Nadziei działa, a kontakt z IM jest wciąż bardzo ożywiony.

Do najstarszych idei, jakie usiłowano promować w NMS należy Ruch Obrony Przed Sobą Samym (nazwa robocza, w skrócie ROPSS). Idea ta zrodziła się właśnie pod wpływem treści rozmów prowadzonych w Telefonie Nadziei. Wynikało z nich, że człowiek sam dla siebie jest największym wrogiem, gdyż podejmuje decyzje nieprzemysłane, spontanicznie, niedojrzałe. Powstało pytanie: co robić, by przyspieszać dojrzewanie psychiczne, by upowszechnić etos pracy nad sobą oraz świadomość celowości kształcenia woli, sfery uczuciowej i intelektu? Ruch ten miał służyć szerszemu zwróceniu uwagi na problem dojrzałości psychicznej i pomagać w szybszym dojrzewaniu psychicznym człowieka. Założenie, jak się wydaje bardzo słuszne i godne realizacji, nie wyszło jednak ze stanu embrionalnego. Nie tylko z powodu braku szerszego zainteresowania



4. Wnętrze pokoju z malowanymi meblami

4. Interior of a room with painted furniture

się tym zagadnieniem, ale także z powodu nagminnej niechęci i nieufności do wszystkiego, co jest nowością. Po kilku zebraniach organizacyjnych, wydaniu pierwszych numerów ROPSS, wykładzie na ten temat na Politechnice Warszawskiej, Ruch znalazł się ponownie w fazie perspektywicznej i nadal czeka na podjęcie tej inicjatywy, ale przez ludzi młodych. Jedyne do zbiorów NMS doszła nowa teka oryginalnych materiałów.

Mimo wszystko NMS nie przestało być ośrodkiem twórczości ludzi starszych z programem dodawania nadziei. O tej jego specyfice zdecydował przede wszystkim kontakt z ludźmi starszymi. Od początku prowadzono tu, oprócz zajęć Sekcji Plastycznej UTW, na których uaktywniano umysł metodą warsztatów malarskich, także konsultacje dla wywodzących się spośród ludzi starszych autorów prób literackich i wydawano ich utwory w serii „Nadziejki”. Od początku też prowadzono akcję wystawienniczą, dokumentowaną fotograficznie i na kasetach video.



3. Fragmenty zbiorów naukowych NMS

3. Fragments of scientific collections at the Smallest Museum in the World

W ostatnich latach do tych działań doszedł Dialog Ludzi Starszych z Młodszyimi, tzw. DSM, służący porozumieniu między pokoleniami (pierwszy tom obrazujący tę działalność został wydany w 2007 r.).

Zbiory NMS powiększały się zatem o materiały z działalności literackiej ludzi starszych, o materiały Sekcji Plastycznej, przeobrażonej potem na Seminarium Twórczości, o materiały wystawiennicze oraz materiały z DSM.

Dwudziestoletnie funkcjonowanie NMS obejmowało:

1. Działalność wystawienniczą
2. Działalność wydawniczą
3. Działalność oświatowo-kulturalną i pedagogiczną
4. Działalność społeczną
5. Gromadzenie zbiorów.



5. W salce walgrafintowej (od słów: valor+grafika+intelekt czyli wal+graf+int)

5. In the "valgraphint" room (from the words: valour + graphic art + intellect)

Działalność wystawiennicza

Wystawy organizowano od 1988 r., z przerwą w 1989 i 1990 roku. W sumie zrealizowano ich 109. Początkowo organizowane były co dwa tygodnie, potem co sześć tygodni, a od 2006 r. – co dwa miesiące. Przyczyną wydłużenia czasu trwania wystaw było to, że muzeum otwarte było tylko w czwartki, piątki i soboty, w godzinach 14.00-16.00, co ograniczało możliwość jego zwiedzania przez szerszą publiczność. To właśnie publiczność zwróciła się z prośbą o przedłużenie okresu otwarcia wystaw.

Początkowo podawano do prasy informację o istnieniu wystawy, potem, z powodu braku personelu do prowadzenia sekretariatu, zaniechano tej akcji, licząc na to, że osoby zainteresowane same znajdą drogę do muzeum.

Do każdej wystawy opracowywano afisz i katalog. Afisz zawieszany był na drzwiach muzeum oraz umieszczany w Księdze Pamiątkowej, a katalog, w liczbie 30 – 40 egzemplarzy, rozdawany na wernisażu i w czasie trwania wystawy. Trzy wystawy były zorganizowane w Szwecji, dwie w Kazimierzu Dolnym i pięć wystaw w różnych innych ośrodkach.

O tematyce wystaw decydowały zainteresowania ludzi starszych (wiek 55 – 96 lat). Każda osoba starsza mogła tu prezentować swoją twórczość lub swoje zbiory. Najczęściej były to wystawy obrazów pędzla nie tylko amatorów, ale także profesjonalistów.

Do ciekawszych wystaw należała niewątpliwie wystawa o dziejach Szpitala Maltańskiego, opracowana przez Irenę Rucińską. Pokazano na niej unikalne zbiory związane z jego istnieniem, które, dzięki środkom masowego przekazu, wzbudziły zainteresowanie na całym świecie. Ogromną popularnością cieszyła się również wystawa Wiery Rudź z Tomaszowa Mazowieckiego, na której zaprezentowano unikalne dokumenty dotyczące historii kina polskiego przed II wojną światową. Dużym zainteresowaniem poszczycić się może wystawa dokumentująca odkrycie złóż siarki i miedzi w Polsce, opracowana przez Katarzynę Pawłowską, małżonkę odkrywcy – prof. Stanisława Pawłowskiego.

Najwięcej osób przychodziło i przychodzi na wernisaże. W czasie trwania wystawy zwiedzają ją małe grupki lub pojedyncze osoby. Zdarzało się jednak, że odwiedziła muzeum większa grupa młodzieży szkolnej, studentów, a nawet dwa razy przyszły do muzeum przedszkolaki. Największa grupa, licząca 40 osób, wywodziła się z Ośrodka Turystyki. Frekwencja bywa bardzo różna. Miesięcznie muzeum zwiedza od 15 do 120 osób. Najczęściej są to, oprócz młodzieży, socjologowie, pedagodzy, lekarze, psychologowie, artyści, a także, od czasu do czasu, dziennikarze. Wśród zwiedzających nie brak cudzoziemców: Anglików, Holendrów, Niemców, Bułgarów, Szwedów, Rosjan. Toteż w licznych Księgach Pamiątkowych między wpisami w języku polskim widoczne są także wpisy w różnych językach obcych. Liczba wpisów nie odzwierciedla jednak lic-



by osób zwiedzających, gdyż wiele osób nie wpisywało się. Do najwspanialszych zaliczane są wpisy: Prymasa Polski kard. Józefa Glempa, Pana Premiera Tadeusza Mazowieckiego, przedstawiciela Kancelarii Prezydenta RP, Kawalerów Maltańskich i licznych profesorów uniwersytetu.

Każda wystawa, zgodnie z programem działania NMS, służy dodawaniu nadziei ludziom starszym. Z jednej strony dowartościowuje osoby starsze będące autorami danej wystawy, z drugiej strony te osoby starsze, które zwiedzają wystawę świadczącą o aktywności ludzi starszych, przez samo jej istnienie mobilizują się do własnego działania twórczego.

Działalność wydawnicza

Muzeum wydaje własnymi środkami (pisanie na komputerze, redagowanie, kserowanie) pozycje okresowe i ciągłe.

Pozycje okresowe:

a – dwa tomy *Historii Najmniejszego Muzeum Świata* (t. I, lata 1988-2003, ss. 47 + 84 fot., indeks haseł; t. II, lata 2003-2008, ss. 110 + 22 fot., indeks haseł). Tom pierwszy został opracowany problemowo, tom

6. Przykład palety dawanej prelegentom na Seminariach Twórczości

6. Example of a palette provided for lecturers at the Creativity Seminars

drugi ma formę dziennika wydarzeń i dołączono do niego streszczenia 204 artykułów, publikowanych na łamach „Sklepiku NMS”.

b – pierwszy tom *Dialogu Starszych z Młodszyimi* (za lata 2004-2007, ss. 446, indeks haseł). Jest to praca zbiorowa.

c – pojedyncze artykuły publikowane na łamach wydawnictw Uniwersytetu Trzeciego Wieku.

Pozycje ciągłe:

a – „Sklepiik NMS” – informator dla osób malujących, wydawany od 2000 roku. Obejmuje 9-15 stron w formacie A 4. Zawiera następujące stałe rubryki: a – powiedzonka i myśli, b – rady praktyczne, c – kącik terminologiczny, d – artykuły na temat twórczości, e – „zapamiętajmy”, czyli kącik myśli o sztuce i twórczości, f – wiadomości bieżące. „Sklepiik NMS” jest ilustrowany. Autorkami są słuchaczki Sekcji Plastycznej UTW działającej w NMS. Koszty związane z wydaniem tych tomów częściowo pokrywa Uniwersytet Trzeciego Wieku, a częściowo słuchacze (papier do komputera, tusz, tonery, naprawy aparatury). Dotychczas wydano sześć tomów „Sklepiiku NMS”. Ponadto dokonano przedruku artykułów dotyczących twórczości w osobnym tomie, wydzielono też w osobnych zbiorach powiedzonka i myśli (35 zeszytów).

b – „Nadziejki” – seria debiutów literackich osób starszych, licząca do chwili obecnej 31 pozycji, realizowana od 1994 r. w postaci zeszytów (po 34-52 stron) zawierających najczęściej utwory poetyckie, niekiedy aforyzmy, złote myśli, fraszki. Nazwa „Nadziejki” wyraża „malutkie nadzieje” na to, że utwory te zostaną kiedyś docenione. Jest to nie tylko akcja dodawania nadziei, ale także metoda ujawniania potencjalnych sił twórczych u osób starszych i dowartościowywania ich. Autorki przynoszą do muzeum swoje próby literackie. W NMS zapada decyzja o przyjęciu do druku lub odrzuceniu, muzeum też zajmuje się redagowaniem całego zeszytu, najczęściej łącznie z opracowaniem wstępu do numeru. Następnie każda autorka na własny koszt wydaje 100 egzemplarzy. Jeden egzemplarz zostawia w zbiorach NMS.

Kilka debiutów zaowocowało już sukcesem na polu literackim. Osoby te urządzają wieczory poezji, stają się członkami Klubów Literackich, publikują itp. W NMS

znajdują jedynie impuls do samodzielnego literackiego wypowiedzenia się, do rozpoznania w sobie niedostrzeżonego przedtem talentu.

c – „Seria DSM” to ukazujące się od 2004 r. miesięczne opracowania problemowe, wykonane przez młodzież i osoby starsze pod w wyniku międzypokoleniowego Dialogu Starszych z Młodszyimi, czyli DSM. W czasie spotkań w NMS dyskutujemy na jakiś temat, a potem wzajemnie stawiamy sobie pytania. W „Serii DSM” publikowane są odpowiedzi na postawione pytania lub sygnalizowany jest jakiś nowy problem, interesujący wszystkich. Każdy zeszyt ma inny tytuł i inny temat. Objętość numerów jest różna – od 10 do 45 stron. Zeszyty, opracowywane na komputerze, są wydawane na ogół w liczbie 25 egzemplarzy. Numery za lata 2004-2007 zebrano we wspomnianym tomie *Dialog Starszych z Młodszyimi*, w którym zaprezentowano osoby biorące udział w dialogu, opracowano dzieje DSM, zanotowano wspomnienia ze wspólnych wycieczek, m.in. z pobytu w Szwecji. Jeden egzemplarz przekazano do Pałacu Prezydenckiego na ręce Pani Marii Kaczyńskiej, która w piśmie skierowanym do NMS wyraziła ogromne zainteresowanie tą formą naszej działalności. Do chwili obecnej ukazały się 34 numery serii.

Działalność oświatowo-kulturalna i pedagogiczna

Ta sfera aktywności muzeum z jednej strony wiąże się z doskonaleniem warsztatu malarzkiego i literackiego uczestników zajęć, a przede wszystkim z popularyzowaniem zagadnień związanych z twórczością, z drugiej strony – z Dialogiem Starszych z Młodszyimi, który ma na celu zniesienie barier między pokoleniami. Do tego rodzaju działalności należą także plenery malarzkie organizowane dla osób starszych (Szwecja, Kazimierz, Tylicz, Gomunice) oraz plener DSM w Szwecji. Ponadto każde oprowadzanie po wystawie służy temu celowi.

Chodzi nam przede wszystkim o to, by wzmacniać u ludzi starszych potrzebę tworzenia, przechodzenia z etapu biernego gromadzenia wiadomości do etapu dawania czegoś z siebie. Chodzi o to, by uzmysławiać jak największej liczbie odbiorców fakt, że rozwój człowieka nie zależy od ilości nagromadzonej wiedzy, ale od jego twórczego działania. Toteż w trakcie oprowadzania po wystawie, w czasie spotkań programowych nie podajemy „gotowych,” recept, lecz poprzez pytania prowokujemy do samodzielnego wyciągania wniosków, pobudzając do myślenia.



7. Szymon Kobyliński w NMS (1994)

7. Szymon Kobyliński at the Smallest Museum in the World (1994)

Doskonalenie warsztatu malarzkiego odbywało się w dwu etapach. Do 2000 r. prowadzono w muzeum na zajęciach Sekcji Plastycznej UTW tzw. gimnastykę umysłu przez malarstwo. Gimnastyka ta polegała na malowaniu bez modelu, w celu uaktywniania sfery intelektualnej, emocjonalnej i wolitywnej ludzi starszych, pobudzania ich wyobraźni i intuicji oraz rozszerzania bazy skojarzeniowej i wzmacniania pamięci. Uczestnicy malowali różnymi technikami pod wpływem rzuconego hasła, usłyszanego fragmentu poezji



8. Premier Tadeusz Mazowiecki wpisuje się do Księgi Pamiątkowej w NMS (1995)

8. Prime Minister Tadeusz Mazowiecki signs the Commemorative Book at the Smallest Museum in the World (1995)



9. Pierwsze na świecie mapy ekspansji Ziemi na wystawie w NMŚ (1997)

9. Maps of the expansion of the Earth, the first in the world, at an exhibition at the Smallest Museum in the World (1997)

lub jakiegoś innego bodźca zewnętrznego. Poznawanie tajników warsztatu malarskiego następowało po skończeniu obrazu. Prace zestawiano tworząc coś na kształt małej wystawki i omawiano pod kątem znajomości warsztatu malarskiego, jego jakości oraz wrażliwości artystycznej danej osoby. Każda praca od razu ujawniała nie tylko stopień wiedzy o malarstwie, ale także cechy talentu danej osoby.

Na podstawie obserwacji wyróżniono trzy rodzaje talentu:

a – talent do odwzorowywania, dominujący. Samo uczenie się pisania wymaga tego talentu;

b – talent do naśladowania, również niezwykle częsty; cóż, przysłowie o tzw. „małpowaniu” często się tu sprawdza w praktyce;

10. Fragment wystawy rzeźby Tadeusza Zielińskiego z udziałem Lucyny Winnickiej (1997)

10. Fragment of an exhibition of sculpture by Tadeusz Zieliński attended by Lucyna Winnicka (1997)

c – talent twórczy, niezależny od wszelkich form i nakazów, odznaczający się umiejętnością wypowiedzi samodzielnej, w sposób oryginalny. Talent ten jednak należał do rzadkości, choć niekiedy w wyniku gimnastyki umysłu nagle wydobywał się na światło dzienne, świadcząc o ukrytych i niewykorzystanych możliwościach twórczych jednostki.

Zajęcia gimnastyki umysłu odbywały się początkowo dwa razy w tygodniu, potem tylko raz w tygodniu. Od 2000 r., na moją prośbę, w związku z moim wiekiem, zamieniono gimnastykę umysłu na Seminaria Twórczości. Doksztalaniem warsztatowym i gimnastyką umysłu zajęła się w pracowni na ul. Nowolipie art. plast. Wiesława Łobos. Od tego czasu rozbudzeniu potrzeb twórczych poświęcone są spotkania w NMŚ (w ostatnie wtorki miesiąca), w czasie których różni artyści prezentują własną drogę twórczą. Dyskusje po tego typu prelekcjach służą nie tylko ugruntowaniu postaw krytycznych, ale także pogłębianiu własnej wrażliwości artystycznej odbiorcy oraz inspirują go do własnych wypowiedzi twórczych. Nie ma tu zatem okazji do biernego gromadzenia wiedzy. Konieczna jest bowiem analiza zasygnalizowanego problemu.

Z kolei tzw. warsztaty literackie odbywają się już od 1994 r., ale nie stale. Nie ma systematycznych spotkań grupowych. Rozmowy o warsztacie literackim przeprowadzane są najczęściej indywidualnie i tylko wtedy,





11. Szerzenie idei Ruchu Obrony Przed Sobą Samym w Gmachu Politechniki Warszawskiej (1998)

11. Spreading the idea of the Movement for Protection against Oneself at the Warsaw Polytechnic (1998)

gdy dana osoba przyniesie do analizy napisane przez siebie utwory. Spotkanie w cztery oczy jest uzasadnione tym, że nikt nie chce, by ktoś postronny był świadkiem jego niedoskonałości warsztatowej. Ponadto znacznie łatwiej analizować prace w obecności jednej osoby niż kilku. Celem analizy jest uwrażliwienie na jakość słów, na bogactwo słownictwa, możliwości porównań, przenośni, barwy słowa, na oryginalność prezentowania rzeczywistości, a także na spójność logiczną i artyzm wypowiedzi. Po takiej analizie osoba pisząca dokonuje zmian w tekście, ulepsza go i przynosi potem do ostatecznego zredagowania, by wydać w jednym z zeszytów z serii „Nadziejki”.

Zdarza się niekiedy, że kilka osób umawia się na spotkanie literackie w muzeum w określonym czasie. W czasie tego typu spotkań odbywa się czytanie utworów poetów współczesnych i analizuje je pod kątem rodzaju wypowiedzi.

Najwięcej cech działalności pedagogicznej ma kontakt z młodzieżą ze szkoły w Kuklówce i z gimnazjum w Rudzie Talubskiej

w ramach wspomnianego Dialogu Starszych z Młodszyimi. Polega on na stawianiu pytań i słuchaniu wypowiedzi młodzieży, na wzajemnej wymianie poglądów, na precyzowaniu rozumowania, na budzeniu krytycyzmu i samokrytycyzmu, a także na rozbudzaniu zainteresowań różnymi problemami życiowymi oraz na pomocy w kształtowaniu własnego punktu widzenia. O skutkach tego typu dyskusji świadczą publikacje we wspomnianych zeszytach z „Serii DSM”.

Charakter działań oświatowo-kulturalnych i pedagogicznych ma także zwiedzanie z tą młodzieżą za każdym razem innego warszawskiego ośrodka naukowego (uniwersytetu, biblioteki, muzeum). Wycieczki organizuje się też dla osób starszych należących do Sekcji Plastycznej działającej w NMŚ.

Chodzimy do różnych muzeów i indywidualnych pracowni artystów. W celu pogłębiania wrażliwości artystycznej opracowano nawet specjalny „klucz” do analizy dzieł sztuki.

Celom oświatowo-kulturalnym i pedagogicznym



12. Fragment wystawy Wiery Rudź w NMŚ o dziejach Kina Polskiego (1998)

12. Fragment of an exhibition of works by Wiera Rudź about the history of the Polish cinema at the Smallest Museum in the World (1998)



13. Prawnuk Józefa Chełmońskiego, Stanisław Aust, jako prelegent na Seminarium Twórczości w NMS (2000)

13. Stanislaw Aust, the great-grandson of Józef Chełmoński, giving a lecture at a Creativity Seminar at the Smallest Museum in the World (2000)

służą także publikacje i wypowiedzi w środkach masowego przekazu (udzielono 37 wywiadów w prasie, radio i telewizji).

Działalność społeczna

Należy tu wymienić przede wszystkim tzw. Telefon Nadziei oraz fakt, że wszystko w naszym muzeum dzieje się bezinteresownie (wstęp wolny). Co więcej, skromnie wprawdzie, ale wspomagamy materialnie różne ośrodki charytatywne (np. hospicja, Zakład dla Ociemniałych w Laskach itp.). Autorzy każdej nowej wystawy zobowiązani są bowiem do przekazywania dowolnych sum na jakiś dobry cel, w zamian za co



14. Dyrektor Państwowego Muzeum na Majdanku Edward Balawejder z prelekcją w NMS (2000)

14. Director of the State Museum at Majdanek Edward Balawejder giving a lecture at the Smallest Museum in the World (2000)

otrzymują katalog wystawy, afisz i mają zapewnioną opiekę nad eksponatami w czasie jej trwania. Dowód wysłania pieniędzy w imieniu NMS przynoszą do archiwum muzeum. Nie są to duże kwoty, rzędu 20 do 100 zł, ale w ciągu 20 lat istnienia NMS urosła już pewna sumka.

Wróćmy jednak do wspomnianego Telefonu Nadziei. Działa od 1990 r., w piątki, teoretycznie w godzinach od 14.00 do 18.00. W praktyce ludzie dzwonią w różnych dniach i o różnych porach.

Telefon Nadziei stanowi kontynuację prowadzonych przeze mnie dawniej rozmów w Telefonie Zaufania. Mogłam wtedy osobiście przekonać się, jak bardzo potrzebny jest ludziom tego typu kontakt. Włączenie tego rodzaju rozmów do działalności muzeum uznałam za stosowne dlatego, że muzea są „uniwersytetami kultury” oraz „kuźniami inicjatyw”, a służąc człowiekowi w poszerzaniu horyzontów poznawczych, pomagają skierować jego uwagę ku zagadnieniom oderwanym od codzienności. Jestem przekonana, że muzeum może być nie tylko czynnikiem wzbogacającym poznawczo, ale także czynnikiem oddziałującym psychoterapeutycznie, przez przenoszenie człowieka w inny świat. Nie udzielałam rad, ponieważ nie jestem psychologiem. Szukam jedynie światełka nadziei w nakreślonych

15. Grupa z NMS przyjmowana przez Maję Komorowską w Jej garderobie w Teatrze Współczesnym w Warszawie (2002)

15. Representatives of the Smallest Museum in the World welcomed by Maja Komorowska in her dressing room at the Współczesny Theatre in Warsaw (2002)



16. Wizyta Szwedów w NMŚ (2002)

16. Swedish visitors at the Smallest Museum in the World (2002)



17. Grupa z NMŚ na plenerze w Szwecji (2002)

17. Representatives of the Smallest Museum in the World at an open-air exhibition in Sweden (2002)

sytuacjach, a to wolno każdemu. W rozmowach tych niczego nie narzucam, niczego z góry nie osądzam. Jedynie słucham lub od czasu do czasu zadaję pytanie, ale tylko w tym celu, by dana osoba mogła samodzielnie rozwiązać swój problem. Pytania te pomagają spojrzeć danej osobie na daną sprawę z nowego punktu widzenia. Te kontakty telefoniczne mają najwyraźniej jakieś znaczenie dla moich rozmówców, skoro dzwonią oni ponownie, a niekiedy, poznawszy adres muzeum, zjawiają się osobiście. Są to rozmowy anonimowe. Nie znam nazwisk ani adresów. Niemniej, po każdej rozmowie notuję jej treść, co między innymi pomaga mi zorientować się w możliwościach szerszego i lepszego stosowania tego typu inicjatyw w muzeach.

Zbiory

Muzeum gromadzi mikrofilmy (14), kasety video i płyty CD (48), albumy fotograficzne, teki, maszynopisy, rękopisy, publikacje, eksponaty rzeczowe. Zbiory są inwentaryzowane na bieżąco w kartotekach i umieszczane w zależności od ich rodzaju w tekach lub w pudłach, w odpowiednich szafach.

Tematyka zbiorów jest bardzo zróżnicowana. Mamy zbiory dawne, istniejące od chwili założenia NMŚ, oraz zbiory pozyskane w ciągu 20 lat jego funkcjonowania. Wszystkie mają wartość historyczną. Wiele z nich ma charakter unikalny, wiele też stanowi doskonałe źródło do badań naukowych. Poklasyfikowane zostały na następujące grupy: A. dokumenty, B. materiały do badań naukowych, C. materiały literackie, D. zbiory muzealne.

Dokumenty

Są wśród nich materiały dotyczące historii Polskiej Akademii Nauk, Muzeum Ziemi PAN, dokumenty biograficzne różnego rodzaju, korespondencja, dzienniki, dokumentacje wystaw, afisze. Do cennych należy korespondencja z różnymi znanymi osobistościami oraz dzienniki w postaci maszynopisów i rękopisów prowadzone od 1965 roku.

Za unikat należy uznać pełną dokumentację pierwszą w Polsce i jednej z pierwszych na świecie wystaw na temat geologii Księżyca, czynnej przed lądowaniem człowieka na Księżycu (lata 1962-1964), kiedy dysponowano jedynie interpretacją geologiczną powierzchni Księżyca. Była to wystawa objazdowa po Polsce. Muzeum Ziemi otrzymało za nią specjalną nagrodę. Natomiast fragmenty tej wystawy znajdują się w postaci mikrofilmów w licznych obserwatoriach świata. Ponadto była to także pierwsza wystawa w Muzeum Ziemi PAN przeznaczona dla niewidomych. Sama inicjatywa tworzenia wystaw popularyzujących naukę dla niewidomych była wtedy nowością.

Materiały do badań naukowych

W grupie tej mamy następujące rękopisy i maszynopisy prac przygotowanych do druku (w sumie 36 tek):

- pierwsze w Polsce opracowanie polskiego słownika historycznego ziemioznawczego (maszynopis, 7 tomów);

- pierwszą w Polsce monografię opracowaną na podstawie dokumentów archiwalnych na temat Komisji Kruszcowej – pierwszej w Polsce instytucji poszuki-



18. Doc. Katarzyna Pawłowska w NMS na wystawie o odkryciu złóż siarki i miedzi w Polsce (2004)

18. Docent Katarzyna Pawłowska at an exhibition about the discovery of sulphur and copper in Poland, featured at the Smallest Museum in the World (2004)

jącej w latach 1782-1786 surowców mineralnych oraz złóż soli i miedzi;

– pionierskie badania nad tzw. „metodą fontehaustyczną” (w skrócie „metodą F”) oceny jakości starodruków, w celu dokładnego oddzielenia prac źródłowych od kompilacyjnych i uzyskania danych o stopniu wkładu naukowego poszczególnych autorów piszących o surowcach mineralnych w Polsce w XVIII wieku;

– maszynopisy i rękopisy dotyczące muzealnictwa, w tym badania nad percepcją widza i próby tworzenia wystaw dla niewidomych, nad udoskonalaniem wystaw muzealnych i sprzętu muzealni-

19. Dialog Starszych z Młodszymi (DSM); pierwsze spotkanie w NMS (2004)

19. Dialogue of the Elderly and the Young; first meeting held at the Smallest Museum in the World (2004)

czego w ramach tzw. ERMEM, czyli Eksperymentalnej Racjonalizacji Metod i Ekspozycji Muzealnych;

– maszynopis pierwszego w języku polskim podręcznika z geologii Księżyca, z propozycjami polskiej terminologii, oraz maszynopisy prac problemowych na ten temat;

– maszynopisy jednych z pierwszych w Polsce prac popularnonaukowych na temat ochrony przyrody nieożywionej ogólnie i w Parkach Narodowych Polski (7 tek);

– materiały do badania warsztatu naukowego naturalistów z XVIII wieku;

– rękopisy i maszynopisy tłumaczeń prac naukowych z języków obcych na język polski.

Materiały literackie

– rękopisy (19 tek) i maszynopisy opracowane (30 tek) utworów literackich pisanych przez osoby starsze;

– zbiory myśli (35 zeszytów);

– rękopisy i maszynopisy tłumaczeń utworów literackich z języków obcych na język polski (20 tomów);

– zbiór wierszy okolicznościowych, piosenek i powiedzonek;

– pamiętniki, wspomnienia, relacje (11 pozycji);

– opracowania historii NMS;

– opracowania dziejów Dialogu Starszych z Młodszymi (DSM).

Zbiory muzealne

– katalogi z wystaw NMS (108);

– katalogi z wystaw różnych artystów (23);



- zbiór pocztówek z całego świata (3 albumy i 2 pudła);
- zbiór albumów fotograficznych i rysunkowych (52 sztuki);
- zagadnienia ekspansji Ziemi (teka złożona w depozycie);
- archiwum Maksymiliana Herwicha (4 teki, depozyt);
- księgozbiór, ok. 300 vol. (słowniki, encyklopedie, poezja, proza, sztuka, filozofia, psychologia);
- zbiór dafiton, w liczbie 7, niegdyś 78 (rodzaj malarstwa sakralnego, przeciwstawienie ikon. Nazwa z greckiego „dafein” = drewno. Są to postacie świętych malowane na drewnie olejem, zawsze otoczone białą obwódką) oraz liczący około 50 sztuk zbiór obrazów walgrafintowych. Walgrafintyzm to program malarski autorki, mieszczący się w ramach malarstwa metafizycznego. Walgrafint to jednocześnie technika, styl i kierunek malarski. Jest to malowanie na obrazie fal, istniejących w rzeczywistości, ale niewidzialnych (np. fale głosowe), czyli malowanie świata niewidzialnego. Nazwa pochodzi od słów „walor + grafo + intelekt” (wal + graf + int). Fale niewidzialne są wyrażone liniami ciągłymi, równoległymi, kreślonymi temperaturowo, na odpowiednim podłożu. Dzięki temu powstaje na obrazie coś w rodzaju laserunku liniowego. Obrazy są malowane od 1973 r., na płótnie, olejem;
- pokój z malowanymi ręcznie meblami i przedmiotami użytku codziennego (13 sztuk), w stylu własnym;
- eksponaty rzeczowe związane z działalnością Sekcji Plastycznej UTW w NMS i z Dialogiem Starszych z Młodszymi;
- materiały ROPSS (5 tek);
- Księgi Pamiątkowe Wpisów (8 tomów).

Uwagi końcowe

W świetle zaprezentowanych danych o działalności NMS w ciągu 20 lat, zarysowują się podstawy do pewnych twierdzeń dotyczących ogólnie muzealnictwa, a mianowicie:

1. O dynamice muzeum nie decyduje program działania, ale zaangażowanie osobiste i twórcze muzealnika.
2. Nie liczba pracowników decyduje o rozwoju muzeum, lecz przejawianie przez nich inicjatywy i dobra organizacja pracy.



20. Wspomnienie prelekcji Teresy Lipowskiej-Zaliwskiej w NMS (2008)

20. Reminiscence of a lecture given by Teresa Lipowska-Zaliwska at the Smallest Museum in the World (2008)

(Wszystkie fot. Archiwum Najmniejszego Muzeum Świata)

3. O działaniu muzeum nie decyduje zaplecze finansowe, lecz zamiłowanie do muzealnictwa.

4. Warto doceniać istnienie małych komórek muzealnych, zwłaszcza specjalizujących się w gromadzeniu wyodrębnionych zbiorów, gdyż mogą w nich znajdować się materiały unikalne i bardzo ważne dla historii kultury oraz w ogóle całego kraju.

5. Dobrze byłoby, aby duże muzea centralne dysponowały szczegółowymi inwentarzami stanu posiadania małych muzeów, w celu ułatwienia dotarcia do nich osobom prowadzącym badania naukowe.

6. Warto byłoby szerzej zainteresować się działalnością małych komórek muzealnych i publikować systematycznie relacje o ich działalności w centralnych czasopiśmie muzealnych.

7. Muzea prowadzone przez jedną osobę powinny być otoczone specjalną troską i wspomagane finansowo.

8. Nie można uzależniać swego stosunku do muzeum od tego, czy jest to muzeum prywatne czy państwowe. Muzea prywatne zasługują na pomoc, poparcie i troskę, co zapewni im dobre warunki lokalowe i właściwą opiekę nad ich zbiorami. Są bowiem także częścią kultury danego kraju i również należą do dziedzictwa narodowego.

9. Warto zachęcać do pisania prac magisterskich, doktorskich i habilitacyjnych na temat najmniej znanych muzeów w danym kraju, ich zbiorów oraz prob-

lemów socjologicznych i psychologicznych związanych z istnieniem tego typu muzeów.

10. Warto zainteresować się szerzej rękopisami i maszynopisami prac naukowych przechowywanymi w małych muzeach. Zawarte są w nich materiały nie tylko do kontynuowania badań w różnych dziedzinach nauki, ale także do nowych odkryć, a nade wszystko – do korygowania danych.

11. Na kontynuowanie i szersze rozwinięcie czeka nadal idea Ruchu Obrony Przed Sobą Samym, badania nad możliwościami twórczymi ludzi starszych, zagadnienia Dialogu Starszych z Młodszymi, idea wystaw popularyzujących naukę dla niewidomych, badania nad jakością starodruków, idea walgrafintyzmu w malarstwie oraz idea tworzenia polskiego malarstwa sakralnego stanowiącego przeciwstawienie dla ikon.

12. Wydaje mi się, że dotychczasowa działalność Najmniejszego Muzeum Świata wskazuje na jego pełne dostosowanie się do potrzeb współczesnego muzealnictwa. Współczesne muzeum przestaje bowiem być jedynie „uniwersytetem kultury” i staje się centrum

inicjatyw i rozbudzania potrzeb twórczych u widza. Zarówno w sposobie oprowadzania wycieczek po muzeum, jak i w sposobie objaśniania samych eksponatów przechodzi od etapu biernego przekazywania wiadomości do etapu inspirowania widza do samodzielnego działania twórczego.

13. Narasta liczba problemów wymagających specjalistycznych badań naukowych nie tylko z zakresu samego muzealnictwa, ale także z zakresu innych nauk pokrewnych.

* * *

Niech mi będzie wolno na zakończenie tej wypowiedzi z okazji jubileuszu 20-lecia NMS wyrazić szczególną wdzięczność dla Redakcji „Muzealnictwa” za zainteresowanie się Najmniejszym Muzeum Świata, jego działalnością oraz historią. Budzi to nadzieję, dowartościowuje i pomaga działać dalej.

Halina Duczmal-Pacowska

The Smallest Museum in the World Twenty Years of Activity 1988-2008

The Smallest Museum in the World is a centre dedicated to the creativity of senior citizens. On the one hand, it cooperates with the Third Age University, and the other hand – with primary and secondary school pupils. Its purpose is to motivate senior citizens and disclose their potential creativity as well as to annul the differences between generations by resorting to museum undertakings.

The aforementioned activation of the intellectual process of the elderly takes place by simulating the brain *via* painting. The second target is achieved by means of the so-called Dialogue of the Elderly with the Young.

Brain stimulation consists of painting without a model, which inspires the intellect, the imagination, and intuition, and enhances association. It also reveals talent (such as a talent for imitative or creative recreation), making it easier to individually approach the development of talent for the sake of mobilising creative independence. In turn, the Dialogue involves discussions on current life problems, the recording of the outcome of such debates in monthly fascicles (“Seria DSM”), and visiting cultural centres, museums, libraries, and scientific research centres. Both types of activity aim at breaking with the habit of passively gathering knowledge and at a transition to independent creative thinking. Knowledge is not offered in a “ready-made form” but by means of questions or a suitable reference to

a museum exhibit and history, the provoking of own conclusions, and the stirring of critical and objective reflections. Excellent occasions are provided not only by the exhibits but also by the manner of their museum presentation.

The article discusses the following domains of the Smallest Museum in the World: exhibition, publication, cultural-educational, pedagogic and social, with the author presenting various collections and social initiatives (The Hope Telephone, the Movement for Protection against Oneself).

The conclusions stress that the dynamics of a museum are determined by the personal and creative involvement of members of the museum staff and their initiatives. Attention has been drawn to the fact that small museums could contain collections valuable for scientific research. This is the reason why special care should be bestowed upon such institutions. It would be a good thing if the National Museum had a central catalogue of collections from all the museums in a given country. Apparently, museums are ceasing to be exclusively a “university of culture” and, according to the requirements of the time, are turning into centres of creative initiatives and education.

The Smallest Museum in the World, opened since 1988 in a private flat in Warsaw (1 Blacharska Street, apt. 210), occupies 20 square metres (two showrooms).

□

Agnieszka Chodorowska

KARETY KRÓLA JANA III SOBIESKIEGO PRZYKŁADEM NIEDOWARTOŚCIOWANYCH POLSKICH ARCYDZIEŁ

*W trosce o byt i przyszłość naszej Ojczyzny,
odzyskawszy w 1989 roku możliwość suwerennego
i demokratycznego stanowienia o Jej losie, my
Naród Polski [...] zobowiązani, by przekazać
przyszłym pokoleniom wszystko, co cenne
z tysiącletniego dorobku*.*

Sporo się dziś mówi o kulturze, tradycji, tożsamości, dziedzictwie zarówno narodu, jak i regionu czy miasta. Wynika to z poszukiwania własnych korzeni, ale także jest próbą odpowiedzi na pytania: kim jestem i czym różnię się od innych? Odpowiedzi tych można doszukiwać się w różnych sferach życia, jedną z nich jest historia i nasza postawa wobec jej materialnych świadectw, czyli zabytków.

Dlaczego zabytki są tak istotne w łańcuchu wydarzeń społeczno-historycznych? Dzięki nim jesteśmy spadkobiercami przeszłości, czyli dziedzicami. Zakładam jednocześnie, że posiadanie przez daną społeczność tych pamiątek historii, jest wyznacznikiem kultury, śladem po przodkach, ich dokonaniach, a przede wszystkim niezbitym dowodem uczestnictwa w kulturze. Ich zachowanie jest niezbędne, a wręcz priorytetowe dla losów każdego narodu, regionu czy w ogóle miejsca na ziemi. Powszechnie już dziś wiadomo, że o wyjątkowości, atrakcyjności i specyfice każdego z państw Europy stanowią nie jego granice, których praktycznie już nie ma, ale jego niepowtarzalna kultura i jej dziedzictwo.

Priorytetową rolę zabytków w dzisiejszym świecie przedstawiłam w mojej książce pt. *Przywracanie kulturze dolnośląskiej jej regionalnej specyfiki*. Wykazałam tam, że pamiątki kultury są na wagę złota. Przekonały się o tym już znacznie bogatsze państwa, regiony czy miasta nie tylko Europy, ale i świata, czerpiąc z zabytków nie tylko zyski finansowe, ale także udowodniając, że dzięki nim doskonale bronią własnej tożsamości. Region Dolnego Śląska posłużył mi do przedstawienia w skali mikro

zjawiska, które dotyczy całego kraju. Zaprezentowane w tym regionie działania: zwroty, rewindykacje, restytucje dóbr kultury (przez Pełnomocnika Ministra do spraw polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą prof. Wojciecha Kowalskiego i dr Monikę Kuhnke), czy akcje nakłaniające do tych zwrotów (np. „Oddajcie, co nasze” przeprowadzona przez Beatę Maciejewską na łamach Gazety Wyborczej), świadczą o olbrzymiej roli zabytków w budowie i lansowaniu małych ojczyzn. Posiadanie tych nośników pamięci tworzy więzi, oswaja, przybliża. Są one tym, za czym się tęskni lub tym, czego się nie darzy sympatią, ale zawsze wywołują emocje wśród członków danej zbiorowości.

Poprzez próbę naświetlenia istoty zabytków chcę wykazać, jaką stanowią wartość dla narodu, społeczeństwa oraz jak wiele jeszcze w naszej polskiej rzeczywistości jest do zrobienia, aby dzieła kultury materialnej były postrzegane jako atrakcja, duma czy bogactwo narodowe. Jak to określił Czesław Miłosz: aby osiągnęły status hamulca przed rozmyciem, „zniżeniem” kultury. Zatem, niezbędne jest przybliżanie ich społeczeństwu.

Już od kilkunastu lat zajmuję się zabytkami jako renowator zabytków architektury, politolog, socjolog. Swoje badania naukowe prowadzę w ISP PAN w Warszawie. Bardzo często zwiedzam muzea, wystawy, przesiaduję w bibliotekach, przeprowadzam wywiady. Od dłuższego już czasu obserwuję pewne zjawisko, w którym zabytki pełnią podwójną rolę. Jest to tzw. dualizm zabytków. Po pierwsze, są elementem kultury materialnej, promując region, a po drugie, budują poczucie więzi i tożsamości wśród członków zbiorowości. Z tych obserwacji i analiz wyrosła między innymi moja książka.

* Preambuła Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 2 kwietnia 1997 roku.

Gromadząc kolejne materiały, natrafiłam na zabytek, który dzięki swej klasie powinien pełnić obie wymienione role, jednak pozostaje niedowartościowany. Mowa o karetach króla Jana III Sobieskiego. Fachowcy określają je jednoznacznie: w tej kategorii stanowią unikatowy zabytek nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Polskie karety górują nad innymi tym, że jest ich trzy i że są ściśle związane alegorycznie (treścią), bogactwem zdobień i poziomem artystycznym. Dlaczego pozostają niedocenione?

Wprawdzie w Oranżerii Pałacu w Wilanowie odbyła się wystawa (12.09.2003 – 31.01.2004) karet króla Jana III Sobieskiego, ale od tej chwili minęło pięć lat i ... cisza.

Polacy praktycznie nic nie wiedzą o tym skarbie narodowym. Udałam się do Muzeum Pałac w Wilanowie (prawnego właściciela karet), tam poinformowano mnie, że choć karety do niego należą, to jednak żadne informacje na ich temat nie zostaną mi udzielone. Osobą kompetentną w tej sprawie jest dr Teresa Fabijańska-

Żurawska, badaczka światowej sławy, najwybitniejsza w Polsce specjalistka w dziedzinie zabytkowych pojazdów konnych, starszy kustosz największych w Polsce zbiorów tych pojazdów na zamku w Łańcucie.

25 sierpnia 2008 r. udałam się do Łańcuta, wcześniej umawiając się na rozmowę. Spotkanie odbyło się w mieszkaniu Pani Doktor, które mieści się tuż przy powozowni zamku w Łańcucie. Głównym tematem naszej rozmowy stały się karety króla Jana III Sobieskiego.

– Pani Doktor, przyjechałam do Pani specjalnie z Oławy, miasta, gdzie do 1741 r., przebywały karety króla Jana III Sobieskiego, u jego syna Jakuba. Na początku lat 70. ubiegłego wieku, to Pani je odkryła. Były przerobione na ambonę w kościele w Radaczu. Jest to unikatowy zabytek. Od tej chwili minęło prawie 40 lat, a Polacy praktycznie nic nie wiedzą o jego istnieniu, one też nie są rekonstruowane. Dlaczego tak się dzieje?



1. Karety króla Jana III Sobieskiego na wystawie w Muzeum Pałacu w Wilanowie w 2003 roku

1. Carriages of King Jan III Sobieski at an exhibition held at the Museum-Palace in Wilanów in 2003

– Cieszę się, że podjęła się Pani tego tematu. Wygląda na to, że sytuacja nie jest korzystna tylko dla mnie, jako tej, która jest sprawczynią całego zamieszania wokół byłej ambony z Radacza, a w rzeczywistości trzech karet króla Jana III Sobieskiego. Tymczasem tak naprawdę sytuacja nie jest korzystna ani dla mnie, ani dla Wilanowa, ani dla całego narodu polskiego, choć te zabytki są tak ciekawe i tak ważne dla kultury polskiej. Nie rozumiem dlaczego do tej pory są takie przerwy w zainteresowaniu społeczeństwa nimi. Następuje to tylko wówczas, gdy zbliża się jakaś okrągła rocznica wiktorii wiedeńskiej, dopiero wtedy wyrasta znikome zainteresowanie tym tematem. Tak też było na przestrzeni wieków. Podobnie z literaturą niemiecką, zwłaszcza tą pomorską, która nagłaśniała sprawę ambony z Radacza (wtedy, gdy mówiło się o ambonie jako o wozie triumfalnym Jana III Sobieskiego; miał on być otrzymany od Wiedeńczyków). Wówczas to było tak zaplątane, a wokół tego stworzyła się pewna legenda, oparta na istniejących faktach historycznych, ale jednocześnie tak zagmatwana, w jakąś właściwie nieprawdziwą historię. Analizując to wszystko, nic mi się nie zgadzało, szczególnie jeśli chodzi o daty, nazwiska, sam okres, a przede wszystkim obiekt, który najczęściej mówił o sobie. Musiałam go bardzo dokładnie zmierzyć, rozpracować, to znaczy określić, co jest jaką częścią, którą częścią karety. W tym wszystkim pomógł mi bardzo mój syn Wrzesław Żurawski. To on właściwie złożył każdą część. Nawet najmniejsze zachowane listewki, gzymsy, rzeźby, które były osobno, luzem, nie weszły w skład owej ambony, były przechowywane w magazynach. Trzeba było udowodnić, że to należy również do tego obiektu.

– Uważam, że to olbrzymia odpowiedzialność, wziąć na siebie losy tej ambony, gdzie po licznych zapewne ekspertyzach, przekazała Pani powszechnie informację, że to nie ambona, a karety króla Jana III Sobieskiego i jego żony królowej Marysieńki.

– Ależ to już jest, to zostało przekazane. Ten etap prac mamy za sobą. Już dwukrotnie do tego tematu podchodziliśmy na forum publicznym. Pierwszy raz nastąpiło to w roku 1983, na trzystulecie wiktorii wiedeńskiej. Wtedy Wilanów zorganizował wystawę i właściwie cały obiekt był poświęcony temu wielkiemu wydarzeniu. Nawet jedną salę, tę środkową, tzw. sień, oddano tylko i wyłącznie karetom. Wówczas ja z moim synem Wrzesławem Żurawskim byliśmy przygotowani do rekonstrukcji tych obiektów. Syn był już wtedy po dziewięciomiesięcznym stypendium Fundacji Calousta Gulbenkiana w Lizbonie, tam inwentaryzował karety, które z analogicznego okresu się zachowały. Wprawdzie były to francuskiej produkcji pojazdy królewskie

Marii Franciszki Sabaudzkiej, królowej Portugalii, ale są analogią tego samego okresu, w którym powstały nasze karety. Dlatego ich gabaryty dosłownie przenieśliśmy, zgodziły nam się w skali 1:1. Została narysowana kareta na ścianie tej sieni i włożone w nią istniejące, zachowane elementy. I wtedy to wszystko nam się dokładnie unaocznilo. Dowiedzione zostało, że nie są to żadne inne elementy, tylko te. One są bardzo trudne do rozszyfrowania dla kogoś, kto nie zna konstrukcji karet, a przy tym zostały przycięte do celów zrobienia ambony i baldachimu. U dołu pod baldachimem był jeszcze taki fryz zrobiony z tych mniejszych elementów, które były bokami karet, przy drzwiczkach. Są to tak zwane panele. Zostały uszkodzone przez tego, kto robił z nich ambonę. Widać, że był to jakiś okropny rzemieślnik, którego znaleźli sobie von Kleistowie, ponieważ zostały bardzo prymitywnie dopasowane. Sądzę, że zachowały się tylko dlatego, gdyż były pięknie malowane i szalenie dekoracyjne. Znalazły miejsce w tym kościółku w Radaczu, gdzie jako ambona przetrwały ponad 200 lat, dokładnie 242 lata.

– Z tego wynika, że była to tułaczka tych karet i jednocześnie stworzenie im nowej historii?

– Tak. Badając tę sprawę, musieliśmy stworzoną legendę obalić, w której mówiło się, że król odbył wjazd triumfalny do Wiednia, bo wóz ten miał być rzekomo ofiarowany jemu przez wdzięcznych Wiedeńczyków. Wymyślano nawet kwoty, jakie to wydano na ten wóz. Ten wóz triumfalny nie istniał nigdy! Kiedy zagłębiłam się w źródła historyczne, zaczęłam sprawdzać różne fakty historyczne i konfrontować także z listami króla Jana III Sobieskiego do żony Marysieńki, to okazało się, że król wracał właściwie strasznie pognębiony. Zwycięzca, ale którego nie noszono na rękach, od którego się odwracano, któremu wręcz to zwycięstwo za złe miano. To było coś zupełnie nieprawdopodobnego, że taka niewdzięczność go spotkała i innych Polaków w tym czasie również. Przecież wojska Rakoczego ścigały króla jeszcze sporą drogę, nękały rodaków powracających do siebie po odniesionym zwycięstwie. Dlatego nigdy dość mówienia o wielkości tego zwycięstwa! Jest to zwycięstwo na skalę całej Europy. Cała Europa została raz na zawsze uwolniona od pogańskiej niewoli, bo to była niewola. Dlatego jeszcze raz: o tym zwycięstwie nigdy dość! Trzeba to na każdym kroku przypominać, a jest ku temu kolejna okazja.

– Popatrzmy na sprawę z socjologicznego punktu widzenia. Karety przerobiono na ambonę, która wrasta w krajobraz danego regionu. Zatem zmienia swoją tożsamość, ale nadal świadczy o polskości, integruje społeczność. Ludzie przyzwyczaili się do ambony, jako konkretnego obiektu. Nawet była

otoczona pewnym kultem religijnym. Karety więc zupełnie zmieniły swoje funkcje. Kiedy dochodzi do tego, że ambona musi być przywrócona do pierwotnego przeznaczenia, to dla miejscowej ludności jest to wielki uszczerbek, luka?

– Ale to była wojna i tutaj nikt nie jest temu winien. To wojna jest winna.

– Spotkałam się z określeniem, że związek tych karet z Pomorzem był tylko kaprysem historii. Pani natrafia na ślady, zatem obiekt ten musi powrócić do pierwotnego stanu?

– Tak, to musi się stać. Mimo, że bardzo długo ta ambona funkcjonowała jako integralna część kościoła, to fakt jej odzyskania stał się sprawiedliwością losu. Mogę powiedzieć nawet, że choć Pan Bóg nie rychliwy, ale sprawiedliwy.

– Pani badania dowiodły, że mamy do czynienia z trzema najcenniejszymi zabytkami nie tylko w Polsce, ale i na świecie.

– Ja rozgryzłam cały ten temat w każdym najmniejszym szczególe, tak historycznym, jak i substancji, która się zachowała. I to, co napisałam, jest prawdą. To nie umniejsza ani trochę ich wartości, jest to kolej historii. Tak dzieje nasze pokierowały, że najpierw karety były w Wilanowie, później znalazły się w Oławie, później jako ambona w Radaczu, aby powrócić tam, gdzie ich miejsce – do Wilanowa.

– Pani Doktor, jak to było, kiedy karety należały do Jakuba Sobieskiego?

– Jakub był najstarszym synem Jana III Sobieskiego. Dostał karety jako część ojcowizny. Karety świadczyły o wielkości króla jako monarchy, ale również miały ogromną wartość artystyczną. Dlatego nie można było ich tak sobie zniszczyć, zlekceważyć. Trzeba było z Wilanowa je zabrać, bo Wilanów został sprzedany. Wtedy Jakub zabrał je do siebie, do Oławy. Księstwo oławskie było wtedy jego. Analizowałam, co pisano kiedyś na ten temat w literaturze niemieckiej, okazało się to bardzo mylące. Jak gdyby ktoś specjalnie chciał zmylić trop, albo po prostu nikt nie badał tego dokładnie. Wobec tego pisano, że są w jakimś klasztorze na Śląsku. Ten Śląsk figurował w artykułach, występował w podaniach ciągle. Przeniesiono je do Oławy. Dlaczego akurat tam? Jakub dostał księstwo oławskie jako wiano swojej żony, ponieważ nigdy nie odebrał pieniędzy, które jemu w intercyzie przedmażeńskej zostały zagwarantowane przez dwór austriacki. Bo wtedy właśnie Austria dysponowała tą częścią Śląska z tym pałacem włącznie. Ten pałac nie był aż taki wspaniały w czasach kiedy Jakub go otrzymał. Jakub okazał się bardzo dobrym gospodarzem. Wszystko rozbudował. Karety nie zabrał od razu, tylko sprowadził je dopiero



2. i 3. Fragmenty karety osobistej króla Jana III Sobieskiego

2. i 3. Fragments of the personal carriage of King Jan III Sobieski

wówczas, gdy miał już na nie miejsce, kiedy zbudował stajnie, wozownie. To stało się dopiero w XVIII wieku. Później wybuchła wojna śląska, a wraz z nią nastąpiła utrata terenów. Prusy zwyciężyły i wtedy zabytki te przejął generał Henning von Kleist, któremu karety bardzo się podobały. Ale tak naprawdę, to nie wiedzianno, co z nimi zrobić. Wymagały dużo miejsca, były ogromne, ale przy tym niezwykle, wspaniałe, złożone, malowane, arcydzieła sztuki. Właściwie to każda z nich była zupełnie osobnym dziełem sztuki, a jednocześnie wszystkie stanowiły jakąś całość. Związane były tematycznie w kolejności, tak jak miały jechać w orszaku, przedstawiając całą treść i zarazem przesłanie o sukcesji tronu.

– Można je porównać z tryptykiem. Wszystkie trzy razem tworzą integralną całość, tylko wtedy odczytamy zawarty w nich sens...

– Dokładnie tak. Sens treści podanej językiem barokowym, zapisanej na nich całej propagandy dotyczącej dziedziczenia tronu. Chodziło przecież o to, żeby Jakub, czy któryś z synów Jana III Sobieskiego, został królem Polski.

– Brak jednej z karet powoduje potężny uszczerbek całości?

– W zasadzie tak, dlatego że w całości jest jak gdyby zawarta obietnica. Cały zapis to jednocześnie specyfika polskiego sarmatyzmu. My tym powinniśmy się szcycić, powinniśmy o tym pisać i mówić, bo to jest to coś, czego nikt nie ma, żaden z krajów. Ani Francja, ani Portugalia, ani Włosi, którzy choć mieli swoje wspaniałe wytwórnie karet, nie mają tak wielkiego zestawu trzech karet królewskich, z tego samego okresu, które muszą jechać obok siebie, dlatego że one mówią, one opowiadają całą historię. Najpierw jest pochwała rodu, z którego wyrasta bohater. Wówczas Herkules był tym bohaterem mitycznym. Jana III Sobieskiego nazywano polskim Herkulesem. Potem można odczytać, że bohater z tego rodu będzie tym właściwym królem z wyboru i potem co on ludziom oferuje. Ofertę składa przyszły władca podobnie jak dzisiaj kandydaci na prezydenta prezentują obietnice, co mogą zrobić dla ludzi i wtedy ten który innych przebija swoimi obietnicami, najczęściej wygrywa. I to była podobna historia, podobne myślenie o tym historycznym momencie, do którego dochodzi. A gdy już nastąpi ten wybór, to później będzie już dobrobyt, spokój, będzie czas na rozwój nauki i sztuki. Tam są przedstawione symbole, wspaniała tematyka uwidoczniiona na karetach. Osobiście byłam oczarowana całą tą symboliką, która może na pierwszy rzut oka jest niezrozumiała. Ale w to trzeba się wczytać, trzeba poznać język sarmacki, język tych alegorii barokowych. Dopiero wtedy dokładnie wycho-

dzą te alegorie i całą mitologia, a wymieszane tworzą coś niesamowitego, unikatowego.

– Pani Doktor, czy to prawda, że karety te miały szczerozłote koła?

– Nie. Tylko na złoto je malowano, ewentualnie pokrywano złotem płatkowym. Dzisiaj też się to stosuje. Prawdopodobnie u jednej karety, tej triumfalnej, mogły być złote, a u dwóch pozostałych czerwone. Tego nie wiemy. Przypuszczalnie kiedy karety rozebrano, koła mogły pozostawać w zakrytych kościółku w Radaczu.

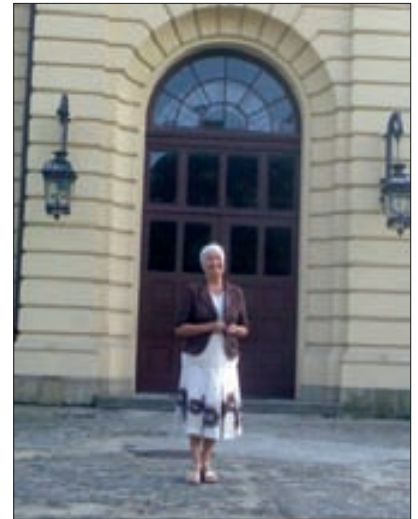
– Moim zdaniem wartość karet dla naszej kultury może być porównywalna z arrasami na Wawelu.

– O, tak. Oczywiście, że tak. Chociaż jest to inny czas i inne rękodzieło, ale to jest dzieło sztuki tej klasy.

– Trzeba dobitnie powiedzieć, że karety są przykładem na to, że nie potrafimy wypromować naszego dziedzictwa narodowego, a poprzez nie, zintegrować się.

– Zupełnie nie zdajemy sobie sprawy z tego co posiadamy. To jest przykre.

– To nie jest wina społeczeństwa, bo przecież nie liczni tylko wiedzą o istnieniu tych karet. Uważam, że zabytki mają dwóch właścicieli. Pierwszym z nich jest państwo, które powierza je konkretnej instytucji. W przypadku karet jest to Muzeum Pałac w Wilanowie. Muzeum to, jako właściciel ma trzy zadania: zabezpieczać, gromadzić i opracowywać dane dotyczące swoich zbiorów oraz promować. Drugim właścicielem jest społeczeństwo, są ludzie (podobnie w kwestii lasów państwowych). Dlatego społeczeństwo rości sobie pewne prawa do zabytków. Poprzez nie karmi duszę, nabiera ogłady, obycia, nasiąka nimi, integruje się. Jeśli my, Polacy, nie będziemy mieli takich możliwości, to nie będziemy wiedzieli kim i gdzie tak naprawdę jesteśmy? Czy zgodzi się Pani ze mną?



4. Dr. Teresa Fabijańska-Zurawska w Łańcutcie latem 2008 roku

4. Dr. Teresa Fabijańska-Zurawska in Łańcut in the summer of 2008

(Fot. 1 – A. Świtek;
2, 3 – B. Seredyńska,
W. Dolnicki;
4 – A. Chodorowska)

– Ma Pani rację. Sporo spodziewam się po książce, która wkrótce ukaże się za sprawą wydawnictwa Zamku Królewskiego w Warszawie. Jest to wprawdzie praca zbiorowa, ale mam nadzieję, że ktoś kiedyś dostrzeże wreszcie ten unikatowy zabytek i zacznie robić wokół niego taką aurę, na jaką on zasługuje.

– Odkryty przez Panią skarb narodowy już tyle lat czeka na rekonstrukcję i właściwą promocję. I nikt tego nie robi...

– Ja nad tym boleję, bo mój czas pomału się kończy. Ale wiem, że gdybyśmy razem z moim synem byli jeszcze raz wykorzystani do prac związanych z rekonstrukcją karet Jana III Sobieskiego, to chętnie podzieliłobyśmy się wieloletnim doświadczeniem w tej sprawie. Chcę przez to powiedzieć, że na dzień dzisiejszy nikt tak jak my nie jest przygotowany do tego zadania. Gromadzenie, opracowywanie i popularyzacja tych zabytków niemalże stała się zadaniem mojego życia. Te karety powinny być zrekonstruowane. Już w 1980 r. występując w Waszyngtonie, na międzynarodowej konferencji, przedstawiłam problem tych zabytków, bo wszystko miałam opracowane (w sferze zamiarów). Stawiałam wówczas publiczne pytanie, co właściwie należałoby zrobić. Czy w komplecie zrekonstruować, czy je ekspozycjonować w takich kawałkach jak one są zachowane? Co sądzą fachowcy międzynarodowi na ten temat? I już wtedy był jeden wielki aplauz. Musicie to sobie zrekonstruować-mówili. Referat, który tam wygłosiłam, opublikowano w „Carriage Journal”. Zaprezentowano tam piękne zdjęcia karet. Po piętnastu latach pojechałam ponownie do Ameryki. Pokazano mi ten artykuł, jako czołową rzecz, którą mają jako wzór. I fachowcy pytali – czy jest to już zrekonstruowane? Bo chcieliby przyjechać i zobaczyć.

– Na co my czekamy?

– Nie wiem. Niemcy rekonstruują, wyciągając jakieś książki, pojedyncze powozy, znacznie mniej wartościowe. Potrafią je zrekonstruować, mimo że tam prawie nic nie ma z autentyzmu, ale je odtworzą na nowo, żeby tylko mieć i pokazać. Inne kraje również, a my? Mamy światowy unikat i nie chcemy zająć się tą pracą na rzecz Polski.

– Czy te karety kiedykolwiek mogłyby odwiedzić Oławę, ich historyczne miasto?

– Oczywiście, że tak. Choć wystawą dysponuje Muzeum Pałac w Wilanowie, to ona została przez nas tak zaprojektowana, że wystarczy ją tylko zapakować i wysłać. Wszystkie materiały, zrobione specjalnie na wystawę w 2003 r., są ruchome. Jestem autorką scena-

riusza tej wystawy i wszystkich podpisów pod dodatkowo sprowadzonymi eksponatami. Osobiście wyszukiwałam te eksponaty, zdobywałam adresy muzeów, w których dany przedmiot się znajdował aby wspomógł wystawę. W swoim założeniu wystawa ta miała być objazdowa. Dlatego niech Oława się stara o to, żeby Wilanów wydał tę czasową wystawę. Po prostu niech ją wypuści ze swoich magazynów.

– Pani Doktor, czy mogę być Pani głosem w tej sprawie?

– Proszę bardzo, wręcz liczę na to i nawet nakładam na Panią ten obowiązek.

– Cieszę się, że mogłam Panią osobiście poznać. Serdecznie dziękuję za rozmowę.

* * *

Przesłaniem tego tekstu było zaprezentowanie materiału, który może przybliżyć, choć w minimalnym stopniu, te unikatowe arcydzieła naszej narodowej kultury. Uważam, że społeczeństwa nie można pojąć poza kontekstem kultury materialnej. Ocenia się je m.in. przez sposób obcowania z własnym dziedzictwem. Nie jest obojętne, jak do tego problemu podchodzimy, jak go przeżywamy, interpretujemy. Wszystkie dzieła danej kultury są ważnym składnikiem świata społecznego, w którym partycypujemy, kształtują nasze wartości, style życia, działania. Dlatego społeczeństwo powinno mieć możliwość ich „przeżywania”.

Zebrane informacje przeznaczone są nie tylko dla społeczności dolnośląskiej, oławskiej, ale dla wielu Polaków, którzy o istnieniu tych karet być może nawet nie wiedzą. Jednocześnie zleżało mi na przypomnieniu, że Pani Doktor Teresa Fabijańska-Żurawska dla polskiej kultury odkryła i opracowała dane dotyczące karet króla Jana III Sobieskiego. Zabrakło jednak luminarzy, za sprawą których, to niezwykle arcydzieło mogłoby nas, Polaków reprezentować, być naszą dumą narodową, a przede wszystkim nas integrować.

Moje częste wizyty w Wilanowie (od czerwca do września 2008 r.) i drażnienie tematu karet być może przyczyniły się do tego, że Muzeum Pałac w Wilanowie zorganizowało w październiku 2008 r. czasową wystawę pt. „Podróże w karecie Jana III Sobieskiego”, skierowaną wyłącznie do dzieci.

Jednocześnie chcę zaznaczyć, że temat karet jest niezwykle kontrowersyjny i każda opinia dotycząca mojego tekstu, będzie dla mnie cenną uwagą.

Agnieszka Chodorowska

The Coaches of King Jan III Sobieski as an Example of Underappreciated Polish Masterpieces

Today, much is said about the culture, tradition, identity and heritage of a nation, a region or a city. This trend is the outcome of a search for one's own roots and an attempt at answering the question: who am I and in what way do I differ from others? It is universally known that the exceptional qualities, attraction and specificity of each European state are determined not by its borders, which for all practical purposes are nonexistent, but its unique culture and artefacts which should be protected. I presented the priority of historical monuments in the construction and launching of "small homelands" in my book entitled *Przywracanie kulturze dolnośląskiej jej regionalnej specyfiki* (The Restoration of the Regional Specificity of the Culture of Lower Silesia). Gathering pertinent material I came across a certain monument which should certainly perform that function, but which remains totally underappreciated. I have in mind the carriages of King Jan III Sobieski, which experts on the subject regard as the most magnificent example of this category. Polish horse-drawn carriages surpass others predominantly thanks to their lavish embellishment and artistic level. Why do they remain unknown? The Museum-Palace in Wilanow, which is the legal owner of the carriages, informed me that they are kept in a subterranean part of the palace but no further data are available. The only competent person in Dr. Teresa Fabijańska-

Żurawska, a world-renowned specialist and senior curator of the largest Polish collection of carriages featured at Łańcut Castle. In August 208 I arrived in Łańcut in order to conduct an interview whose prime question was:

– I have travelled specially from Oława, a town which up to 1741 contained the carriages of King Jan III Sobieski. You discovered them at the beginning of the 1970s, adapted for a pulpit in a church in Radacz. Almost forty years have passed, and the Poles still know almost nothing about this unique monument. Why?

Dr. Teresa Fabijańska-Żurawska has remained powerless since although she has prepared scientific material concerning the royal carriages, the popularisation of knowledge and its promotion are not part of her competence but are reserved for the legal owner of the monument. The ensuing situation is the consequence of the absence of suitable luminaries, who could contribute to rendering the valuable monument part of national pride and, predominantly, integrate us in activity aimed at the protection and promotion of the Polish cultural heritage. The intention of the presented article is a depiction of these exceptional monuments of Polish national culture.

□

Czy zabytki wilanowskie pozostają niedocenione?

Autorka artykułu *Karety króla Jana III Sobieskiego...* przedstawia się jako politolog, socjolog i jednocześnie renowator zabytków architektury, prowadzący badania naukowe

IS PAN w Warszawie. Bardzo często, jak sama pisze, zwiedza muzea, wystawy, przesiaduje w bibliotekach, przeprowadza wywiady. W swych penetracjach, jak wspomina, natrafiła na zabytek unikatowy, porównywany rangą artystyczną i kulturową do arrasów wawelskich, niestety zupełnie zapomniany, *niedowartościowane arcydzieło*. Mowa o karetach króla Jana III Sobieskiego „niedowartościowanych” przez Muzeum Pałac w Wilanowie. Na ten zarzut postaram się odpowiedzieć jako wieloletni pracownik Muzeum Pałacu w Wilanowie.

Nie zachowała się w Polsce ani jedna kareta Jana III. Muzeum w Wilanowie nie posiada żadnych istotnych elementów konstrukcji królewskich pojazdów.

Zachowało się tylko ok. 15 % dekoracji pochodzących z trzech królewskich karet. Niewielka ich część to fragmenty malowideł wycięte z boków, tyłów i drzwiczek karet. Większość – to luźne kawałki rzeźbionych listewek i 3 putta. Nie zachowały się konstrukcje pudeł, podwozia, koła ani zawieszania. Nie mamy przekazów dotyczących wyposażenia wnętrza, ani pozostałych niepowtarzalnych, z pewnością niegdyś bardzo bogatych, dekoracji pełnych symbolicznych znaczeń, odnoszących się do planów dynastycznych króla.

Przeprowadzone przez dr Teresę Żurawską i Wrzesława Żurawskiego żmudne badania pozwoliły na: identyfikację karet jako królewskich pojazdów paradnych Sobieskich, określenie z dużym prawdopodobieństwem typu ich konstrukcji, określenie miejsc, z których fragmenty dekoracji pochodzą. Nie pozwalają natomiast na pełną rekonstrukcję pojazdów z dachami, podwoziami, kołami, całym skomplikowanym wyposażeniem i oprzyrządowaniem.

Głęboki szacunek dla polskiego monarchy Jana III pozwala uznać zachowane szczątki karet za pamiątki narodowe tej samej rangi co arras wawelskie. Nikt jednak nie podjąłby się rekonstrukcji 3 arrasów wawelskich mając w swych zbiorach fragmenty stanowiące 15 % zachowanego oryginału. Nawet dysponując perfekcyjną znajomością tematu i dostępnym materiałem porównawczym, ich rekonstrukcja byłaby zbyt daleko idącą kreacją konserwatorską, niezgodną z etyką muzealnika. Jest niemożliwa w tym momencie również dlatego, że trzy pojazdy (każdy z nich o długości ok. 15 m, wys. ponad 3 m, szerokości ok. 4 m) wymagają specjalnych kubatur ekspozycyjnych z odpowiednią klimatyzacją. Przewidziana jest natomiast stała prezentacja fragmentów karet. Planowane są rekonstrukcje wirtualne, które umożliwią przybliżenie turystom prawdopodobnego wyglądu karet. Na tak kosztowne przyjemności, z wirtualnym udziałem zwiedzających w barokowych paradach i uroczystych przejazdach, musimy jednak jeszcze poczekać, dając pierwszeństwo pilniejszym potrzebom.

Muzeum w Wilanowie dbając aby te dzieła kultury materialnej były postrzegane jako skarb narodowy, będący przedmiotem dumy Polaków wielokrotnie eksponowało dekoracje karet królewskich: 1983 r. – wystawa jubileuszowa 300-lecia bitwy pod Wiedniem¹, 1991 r. – wystawa „Bon voyage”, 1996 r. – „Tron pamiątek...” – wystawa w 300-lecie śmierci Jana III²,

2003 r. – wystawa „Królewskie karety Jana III Sobieskiego”³, 2004 r. – wystawa w Białymstoku.

Przez lata zdegradowane elementy pojazdów poddawane były kolejnym zabiegom konserwatorskim. Przewodzone badania archiwalne i ikonograficzne, dzięki którym poświęcona im wystawa w 2003 r. pokazywała publiczności cały kontekst obyczajowy wjazdów paradnych, w których uczestniczyły królewskie karety, materiał ilustracyjny prezentujący pojazdy paradne europejskich monarchów, oraz warsztat badawczy historyków sztuki i konserwatorów, będący podstawą opracowania zachowanych zabytków. Dla uczynienia prezentacji skonstruowano pudła trzech karet, na których rozmieszczono zachowane fragmenty. Wyniki badań opublikowano w towarzyszącym wystawie obszernym katalogu, dostępnym czytelnikom także w aktualnej ofercie muzeum.

Korzystając z okazji, jeszcze raz pragnę podziękować za współpracę przy realizacji tego trudnego wydarzenia nie tylko dr Teresie Żurawskiej i Wrzesławowi Żurawskiemu ale i dr Wojciechowi Fijałkowskiemu za sprowadzenie tych zabytków do Wilanowa, pracownikom Archiwum Głównego Akt Dawnych, p. Jarosławowi Zawadzkiemu, za interesujące materiały archiwalne dotyczące polskich warsztatów i rzemieślników wykonujących karety, p. Januszowi Nowakowi z Biblioteki XX. Czartoryskich za udostępnienie materiałów dotyczących wjazdów paradnych, Laboratorium Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie za wykonanie badań, zespołowi konserwatorów wilanowskich za przygotowanie oryginalnych elementów do ekspozycji (szczególnie p. Jolancie Kurzyńskiej za trafne propozycje rekonstrukcji brakujących fragmentów malowideł), ś.p. Jadwidze Mielezko i

p. Ewie Birkenmajer za redakcję katalogu.

Z olbrzymim zainteresowaniem czekamy na zapowiedzianą w komentowanym artykule nową publikację, zawierającą wyniki ostatnich badań nad karetami króla Jana III Sobieskiego. Mamy nadzieję, że są one brakującą częścią układanki i pozwolą na pełniejsze merytoryczne interpretacje.

Ze swej strony Muzeum Pałac w Wilanowie dołoży wszelkich starań, by dostęp do prawdziwych informacji o tych zabytkach był jak najszerszy.

Anna Kwiatkowska

Przypisy

1 *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w.*, katalog wystawy z okazji 300. rocznicy odsieczy wiedeńskiej, Warszawa 1983.

2 *Tron Pamiątek ku czci Najjaśniejszego, Niezwycięzonego Jana III Sobieskiego Króla Polskiego*, Warszawa 1996.

3 Anna Kwiatkowska, *Królewskim traktem do Europy* [w:] „Mówią Wielki”, 2003, nr 09/03, s.52-55; *Królewskie karety Jana III Sobieskiego*, katalog wystawy 2003/2004, Warszawa 2003.

Are the Historical Monuments of Wilanów Insufficiently Appreciated?

The author of the discussed article introduces herself as a politologist, sociologist and renovator of monuments of architecture, who in her studies has come across a unique monument of an artistic and cultural rank comparable to the Wawel Arras tapestries. This totally forgotten and insufficiently appreciated masterpiece are the carriages of King Jan III Sobieski, "ignored" by the palace in Wilanow. In my capacity as a long-term employee of the Museum Palace in Wilanow I shall do my best to respond to her charges.

Not a single carriage belonging to King Jan III Sobieski has survived in Poland. The Museum in Wilanow does not possess even one essential element of the construction of the royal coaches.

Only about 15 % of the decorations originating from the three royal carriages is extant. A small part is composed of fragments of paintings cut out from the sides, backs and doors of the coaches, while the majority consists of loose pieces of carved battens and three putti. We do not have at our disposal any sources concerning the outfitting of the interior, not to mention the unique and probably lavish embellishments brimming with symbolic meanings referring to the king's dynastic plans.

Profound respect for the Polish monarch makes it possible to recognise the preserved remains of the carriages as national souvenirs of a status equal to that of the Wawel Arras tapestries. No one, however, would embark upon a reconstruction of the tapestries with 15% of the original at his disposal. Even with perfect knowledge of the topic and available comparative material, such a reconstruction would be an excessively far-going conservation creation, at odds with the ethics of a museum worker. It is, however, planned to hold a permanent presentation of the coaches. The projects involve virtual reconstruction, which will bring the visitors closer to the probable appearance of the monuments. The Museum in Wilanow, concerned with these masterpieces of material culture, to be perceived as a national treasure and the object of pride for the Poles, has upon numerous occasions displayed the decorations of the royal coaches: in 1983 – at an exhibition commemorating the 300th anniversary of the battle of Vienna, in 1991 – at the "Bon voyage" show, in 1996 – at the time of the "Throne of souvenirs..." exhibition held to mark the 300th anniversary of the death of King Jan III, in 2003 - at a display entitled "The royal carriages of Jan III Sobieski", and in 2004 – at an exposition featured in Białystok. For years, the fragments of the carriages had been subjected to conservation.

The Museum Palace in Wilanow will make all possible efforts to render access to true information about the titular monuments as extensive as possible.

Anna Kwiatkowska

Andrzej Kiciński

MUZEA W PEJZAŻU KRÖLLER-MÜLLER W OTTERLO, LUISIANA I ARKEN POD KOPENHAGĄ, ANDRÉ MALRAUX W LE HAVRE I OROŃSKO

Narodziny idei muzeów w pejzażu i „parków sztuki” odnieść można do czasów Willi Hadriana w Tivoli. Galerie malarstwa i rzeźby otoczone rzeźbami w ogrodzie nie były rzeczą niezwykłą w rezydencjach i pawilonach parkowych.

Warszawskie Łazienki, będące od 1817 r. parkiem publicznym, są tego przykładem. W parku przy pałacu w Puławach stała Świątynia Sybilli i Domek Gotycki – zaczątki polskiego muzeum narodowego.

Lokalizacja muzeum w krajobrazie jest szczególnie korzystna dla muzeów sztuki, oferując zarówno możliwość pokazywania wewnętrznej ekspozycji na tle pejzażu, jak też niemal nieograniczone możliwości ekspozycji plenerowych, a także szczególną atmosferę relaksu i ciszy. Na wielkich parkowo-leśnych działkach usytuowano Muzeum Kröller-Müller w Otterlo oraz galerię sztuki współczesnej Louisiana w Humlebaek w Danii. Oba obiekty, poza podanymi wyżej zaletami, mają wspólną wadę: zwiedzanie łączy się ze specjalną podróżą. Otaczające oba muzea obszary stały się jednak same w sobie celem wypraw rekreacyjnych, a atrakcyjność kolekcji i wystaw czasowych czyni z tych obiektów wyjątkowe magnesy.

Szczególną formą krajobrazowego tła dla ekspozycji są szerokie i odległe perspektywy. Morze, wejście do portu w Hawrze z przesuwanymi się statkami stanowi takie tło w Muzeum André Malraux.

REWALORYZACJA MUZEUM ANDRÉ MALRAUX W HAWRZE

Muzeum sztuki w Hawrze zostało zniszczone całkowicie podczas II wojny światowej. W 1961 r. architekci: prof. Guy Lagneau¹, Raymond Audigier, Jean Dimitrijevic, Michel Weill – uczniowie Augusta Perrotta, wraz ze znakomitym konstruktorem Jeanem Prouvem zakończyli realizację nowego muzeum, co stało się wydarzeniem światowym.

Było to pierwsze muzeum zbudowane we Francji

po wojnie. Było jednocześnie obiektem niesłychanie nowoczesnym, wyprzedzającym swoje czasy i nadającym kierunek dalszym projektom muzealnym. Otwarte przez Ministra Kultury André Malraux 24 czerwca 1961 r., stało się pierwszym we Francji muzeum – domem kultury. Nałożono nań misję niesienia kultury dostępnej publicznie, łączyło więc funkcje muzealne z innymi rodzajami aktywności kulturalnej. Stało się pierwowzorem późniejszych mediotek francuskich. Uznane za największe wydarzenie wśród realizacji muzealnych, stało się zapowiedzią paryskiego Centrum Pompidou.

Miejsce

Muzeum usytuowane jest w zupełnie szczególnym miejscu (na cyplu) u wejścia do portu w Hawrze. Każdy wpływający do portu statek widać z hali muzealnej. Od strony miasta gmach opiera się o modułowe kwartały i budynki zaprojektowane przez Augusta Perrotta i jego pracownię. Betonowe, modułowe tło prefabrykowanej zabudowy mieszkaniowej uzyskało przezroczysty, szklany pierwszy plan. Gmach muzeum nazwano po realizacji „Szklano-aluminiowym widmem”. Na krawędzi *plataeu* od strony morza betonowa rzeźba *L’Oeil (Oko)* G. H. Adama stała się symbolem muzeum. Jak pisze Charlotte Ellis: *Przez pragmatyczne zastosowanie technologii przemysłowych służących uzyskaniu elastyczności wnętrza i naturalnego światła do oświetlenia przestrzeni z widokiem na zewnątrz, ku morzu - muzeum będące Centrum Kultury skierowane było ku jaśniejszej przyszłości, reprezentowanej przez powojenne odrodzenie żeglugi transatlantyckiej w szybko rozwijającym się porcie morskim (w styczniu 1962 r. z Hawru po raz pierwszy wypłynął nowy transatlantyk „La France” o pojemności 2044 pasażerów)².*

Rewaloryzacja

Przez prawie czterdzieści lat muzeum używało się fizycznie i psychologicznie. Jego sława wiodącego



1. Musée Malraux w Hawrze – widok od strony morza, na plateau widoczna rzeźba *L'Œil*

1. Musée Malraux in Le Havre – view from the sea, the plateau features the sculpture *L'Œil*

obiekty współczesnego przyćmiona została przez Centrum Pompidou, a potem przez muzea Renza Piano, Normana Foster, Petera Zumthora, Franka O. Gehry. W inne miejsce przeniesiono towarzyszące programy kulturalne, *Muzeum straciło swą błyskotliwość a w dni słoneczne stało się nieznośnie gorące*³ wskutek wielkich przestrzeni szkła i słabej wentylacji. Sformułowano program renowacji obejmujący podniesienie standardu powierzchni ekspozycyjnych do obecnych wymagań oraz poprawę obsługi zwiedzających.

Konkurs na modernizację muzeum wygrał w 1994 r. zespół architektów: Laurent i Emmenuelle Beaudoin, Sandra Barclay i Jean-Pierre Crousse. Projekt konsultowany był z żyjącym jeszcze wówczas Lagneau. Przyjęto założenia jak podczas renowacji ambasady francuskiej w Warszawie – dostosowanie do współczesnych wymagań i możliwości funkcjonalnych i technicznych przy wyeksponowaniu oryginalnych wartości architektonicznych. W Hawrze udało się to osiągnąć w większym stopniu niż w Warszawie.

Gmach, ekspozycja i światło

Zachowana została oryginalność architektury Muzeum Malraux – jej przezroczystość, łamany szklany dach osłonięty ażurowym, poziomym bris-soleil jak parasolem, a także betonowa fosa, stwarzająca zagłębionym pomieszczeniom, np. bibliotece, dobre warunki oświetlenia, a jednocześnie wydzielające tę przestrzeń z ruchu zarówno zewnętrznego, jak i wewnątrz

biblioteki, która jest nowym elementem programu. Wejście – jak dawniej – prowadzi przez przerzuconą nad fosą rampę-mostek. Wysoki hall-nartex dzięki szklanym ścianom pozwala na szybką orientację we wnętrzu. Widać stąd główną halę wystawową. Wejście do niej flankowane jest polichromowaną rzeźbą, pochodzącą z dziobu dawnego statku, przypominającą o portowej przeszłości i teraźniejszości Hawru. O teraźniejszości Hawru informują też widoczne przez szklaną ścianę statki przepływające wzdłuż hali wystawowej. Z hallu widać wnętrza zagłębionej biblioteki oraz położonych na antresoli baru i kafeterii-klubu. Przy schodach do niej wiodących położona jest też salka zabaw i edukacji plastycznej dzieci.

Wnętrze jest jednoprzestrzenne. W czasie modernizacji przekształcono antresolę celem lepszego eksponowania nowej, bogatej kolekcji studiów i dzieł Eugène'a Boudina (pierwszego nauczyciela Moneta). Pomost, jak odcięty od ściany gzyms, jest miejscem dla widzów przechodzących wzdłuż tego niezwykle bogatego zbioru, prezentowanego w świetnych warunkach przestrzennych i oświetleniowych. Antresola została gruntownie przeprojektowana, stworzona jakby „na miarę” tej ekspozycji, obejmującej malarstwo marynistyczne, pejzaże, sceny z plaży, studia nieba i „ścianę krów Boudina”. Przestronność wnętrza została pomnożona dzięki dokonaniem w czasie renowacji przesunięciu szatni, kas i sklepu poza klatkę schodową. Główna sala



2. Musée Malraux – jednoprzestrzenne wnętrze głównej sali, widok w stronę wejścia

2. Musée Malraux – single-space interior of the main hall, a view of the entrance



3. Musée Malraux – widok sali z antresolą

3. Musée Malraux – view of the showroom with a mezzanine

o podwójnej wysokości wykorzystywana jest na wystawy czasowe. Antresola i przestrzeń pod nią oświetlona jest z góry szczelinami – „przesiekami” świetlnymi.

Na ogół krytykowane są sale wystawowe malarstwa o szklanych ścianach. Muzeum Malraux jest wyjątkiem. Krajobraz morza i portu jest tu elementem interaktywności każdej kompozycji wystawienniczej. Jednocześnie zbędne stają się dodatkowe powierzchnie rekreacyjne. Wzrok widza co chwila może odpocząć na dalekich widokach. Jednocześnie przezroczystość podziałów umożliwia obserwowanie wystaw i morza także z restauracji.

Pionierska rola Muzeum Malraux

Muzeum Malraux w Hawrze wytyczało na przełomie lat 1950-1960 przyszłość programową i architektoniczną muzeów. Było przykładem połączenia muzeum z domem kultury. Było też demonstracją realizacji najbardziej awangardowych idei architektonicznych i pełnej elastyczności wnętrza (możliwości przystosowywania się do różnych potrzeb funkcjonalnych i różnych aranżacji wystaw). Umożliwiła to bezpodporowa konstrukcja – stalowy szkielet projektu Jeana Prouvé,

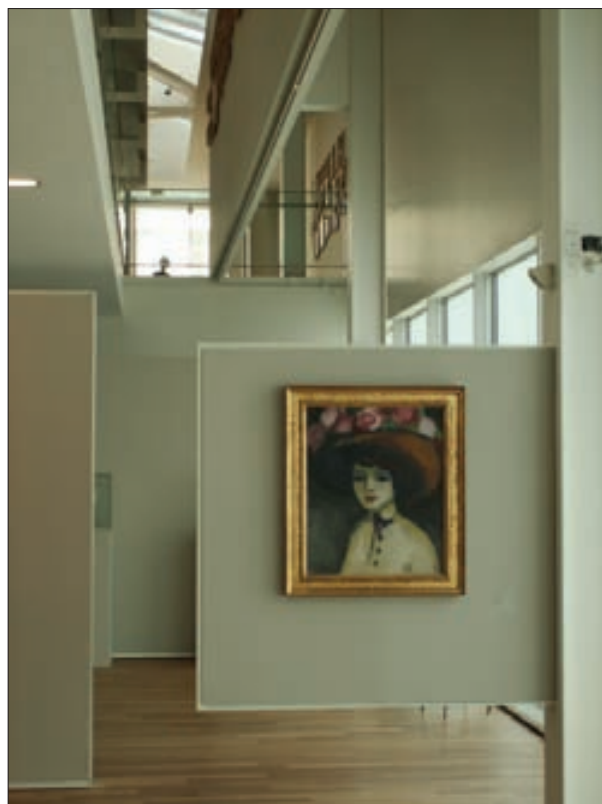
4. Musée Malraux – doświetlenie przestrzeni pod antresolą, na poziomie antresoli widoczna ekspozycja Eugène Boudi

4. Musée Malraux – additional illumination of the space under the mezzanine; at the level of the mezzanine a visible exposition of works by Eugène Boudi

który m.in. podwiesił do konstrukcji dachowej wieszaki utrzymujące poziom antresoli, co pozwoliło na usunięcie podpór z poziomu parteru. Jean Prouvé, konstruktor i designer, zaprojektował też najbardziej charakterystyczny element budynku – poziomy żaluzjowy parasol o charakterystycznych, owalnych w przekroju żebrach regulujących przepływ światła ponad potrójnie łamanym szklanym dachem. Ten parasol – dzieło Prouvé i Lagneau – wszedł do słownika współczesnej architektury, stosowany był w wielu znanych obiektach, m.in. w mediatece w Nîmes projektu Normana Fostera. Umieszczenie żaluzji na zewnątrz budynku pozwala na znaczne oszczędności w klimatyzacji, zmniejszając przegrzewanie się wnętrza.

W czasie renowacji zmianom podlegały też panele sufitu głównej sali – z plastikowych białych i czarnych (regulujących oświetlenie dzienne) zmieniono je na matowe, szklane.

Duch awangardy ekspozycyjnej został utrzymany również w nowej odsłonie muzeum. Rozszerzone zostały możliwości ekspozycyjne – od otwartej hali jedno-przestrzennej wystaw czasowych, przez zatoczki stałych wystaw pod antresolą i na jej poziomie oraz kładkę ekspozycji Eugène Boudina – do specjalnych, sterowanych komputerowo gabinetów ekspozycyjnych o szklanym froncie, umożliwiających widzom ściągnięcie z rezerw muzealnych wybranych oryginalnych rysunków.



Frontowa, zachodnia ściana wielkiej sali została przeprojektowana. Zastosowano tu podwójną elewację szklaną, a wewnątrz wytworzonej w ten sposób gabloty umieszczono pionowe, ruchome panele szklane, obracane na osi pionowej, sprzężone między sobą, z białym nadrukiem zmniejszającym przepływ światła.

Nie sposób przecenić znaczenia, jakie miała realizacja Muzeum Malraux w 1961 r. dla dalszego rozwoju architektury muzealnej na świecie. Ostatnio dokonana (zakończona w 1999 r.) rewaloryzacja ożywiła ten obiekt. Sukces Boudina polegał na niezatraceniu oryginalności budynku, a dokonane modyfikacje podkreśliły jeszcze jego pierwotne walory.

MUZEUM KRÖLLER-MÜLLER W OTTERLO

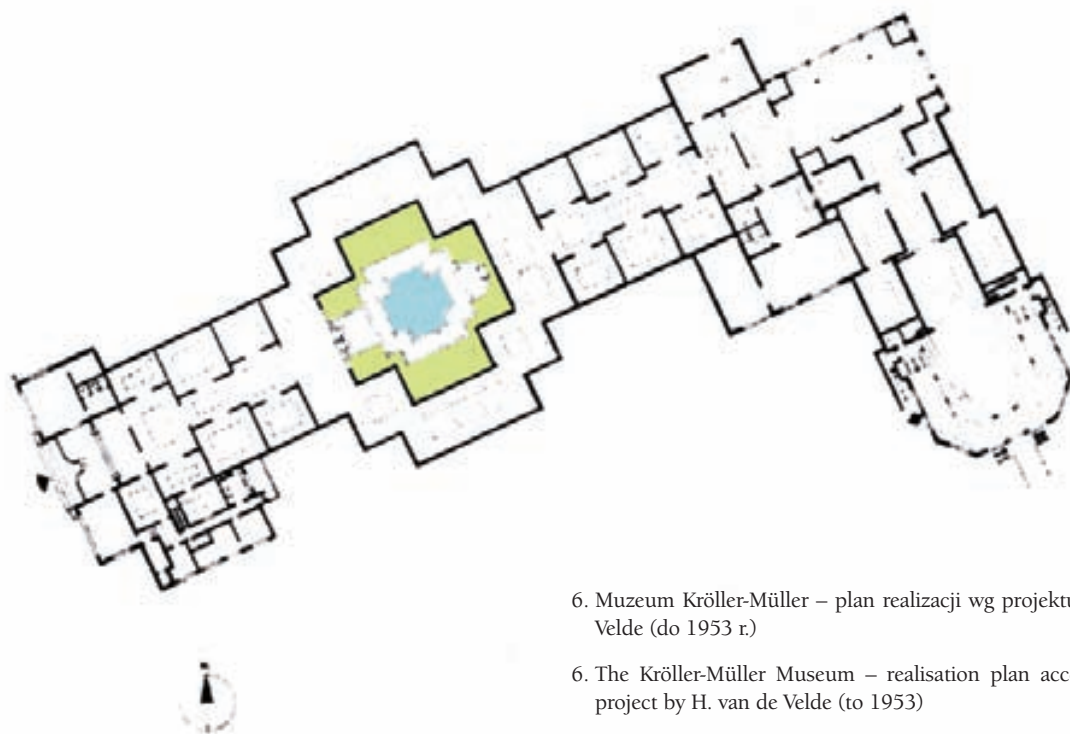
Rijksmuseum Kröller-Müller położone jest w centrum Narodowego Parku De Hoge Veluwe, obejmującego 5500 ha lasów, wrzosowisk, łąk i piaszczystych wydm, gdzie w naturalnych warunkach żyją muflony, jelenie i dziki. Jest to ulubiony teren wycieczek Holendrów i Niemców, używających tu darmowych rowerów. Znajduje się tu zagłębie pod powierzchnią muzeum życia podziemnego. Park stanowi jedną z największych rezerw ciągłego układu przyrodniczego w Holandii.

Założony został przez Antona Kröllera i Helene Kröller-Müller jako część ich posiadłości w Veluwe. W parku znalazł się zbudowany dla nich w latach 1915-1920 zameczek myśliwski – Jaghthuis Sint-Huberus, położony nad sztucznym jeziorem. Autorem projektu był największy ówczesny architekt holenderski Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), twórca m.in. gmachu Giełdy Amsterdamskiej (1903) i Gemeentemuseum w Hadze (1927-1935). Zameczek, zbudowany z ciemnoczerwonej cegły, posiada w detalach wiele elementów wiążących go z gmachem Giełdy. Złożony jest z wysuniętego w połowie w obręb jeziora głównego korpusu, zwieńczonego smukłą wieżą przykrytą dwuspadowym daszkiem, oraz dwóch skrzydeł otaczających wejściowy dziedziniec – co w planie składa się na obraz głowy jelenia i rogów. Wieża symbolizowała świetlny krzyż znajdujący się ponad głową jelenia wyobrażającego św. Huberta, patrona myśliwych. Zameczek wyposażony został w centralne systemy ogrzewania, odkurzania i zegarów. Najwyższym ówczesnym osiągnięciem technicznym zastosowanym w Jaghthuis towarzyszyły oryginalne, charakterystyczne dla ówczesnej stylistyki Berlage'a wnętrza. Wyraz wnętrza, skoordynowanych z zaprojektowanymi przez niego meblami, wzmocniony był powtórzeniami materiałów i form. Powstawały one w ogniu dyskusji i sporów z właścicielami, a głównie – Helene Kröller-Müller.



5. Muzeum Kröller-Müller w Otterlo usytuowane wśród lasów Narodowego Parku le Hoge Veluwe
5. The Kröller-Müller Museum in Otterlo situated amidst the woods of the Le Hoge Veluwe National Park

Spiritus movens budowy zameczku, a potem muzeum była bowiem wielka kolekcjonerka Helene Kröller-Müller (1869-1939), urodzona w Horst pod Essen, córka Wilhelma Müllera, przemysłowca z Düsseldorfu, który otworzył oddział swojej firmy Wm. H. Müller & Co. w Rotterdamie i powierzył jego prowadzenie Willemowi Kröllerowi. Młodszy brat Willema Anton w 1888 r. ożenił się z Helene. Małżeństwo osiedliło się w Rotterdamie. W 1889 r. Anton Kröller stanął na czele firmy, którą przekształcił w międzynarodowy koncern zaangażowany w żeglugę, handel zbożem, wydobywanie rudy w Afryce Północnej i Hiszpanii. Siedzibę Wm. H. Müller & Co. ulokowano w Hadze. Między rokiem 1889 i 1897 urodziło się czworo dzieci Kröllerów. Kröllerowie do 1916 r. mieszkali w Hadze, stąd przenieśli się do Wassenaar. Kilka lat spędzili w Jaghthuis



6. Muzeum Kröller-Müller – plan realizacji wg projektu H. van de Velde (do 1953 r.)

6. The Kröller-Müller Museum – realisation plan according to a project by H. van de Velde (to 1953)

St. Hubertus, wokół którego Anton, zapałony myśliwy, nabył kilka ferm i 6000 ha lasów i wrzosowisk.

Kolekcja Helene Kröller-Müller

Helene Kröller-Müller zaczęła zbierać dzieła sztuki ok. 1905 r. pod wpływem H. P. Brehmera, wykładowcy na kursie sztuki, w którym uczestniczyła wraz z córką. Pierwszy jej nabytek to *Pociąg w pejzażu* Paula Gabriela. W tym czasie H. P. Brehmer odwiedzał ją co tydzień i stał się jej osobistym doradcą. W towarzystwie Kröllerów, czasem na ich zlecenie, szukając nowych dzieł sztuki odwiedzał krajowe i międzynarodowe aukcje, atelier twórców i marszandów. Kolekcja szybko rosła – po kilku latach Helene stała się właścicielką największej na świecie prywatnej kolekcji Van Gogha (91 obrazów, 175 dzieł na papierze). W ciągu swego życia zgromadziła 11 500 dzieł sztuki.

Oprócz Brehmera doradcą Helene Kröller był sławny architekt Henry van de Velde (na jego wniosek dokonała ona w 1922 r. swego ostatniego wielkiego zakupu *Le Chahut* George'a Seurata).

Wielki kryzys lat 30. XX w. dotknął mocno imperium Kröllerów, zagroził egzystencji zarówno latyfundiom Hoge Veluwe, jak i samej kolekcji. Aby ją chronić, Helene Kröller-Müller w 1935 r. ofiarowała ją państwu, pod warunkiem zbudowania odpowiedniego muzeum.

W 1925 r. Helene w książce *Rozwój nowoczesnego malarstwa (Beschouwingen over Problemem in de Ontwikkeling der Moderne Schilderkunst* wydanej nakładem własnym) wyróżniła dwa równoległe nurty w sztuce: realizm i idealizm.

W 1935 r. pisała, że jednym z celów utworzenia kolekcji było udowodnienie, że sztuka abstrakcyjna zawsze istniała, stąd zestawienie dzieł nowych ze starymi. Niezwykle ceniła Van Gogha (uważała, że stworzył nowoczesny ekspresjonizm), uwielbiała także kubiistów – Pabla Picassa i Juana Grisa. Ceniła też bardzo wczesne prace Pieta Mondriana.

Pierwszym muzeum Helene Kröller-Müller stało się w 1913 r. pierwsze piętro siedziby Wm. H. Müller & Co. na Lange Voorhout w Hadze. Marzyła jednak o wielkim muzeum, połączonym z prywatną rezydencją, zaprojektowaną specjalnie dla potrzeb jej kolekcji.

Proces projektowania był niezwykle. Kolejne zlecenia otrzymywali najwięksi ówczesni architekci. Najpierw Niemcy: Peter Behrens, a po odrzuceniu jego projektu, jego młodszy asystent Ludwig Mies van der Rohe. Projekty siedziby nazwanej Ellenwoude, zlokalizowanej w lasach pod Otterlo, sprawdzano przez budowę modeli w pełnej skali, wykonanych z drewna i malowanych tkanin. Kolejnym projektantem był największy ówczesny architekt holenderski Hendrik Petrus Berlage. Jego pomysł różnił się od projektów

P. Behrensa i L. Miesa van der Rohe, którzy proponowali płaskodache, prostopadłościennne, dwukondygnacyjne obiekty z otwartym dziedzińcem i jednostajnym rytmem okien. Projekt Berlage'a był mniej miejski, bardziej przez swe rozczłonkowanie dostosowany do pejzażu. Przypominał nieco (oczywiście z wyjątkiem wieży) Jaghthuis St. Hubertus. Osiowy korpus, z coraz bardziej zmniejszającym się dziedzińcem, rozbudowany był po obu bokach skrzydłami z dziedzińcami. Centralną część pokrywał czterospadowy dach. Projekt uzyskał wstępną akceptację. Gwałtowny spór, między Berlage'm a Helene, dotyczący przesunięcia okna w herbaciarni Jaghthuis, doprowadził do całkowitego zerwania stosunków między nimi. Berlage odmówił kontynuacji prac. Helene Kröller-Müller zaprosiła do prowadzenia projektu Henry'ego van de Velde (znanego architekta belgijskiego), który oczywiście przedstawił własną koncepcję Wielkiego Muzeum. Prace projektowe trwały sześć lat, po czym udało się położyć



7. Muzeum Kröller-Müller – wnętrza nowego skrzydła z pilastym oświetleniem i widokiem na Ogród Rzeźby

7. The Kröller-Müller Museum – interior of a new wing with lights and a view of the Sculpture Garden



8. Muzeum Kröller-Müller – Ogród Rzeźby

8. The Kröller-Müller Museum – the Sculpture Garden

fundamenty. Wielki kryzys spowodował zatrzymanie budowy. Wielkie Muzeum nigdy nie powstało.

W 1935 r. blisko starych fundamentów (ciągle widocznych na granicy lasu i wydmy) powstał mniejszy pawilon, również zaprojektowany przez Henry'ego van de Velde. Nazywany był „prześciowym muzeum”, ciągle miano nadzieję na budowę Wielkiego Muzeum. Projekt został zainicjowany przez państwo holenderskie po przekazaniu mu całej kolekcji (z warunkiem, jak pamiętamy, budowy dla niej gmachu). W 1938 r. otwarto Muzeum Kröller-Müller. Helene umeblowała je jak „muzeum-dom” i była jego pierwszym dyrektorem, do śmierci w 1939 roku. Po śmierci Helene oczywiste stało się, że Wielkie Muzeum nie powstanie. „Prześciowe muzeum” nazwano Rijksmuseum Kröller-Müller.

W 1953 r. muzeum powiększono o skrzydło z salą kongresową i galerią rzeźby. Projektantem był również Henry van de Velde. Sala kongresowa miała osobne wejście dla artystów. Ekspozycja rzeźby stała się priorytetem dyrektora A. M. Hammachera, który zażądał dla niej otwartej, dobrze oświetlonej przestrzeni. Plan muzeum w I etapie realizacji przypominał zasadę zastosowaną w Museo del Prado w Madrycie – z wejściem w szczycie, podłużnym centralnym kuluarem i sąsiadującymi amfiladami sal wystawowych. Zasadniczą różnicę stanowi centralny dziedziniec z basenem, drugą jest artykulacja kuluaru – jego zwężenia i rozszerzenia.

Dzięki ograniczeniu wysokości do jednej kondygnacji, możliwe było wprowadzenie górnego światła dziennego. Szklane sufity przykryły również oświetlenie sztuczne. Ściany pozostałe są bezokienne, z wyjątkiem galerii rzeźb oświetlonej wielkimi oknami. Pawilon muzeum z zewnątrz odznacza się masywnością i solid-

nością typowo holenderskich brązowo-fioletowych ceglanych ścian.

Henry van de Velde starannie dobrał materiały i barwy wnętrz: białe lub szarawe ściany, szare, tłumiące dźwięk wykładziny gumowe na posadzkach, w galerii rzeźb – z czerwonej cegły. W audytorium zaprojektował ciemnobłękitne obicia foteli i zasłony na tle białych ścian.

W 1965 r. dyrektor Rudi Oxenaar stwierdził, że „przejściowa” struktura nie spełnia już wymagań nowoczesnego muzeum. Rozbudowę zlecono holenderskiemu architektowi Wimowi Quistowi. Długie szklane korytarze z szerokim widokiem na las i plenerową galerię rzeźby („ogród rzeźby”), a także nowe, przestrzenne sale wystawowe i wielka galeria rzeźby, przeznaczone dla szczególnie dużych dzieł, stanowiły o istocie tej rozbudowy, zakończonej w 1977 roku.

Ogród rzeźby

Niesłychana, krajobrazowa lokalizacja muzeum skłoniła jego dyrektora A. H. Hammachera do „wyjścia” z ekspozycją sztuki w pejzaż. W 1961 r. otwarto ogród rzeźby, z dziełami m.in. Henry’ego Moore’a i Augusta Rodina. Posadzką stały się trawniki, a ścianami – granica parku i lasu. Powstała interakcja między rzeźbami, a także między nimi a parkiem.

W 1964 r. odtworzono w parku otwarty pawilon z plenerowej wystawy w Arnheim z 1955 r., projektu Gerrita Rietvelda. W końcu lat 60. środowisko dzieł sztuki zaczęto uważać za niezwykle ważne. Dla wielkich dzieł i instalacji artystów takich jak Serra, Christo, Nelson podwojono powierzchnię ogrodu rzeźby. Rzeźby stopniowo objęły cały teren, jedne z nich eksponowane, inne ukryte wśród rododendronów. W 1974 r. księżniczka Beatrix odsłoniła najbardziej pewnie charakterystyczną rzeźbę ogrodu *Jardin d’email* Jeana Dubuffeta.

W latach 90. ubiegłego wieku przeprowadzono renowację ogrodu rzeźby, dokonał tego dyrektor Ebert van Straaten z ośmioma architektami krajobrazu.

Do 2002 r. powiązano kolejne etapy realizacji ogrodu, podkreślając jego przestrzenny charakter. W 2006 r. na tyłach ogrodu rzeźby otwarto pawilon rzeźby projektu Aldo van Eycka (była to rekonstrukcja pawilonu z 1955 przeznaczonego na ekspozycję rzeźby w Park Sonsbeek w Arnheim).

LOUISIANA – „UKRYTE MUZEUM”

Pofałdowane nadbrzeże w wiosce Humlebaek na południe od Helsingør ma historię sięgającą wojen napoleońskich 1807-1814. W tym czasie poszerzono jezioro Humlebaek i połączono je żeglownym kanałem z portem. Wydobyta przy pogłębianiu kanału ziemia została użyta na bastiony i umocnienia między jeziorem i brzegiem. Ukryty na jeziorze port nigdy nie został wykorzystany, ukończono go dopiero w 1814 roku. Pozostał dramatycznie ukształtowany pejzaż. Opuszczone miejsce zmieniło się pod wpływem działań natury. Ukryty port zmienił się w idylliczny staw, a ostro wykrojone bastiony zmiękczyły swe formy pod wpływem wiatru, deszczu i roślin. Dziś odkryć można tylko zarysy krajobrazu stworzonego niegdyś ręką człowieka.

W 1855 r. Aleksander Brun zbudował tu willę⁴. Dom został później opuszczony, park otaczający willę zaniedbany przez wiele lat, jednak ze śladami dawnej świetności angielskiego ogrodu.



9. Louisiana – rozczłonkowany plan o płytkim trakcie umożliwił etapowanie

9. Louisiana – a fragmented plan with a shallow track made it possible to introduce stages

W połowie lat 50. XX w. Knud W. Jansen odkrył to miejsce i postanowił zbudować tu galerię sztuki współczesnej, utrzymanej w założeniu w niskiej, bezpretensjonalnej architekturze, w ścisłym związku z naturą. Realizacja trwała kilkadziesiąt lat (1958-1998). Punktem wyjścia była stara willa. Projektowaniem od początku zajęli się Jørgen Bo i Vilhelm Wohlert. Ten ostatni pisał: *od połowy lat 1950-tych z młodzieńczą werwą całą energię i wszystkie nadzieje włożyliśmy w budowę lekkiego kompleksu pawilonów, które miały prowadzić zwiedzających od starego domu do klifu z widokiem na Sund, nie mając oczywiście pojęcia co przyszłość przyniesie Knudowi i naszemu wspólnemu przedsięwzięciu. Zdarzyła się tu szczęśliwa symbioza sztuki i architektury oraz całkowite porozumienie między inicjatorem i architektami. Jak pisze Wohlert, to co w tym czasie wyobrażaliśmy sobie jako skończoną kompozycję umieszczoną w charakterystycznym otoczeniu Północnej Zelandii, stało się, dzięki dynamice muzeum i ekspansywnemu kierownictwu, najmniejszą częścią rozległego kompleksu budynków, które stopniowo rozprzestrzeniły się na cały park.*

Najbardziej charakterystyczną cechą zespołu muzealnego Louisiany jest integralność rozwiązań architektonicznych i ekspozycyjnych z krajobrazem, a także sukcesywna realizacja, nienaruszająca jednak istoty przestrzennej zespołu, a raczej zdecydowanie uzupełniająca układ funkcjonalny i plastyczny. Wzgórza, łąki, stare drzewa, jezioro w miejscu dawnego parku pełnią ciągle rolę dominującą. Założenie bezpretensjonalnej architektury i uzyskania harmonijnej jedności z pejzażem skłoniły architektów do wielomiesięcznych studiów wstępnych, które dotyczyły szczegółów ukształtowania terenu, decyzji dotyczących poszczególnych drzew, a nawet przesuwającego się oświetlenia słonecznego.

Budynki wzniesione w pierwszym etapie – 3 pawilony i szklane korytarze wystarczały dla pierwotnej niedużej kolekcji stałej, ale szybko okazały się niewystarczające dla wielkich wystaw czasowych, z których słynie obecnie Louisiana. Stopniowa rozbudowa o nowe skrzydła miała miejsce w 1966 i 1971 roku. W 1976 r. powstała sala koncertowa, a w 1982 skrzydło południowe, przeznaczone głównie na kolekcję własną muze-

11. Louisiana – ogród rzeźby i skrzydło południowe

11. Louisiana – sculpture garden and the southern wing



10. Louisiana – skrzydło restauracyjne

10. Louisiana – restaurant wing

um (wcześniej przetrzymywaną w magazynach z braku miejsca). W 1991 r. powstało skrzydło rysunku i grafiki.

Z punktu widzenia ingerencji w park, rozbudowa postępowała w sposób niemal niezauważalny, nie powodowała też zaburzeń funkcjonalnych. Było to możliwe dzięki założonemu *a priori* rozczłonkowaniu, wąskim traktem budynków i liniowemu z początku (a na końcu – po budowie podziemnego skrzydła – obwodowemu) układowi cyrkulacji. Architekci czerpali doświadczenie z eksploatacji użytkowanych już budynków. Stopniowa zmiana formatów ekspozycyjnych doprowadziła





12. Louisiana – ekspozycja z górnym i bocznym światłem, zejście do skrzydła grafiki

12. Louisiana – exposition with top and side light, descent to the Graphic Art wing

do stosowania w nowych obiektach znacznie większych wysokości, jednak z zachowaniem wcześniejszych rozwiązań materiałowych i architektonicznych. Ekspozycje zmieniały się – od małych rzeźb na piedestałach do wielkich płócien i obiektów ustawianych bezpośrednio na podłodze.

Południowe skrzydło wciną się w zbocze, zachowując niezmienny poziom podłogi wnętrza – pozwoliło to na zmniejszenie z zewnątrz skali budynków, przy jednoczesnej wielkiej przestrzenności wewnątrz. Dzięki górnemu oświetleniu światłem dziennym i rozmiarom wnętrza, uzyskano znakomite warunki ekspozycyjne.

W kolejnych etapach stosowano różne systemy górnego światła. Sale ekspozycyjne skrzydła południowego przykryte są rzędami trójkątnych świetlików (rodzajem szklanego dachu pilastego) opartych na trójkątnych belkach, z opuszczonym niżej rozpraszającym światło szklanym sufitem.

Realizacje z 1991 r. – kafeeteria i ogród zimowy – przykryte są szklanymi kolebkami. Pochyły, szklany dach kryje taras ze Szklaną Zatoką (Glaskamp). Po raz kolejny zrealizowano tu zasady architektoniczne Louisiany: dostosowanie wnętrza do ekspozycji, przy jednoczesnym utrzymaniu dialogu między wyrazem zewnętrznym budynków a pejzażem. Z zewnątrz dominuje biel cegły i stalowych profili, ciemne są tylko podziały okien.

Nawet po realizacji skrzydła południowego galeria odczuwała brak miejsca dla grafiki i rysunku – dzieł nie ekspozycyjnych na światło dzienne. Stało się to impulsem do zbudowania skrzydła grafiki – podziemnego połączenia skrzydła północnego i południowego.



13. Louisiana – sala z oświetleniem górnym, rozproszonym

13. Louisiana – showroom with diffused top light

Był to wielki sukces architektów. Poza dodatkową przestrzenią ekspozycyjną uzyskano połączenie obwodowe całej trasy muzealnej (choć odbywa się to na różnych poziomach), bez zakłócenia widoków w stronę morza i uszczuplenia parku. Pod ziemią znalazło się 2400 m². Ziemia z wykopów użyta została do ukształtowania nowych tarasów widokowych od strony morza, a także schodów, miejsc na rzeźby i pikniki oraz zejścia na plażę. W nowym skrzydle poza grafiką i rysunkiem jest ekspozycyjna fotografia, video-art i projekty neonowe. Znajduje się tu również miejsce na wystawy czasowe. Skrzydło grafiki kończy się Wielką Halą – wielofunkcyjną salą, położoną pod Tarasem Caldera.

Połączenie obwodu Louisiany, poza oczywistymi udogodnieniami funkcjonalnymi, przyniosło niezwykle bogactwo wrażeń na trasie widzów – zmienność widoków, pomieszczenia oświetlone z góry, z boku lub pozbawione światła dziennego, zmiany wysokości pomieszczeń i poziomu podłóg. Jest to niewątpliwie istotny czynnik przyjemności zwiedzania. Po miejscach, gdzie koncentruje się na eksponatach, widz znajduje się w przeszklonym korytarzu, odpoczywając patrząc na park i morze.

W 1994 r. zrealizowano skrzydło dziecięce. Jego budowa stworzyła miejsce dla prowadzonej od wielu lat pracy z najmłodszym widzem. Louisiana oferuje szeroki program edukacyjny: instrukcje, przewodniki, a także ćwiczenia i warsztaty dla uczniów, bezpłatne zajęcia dla dzieci, połączone wizyty muzealno-warsztatowe.

Sal konferencyjne służą spotkaniom dotyczącym sztuki. Za panoramicznymi oknami widoczny jest

ogród nad jeziorem, ze stromymi zboczami, ścieżkami oraz ziemnymi dziełami sztuki (m.in. Alfio Bonanzo). Projektantami jego byli architekci krajobrazu Vibeke Holscher i Lea Nørgaard. Niezwykle ważnym elementem programu Louisiany jest ekspozycja rzeźby w krajobrazie.

W 1998 r. dokonano ostatniej przebudowy – powiększono sklep (o podziemia), szatnie i toalety dla publiczności.

Jak podkreślają autorzy, architektura Louisiany, pozostając w symbiozie z naturą, nie jest ani neutralna ani nie usuwa się w cień. Tak specyficzny charakter nadały jej zarówno wymagania funkcjonalne, jak i unikatowość krajobrazu. Od pierwszego etapu prac (1957-58) aż do ukończenia skrzydła grafiki w 1991 r. architektami byli Jørgen Bo i Vilhelm Wohlert (potem w asyście Clausa Wohlerta). Louisiana była pierwszym zleceniem Bo i Wohlerta. Architektura krajobrazu była dziełem Ole i Edith Nørgaard – stworzyli oni oryginalny ogród. Otoczenie nowych budynków projektowali Lea Nørgaard i Vibeke Holscher. Architekci i widzowie byli zafascynowani się krajobrazem stworzonym przez poprzednie pokolenia: starymi drzewami w parku, jarami, zalesionymi stokami, wodami jeziora i Sundu. Wszyscy podkreślają, że miejsce to nikogo nie męczy, rodziny przyjeżdżają tu na cały dzień. Stąd może tendencja do ciągłego rozwoju Louisiany.

Poglądy architektów zmieniały się w ciągu wielu lat budowy, jednak kolejne obiekty pozostawały zawsze w harmonii z tym, który był zaczątkiem całego kompleksu – willą Louisiana, tworząc wraz z naturą jedyną w swoim rodzaju całość.

MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W ARKEN

Tak jak Humlebaek z Louisianą znajduje się na północ od Kopenhagi, tak Arken leży na południe od niej i również położone jest nad Sundem. Odległe jest o kilkaset metrów od stacji kolejowej. Obszar jest płaski, pokryty niską, dziką roślinnością, w oddali widać osiedla mieszkaniowe.

W 1988 r. władze Kopenhagi rozpiwały konkurs na projekt nowego muzeum sztuki, wygrany przez studenta architektury Sørensa Roberta Lunda. Autor projektu umieścił początkowo muzeum na plaży, co było sprzeczne z przepisami

ochrony przyrody, ale usytuowanie to zdeterminowało sylwetę obiektu, przypominającą swymi dynamicznymi trójkątnymi szczytami wielką żaglówkę. Lokalizacja została zmieniona, jednak przesunięcie budynku w głąb lądu zlikwidowało niestety optyczny kontakt z morzem. Tylko na folderach muzealnych pojawia się zdjęcie z morza, na którym po lądzie będzie pływać żaglowiec.

Założenie muzeum jest *a priori* dekonstruktywistyczne: 150-metrową „osią sztuki” przechodzi się przez półsoczewkowy, wydłużony centralny hall, którego ściana prosta odgrywa prostokątne sale wystaw, a przeciwległa, zakrzywiona, kryje za sobą audytorium, salę wielofunkcyjną, sklep i kawiarnię. Z zewnątrz dominują wielkie płaszczyzny surowego betonu (niestety w 2007 r. pokrywanego szpachlą, co wyrównuje drobne kawerny, ale zatracą żywość materiału). Przy wejściu wielki blaszany żygacz sprowadza wodę z dachu do studzienki. Detale metalowe również noszą cechy dekonstruktywizmu. Metalowy, wysunięty do przodu portal wejściowy ma nieco obcy charakter. Niezbyt obszerny hall przekreślony jest wieloma skośnymi i równoległymi liniami kładek antresoli i balustrad. Łączy się z zagłębioną, główną, soczewkową w planie halą, sklepem i salami wielofunkcyjnymi. W podziemiu znajdują się szafki szatni (coraz częściej stosowane rozwiązanie, ograniczające etatowe zatrudnienie w muzeum) i toalety o brutalnych, antywandalowych blaszanych szczegółach i aparatach, eksponujących nity i złącza, z efektowną centralną umywalnią z lastri-



14. Arken – wejście, na pierwszym planie rzeźby Olafura Eliassona

14. Arken – entrance, in the foreground sculptures by Olafur Eliasson



- 15. Arken – widok z morza dla widza dostępny tylko w folderze
- 15. Arken – view from the sea, accessible to the visitor only in the folder
- 16. Arken – muzeum otoczone przez łąki i żarnowce
- 16. Arken – museum surrounded by meadows and broom shrubs
- 17. Arken – dekonstruktywizm detali – bryła restauracji
- 17. Arken – deconstructivism of the details – the restaurant solid



18. Arken – główna hala

18. Arken – main hall

W Louisianie rozczłonkowany plan obejmuje wąskimi przejściami (znikającymi czasem pod ziemią) niemal cały teren, w Arken obiekt jest stosunkowo zwarty.

Architektura Louisiany – pawilonowa, przeszklona, miejscami przezroczysta, z eksponowanymi motywami walcowych świetlików, jest przeciwieństwem betonowej ekspresji Arken. Nieporównywalne są też warunki ekspozycji, a przede wszystkim stosunek do otaczającego krajobrazu. W Louisianie pejzaż za szkłem staje się tłem dla wewnętrznej ekspozycji, w Arken powierzchnie ekspozycyjne ograniczone są pełnymi ścianami. Plenerowa ekspozycja rzeźb jest w Louisianie odrębną, autonomiczną wartością, w Arken (może na razie, choć od końca budowy minęło już 10 lat) ogranicza się do ustawionych przed wejściem dwóch rzeźb – płaskich ażurowych kopuł ze stali nierdzewnej z motywem heksagonów (autor – Olafur Eliasson).

FUNDACJA MAEGHT W ST. PAUL DE VENCE

co i stali. Tu także mieści się oświetlona górnobocznym światłem sala zajęć plastycznych dla dzieci.

Oświetlenie naturalne jest w Arken bardzo ograniczone. Górny, podłużny świetlik wnosi dynamikę na całej długości soczewkowego hallu. Świetlna kopuła i prostokątne wycięcia oświetlają wnętrze sklepika. Sale wystawowe, wykładowe i wielofunkcyjne są pozbawione światła. Jedynie umieszczona na górnym poziomie kafeeteria otwiera się szklaną ścianą w stronę Sundu, widocznego jedynie z jej narożnika. Wnętrze kafeiterii jest w sumie najbardziej humanistyczne i relaksujące, chociaż stalowe detale belek, podpór i okien wnoszą również tu nastroj „heavy-metal”, ocieplony jednak drewnem posadzki i stolików. Wnętrza muzeum są zdominowane przez ekspresję i dynamizm przecinających się skosów i krzywizn, a także metal i nity drzwi, relingi balustrad. Mimo pozornej neutralności tła (jasny beton ścian i posadzek, ryflowana blacha sufitów), dynamika form architektonicznych przytłacza ekspozycję sztuki. Potęguje to wrażenie użyty lokalnie kolor – mocna czerwień ścian łącznikowego korytarza.

W oczywisty sposób nasuwa się porównanie Arken z Louisianą. W obu przypadkach są to pawilonowe muzea sztuki nowoczesnej położone w otwartym pejzażu, odległe o ponad pół godziny drogi od Kopenhagi.

28 lipca 1964 r. André Malraux, francuski minister kultury, otrzymał od Isabelle, Florence i Yoyo – wnuczek Marguerite i Aimé Maeght – klucze do Fundacji Maeght. Było to pierwsze muzeum sztuki nowoczesnej zbudowane we Francji od 1936 r. – roku otwarcia Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Jak podkreśla Adrien Maeght, syn twórców fundacji, jest to nie tyle muzeum, ile przestrzeń mieszcząca wszystkie formy sztuki współczesnej.

André Malraux powiedział: *Co uczyniono tu, tego nigdy przedtem nie usiłowano: instynktowne i poruszające stworzenie uniwersum, w którym sztuka nowoczesna może zarówno znaleźć miejsce, jak i wejść w kontakt z niewidzialnym światem, który przedtem uznawano za nadprzyrodzony.*

Marguerite i Aimé Maeght zaplanowali wzmocnienie ścian fundacji na słonecznym wzgórzu wyniesionym ponad południowymi francuskimi wąwozami. Z miejsca jednak niewielki byłby pożytek, gdyby nie pojawiła się mocna obecność artystów i współpraca architekta, którym był Josep Lluís Sert – pisze Adrien Maeght.

Projekt fundacji długo dojrzewał, smak i talent państwa Maeght tworzyły dla niej atmosferę i przestrzeń. Znajdowali oni w ciągu swojego życia różne miejsca dla swej kolekcji. Aimé grał na skrzypcach, w 1925 r. zakończył naukę jako wykwalifikowany litograf-rysow-



19. St. Paul de Vence, Fondation Maeght – dziedziniec Giacomettiego, pawilon wejściowy i baldachim – impluvium

19. St. Paul de Vence, Fondation Maeght – the Giacometti courtyard, the entrance pavilion and the baldachin – *impluvium*

nik, zajął się w drukarni Robaudy reprodukcją dzieł sztuki. Marguerite i Aimé pobrali się w 1928 roku. Aimé w 1936 r. otworzył w Cannes sklep meblowy i radiowy, na którego tyłach kontynuował działalność litograficzną. Impuls do dalszej kariery dało mu spotkanie z Pierrem Bonnardem, zamawiającym w drukarni Robaudy plakat na imprezę charytatywną Maurice'a Chevaliera.

W czasie II wojny światowej Riwiera była ośrodkiem życia artystycznego okupowanej Francji. Brak dostawy towarów do sklepu Aimé spowodował przekształcenie sklepu w galerię (pierwszymi obiektami na sprzedaż stały się obrazy ze ścian). Początkowo były to dzieła artystów lokalnych, pierwszym obrazem sławnego malarza było dzieło Bonnarda. W 1943 r. Bonnard przedstawił Maeghtów mieszkającemu blisko Henri Matisowi. W październiku 1945 r. Maeghtowie otwarli galerię na rue Téhéran w Paryżu. Inauguracyjna wystawa poświęcona była Matisowi.

Aimé rozpoczyna działalność wydawniczą, wydaje ilustrowane antologie poezji i prozy, a potem monografie, m.in. o Marcu Chagallu, Joanie Miró, Wasylu Kandinskim. W następnym roku na grupowych wystawach pokazane są dzieła Pierre'a Bonnarda, Henri'ego Matisse'a, Pabla Picassa, George'a Braque'a, Fernanda Légera, George'a Rouaulta, Juana Grisa i innych. W następnych latach wystawiano w galerii Chagalla, Alexandra Caldera i Alberta Giacomettiego.

W 1953 r., po śmierci najmłodszego syna, Maeghtowie zdecydowali się przenieść do Saint-Paul de Vence. Wtedy to narodziła się idea stworzenia w St. Paul miejsca spotkań artystów. Za namową Fernanda Légera, Maeghtowie podjęli wyprawę do Stanów. W 1955 r. odwiedzili tam wiele fundacji, m.in. Barneisa, Philipsa, Guggenheima. Zrodził się pomysł założenia własnej fundacji, stworzenia miejsca dla zaprzyjaźnionych artystów – do pracy i wymiany myśli.

Paryska galeria okazała się za mała, z kolekcji liczącej ponad 1500 dzieł pokazać jednorazowo można było 40 - 50. Aimé Maeght podjął decyzję o osadzeniu fundacji w Saint-Paul, co było dużym wyzwaniem, bo całe życie kulturalne Francji ogniskowało się wówczas w Paryżu.



20. St. Paul de Vence, Fondation Maeght – kolebkowe świetliki

20. St. Paul de Vence, Fondation Maeght – cradle skylights

W Harvardzie Aimé Maeght spotkał architekta Josepa Lluisa Sert, który pracował z Le Corbusierem, od 1931 r. był członkiem GATCPAC (Grupy Katalońskich Architektów i Techników dla Rozwoju Architektury Katalońskiej), w 1955 zbudował w Palma de Maiorca studio dla Joana Miró. Piękno miejsca, budynku studia i jego funkcjonalnych aspektów docenił w czasie pierwszej wizyty w 1956 r. Aimé Maeght. Razem z Sertem zakreślili w Harvardzie pierwszy plan „idealnej galerii” – w wyjątkowym miejscu Riwiery, wysoko, blisko Alp Śródziemnomorskich. Prace projektowe trwały trzy lata. Obaj byli przeciwni idei muzeum zamkniętego, labiryntu sal kryjących dzieła. Sert, jako zwolennik architektury wynikającej z klimatu, słońca i krajobrazu, oświadczył: *Nasza sztuka nie respektuje innych ograniczeń jak te, które są naturalnymi, geograficznymi i wiecznymi.*

Punktem wyjścia była mała, zrujnowana kapliczka poświęcona św. Bernardowi, odkryta przez Maeghtów tuż obok ich posiadłości – zdecydowano się ją odbudować i włączyć w zespół budynków fundacji. Projekt powstawał w ścisłej współpracy między architektem i zleceniodawcami. Pierwsze szkice Sert przedstawił Aimé Maeghtowi w St. Paul po kilku tygodniach. Szczegółowo opracowane projekty wszystkich budynków łącznie z kaplicą odrzucały monumentalizm, skłaniały się do sąsiadującej zabudowy, przypominały Maeghtom miasteczko.

Pomysł został zarzucony na rzecz nowego, prostszego, składającego się z dwóch głównych budynków połączonych hallem wejściowym. Przedstawieniu projektu asystowało wielu zaprzyjaźnionych w Maeghtami artystów: Braque, Jean Bazaine, Raoul Ubac, Chagall, Miró, Giacometti, Calder, Eduardo Chillida. Rozwiązanie oświetlenia naturalnego Sert traktował jako rzecz niesłychanie ważną. W styczniu 1960 r. w Harvardzie wraz ze studentami zbudował z dykty model sali ekspozycyjnej dla badań oświetlenia. Cylindryczne świetliki, nazwane przez Sert „łapaczami światła” (Light-trap), okazały się najlepszym systemem.

Budowa rozpoczęła się we wrześniu 1960 roku. Topografia terenu miała duży wpływ na rozwiązania architektoniczne. Konieczne było wytworzenie tarasów dla ekspozycji zewnętrznej, mury oporowe o miękkich liniach i balustrady stały się istotnym elementem architektonicznym całości. Początkowo Sert chciał użyć do



21. St. Paul de Vence, Fondation Maeght – ekspozycja rzeźby w krajobrazie

21. St. Paul de Vence, Fondation Maeght – exposition of sculpture in the landscape

budowy elementów zewnętrznych surowego, niczym nie przykrytego betonu. Do zmiany decyzji skłoniła go obserwacja lokalnych materiałów: cegły i kamienia. Kamień pochodził ze wzgórza, na którym realizowano fundację, różowobrazowa cegła – z nieczynnej cegielni Clausonnes, którą specjalnie uruchomiono. Cegły na wzór Willi Hadriana w Tivoli były ręcznie formowane i wypalane, zgodnie z lokalną tradycją, w opalanych drewnem piecach. Odłany w listewkowym szalowaniu beton pokryty został cieniutką warstwą białego tynku, uwidaczniając rysunek odcisniętego szalunku.

Zasadniczy korpus muzeum wyrasta z tarasów i kamiennych murków, po drodze do niego mija się pawilonik kawiarni i kaplicę (w której podziwiać można witraże Braque’a i Ubaca). Parterowy łącznik hallu wejściowego wiąże zespół galerii ze skrzydłem księgarni i administracji (mieszczącym również salę merostwa). Liczne baseny, sadzawki, fontanny i rzygacze wprowadzają kolejny materiał – wodę. Ponad dachem skrzydła administracyjnego wznoszą się dwa „impluvia” (w formie odwróconych kolebek) odbierające wodę deszczową, która potem kanałami płynie do basenów i fontann. Aimé mówił, że u podstaw fundacji legły słowa św. Jana od Krzyża: *Wieczność i jej dźwięk źródlanej wody...*

Parterowe wnętrza galerii składa się z obwodowej amfilady białych sal oświetlonych walcowym świetlikiem. Kolejno są to Sala Giacomettiego, Kandinskiego, Chagalla, Miró, Braque’a. Pośrodku znajduje się

zamknięte patio z basenem, fontanną *Ryby* (*Les Poissons*) z mozaiką Braque'a, a także brązową rzeźbą Joana Miró. Bezpośrednio za głównym wejściem rozciąga się dziedziniec Giacomettiego. Kaskadowo ułożone tarasy ekspozycyjne prowadzą w stronę biblioteki.

Niezwykle istotnym elementem budynku fundacji jest sposób rozwiązania oświetlenia naturalnego. Przestrzenie ekspozycyjne zostały oświetlone górnobocznymi półkolebkami zgodnie z zasadami systemu Seagera. Uzyskano dzięki temu doskonałe oświetlenie malarstwa umieszczonego na ścianach, jak i przestrzeni wewnętrznych (np. dla ekspozycji rzeźb) przy pomocy zdwojonych półkolebek centralnych oświetlających podłogę. Białe wnętrza rozświetlone jest kolebkami, płaskie fragmenty sufitów podzielone są również kolebkami na kształt sklepień odcinkowych. Charakterystyczne dla systemu Seagera połączenie oświetlenia górnobocznego i górnego z odbiciem promieni świetlnych od walcowych powierzchni skupiających światło o niewidocznym źródle na oświetlonym obiekcie, pozwoliło na zmniejszenie wysokości sal bez niebezpieczeństwa olśnienia widza lub powstawania refleksu na obrazie. Powtarzające się wielokrotnie latarnie świetlików w różnym ustawieniu (szeregowo lub naprzeciw siebie) uwidaczniają swój cylindryczny profil na zewnątrz.

Założenie Fondation Maeght w St. Paul jest niezwykle dzięki integralności architektury budynków, tarasów i murów oporowych, basenów, rzeźb i otoczenia.

OROŃSKO

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku jest położonym w pejzażu zespołem obiektów poświęconych sztuce. Podobnie jak w duńskiej Louisianie, początkiem zespołu był obiekt zabytkowy – dwór Józefa Brandta. Dziś mieści się tu stała ekspozycja wnętrz dworskich. Dwór należał do Pruszków. Z synem właściciela Aleksandrem zaprzyjaźniony był Józef Brandt, który po śmierci Aleksandra poślubił w 1873 r. wdowę po nim Helenę z Wojciechowskich.

Dwór stał się ośrodkiem życia artystycznego, nazywany był Wolną Akademią Orońską. Brandt rozbudował dwór-pałac, dodał kuźnię, wozownię. W skład zespołu dawnego dworu wchodzi poza tym kaplica, oranżeria, oficyna, spichlerz i stajnia.

Pierwsza ekspozycja rzeźby w Orońsku otwarta została w 1965 roku. Od 1966 r. działa tu Ośrodek Pracy Twórczej Rzeźbiarzy, w latach 1967-1969 stajnie zostały adaptowane na pracownie rzeźbiarskie. W 1981 r. utworzono Muzeum – Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (od 1980 r. zespół Orońska znajduje się pod zarządem Ministerstwa Kultury i Sztuki).

Po remoncie obiektów w latach 1981-1985, zmieniono nazwę ośrodka na Centrum Rzeźby Polskiej. Przez cały czas w Orońsku rozwija się życie artystyczne, plenery i warsztaty.

W roku 1992 powstał nowy obiekt – Muzeum Rzeźby Współczesnej o powierzchni 2413 m². Ukryta za postmodernistycznym frontonem część ekspozycyjna ma plan kwadratu podzielonego na dziewięć kwadratowych pól (8,68 x 8,68), połączonych osiowo szerokimi przejściami. Surowe, ceglane ściany, kasetony stropowe i przemysłowa podłoga stanowią dobre tło



22. Orońsko, Centrum rzeźby Polskiej, wejście i widok szczytu pałacu Józefa Brandta

22. Orońsko, Centre of Polish Sculpture, entrance and view of a gable of the Józef Brandt palace



23. Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej, oranżeria

23. Orońsko, Centre of Polish Sculpture, orangery

dla ekspozycji, ograniczeniem dla niej są jednak rozmiary sal.

Kolejną przestrzeń wystawową stanowi Oranżeria – dawne studio malarskie J. Brandta. Od 1985 r. miejscem wystaw jest też dworska kaplica.

Podobnie jak w Kröller-Müller Museum i w Louisiana, niezwykle ważnym elementem centrum w Orońsku jest pejzaż i ekspozycja w krajobrazie. Park rzeźby – galeria w otwartej przestrzeni liczy 93 prace 77 autorów. Zdominowana jest przez rzeźbę europejską, ale podlega ciągłym przekształceniom.

Ośrodek w Orońsku, dzięki znaczeniu zarówno w Polsce, jak i w Europie, zasługuje na odrębne, szersze opracowanie.

* * *

Omawiane wyżej muzea w pejzażu nie stanowią listy zamkniętej. Powstają nowe, np. w Hombroich koło Düsseldorfu, na terenie dawnej bazy wojskowej. Łączy je kilka czynników. Pierwszy to atrakcyjność terenu. Niekoniecznie są to obszary bardzo rozległe, jak Kröller-Müller Museum czy Louisiana. Działka Fondation

24. Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej, wystawa „Hominem Quero” Józefa Łukomskiego

24. Orońsko, Centre of Polish Sculpture, „Hominem Quero” – an exhibition of works by Józef Łukomski

25. Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej, ekspozycja w plenerze

25. Orońsko, Centre of Polish Sculpture, open-air exposition

(fot. 1-21 – A. Kiciński; 22-25 – M. Kicińska-Habior)

Maeght pokazuje możliwości tkwiące nawet w szczupłych stosunkowo terenach.

Drzewa, urozmaicone widoki, ukształtowanie terenu – to nie tylko dodatkowe walory przestrzenne i plastyczne. Teren staje się otwartą przestrzenią ekspozycyjną. Większe obszary (posiadłość Louisiana czy De Hoge Veluwe wokół muzeum Kröller-Müller) stają się zachętą do spędzenia całego dnia. Rodzinne pobyty, działalność edukacyjna, warsztaty dla dzieci (Louisiana) są atrakcją przyciągającą nowych widzów. Duży, otwarty teren, pawilonowe założenia ułatwiają rozbudowę muzeów w krajobrazie. Rozbudowy te rozwiązywane są zarówno przez fizyczne powiększenie lub wydłużenie budynku (Louisiana, Kröller-Müller), jak i przez dodawanie nowych obiektów (pawilony G. Rietvelde i A. van Eycka w zespole Kröller-Müller, nowe pawilony w Orońsku i Hombroich).

Parkowe pawilony muzeów oferują też możliwość oglądania wewnętrznej ekspozycji na tle krajobrazu przez szklaną ścianę (Louisiana, nowe skrzydło Kröller-Müller). Szczególnym przykładem może być Musée



André Malraux w Hawrze, gdzie tłem ekspozycji może stać się wpływający do portu statek.

Muzea w pejzażu, często odległe od miast, nazywane bywają muzeami ciszy. Nie zawsze jest to prawda, szczególnie gdy w otoczeniu odbywają się pikniki. Odległość od miast teoretycznie jest barierą dla

widzów. Omawiane muzea zarówno przez bogactwo i unikatowość ich kolekcji oraz atrakcyjność wielkich wystaw czasowych, jak i specyfikę miejsca są magnesem przyciągającym nie tylko widzów lokalnych, ale też turystów.

Przypisy

¹ Prof. Guy Lagneau (1915-1996) był wybitnym architektem francuskim, uczniem Augusta Perrota. Zyskał renomę i sławę w latach 50. XX w. dzięki realizacjom: szkoły w Kamerunie, osiedla w Fontenay aux Roses pod Paryżem, muzeum w Le Harné (za które otrzymał nagrodę Reynoldsa), budynków w Abidżanie. W latach 70. zrealizował Pałac Sprawiedliwości w Evry, w 1980 Banque de France w Sens. Autor artykułu miał okazję kilkakrotnie rozmawiać z prof. Lagneau,

a także spotkać się z nim w czasie jego pobytu w Warszawie, kiedy odwiedził pracownię prof. Skibniewskiej.

² Ch. Ellis, *Malraux modified – Musée André Malraux, Le Havre, France*, "Architectural Review", czerwiec 1999.

³ *Ibidem*.

⁴ Od imienia trzech kolejnych swoich żon – Louise – nazwał posiadłość LOUISIANA.

Bibliografia

Cohen F., *La visite Le Havre. Les Chefs-d'oeuvre du musée Malraux*, Paris 1999.

Ellis Ch., *Malraux modified – Musée André Malraux, Le Havre, France*, "Architectural Review", czerwiec 1999.

Erhvervsklub ARKEN, folder.

<http://www.arken.dk>

<http://www.kmm.nl>

<http://www.louisiana.dk>

<http://www.rzzba-oronsko.pl>

Kiciński A., *Racjonalizm i romantyzm w oświeceniu naturalnym muzeów i galerii sztuki*, „Muzealnictwo” 1998, nr 40, s. 119-137.

Kiciński A., *Parki muzeów i parki sztuki jako czynnik tożsamości narodowej*, „Muzealnictwo” 2000, nr 42, s. 16-40

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

La réouverture du Musée Malraux, Musée Malraux "Art le Havre" z 15.06.2006.

Lind O., Lund A., *Copenhagen Architecture Guide*, Copenhagen 2005.

Louisiana "The new Graphic Wing", "Louisiana Revy", Marts 1991.

Louisiana Museum for Moderne Kunst, folder, Humlebaeck 1995.

Maeght A., *The Marquerite and Aimé Maeght Foundation*, Saint Paul 1994.

Museum Le Havre, "Werk" 1961, nr 7.

Museum Maison de La Culture, Le Havre "L'Architecture d'Aujourd'hui" 1961, nr 97.

Pabich M., *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotów*, Łódź 2004.

S.T., *Musée Reina-Sofia, extension*, "L'Architecture d'Aujourd'hui" 2001, nr 337.

Żygulski Z. jr., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.

Andrzej Kiciński

Museums in the Landscape – Kröller-Müller in Otterlo, Louisiana and Arken near Copenhagen, André Malraux in Le Havre and Orońsko

The origin of the idea of museums immersed in landscapes and art parks goes back to Hadrian's Villa in Tivoli. Such a localisation of art museums creates special conditions of peace and quiet, and makes it possible to arrange an open-air exposition, featured against the backdrop of Nature.

The sea and the entrance to the port in Le Havre together with sailing ships create the background of exhibitions shown at the André Malraux Museum, situated in an unusual spot – on

a headland. Designed by G. Lagneau, Musée Malraux was completed 12 years earlier than Centre Pompidou, and was the first museum with a single-space interior, an example of *l'architecture flexible*, with an oft-emulated glass roof covered with a raised horizontal jalousie-umbrella.

The Kröller-Müller Museum near Otterlo lies in the very centre of De Hoge Veluwe – 55 square kilometres of forests, heaths and dunes, much frequented by holidaymakers from

The Netherlands and part of Germany. Opened to the public in 1938, and designed by H. van de Velde for Helene Kröller-Müller, the museum is a three-track configuration with a central patio and top lights. In 1953 it was expanded after the addition of a new wing with a conference hall and a sculpture gallery. In 1965, a consecutive extension created glass corridors with a view of the Sculpture Garden, which comprises an extremely important element of the museum. The exposition in the landscape is accommodated by two replicas of open pavilions by G. Rietveld and A. van Eyck.

The Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek is known as the “concealed” museum. Designed by Jurgen Bo and Vilhelm Wohlert it is the effect of several decades of expansion, from the small villa “Louisiana” to a pavilion with a lowered section, which made it possible to, i. a., retain a view of the sea. The terrain, with different heights and woodlands, is a favourite site for family outings and excursions. The Museum programme includes, apart from a permanent and changing exposition, also a children’s corner, a cafeteria, a concert hall and a shop. In the course of the construction work the height of the showrooms was increased while preserving the idea of the original architecture and material (white brick, white steel construction and glass) as well as the small scale. The proportions and lighting of the interiors differ. The inimitable character of the Louisiana has been bestowed by Nature and its symbiosis with architecture, as well as the programme and dynamics.

The Arken Museum of Modern Art near Copenhagen, built in 1996 by S. R. Lind, is also on the Sund but differs greatly

from the Louisiana. The enclosed outer plan, formalistic in its deconstructivistic details, cuts off the exposition, almost entirely derived of natural light, from the surrounding landscape, while the inside exposition is limited to elements accentuating the entrance.

Maeght Foundation Modern Art Museum in Saint Paul de Vence, built in 1964 according to a project by J. L. Sert, is an example of an architecturally integral solution of the inner and outer exposition on a relatively narrow and sloping lot. The masterly solution of the natural light (cylindrical skylights representing the H. Seager system), the intimate architecture, the use of local material (brick, stone) combined with white concrete, the introduction of numerous ponds, the impluvia and trickling water, together with sculptures and mosaics featured outside, the circular en suite arrangement of white, excellently illuminated showrooms – all represent unique assets.

The Centre of Polish Sculpture in Orońsko – an example of a museum and, simultaneously, an active culture centre, open-air exhibitions and workshops – has been created around a post-manorial complex designed by J. Brandt and supplemented with a Museum of Contemporary Art .

The uniqueness and great variety of the collections, the compelling attraction of the great expositions, and the specificity of the location are the reasons why museums situated within a landscape, frequently distant from towns (a feature which theoretically is a barrier for the visitors), act as a magnet drawing both locals and tourists.

□

Krystyna Milewska

MUZEUM UCZY I BAWI DZIAŁANIA EDUKACYJNE MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE

*Łatwo jest wyobrazić sobie przeszłość
na podstawie obrazów przez nią pozostawionych,
o wiele trudniej jest „namalować” ją słowami.*

Ewa Wipszycka

Muzeum jest instytucją z założenia elitarną. Powołane zostało do różnorodnych funkcji, do których należą gromadzenie zbiorów, ich konserwacja, naukowe opracowanie i upowszechnianie. Jest także miejscem, w którym zwiedzający może aktywnie rekonstruować, badać i przeżywać historię. Coraz częściej mówi się, że w muzeum można doświadczyć historii tzw. aktywnej, żywej.

Maria Poprzęcka – profesor historii sztuki, dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, w rozmowie z Ireną Sroczyńską-Niwicz stwierdza, że *przez ostatnie lata zauważa się duże zmiany w muzeach, które z muzeów – świątyń stają się wielofunkcyjną instytucją prezentując kulturę wysoką, ale i atrakcyjnym miejscem dla szerokiej publiczności spędzania wolnego czasu*¹.

Magdalena Lachman – pracownik naukowy Uniwersytetu Łódzkiego, w artykule *Transformacja muzeum* zauważa, iż *obecnie muzea zachwycają nietypową architekturą, podejmują szereg inicjatyw i animują życie kulturalne, stają się popularnym, czasem wręcz kultowym miejscem spotkań, funkcjonują jako nowoczesne centra edukacji i przyciągają nie tylko młodych odbiorców, realizują cele poznawcze, dydaktyczne, ale i rozrywkowe*². Nie dziwi zatem fakt, że zmiany, jakie zachodzą w muzeach zarówno w sposobie eksponowania jak i upowszechniania zbiorów, stają się coraz bardziej zauważalne przez odbiorców sztuki. Same muzea także są świadome tego, że należy iść z „duchem czasu”, by „wychować sobie” pokolenie wrażliwych na sztukę i kulturę obywateli.

Słowo „edukacja” wywodzi się od łacińskiego słowa „educatio”, co oznacza wychowanie połączone z kształceniem³. W działalności muzealnej używane jest w zasadzie od niedawna. W przeszłości na określe-

nie prowadzonej przez muzea działalności związanej z przekazywaniem wiedzy, czyli z edukacją w szkolno-oświatowym rozumieniu tego słowa, używano sformułowań takich jak: działalność propagandowa, oświatowa, naukowo-oświatowa, upowszechnieniowa czy popularyzatorska. Niemniej każde z tych określeń znaczyło prawie to samo – wychowanie i kształcenie na podstawie ekspozycji i zbiorów muzealnych. Nie ulega wątpliwości, że ta właśnie działalność stanowi główny element funkcji społecznej muzeów, instytucja ta bowiem zajmuje bardzo ważne miejsce w systemie edukacyjno-kulturowym społeczeństwa. *Działalność edukacyjna muzeów jest obecnie ukierunkowana na działania interaktywne, to znaczy nastawione nie na bierne słuchanie i przyjmowanie na wiarę tego, że właśnie obcujemy z wielką sztuką, tylko na stworzenie – dla różnych kategorii wiekowych – takich form kontaktu z tym, co jest w muzeum, które by spowodowały, że z obu stron coś zaiskrzy*⁴ – powiada profesor Maria Poprzęcka i trudno się z nią nie zgodzić.

Muzeum Narodowe w Szczecinie jest placówką wielooddziałową. Problematyka edukacyjna, jaką proponuje, koncentruje się na poziomie wielu dyscyplin, tj. archeologii, numizmatyki, etnografii, historii, historii sztuki dawnej i sztuki współczesnej, afrykanistyki, a głównie – na historii regionalnej, rozumiejąc jej rolę i istotę, polegającą na rozwijaniu wiedzy o historii i kulturze regionu w kontekście wartości narodowych i europejskich. Tworząc program edukacyjny dla Muzeum Narodowego w Szczecinie, staraliśmy się stworzyć takie warunki, aby obcowanie ze sztuką było dla ucznia przedmiotem ważnych życiowych potrzeb i przeżyć. To właśnie historia, tradycje i etyka stanowią wartości, które przyciągają uwagę dzieci i młodzieży. Poprzez zdobywanie wiedzy uczniowie stają się coraz

bardziej autonomiczni w swoim istnieniu. Potrafią w sposób rzeczowy uzasadniać własne poglądy i przekonania, a w konsekwencji zdobywają umiejętność selekcji autorytetów. Kontakt młodych ludzi ze sztuką odbywa się w sposób twórczy lub odtwórczy.

Lekcje muzealne

Lekcje muzealne to zajęcia, które w działalności Działu Edukacji Muzeum Narodowego w Szczecinie, tak jak i w innych placówkach muzealnych, mają pierwszoplanowe znaczenie. Uczeń, jego nauczyciel i rodzic to nasi główni odbiorcy. Wydaje się, iż to ten typ zajęć daje dzieciom i młodzieży najlepszy kontakt z muzeum i jego zbiorami. Sala muzealna, bezpośrednie obcowanie z oryginalnym przedmiotem, zabytkiem, przybliżającym omawiane wydarzenie historyczne, stanowi swego rodzaju oderwanie się od codzienności i szkolnej tablicy. Proponujemy 75 różnorodnych tematów lekcji muzealnych.

Czas skupienia u dzieci, wprawdzie krótki, wystarczy w zupełności na obejrzenie kilku wybranych ekspozycji. Jak pokazuje doświadczenie, główne ogniwo lekcji muzealnej polega na zaciekawieniu ucznia tematyką, ale najtrudniejszym zadaniem jest utrzymanie jego (dziecka) zainteresowania i zachęcenie go do aktywności. Zabytki wystawiane na ekspozycjach stanowią więc cenną pomoc. Umożliwiają uczniom zdobywanie i przyswajanie nowych wiadomości, a niekiedy przyczyniają się do rozbudzenia głębszych zainteresowań omawianą problematyką. Największą atrakcją dla dzieci stanowi możliwość dotykania, dopasowywania, przymierzania pamiątek z przeszłości, niekiedy bardzo odległej, odrysowania, a nawet posmakowania. Lekcje więc są tak pomyślane, aby te właśnie oczekiwania uczestników spotkania spełnić. Na lekcji muzealnej ważny jest zabytek, ale najważniejszy – człowiek, uczeń, odbiorca podawanych treści. Prowadzący zajęcia pamiętają, iż każdy uczeń to indywidualność. Wiedzą także i o tym, że w świecie młodych ludzi, zdominowanym przez cywilizację obrazkową czy migotliwe wideoklipy, najważniejszą regułą staje się przekazanie treści ekspozycji, nie zaś „przegadanie” zajęć. Stąd wynika konieczność stosowania różnorodnych metod w prowadzeniu lekcji, m.in. metody symulacji, metody żywych obrazów, pracy z tekstem źródłowym, a także wykorzystania przeźroczy, filmów edukacyjnych różnorodnych pomocy dydaktycznych i prezentacji multimedialnych.

Do celów edukacyjnych, oprócz zabytków stanowiących daną ekspozycję, wypożycza się z magazynów

różnych działów przedmioty, które dodatkowo mogą uatrakcyjnić muzealne spotkanie. Na przykład z Działu Etnografii wypożyczymy różne narzędzia wykorzystywane przez kowali, bednarzy, ludwisarzy, szewców po to, aby pokazać ginące już dziś zawody i zabytki obrazujące dawne zwyczaje ludowe. Wszystkie tematy lecyjne dotyczące przeszłości miasta Szczecina i regionu, historii i mecenatu rodu książęcego Gryfitów pozwalają uczniom poznać przeszłość i zabytki, głównie tzw. Pomerania dowodzące, że Pomorze Zachodnie stanowi istotną część żywego organizmu Europy, powiązaną z nią wieloma nićmi.

Rocznie realizujemy ok. 800 lekcji muzealnych. Od kilku lat przeprowadzamy je w nietypowych dla siebie warunkach – poza siedzibą instytucji; są to wizyty w szpitalach miasta Szczecina. Zaczęło się od tego, że przekazywaliśmy oprawione prace dziecięce, powstające w trakcie zajęć muzealnych „Dzieci rysują w muzeum”, żeby rozjaśnić szare ściany szpitalne. Potem pojawił się pomysł snucia opowieści małym pacjentom o archeologii ilustrowanej zabytkami, o legendach pomorskich, szczecińskich, o wielobarwności kulturowej Afryki, o bursztynie, mistrzach malarstwa i powstawaniu katedr oraz wielu innych rzeczach.

W liście skierowanym do dyrekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie przez grono pedagogiczne Zespołu Szkół Szpitalnych w Szczecinie czytamy: *Różnorodna tematyka, a zwłaszcza atrakcyjna forma przekazu powodowała ogromne zainteresowanie naszych uczniów tymi spotkaniami. Dzieci bardzo ceniły sobie możliwość bezpośredniego kontaktu z zabytkowymi przedmiotami, ponieważ była to atrakcja na co dzień dla nich niedostępna. Dziękujemy za podjęcie tego trudu, zdając sobie sprawę, że lekcje muzealne w szpitalu wymagają wielu dodatkowych działań związanych z wypożyczeniem eksponatów i przewiezieniem ich do szpitala⁵.*

Wizyta w muzeum

To projekt Gimnazjum nr 2 w Gryficach, które wzięło udział w konkursie Fundacji Rozwoju Demokracji Lokalnej oraz Społecznego Towarzystwa Oświatowego na najlepszy projekt „Szkoła Równych Szans”. Według założeń organizatorów, wszystkie zajęcia dla uczniów miały być prowadzone po lekcjach szkolnych bądź w soboty.

W ramach tego projektu już 16 czerwca 2007 r. odbyło się pierwsze spotkanie w muzeum. W kolejne soboty, aż do 10 listopada 2007 r. odbyło się 8 wizyt w muzeum. Lekcje zostały zrealizowane przez pracowników Działu Edukacji na różnych ekspozycjach.

Zawsze do Gryfic uczniowie wracali pełni niezapomnianych wrażeń i nowych wiadomości...⁶ – pisze w sprawozdaniu z przeprowadzonego projektu nauczycielka tej szkoły. Po każdej „Wizycie w muzeum” uczniowie pisali sprawozdanie, które zamieszczane było wraz ze zdjęciami w szkolnej gablocie, szkolnej gazetce „Koper News”, gazecie lokalnej „Gryfickie Echo” oraz na stronie internetowej www.szkolarownychszans.pl

Po zakończeniu realizacji projektu, w formie podsumowania uczniowie przygotowali dla lokalnej społeczności wystawę zdjęć z wizyt w muzeum i prezentowali je w holu Miejskiej Biblioteki Publicznej w Gryficach, w sali muzealnej gryfickiej filii Centrum Doradztwa i Doskonalenia Nauczycieli w Szczecinie oraz w wiejskich świetlicach w Świeszewie i Przybiernówku. Wystawy cieszyły się tak dużą oglądalnością, że inne placówki oświatowe z tego terenu także pojawiły się na zajęciach muzealnych. Powyższe działania stworzyły wokół instytucji muzeum dobrą atmosferę, co jest godne podkreślenia.

Wydarzenia wyżej opisane stanowiły jednocześnie odpowiedź na pytanie: „Wizyta w muzeum i co dalej?” Nauczyciele, jak wynika z naszej długoletniej współpracy z nimi, wykorzystując aktywne metody pracy powodują, że przygoda z historią i sztuką jest dalej kontynuowana. Wśród tych metod na uwagę zasługują: konkurs literacki lub plastyczny, drama dotycząca legend i historii miasta. W wielu placówkach oświatowych Szczecina i regionu zachodniopomorskiego, uczestnicy lekcji w Muzeum Narodowym we współpracy z nauczycielami historii, języka polskiego oraz sztuki tworzą z wielkim zaangażowaniem sprawozdania, albumy, drzewa genealogiczne, rekonstrukcje obiektów muzealnych, wzory tkanin.

Innym rodzajem działań edukacyjnych jest patronat Działu Edukacji nad autorskimi klasami. Przykładem niechaj będzie patronat nad klasą rozwijającą zainteresowania krajoznawstwem, działającą przy Gimnazjum nr 12 w Szczecinie. W ramach tego projektu uczniowie systematycznie uczestniczą w zajęciach muzealnych, opracowują gry strategiczne, np. „Szczecin znany i nieznan”, biorą czynny udział w przygotowaniach wystaw i imprez. Swoje wrażenia opisują w kronice klasowej i na łamach szkolnej gazetki.

Szczególną troską został objęty przez pracowników Działu Edukacji MNS międzyszkolny konkurs literacko-plastyczny dla uczniów szkół szczecińskich. Przeprowadzany na każdym etapie nauczania nosi tytuł „Siedem cudów Szczecina” i jest organizowany wspólnie z Gimnazjum nr 27 w Szczecinie. Co ciekawe, wystawa nagrodzonych prac wyzwala równie wielkie przeżycia jak uczestnictwo w lekcjach muzealnych.

Współczesna szkoła ma przede wszystkim kształtować u ucznia umiejętności ponadprzedmiotowe, takie jak: planowanie, organizowanie i ocenianie własnego uczenia się, twórcze rozwiązywanie problemów, skuteczne komunikowanie się, współpraca w grupie, korzystanie z różnych źródeł informacji. Jak głosi stare chińskie przysłowie *Powiedz mi – a zapomnę, pokaż mi – a zapamiętam, pozwól mi wziąć udział – a zrozumieję*⁷.

Zdolności twórcze są właściwością wszystkich ludzi. Jak wiadomo, najbardziej twórcze są dzieci. Potrafią one z niczego zrobić atrakcyjną zabawkę. W świecie fantazji odgrywają niezwykle sceny, wcielając się jednocześnie w całą armię bohaterów. W ich oczach cały świat żyje, myśli i czuje. Zwykle nie ma dla nich rzeczy niemożliwych i dopiero my – dorośli „nakładamy” na dzieci różne ograniczenia. Chcemy jednak, by pierwszy kontakt dziecka z historią i ze sztuką kojarzył mu się z przyjemnością i zabawą. Dla dzieci w grupie wiekowej od 4 do 12 lat pracownicy Działu Edukacji proponują zatem, oprócz lekcji muzealnych „Warsztaty muzealne dla najmłodszych”, „Akademię Malucha” i „Akademię Juniora” oraz zajęcia plastyczne „Dzieci rysują w muzeum”.

Warsztaty muzealne dla najmłodszych

Są to zajęcia skierowane do dzieci przedszkolnych oraz do uczniów klas młodszych szkoły podstawowej. Przygotowywane są na podstawie programu nauczania dla przedszkoli i szkół podstawowych. Trwają ok. 2 godzin zegarowych i wypełnione są przez zajęcia merytoryczne, plastyczne i ruchowe, dodatkowo wzbogacane o opowiadanie bajki związanej z tematem warsztatów lub projekcją filmów.

Warsztaty muzealne dla najmłodszych przede wszystkim służą zaznajomieniu dzieci z polskimi zwyczajami i obyczajami świątecznymi, potrawami, strojem ludowym. Umożliwiają również „zaglądanie” do babcinej szafy czy walizki przesiedleńców. Oprócz tego uczestnicy mogą obejrzeć albumy fotograficzne polskich mieszkańców Szczecina albo odbyć wspólną podróż przez Afrykę, Arktykę i Daleki Wschód. Przebywając w salach wystawowych, uczniowie dostają za każdym razem szansę bezpośredniego kontaktu z eksponatami. Mogą stworzyć własne kopie lub nowe projekty. Dziecięca ciekawość i ciągła gotowość do odkrywania świata na nowo, otwarty umysł i kreatywność także ogromna wrażliwość, pozwalają dzieciom na rozwiązywanie przygotowanych projektów plastycznych. Zwieńczeniem zajęć stanowi zorganizowanie razem z „małymi artystami” niewielkiej wystawy.

Fakt, że dzieci kilkakrotnie w ciągu roku bywają na warsztatach, a przedszkola realizują spotkania w cyklu miesięcznym, powoduje, iż dzieci oswiają się z otoczeniem i zaprzyjaźniają z osobami prowadzącymi zajęcia. Jak zaobserwowano, zapraszają one na wystawę swoich prac rodziny i przyjaciół, co również stwarza dobry klimat wokół naszej instytucji.

Kolejną ciekawą formą proponowaną przez muzeum są zajęcia dla najmłodszych oraz dla gimnazjalistów w formie warsztatów fotograficznych „Jestem śladem”. Prowadził je znany artysta fotografik Paweł Kula. Zajęcia te towarzyszyły wystawie fotograficznej „Fotografia dzikiej przyrody”, która już po raz trzeci gościła w murach MNS.

Akademia Malucha

Jest to cykl ośmiu spotkań przygotowanych z myślą o najmłodszych (dzieci w wieku 4 – 6 lat), adresowany do indywidualnego odbiorcy. Zajęcia odbywają się raz w miesiącu (trzecia sobota miesiąca) w gmachu Muzeum Narodowego przy Wąłach Chrobrego 3, w godzinach od 10⁰⁰ do 12⁰⁰. Każde spotkanie obejmuje dwie części. Pierwsza część realizowana jest na salach wystawowych z wykorzystaniem wybranych eksponatów, drugą stanowią zajęcia plastyczne związane z tematem spotkania. Słuchacze „Akademii” odbywają wówczas podróż w dawne czasy i na różne kontynenty. Pokonują tysiące kilometrów i przenoszą się w czasie o tysiące, a nawet miliony lat. Poznają znaczenie „dni niezwykłych”, które dzielą i odmierzają naszą codzienność. Dni, które są czasem wzruszających doznań, przeżyć i osobliwych zachowań. Dni, które w dzieciństwie kształtują nasze emocje i doświadczenie świata tak, byśmy po latach, rozpoczynając rozmowę „Pamiętasz, jak...”, mogli wrócić w dobrze znaną, absolutnie bezpieczną przeszłość. Te dni to tradycyjne polskie święta oraz wydarzenia związane z warunkami i stylem życia, a także problemami i kulturą innych narodów. Zajęcia umożliwiają maluchom bezpośredni kontakt ze sztuką, co sprzyja kształtowaniu właściwej postawy wobec dóbr kultury narodowej i uczy dbałości o nie.

Każde dziecko – Słuchacz Akademii Malucha – otrzymuje specjalną książeczkę, w której zbiera znaczki z poszczególnych spotkań. Na zakończenie cyklu zajęć wytrwali słuchacze otrzymują Dyplom Słuchacz Akademii i nagrody. Oto przykładowe tematy zajęć realizowanych w ramach programu „Akademia Malucha”:

1. „Muzealni detektywi. Skąd się to wszystko wzięło? Jakie tajemnice kryją w sobie muzealne eksponaty?”
2. „Długie, jesienne wieczory, czyli jak pracowali i bawili się mieszkańcy wsi polskiej. Katarzynki i Andrzejki”.
3. „Przy świątecznym stole. Boże Narodzenie – polskie tradycje i zwyczaje”.
4. „Podróż sentymentalna – jak żyli nasi dziadkowie?”
5. „Na przekór zimie – podróż w poszukiwaniu słońca i przygód”.
6. „Witaj wiosno. Pożegnanie zimy, wielkie porządki i przygotowania do świąt”.
7. „Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej. Jak żyli i mieszkali nasi przodkowie?”
8. „Z małpką Fioną przez gorący łąd. Poznajemy życie naszych kolegów w Afryce”.

Kontynuacją zajęć dla dzieci w wieku 7-12 lat, które wcześniej uczestniczyły w programie „Akademia Malucha”, jest cykl (osiem spotkań) zatytułowany „Akade-



1. Akademia Malucha – „Na przekór zimie – z małpką Fioną przez gorący łąd. Poznajemy życie naszych kolegów w Afryce”
1. Tots Academy – “Contrary to winter – across hot lands together with Fiona the Monkey. We learn about the life of our friends in Africa”

mia Juniora”. Warsztaty odbywają się również w gmachu Muzeum Narodowego w Szczecinie przy Wałach Chrobrego 3, raz w miesiącu (w pierwszą sobotę miesiąca), w godzinach od 10⁰⁰ do 12⁰⁰. W czasie wizyt muzealnych słuchacze „Akademii” poznają nowe zagadnienia związane z historią regionu i wzbogacają zdobytą już wcześniej wiedzę i umiejętności, aby na ostatnim spotkaniu wykazać się ilością zdobytych znaczków (każde zajęcia mają jedyny w swoim rodzaju znaczek) i otrzymać zasłużony dyplom i nagrodę za wytrwałość.

Oto proponowana tematyka zajęć w ramach „Akademii Juniora”:

1. „Sherlock Holmes na tropie. Jak to 100 lat temu było? Narodziny muzeum. Pierwsze kolekcje”.
2. „Afrykańskie podróże – małe i duże. Wędrówka od zagrody Lobi do zagrody Somba”.
3. „Przy piernikowym stole – czyli wszystko o Świętach Bożego Narodzenia”.
4. „Po wodę do studni... z duszą do żelazka... na plotki do magla... a z Franią? Wielkie pranie i prasowanie”.
5. „W zaczarowanym kraju Baj-Baj... bajki, zabawki i zabawy afrykańskie”.
6. „Bite... drukowane..., czyli rzecz o pieniądzach”.
7. „Przy wielkanocnym stole. Między babką a mazurkiem. Polskie tradycje i zwyczaje”.



2. Dzieci rysują w muzeum to cykl zajęć plastycznych, odbywają się w każdą sobotę w Galerii Sztuki Dawnej lub w Muzeum Sztuki Współczesnej
2. "Children draw in museums" is a series of visual-arts courses held each Saturday at the Old Art Gallery or the Museum of Contemporary Art

8. „Wakacyjne podróże. Wojowie z krainy Krasnoludów i Trolli. Festiwal Wikingów w Wolinie”.

Dzieci rysują w muzeum

Twórczość w potocznym rozumieniu oznacza działanie, którego wynikiem jest powstanie czegoś nowego. W procesie twórczym istotną rolę odgrywają właściwości osobowe, motywacja i doświadczenie jednostki lub grupy, która tworzy. Proces tworzenia jest w dzisiejszych czasach zwykle utożsamiany z twórczym rozwiązaniem problemów (nawet jeśli jego końcowym efektem jest obraz, rzeźba lub wiersz).

Długoletnią tradycją Działu Edukacji w Muzeum Narodowym w Szczecinie jest organizowanie zajęć twórczych, plastycznych, pt. „Dzieci rysują w muzeum”. Ich celem jest bezpośrednie obcowanie z dziełem sztuki i tworzenie pod wpływem osobistego odbioru danego obrazu, rzeźby, mebli czy ceramiki. Wizyty na zajęciach „Dzieci rysują w muzeum” umożliwiają poznanie wybitnych w historii malarstwa nazwisk i postaci. Program zajęć zawiera również elementy teoretyczne, pozwalające uczestnikom zdobyć wiedzę z zakresu plastyki – głównie poznać podstawowe pojęcia, takie jak: płaszczyzna, obraz na płaszczyźnie, martwa natura, kompozycja, perspektywa, kolor, tworzenie kolorów, światło, światłocien,

umożliwiających analizowanie dzieła sztuki ze względu na jego cechy formalne. Poczynione w ten sposób obserwacje wykorzystane są w trakcie początkowo prostych, a następnie coraz bardziej skomplikowanych ćwiczeń kompozycyjnych. Podczas zajęć uczestnicy poznają różne techniki malarskie i podejmują samodzielne próby tworzenia, z zachowaniem podstawowych sposobów pracy oraz przy zastosowaniu narzędzi i materiałów malarskich. Farby dają uczestnikom okazję do mieszania kolorów i twórczego eksperymentowania. Szczególnie akwarele umożliwiają im swobodniejsze działanie i podejmowanie ryzyka w stosowaniu koloru i wzoru. Ta artystyczna niepewność może być pierwszym krokiem w kierunku otwarcia się również w innych dziedzinach życia. Dużo

dzieci stwierdza, że malowanie akwarelą sprawia im przyjemność i relaksuje je, szczególnie jeżeli w tle towarzyszy temu łagodna muzyka. Rzeźby i mobile z kolei stwarzają okazję do lepienia, formowania, konstruowania i do nauki trójwymiarowego widzenia. Jednym słowem, obserwacja formy we wszystkich jej aspektach – z przodu, z boku, z tyłu, a także z góry i z dołu – zachęca do poszerzenia sposobu, w jaki postrzega się życie.

Zajęcia te adresowane są do dzieci w wieku 5-12 lat, a spotkania odbywają się zawsze w soboty, o stałej porze, w godz. od 12⁰⁰ do 14⁰⁰, na salach wystawowych w Galerii Sztuki Dawnej i Muzeum Sztuki Współczesnej. Grupa dzieci biorących udział w tych spotkaniach liczy od 15 do 25 osób. Zajęcia prowadzi plastyk, udzielający fachowych rad, ukierunkowujący młodych artystów.

Kiedy obserwuje się dzieci przy pracy, na ich twarzach maluje się radość i duma, jakby mówiły: *Tak, to jestem ja i ja tu maluję.*

Akademia muzealna

Jej VI w tym roku edycja, skierowana do osób zafascynowanych sztuką i jej historią realizowana jest w formie comiesięcznych, prowadzonych w godzinach popołudniowych wykładów o sztuce polskiej i europejskiej, z wykorzystaniem prezentacji multimedialnej. Każdorazowo cykl wykładów rozpoczyna się prelekcją na temat kultury antycznej, np. „Nieśmiertelny świat antyku” czy „Miasta Wezuwiusza”.

Wykłady w roku akademickim 2008/2009 będą poświęcone głównie znanym i najpiękniejszym obrazom w sztuce niemieckiej, hiszpańskiej, angielskiej, rosyjskiej i polskiej. W czasie realizacji VI edycji Akademii Muzealnej, w dniu 2 października 2008 r. został zainaugurowany nowy cykl spotkań, zatytułowany „Klub Akademii Muzealnej”. Jego uczestnicy będą mieli okazję zaprezentować własne upodobania związane z historią sztuki i podyskutować na interesujące ich tematy.

Coraz lepiej rozwija się współpraca z uczelniami



3. „Tykwa – ludojad – opowieści z Czarnego Lądu” – lekcja muzealna w szpitalu przy ul. Unii Lubelskiej w Szczecinie

3. “The Cannibal Gourd – tales from the Black Continent” – a museum lesson conducted in a hospital in Unii Lubelskiej Street in Szczecin

Szczecina, głównie Uniwersytetem Szczecińskim, którego studenci realizują liczne zajęcia w ramach programu „Czytanie tekstów kultury”. Z uczelnią tą Muzeum Narodowe w Szczecinie podpisało stosowne porozumienie dotyczące współpracy zarówno na płaszczyźnie dydaktycznej, jak i naukowej. Podobne porozumienie mamy zawarte z Uniwersytetem Trzeciego Wieku.

Akademickie warsztaty działań artystycznych

Uczestniczą w nich uczniowie gimnazjów i liceów, głównie jednak osoby dorosłe, którym przyjemność sprawia tworzenie w różnych materiałach i różnymi technikami, od rysunku poczynając, na batikowaniu kończąc. W ramach tych działań prezentujemy także stałe i czasowe wystawy muzealne. Uczestnicy warsztatów wykonywali m.in. maski karnawałowe, ozdobne blaszki, oryginalne ozdoby z opłatka, które nieznanne poza Polską, są obecnie rzadkością. Mieli także szansę tworzenia w glinie i wykonania oraz poznania długiego procesu tworzenia batiku – techniki znanej od pokoleń, najbardziej popularnej w Indonezji, Indiach i Chinach.



4. Spektakl baletowy wg sztuki Jana Kochanowskiego *Szachy* w wykonaniu Baletu Dworskiego *Ardente Sole* w ramach Szczecińskiego Festiwalu Muzyki Dawnej

4. Ballet spectacle after *Szachy* (Chess), a play by Jan Kochanowski, performed by the *Ardente Sole* Court Ballet Company as part of the Szczecin Music Festival

Ferie w muzeum

Tę formę działalności Muzeum Narodowe prowadzi już od dwudziestu lat i zawsze zajęcia rozpoczynają się w pierwszym tygodniu ferii szkolnych, w wymiarze 3 godzin dziennie. Różnorodność dziedzin prezentowanych na wystawach w Muzeum Narodowym w Szczecinie sprawia, że co roku szczególne zainteresowanie organizatorów ferii zwraca się ku innej ekspozycji, a tym samym innej tematyce. W roku 2008 zajęcia odbywały się na wystawach afrykańskich, udośćnionych po remoncie w nowej, ciekawej aranżacji. Spotkania te prowadzone są w przystępnej, zabawowej konwencji. Przekazuje się w czasie ich trwania treści merytoryczne, ale też znaczną część spotkań przeznacza się na ciekawe i różnorodne ćwiczenia plastyczne, dopasowane tematycznie do omawianego tematu. Zajęcia te pokazują, że dzieci lubią tworzyć i czynią to chętnie, z dużym zaangażowaniem. Czynią tak zwłaszcza wtedy, gdy znajdują się pod silnym wpływem nowo poznanych przedmiotów i opowieści o nich.

W zajęciach tego typu uczestniczą całe rodziny, którym umożliwia się poznanie muzeum i spędzanie z pożytkiem wolnego czasu. Bywa też, że niektórzy dorośli, którzy „wyrośli” z naszych ferii, nadal z sentymentem nas odwiedzają.

„Od akademii do awangardy. Alfred Meister – szcze-

ciński artysta początku XX wieku” – ekspozycja prezentowana w Galerii Sztuki Dawnej posłużyła do opracowania programu edukacyjnego „Wakacyjna Akademia Artystyczna”. Zajęcia miały dwie edycje w miesiącach lipcu i sierpniu 2008 r. i zostały przeprowadzone dla dzieci i młodzieży spędzających wakacje w mieście. W czasie letnich spotkań w muzeum uczestnicy dowiedzieli się kim był Alfred Meister, jak wygląda pracownia malarska i jakich narzędzi potrzebuje malarz. Poznali zasady posługiwania się ołówkiem i węglem, wykonując szkice i rysunki. Stworzyli własne portrety, co pozwoliło im skoncentrować się na sobie, na własnym wyglądzie. Kiedy dowiedzieli się, co to jest martwa natura i jak maluje się pejzaż, poszerzając swoją wiedzę i słownictwo z zakresu historii sztuki, podjęli się zadania namalowania ustawionej na potrzeby zajęć martwej natury, nieco podobnej do tej z obrazów mistrza. Wykonali także collage zainspirowany pejzażami Alfreda Meistra.

W okresie Świąt Wielkanocnych pracownicy Działu Edukacji organizują spotkania noszące tytuł „Wielkanoc w tradycji polskiej” otwarte dla wszystkich chętnych mieszkańców Szczecina. Składają się na nie: wystawa okolicznościowa prac dziecięcych na temat Wielkanocy, które powstały w ramach warsztatów muzealnych, wykład etnografa „Wielkanoc w tradycji Polskiej”, pokaz haftu ludowego i koronki, palm wielkanocnych, a także nauka wykonywania pisanek techniką batikową. Chętnych, zwłaszcza do nauki malowania jaj, jest zawsze dużo.

Spotkania te wpisały się w kalendarz muzealnych imprez pod nazwą „Wieczorne rodzinne spotkania w muzeum”. Ponieważ są one adresowane do całych rodzin, odbywają się w godzinach popołudniowych i wieczornych. Pomysł organizacji owych rodzinnych spotkań narodził się po happeningu „Płonąca żyrafa”, który miał miejsce w trakcie Nocy Muzeów związanej z ekspozycją „Salvador Dali. Ilustrator”. „Żyrafa z drutu i papieru” powstała w ramach warsztatów dla gimnazjalistów, i tak jak na sławnym obrazie, spłonęła w centrum Szczecina. Duże zainteresowanie społeczności lokalnej, a przyszło wówczas 800 osób, uświadomiło pracownikom Działu Edukacji, że potrzebę przebywania w muzeum dorośli i dzieci mają nie tylko za dnia, ale także wieczorem. Z roku na rok obserwujemy fakt, że impreza „Noc Muzeów” w naszej instytucji cie-

szy się coraz większym zainteresowaniem. W 2008 r. odwiedziło muzealne wystawy ponad 7000 osób.

„Wieczorne, rodzinne spotkania” odbywają się niezależnie od „Nocy Muzeów”. Na te rodzinne odwiedziny w muzeum przygotowujemy wiele atrakcji, m.in.: zwiedzanie wystaw i zabawę w muzealnego tropiciela. Jednym z zadań jest układanie szczecińskich puzzli, dopasowywanie czegoś, czego zbyt łatwo dopasować się nie da. W trakcie takiego wieczoru można własnoręcznie wykonać lalkę ze słomy, koraliki z modeliny, pomalować twarz, wziąć udział w konkursach, a w nagrodę – wspólnie z rodzicami popłynąć w rejs po porcie i kanałach Odry i z pokładu statku „Dziwan-na” poznawać Szczecin od strony rzeki. Istnieje również niecodzienna możliwość fotografowania się wśród wystawionych eksponatów i specjalnie na te wieczory zgromadzonych różnych rekwizytów umożliwiających przeniesienie się w czasie. Dużą atrakcją stanowią występy uczniów szczecińskich szkół muzycznych i aktorów w spektaklu słowno-muzycznym (np. *Księżyc nad Olimpią*), czy przedstawienie o niepokojącym tytule *Byle nie o miłości* w wykonaniu grupy teatralnej z Pałacu Młodzieży. Gośćmi specjalnymi wieczornych spotkań rodzinnych są duch przeszłości i klaun z bardzo dużą liczbą balonów. Spotkania odbywają się raz w kwartale i oczekujący ustawiają się w kolejce, aby skorzystać z zabawy.

28 marca 2008 r. w Muzeum Narodowym w Szczecinie w godzinach wieczornych odbyła się impreza historyczna „Syberia-wspomnienia mieszkańców nieludzkiej ziemi”, zorganizowana przez pracowników Działu Edukacji we współpracy z Narodowym Bankiem Polskim Oddział w Szczecinie. Rok 2008 jest rokiem rocznic: 240 lat mija od pierwszych zsyłek Polaków na nieludzką ziemię; mamy też 80. rocznicę powstania Związku Sybiraków i 20. rocznicę reaktywacji tegoż Związku. Dla ich upamiętnienia NBP wyemitował serię monet. W spotkaniu uczestniczyli honorowi goście – szczecińska społeczność sybiracka, która została obdarowana pamiątkowymi monetami NBP. Uczniowie szczecińskiego Gimnazjum nr 7 im. Sybiraków przygotowali barwny program artystyczny. Zostały wygłoszone dwa referaty: prof. Andrzeja Furiera (Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Szczecińskiego) pt. *Dwa oblicza zesań Polaków*, oraz prezes Iwony Biedulskiej pt. *Umarłym pamięć, żyjącym pojednanie*, przybliżający historię Związku

Sybiraków. W dalszej części wieczoru goście podzieliли się z obecnymi swoimi wspomnieniami. Tej bardzo pięknej, podniosłej i wzruszającej uroczystości towarzyszyła wystawa prac pokonkursowych z konkursu „Mały zesłaniec”.

Aby lepiej zrozumieć ideę przedsięwzięcia przygotowanego przez Dział Edukacji i Narodowy Bank Polski, należy wspomnieć inny fakt, z roku 2005, kiedy w gmachu muzeum prezentowana była wystawa zatytułowana „Sowieckie piekło”. Program edukacyjny, który towarzyszył tej wystawie, wypełniła konferencja metodyczna dla nauczycieli oraz spotkania uczniów szczecińskich gimnazjów i liceów z Sybirakami. Ludzie starzy i młodzi mają sobie wiele do powiedzenia, mogą się wiele nauczyć od siebie. Integracja pokoleń jest ważna z punktu widzenia kształtowania bezpośrednich, satysfakcjonujących kontaktów pomiędzy dziadkami i wnukami, a uczestnictwo obydwu pokoleń we wspólnych życiowych wydarzeniach, które mają miejsce tak w wieku dojrzałym, jak i młodości, prowadzi do zmniejszenia dystansu międzypokoleniowego. Konsekwencją uczestnictwa uczniów z tzw. prawobrzeża naszego miasta w owych spotkaniach była inicjatywa przyjęcia przez ich szkołę imienia Sybiraków. Obecnie szkoła ma także swój sztandar, izbę pamięci, a także organizuje konkurs „Mały zesłaniec”, którego jest pomysłodawcą. Warto podkreślić, że w roku szkolnym 2008/2009 uczniowie tej szkoły podejmują się kolejnego ważnego działania – będą przeprowadzać wywiady z Sybirakami i spisywać je, a rezultatem tych



5. Mity starożytnej Grecji – żywe obrazy – lekcja muzealna

5. Myths of ancient Greece – tableaux vivants – museum lesson

począć ma być publikacja wspomnień, której promocja zaplanowana jest w murach Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Opisują te wydarzenia, aby uzmysłowić czytelnikom, że działania edukacyjne muzeów zataczają w społeczeństwie lokalnym bardzo szerokie kręgi i przekładają się na różne płaszczyzny aktywności, a to daje poczucie, że ta „praca u podstaw” pedagogów muzealnych jest przydatna i niezbędna.

Konkursy

W działalności edukacyjnej Muzeum Narodowego w Szczecinie ważne miejsce zajmuje organizacja konkursów. W ostatnim okresie przygotowano trzy duże konkursy, adresowane do uczniów szkół podstawowych, gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych województwa zachodniopomorskiego:

1. Konkurs w formie komiksu „Troja z daleka i bliska”, za pretekst posłużyła wystawa czasowa „Troja. Sen Henryka Schliemanna”.

2. Konkurs historyczno-literacki dla młodzieży szkół średnich i wyższych, tj. gimnazjalistów, licealistów i studentów, zatytułowany „Pamięć Szczecina”, którego Dział Edukacji MNS jest współorganizatorem wraz z portalem „Sednia” i Książnicą Pomorską. Celem

tego konkursu jest propagowanie wiedzy o historii Szczecina i jego mieszkańców od czasów najdawniejszych aż po współczesność, a przede wszystkim nawiązanie dialogu między młodzieżą i ludźmi starszymi na temat przeszłości miasta, aby ocalić od zapomnienia wspomnienia o nim jego pierwszych, powojennych, polskich mieszkańców.

Jurorzy oceniają i przedstawiają do nagrody prace w następujących kategoriach tematycznych:

- „Opowieści” – spisane przez uczestników konkursu opowieści mieszkańców miasta i ludzi z nim związanych;
- „Nieznane dokumenty” – opracowane przez uczestników konkursu, a sporządzone przez inne osoby - listy, wspomnienia lub inne materiały, których dotychczas nie publikowano, z zastrzeżeniem posiadania zgody dysponentów tych dokumentów na publikację;
- „Wtórnik” – opracowane w celu prezentacji w internecie materiałów wcześniej publikowanych.

Niezależnie od tego prace są oceniane z zachowaniem podziału na grupy wiekowe: gimnazjaliści, uczniowie szkół ponadgimnazjalnych, studenci szkół wyższych.

Mamy także nagrodę publiczności dla uczestnika konkursu; zostaje nim ten, którego praca zyskała największe zainteresowanie internautów (pomiar za pomocą „liczby wejść” do dnia obrad jury).

3. konkurs regionalny „Moja mała ojczyzna. Moja miejscowość, mój region”, realizowany od ośmiu lat we współpracy z Centrum Doradztwa i Doskonalenia Nauczycieli w Szczecinie. Eliminacje szkolne przeprowadziły Szkolne Komisje Konkursowe, powołane przez dyrektorów szkół. Najlepsi uczniowie zostali zgłoszeni do udziału w I etapie eliminacji wojewódzkich. Wszyscy zakwalifikowani uczniowie w lutym i marcu br. przystąpili do rozwiązania testu. Uczniowie klas najmłodszych (z nauczania zintegrowanego w szkołach podstawowych) prezentowali wiedzę z zakresu wybranych baśni i legend pomorskich, które są częścią naszej kultury literackiej i naszej tożsamości narodo-



6. „Płonąca żyrafa” – happening w ramach Nocy Muzeów, który odbył się na placu w sąsiedztwie Muzeum Sztuki Współczesnej, w czasie prezentacji wystawy „Salvador Dali – Ilustrator”

6. „The burning giraffe” – a happening held as part of the Night of the Museums which took place near the Museum of Modern Art during a presentation of the exhibition “Salvador Dali – illustrator”

wej. Ich starsze koleżanki i koledzy wykazywali się znajomością historii i współczesnych problemów Pomorza Zachodniego. Testy dostosowano do danej grupy wiekowej.

Wielki Finał był sprawdzianem najtrudniejszym, ponieważ uczniowie szkół podstawowych klas I – III dostali zadanie wcielenia się w rolę Bajarza, prezentującego ułożoną przez siebie legendę, związaną z wybranym obiektem historycznym w rodzinnej miejscowości. Wraz z nauczycielem i rodzicami uczniowie przygotowali prezentacje, które mogły być przedstawione w dowolnej formie. Dzieci wykorzystywały liczne rekwizyty: prace plastyczne, kostiumy, muzykę, foliogramy, komputer i inne. Wykazały się uzdolnieniami aktorskimi, plastycznymi, muzycznymi, ale też w dużym stopniu medialnymi. Odkrywanie uzdolnień uczniów może stanowić punkt wyjścia do ich dalszego rozwijania na lekcjach lub w ramach zajęć pozalekcyjnych, a nierzadko rodzice po przygodzie, jaką był udział w naszym konkursie, zapisywali swoje dzieci na zajęcia organizowane i prowadzone przez miejskie ośrodki kultury.

Uczniowie klas IV – VI z kolei musieli wykazać się sprawną umiejętnością przekazywania wiedzy w formie pracy pisemnej, która obejmowała najczęściej gatunki publicystyczne. Na podstawie sumy punktów z testu i wypracowania komisja konkursowa wyłoniła laureatów. Ponadto umiejętność sprawnego posługiwania się gatunkami publicystycznymi dała szansę jednemu uczniowi na uzyskanie tytułu Dziennikarza Roku. Praca nie tylko spełniała wymagania określone tematem, lecz również musiała być napisana poprawnie pod względem ortograficznym i interpunkcyjnym.

Wielki Finał dla uczniów szkół gimnazjalnych tradycyjnie składał się z dwóch części: pierwsza dotyczyła odpowiedzi na trzy pytania, druga – prezentacji z zakresu tematu przewodniego. Pytania sprawdzały wiedzę z historii Pomorza Zachodniego, a także historii, bieżących ekspozycji, jak również roli, jaką Muzeum Narodowe odgrywa w życiu kulturalnym regionu. Ponadto uczniowie musieli się wykazać znajomością w zakresie mecenatu artystycznego książąt z dynastii Gryfitów. W drugiej części Wielkiego Finału uczniowie przygotowali niezwykle oryginalne wystąpienia, każda prezentacja była atrakcyjna, wzbogacona o liczne



7. „Umarłym pamięć, żyjącym pojednanie” – wieczornica poświęcona Sybirakom, odbyła się 28 marca 2008 r. w Muzeum Narodowym w Szczecinie

7. “Memory for the deceased, conciliation for the living” – an evening devoted to exiles in Siberia, held on 28 March 2008 at the National Museum in Szczecin

(Wszystkie fot. z Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie)

materiały (np. foliogramy, nagrania magnetofonowe, mapy, zdjęcia, materiały ksero, kostiumy).

Konkurs „Moja mała ojczyzna. Moja miejscowość, mój region” jako konkurs interdyscyplinarny ma na celu promowanie uczniów uzdolnionych humanistycznie, pogłębianie wiedzy o regionie oraz kształtowanie tożsamości regionalnej. Konkurs stał się niewątpliwie szansą dla dzieci i młodzieży całego województwa zachodniopomorskiego. Od I edycji przyjacielem konkursu jest dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie, pan Lech Karwowski, który funduje nagrody za najlepsze prezentacje. Od lat honorowy patronat nad konkursem przyjęli Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego i Kurator Zachodniopomorski.

W czerwcu w Muzeum Narodowym w Szczecinie odbywa się uroczystość uhonorowania licznego grona zwycięzców konkursu oraz ich nauczycieli. Impreza na stałe zadomowiła się w kalendarzu szkół, placówek oświatowych, Muzeum Narodowego oraz Centrum Doradztwa i Doskonalenia Nauczycieli w Szczecinie. Jej twórcy i organizatorzy wierzą, że przygoda z „Moją małą ojczyzną” sprzyja w sposób autentyczny kształtowaniu przywiązania i miłości do ojczystego kraju, jego przeszłości i teraźniejszości, oraz buduje wśród młodego pokolenia Pomorzan głęboką więź z własnym regionem.

Konferencje metodyczne i warsztaty dla nauczycieli

Nasza działalność edukacyjna opiera się na współpracy z nauczycielami i o nią szczególnie zabiegamy. To nauczyciele są naszymi sprzymierzeńcami i to oni decydują o wyborze tematu lekcji, warsztatu muzealnego czy też innych form edukacji, proponowanych przez Dział Edukacji. Dla nauczycieli są zatem organizowane w muzeum warsztaty, kursy i konferencje metodyczne. Na zajęciach z nauczycielami, niekiedy w celach instruktażowych, prowadzone są przez pracowników Działu Edukacji pokazowe lekcje muzealne. W trakcie warsztatów nauczyciele wypracowują materiały, które później im służą do pracy w szkole lub do samodzielnych działań na ekspozycjach muzealnych.

Koncerty niedzielne

Od 1997 r. pracownicy Działu Edukacji organizują koncerty muzyczne, pt. „Muzyka w muzeum”, które na stałe wpisały się już w kalendarz imprez naszego miasta i zdobyły uznanie publiczności. To wyjątkowa uczta dla melomanów. Wykorzystujemy w tym celu tzw. salę Świetlikową o doskonałych walorach akustycznych. Repertuar koncertów jest bardzo różnorodny. Jest to muzyka klasyczna i rozrywkowa, polska, węgierska, niemiecka i austriacka, hiszpańska i latynoamerykańska. Od 2001 r. włączono do repertuaru cykl koncertów pt. „Muzyka na dworach Europy” w wykonaniu Kapeli Dworskiej Consortium Sedinum i Baletu Dworskiego Cracovia Danza, a od pięciu lat funkcjonuje w Szczecinie Szczeciński Festiwal Muzyki Dawnej. Głównymi patronami festiwalu od 2004 r. są: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Parafia Ewangelicko-Augsburska Św. Trójcy w Szczecinie oraz Kapela Dworska Consortium Sedinum. Niemożliwe byłoby powołanie Festiwalu bez finansowego wsparcia Urzędu Miasta Szczecina, głównego mecenasa imprezy. W jego organizacji pomagają sponsorzy, darczyńcy oraz patroni, wśród których pierwszym, honorowym, jest od trzech lat Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Festiwal od początku koncentruje uwagę odbiorców na wybranych zagadnieniach sztuki muzycznej minionych wieków. Kolejne tematy: Polonez i Allemande, Perły Baroku, Drama per Musica „prowadziły dialog” między muzyką i sztukami pięknymi. Myślą przewodnią festiwalu piątej edycji

stała się Musica Profana, próba przedstawienia tradycji dworskiej i mieszczańskiej w kulturze muzycznej od XVI do XVIII wieku. Stanowiło to naturalne uzupełnienie wcześniejszego tematu Musica Sacra. Mniej spektakularną, ale równie ważną częścią imprezy, jest program Warsztatów Festiwalowych od początku organizowanych przez Dział Edukacji Muzeum Narodowego w Szczecinie. Ten właśnie program edukacyjny kierowany jest głównie do uczniów szczecińskich szkół muzycznych, dla których stworzona zostaje znakomita okazja poznania dawnych praktyk i technik wykonawczych pod okiem artystów występujących na estradzie festiwalowej. Otwiera to przed młodym pokoleniem możliwości świadomego uczestnictwa w odbiorze sztuki i kształtowania aktywnej postawy w jej tworzeniu.

Przy tej okazji przedstawione zostały dwie wystawy – dawnych instrumentów strunowych oraz masek i kostiumów teatralnych. Młodzież zaś aktywnie realizowała program warsztatów dziennikarskich, redagując kurierkę festiwalowy pod kierunkiem redakcji „Kurierka Szczecińskiego”.

Młody człowiek, ciekaw świata, chce przyjść do muzeum, sztuka i historia bowiem czynią życie bogatszym. Dlatego nasza instytucja musi mu zaoferować wartościowe i interesujące ekspozycje, a także przemyślane i dobrze przygotowane zajęcia. Muzeum musi odejść od wpojonego mu imperatywu wręcz nabożnego, spokojnego zachowania odbiorcy. Muzeum to instytucja żywa, a życia nabiera tylko wtedy, kiedy przychodzą chętni, by je zwiedzać. Młody odbiorca sztuki, jeżeli skojarzy muzeum z miejscem ciekawym i ważnym, ze źródłem inspiracji do rozwoju własnych zainteresowań, będzie jako już dorosły także odwiedzał te przybytki kultury elitarniej.

W odpowiedzi na pytanie: „Sztuka dla edukacji, czy edukacja dla sztuki?” należy stwierdzić, że najlepsza jest równowaga między tymi obszarami. Sztuka dla edukacji to rozwijanie wyobraźni, fantazji, talentu, uwrażliwianie. Edukacja dla sztuki to kształcenie, którego efektem ma być człowiek – świadomy twórca i odbiorca sztuki. Można więc z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że muzeum i uczy, i bawi.

Różnorodność zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie umożliwia wszechstronne przedstawienie zagadnień z zakresu różnych dziedzin sztuki i historii, a edukacja muzealna stara się pomóc młodemu pokoleniu poznać i poczuć wartości dziedzictwa kulturowego minionych epok.

Przypisy

¹ *Człowiek – twórca kultury* – rozmowa Ireny Sroczyńskiej-Niwicz z prof. Marią Poprzeczką (UW), „Zeszyty szkolne. Edukacja humanistyczna”, Opole 2004, nr 2, s. 8-14.

² M. Lachman, *Transformacja muzeum*, „Pogranicza” 2005, nr 6, s. 54-63.

³ *Słownik języka polskiego*, T1, Warszawa 1981, PWN, s. 164.

⁴ *Człowiek – twórca kultury ...*s. 12-14.,

⁵ List do dyrekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie od Zespołu Szkół Szpitalnych w Szczecinie, w zbiorach dokumentacji MNS.

⁶ Z. Różańska, *Wizyta w Muzeum*, „Gryfickie Echo” z 25.10. 2007, s. 8.

⁷ B. Borowska, V. Panfil, *Metody aktywizujące w edukacji biologicznej, chemicznej i ekologicznej*, Bydgoszcz 2001, s. 5.

Krystyna Milewska

The Museum Teaches and Entertains. The Educational Tasks of the National Museum in Szczecin

The author mentioned the assorted new tasks fulfilled by the museum alongside its traditional undertakings: the creation of collections and their conservation, scientific studies and popularisation; they entail rendering possible an active “reconstruction”, experiencing and study of history, i.e. the functioning of a museum as a modern education centre. Emphasis is placed on the awareness of the museum staff and the duty of educating a generation of visitors sensitive to art and culture. The didactic-educational role at present played by museums grants them a prominent place in the educational-cultural system of society.

The prime intention of the Education Department at the National Museum in Szczecin is to develop knowledge about the history and culture of the region within the context of national and European values. The predominant premise is the creation of such conditions that would enable contact with art and history to become a source of important needs and experiences. The author discusses museum lessons initiated by the Education Department and encompassing 75 themes concerning the past of the town of Szczecin and the region, as well as the history and patronage of the ducal dynasty of the Gryfici, demonstrating that Western Pomerania comprised an essential fragment of Europe. The museum holds about 800 lessons annually, including those presented in local hospitals, by resorting to the method of simulation, tableaux vivants, work with the texts of historical sources, slides, multi-media presentations, educational films, various educational aids and exhibits borrowed from museum storerooms. Additional undertakings include such projects as: “A visit to a museum”, realised by school students from Gryfice, who took part in the competition held by the Foundation for the Development of Local Democracy for the best “School of Equal Chances” project; “Patronage over a class”, which stirs interest in sightseeing, with the participants systematically attending museum classes, devising strategic games, such as “Szczecin known and unknown”, playing an active part in preparing exhibitions and events, and describing their impressions in a class chronicle and newsheet; and, finally, a literary-visual arts competition addressed to the students of Szczecin schools: “The seven wonders of Szczecin”, which ended with an exhibition of the awarded works.

The author stresses the significance of the development of

assorted skills, such as the planning, organisation and assessment of progress, a creative solution of problems, effective communication, cooperation within a group, and the use of different sources of information. Keeping this in mind, the staff of the Education Department proposes for children in the 4-12 years-old group Museum Workshops for the youngest visitors, Tots and Juniors Academies, and art classes entitled “Children draw in museums”. The purpose of these endeavours is to acquaint children with Polish holiday customs and rituals, food, and folk costumes; they also make it possible to a “take a peek” into granny’s wardrobe or the suitcases of post-war settlers. The young visitors are invited to examine the albums of the first Polish residents of Szczecin, and to take a trip to Africa, Arctic or the Far East. Other noteworthy projects include the photographic workshops “I am a trace”, the Music Academy classes addressed to persons fascinated with art and its history, the “Reading cultural texts” programme, Academic Art Workshops co-organised with Szczecin University, School Holidays in a Museum, held in an easily accessible and fun convention at the time of museum exhibitions, “The Vacation Music Academy” intended for children and young people spending their holidays in Szczecin and its environs, and, finally, “Easter in the Polish tradition” – open to all residents of Szczecin and realised as “Evening family meetings in a museum”. Successive proposals are: “The Night of the Museums”, which enjoys increasing popularity among the local population, a historical impression entitled “Siberia – recollections of the inhabitants of an inhuman land”, and “Music in a museum” – concerts of compositions from past centuries. The educational activity pursued by the National Museum in Szczecin assigns a prominent place to competitions propagating knowledge about the region and prompting school students particularly talented in the humanities, as well as methodological conferences, workshops and courses for teachers.

While formulating an answer to the question: “Art for education, or education for art?” the author asserts that the best solution is an equilibrium between the two domains. Art for education denotes the development of imagination, talent and sensitivity. The effect of education for art is man himself – a conscious creator and recipient of art.

□

Katarzyna Rokosz, Przemysław Głowacki

NOC MUZEÓW

ZJAWISKO KULTUROWE I SPOŁECZNE OSTATNICH LAT

W jedną majową noc polskie muzea i galerie przeżywają prawdziwe oblężenie. Jak Polska długa i szeroka muzea i galerie otwierają swoje podwoje o nietypowej porze i nie pobierają żadnych opłat lub symboliczną złotówkę. Tak dzieje się oczywiście w Noc Muzeów. I choć jest ona „produktem importowanym”, cieszy się u nas nie mniejszą popularnością niż za granicą. Noc Muzeów ma już swoją tradycję. Od czasu pierwszej realizacji Lange Nacht der Museen w Berlinie minęło 11 lat. W Polsce pierwszą Noc Muzeów zorganizowało Muzeum Narodowe w Poznaniu w 2003 r. i od tej pory coraz to nowe placówki kulturalne, nie tylko muzea, przystępują do akcji, wpisując ją jako stały punkt do programu swojej działalności. Co powoduje, że tak liczne instytucje podejmują wysiłek przygotowania różnorodnych atrakcji specjalnie na tę jedną noc? Czym można wyjaśnić takie powodzenie tego społeczno-kulturalnego zjawiska?¹

Różnorodność przyciąga

Oferta Muzeum Narodowego w Warszawie jest dobrym przykładem różnorodności propozycji w trakcie Nocy Muzeów. Duża część ekspozycji oraz wystawy czasowe są udostępnione zwiedzającym. Właściwie do wszystkich relacji telewizyjnych co roku trafia ujęcie ze stojącą przed budynkiem długą kolejką. To fenomen socjologiczny, że publiczność muzealna decyduje się poświęcić sporą część wieczoru, aby dostać się do gmachu. Na pewno magnesem są arcydzieła, które wszyscy znamy, na czele z *Bitwą pod Grunwaldem*. To właśnie reprezentacyjna Galeria Malarstwa Polskiego wydaje się być obowiązkowym (i bardzo zatłoczonym) punktem programu. Są jednak i tacy, którzy wykorzystują wizytę, by zapuścić się do rzadziej odwiedzanych, a ciekawych galerii. Część korzysta z bogatego programu. W Nocy Muzeów uczestniczą widzowie o różnym



1. i 2. Oczekujący na wejście do Muzeum Narodowego w Warszawie w Noc Muzeów w 2008 roku

1 and 2. Waiting to enter the National Museum in Warsaw for the Night of the Museums in 2008

stopniu przygotowania, dlatego trzeba odpowiednio zróżnicować samą ofertę. Na początek nocnych atrakcji, a właściwie jeszcze wieczornych, warsztaty dla dzieci „Wieczorynka w Muzeum”. Zanim pójdą do łóżka, też mogą uczestniczyć w wyjątkowej imprezie. A potem do późnych godzin propozycje dla dorosłych i młodzieży. Tematyczne spotkania przy wybranych dziełach sztuki. Nie za długie, aby mniej zaprawionego muzealnie widza nie wystraszyć. Dla bardziej wymagających i zainteresowanych możliwość wejścia do pracowni muzealnych czy prezentacja dzieł, które przechowywane są w magazynach i niedostępne dla publiczności. Najważniejsze, aby widz poczuł się „dopieszczony”, aby poczuł zainteresowanie jego potrzebami, nawet jeśli z propozycji nie skorzysta. Może być to koncert, na który przyjdzie specjalnie albo posłucha fragmentu stojąc w kolejce. Konkurs z nagrodami, karta zadań pomagająca w samodzielnym zwiedzaniu, przeceny w księgarni muzealnej. Wszystko jest możliwe, ale najważniejsze, aby propozycje były przeznaczone dla różnorodnych odbiorców. Właśnie w ten dzień jest szansa, że do muzeum zawitają ci, którzy inaczej by na ten pomysł nie wpadli.

Promocja kultury?

Noc muzeów ma ogromny potencjał promocyjny. Wszystkie media bardzo wiele mówią wówczas o muzeach, galeriach i wydarzeniach kulturalnych. W dużych miastach kursują specjalne bezpłatne autobusy czy tramwaje, których trasa wiedzie od muzeum do muzeum, z galerii na plac, gdzie odbywają się spektakle czy koncerty. Przed Nocą Muzeów drukowane są ulotki z programami, by wszyscy chętni mogli zawczasu się w nie zaopatrzyć. Budowane są specjalne strony internetowe zapowiadające atrakcje i relacjonujące przebieg Nocy Muzeów. Gdy wpisujemy do wyszukiwarki hasło „noc muzeów” pojawia się 140 000 pozycji! Bardzo wiele informacji na temat Nocy Muzeów zamieszczanych jest na stronach internetowych poszczególnych miast. W organizację włączają się urzędy, które nie szczędzą pieniędzy na finansowanie wydarzeń kulturalnych i artystycznych dopełniających propozycje muzeów i galerii. Jest to zatem i promocja miasta, ważna okazja by pochwalić się działalnością kulturalną i artystyczną. Najdalej poszedł Lublin, który odcina się od pojęcia Nocy Muzeów i organizuje Noc Kultury, która pomyślana jest jako manifestacja życia kulturalnego miasta. Na publiczność czekają muzea i teatry, galerie i filharmonia oraz „pełne sztuki” place i ulice. Noc Kultury ma prowokować artystów do wyjścia w przestrzeń pub-

liczną i otwarcie się miasta na ludzi wrażliwych na kulturę i sztukę oraz na tych, którzy chcą dopiero poznać Lublin kulturalny. Koordynatorzy projektu lubelskiego pragną *przybliżyć szerokiej publiczności działalność kulturalną miasta, aby pobudzić w nich wrażliwość artystyczną i zachęcić do czynnego udziału w życiu kulturalnym*².

Noc atrakcji

W roku 2008 w Warszawie Noc Muzeów rozpoczęła się koncertem Urszuli Dudziak. To zapowiadało, że na widzów czekały nie tylko wystawy, prelekcje i wykłady, ale wiele innych atrakcji kulturalnych – koncertów, spektakli teatralnych, happeningów. W Warszawie w Centrum Sztuki Współczesnej wystąpiła Akademia Ruchu, w Muzeum Narodowym miał recital Przemysław Gintrowski, w Białej Podlaskiej zaśpiewał Leszek Długosz, w Malborku dał koncert Ray Wilson. Wszystkie instytucje uczestniczące w Nocy Muzeów wręcz prześcigają się w przygotowaniu atrakcyjnych propozycji, często wykraczających poza tradycyjny profil instytucji – stąd tak liczne koncerty, projekcje filmowe, spektakle i performance w szacownych muzealnych murach. Zwiedzanie mrocznej galerii z latarkami – bo jest przecież noc! Udostępnianie podziemi, opowieści o duchach i strachach. Nawet muzea o bardzo tradycyjnym profilu przygotowują coś niezwykłego. Na przykład zapraszają za swoje muzealne kulisy. Wizyty w pracowniach konserwacji czy magazynach studyjnych



3. Przedstawienie pt. *Światło i ciężenie* Akademii Ruchu na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie (2007)
3. *Światło i ciężenie* (Light and Gravity) – a spectacle given by Akademia Ruchu (The Academy of Movement) in the National Museum courtyard in Warsaw (2007)



4. Wizyta w pracowni Konserwacji Sztuki Średniowiecznej i Ikon MNW (2007)

4. Touring the workshop of the Conservation of Mediaeval Art and Icons at the National Museum in Warsaw (2007)

nie należą przecież do „codziennej oferty”. Muzeum Narodowe we Wrocławiu otworzyło w 2008 r. skarbiec i zaprezentowało arcydzieła złotnictwa ze swojej kolekcji. Z kolei Muzeum Narodowe w Poznaniu organizuje Noc Muzeów z tematem przewodnim np.: „Oryginał-kopia-inspiracja”, „Kolekcje i kolekcjonerzy”. Stara się nadać imprezie indywidualny rys przez co zwraca uwagę na jej wątek poznawczy w zakresie prezentowanych tematów. Opowieść o atrakcjach i dziwach jakie w Noc Muzeów czekają na gości można by mnożyć w nieskończoność. W samej Warszawie w 2008 r. w Nocy Muzeów wzięło udział ponad 120 placówek! Przeglądając program odnosi się wrażenie, że generalnym założeniem organizatorów było, by goście odwiedzający muzea czy galerie przeżyli stan „wielkiego dziwowania”. Dziwienie się jest przecież postawą piękną. Taka postawa wymaga otwartości, porzucenia uprzedzeń, oderwania się od stereotypów. *Stan głębokiego dziwienia się to ważny element postawy twórczej pożądany nie tylko w galerii, ale w całym życiu*³.

Wydarzenie kulturalne, czy jednorazowy pęd ku kulturze?

Tłumy przed muzeami, obłązione galerie, tłumy na koncertach i spektaklach. Długo w nocy ulice miast polskich pełne są ludzi spragnionych wystaw, pokazów, atrakcji. Ludzie śpieszą się by zobaczyć jak najwięcej, pędzą z galerii do galerii, od arcydzieła do arcydzieła;

stojąc w długiej kolejce do muzeum słuchają koncertu. Czy w takich warunkach można mówić o pogłębionym, wzbogacającym i dającym radość kontakcie ze sztuką? Czy raczej o masowej akcji „zaliczania arcydzieł”? Świadomość organizatorów, ich wrażliwość, wyczuwanie potrzeb i oczekiwań jakże różnorodnej publiczności tłumnie przybywającej na wystawy sprawia, że propozycje na Noc Muzeów są przebogate. Życie polega na dokonywaniu wyborów. Może to i truizm – ale jakoś tak bardzo pasuje, gdy mowa o Nocy Muzeów. Można próbować dotrzeć wszędzie albo... zatrzymać się. *Od zatrzymania jest bardzo niedaleko do widzenia*⁴. Osoby poszukujące kontaktu ze sztuką, z innymi ludźmi, nawet w rozgorączkowanym tłumie Nocy Muzeów odnajdą siebie.

Może jednak edukacja kulturalna? Wychodzimy w pole!

Noc Muzeów to wyjście ze sztuką, przede wszystkim tą określaną mianem wysokiej, do każdego, kto zechce poświęcić jej swój wolny czas. Zatem sztuka i kultura stają się wówczas w pewien szczególny sposób egalitarne. Wybitny pedagog kultury, prof. Bogdan Suchodolski głosił tezę, że *droga do kultury prowadzi przez pogłębienie intensywności osobowego życia – przesuwając się z kształcenia przez tradycje i wiedzę ku uczestnictwu w przeżywaniu, obyczajom i sposobom życia*⁵. W swoich pracach konsekwentnie przedstawiał koncepcję kultury w szerokim rozumieniu, obejmującą zarówno twórczość artystyczną, jak naukę, prawo, moralność czy współżycie między ludźmi. Kultura to pewien wzór hierarchii wartości, norm, celów i osiągnięć danej społeczności. Dynamicznie przeobrażające się społeczeństwo stawia muzeom, galeriom, instytucjom kultury coraz to nowe wymagania. Sztuka – jakże istotny element kultury – ma wiele do powiedzenia ludziom o świecie, o wartościach, o nich samych. *Trzeba zatem wyjść w pole!* – pisze Maria Poprzeczka – *Mentalność obłąconej twierdzy czy wysokiej kasty zasklepia sztukę w środowiskowej izolacji. Należy zająć się wykształceniem publiczności ciekawej, otwartej, niezależnej*⁶. Pani Profesor pisała te słowa w odniesieniu do sztuki współczesnej, ale zawarta w nich uniwersalność ośmiela do objęcia nimi szeroko rozumianej kultury.

Czy jest coś złego w masowości?

Noc Muzeów jest zadziwiającym zderzeniem dwóch zasadniczo wykluczających się, a w tym przypadku

współgrających czynników – elitarności i powszechności. Jest wydarzeniem zapewniającym kontakt z tzw. kulturą wysoką, ale na skalę i w formach preferowanych przez kulturę masową. Wraz z narodzinami i skryształizowaniem się kultury masowej pojawiło się pytanie o różnorodność odbiorców objętych jej zasięgiem. Noc Muzeów jest świetnym przykładem wciągnięcia w sferę oddziaływania kultury bardzo różnych grup społecznych, ludzi o różnych zainteresowaniach i poziomie wykształcenia. Wszyscy pozostający wtedy w domu mogą poczuć się wykluczeni ze wspólnoty chociażby dzięki oddziaływaniu massmediów. Bezpośrednie relacje w telewizji i radiu, artykuły w prasie dnia następnego spowodują, że ignorujący kulturę wysoką człowiek, kierowany czystą ciekawością będzie chciał uczestniczyć w Nocy Muzeów w roku następnym. W ten sposób dywersyfikacja odbiorców Nocy Muzeów będzie się pogłębiać. Jednocześnie *organizatorzy kultury masowej poszukują wspólnego mianownika dla tej różnorodności*⁷. Jest to o tyle trudne, że zarówno goście muzealni są różni, jak i instytucje uczestniczące w Nocy Muzeów mają bardzo różnorodny profil. Jednoczącym czynnikiem jest właśnie masowość imprezy: poczucie wspólnoty, charakter i klimat wydarzenia. Widać wyraźnie, że Noc Muzeów traktowana jest w dużej części przez jej uczestników jako rodzaj wydarzenia towarzyskiego. W takiej sytuacji wydarzenie to staje się OKAZJĄ, a nie POWODEM do odwiedzenia sal muzealnych. Od organizatorów zależy, czy wykorzystają wyjątkową szansę dotarcia do szerokiej publiczności. Na potrzeby Nocy Muzeów uruchamia się cała machina promocyjna. Prasa, radio, a przede wszystkim wpływowa telewizja uważają, że przynajmniej w skrócie należy zaanonsować to wydarzenie. Ulotki, plakaty, ale też Internet mają za zadanie doinformować zainteresowanych uczestników o dokładnym programie. Informacja i reklama to ważne elementy życia współczesnego społeczeństwa. Nic jednak nie zastąpi międzyludzkich kontaktów bezpośrednich. „Marketing szeptany” jest najbardziej skuteczny, jak twierdzą specjaliści, a Noc Muzeów ma go zapewnionego. Wydarzenie to staje się przedmiotem codziennych rozmów coraz szerszej części społeczeństwa, a uczestnictwo w imprezie, której naczelnym celem jest obcowanie z kulturą, na swój sposób łagodzi obyczaje. Tłok i kolejki są immanentnym elementem tej imprezy, skoro jednak dobrowolnie zgodziliśmy się w niej uczestniczyć, to

te niedogodności odczuwamy jako mniej uciążliwe. Czekanie w kolejce może być powodem do wymiany powierzchownych uprzejmości i informacji o zwiedzonych muzeach. Może być też okazją do poznania kogoś ciekawego, jeśli tylko wykażemy się inicjatywą. Przecież wszystkich uczestników w ten jeden wieczór łączy jeden szczytny cel poświęcenia się kulturze. Zazwyczaj jednak interakcja zachodząca pomiędzy uczestnikami Nocy Muzeów ma *charakter przelotnych i powierzchownych kontaktów osobistych, jakie łączą np. obcych sobie i przypadkowo spotkanych przechodniów na ulicy w momencie krótkiej rozmowy*⁸. Bezpośrednim powodem nawiązania kontaktu jest masowe wydarzenie kulturalne. Nastrój towarzyszący tej imprezie można porównać z poczuciem wspólnoty, jakie przeżywają uczestnicy wielkiego koncertu rockowego czy widzowie meczu piłkarskiego. Oni też są zjednoczeni jednym celem. Noc Muzeów buduje więzi wspólnoty, więzi, które są podstawą struktury społecznej. *Wielość jest podstawową cechą społeczeństwa nowoczesnego*⁹. Noc Muzeów ze swoją dopiero kilkuletnią tradycją jest widomym znakiem naszych czasów – zaskakującym połączeniem masowości i obcowania z kulturą wysoką. Korzeni pluralizmu charakteryzującego Noc Muzeów możemy doszukać się choćby w koncepcji „muzeum wyobraźni” André Malraux¹⁰. Muzeum jako instytucja,



5. Kolejka na wystawę Alfonsa Muchy w Muzeum Narodowym w Warszawie (2007)

5. Queuing for an exhibition of works by Alfons Mucha at the National Museum in Warsaw (2007)

ale przede wszystkim jako miejsce obcowania widza z dziełem może ulec daleko idącym transformacjom. Zatem ten jedyny w roku moment jest nie tylko czasem wyrwania człowieka z codzienności życia i zaofiarowania mu kultury tzw. wysokiej, ale też czasem eksperymentu dla samego muzeum. Rodzajem testu dla schematów i zasad działania, które są przekraczane i zmieniane w czasie Nocy Muzeów.

Cena, którą płacimy...

Problemem związanym z masowością zjawiska Nocy Muzeów jest bierny odbiór widzów. Przy natłoku wrażeń i atrakcji gość muzealny siłą rzeczy może stać się biernym uczestnikiem tego wydarzenia, a nie świadomym odbiorcą kultury. *Nie mamy dość czasu na patrzenie, a patrzenie wymaga czasu, podobnie jak zdobywanie przyjaźni*¹¹. Wydaje się, że czasu na uważne patrzenie w czasie Nocy Muzeów nie ma. Przeciętny uczestnik nie odwiedza jednego muzeum, ale zazwyczaj kilka. Nikt jednak mu nie broni zatrzymać się i poświęcić się „sztuce patrzenia”. W naszym (po)nowoczesnym spo-

łeczeństwie wszystko staje się kwestią wyboru. Natłok informacji, bodźców i wrażeń przenosi się też na charakter Nocy Muzeów. Musimy wybrać nie tylko spośród licznych propozycji, ale również zdecydować się na sposób oglądania. Czy powierzchowny sposób zwiedzania należy uznać za naganny? Coraz większy zasięg oddziaływania Nocy Muzeów może dać nam prawo do poglądu, że biorą w niej udział nie tylko osoby, które są stałymi gośćmi w salach muzealnych. Duży odsetek uczestników to ci, którzy deklarują swój wcześniejszy pobyt w konkretnym muzeum, jednak nie mogą sobie przypomnieć swojej wizyty w ciągu ostatniego roku¹². Widać to też po ich zachowaniu w salach ekspozycyjnych. Potrzebują dodatkowej informacji, pomocy w orientacji w danej przestrzeni. Są potencjalnymi „klientami” muzeum, potrzebowali jednak okazji, aby w tym muzeum się znaleźć. Noc Muzeów taką okazję stwarza. Może być początkiem „przyjaźni” z muzeum. Jeśli tylko niewielki procent widzów powróci, będzie to ogromny sukces. W związku z tym nasuwa się pytanie, szczególnie ważne w polskich warunkach. Ile to kosztuje? Dosłownie. Ile zwiedzający zapłaci za uczestnictwo w Nocy Muzeów, a ile kosztować będzie wizyta w muzeum poza ramami tej imprezy? Wstępy są w czasie Nocy Muzeów bezpłatne (tak jak w Warszawie) lub należy wykupić jednorazowy bilet (w Berlinie czy Wiedniu) uprawniający również do poruszania się specjalnie przygotowanymi środkami komunikacji. Który z modeli wybrać, to sprawa do dyskusji. Nawet jeśli uczestnik Nocy Muzeów zapłaci za karnet, robi to w przekonaniu, że ma przed sobą wieczór atrakcji przygotowanych specjalnie dla niego. Ze względu na wyjątkowość wieczoru jest w stanie zaakceptować różne niedogodności, np. tłum na wystawie lub zatłoczony autobus. Tę samą wystawę mógłby zobaczyć innego dnia bez tłumów; dojechać też wygodniej w zwyczajny dzień. Brak opłaty burzy z kolei jeden z elementów psychologicznej bariery oddzielającej „przeciętnego” człowieka od materialnych dóbr kultury. Sztuka, szerzej wszystkie „skarby muzealne” stają się łatwiej dostępne i bliższe przynajmniej w ciągu tej jednej nocy. Zaskoczenie może nastąpić, kiedy widz powróci



6. Zuzanna Przytkowska opowiada o Barbarze Radziwiłłównie przy obrazie Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* w Galerii Malarstwa Polskiego MNW (2008)

6. Zuzanna Przytkowska tells about Barbara Radziwiłłówna while standing next to Józef Simmler's *Death of Barbara Radziwiłłówna* in the Gallery of Polish Painting at the National Museum in Warsaw (2008)

w zwyczajny dzień. Wysokie ceny biletów, szczególnie do któregoś z większych polskich muzeów, są może nie głównym, ale na pewno ważnym powodem, aby w Nocy Muzeów uczestniczyć.

Na pewno ważne wydarzenie

Noc Muzeów to wydarzenie ważne na wielu płaszczyznach. Noc Muzeów ma wielką „moc przyciągającą”. Wraz z poszerzaniem ofert muzealnych coraz więcej osób decyduje się poświęcić ten wieczór na zwiedzanie. Podejmują oni wysiłek dotarcia do muzeum, galerii, na spektakl. Wiele z nich właśnie wtedy ze zdziwieniem stwierdza, że dane muzeum czy galeria w ogóle istnieje. Często właśnie w czasie Nocy Muzeów ludzie po raz pierwszy odwiedzają muzea w swoim rodzinnym mieście. Co jest tego siłą sprawczą? Czy darmowy wstęp? Też. Ale równie ważna jest atmosfera Nocy Muzeów. Wiele w niej pozytywnych emocji. Ludzie czują się częścią wspólnoty. Panuje radosny nastrój akceptacji. Sztuka w dosłownym znaczeniu wychodzi do ludzi, na ulice i place, zagarnia przestrzenie wcześniej zaniechane. Drzwi muzeów i galerii stoją otworem. Publiczność czuje, że wszystko zostało przygotowane SPECJALNIE dla niej. W cudowny sposób znikły bariery odgradzające sztukę od ludzi. W Noc Muzeów wiele energii organizatorów skierowane jest na zapewnienie publiczności komfortu i poczucia, że każdy widz traktowany jest indywidualnie, że jest wyjątkowy. Dobre wrażenie, jakie w Noc Muzeum staramy się robić na widzach, pozwala też podnieść wizerunek instytucji w oczach społeczeństwa. „Siła przyciągania” pozwala nam pokazać, że muzeum to nie tylko wielkie sale pełne obrazów i rzeźb, ale żywe, dynamiczne miejsce edukacji i rozrywki. Skumulowanie w czasie Nocy Muzeów propozycji edukacyjnych, artystycznych, kulturalnych – które w większości dostępne są przez cały rok – daje mocny efekt. Nie ma dokładnych badań ile osób odwiedzających galerie i wystawy muzealne w Noc Muzeów kontynuuje wizyty w muzeach w innym czasie. Nie wiemy dla ilu ludzi taka wyprawa stała się początkiem nowej pasji, hobby, nowej znajomości¹³.

Instytucja dla publiczności

Współczesne muzealnictwo od wielu już dziesięcioleci stara się zerwać z koncepcją (i przede wszystkim praktyką!) muzeum traktowanego jako świątynia sztuki, jako miejsce *sacrum*, stworzone tylko dla wybranych i wtajemniczonych. Z drugiej strony nadal pojawiają się



7. Wizyta w magazynie ceramiki i szkła MNW w czasie Nocy Muzeów (2008)

7. Touring the pottery and glass storeroom at the National Museum in Warsaw during the Night of the Museums (2008)

teorie porównujące muzeum do świątyni¹⁴. Taka paralela zwraca uwagę na odpowiedni kontekst eksponowania dzieła w muzeum. Kontynuując to porównanie można powiedzieć, że Noc Muzeów jest wyjątkowym momentem w roku, który może przynieść element związany z tradycją religii – powszechność. Uczestnicy Nocy Muzeów mają szansę i bodźce, aby dotrzeć do tych muzeów, w których nie organizuje się spektakularnych wystaw i do tych, które nie mogą pochwalić się imponującą kolekcją. Nawet najmniejsze muzeum może zostać dostrzeżone i zapamiętane. Nie tylko ze względu na oryginalność czy profil swoich zbiorów, ale właśnie ze względu na klimat i atmosferę oraz atrakcje przygotowane dla gości. Ciągłe jeszcze i w praktyce i w teorii publiczność muzealna nie zajmuje należnego jej miejsca. Choć muzealnicy starają się robić dużo, aby uczynić muzeum miejscem przyjaznym dla widza, nadal wiele zagadnień pozostaje nierozwiązanych,



8. Koncert Przemysława Gintrowskiego na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie (2008)

8. Concert given by Przemysław Gintrowski in the courtyard of the National Museum in Warsaw (2008)

(Wszystkie fot. J. Górka)

szczególnie jeśli przeanalizujemy sytuację na naszym rodzimym gruncie. Jeśli odwołać się do teorii muzealnictwa, łatwo udowodnić twierdzenie o ciągłym deprecjonowaniu publiczności, sięgając po pierwsze zdanie wybranej rozprawy naukowej, np.: *Nie ma co do tego wątpliwości, że muzeum, ześrodkowując w sobie istotne dla kultury treści, rozpala emocje szerokiej rzeszy zainteresowanych: naukowców, polityków, artystów, krytyków i publiczności*¹⁵. Noc Muzeów to wydarzenie, które odwraca hierarchię. Naukowcy mają szansę wyjść poza ściany bibliotek i swoich pracowni do przestrzeni muzealnej wypełnionej zainteresowanymi widzami, politycy mogą wykorzystać sytuację choćby do promocji swoich poglądów czy nawet własnej osoby, artyści nie tylko mają możliwość bezpośredniego kontaktu z masową publicznością, ale też satysfakcję z powszechnego zainteresowania ich działalnością, krytycy być może napiszą artykuł do porannego dziennika ukazującego się następnego dnia. Jednak na pierwszym miejscu jest publiczność, która masowo wypełnia sale muzealne. Noc Muzeów ważna jest też dla muzealników. Na swój sposób jest ona ich świętem, na co zwrócił uwagę dr

Marcin Szelaż w rozmowie z Katarzyna Rokosz. Muzealnicy czują się wówczas naprawdę częścią europejskiej muzealnej społeczności. W 120 bodajże miastach w Europie muzealnicy nie śpią, lecz z dumą i pasją pokazują publiczności swoje miejsce pracy! I jeszcze jedno: Noc Muzeów to też rodzaj testu dla instytucji – pozwala jej się sprawdzić w roli organizatora; wiele pionów muzeum zmuszonych jest do współpracy, co integruje i pozytywnie (oby zawsze!) wpływa na kolejne przedsięwzięcia.

Rok ma 365 dni

Muzea muszą dbać o swoje przyjazne oblicze i dobre imię przez cały rok! Zawsze i o każdej porze zwiedzający winien czuć się w muzeum czy galerii gościem oczekiwanym, pożądanym. To z pieniędzy podatników utrzymywane są galerie i muzea! Noc Muzeów nie może być jednorazowym podziękowaniem publiczności za to, że na nas łoży. I nie chodzi tu o brak propozycji edukacyjnych czy kulturalnych w ciągu roku. Nie ma chyba

w Polsce muzeum, które nie posiada oferty oświatowej. Chodzi o coś innego, bardzo subtelne, a mianowicie o stosunek muzeów polskich do publiczności. Raz w roku muzealnicy wprost „wychodzą ze skóry”, by goście czuli się wyśmienicie. Potem różnie z tym bywa. Długa jest lista grzechów. Muzea nie dopasowują godzin otwarcia do potrzeb najszerzej rozumianej widowni. A przecież pozyskiwanie nowych widzów jest jednym z celów współczesnych muzeów. I nie wystarczają tu jednorazowe akcje promocyjne, oświatowe czy nawet obniżanie cen biletów, które zresztą są bardzo wysokie. W krajach anglosaskich muzea narodowe dostępne są za darmo. W Polsce poza jednym dniem w tygodniu, gdy wstęp jest darmowy, trzeba słono płacić za bilet. Muzea, w większości, dopasowane są do potrzeb widzów „tradycyjnych” – począwszy od organizacji galerii, na towarzyszącej infrastrukturze skończywszy. Muzea nie pamiętają o koronnej zasadzie *docere i delectare*. Nie jest żadną sztuką wieczne krytykowanie. Prawdziwą sztuką jest potraktowanie doświadczeń wyniesionych z Nocy Muzeów jako początku drogi do koniecznych zmian. Naczelne zadanie nowoczesnego

muzeum można ująć w następujących słowach: stworzenie takich warunków, aby wizyta w jego murach była jak najbardziej korzystna dla jak największej ilości zwiedzających¹⁶. Noc Muzeów jest świetną okazją do sprawdzenia tej zasady. Pamiętać trzeba, że muzea pełnią rolę służebną wobec społeczeństwa, a w dzisiejszych czasach muszą dodatkowo walczyć z innymi atrakcjami kulturalnymi. Udogodnianie muzealnych

przestrzeni, uatrakcyjnianie programu edukacyjno-kulturalnego jest codziennym obowiązkiem instytucji muzealnej. W Polsce za wizytę w muzeum czy galerii zwiedzający płacą ciężko zarobionymi przez siebie pieniędzmi. Jeżeli muzea nie utrzymają dobrej relacji z publicznością, to nie będzie ona do nich powracać. No może dopiero w Noc Muzeów.

Przypisy

¹ Rozważania na temat Nocy Muzeów napisane zostały przez i z punktu widzenia organizatorów i koordynatorów Nocy Muzeów, którzy na co dzień zajmują się działalnością oświatową w muzeach. Nasz tekst nie próbuje ani całościowo opisać, ani naukowo zanalizować społeczno-kulturalnego zjawiska Nocy Muzeów. Jesteśmy praktykami w dziedzinie pracy z ludźmi i dla ludzi, tworzenia programów edukacyjnych, organizowania akcji kulturalnych. W swojej pracy dążymy do zrozumienia pojęć: edukacja kulturalna, edukacja humanistyczna, upowszechnianie kultury. W tym celu staramy się rozwijać i pogłębiać naszą wiedzę i o sztuce, i o ludziach – muzealnej publiczności i o nas samych. Noc Muzeów jest wydarzeniem szczególnym. Skłania do pogłębionej refleksji, którą – jeszcze roboczą, luźną – dzielimy się z naszymi kolegami. Liczymy, że będzie ona inspiracją nie tylko do dyskusji na temat Nocy Muzeów, ale też rozważań na temat powinności instytucji muzealnych, ich umiejętności służenia człowiekowi w jego rozwoju, wzbogacaniu intelektualnym i emocjonalnym.

² Opis Nocy Kultury wraz z wykładnią idei na www.noc.kultury.pl

³ J. Byszewski, *Inne muzeum*, Warszawa 1996, s. 8.

⁴ Thich Nhat Hahn, *Spokój to każdy z nas*, Warszawa 1992.

⁵ B. Suchodolski, *Pedagogika kultury* [w:] *Encyklopedia Pedagogiczna* 1933, s. 552, cyt. za: H. Depta, J. Półturzycki, H. Sto-

larczyk, *Wprowadzenie. Edukacja kulturalna dorosłych. Raport z badań międzykulturowych*, Warszawa-Płock 2004, s. 8.

⁶ Cyt. za: J. Byszewski, M. Parczewska, *Sztuka współczesna – instrukcja obsługi*, Warszawa 2007.

⁷ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, wyd. II, Warszawa 1980, s. 288.

⁸ *Ibidem*, s. 120.

⁹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 264.

¹⁰ A. Malraux, *Museum without Walls*, Londyn 1965.

¹¹ G. O'Keeffe, cyt. za: M. Poprzęcka, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003, s. 9.

¹² Jak wskazują badania dr. Marcina Szeląga w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2007 r., jest to prawie połowa zwiedzających w czasie Nocy Muzeów.

¹³ Dr Marcin Szeląg z Muzeum Narodowego w Poznaniu przeprowadził w latach 2006-2007 wśród publiczności Nocy Muzeów ankietę, której analiza zamieszczona jest w niniejszym numerze *Muzealnictwa*.

¹⁴ Np. C. Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Londyn-Nowy Jork 1995.

¹⁵ M. Popczyk, *Wymiary sztuki – wymiary muzeum* [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, Warszawa 2005, s. 45.

¹⁶ J. Spalding, *The Poetic Museum. Reviving Historic Collections*, Monachium-Londyn-Nowy Jork 2002, s. 167.

Katarzyna Rokosz, Przemysław Głowacki

Night of the Museums – a Cultural and Social Phenomenon of the Last Years

The Night of the Museums originated eleven years ago, with the first realisation of *Lange Nacht der Museen* in Berlin. In Poland a similar event was first organised by the National Museum in Poznan, an example followed by other towns and institutions. In Warsaw it involves 120 participants. The Night of the Museums has turned into a veritable socio-cultural phenomenon. One of its most important features is the greatly diversified offer addressed to a wide public. An excellent example is the National Museum in Warsaw, whose attraction lies not

only in the featured masterpieces but also in events intended for all members of the public, regardless of their sophistication, even children. The Night of Museums is an occasion characteristic for special efforts to appeal to visitors: expositions, lectures, tours of conservation workshops and storerooms, but also concerts, theatrical spectacles, happenings and other highlights. The Night possesses considerable promotion potential, and meets with the interest of the press, television and radio. Its organisation is willingly shared by assorted towns, which

perceive an opportunity for promoting culture in their regions. Another relevant feature is the Night's mass-scale nature, which might appear to be a paradox since the event is devoted to so-called high culture. Art and culture become egalitarian owing to the interest they attract. The Night of the Museums draws a public much wider than the one usually going to museums: assorted social groups representing various different interests and levels of education. Does it also offer a chance for an enhanced, in-depth and enjoyable contact with art? Or does the member of the public become a passive participant and not a conscious recipient? The visitor's interest is generated by his own curiosity, additionally kindled by the media. The mass-scale of the event: a feeling of a community together with the character and climate of the Night act as a unifying factor. The visitors eagerly tour large institutions and impressive exhibitions, although the Night is also an opportunity for showing them smaller museums or centres distant from their customary interests. The diversified public shares a common goal, which contributes to the construction of all-sided social bonds. The participants are compelled to make choices (owing to the enormity of events and attractions) as well as deal with various inconveniences (queues and crowded showrooms). Polish con-

ditions also produced the question of interest in the Night of the Museums due to free-of-charge access and symbolic payments in comparison with growing entrance fees. In addition, each member of the public is offered an event prepared specialty with him in mind. The Night of the Museums is also a festivity of the museum staff, whose representatives would like the public to feel at home in their institutions. The thus amassed capital should prove profitable during the remaining part of the year. The Night is an excellent occasion for presenting the museum not only as a showroom full of paintings or sculptures, but also as a dynamic centre of education and entertainment. The unique character of the titular event makes it possible to win skills and experiences that can be developed and used for drawing the public to the museum throughout the whole year.

The above reflections were written by Night of the Museums co-organisers, who on a daily basis are involved in the practical-educational aspects of museums. The text does not attempt to propose a holistic description, but is to inaugurate further deliberations and inspire a discussion on this exceptional museum event.

□

Marcin Szelaąg

NOC MUZEÓW W OPINIACH PUBLICZNOŚCI

Noc Muzeów, która cieszy się coraz większą popularnością, budzi czasami sceptyczne nastawienie tej części środowiska muzealników, która nie widzi sensu jej organizowania, trwonienia wysiłków i środków finansowych na działania, które wydają się efemeryczne, nie przynoszące, poza chwilowym wzrostem frekwencji i zainteresowaniem mediów, trwałych korzyści podejmującym je muzeom. Nawet tam, gdzie Noce Muzeów są organizowane, niekiedy traktuje się je jako przejaw działalności marketingowej, wymuszonej współczesnymi uwarunkowaniami funkcjonowania muzeów, które z natury mają niewiele wspólnego z „prawdziwymi” zadaniami stawianymi tego rodzaju instytucji. Potrzeba ich organizowania wynikałaby zatem z chęci jednorazowego zablęśnięcia, zwrócenia na siebie uwagi publiczności, o której na co dzień niestety łatwo się zapomina. Powszechną praktyką, w szczególności w muzeach polskich, jest przecież ustanowienie godzin otwarcia muzeów w taki sposób, że wykluczają one jednakowo swobodny dostęp do nich różnych grup zwiedzających, przygotowywanie ekspozycji dla hermetycznego kręgu specjalistów czy też spychanie działalności edukacyjnej w sferę drugoplanowych obszarów funkcjonowania muzeum. Inaczej mówiąc, marginalizuje się wszystkie te aspekty działalności muzeów, które mają szansę budowania płaszczyzny porozumienia między instytucją a szeroką publicznością. W tym sensie Noc Muzeów jest wydarzeniem, które odwraca stosowany powszechnie przez muzea w Polsce system priorytetów. Otwarcie na publiczność w ten jeden wieczór i uczynienie największej atrakcji z działań o charakterze popularyzatorskim i edukacyjnym (które co prawda istnieją w stałej ofercie instytucji, lecz przez same muzea na co dzień nie są doceniane) sta-

nowi chyba o szczególnej i stale rosnącej popularności Nocy Muzeów. (Na marginesie warto zauważyć, że w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, gdzie od lat publiczność stanowi główny cel działalności muzeów, Noce Muzeów nie są tak popularne jak w Europie kontynentalnej).

Brak najnowszych badań nad publicznością muzealną prowadzonych przez muzea można potraktować jako przejaw wspomnianej wyżej tendencji. Zdając sobie sprawę z takiego stanu rzeczy, w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w którym jako pierwszym w Polsce rozpoczęto cyklicznie organizować Noce Muzeów, przeprowadzone zostały dwie ankiety, których celem było rozpoznanie struktury publiczności odwiedzającej muzeum w czasie Nocy Muzeów oraz zapoznanie się z opinią publiczności na temat muzeum i przygotowanej imprezy. Przedmiotem niniejszego artykułu będzie analiza wyników obydwu badań, które przeprowadzone zostały w czasie Nocy Muzeów w roku 2006 i 2007¹.



1. Noc Muzeów 2007 „150 lat Muzeum w Poznaniu” – baner na fasadzie Galerii Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Poznaniu

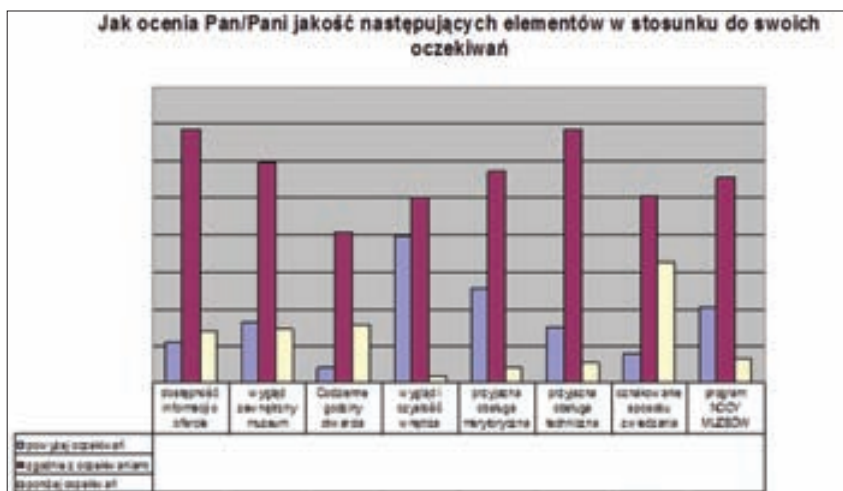
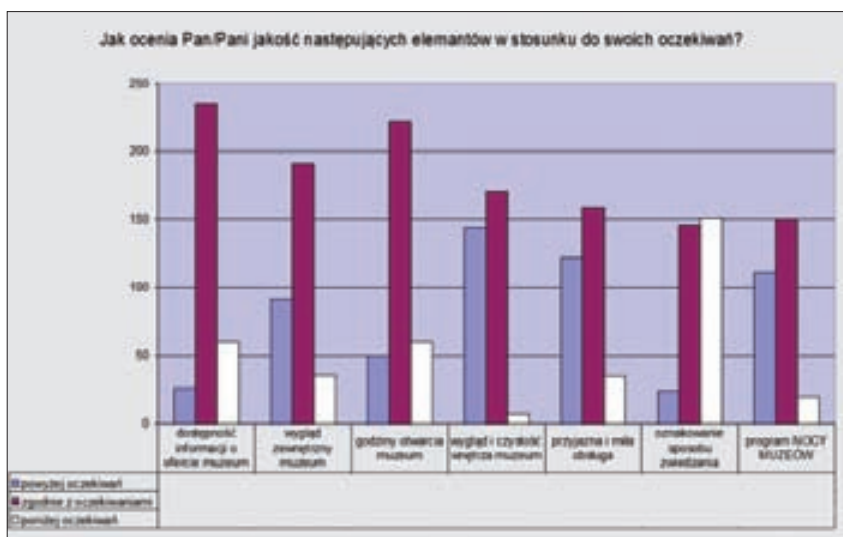
1. Night of the Museums 2007, “150 Years of the Museum in Poznań” – banner on the facade of the Painting and Sculpture Gallery at the National Museum in Poznań

Ankieta 2006

W roku 2006² interesowało nas przede wszystkim to, kto przychodzi do muzeum, jak często i z kim je zwiedza, jakie są powody odwiedzin i co jest dla odbiorcy ważne podczas wizyty. Interesowało nas również to, w jaki sposób ankietowani dowiedzieli się o organizowanej w Poznaniu Nocy Muzeów. Badanie nie miało jednak charakteru wyłącznie statystycznego. Ponieważ zależało nam na opinii publiczności, prosiliśmy także o ocenę istotnych dla zwiedzania, naszym zdaniem, elementów wizerunku muzeum (wygląd zewnętrzny, czystość wnętrza, godziny otwarcia, zachowanie obsługi, oznakowanie wewnątrz, program Nocy Muzeów) oraz o sugestie zmian. Ponadto byliśmy ciekawi, jakie wrażenie na zwiedzających zrobiła wizyta w Muzeum Narodowym w Poznaniu podczas Nocy Muzeów, pytaliśmy więc o to, czy spełniła ona oczekiwania (a jeśli nie to dlaczego) i czy można polecić ją innym osobom.

Badanie prowadzono wyłącznie w Galerii Malarstwa i Rzeźby w gmachu głównym Muzeum Narodowego. Dzięki zaangażowaniu wolontariuszy (studentów i studentek Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu) w ciągu 8 godzin udało się uzyskać odpowiedzi od 327 respondentów. Tak się złożyło (ankieterzy działali niezależnie od siebie w różnych przestrzeniach muzeum), że ze względu na płeć struktura ankietowanych rozłożyła się niemal symetrycznie: nieco ponad połowę ankiet (165) wypełniły kobiety, a na pozostałe odpowiedziało 162 mężczyzn. Większość, bo 72% stanowili ludzie młodzi do 30 roku życia, z czego 32% miało 20 i mniej lat. Wśród osób powyżej 30 roku życia było 7% 30-40-latków, 8% 40-50-latków i 13% powyżej 50 roku życia. Połowa ankietowanych posiadała wykształcenie średnie, 32% wyższe, 14% określiło swoje wykształcenie jako uczeń/uczenica, natomiast najmniej było osób z wykształceniem podstawowym, bo zaledwie 3%.

Przeważająca większość ankietowanych, aż 72%, mieszkała w Poznaniu. Większość wcześniej odwiedzała Muzeum Narodowe, ale dla 31% była to pierwsza wizyta w naszym muzeum. Również większość (76%) deklarowała, że odwiedza inne muzea, także poza Nocą Muzeów. Jednak to właśnie Noc Muzeów przez 68% osób wymieniana była jako powód odwiedzenia muzeum, dopiero na drugim miejscu, chociaż bardzo zbliżonym (67%) deklarowane było zainteresowanie sztuką. Przypadkowa wizyta w Noc Muzeów, spowodowana ciekawością obudzoną spostrzeżeniem muzeum i trwającej w niej imprezy, była udziałem co trzeciego (28%) respondenta. Wydaje się, że ta nakierowana na Noc Muzeów i sugerująca konkretne zainteresowanie organizowanym wydarzeniem przesłanka potwierdzona została przez odpowiedzi na pytanie bardziej ogólne, dotyczące tego, co jest ważne dla ankietowanych w trakcie odwiedzin w muzeum. Najwięcej osób (86%) wska-



2. Wyniki ankiet z roku 2006 (a) i 2007 (b) – odpowiedzi na pytanie: „Jak ocenia Pan/Pani jakość następujących elementów w stosunku do swoich oczekiwań?”

2. Outcome of polls conducted in 2006 (a) and 2007 (b) – responses to the question: “How do you assess the quality of the following elements in relation to your expectations?”

zało na „zaspokojenie ciekawości” i chęć „poszerzenia dotychczasowej wiedzy”, dalej znalazły się „przyjemne i pożyteczne spędzanie czasu” (79%) oraz „przeżycia artystyczne” (73%) – można było zaznaczyć kilka odpowiedzi. Odpowiedzi te są o tyle istotne, że program wydarzenia został zdominowany przez działania edukacyjne.

Ponad połowa ankietowanych (57%) przyszła do muzeum z przyjaciółmi, pozostali z rodziną (33%), w tym z małżonkiem (10%), lub samodzielnie (10%). Zdecydowana większość (95%) zetknęła się wcześniej z informacją na temat organizowanej Nocy Muzeów: od znajomych dowiedziało się 44%, z radia i telewizji 32%, z gazet 28%, z plakatów 27%, z Internetu 20%. Najmniej osób, zaledwie 5%, zwróciło uwagę na ogromny baner informacyjny wiszący na fasadzie muzeum.

W ewaluacyjnej części ankiety, w której prosiliśmy badanych o opinię na temat poszczególnych elementów mających wpływ na zwiedzanie muzeum, każdy z tych elementów poddaliśmy ocenie według kryterium zgodności z oczekiwaniami respondenta. Tak więc, odpowiadający mieli do wyboru wskazanie, czy są one powyżej jego oczekiwań, zgodne z nimi, czy poniżej nich. Dostępność informacji o ofercie muzeum została przez 72% osób oceniona jako spełniająca oczekiwania, dla 9% nawet je przewyższała, niemniej jednak niemal co piąty badany (19%) uznał, że nie spełnia ona jego wyobrażeń o sposobach informowania o ofercie instytucji. Mniejszy odsetek (12%) stanowiły osoby niezadowolone z wyglądu zewnętrznego muzeum. Dla 29% badanych wygląd zewnętrzny budynku przewyższał oczekiwania, a 59% oceniło go jako zgodny z oczekiwaniami. W kontekście światowych tendencji co do długości godzin otwarcia muzeów i ich harmonogramów pracy uwzględniających potrzeby różnych grup publiczności, szczególnie ciekawie odpowiadano na pytanie o godziny otwarcia muzeum. Dla znacznej większości zwiedzających (68%) okazały się one odpowiednie, 18% wskazało, iż nie spełniają one oczekiwań, a dla 14% plasowały się powyżej nich. Najlepiej jednak oceniony został wygląd i czystość wnętrza muzeum, które pozytywnie zaskoczyły 43% badanych. Był to wynik niewiele gorszy od wskazania, że jest on zgodny z oczekiwaniami (53%). Tylko dla 2% zwiedzających wygląd i czystość wnętrza negatywnie odbiegały od wyobrażeń. Także bardzo pozytywnie został oceniony personel. Niemal czterdzieści procent (dokładnie 38%) nie spodziewała się tak miłej i przyjaznej obsługi, połowa respondentów oczekiwała sympatycznego przyjęcia i nie zawiodła się, pozostali (11%) liczyli jednak na lepsze traktowanie. Najgorzej wypadła ocena

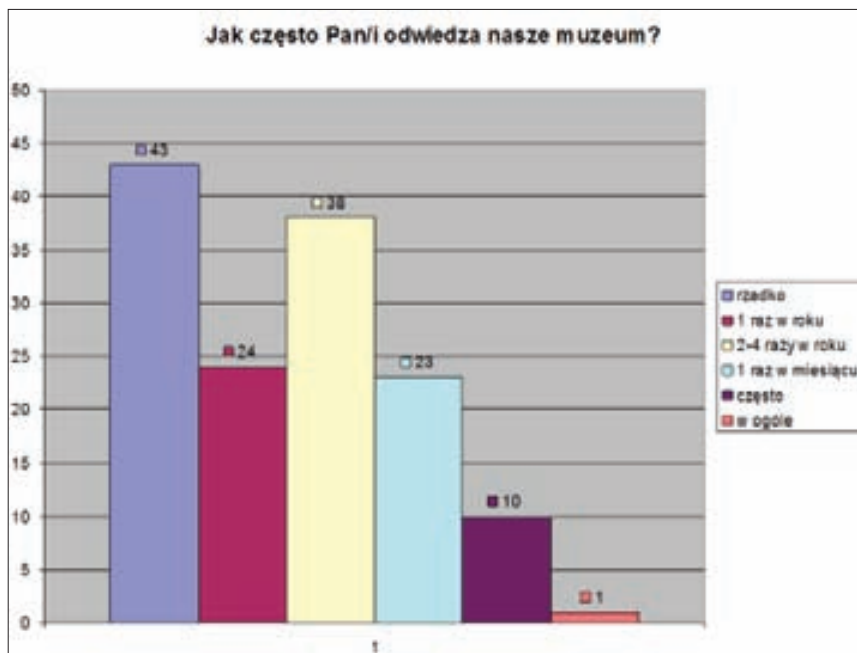
sposobu oznakowania zwiedzania. Dla niemal połowy (47%) był on poniżej oczekiwań, 46% uznało go za zgodny z oczekiwaniami, a tylko 7% wyraziło opinię zdecydowanie pozytywną. Ta dająca do myślenia krytyka sposobu oznakowania zwiedzania muzeum została po części zrekompensowana oceną programu Nocy Muzeów, który dla 40% był ciekawszy niż zakładali, dla 53% taki jak myśleli i tylko dla 7% poniżej oczekiwań.

Ogólnie ocena Nocy Muzeów w 2006 r. i z tej perspektywy Muzeum Narodowego w Poznaniu w odpowiedziach podsumowujących wrażenia z pobytu w muzeum była zdecydowanie pozytywna. Aż 97% odpowiedziało twierdząco na pytanie, czy poleci wizytę w muzeum innym osobom, a 98% oświadczyło, że wizyta w muzeum spełniła oczekiwania z nią związane i zadeklarowało chęć ponownych odwiedzin.

Charakter poruszanych w kwestionariuszu zagadnień, które łączyły problematykę ogólną, dotyczącą codziennego funkcjonowania muzeum, ze szczegółami poświęconymi Nocy Muzeów, wynikał z jednej strony z braku doświadczenia w prowadzeniu tego rodzaju badań, z drugiej – z chęci wykorzystania okazji do zdobycia jak największej ilości odpowiedzi podczas trwania imprezy, której sukcesu frekwencyjnego byliśmy pewni. W rezultacie po wstępnej analizie wyników okazało się, że pojawiły się w ankiecie pytania, na które odpowiedzi bądź niewiele wносиły do naszej wiedzy o publiczności i muzeum, bądź były na tyle nieprecyzyjne, że można było na ich podstawie wyciągać dowolne wnioski.

Ankieta 2007

W roku 2007 badanie zostało powtórzone i częściowo zmienione³. Mankamentem wcześniejszej ankiety było połączenie w najmłodszej grupie wiekowej uczniów ze studentami oraz brak rozróżnienia osób w wieku studenckim od młodych pracowników. Teraz publiczność została podzielona na następujące grupy wiekowe: 1) do 18, 2) 19-25, 3) 25-35, 4) 35-45, 5) powyżej 45 roku życia. Wyodrębnione w roku 2006 kategorie wykształcenia również wymagały przemyślenia. Przede wszystkim budziły wątpliwość i wprowadzały dezorientację połączone w jednym pytaniu kategorie „uczeń” z wykształceniem „podstawowym” i „średnim” oraz wykształcenie „średnie” z „wyższym”. Otóż w pierwszym przypadku uczniowie szkół średnich niekiedy wybierali wykształcenie „podstawowe”, w drugim, po głośnej sprawie wykształcenia jednego z prezydentów naszego państwa, bardziej drobiazgowi studenci, którzy nie obronili dyplomów, deklarowa-



3. Wynik ankiety z roku 2007 – odpowiedź na pytanie „Jak często odwiedza Pan/i nasze muzeum?”

3. Outcome of a poll conducted in 2007 – response to the question: “How often do you visit our Museum?”

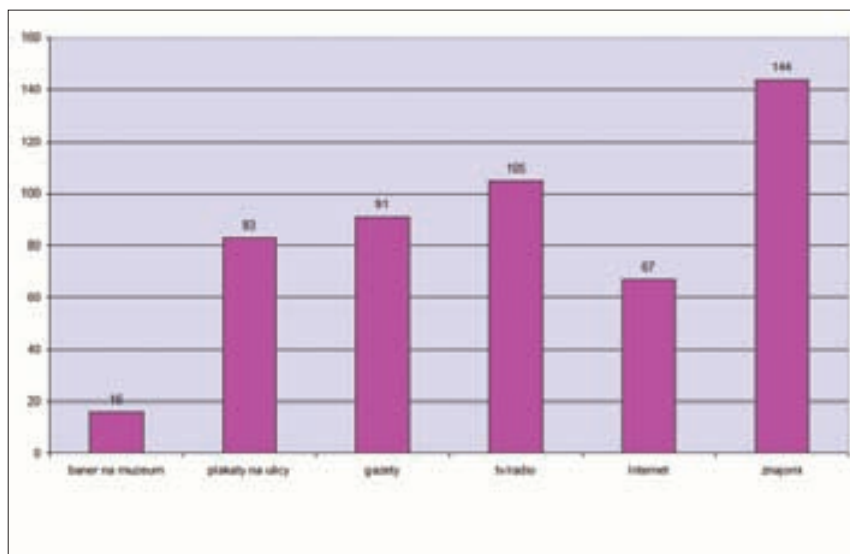
rym poprosiliśmy zwiedzających o to, aby powiedzieli jak często odwiedzają nasze muzeum. Postanowiliśmy nie podawać konkretnych propozycji, tak aby nie stwarzać okazji do wybierania „lepszych” odpowiedzi i „poprawiania” własnego wizerunku w oczach ankietujących. Ponadto pewnej modyfikacji uległy pytania dotyczące motywacji przyścia do muzeum oraz te, których celem była ocena funkcjonowania muzeum i programu Nocy Muzeów. Wśród powodów skłaniających do odwiedzenia muzeum

li, że posiadają wykształcenie średnie. W tej sytuacji zaniechano kategorii wykształcenia „podstawowego” oraz „średniego”, pozostawiając następujące: 1) uczeń, 2) student, 3) wyższe. Wprowadzona została również w formie pytania otwartego kategoria „zawód wykonywany”. Jej celem była odpowiedź na pytanie, na jakie grupy zawodowe w czasie Nocy Muzeów możemy liczyć.

Zrezygnowaliśmy z pytania o to, czy zwiedzający nasze muzeum odwiedza inne placówki muzealne także poza Nocą Muzeów. Chociaż odpowiedzi w ankiecie 2006 były budujące, to niewiele wносиły do wiedzy o publiczności konkretnie naszego muzeum. Pytanie to zostało więc zastąpione innym, otwartym, w któ-

w czasie Nocy Muzeów, które w ankiecie zostały podane do wyboru, znalazły się: 1) zainteresowanie tematyką ekspozycji, 2) przyjazd specjalnie na Noc Muzeów, 3) przypadek, 4) potraktowanie imprezy jako wydarzenia towarzyskiego. Pytania oceniające muzeum zostały z kolei doprecyzowane: sondaż odnośnie do godzin otwarcia został uzupełniony wskazaniem, że interesuje nas opinia na temat codziennych godzin otwarcia, a ocenie pracy obsługi muzeum poddaliśmy osobno grupę pracowników merytorycznych (prowadzących poszczególne spotkania, wykłady, oprowadzania) oraz pracowników technicznych (opiekunów i opiekunek zbiorów, strażników). Pozostałe pytania z roku 2006 praktycznie nie zostały zmienione. Wyjątek stanowiło pytanie o to, co jest najważniejsze dla zwiedzającego w trakcie odwiedzania muzeum, które teraz przybrało formę pytania otwartego.

W porównaniu z wcześniejszym badaniem, w roku 2007 uzyskano mniej, bo w sumie 186 odpowiedzi⁴. Wśród ankietowanych znalazło się 63% kobiet i 37% mężczyzn. Jako grupa wiekowa przeważały osoby powyżej 45 roku życia (35%). Jednak to ponownie ludzie młodzi sta-



4. Wynik ankiety z roku 2006 – odpowiedź na pytanie o to gdzie ankietowani dowiedzieli się o Nocy Muzeów

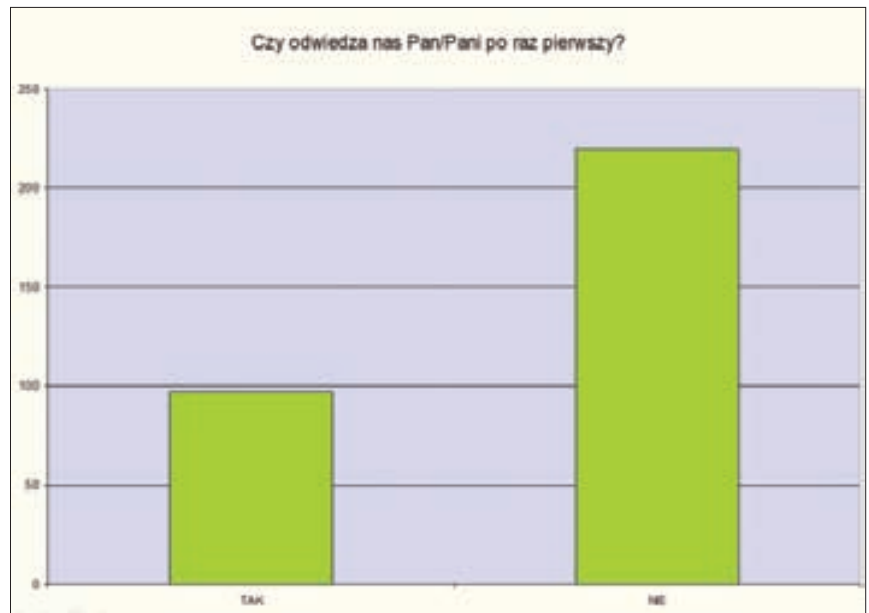
4. Outcome of a poll conducted in 2006 – response to a question concerning the source of information about The Night of the Museums

5. Wynik ankiety z roku 2006 – odpowiedź na pytanie „Czy odwiedza nas Pan/Pani po raz pierwszy?”

5. Outcome of a poll conducted in 2006 – response to the question “Is this your first visit at our Museum?”

(Fot. 1 – Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu; wykresy – M. Szląg)

nowili najliczniej reprezentowaną grupę zwiedzających. Ponad połowa (54%) były to osoby do 35 roku życia, z czego w wieku „studenckim” 27%, poniżej 18 roku życia 15% i między 25-35 lat 12%. Stosunkowo najmniej licznie reprezentowana była grupa wiekowa 35-45 lat (11%). Niemal połowa określiła swoje wykształcenie jako wyższe (47%), pozostali podawali, że się jeszcze kształcą bądź jako studenci (33%), bądź jako uczniowie (20%). Ponadto osoby dorosłe prezentowały bogatą, bo w sumie składającą się z 26 różnych profesji mozaikę wykonywanych zawodów: od biotechnologa do technologa żywienia, od prawnika do ekonomisty, od artysty plastyka do artysty muzyka, od konserwatora do historyka sztuki, od geodety do geografa, od technika mechanika do inżyniera, od hydraulika do elektryka, od psychologa do nauczyciela akademickiego. Najwięcej jednak, co poniekąd wiązało się ze strukturą wiekową ankietowanych, było emerytów i rencistów, a następnie, co z kolei można łączyć ze strukturą wykształcenia, nauczycieli akademickich, inżynierów, urzędników. Zdecydowana większość, bo aż 87%, to mieszkańcy Poznania, pozostali z reguły przyjechali na Noc Muzeów z podpoznańskich miejscowości, chociaż byli i tacy, którzy wskazywali jako swoje miejsce zamieszkania położone dalej miasta: Kalisz, Wrocław czy Koszalin. Równie wielu zwiedzających (85%) już wcześniej odwiedzało muzeum, ale jeszcze ciągle dla 15% była to pierwsza wizyta w poznańskiej placówce. Wśród osób, które już wcześniej „bywały” najwięcej odpowiedziało, że odwiedza nas „rzadko” (32%), „jeden raz w roku” (17%), „2-4 razy w roku” (28%), „raz w miesiącu” (17%), „często” (5%). Co ciekawe, na pytanie „czy uczestniczył/a Pan/Pani w wcześniejszej(szych) edycjach Nocy Muzeów organizowanych przez nasze muzeum?” ponad połowa (58%) odpowiedziała przecząco. W czasie Nocy Muzeów, tak jak rok wcześniej, publiczność odwiedzała nas przede wszystkim z przyjaciółmi (52%), z rodziną (35%), w tym z małżonkiem (13%), i samodzielnie (13%). Głównym powodem przyścia do muzeum była Noc



Muzeów, która została wskazana przez 71% respondentów, następnie zainteresowanie tematyką prezentowanych ekspozycji (52%), a także potraktowanie wizyty jako wydarzenia towarzyskiego (42%). Najmniej osób przyszło przypadkowo (8%). Cel przybycia wynikał z dostępności do informacji na temat Nocy Muzeów, transmitowanych różnymi „kanałami”, wśród których najczęściej wymieniane były gazety (41%), znajomi (39%), telewizja i radio (31%), Internet (22%), plakaty na ulicy (17%) i „tradycyjnie” najmniej skuteczny ogromny baner wiszący na fasadzie muzeum (4%) – można było wskazać kilka źródeł informacji.

„Dostępność do informacji o ofercie muzeum” przez 73% respondentów została uznana za spełniającą ich oczekiwania, 12% uważało, że przewyższa je, a 15%, iż jest poniżej nich. Dobrze odbierany był również wygląd zewnętrzny muzeum: powyżej oczekiwań 18%, zgodny z nimi 66%, poniżej 16%. Ponownie zaskakujące, na pierwszy rzut oka, wydawały się odpowiedzi dotyczące godzin otwarcia, chociaż w roku 2007 było mniej wskazań zdecydowanie pozytywnych, bo zaledwie 7% i więcej zdecydowanie negatywnych – 26%. Pozostałe 67% respondentów uznała codzienne godziny otwarcia muzeum za zgodne z oczekiwaniami. Zbliżona opinia do wcześniejszego badania została wyrażona przy ocenie wyglądu i czystości wnętrza muzeum. Dla 43% badanych były one powyżej oczekiwań, dla 55% zgodne z nimi, a tylko dla 2% poniżej nich. Wysoko oceniony został również personel merytoryczny (powyżej oczekiwań 29%, zgodnie z nimi 66%, poniżej 5%) oraz techniczny (odpowiednio: 17%, 77%, 6%). Lepiej niż rok wcześniej, co nie oznacza, że entuzjastycznie,

odniesiono się do oznakowania sposobu zwiedzania. Chociaż zdecydowanie zadowolonych z niego było 9%, to spadł wyraźnie do 36% odsetek niezadowolonych, przy jednoczesnym wzroście odsetka osób (55%), dla których ten element, wskazywany we wcześniejszym sondażu jako pięta achillesowa muzeum, spełniał oczekiwania. Z mniejszym entuzjazmem natomiast niż rok wcześniej został oceniony program Nocy Muzeów. Dla 25% był on powyżej oczekiwań, dla 67% zgodny z nimi, a w przypadku 8% nie sprostał oczekiwaniom. W czasie badania pytaliśmy też o to, w jaki sposób uatrakcyjnić muzeum i jego ofertę, tak aby zachęcić publiczność do jego odwiedzenia. Było to pytanie otwarte, w związku z czym każda osoba zgłaszała postulaty według własnego uznania. Wskazywano na wiele kwestii, w sumie padło niemal 30 różnego rodzaju propozycji, wśród których najczęściej wymieniane były: potrzeba kawiarni w muzeum, więcej wystaw znanych artystów, konieczność organizowania większej ilości otwartych imprez, więcej reklamy i informacji o działalności muzeum oraz wydłużenie godzin otwarcia. Otwarte było również pytanie, co jest najważniejsze w trakcie odwiedzenia muzeum. Podano kilkanaście różnych odpowiedzi, ale wśród najczęstszych pojawiły się następujące: „obcowanie ze sztuką”, „układ ekspozycji”, „spokój”, „wartości poznawcze, informacja, edukacja”, „atmosfera” oraz „zbiory”.

Na zakończenie ankiety postawione zostały pytania o charakterze podsumowującym wrażenia z pobytu w muzeum w czasie Nocy Muzeów. Odpowiedzi, jak rok wcześniej, były bardzo budujące. Niemal wszyscy ankietowani (98%) zadeklarowali chęć polecenia wizyty w muzeum innym osobom, 96% uznało, że wizyta spełnia ich oczekiwania, a 99% przyznało, że odwiedzi muzeum ponownie.

Wnioski

Ankiety – pierwsze po latach badania nad publicznością przeprowadzone przez Muzeum Narodowe w Poznaniu⁵ – pozwoliły, w ograniczonym oczywiście zakresie, wyrobić sobie wyobrażenie na temat tego, kto i po co przychodził na Noc Muzeów oraz jak jest muzeum oceniane. Grupą, która przeważała w obu badaniach byli ludzie młodzi⁶. Osoby, które zakończyły edukację, a jeszcze nie przeszły na emeryturę lub rentę, stanowią w sondażach stosunkowo najslabiej reprezentowaną grupę zwiedzających. Siłą rzeczy przewagę liczebną miały osoby, które się jeszcze uczyły, natomiast w pozostałych grupach wiekowych – posiadające wykształcenie wyższe, co potwierdzają ich profesje wymieniane

w badaniu z 2007 r.: nauczyciele akademicy, urzędnicy, inżynierowie, historycy sztuki, prawnicy, ekonomiści, geografowie. Specyfika programu Nocy Muzeów, funkcjonującego jako wydarzenie o charakterze lokalnym, o nietypowych godzinach otwarcia, powodowała, że uczestniczyli w niej głównie mieszkańcy Poznania lub okolicznych miejscowości – po pierwsze bowiem docierało do nich najwięcej informacji o tym wydarzeniu, a po drugie, mieli oni możliwość bezpiecznego powrotu do miejsc zamieszkania.

Bardzo ważnym, potwierdzonym w ankietach faktem było to, iż dla wielu wizyta w trakcie Nocy Muzeów była pierwszą w naszym muzeum. W 2007 roku odsetek ten zmalał, co oczywiście można uznać za efekt wcześniejszych imprez. W tym kontekście pojawia się problem, czy poza samą Nocą publiczność jest zainteresowana odwiedzeniem muzeum. Na podstawie analizy odpowiedzi na pytania o wcześniejsze uczestnictwo w tym wydarzeniu oraz informacji o regularności odwiedzin muzeum okazuje się, że większość respondentów uczestniczyło w Nocy Muzeów po raz pierwszy, ale jednocześnie, dla wielu nie była to pierwsza wizyta w muzeum. Inaczej mówiąc, Noc Muzeów nie wykluczała zainteresowana zwiedzaniem również z innych powodów. Gdy jednak porównamy oświadczenia dotyczące częstotliwości odwiedzin, zauważymy, iż relacje tych, którzy bywają w muzeum regularnie w stosunku do tych, którzy zwiedzają je okazjonalnie, są zrównoważone i balansują na granicy 50/50. Dla uznania wpływu Nocy Muzeów na regularne odwiedziny w muzeum, wynik ten oznaczać może, że jest ona tego rodzaju wydarzeniem, które przynajmniej ten jeden raz w roku zachęca do skorzystania z muzeum tych, którzy przychodzą tu okazjonalnie. Być może gdyby nie ono, ludzie chodziliby do muzeum jeszcze rzadziej, niż „rzadko”, jak to określali w swoich odpowiedziach w roku 2007. Istotne wydaje się również i to, że Noc Muzeów stanowi w ogóle powód przyścia do muzeum. Potwierdzają to odpowiedzi na pytania dotyczące właśnie motywacji. W obu ankietach zgodnie stwierdzono, że to Noc Muzeów była magnesem przyciągającym publiczność do muzeum. Dopiero na dalszych miejscach znalazły się powody o charakterze bardziej ogólnym, jak zainteresowanie sztuką, chęć pogłębiania własnej wiedzy czy zainteresowanie tematyką ekspozycji. Ten ostatni powód, biorąc pod uwagę kontekst prowadzonego badania może być jednak interpretowany również jako zainteresowanie tematem Nocy Muzeów⁷.

Jednym z podstawowych celów tego rodzaju badań ankietowych powinno być wykazanie częstotliwości odwiedzania muzeum przez publiczność. W naszych

pytania na ten temat oczywiście się pojawiały, nie mniej trudno stwierdzić jednoznacznie, czy odpowiedzi oddają faktyczną częstotliwość wizyt. Próba sprecyzowania tego pytania w roku 2007, przy jednoczesnym jego otwarciu w celu uniknięcia „poprawiania” odpowiedzi, nie zakończyła się stuprocentowym sukcesem. Świadczą o tym wzajemnie się wykluczające odpowiedzi na pytanie o to, czy muzeum odwiedzane jest po raz pierwszy i pytanie o częstotliwość odwiedzin. Z pierwszych wynikało, że 15% odwiedziło nas po raz pierwszy, na drugie tylko jedna osoba odpowiedziała, że nie odwiedza muzeum w ogóle. Mając to na względzie, warto jednak zwrócić uwagę na odpowiedzi ankietowanych, które wskazywały na niewielką aktywność w tym zakresie. Niemal połowa bowiem przyznała, że bywa rzadko lub raz w roku. Sytuacja jest o tyle niepokojąca, że przecież dotyczy osób, które, jak się wydaje, mają większe możliwości przyjscia do muzeum, ponieważ są w wieku szkolnym bądź na emeryturze lub rencie, a wśród osób aktywnych zawodowo legitymują się wykształceniem wyższym. Przy czym nie powinniśmy ignorować tego wskazania przyjmując, że jest to jedynie wyraz ogólnego trendu małego zainteresowania muzeami, którego wszyscy, nie tylko muzealnicy, są mniej lub bardziej świadomi. Tendencja taka nie wzięła się przecież znikąd, a rola muzeum w jej przewyżczeniu jest kluczowa. W tym kontekście Noc Muzeów to oczywiście wydarzenie, które temu smutnemu trendowi próbuje zaradzić.

Łatwiej wyciągnąć wnioski na przyszłość na podstawie sondażu w zakresie efektywnych sposobów dystrybucji informacji. Do jednego z najbardziej skutecznych źródeł informacji zostali zaliczeni znajomi. Ale oni musieli wcześniej uzyskać informację o Nocy Muzeów. Najsprawniejsze okazały się na przemian prasa oraz radio i telewizja, a także Internet, który w roku 2007 swoją skutecznością przewyższył plakaty na ulicach. Poważną wątpliwość budzi natomiast efektywność bardzo efektownych, ale jednocześnie drogich wielkoformatowych banerów reklamowych wiszących na fasadzie muzeum. Ich skuteczność można raczej przyrównać do funkcji tablicy informacyjnej oznaczającej miejsce Nocy Muzeów, o której zwiedzający dowiedzieli się wcześniej. W przyszłości chyba warto pieniądze przeznaczone na ten środek promocji przeznaczyć na efektywniejsze media. Jeśli bowiem ktoś już podejmie decyzję, by wziąć udział w Nocy Muzeów, to raczej bez problemu znajdzie monumentalny budynek muzeum położony w centrum miasta, w którym wydarzenie ma miejsce.

Przy tej okazji warto zwrócić ponownie uwagę na powody odwiedzenia muzeum. W 2006 r. niemal co trzeci ankietowany wskazywał, że był to przypadek;

w 2007 była to już tylko co dwunasta osoba. Wydaje się, że tak znaczący spadek może wskazywać na to, że Noc Muzeów jest tego rodzaju wydarzeniem kulturalnym, którym interesuje się coraz większa ilość osób. Popularność ta wynikała m.in. z większego niż zazwyczaj zainteresowania mediów działaniami muzeów. Noc Muzeów traktowana była także przez wiele osób jako wydarzenie towarzyskie, dlatego też uczestniczyły one w niej w gronie znajomych lub rodziny. W obu badaniach samotne zwiedzanie deklarowała niewielka liczba osób. Oczywiście tego rodzaju wyniki należy brać pod uwagę przygotowując program wydarzenia. Wskazują one wyraźnie na to, że Noc Muzeów nie może polegać jedynie na otwarciu drzwi o nietypowej porze, lecz powinno się w tym czasie przygotować program adresowany do różnych wiekowo grup publiczności, raczej związany z pokazami, koncertami, warsztatami i konkursami, niż wykładami, prelekcjami i wystawami typu „ukryte w magazynie” bez odpowiedniej oprawy o charakterze popularyzatorskim i edukacyjnym.

Ewaluacyjne części ankiet dały z kolei wyobrażenie o tym, jak postrzegane są istotne dla sposobu zwiedzania elementy działalności muzeum. Generalnie rzecz biorąc dobrze lub bardzo dobrze wypadły wszystkie te elementy, które związane były z wyglądem gmachu (wówczas najnowocześniejszego, a obecnie jednego z najnowocześniejszych budynków przeznaczonych na cele muzealne w Polsce) i pracą personelu. W tych przypadkach oceny pozytywne wyraźnie przeważały nad negatywnymi. Znacznie gorzej wypadły te, które dotyczyły informacji oraz, wbrew temu co zasugerowałem wyżej, godzin otwarcia. W 2006 r. alarmujące były informacje na temat sposobu oznakowania ekspozycji. W budynku złożonym z dwóch diametralnie różniących się części, z których dodatkowo każda posiada wewnętrzny „dziedziniec”, zdarza się, że nawet stali bywalcy mają problem z orientacją. Zastosowanie plansz w poszczególnych przestrzeniach nie na wiele się zdało, okazało się bowiem, że przy bardzo licznej publiczności były one zasłanianie przez zwiedzających, a przez to niewidoczne. Reakcja publiczności na ten stan rzeczy kazała nam przemyśleć sposób oznakowania Nocy Muzeów. W roku 2007 system informacji został poprawiony przez zastosowanie posterów z planami budynku, na które nałożony został plan imprezy. Postery ustawiliśmy w miejscach szczególnie trudnych w orientacji. Zostały także przygotowane odpowiadające szacie graficznej posterów darmowe ulotki (4 tys. egz.) oraz uruchomiono specjalny punkt, w którym informacji o przebiegu Nocy Muzeów udzielało dwoje pracowników merytorycznych. Ponadto opiekunki i opiekunowie zbiorów, pilnujący ekspozycji, z odpo-

wiednim wyprzedzeniem otrzymali niezbędne informacje na temat harmonogramu i lokalizacji poszczególnych działań oraz zostali przeszkoleni w tym zakresie przed rozpoczęciem imprezy. Efekty oceniono w ankiecie z 2007 roku. Wyniki pokazały, że spadła ilość osób zdecydowanie niezadowolonych z oznakowania sposobu ekspozycji. Niemniej jeszcze wiele należy zrobić, aby oceny były dobre lub bardzo dobre.

Gdyby bez komentarza pozostawić odpowiedzi na pytanie o godziny otwarcia, to należałoby przyjąć, że otwarcie muzeum jedynie raz w tygodniu do godziny 18.00 i zamykanie go z reguły o 16.00 lub 17.00 odpowiada różnym potrzebom zróżnicowanej publiczności muzealnej. W 2006 r. większość ankietowanych odpowiedziała w taki sposób, iż można by je uznać za dobre. Dla nas, prowadzących badania, którzy jednocześnie krytycznie przyglądają się własnemu muzeum, odpowiedź taka nie wydała się wystarczająca. Byliśmy nią nawet zupełnie zaskoczeni. Początkowo podejrzewaliśmy, że pytanie nie zostało w pełni zrozumiane, chociaż taką naszą reakcją, krytycy badań ankietowych o charakterze ewaluacyjnym w muzeum, mogliby uznać za próbę apriorycznego podejścia do ich rezultatów. Tak więc dobry wynik przypisaliśmy niejednoznaczności pytania zadawanego w godzinach nietypowego funkcjonowania muzeum. Przypuszczaliśmy, że przez godziny otwarcia muzeum zostały zrozumiane godziny Nocy Muzeów. Sprecyzowanie pytania rok później, gdy dodaliśmy do niego „codzienne”, bynajmniej nie spowodowało radykalnej zmiany wcześniejszej oceny. Oczywiście, nasze wątpliwości wynikały nie tyle z podejrzeń co do braku rzetelności ankietowanych i ankietatorów, co z faktycznie bardzo restrykcyjnej formuły godzin otwarcia dla publiczności. Gdy jednak przyrzeć się ankiecie całościowo, odpowiedzi na to pytanie wcale nie okazują się takie optymistyczne. Wydaje się bowiem, że dobra ocena godzin otwarcia wynikała ze struktury demograficznej ankietowanych, którzy w zdecydowanej większości składali się z ludzi młodych, uczących się, w tym studentów oraz osób w wieku emerytalnym, a nie aktywnych zawodowo. Tym samym przekonaliśmy się, że godziny te odpowiadają najlepiej ludziom, którzy już chodzą do muzeum. Można się jedynie domyślać, że tym, którzy bywają tu rzadko, pozostaje jedynie nietypowe zwiedzanie w Noc Muzeów.

Na zakończenie warto zwrócić też uwagę na bardzo

pozytywne odpowiedzi na pytania o ogólne wrażenia. Niemal stuprocentowe zadowolenie z wizyty w muzeum w czasie Nocy Muzeów i taki sam procent deklarowanych ponownych odwiedzin są dostatecznym powodem, by imprezę tę kontynuować w przyszłości.

Oczywiście, na sondażu te należy patrzeć z odpowiednim krytycyzmem, przy czym nie chodzi tu o dobór i formułowanie pytań oraz sposób wyciągania wniosków. Istota problemu polega na tym, że omówione sondaż tak naprawdę ograniczały się do badania demograficznego i ewaluacyjnego. Brakowało w nich tego, co nazywa się w badaniach nad publicznością muzealną „nowym paradygmatem”. Polega on na zwróceniu uwagi na pełnienie przez muzea zadań edukacyjnych, rozumianych jako rodzaj kulturowej wymiany między grupą a jednostką posiadającą własne społeczne doświadczenia czy określoną wiedzę. W „nowym paradygmacie”, w odróżnieniu od wcześniejszych badań o charakterze demograficznym, ewaluacyjnym i tropiących zwyczajnie „używania” muzeów, istnieje możliwość przezwyciężenia ograniczeń metod zakorzenionych we wzorcu pozytywistycznym i behawioralnym. Próby zrozumienia sposobów nauczania w muzeum, poznania aktywnego charakteru indywidualnej i społecznej konstrukcji uczenia, których brakowało w przeprowadzonych przez nas ankietach, pozwalają postawić nowe pytania i użyć bardziej efektywnych metod badawczych⁸. Jak zauważa Judith Mastai, nie ma bowiem czegoś takiego jak „zwiedzający”. Każdy kto przychodzi do muzeum jest różny na wiele sposobów⁹. Do uchwycenia tej różnicy nie wystarczą więc proste metody liczenia i oceniania. Ma to znaczenie również w badaniach nad Nocą Muzeów, które te zagadnienia powinny brać pod uwagę, jeśli mają przynieść wnioski na przyszłość. Noc Muzeów bez wątpienia kryje w sobie ogromny potencjał, który powoduje, że ci, którzy wcześniej nie interesowali się muzeum lub interesowali się sporadycznie, zaczynają je tłumnie odwiedzać. W dobrze pojętym interesie muzeum jest teraz przyjrzenie się dokładnie, czego tak naprawdę odwiedzający szukają w muzeum i co tu dostają, jak przebiega proces ich komunikowania się z szeroko rozumianą instytucją. Co więcej, na uzyskane dane muzeum powinno natychmiast reagować, jeśli chce podjąć jedno z najważniejszych wyzwań, przed jakimi stoją muzea w XXI w., czyli zwrócenia się ku zwiedzającym¹⁰.

Przypisy

¹ Autor analizy pełni funkcję kierownika Działu Edukacji Muzealnej Muzeum Narodowego w Poznaniu, od 2006 r.

koordynuje Noce Muzeów w poznańskim Muzeum Narodowym.

² Ankieta została opracowana przez Gerarda Radeckiego, pracownika Muzeum Narodowego w Poznaniu, w celu zbadania wizerunku instytucji wśród publiczności. Następnie została przez jej autora zmodyfikowana na potrzeby Nocy Muzeów. Badanie przeprowadzili wolontariusze i wolontariuszki pod nadzorem Działu Edukacji Muzealnej. Pracownicy Działu podsumowały jego wyniki.

³ Zmiany zostały wprowadzone przez dr Hannę Mamzer z Instytutu Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Badanie prowadzili wolontariusze i pracownicy Działu Edukacji Muzealnej.

⁴ Ankieta prowadzona była w dwóch miejscach. W budynku głównym Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz jego oddziale – Muzeum Etnograficznym, gdzie w sumie uzyskano 67 odpowiedzi. W niniejszym omówieniu skoncentruję się wyłączenie na wynikach uzyskanych w gmachu głównym MNP.

⁵ Warto przypomnieć tradycje Muzeum Narodowego w Poznaniu w tym zakresie, zarówno w aspekcie praktycznym, tzn. przeprowadzonych badań, jak i teoretycznym, czyli publikacji poświęconych w całości lub w części badaniom socjologicznym w muzeach, jakie wydała poznańska placówka. Na temat badań por. np.: P. Łączkowski, J. Ziemiński, *Badania socjologiczne w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, „Studia Muzealne”, z. 7, 1969; J. Ziemiński, *Sukces wystawy Jacka Malczewskiego [w:] Znaczenie tradycji w działalności współczesnego muzeum*, „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” t. IV, Poznań 1970; P. Łączkowski, J. Ziemiński, *Publiczność wybranych oddziałów Muzeum Narodowego w Poznaniu w świetle badań ankietowych*, „Studia Muzealne”, z.

8, 1970; D. Cicha, *Opinie zwiedzających o tematyce i ekspozycji wystaw czasowych w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1970 i 1971 r.*, „Studia Muzealne”, z. 10, 1974. W zakresie teorii i metodologii badań np.: *Z problematyki badań nad działalnością oświatową muzeów*, red. K. Malinowski, „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” t. VI, Poznań 1971; *Działalność oświatowa muzeów. Założenia teoretyczne i praktyka*, red. K. Malinowski, „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” t. X, Poznań 1973.

⁶ Wynik ten wymaga krytycznego komentarza. Trzeba bowiem pamiętać, że na taką strukturę wiekową ankietowanych mógł mieć również pewien wpływ fakt, że zdecydowana większość ankietowanych (dotyczy to przede wszystkim roku 2006) stanowili wolontariusze należący do tej samej grupy wiekowej.

⁷ Od 2006 r. Noce Muzeów w Muzeum Narodowym w Poznaniu mają swoje tematy przewodnie, wokół których grupowane są wystawy, prezentacje, prelekcje, koncerty warsztaty itp. Do tej pory zrealizowano następujące tematy „Oryginał – Kopia – Inspiracja” (2006), „150 lat Muzeum w Poznaniu” (2007), „Kolekcje i kolekcjonerzy” (2008). Tytuły są też głównymi hasłami kampanii promocyjnej towarzyszącej wydarzeniom.

⁸ E. Hooper-Greenhill, *Studying Visitors [w:] A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, „Blackwell Publishing” 2006, s. 371-372.

⁹ J. Mastai, *There Is No Such Thing as a Visitor [w:] Museum After Modernism*, red. G. Pollock, J. Zemans, „Blackwell Publishing” 2007, s. 176.

¹⁰ E. Hooper-Greenhill, *op. cit.*, s. 362.

Marcin Szelaq

The Night of the Museums in the Opinion of the Public

The author – the head of the Department of Museum Education at the National Museum In Poznań – analysed polls conducted at the time of the Night of the Museum held at the Museum in question in 2006 and 2007. The questionnaires concentrated on the structure of the public, the manner of obtaining information about the Night of the Museums, and opinions essential for the image of a museum (outer appearance, tidiness of the interior, opening hours, conduct of the staff, marking of the interior, the Night of the Museums programme). The studies were conducted in the Painting and Sculpture Gallery (the main building of the National Museum in Poznań); in the first case the number of answers totalled 327, and in the second – 186.

The polls – the first relating to the public to be carried out for years – made it possible, naturally to a limited extent, to conceive who and why attended the Night of the Museum, and the manner in which the museum is assessed.

Obviously, such surveys should be regarded with a dose of suitable criticism. They lack attempts at understanding the role played by teaching in the museum, as well as familiarity with

the active nature of the individual and social construction of educational ventures, which make it possible to pose new questions and apply more effective research methods. The process of capturing this difference cannot rely merely on simple methods of calculation and estimation, a fact of essential importance also in research concerning the Night of the Museums, which should take this particular problem into account if it is to produce conclusions for the future.

Indubitably, the Night of the Museums possesses an enormous potential, which is the reason why those visitors who earlier did not disclose any (or only sporadic) curiosity in museums now begin to fill their interiors. The well-conceived interests of the museum demand a closer look at what the public is looking for in a museum, what it is being offered, and the course of communication with a widely comprehended institution. More, the museum should instantly react to the obtained data if it wishes to tackle one of the greatest challenges faced by museums in the twenty first century, namely, acting in response to the visitor.

□

Joanna Rychter, Leszek Lenarczyk

LETNIA AKADEMIA KULTURY I JĘZYKA POLSKIEGO DZIAŁANIA MUZEUM ARCHEOLOGICZNO-HISTORYCZNEGO W GŁOGOWIE NA RZECZ BUDOWY NOWOCZEŚNIE ROZUMIANEGO REGIONALIZMU

Pięćdziesiąt lat *byliśmy, jesteśmy, będziemy* na tzw. Ziemiach Odzyskanych, czyli pełnej dezinformacji dotyczącej wysiedleń Polaków z Kresów oraz celowego okłamywania społeczeństwa całego kraju w sprawie liczby i losu polskiej ludności, która pozostała na ojczyźnie, przyniosły efekt w postaci głębokiego przeko-



nanie większości społeczeństwa, że żyjemy w państwie jednolitym etnicznie, o sprawiedliwych, historycznie uzasadnionych granicach, które są wynikiem wygranej – przez nasze Ludowe Wojsko Polskie u boku Armii Czerwonej – II wojny światowej.

Programy szkolne nie przekazywały rzetelnej wiedzy o wielonarodowościowej Rzeczypospolitej, a nauczyciele historii (osobiście znane mi zdarzenie) jeszcze w 1996 r. opowiadali o faszystowskich zapatrywaniach Józefa Piłsudskiego.

Polacy z zagranicy widoczni byli w mediach głównie z okazji kolejnych olimpiad oraz wojaży naszych artystów, których wyprawy za Ocean hojnie wspierali finansowo.

Jakże prosty i piękny był to obraz: ojczyzna zamieszkała przez Polaków oraz Polonia, którą z kraju wypędziły (oczywiście przed II wojną) złe warunki egzystencji lub wcześniej zaborcy. Wydawałoby się, że to przeszłość – a jednak nie. Dzisiaj też znaczna część społeczeństwa wierzy w ten „piękny” w swojej prostocie, wymalowany i wyuczony przez PRL obraz. Nadal większość towarzystw regionalnych na ziemiach północnych i zachodnich buduje obraz historii miast i regionów bez cezury 1945 r., czyli pełnej lub prawie pełnej wymiany ludności.

Do dzisiaj część tzw. działaczy regionalnych na ziemiach odzyskanych całkiem dobrze funkcjonuje ekonomicznie, „tworząc” publikacje o przeszłości regionu, które są tłumaczeniami, w całości lub części, przedwojennych autorów niemieckich. Jest to pozostałość – myślę, że celowej – polityki władzy z czasów PRL, która z jednej strony miała doprowadzić do utożsamienia

1. IV LAKiJP (2003) – na Przeglądzie Kultury Kresowej w Głogowie

1. IV LAKiJP (2003) – at a review of Borderland Culture in Głogów

się polskich mieszkańców z „ukradzioną” Niemcom przeszłością, a z drugiej strony wymusić zapomnienie własnej tradycji i historii.

Elementem istotnym, który również należało wymazać ze świadomości narodu, był fakt, że na terenach, które odebrał Polsce ZSRR nadal mieszkały rodziny tych ludzi, którzy zasiedlili Dolny Śląsk i Pomorze.

Po kilku latach rozmów z rodakami z Kresów, którzy przyjeżdżali do Głogowa na organizowane przez Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Głogowie Przegłady Kultury Kresowej, Jan Zubowski, ówczesny dyrektor III Liceum Ogólnokształcącego, oraz współautor tego tekstu Leszek Lenarczyk postanowili spróbować zrobić coś, co chociaż w jakimś stopniu zaburzy ten powszechny i niepiękny obraz utrwalany w świadomości młodych ludzi.

Jesienią 1997 r. powstał pierwszy projekt powołania do życia Letniej Akademii Kultury i Języka Polskiego. Działania Akademii skierowane miały być do młodzieży z Dolnego Śląska oraz z ośrodków polskich na dawnych Kresach. W założeniach młodzież ta miała się integrować, uczyć wspólnej historii i tradycji, doskonalić język ojczysty. Akademia miała też, szczególnie młodym ludziom z Białorusi, umożliwić dostęp do komputera oraz nauczyć posługiwania się nim.

Niestety, w roku 1998 nie udało się tego projektu wprowadzić w życie z braku wystarczających środków finansowych. Ale już w 1999 r. ośmioro uczniów III LO w Głogowie oraz 21 uczniów polskich szkół na Litwie, Ukrainie i Białorusi wysłuchało wykładu inauguracyjnego. Ta pierwsza Letnia Akademia była krótka – trwała zaledwie 4 dni, w ciągu których odbyło się 20 godzin zajęć programowych. Bazę LAKiJP stanowił internat III LO, salami wykładowymi były pomieszczenia szkoły i muzeum. Tak krótki czas trwania pierwszej edycji Akademii spowodowany był (tak najczęściej bywa) względami finansowymi. Najwięcej pieniędzy (do dzisiaj zresztą) pochłania zwrot kosztów podróży uczestników. W 1999 r. przyjazd młodzieży powiązaliśmy z przyjazdem i wyjazdem zespołów uczestniczących w V Przegładzie Kultury Kresowej.

To pierwsze doświadczenie przekonało nas, że ten typ kształcenia odpowiada oczekiwaniom młodych ludzi i znajduje wsparcie wśród kadry nauczycielskiej, która przez cały czas pracuje dla Akademii pracuje dla niej na zasadach wolontariatu (zarówno opiekunowie, jak i wykładowcy nie otrzymali za swą pracę ani wynagrodzenia, ani zwrotu kosztów przejazdu). Weteranem wśród wykładowców jest prof. Adam Orzech z III LO, którego wielkie serce powoduje, że nawet plany osobistych wyjazdów wakacyjnych uzależnia on od terminu trwania kolejnych Letnich Akademii.



2. IV LAKiJP (2003) – na wycieczce w Radzynie

2. IV LAKiJP (2003) – touring Radzyń

W roku 2000 do założeń Letniej Akademii udało się organizatorom przekonać władze miasta Głogowa oraz województwa dolnośląskiego. Wsparcie od samorządów spowodowało, że II Letnia Akademia trwała 8 dni i uczestniczyło w niej 30 osób, w tym 3 osoby z Litwy, 11 osób z Białorusi, 4 z Ukrainy, 3 z Czech (Zaolzie) oraz 10 z Głogowa. Ta Letnia Akademia dała początek pewnej tradycji – wychowankowie-uczestnicy LAKiJP, po pójściu na studia oraz ukończeniu kursów pedagogicznych (na własny koszt), podejmują się pracy opiekunów w trakcie kolejnych Akademii. Myślę, że duża w tym zasługa pierwszej opiekunki – wolontariuszki Joanny Lenarczyk, secundo voto Rychter. Duże znaczenie miała też niepowtarzalna atmosfera (nieistniejącego już w dawnej formie) III LO, którego nauczyciele uważali za oczywiste, że biorą udział w zajęciach Akademii bezpłatnie i w czasie wakacji, a panie prowadzące internat i stołówkę matczyną opieką otaczały młodszych uczestników.

Trzecia edycja (2001 r.) Letniej Akademii – najliczniejsza jeśli chodzi o uczestników, bo przybyło ich aż 38 – była drugą i ostatnią, w której brała udział młodzież z Zaolzia. Polityka finansowania szkół średnich przez państwo czeskie spowodowała, że Polacy mieszkający na Śląsku Cieszyńskim po czeskiej stronie granicy w trosce o przyszłość swoich dzieci wybrali lepiej wyposażone i finansowane szkoły czeskie. Najbardziej wytrwali wysłali swoje dzieci do szkół średnich w Polsce.

Liczna, dziewięcioosobowa reprezentacja młodzieży z Białorusi pozwoliła organizatorom zorientować się w problemach różnych środowisk polskich w Republice Białorusi. Młodzież z Grodna w sposób zdecydo-



3. VI LAKiJP (2005) – na dziedzińcu Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Głogowie

3. VI LAKiJP (2005) – in the courtyard of the Archaeological-Historical Museum in Głogów

wany podkreślała swą polską narodowość, mówiła o tym, że w domu rodzice rozmawiają z nimi wyłącznie po polsku. Część z nich wskazywała również na rolę nauczycieli w utrzymaniu zdecydowanie narodowego charakteru polskich szkół. Im dalej na wschód, tym większe było widać „rozmycie” poczucia tożsamości narodowej. Polskość była przedstawiona jako daleki sygnał z przeszłości. Młodzi ludzie ze wschodniej Białorusi mówili po polsku sporadycznie z dziadkami. Zdarzało się też, że mieli kłopoty z porozumiewaniem się w tym języku. Ambitne założenia organizatorów, aby w czasie Akademii mówili tylko po polsku, były czasami niemożliwe do spełnienia.

Młodzież z Polski, tym razem w 13-osobowym składzie, pochodziła z Głogowa oraz z województw lubuskiego i podkarpackiego. Z grupy tej wywodzili się wychowawcy następnych edycji Letniej Akademii: Marcin Grochowicz i Marcin Godlewski oraz Magdalena i Paulina Kuszanki. To właśnie oni po raz pierwszy zadali pytanie, jak to się dzieje, że Polacy z Białorusi, jeśli już tracą swoje poczucie polskości, nie stają się Białorusinami, lecz Rosjanami. Pytanie to nurtuje mnie do dziś, tym bardziej że jak większość zrusyfikowanych neofitów wykazują oni skrajny nacjonalizm i agresję wobec innych narodów. Agresja ta jest specyficzna, bo opiera się, co wydaje się dziwne szczególnie młodzieży z Polski i Litwy, na poczuciu integralności społeczeństwa nie w ramach kraju, lecz w ramach dawnego Związku Radzieckiego. Wydaje się, że to swoiste poczucie wspólnoty sowieckiej nie funkcjonuje już dawno w polskich środowiskach na Litwie i zniknęło już w znacznym stopniu na Ukrainie.



4. VI LAKiJP (2005) – na wycieczce we Wrocławiu

4. VI LAKiJP (2005) – touring Wrocław

W roku 2002 Letnia Akademia nie odbyła się. Rada Miasta Głogowa nie przyznała żadnych środków finansowych na ten cel, a fundusze muzeum, z różnych powodów okrojone, nie pozwoliły zrealizować jej nawet w bardzo skromnej wersji.

IV Letnia Akademia Kultury i Języka Polskiego została zrealizowana tylko dzięki uporowi organizatorów z funduszy muzeum przy wydatnym wsparciu prywatnych sponsorów (w różnej formie – zarówno rzeczowej, jak i finansowej) oraz, jak zwykle, dzięki nauczycielom i pracownikom III LO im. Bohaterów Westerplatte w Głogowie. Trwała ona 7 dni (18.07-25.07.2003 r.) i uczestniczyło w niej 16 osób, po ośmiu z Litwy i Głogowa. Po raz pierwszy sponsorzy ufundowali wycieczkę do Panoramy Raclawickiej we Wrocławiu (MPK), częściowo pokryli koszty wyżywienia (Elfaz Głogów, Adam Ryczek Jaczów) oraz transportu młodzieży do Wilna (Intertrans Głogów).

V Akademia, w roku 2004, otrzymała wsparcie finansowe Gminy Miejskiej Głogów i – co warto zaznaczyć – do organizacji włączył się Dolnośląski Oddział Stowarzyszenia „Wspólnota Polska”. W związku z tym zwiększyła się do 35 osób liczba uczestników, a czas trwania wydłużył się do 16 dni (24.06-10.07). Po raz pierwszy pojawiła się młodzież z Kowna, czyli z terenów, które leżały poza granicami przedwojennej Polski. Istotnym *novum* było to, że po likwidacji III Liceum Akademia straciła bazę noclegową i żywieniową. Na szczęście życzliwość Pani Marty Greber, dyrektorki szkoły specjalnej, pozwoliła kontynuować Akademię w Głogowie. Nadal w zajęciach uczestniczyli nauczyciele III LO: Danuta Koszela, Adam Orzech oraz tytu-

larny rektor LAKiJP, dyrektor III LO – Jan Zubowski, który w tym czasie został też radnym miejskim.

Życzliwość wielu ludzi i instytucji pozwoliła młodzieży zwiedzić Wrocław, Kotlinę Jeleniogórską oraz Poznań i Gniezno. Dla przykładu w Poznaniu młodzież „karmiła” (oczywiście nieodpłatnie) Jerzy Garniewicz, założyciel „Kapeli Wileńskiej”, a wcześniej aktor kabaretu „Tey”. W programie znalazła się też nauka śpiewu prowadzona przez Kasię Woronic. Wprowadzenie „elementu muzycznego” podyktowane było tym, że przeprowadzona przez organizatorów wraz z redaktorem „Gazety Lubuskiej” Maciejem Wierzbickim (nieżyjącym już niestety) ankieta (potwierdzona przez uczestników LAKiJP) wykazała, że młodzież polskich szkół średnich z Dolnego Śląska nie zna hymnu polskiego i ma ogromne kłopoty ze śpiewem w ogóle. Zajęcia z historii prowadził prof. Edward Prus z Wrocławia, a zajęcia z literatury polskiej Krzysztof Jeleń, uznany głogowski poeta. Po raz ostatni jako główny wychowawca wystąpiła w tej edycji Joanna Rychter, którą wspomagali młodzi wychowawcy (byli wychowankowie) Marcin Godlewski, Marcin Grochowicz i Magdalena Kusza. Pojawił się też następca Asi (tak nazywali ją i wychowankowie i wychowawcy) – Jarosław Helwig, pracownik muzeum. W roku 2004 prowadził tylko zajęcia sportowe, ale w następnych latach zmierzyć się musiał z trudniejszymi wyzwaniami.

W roku 2005 VI Letnia Akademia Kultury i Języka Polskiego, po raz drugi wsparta finansowo przez Wspólnotę Polską, odbyła się w znacznej mierze poza Głogowem: w Rudnie pow. Wolsztyń w Ośrodku Hufca ZHP z Głogowa. Wzięło w niej udział 31 osób, a trwała od 1 do 15 lipca. Głównym wychowawcą była Marzena Grochowska z muzeum, a pomagali jej Jarosław Helwig, Paulina Kusza i Marcin Godlewski. Wykładowcy dojeź-

dźali z Głogowa na wykłady samochodem muzealnym. Ze względu na odległość od Głogowa oraz specyficzne wakacyjne warunki, mimo że program edukacyjny jeśli chodzi o wymiar czasu był zbliżony do poprzednich edycji, przyniósł jednak zdecydowanie mniejsze efekty. Ze względu na znacznie mniejszą skuteczność działań, nie podjęto następnych prób lokowania Akademii w ośrodkach wypoczynkowych, tym bardziej że po przeprowadzce do innego obiektu i remoncie, internat szkoły specjalnej mógł znowu udzielić gościny wychowankom LAKiJP.

W roku 2006 w VII Letniej Akademii wzięło udział 35 osób z Białorusi, Litwy, Ukrainy i Dolnego Śląska (powiaty: górski, polkowicki i głogowski). Po raz pierwszy LAKiJP otrzymała wsparcie od Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Program: „Patriotyzm jutra” – 22 670 zł) oraz Marszałka woj. dolnośląskiego. Dzięki wystarczającym środkom finansowym można było zrealizować program objazdowy. Pierwsza, siedmiodniowa część odbyła się w Głogowie (wykłady, zapoznanie młodzieży ze specyfiką Dolnego Śląska); druga – trwająca również 7 dni, objęła Wrocław, Kraków, Warszawę, Wilno i poświęcona była symbolice narodowej. W czasie objazdu młodzieży towarzyszyli wykładowcy, którzy po zwiedzaniu prowadzili wieczorami zajęcia w formie konwersatoriów i dyskusji tematycznych.

Głównym wychowawcą po raz pierwszy był Jarosław Helwig, a młodszym Magdalena Kusza, a pomagali im wykładowcy: Danuta Koszela i Adam Orzech oraz Filomena Roman, opiekunka młodzieży z Iwienica na Białorusi, która stała się gorącą orędowniczką i entuzjastką LAKiJP. Pełna integracja młodzieży i pozytywne efekty objazdu spowodowały, że postanowiono kontynuować tę formę zajęć w latach następnych, o ile pozwoliłyby na to fundusze.



5. VII LAKiJP (2006) – w Sejmie RP

5. VII LAKiJP (2006) –in the Sejm of the Republic of Poland



6. VII LAKiJP (2006) – na Zamku w Chęcinach

6. VII LAKiJP (2006) – at Chęciny Castle



7. VII LAKiJP (2007) – Jarek Helwik z młodzieżą na dziedzińcu Zamku Książąt Głogowskich, siedziby Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Głogowie

7. VII LAKiJP (2007) – Jarek Helwik and young people in the courtyard of the Castle of the Dukes of Głogów, the seat of the Archaeological-Historical Museum in Głogów

VIII LAKiJP w roku 2007 (29.06-16.07) liczyła 27 osób z Białorusi, Ukrainy, Litwy i Dolnego Śląska. Poza funduszami Gminy Miejskiej Głogów oraz środkami muzeum edycja ta otrzymała bardzo duże wsparcie od Wspólnoty Polskiej (w wysokości ponad 50 000 zł) oraz Urzędu Marszałkowskiego (ok. 5000 zł). Po raz pierwszy organizatorzy zdecydowali się na bardzo precyzyjne sformułowanie tematu: „Tolerancja religijna i narodowościowa Rzeczypospolitej” – wszystkie



8. VIII LAKiJP (2007) – w Nowej Słupii

8. VIII LAKiJP (2007) – in Nowa Słupia

wykłady i trasa objazdu zostały przygotowane pod tym kątem. Dziesięciodniowy objazd, po teoretycznym przygotowaniu uczestników, miał im zaprezentować wielobarwność ojczyzny przedrozbiorowej w tych fragmentach, które udało się zachować w dzisiejszej Polsce. Wrocław pokazał współistnienie na Ostrowie Tumskim kościołów rzymskokatolickich oraz obrządku greckokatolickiego. W Gliwicach zaprezentowano młodzieży kulturę i kościół Ormian polskich. Na Kazimierzu w Krakowie można było zobaczyć i kulturę polskiego judaizmu, i wnętrze synagogi. W województwie podkarpackim prezentowaliśmy różnice i podobieństwa cerkwi prawosławnej i kościoła unickiego. Krusznyniany i Boheniki, z meczetami i kulturą Tatarów polskich prezentowanymi przez nich samych, na pewno na długo pozostaną w pamięci uczestników VIII LAKiJP. Województwo podlaskie zaprezentowało przykład zgodnego współistnienia ludności polskiej i białoruskiej w okolicy Białegostoku. W Sejnach i Puńsku można było się zapoznać z życiem codziennym i sytuacją mniejszości litewskiej w obecnych granicach RP. Myślimy, że była to najbardziej skuteczna pod względem metodycznym edycja.

W roku 2008 tematem przewodnim IX Letniej Akademii było 90-lecie odzyskania przez Polskę niepodległości. Wykłady i przygotowanie teoretyczne w Głogowie trwały 4 dni. Wycieczka obejmująca Zaolzie, Lwów, Kowno i Wilno po raz pierwszy przekroczyła granice kraju. Oczywiście zaprezentowano młodym ludziom tereny w Polsce związane z powstaniem wielkopolskim i powstaniem śląskimi, plebiscytem na Warmii i Mazurach oraz Sejm RP. Starano się również przedstawić osiągnięcia 19 lat międzywojennej niepodległej Polski zarówno pod względem gospodarczym (COP, Gdynia), jak i intelektualnym (Uniwersytet Jagielloński, Jana Kazimierza, Stefana Batorego i Warszawski, teatry i muzea). Po raz pierwszy wprowadzono też warsztaty tematyczne z wykorzystaniem pomocy w postaci ekranizacji lektur szkolnych emitowanych w czasie przejazdów autobusowych. Wykorzystano je w dyskusjach, których tematami były m.in.: „Jak można doprowadzić jakiś kraj do utraty tożsamości narodowej?”, „Czy można odzyskać niepodległość – po co i jakimi metodami”, „Czy autonomia jest równorzędna z niepodległością”, „Dlaczego mówi się, że Irlandię i Polskę łączy podobieństwo losów”. W tej edycji Akademii uczestniczyło 26 osób. Istotnym *novum* było wprowadzenie konkursów historycznych podczas rekrutacji młodzieży dolnośląskiej. Laureatom konkursów powiatowych starostwa w Głogowie, Polkowicach i Wschowie ufundowały po trzy miejsca na LAKiJP. Organizatorzy Akademii zaproponowali podobny sposób rekrutacji konsulatom

RP w Wilnie, Lwowie, Grodnie i Mińsku. Niestety, wprowadzenie „Karty Polaka”, mimo początkowych prac w tym zakresie, uniemożliwiło takie rozwiązanie z powodu braków kadrowych w konsulatach. Młodzież z Kresów była więc i tym razem typowana przez Związki Polaków na Białorusi, Litwie i Ukrainie.

Do tej pory w głogowskiej Akademii uczestniczyło 253 wychowanków, w tym: 88 z Polski (głównie Dolny Śląsk), 70 z Litwy, 54 z Białorusi, 40 z Ukrainy, 8 z Czech. Rekrutacja prowadzona była w różny sposób. O ile w Polsce jest to w miarę uporządkowane i możemy polegać zarówno na kompetencji zaprzyjaźnionych nauczycieli, jak i na wynikach konkursów tematycznych, to sprawa ta na Kresach jest trudna i skomplikowana. Młodzież typowana przez pracowników placówek konsularnych jest zazwyczaj dobrze dobrana zarówno pod względem wiedzy historycznej, jak i znajomości języka oraz poczucia więzi z Macierzą. Dobre wyniki dawała również współpraca z dyrekcjami szkół polskich w Grodnie, Lwowie, Mińsku i Ostrawie. Próby typowania młodzieży przez zarządy Związku Polaków w poszczególnych miastach i regionach przynosiły zróżnicowane wyniki: od naprawdę wspaniałych w Kownie po mierne na Białorusi. Myślę, że jest to wynik niezrozumienia idei Letniej Akademii.

Letnia Akademia Kultury i Języka Polskiego była pomyślana jako wsparcie dla młodych ludzi o dużym poczuciu tożsamości z Polską i Polakami, którym trzeba pomóc w pogłębieniu istniejących już więzi. Młodzież dolnośląska dobierana jest pod względem jej zainteresowania tradycją i historią oraz otwartości na kontakty z innymi ludźmi. Problem pojawia się, kiedy ludzie typujący uczestników z Kresów kierują się swoimi układami osobistymi lub

TABELA UCZESTNIKÓW LAKIJP Z POSZCZEGÓLNYCH PAŃSTW

Rok	Białoruś	Czechy	Litwa	Ukraina	Polska
1999	3	-	5	5	8
2000	11	3	3	4	10
2001	9	5	6	5	13
2003	-	-	8	-	8
2004	5	-	12	8	10
2005	6	-	11	7	7
2006	6	-	8	5	5
2007	6	-	9	5	7
2008	8	-	8	1	9

syndromem „biednego dziecka”, które otrzymuje dar w postaci wyjazdu na „kolonie do Polski”. Zdarzały nam się wśród opiekunów i wychowanków osoby, które deklarowały zupełny brak zainteresowania naszym krajem i polskością. Na szczęście przypadki te nie przekroczyły 5% liczby uczestników i nie złamały zasady, która obowiązuje przez cały czas trwania Akademii – „mówimy po polsku!”.



9. IX LAKIJP (2008) – w Wilnie na cmentarzu Na Rossie, przy grobie Matki i Serca Józefa Piłsudskiego

9. IX LAKIJP (2008) – at the Na Rossie cemetery in Vilnius, next to the grave of the Mother and Heart of Józef Piłsudski



10. IX LAKiJP (2008) (2008) – na Górze św. Anny

10. IX LAKiJP (2008) (2008) – on Mt. St. Anna

(Wszystkie fot. J. Helwig, D. Paterek)

Czuliśmy ogromną satysfakcję, kiedy jedna z opiekunek młodzieży z Białorusi powiedziała, że po raz pierwszy w czasie pobytu z młodzieżą w Polsce nie miała wrażeń, że tworzą oni swoiste „getto”. Staramy się, aby w pokojach mieszkali młodzi Polacy zamieszkujący różne kraje. W czasie gier sportowych nie dzielimy młodzieży na „reprezentacje krajów”, z których pochodzi, lecz np. na blondynów i szatynów. W grach sportowych najbardziej interesującym momentem są mecze pomiędzy opiekunami i uczestnikami Akademii.

Mamy nadzieję, że swoista atmosfera towarzysząca temu przedsięwzięciu odcisnie swe piętno na przyszłorocznym jubileuszu dziesięciolecia Letniej Akademii Kultury i Języka Polskiego w Głogowie, na który zaplanowaliśmy „Zjazd Absolwentów”.

Z naszych dotychczasowych obserwacji wynika też, że oddziaływanie dolnośląskich uczestników na ich polskie środowisko rówieśnicze jest dosyć duże. W szkołach, do których uczęszczają oni na co dzień już prawie nie zdarza się, by Polaków zza wschodniej granicy określano mianem „ruskich”.

Młodzież z Kresów utrzymuje natomiast kontakty –

co jest naturalne – z młodzieżą z Polski, ale też – co nie jest już takie oczywiste – z wychowawcami i z muzeum. Kontakty te przynoszą korzyść nie tylko młodzieży kresowej. Sądzymy, że młodzież z Dolnego Śląska w wielu przypadkach mogłaby uczyć się od niej patriotyzmu i uporu w poznawaniu przeszłości własnego narodu, co w wielu przypadkach nie jest proste. Uważamy też, że bardzo wymierną korzyść odnoszą pracownicy muzeum, którzy w większości odbierali naukę w czasach, kiedy mówienie o wysiedleniach Polaków z ziem wschodnich Rzeczypospolitej na Śląsk i Pomorze, a następnie zatrzymanie tego procesu przez ZSRR, były przedstawiane fałszywie. Myślimy również, że kontakt z młodzieżą z Białorusi daje nam obraz celowej i skutecznej rusyfikacji w niepodległym kraju młodzieży nie tylko polskiej, ale i białoruskiej. Zauważyliśmy, że proces „depolonizacji” staje się skuteczny tam, gdzie eliminuje się polskie szkolnictwo, i to nie tylko drogą zakazów i nakazów administracyjnych,

ale przede wszystkim drogą obniżenia poziomu nauczania w polskich szkołach i klasach poprzez zmniejszenie dotacji państwowych. Programy nauczania w polskich placówkach w krajach ościennych z reguły utrudniają absolwentom dostęp do szkolnictwa wyższego, myślimy więc, że rodzice stopniowo będą wybierali szkoły z językiem wykładowym urzędowym, i że będzie się zmniejszała liczba polskich placówek oświatowych (może z wyjątkiem Ukrainy Środkowej, gdzie ich przybywa). Letnia Akademia potrzebna jest, w naszym rozumieniu, jednostkom o silnym poczuciu polskości, aby byli alternatywą dla wahających się, czy warto przyznawać się do polskiego pochodzenia i mówić językiem przodków.

Na koniec chcę podziękować wszystkim, którzy finansowo wspierali i wspierają Akademię: Gminie Miejskiej Głogów, firmie Elfaz z Głogowa, firmie Intertrans z Głogowa, firmie GPK SITA z Głogowa, firmie Adama Ryczka z Jaczowa, firmie Akme z Wrocławia – naszym najwierniejszym sponsorom – oraz Hucie Miedzi Głogów, Stowarzyszeniu „Wspólnota Polska”, Dolnośląskiemu Urzędowi Marszałkowskiemu i Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Joanna Rychter, Leszek Lenarczyk

**The Summer Academy of Polish Culture and Language.
The Activity of the Archaeological-Historical Museum in Głogów for the Creation
of Modernly Comprehended Regionalism**

The idea of establishing a Summer Academy of Polish Culture and Language (Letnia Akademia Kultury i Języka Polskiego - LAKiJP) in Głogów was initiated in 1997 by Jan Zubowski and Leszek Lenarczyk, with the Archaeological-Historical Museum in Głogów as one of the main organisers of the past and most recent editions. Having amassed the necessary funds, mainly thanks to assorted sponsors, the first edition took place in 1998. Up to this day, the form of the Academy's nine editions has changed. The Academy involves integration-educational meetings of young people from Poland, Belarus, the Czech Republic, Lithuania and Ukraine. The courses have produced 253 graduates and involved exclusively volunteers (lecturers, staff, services), with the young people attending them subsequently returning to the Academy as teachers. The curriculum evolved from historical and instruction courses relating to informatics to specialist monographic themes, such as "Tolerance in the Commonwealth" (VIII LAKiJP, 2007) or "What do we

need independence for" (IX Lake, 2008). Successive editions of LAKiJP serve also the staff of the Archaeological-Historical Museum in Głogów, since the data provided by the participants becomes a source of information about the situation of Polish youth and the Poles in general in terrains once belonging to the Commonwealth and now part of Belarus, the Czech Republic, Lithuania and Ukraine. The Summer Academy of Polish Culture and Language exists thanks to the official support of the self-government of the town of Głogów, the Marshal's Office, the Ministry of Culture and National Heritage and, predominantly, Wspólnota Polska (the Worldwide Polish Community Association). Emphasis is also due to the financial contributions made by private and privatised firms in Lower Silesia, which have helped the Academy from the very beginning of its existence.

□

Weronika Borgosz

MUZEA GOSZCZĄ LAUREATÓW KONKURSU DLA DZIECI

Konkurs plastyczny towarzyszący Europejskim Dniom Dziedzictwa 2007, którym przyświecało hasło „Ludzie gościńca – wędrowcy, pielgrzymi, tułacze”, został zorganizowany przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków oraz Centrum Edukacji Obywatelskiej. Celem konkursu było przede wszystkim pobudzenie – poprzez aktywność plastyczną – zainteresowania dzieci kulturą, jej korzeniami, materialną i duchową spuścizną. Nagrodami w nim były jedno- i dwudniowe wycieczki do dowolnie wybranego miejsca w Polsce. Pragnęliśmy przyczynić się do edukacji kulturalnej najmłodszych, dając im możliwość odwiedzenia miejsc, które stanowią najcenniejsze świadectwo dziedzictwa kulturowego naszego kraju. Laureatom szczególnie polecałismy zwiedzanie zabytków wpisanych na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Nazwiska i prace naszych laureatów pojawiły się już na łamach „Ochrony Zabytków” i na stronach internetowych Europejskich Dni Dziedzictwa 2007 www.edd.com.pl oraz Centrum Edukacji Obywatelskiej www.ceo.org.pl. Na tym jednak nie koniec. Pozostajemy w kontakcie z nagrodzonymi, którzy nadsyłają do nas relacje ze swoich wypraw. A mieli o czym opowiadać...

Już pod koniec kwietnia 2008 roku czterech laureatów konkursu - Kacper Jung, Stanisław Zań, Gabriela Żurek i Katarzyna Sereda – uczniów Szkoły Podstawowej nr 1 w Biłgoraju wraz z opiekunami wybrało się na dwudniową wycieczkę do Krakowa, aby obejrzeć zabytki Wawelu oraz zwiedzić Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli:

Pierwszego dnia po przyjeździe do Krakowa, udaliśmy się z grupą na Wawel, gdzie czekała na nas Pani Przewodnik. Zwiedziliśmy Komnaty Królewskie, Skarbiec i Zbrojownię. Następnie udaliśmy się do Katedry, zobaczyliśmy krypty z grobami królów oraz sławnych Polaków i osobiście dotknęliśmy dzwonu Zygmunta. [...] Na drugi dzień po śniadaniu udaliśmy się do Muzeum Etnograficznego, gdzie przemiała Pani Przewodnik oprowadziła nas po wystawach muzeum. Czekala nas miła niespodzianka: dostaliśmy na pamiątkę wspaniałe albumy z folklorem podkarpacia. Następnie obiad, ostatnie spotkanie

z prawdziwą krakowianką na Rynku i... niestety o 15.00 powrót do domu z dworca PKP. Zabraliśmy przemile wrażenia, wspomnienia i pamiątki. Było super!!! Dziękuję za wszystko i pozdrawiam. Koordynator wycieczki z Biłgoraja – Joanna Solska.

Dużym zainteresowaniem naszych laureatów cieszył się też przepiękny zamek krzyżacki w Malborku. *Wybraliśmy Malbork.* – Píše Alicja Sobiepańska, uczennica Szkoły Podstawowej nr 1 w Łodzi, która zwiedziła Muzeum Zamkowe w Malborku wraz z siostrą i tatą – *Podziwialiśmy takie miejsca, do których zwykli turyści nie mają wstępu. Pan Dyrektor Działu Edukacji, Pan Tomasz Bogdanowicz zaprowadził nas na dach i strych zamku!!! W nocy byliśmy na zamku raz jeszcze oglądając spektakl „Światło i Dźwięk”.*

Tym samym szlakiem z rodzicami wyruszyła Marta Kowalczyk, uczennica Zespołu Szkół nr 1 w Brwinowie. Tak opisała swoje wrażenia: *W niedzielę rano, po pożywnym śniadaniu i przy słonecznej pogodzie, pośpieszyliśmy do zamku. Przemiała pani przewodnik przybliżyła nam historię siedziby zakonu krzyżackiego i oprowadziła po niej. A było co oglądać... Mamę urzekła architektura budowli i sztuka budowniczych, a mnie bardzo podobała się wystawa rzeźb z bursztynów i ogromna kuchnia zamkowa. [...] Po kilkugodzinnym zwiedzaniu troszkę bolały mnie nogi, ale było warto! Zachęcam wszystkich, którzy lubią historię i potrafią docenić piękno zabytków, aby koniecznie wybrali się do Malborka.* Marta Kowalczyk.

Nagrodę dodatkową w postaci wycieczki do zamku w Gniewie i Malborku, ufundowaną przez czasopismo „Zabytki. Heritage”, jury postanowiło przyznać autorom prac przysłanych przez uczniów Szkoły Podstawowej w Złojcu. Pojechali tam wraz z nauczycielką Małgorzatą Magrytą, która tak zrelacjonowała całą wyprawę: *Wróciliśmy z wycieczki wszyscy bardzo zadowoleni. Spotkanie z historią w Gniewie to „perłka” na światowym poziomie. Dzieci bardzo chętnie i aktywnie uczestniczyły we wszystkich zaproponowanych formach w zamku. To cudowne miejsce w Polsce, gdzie kultura jest nie tylko w murach zamku, jest również w osobach w nim pracujących, którzy z szacunkiem odnoszą się do dorosłych, jak i do małych dzieci.*



Zabytkowa Kopalnia Soli w Wieliczce, wpisana w 1978 r. na I Listę Światowego Dziedzictwa Kulturowego i Przyrodniczego UNESCO jako jeden z pierwszych 12 obiektów z całego świata, również gościła grono naszych laureatów. *Jest to wspaniałe miejsce [...] nie mogliśmy się doczekać kiedy podzielimy się wrażeniami z naszymi bliskimi. Z pewnością wspomnienia tej wycieczki na długo zapadną nam w pamięci, a zdjęcia będą nam przypominać o tym dniu. Na pewno w przyszłości nieraz będziemy wracać do tego miejsca, bo warto – napisali uczniowie klasy 3b Szkoły Podstawowej nr 17 w Tarnowie.*

Podobnie uczniowie Szkoły Podstawowej nr 3 w Hrubieszowie z wychowawczynią Agnieszką Handziuk w majowy słoneczny dzień wyruszyli na wycieczkę do Kopalni Soli w Wieliczce, gdzie, jak donoszą, czekała [...] niespodzianka w postaci pięknych albumów o Grodzie Świętej Kingi i zabytkowej kopalni, a także długopisy dla każdego uczestnika wycieczki. [...] Kopalnię zwiedzaliśmy w towarzystwie przemiłej Pani Przewodnik, która opowiadała dzieciom o pracy górników, strażnika kopalni Skarbniku – ostrzegającym niegdyś górników przed katastrofami, patronce kopalni Św. Kindze, a także o smoku i krasnoludkach, które lubią tylko dzieci. Pobyt w kopalni wszystkim bardzo się podobał. [...] Dziękujemy fundatorom nagrody. Wycieczka do Wieliczki jako wspaniała przygoda pozostanie na długie lata w naszej pamię-

1. Wawel, laureaci konkursu Kacper Jung, Stanisław Zań, Gabriela Żurek i Katarzyna Sereda – uczniowie Szkoły Podstawowej nr 1 w Biłgoraju z nauczycielką Joanną Solską

1. Wawel, winners of the competition : Kacper Jung, Stanisław Zań, Gabriela Żurek and Katarzyna Sereda – pupils of Primary School no. 1 in Biłgoraj with teacher Joanna Solska

2. Malbork, laureatka Alicja Sobiepańska, uczennica Szkoły Podstawowej nr 1 w Łodzi

2. Malbork, winner Alicja Sobiepańska, pupil of Primary School no.1 in Łódź



ci. Pozdrawiamy!!! Uczniowie klasy II d z wychowawczynią Agnieszką Handziuk.

Do renesansowego Zamościa natomiast wybrali się laureaci w kategorii film – uczniowie z Gimnazjum im. kard. S. Wyszyńskiego w Aleksandrowie pod opieką swoich nauczycieli, którzy tak ocenili wycieczkę: *Wierzymy, że wyjazd zachęcił uczniów do poszerzania wiedzy o dziedzictwie historycznym Zamościa.*

Dziękujemy Krajowemu Ośrodkowi Badań i Dokumentacji Zabytków za tą wspaniałą nagrodę, jaką była nasza wycieczka, oraz upominki, które były dla nas miłym zaskoczeniem.

Duże zainteresowanie konkursem, a zwłaszcza jego wspaniałe efekty i zadowolenie laureatów przekonują, jak istotne są takie przedsięwzięcia. Pragniemy kontynuować promocję twórczości najmłodszych. Jesteśmy też przekonani, że kolejne edycje konkursu spotkają się z jeszcze większym zainteresowaniem, przyczynią się do rozwoju talentów dzieci i młodzieży, a przede wszystkim wychowania wrażliwych i świadomych swojej kultury ludzi.

Serdeczne podziękowania za życzliwe przyjęcie naszych laureatów składamy Dyrekcji oraz pracownikom:

Muzeum Zamkowego w Malborku
Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

**Muzeum Narodowego w Gdańsku
Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku
Muzeum Historycznego Miasta Gdańska
Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie
Kopalni Soli „Wieliczka” Trasa Turystyczna sp. z o.o.
Fundacji Zamek w Gniewie
oraz**

**Wójtowi Gminy Zamość oraz pracownikom Ośrodka Promocji Turystyki i Sportu Gminy Zamość
Pracownikom Powiatowego Centrum Informacji Turystycznej w Gnieźnie.**



3. Zamek w Malborku. Marta Kowalczyk, uczennica Zespołu Szkół nr 1 w Brwinowie

3. Malbork Castle. Marta Kowalczyk, pupil of School Complex no. 1 in Brwinów

4. Zamek w Malborku, uczniowie Szkoły Podstawowej w Złojcu z nauczycielką Małgorzatą Magrytą

4. Malbork Castle, pupils of Primary School in Złojec with teacher Małgorzata Magryta

5. Wieliczka, uczniowie Szkoły Podstawowej nr 17 w Tarnowie z wychowawczynią Barbarą Muchą

5. Wieliczka, pupils of Primary School no. 17 in Tarnów with teacher Barbara Mucha

6. Zamość, uczniowie z Gimnazjum im. Kard. S. Wyszyńskiego w Aleksandrowie

6. Zamość, pupils of the Cardinal S. Wyszyński Secondary School in Aleksandrów



4



5



6

Weronika Borgosz

Museums Welcome Winners of a Children's Competition

The visual arts competition accompanying European Heritage Days 2007, held under the slogan "People of the Road, Travelers, Pilgrims, Wanderers", was organised by the National Heritage Board of Poland and the Centre for Citizenship Education. The intention of the event was predominantly to stir children's interest in culture, its roots and material and spiritual heritage, by resorting to artistic activity. The prizes were one- and two-day excursions to a chosen site in Poland. The organisers wished to contribute to the cultural education of the youngest participants by offering them an opportunity to tour localities which comprise the most valuable evidence of the cultural heritage of our country. We recommended that the winners specially visit monuments included on the UNESCO World Heritage List.

The names and works of our winners have been already published in "Ochrona Zabytków" and on the Internet sites of the European Heritage Days 2007 www.edd.com.pl and the Centre for Citizenship Education www.ceo.org.pl. Furthermore, we maintain contact with the winners who are supplying us with accounts of their tours. At the end of April 2008 four winners – Kacper Jung, Stanisław Zań, Gabriela Żurek and Katarzyna Sereda, pupils of Primary School no.1 in Biłgoraj, set off, together with their adult companions, for a two-day trip to Cracow to see the complex of historical monuments on Wawel Hill and

the Seweryn Udziela Ethnographic Museum. Our winners also showed great interest in the magnificent Teutonic Order castle in Malbork. An additional award founded by the periodical "Zabytki. Heritage" enabled pupils from Primary School in Złojec, accompanied by their teacher, Małgorzata Magryta, to tour the castles in Gniew and Malbork. A group of winners also visited the Salt Mine in Wieliczka, which in 1978 was added to the UNESCO World Cultural and Natural Heritage List among the first 12 sites in the whole world. The Renaissance town of Zamosc was the destination of winners in the category of the film – pupils of the Cardinal S. Wyszyński Secondary School in Aleksandrów, accompanied by their teachers.

Considerable interest in the competition and especially its remarkable outcome and the satisfaction of the winners are sufficient confirmation of the rank of such undertakings. We wish to continue the promotion of works by the youngest artists, and are firmly convinced that the successive editions of the competition will stir even greater interest, contribute to the development of the talent of children and adolescents, and, first and foremost, bring up sensitive young people aware of their national culture.

□

Eliza Ptaszyńska

„DIE KRAFTPROBE” – „PRÓBA SIŁ” JUBILEUSZ 200-LECIA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W MONACHIUM

Jubileusz 850-lecia Monachium obchodzony w 2008 r. zbiegł się z rocznicą 200-lecia założenia w tym mieście Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zarówno miasto, jak i tamtejsze środowisko artystyczne długo i starannie przygotowywało się do nadchodzących uroczystości. Pamiętając o tradycji mecenatu Wittelsbachów, wszystkim projektom, które miały uświetnić podwójny jubileusz, nadano kulturalno-artystyczny charakter. Codziennie w wielu miejscach miasta otwierane były wystawy, organizowano spotkania, koncerty, warsztaty. Oferta była imponująca. Od maja do końca września w Monachium odbyły się 383 imprezy, w tym 87 wystaw (!), które historyków sztuki i miłośników malarstwa z pewnością najbardziej interesują.*

Akademia Sztuk Pięknych wraz z Haus der Kunst (Domem Sztuki) z rozmachem przygotowywały wystawę „Die Kraftprobe” („Próba sił”). Porządkowanie i poszukiwanie archiwaliów oraz staranne kwerendy w zbiorach muzealnych i kolekcjonerskich w Europie trwały trzy lata i były prowadzone przez zespół badaczy i historyków sztuki nie tylko niemieckich. Wystawa jest efektem tej ogromnej pracy, w wyniku której uporządkowano i uzupełniono wiedzę o dwustuletnich dziejach akademii – ośrodka odgrywającego w XIX w. istotną rolę w rozwoju sztuki europejskiej.

Niezwykle ważne miejsce uczelnia ta zajmuje w dziejach malarstwa polskiego. Trudno myśleć o jego rozwoju w XIX w. w oderwaniu od Monachium – od akademii, licznych prywatnych pracowni, wystaw w Glaspalast, osoby księcia regenta. Wszystko to, co było wówczas charakterystyczne dla monachijskiego środowiska,

miało swój rezonans w twórczości polskich artystów, warto więc bliżej przyjrzeć się tej uczelni.

Na wystawie „Próba sił” pokazano dzieje akademii od czasu jej powstania po współczesność. Sztuka polska wpisuje się natomiast w jej historię od roku 1828, gdy pierwsze polskie nazwisko pojawiło się w księdze immatrykulacyjnej, aż do pierwszej wojny światowej, której wybuch stanowi jednocześnie końcową cezurę naszej artystycznej obecności w stolicy Bawarii. Oczywiście Polacy nadal uczyli się, mieszkali, pracowali w Monachium. Nie tworzyli jednak już tak zwartej i licznej grupy, jak to było do 1914 roku. Zauważyli to także twórcy wystawy, którzy wybrali dzieła polskich artystów z tego okresu.

Tytuł wystawy ma znaczenie symboliczne; nawiązuje do obrazu Franza Defreggera, którego fragment promuje ekspozycję – umieszczony został na zaproszeniu, plakacie i banerze. Wybór ten – na obrazie artysta przedstawił grupę tyrolskich wieśniaków skupionych wokół młodziaka mierzącego się z ciężarem głazu, który próbuje podnieść – nakazuje uważnie śledzić myśl kuratora ekspozycji. Wiejska scena rodzajowa symbolem malarstwa akademickiego? Co naprawdę kryje się za tym przedstawieniem? Co kryje się w stwierdzeniu „dorobek Akademii Sztuk Pięknych w Monachium”? Jakie malarstwo zaprezentowano w Domu Sztuki?

W pierwszej sali zawieszono obrazy będące wykładnią myśli przewodniej wystawy i wszystko to, co spotkamy dalej, w sposób symboliczny zostało w niej zapowiedziane. Problemy i zjawiska wiążące się z akademią, z ideałami i zasadami, którymi przez dwa stulecia się kierowała, mają swe odniesienia w tych kilku obrazach na pierwszej sali umieszczonych. Czy wszystkie znaczenia uda się widzowi odczytać? Czy bez przewodnictwa kuratora lub osób przez niego poinstruowanych da się właściwie odczytać ideę wystawy? Czy można oglądając ekspozycję zrozumieć istotę malarstwa powstającego w kręgu monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych? Czy sprowadzone z 18 krajów prace profesorów i uczniów uczelni są dla niej reprezentatywne? Trochę ponad sto

* Między innymi omówione lub wspomniane w niniejszym artykule wystawy: „Die Kraftprobe”, Haus der Kunst, Prinzregentenstrasse 1, 30.05 – 31.08.2008. Kurator Leon Krempel; „Secession 1892-1914”, Museum Villa Stuck, Prinzregentenstrasse 60, 5.06 – 14.09.2008. Kurator Horst Ludwig; „Sygnatura inaczej pisana. Obecność malarzy polskich w Monachium w świetle archiwaliów”, Polskie Centrum Kultury, Prinzregentenstrasse 7, 2.07 – 06.08.2008. Kurator Eliza Ptaszyńska, współpraca Zbigniew Fałtynowicz.



1. Jan Matejko, *Stańczyk*, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie

1. Jan Matejko, *Stańczyk*, 1862, National Museum in Warsaw

2. Carl von Marr, *Biczownicy*, 1889

2. Carl von Marr, *Flagellants*, 1889

3. Gabriel von Max, *Matka z cytryną*, ok. 1890

3. Gabriel von Max, *Monkey with a Lemon*, ca. 1890



dzieł, 89 artystów i dwieście lat historii – czy to wystarczy?

Ekspozycja została podzielona na dwie nierówne części: XIX-wieczną, zatytułowaną „Anziehung und Ausstrahlung” („Przyciąganie i promieniowanie”) oraz XX-wieczną – „Leuchttürme und Irrlichter” („Latarnia morska i błędny ognik”). To znaczące tytuły.

Pierwsze stulecie istnienia akademii to czas jej niezwykle silnego oddziaływania na sztukę innych narodów. Do Monachium przybywali licznie młodzi artyści ze wschodniej, północnej i południowo-wschodniej Europy oraz Ameryki Północnej. Ta wielonarodowa rzesza studentów niosła głoszone tu idee do swych rodzinnych krajów. Wiek XX, przede wszystkim w wyniku historycznych zawirowań: obu wojen światowych, nazistowskiej dyktatury i studenckiej rewolty w 1968 r., to czas utraty owego prymatu, a także czas trudnego przebijania się do nowoczesności, mimo że wcześniej ową nowoczesność Monachium niejako antycypowało dzięki założonej w 1892 r. Secesji Monachijskiej (Münchner Secession) oraz powstałej w 1911 r. grupie awangardowej Der Blaue Reiter (Błękitny Jeździec). Nadszedł więc dla monachijskiej akademii okres wielkiej próby sił: zmagania się z nowym spojrzeniem na świat i sztukę. W tym sensie uczelnia wciąż pozostaje w, by tak rzec, walce „starego”, które uosabia, z „nowym”, które wciąż wokół niej i w niej samej się rodzi. Zaakcentowaniu tego problemu służą

zapewne trzy rzeźby, albo, trafniej określając, instalacje współczesne – trzy surowe, szarobrunatne, duże konstrukcje: rewolwer, jakaś machina diabelska ze sznurami i stalowy krąg – umieszczone bezpośrednio na podłodze w salach, gdzie są obrazy Franza Defreggera, Karla Schorna, Karla Piloty’ego czy Karla Marra. To „zderzenie” tak różnych dzieł sztuki symbolizuje zmaganie artystów z tradycją, stałe wydobywanie się z jej ograniczeń, wykuwanie się „nowego” w „starym”.

4. Franz von Defregger, *Próba sił*, 18984. Franz von Defregger, *Trial of Strength*, 1898

Część poświęcona XIX-wiecznemu malarstwu, zajmująca dziewięć przestronnych, wysokich sal, zdecydowanie przeważa nad drugą, pełną chaosu i zgiełku wytwarzanego przez kilka monitorów, na których obecni studenci pokazują swoją wizję uczelni.

Wystawę otwiera tytułowy obraz *Próba sił* Franza Defreggera z 1898 roku. Jest w tej decyzji wszystko, co można powiedzieć o sztuce powstającej wówczas w Monachium, a więc niebywała kariera artystyczna chłopskiego syna, który szukał najpierw szczęścia w Ameryce, aby jako dwudziestosześcioletek trafić do monachijskiej akademii, której profesorem był od 1878 do 1910 roku. Gdzie jeszcze możliwe były takie kariery? Chłopski syn profesorem Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych! Szlacheckie „von” przed nazwiskiem i pogodne, czasem kliwne, czasem zadzierzyste wiejskie sceny rodzajowe rozgrywające się w rodzinnym Tyrolu! A co z akademicką hierarchią tematów, w której wieśniacy ze swoim codziennym bytowaniem nie mieścili się. Nie mieścili się nigdzie – poza akademią w Monachium.

Na obwołucie katalogu wystawy pod słowem „akademia” wpisano motto: *...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus. (...żadnego ustalonego planu nauczania, żadnego ujednolicania)*. Defregger jest doskonałym tego dowodem. Jak mocne były tradycje realizmu w akademii świadczy jednak rok powstania obrazu. Kilka lat wcześniej właśnie w Monachium narodziła się przecież europejska secesja, właśnie w Monachium, a dwa lata później nazwisko Wassily’ego Kandinsky’ego wpisano do książki immatrykulacyjnej. Nic jednak w monachijskiej akademii nie było takie,

jak gdzie indziej. Taki wniosek nasuwa się podczas oglądania wystawy.

Jak już wspomniałam, obrazy w pierwszej sali zapowiadają to wszystko, co wiemy o malarstwie akademii monachijskiej. Znalazły się w niej obrazy kilku kobiet: Marie Ellenrieder, Electrine von Freyberg, Emilie Linder, Elisabeth Ney, Barbary Popp i Louise Seidler. Namalowany w 1838 r. autoportret E. von Freyberg zadziwia nowoczesnością formy i samoświadomością malarki. Dynamicznej kompozycji przeciwstawiona jest pełna skupienia twarz kobiety o oczach skierowanych wprost na widza. Oddana starannie, bez widocznego śladu pędzla głowa wychyla się z zamasyście, brawurowo niemal, malowanej prawie suchym włosiem sukni. Wywodząca się z artystycznej rodziny malarka była drugą kobietą (po Marii Ellenrieder) wpisaną do książki immatrykulacyjnej akademii monachijskiej. Miała wówczas zaledwie 16 lat.

Męski portret Emilii Linder z około 1837 r. to doskonały warsztatowo psychologiczny wizerunek poety Clemensa von Brentano. Twórczość Louise Seidler pokazana została obrazem *Odysseusz i Syreny* o cechach właściwych nazareńczykom: motyw zaczerpnięty z mitologii, staranny rysunek, nasycone, głębokie, szlachetne barwy i pełne patosu gesty. Zarówno Seidler, jak i autorka innego obrazu, Barbara Popp, część swojego artystycznego doświadczenia zdobyły w Italii. *Powrót ojca z polowania* namalowany przez Barbarę Popp w 1838 r. jest zanurzony w tradycji włoskiej. Kompozycja, dążenie do idealnego piękna, rysunek, harmonia lokalnych barw i sposób potraktowania tła krajobrazowego wiążą artystkę z twórczością nazareńczyków, poszukujących źródeł sztuki pod włoskim niebem, ale rodzajowy temat i intymność przedstawionej sceny zapowiadają malarstwo, które niezadługo tak wspaniale rozwinie się nad Izarą. Także obraz *Maria z Dzieciątkiem w różanej łące* Marii Ellenrieder jest czytelnym znakiem nazareńskich korzeni akademii. Malarstwo religijne odgrywało w niej istotną rolę.

Trudno nie zastanawiać się nad tym, dlaczego pokazano tyle prac artystek na wystawie obrazującej osiągnięcia Akademii Sztuk Pięknych, w której, według powszechnego mniemania, kobiety studiować nie mogły. Zakaz ten jednak obowiązywał po 1840 roku. Wcześniej oraz po 1920 r. ta stworzona przez Wittelsbachów uczelnia dopuszczała kobiety do grona studentek.

Prawdopodobnie jedyną kobietą studiującą rzeźbę w akademii w Monachium była Elisabeth Ney, co więcej – była jedyną kobietą zapisaną w księgach pomiędzy rokiem 1841 a 1920. Nic dziwnego, że kurator wystawy zdecydował się pokazać jej pracę. Wybrał marmurowe

popiersie księcia Ludwiga II Bawarskiego z 1869 roku. Klasycystycznej w formie rzeźbie nie można odmówić cech realistycznych. Pełna, jeszcze na wpół dziecinna twarz młodego księcia otoczona jest rozwichrzonymi puklami włosów, a jedno z ramion przykrywa nie toga, ale szata o futrzanym kołnierzu. Niewątpliwie znaczenie ma też wybór sportretowanej postaci, przedstawiciela królewskiej rodziny. Malarstwo i rzeźba powstające w akademii spełniały między innymi funkcję sztuki reprezentacyjnej, oficjalnej.

W pierwszej sali zaprezentowano także obraz Duńczyka Jørgena Valentina Sonne. Jego praca *Ranek po bitwie pod Isted 25 czerwca 1850 roku* z 1876 r. jest przykładem malarstwa historycznego, odgrywającego w Monachium znaczną rolę. To po naukę tego malarstwa przyjeżdżali do stolicy Bawarii Polacy oraz młodzi artyści innych narodowości. Poza akademią rozwijało się realistyczne malarstwo rodzajowe, ale pod królewskim protektoratem kwitły tematy historyczne. Początkowo były to oczywiście wielkie kartony nazareńczyków, ukazujące sceny ze starożytnego Rzymu i Grecji. Później malarstwo historyczne nabrało innych cech na skutek przemian stylistycznych, ale także z powodu

napływu profesorów i studentów z różnych stron Europy oraz pod wpływem budzenia się świadomości narodowej w wielu krajach. Tematy, traktowane realistycznie, dotyczyły konkretnych wydarzeń z dziejów danego kraju. Taki też jest obraz Jørgena Sonne. Podobnych płócien znajduje się na wystawie więcej, a każdy zwiedzający, niezależnie od narodowości, przywoła ponadto w pamięci autora „malowanych dziejów” swojego kraju, który kształcił się nad Izarą.

Oglądając pierwszą salę można zapomnieć o autorach poszczególnych obrazów i skupić się tylko na ich artystycznych i merytorycznych wartościach. Wszystkie są bowiem wykładnią idei malarstwa tworzonego w akademii. Świadczą o panujących w niej zasadach i celach nauczania, o dorobku estetycznym uczelni. Tak należy na nie patrzeć. Dają się odczytywać jak rebus, intelektualna zagadka. Za każdym z nich, oprócz wartości estetycznych, stoi jakiś problem, zjawisko historyczne, idea malarstwa rozwijającego się w akademii monachijskiej. Można by zaryzykować stwierdzenie, że zaprezentowano w tej sali wykładnię malarstwa powstałego w ciągu dwustu lat istnienia Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Twórczość współczesną reprezentuje ułożony na posadzce, dużych rozmiarów, pieczołowicie odtworzony rewolwer Olafa Metzela. Jego interpretację zostawiam każdemu zwiedzającemu, moja byłaby zbyt oczywista.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na rysunek zawieszony tuż przy wejściu: *Dyskusja artystów w Monachium* z 1817 roku. To dzieło Ludwiga Emila Grimma, brata znanych bajkopisarzy, który jako jeden z pierwszych zapisał się do akademii. W 1809 r. rozpoczął studia jako miedziorytnik. Niewielkich rozmiarów praca, rysowana piórką i ołówkiem, podmalowana pędzlem, przedstawia artystów, miłośników sztuki i krytyków zgromadzonych przed nagrodzonym przez akademię obrazem Josepha Antona Kocha. Grimm przedstawił nie tylko autentyczną sytuację, ale sportretował, z lekkim zacięciem karykaturalnym, czołowe postacie (w tym siebie) ówczesnej elity artystycznej raczkującej jeszcze akademii. Odniósł się też do jej programu nauczania, umieszczając w tle sceny kopie antycznych figur i pracujących przy sztalugach studentów.

W drugiej sali Haus der Kunst umieszczono to, czego można było na tej wystawie oczekiwać: wielkie kartony i kompozycje pierwszych profesorów akademii, nazareńczyków: Petera von Corneliusa, Juliusa Schnorra von Carolsfelda, Carla Schorna oraz Johanna Georga von Dillisa i Wilhelma von Kobella, nauczycieli tak później deprecjonowanego na uczelni pejzażu. Należne miejsce znaleźli także późniejsi profesorowie, tacy jak: Moritz von Schwind, Carl Piloty, Sandor Wagner



5. Wassily Kandinsky, *Cmentarz północny*, 1901

5. Vassily Kandinsky, *North Cemetery*, 1901

i Gyula Benczúr (obaj byli uczniami Piloty'ego) oraz Sandor von Liezen-Mayer. Sala imponuje rozmachem i malarską siłą zawieszonych w niej obrazów. Dzieła Carolsfelda czy Corneliusa nie dziwią żadnego historyka sztuki ani miłośnika malarstwa. Ale wystawione w ich sąsiedztwie niewielkich rozmiarów prace Dillisa i Kobella pozwalają uzmysłwić sobie niezwykłą różnorodność i swobodę twórczą panującą od pierwszych lat w akademii. Obok siebie mogli pracować w niej zdeklarowani nazareńczycy (z ich umiłowaniem wielkich formatów, suchej kreski, podniosłych tematów i pogardą dla koloru) oraz Dillis (pionier monachijskiego malarstwa pejzażowego, miłośnik natury, spontaniczny jej odtwórca, zwolennik malarstwa plenerowego) czy Kobell, twórca krajobrazów z rodzajowym sztafażem. Po jakimś czasie akademia usztywniła swój program, pozbywając się pracowni malarstwa pejzażowego i eksmitując je wraz z dziełami o tematyce rodzajowej poza obszar własnych zainteresowań. Przeglądając się *Hochstaufen koło Salzburga* z 1841 r., jego harmonii barw, od błękitu po granat i szare brązy, widząc dramatyzm syntetycznie przedstawionego krajobrazu, zdać sobie można sprawę, jak daleko odszedł Dillis od sentymentalnych, biedermeierowskich widoków podalpejskich właściwych ówczesnemu malarstwu monachijskiemu i zrozumieć siłę powstającego w późniejszym okresie w stolicy Bawarii malarstwa pejzażowego, do rozkwitu którego przyczynili się także Polacy. *Hochstaufen koło Salzburga* Dillisa oraz *Pejzaż z jeleniami* Kobella zawisły po obu stronach gigantycznego (572 x 827 cm) *Zatopienia grzeszników* Carla Schorna. Oparta na trójkącie kompozycja przedstawia ostatnie chwile przed zagładą. Ręce wzniesione ku niebu, omdlałe ciała, walkę o przetrwanie lub apatię. Tylko w pierwszej chwili obraz dominuje, po chwili, gdy widz staje przed niewielkim (25,8 x 34 cm) olejem Dillisa, zwycięża prawda uczuć i przedstawienia. W sali tej warto zwrócić uwagę na zaskakującą pracę Moritza von Schwinda. *Trzej śpiewający Geniusze* z 1838 r. – to karton do przygotowywanego przez autora fresku. Nietypowa jest technika i cechy formalne przedstawienia, w którym na purpurowym tle, jak wycięte z szablonu, znalazły się trzy postacie amorków. Kompozycja jest idealnie dwuwymiarowa i dwubarwna.

Polacy na tej sali powinni zwrócić uwagę na Karla Piloty'ego i Sandora Wagnera. Obaj byli mistrzami naszych „monachijczyków”. Do pracowni pierwszego z nich szczególnie trudno było się dostać, jak pisał w swoich wspomnieniach Ludomir Benedyktowicz. Do jego uczniów zaliczano m.in. Matejkę, z pewnością z jego rad korzystali: Władysław Czachórski, Aleksander Gierymski, Józef Brandt. *Seni nad zwłokami Wallen-*

steina Karla Piloty'ego, zawieszony w Nowej Pinakotece, budził przed ponad stu laty powszechny podziw wśród przybywających do Monachium adeptów malarstwa. Tutaj, na wystawie, *Aleksander Wielki żegnający się przed śmiercią ze swoim wojskiem* – mimo że powieszony na wprost wchodzącego widza – ustępuje siłą wyrazu wiszącemu na bocznej ścianie obrazowi Gyula Benczúry *Chrzest Vajka*. Czyżby uczeń przerósł mistrza? Główne postacie przedstawienia, chrześcijański biskup i pogański władca węgierski, zajmują centralną część tej zrównoważonej, pełnej podniosłości kompozycji. Oświetlenie, sposób ustawienia postaci, kontrast kolorystyczny, purpura okrywająca na wpół obnażone ciało księcia i złoto płaszcza biskupiego wzmacniają treść przedstawienia. Dla wszystkich kochających przepych i materialność XIX-wiecznego akademizmu jest to obraz godny najwyższego podziwu. Wiszący na wprost *Chrztu Vajka* obraz Sandora Wagnera, *Ofiarna śmierć Titusza Dugovicsa* świadczy o uzależnieniu ucznia od dzieła nauczyciela, czyli Piloty'ego. Wielofiguralne, pełne dramatycznego patosu dzieło, o ciekawym, żeby nie powiedzieć preintelektualizowanym układzie kompozycyjnym, wydaje się wtórne wobec wcześniej omówionych prac. Dla widza polskiego jest to jednak autor niezwykle ważny, gdyż to w jego pracowni uczyło się ponad sześćdziesięciu (!) naszych malarzy. Był najbardziej popularnym profesorem malarstwa historycznego wśród Polaków. Jedyne jego obraz na wystawie nie może dawać świadectwa jego talentowi i niewątpliwym umiejętnościom pedagogicznym.

Trzeba stwierdzić, że Węgrzy są na wystawie dobrze prezentowani. Byli po Niemcach najliczniejszą grupą narodową wśród studentów akademii. Wielu z nich z czasem awansowało na stanowiska profesorskie. Dowodem tego „profesorska” sala wystawy, gdzie wśród niemieckich nazwisk pojawiły się także węgierskie. Z malarstwa węgierskiego pokazano przede wszystkim historyczne i to rozwijające się w kręgu Piloty'ego, gdyż Gyula Benczúr, Bertalan Székely, Sándor Wágner i Sándor von Liezen-Mayer byli z nim właśnie związani. Wszyscy w swojej twórczości sięgali do przeszłości Węgier lub tematów literackich. Narodowe mity trafiły także na płótna Béli Ivanyi'ego Grünwalda, ale jego *Miecz Boga Wojny* z 1890 r. różnił się bardzo od wielofiguralnych, pełnych patosu i odznaczających się kolorystyką „dawnych mistrzów” prac niewiele starszych od niego kolegów. Jasne w kolorystyce płótno, przedstawiające półnagiego pastuszka jako Boga Wojny, przed którym wystrzela z ziemi srebrzysty miecz, jest tak charakterystycznym dla tej epoki realistycznym przedstawieniem treści symbolicznych. Wysoko umieszczony horyzont i płaska przestrzeń krajobrazu,

na którego pierwszym planie umieszczone są postacie przedstawienia, to cechy formalne, które trafiły także do obrazu Istvána Csóka, *Żeńcy*, przywołującego dalekie echa francuskiego realizmu z jego monumentalizacją pracujących ludzi.

Każdy z obrazów na sali węgierskiej stanowi wartość samą dla siebie. Za każdym nazwiskiem kryje się siła tego malarstwa. *Łuski kukurydzy* Simona Hollósy'ego czy *Burza na puszcze* Mihály'a Munkácsy'ego świadczą o talencie autorów i wysokim poziomie sztuki węgierskiej drugiej połowy XIX wieku. Wielość tematów (historyczne, literackie, mitologiczne, rodzajowe) oraz różnorodność rozwiązań stylistycznych czyni je ciekawymi i godnymi podziwu. Przy okazji prezentacji twórczości węgierskiej, kurator wystawy pozwolił sobie na pewną grę z widzami. *Przesłuchanie* László Pataky'ego natychmiast wywołuje z pamięci obrazy Fritza von Uhdego. Autor podkreśla zresztą te związki w umieszczonym obok obrazu i w katalogu tekście. Zabieg ten, trzeba przyznać przemyślny i inteligentny, przypomina widzowi Uhdego, ale pozwala także poznać innego twórcę, który bohaterów swoich płócien, biednych ludzi, często pokazywał w kontekście scen religijnych, które w tradycji chrześcijańskiej stały się ikonami.

Polacy są na wystawie w Haus der Kunst równie silnie i wybornie reprezentowani. Nasze malarstwo może budzić i budzi szczery podziw. Jan Matejko, Józef Brandt, Maksymilian Gierymski, Aleksander Gierymski, Władysław Czachórski, Alfred Wierusz-Kowalski – to nazwiska dla środowiska monachijskiego z pewnością ważne. Julian Fałat był w Monachium krótko, dwa razy zapisywał się na akademię, w sumie spędził tam nie więcej niż trzy lata. Daleko mu do kariery i autorytetu innych polskich monachijczyków. Wielkim zaskoczeniem – w dobrym sensie – jest obecność na wystawie aż pięciu prac... Zofii Stryjeńskiej.

Artystka zapisała się do akademii w 1911 r. pod nazwiskiem brata, a jej wyjazd do Monachium był w pewnym stopniu awanturniczy. Barwność postaci i rozpoznawalność jej sztuki dodają kolorytu naszej sali, podgrzewając jednocześnie temperaturę dyskusji. Trzeba bowiem powiedzieć, że dobór dzieł polskich malarzy wzbudza wśród odwiedzających wystawę rodaków kontrowersje.

Nie ulega jednak wątpliwości, że obrazy polskie zostały wybrane niezwykle starannie i ... trafnie. Władysława Czachórskiego *Chwila zadumy* to jeden z lepszych jego salonowych wizerunków pięknych, młodych kobiet. Obraz należał do prywatnych zbiorów księcia Luitpolda, który w kolekcji liczącej około 500 dzieł miał kilka prac polskich. Dziś *Chwila zadumy* znajduje się w polskiej kolekcji prywatnej. Jej wyważona kompo-

zycja, harmonijna kolorystyka i właściwa Czachórskiemu uroda materii przyciągają wzrok widzów. To jedyna tego typu praca na wystawie, a przecież takie salonowe malarstwo było ucieleśnieniem sztuki akademickiej. Jana Matejkę reprezentuje *Stańczyk*, którego namalował w 1862 r., dwa lata po powrocie z Monachium. Płótno jest świadectwem talentu naszego narodowego mistrza. Autorzy wystawy trafnie podkreślili podwójną treść obrazu, odwołującego się poprzez wydarzenia z początku XVI w. do rozbiorów i XIX-wiecznej sytuacji politycznej Polski. *Stańczyk*, obraz historyczny, niosący w sobie istotne treści historiozoficzne, jest dziełem o wielkich wartościach malarskich i artystycznych. Zbudowany na przeciwieństwach (ruch i statyka, cień i światło, czerń i czerwień, pion i linie poziome, tłum i samotność, beztroska i refleksja), wysmakowany kolorystycznie, doskonały warsztatowo, budzi podziw dla dojrzałości artystycznej i talentu autora.

Józef Brandt, który spędził w Monachium ponad pięćdziesiąt lat życia i odniósł tam wielki sukces artystyczny, finansowy i towarzyski, zwykł swoje obrazy podpisywać sygnaturą opatrzoną dopiskiem „z Warszawy”. Uczył się u Karla Piloty'ego, ale w swojej twórczości daleko odszedł od nauk mistrza. Pozostał przy tematyce historycznej, ale motywy z przeszłości Polski przedstawiał w swoistej rodzajowej i pełnej temperamentu interpretacji. *Wezwanie do boju* to reporterski, filmowy zapis sytuacji widzianej z perspektywy wnętrza stodoły, z której wezwani bojowym alarmem wojaacy w jednej chwili pragną się wydostać. U wrót jarzących się słonecznym światłem kłębi się zwarty tumult jeźdźców i koni. Kontrasty świetlne, zamierzona szkicowość, silne skróty perspektywiczne, syntetyczny, szybki sposób malowania, kurz i pył, plamy światła i głębokie cienie oddają prawdę przedstawionej sceny i dają wyraz fantazji i wizyjności malarza.

Zestawiona z obrazem Brandta *Przerwa w polowaniu* Maksymiliana Gierymskiego z trudnością wytrzymuje sąsiedztwo. Trzeba rzeczywiście dużo uwagi, aby docenić urok tego niewielkiego „zopła” (scenki przedstawiającej w XVIII-wiecznej dworskiej scenografii jeźdźców w lesie). Spokojna, statyczna scena, malowana w rozproszonym świetle pozbawionego słońca dnia, tylko najbardziej wytrwałym obserwatorom ukaże swój urok. Cóż, podczas otwarcia organizatorzy wystawy prosili o uważne jej „czytanie”. Obraz Maksymiliana Gierymskiego z pewnością tego potrzebuje. Nieefektowny w kompozycji, kolorystyce i wybranym motywie jest doskonałym odzwierciedleniem realistycznych tendencji polskiego malarstwa drugiej połowy XIX w., a także niezbitym dowodem talentu ich prekursora.

Nokturn młodszego brata Maksymiliana, Aleksan-

6. Alfred Wierusz-Kowalski, *Wilk*, ok. 18806. Alfred Wierusz-Kowalski, *Wolf*, ca. 1880

dra Gierymskiego, przedstawiający *Plac Maks-Józefa w Monachium nocą* także wymaga uwagi i cierpliwości w oglądaniu. Pograżony w mroku plac rozjaśniają żarzące się słabo lampy gazowe i czerwona chusta na ramionach przechodzącej dziewczyny. Trzeba wielkiego kunsztu malarskiego, aby odtworzyć taką scenę, nadać jej nastrój, nie zgubić w cieniach szczegółów.

Pozornie nieefektywny, ale w rzeczywistości niezwykle artystycznie kunsztowny okazał się *Wilk* Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Zwrócił na niego uwagę także recenzent wystawy z „Süddeutsche Zeitung” Harald Eggebrecht. Poziomo wydłużony obraz przedstawia stojącego na pokrytym śladami śniegu samotnego wilka. Jego oczy żarzą się złowieszczym blaskiem w mroku zimowej nocy. Szara, monochromatyczna, z bardziej wyczuwalnymi niż widocznymi blaskami nikłego różu i błękitu, malowana szerokimi pociągnięciami pędzla praca odczytywana jest także jako wyraz osamotnienia w twardej walce o życie. Te symboliczne treści ukryte w obrazie nadają całej twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego inny wymiar. Znany przede wszystkim jako twórca obrazów przedstawiających napady wilków na sanie, weselne orszaki lub powolne przejazdy zaprzęgami, tutaj jawi się nie jako twórca szukający łatwych efektów, ale skłonny do głębokiej refleksji wyrafinowany kolorysta.

Ruiny zamku koło Czorsztyna, akwarela Juliana Fałata, to bliski już abstrakcji, nastrojowy, syntetycznie malowany pejzaż. W 1910 r., kiedy powstał obraz, jego autor dawno zapomniał o naukach pobieranych

w Monachium, uczył się tam bowiem do 1880 r., ale doskonałym akwarelistą został właśnie dzięki pobytowi w stolicy Bawarii. Nie bez znaczenia dla jego malarstwa było też z pewnością znane mu monachijskie malarstwo pejzażowe, rozwijało się ono jednakże wówczas poza akademią, gdyż dopiero w latach 90. przywrócono na niej pracownię krajobrazu, zrazu nie wyznaczając żadnego na to stanowisko profesora.

Polską salę dopełnia pięć akwarel Zofii Stryjeńskiej z cyklu przedstawiającego *Zmartwychwstanie*, namalowanego w latach 1917 i 1918. Utrzymane są we właściwym artyście stylu, a raczej stylizacji. Realia przedstawień są na wskroś fantazyjne, mimo zachowania absolutnie realistycznych szczegółów. *Chrystus powstający z grobu* ubrany jest w sposób jako żywo przypominający rosyjski strój ludowy. W akwreli *Trzy Marie u grobu* jedna z nich okrywa się łowickim pasiakiem. Aniołowie w innej akwreli mają na głowach pióropusze z pawich piór. Siła fantazji, rozmach, bezgraniczna swoboda kompozycyjna, stylistyczna, ikonograficzna, którymi cechują się te prace, wywołują wielkie wrażenie. Trudno się oprzeć żarliwości artystki, nie tyle religijnej, co twórczej. Akwarele Stryjeńskiej na tle prezentowanych na wystawie historycznych gigantów uderzają świeżością i witalnością, jawią się jak szczere i naiwne wyznanie wiary.

Polskie obrazy zostały wybrane z wielką kulturą plastyczną i także od widzów wymagają pewnej dojrzałości estetycznej. Nie są to prace zewnętrznie efektowne. Nie epatują wielkością, dramatyzmem scen,

7. Widok ogólny na salę „profesorską” wystawy „Die Kraftprobe” z widocznym z prawej strony płótnem Carla Schorna *Zatopienie grzeszników*, na środku sali rzeźba Karla Freda Dahmen’a, *An die geschundene Kreaturr (Udręczonemu stworzeniu)*, 1972/1974

7. General view of the “professors” showroom at the “Die Kraftprobe” exhibition; to the right – canvas by Carl Schorn, *Drowning Sinners*, in the centre – sculpture by Karl Fred Dahmen, *An die geschundene Kreaturr (Tormented Creature)*, 1972/1974

podniosłością tematu. Chwytają ułamki życia i rzeczywistości – wizerunek zamyślonego błazna, fragment krajobrazu, wieczorną ulicę. Czyż jednak obrazy te nie mówią wystarczająco wiele o świecie, ludziach, artystach? Czy nie poruszają bardziej serc widzów, nie zatrzymują na dłużej w zachwyceniu niż spiętrzone w pompatycznych konwulsjach tłumu z innych płócien?

Na wystawie urządzono kilka innych sal narodowych: węgierską (o której już wspominałam), krajów południowo-słowiańskich i nadbałtyckich. Widać też wyodrębnioną grupę Amerykanów. Dominuje tu okrutna rejestracja narodowych klęsk i zwycięstw – płonące pola bitwy, zabici, pojmani, chwile przed lub po bitwie. Wiek XIX z powolnym wybijaniem się kolejnych narodów na niepodległość, z ich potrzebą budowania historycznej tożsamości, potrzebował malarstwa historycznego, a ono w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych było zawsze bardzo cenione. Różnie jednak bywało ze studentami, którzy przybywali do stolicy Bawarii. W dobrych latach, a taki był cały XIX w., do ksiąg immatrykulacyjnych wpisywano, zdarzało się, ponad dwieście nazwisk rocznie. Poziom ich przygotowania do studiów był jednak bardzo różny, co wynikało po prostu z odmiennych tradycji plastycznych i poziomu szkolnictwa artystycznego w krajach, z których pochodzili. Szczególnie widoczne jest to, co organizatorzy podkreślili podczas otwarcia wystawy, w sztuce Bułgarów. Poddani kilkusetletniej niewoli muzułmańskiej, odizolowani od kultury śródziemnomorskiej, dopiero dzięki kontaktom z Monachium włączyli się w nurt europejskiej sztuki. Nikolai Pavlovič, którego aż dziewięć prac pokazano w Haus der Kunst, zapisał się w 1856 r. jako pierwszy Bułgar do monachijskiej akademii.

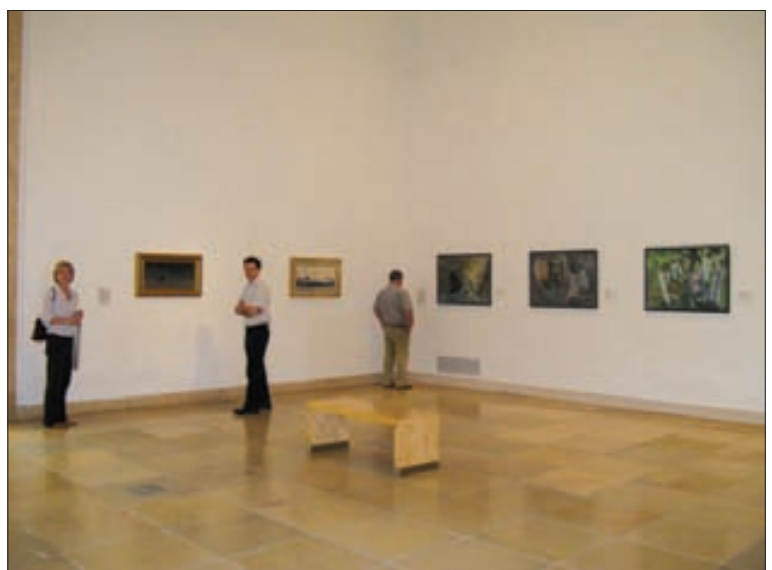
8. Widok ogólny na salę polską, w środku – kurator wystawy „Die Kraftprobe” dr Leon Krempel

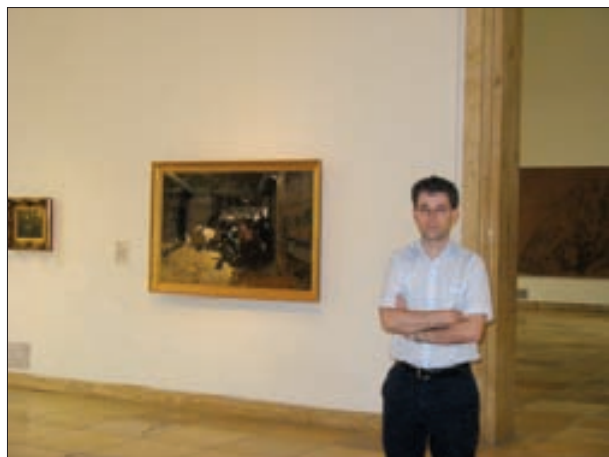
8. General view of the Polish showroom, in the centre – Dr. Leon Krempel, curator of the “Die Kraftprobe” exhibition



Jego obecność na wystawie to symbol tytułowego „promieniowania” („Ausstrahlung”) uczelni. Młodzi artyści już w trakcie studiów wysyłali swoje prace na wystawy do kraju. Docierały tam też relacje o ich sukcesach, nagrodach, wytrwałej pracy w monachijskich atelier. Młodzi ludzie nad Izarą doskonalili swój warsztat, poznawali sztukę dawnych wieków i współczesnych sobie mistrzów. Zmieniali swoje artystyczne upodobania i ideały. Tak odmienieni wracali do kraju, zostając tam posłannikami „nowej” sztuki.

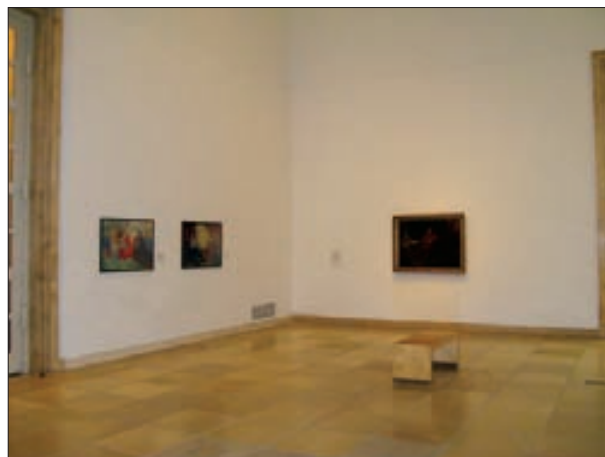
Polacy przyjeżdżali do Monachium dobrze przygotowani twardą, ale utalentowaną ręką Wojciecha Gersona lub Jana Matejki. Nic dziwnego, że z biegiem lat robili kariery w całej Europie. Antoniego Piotrowskiego bułgarski car zaprosił na swój dwór, czyniąc z artysty malarskiego kronikarza narodowych dziejów.





9. Fragment sali polskiej z widocznym w tle obrazem Józefa Brandta, na pierwszym planie kurator wystawy, dr Leon Krempel

9. Fragment of the Polish showroom with painting by Józef Brandt in the background; in the foreground – Dr. Leon Krempel, curator of the exhibition



10. Fragment sali polskiej z widocznym w tle obrazem Jana Matejki i dwiema akwarelami Zofii Stryjeńskiej

10. Fragment of the Polish showroom with painting by Jan Matejko in the background and two water colours by Zofia Stryjeńska

Twórca sielskich scenek rodzajowych i wyciszonych przypomnień powstania stycziowego stał się nagle wielkoformatowym malarzem batalistą i to w formie w Polsce raczej nieznaną. Polskie malarstwo kochało zawsze konie i szabelkę, ale nie rzeź i pohańbione trupy. Podobną metamorfozę przeszedł Jaroslav Vešín – Czech, uczeń Brandta i naśladowca Alfreda Wierusza-Kowalskiego, pod bułgarskim protektoratem stał się także kronikarzem krwawych wydarzeń.

Po obejrzeniu kolejnych historycznych, powolnych patriotycznym powinnościom dzieł, z poczuciem ulgi zatrzymuje się nasz wzrok na takich obrazach, jak Słowaka Józefa Hanuli. Jego obraz *Na rodzinnej ziemi*, w którym wyczuwa się inspiracje francuskim realizmem, jest w swojej symbolicznej wymowie równie patriotyczny, a przyjemniejszy dla oka. Namalowany około 1908 r. wyraźnie odchodzi już od XIX-wiecznego realizmu na rzecz klasycyzującej i syntetyzującej formy.

W Haus der Kunst nie sposób ominąć największego z płócien: *Biczowników* Carla von Marra, które przede wszystkim zwraca uwagę rozmiarami (420 x 790 cm). Organizatorzy wystawy epatują także jego ponadstuletnią nieobecnością w Europie (w 1893 r. autor wysłał dzieło na światową wystawę do Chicago, gdzie zostało kupione przez prywatnego kolekcjonera), precyzją wykonania i długotrwałymi badaniami historycznymi oraz pracą nad kompozycją autora. Po pokazie *Biczowników* na wystawie w Glaspalast Marr zdobył w ciągu jednego dnia sławę wielkiego artysty. Obraz jest też dobrym przykładem monachijskich, lub ogólniej XIX-

wiecznych, niezwykle dokładnie odzwierciedlanych, malowanych w wielkich rozmiarach scen historycznych. Tworzyli je także Piloty, Matejko, Siemiradzki.

Brzemie malarstwa historycznego i realizmu w pewnym momencie zaczęło ciążyć monachijskim artystom. Buntowano się przeciwko dyktatowi nie tylko akademii, ale i artystycznych stowarzyszeń. Szukano nowego. „Die Kraftprobe” co jakiś czas pokazuje inną twarz sztuki: jest to wyciszony, maleńki pejzaż Kobella; prowokująca do refleksji nad ludzką naturą, pięknie malowana, ale szpetna *Matka z cytryną* Gabriela von Maxa, Czecha widzącego wokół siebie i *sacrum* w zwyczajności, i *profanum* we wzniosłości; portret malowany ręką Franza Lenbacha. W końcu pojawia się „nowe”: *Akt młodego chłopca z rybą* Paula Höckera czy mroczny, tajemniczy, żarzący się pomarańczowym blaskiem *Zachód słońca nad morzem* Franza von Stucka. Akademia w owym czasie, w pierwszych latach XX w., miała jeszcze w sobie siłę przyciągania („Anziehung”). Wśród jej studentów znaleźli się Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc i inni, o których za kilka lat zrobi się głośno. *Cmentarz Północny* Kandinsky’ego odrealniony, bliski abstrakcji w powtarzalności krótkich i szerokich plam barwy, oraz pięcioczęściowy, nawiązujący do formy parawanu pejzaż Paula Klee wprowadzają widza w świat sztuki poszukującej, eksperymentującej i z treścią, i z formą, bezpowrotnie odchodzącej od funkcji mimetycznej.

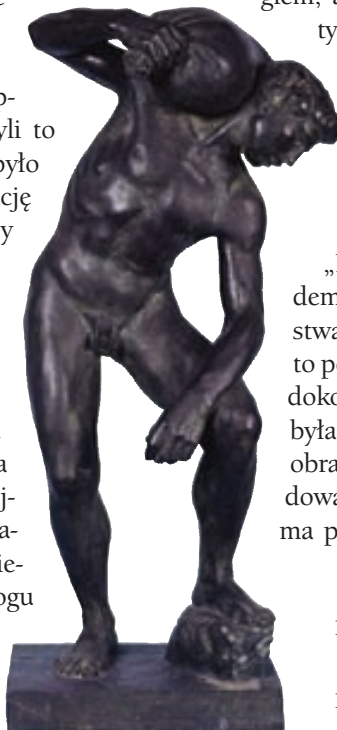
Autor wystawy nie pominął trudnego dla akademii czasu nazizmu. Pokazał *Akt Adolfa Zieglera*, rzeźbiarski *Portret Adolfa Hitlera* wykonany przez Bernharda

Bleekera oraz inne przykłady sztuki „słusznej ideologicznie”.

Oglądając dalszy ciąg wystawy ma się wrażenie, że to był początek końca akademii. Organizatorzy zdają się sądzić to samo. Sztuka wyszła wówczas poza mury uczelni. Rozwijała się już nie w obrębie instytucji, nie pod uważnym i troskliwym okiem królewskich, a później państwowych mecenasów, a raczej w kontrze do nich. Tym bardziej, że akademii monachijskiej trudno było otrząsnąć się z brzemienia lat 30. i 40. XX wieku. Dopiero bunt młodzieży w 1968 r. przewietrzył jej mury.

Oczywiście Monachium nadal jest miastem sztuki. Czy jednak zwiedzając wspólną przestrzeń trzech sal poświęconych współczesności możemy być tego pewni? Chodzi się w zgiełku produkowanym przez kilka monitorów, na których wciąż odtwarzane są filmy przygotowane przez obecnych studentów: rewolta studentka z 1968 r., obraz mieszczańskiej rzeczywistości tamtych lat i młodzieńczy bunt. Hasła wypisywane na ścianach i te sprzed epoki, wykrzykiwane na mównicach. Wystawę symbolicznie kończą płonący stos z obrazu Karla Küffela *Bez tytułu* oraz *Obraz materialny* Güntera Förga, który okazuje się po dokładniejszym obejrzeniu czerwonym płótnem rozpiętym na blejtramie.

Akademia nigdy nie narzucała jednolitego stylu, nie podporządkowywała studentów jednej zasadzie artystycznej. Z pewnością miały na to wpływ jej początki, kiedy to powołano na pierwszych profesorów artystów, jakkolwiek wyznających w większości te same ideały, nazareńczyków, to przecież pochodzących z różnych środowisk akademickich: z Wiednia, Düsseldorfu, Lipska. Z upływem czasu coraz częściej byli to malarze obcej narodowości (wielu z nich było np. Węgrami). Nie bez wpływu na sytuację akademii i jej rolę w rozwoju sztuki miały malarstwo i rzeźba powstające poza jej ramami. W XIX w. chronił tę nieoficjalną twórczość protektorat Wittelsbachów poprzez system powołanych w tym celu stowarzyszeń artystycznych, organizowanych wystaw i zakupów. Od początku XX w. akademie w całej Europie straciły na znaczeniu i niewiele tak naprawdę przejmowało się warsztatem, zasadami nauczania, ideałami estetycznymi. Ta utrata kierunku widoczna jest chociażby w katalogu wystawy – uporządkowana część historyczna oraz błazenada i chaos wyzieraający ze zdjęć obrazujących współczesność akademii.



Katalog to obszerna, starannie przygotowana i na wysokim poziomie wydana publikacja. Pokazuje obraz wystawy, ale też zawiera wiedzę szerszą o monachijskiej sztuce, przede wszystkim malarstwie, oraz instytucji, jaką była i jest akademie.

Miłośnicy malarstwa po obejrzeniu „Próby sił” w Haus der Kunst mieli okazję uzupełnić swą wiedzę na jeszcze dwóch wystawach. W Museum Villa Stuck czynna była od 5 czerwca do 14 września ekspozycja: „Monachijska secesja 1892-1914” („Die Münchner Secession 1892-1914”), a w Polskim Centrum Kultury od 2 lipca do 6 sierpnia – wystawa: „Sygnatura inaczej pisana. Obecność artystów polskich w Monachium w świetle archiwaliów” („Signatur – anders geschrieben. Anwesenheit polnischer Künstler in München im Lichte von Archivalien”). Obie ekspozycje uzupełniają obraz sztuki ukazanej w Haus der Kunst, z definicji przecież niepełny. Czasem powtórzy się jakieś nazwisko, przewinie się ten sam temat. Tylko obraz świata jest inny. Mniej historii i polityki, więcej zmysłowości, urody i zagadki życia.

W Museum Villa Stuck także nie zabrakło Polaków. Czynnie przystąpili do monachijskiej secesji już u jej zarania Waław Szymanowski i Stanisław Grocholski, udzielało się i brało udział we wspólnych wystawach wielu innych: Otolia Kraszewska, Ksawery Siekierz, Olga Boznańska, Henryk Glicenstein. I to jego rzeźba, *Rzymski tragarz*, trafiła na wystawę. W publikacji towarzyszącej wystawie, bo trudno nazwać ją tylko katalogiem, autorzy esejów poświęconych problematyce monachijskiej secesji sporo miejsca poświęcili Waławowi Szymanowskiemu i Zdzisławowi Suchodolskiemu.

* * *

„Próba sił” to ważny etap w historii Akademii Sztuk Pięknych w Monachium i malarstwa monachijskiego, ale także polskiego. Jest to po dziesiątkach lat syntetyczna prezentacja dokonań jej profesorów i uczniów (pierwszą była wystawa w 1858 r.). Ukazuje ona pewien obraz środowiska, należy to stwierdzić zdecydowanie – obraz subiektywny. Odwiedzający ma prawo zapytać, dlaczego zabrakło na niej

11. Henryk Glicenstein, *Rzymski tragarz* na wystawie „Secession 1892-1914”

11. Henryk Glicenstein, *Roman Porter*, featured at the “Secession 1892-1914” exhibition



12. Richard Riemerschmid, *Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden (I zasadził Pan Bóg ogród w Edenie)*, 1900 na wystawie "Secession 1892-1914"
12. Richard Riemerschmid, *Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden (And the Lord God planted a garden eastward in Eden)*, 1900, featured at the "Secession 1892-1914" exhibition

np. Johanna Overbecka czy wielce zasłużonego dla instytucji Wilhelma Kaulbacha, co robi na niej zdecydowanie wtórny (!) Jaroslav Vešin, albo... Zofia Stryjeńska (!).

Dominującym wrażeniem podczas oglądania „Próba sił” było zaskoczenie. Spokojne obejrzenie wysta-

wy, wczytanie się w umieszczone na niej objaśnienia, przejrzenie publikacji jej towarzyszącej, pozwala lepiej odczytać intencje kuratora, pójść śladem jego myśli i w detektywistyczny sposób rozszyfrować wszelkie jej zawilości. „Próba sił” jest dziełem autorskim i zostawmy autorowi prawo do decyzji i wyboru. Każdy z pokazanych obrazów ma uzasadnienie swojej na wystawie obecności. Inny kurator zbudowałby inną „próbę sił”. Inną, i nic więcej.

Wystawa budzi zaskoczenie świadomym podkreśleniem odmienności malarstwa związanego z akademią od tego, które powstawało poza jej murami. Terminy „malarstwo monachijskie” i „malarstwo akademii” okazały się bardzo od siebie odległe. Prezentowane na niej dzieła znanych artystów pokazują ich inne oblicze, np. Franz Roubaud, mistrz malowniczych wizerunków Czerkiesów, w Haus der Kunst występuje jako autor relacjonujący okrutną wojenną rzeź. Zaskakuje liczba artystek, ale czy w stosunku do studiujących kobiet ich reprezentacja na wystawie nie jest zbyt liczna? Zastanawia dominacja malarstwa historycznego. Oczywiście, z takiej tematyki akademii monachijska słynęła w całej Europie, malarstwo historyczne tkwiło na samym szczycie w hierarchii tematów, ale czy rzeczywiście w ciągu pierwszego stulecia funkcjonowania uczelni tak bardzo nie zostawiano na niej przestrzeni na inne zainteresowania? Zastanawia brak malarstwa oficjalnego, reprezentacyjnego. Gdzie portrety dynastii Wittelsbachów, dygnitarzy, sceny uroczystości, parad, wyjazdów? Gdzie tematyka religijna, mitologiczna? Każdy z przyjeżdżających na studia do Monachium młodych adeptów sztuki – z Polski, Węgier, Finlandii czy Ame-



13. Widok ogólny sali na wystawie „Sygnatura inaczej pisana”, widoczne zdjęcie pracowni Alfreda Wierusza-Kowalskiego w Monachium sfotografowanej przez Carla Teufel’a
13. General view of the showroom at the “Signature written differently” exhibition, photograph of Alfred Wierusz-Kowalski’s studio in Munich, taken by Carl Teufel



14. Wernisaż wystawy „Sygnatura inaczej pisana”, 2.07.2008
14. Opening of the “Signature written differently” exhibition, 2 July 2008

(Fot. 1-6, 11-12 – dokumentacja wystawy „Die Kraftprobe”; 7-10 –E. Klaputh; 13-14 – J. Brzozowski)

ryki – wiózł ze sobą bagaż narodowych, historycznych ikon oraz swoich w związku z tym powinności. Akademia wówczas z takich „obciążeń” nie wyzwałała. Wszyscy na własny sposób z tymi mitami się zmagali. Atmosfera uczelni raczej je podsycała niż wygaszała. Nie było w niej wtedy miejsca na poszukiwania czy to tematyczne czy formalne. To na tej wystawie widać. Wiek XX przyniósł pogoń za nowością, odmiennością. Pogubił reguły i zasady warsztatowe. To też widać. Jest więc „Próba sił” także swoistą diagnozą sztuki na przestrzeni dwóch stuleci. Możemy tylko zadawać sobie pytanie, czy doskonałość warsztatowa i uszeregowane pod względem ważności tematy są mniej istotne dla rozwoju talentów artystycznych niż wynoszona na piedestał zasada swobody twórczej?

Oglądając „Próbę sił” ma się niestety przykre uczucie dysproporcji przestrzennej. Nawet gigantyczne kartony P. Cornelisua, J. Schnorr von Carolsfelda, czy obrazy M. Schwinda, lub K. Marra giną w tak monumentalnych salach, jakimi dysponuje Haus der Kunst. O tym, że w mniejszych i niższych salach lepiej odnalazłyby się

pozostałe dzieła nie można wątpić. Poszczególne obrazy powieszono na ścianach z pewną rozrzutnością miejsca. Ogląda się je dobrze, ale narzuca to pewien dystans i swoisty, analityczny ogląd. Trudno o klimat zachwyty dla piękna i podniosłości tematu. Nagromadzenie okrutnych scen bitewnych, dominacja plastycznych poszukiwań narodowych korzeni wprowadza dodatkowo chłód i intelektualne, a nie emocjonalne zaangażowanie. Mało który obraz zachwyci urodą lub wywoła wzruszenie, poruszy zmysły i serca. To można przeżyć tylko na sali polskiej! Sali, gdzie „historia malowana” jest także obecna, ale najważniejsze są uczucia, zastanowienie nad światem, piękno obrazu.

Nie wiem, ilu odwiedzających wyjdzie z Haus der Kunst rozczarowanych, ilu rozżłoszczonych, ilu zachwyconych lub po prostu zainteresowanych. Jeśli jednak będą chcieli o niej rozmawiać, doszukiwać się uzasadnienia dla doboru dzieł, spierać się o obecność głowy Hitlera, pytać o nieobecnych – to potrzebę organizacji tej wystawy trudno przecenić.

Eliza Ptaszyńska

"Die Kraftprobe" – "Trial of Strength". 200th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Munich

In 2008 Munich celebrated the 850th anniversary of the town and the 200th anniversary of the local Academy of Fine Arts. In order to reach experts on the subject in assorted European countries an international scientific session on the history of nineteenth-century painting in Munich was held already in 2005. The accompanying exhibition entitled "Die Kraftprobe" ("Trial of strength") and presenting 200 years of the Academy's accomplishments, was shown at Haus der Kunst from 30 May to 31 August 2008 and crowned years of work and surveys carried out by its author, Dr. Leon Repel.

The show opened with a painting by Franz Defregger, aptly entitled *Die Kraftprobe* and depicting a Tyrolean youth testing his strength by lifting a boulder and surrounded by village observers. The genre portrayal and its ambiguous interpretations became, together with other compositions featured in the first showroom, an embodiment of all that which transpired in the art evolving during the two centuries of the Academy's existence. This confrontation of the forces of tradition and modernity involved academic recognition for historical painting and the thematic interests of the artists. It also reflected a clash of art undergoing a process of democratisation and its elevation, characteristic for academic currents. The *oeuvre* of artists connected with the Academy was echoed in the emergence of national identity and the historical genre, typical for the nineteenth century. This was the prime reason why young artists from Eastern, Central and Northern Europe decided to study in Munich.

The showroom opening the exposition displayed also works by several women, such as Maria Electrina von Freyberg, Louise Seidler, Elisabeth Ney, or Barbara Popp. All originate from the first stage in the development of the Academy when female students were permitted to attend courses (up to 1840).

The presentation of art created at the Academy of Fine Arts in Munich was initiated with a display held in the grand "professors" showroom and composed of works by Julius Schnorr von Carolsfeld, Peter von Cornelius, Carl Schnorn, Wilhelm von Kobell, Johann Georg von Dillis, Karl Piloty and his students as well as Gyula Benczúra and Alexander Wagner. The K. Piloty studio was the destination of many Poles, and Wagner taught some sixty Polish students. The exposition was comprised of national showrooms: Polish, Hungarian, Bulgarian, Baltic, etc. The conspicuous features of the Polish showroom included subtle themes, excellent workshop skills, sophisticated colouristic solutions, and the ambience or dynamics of particular works, such as *Stańczyk* by Jan Matejko, five water colours from the *Resurrection* series by Zofia Stryjeńska or the compositions by Alfred Wierusz-Kowalski, Józef Brandt, Aleksander and Maksymilian Gierymski, Władysław Czachórski and Julian Fałat. The visitor was struck by the prevalence of the historical genre – paintings by Croatian, Slovenian, Bulgarian and Serbian artists as a rule portrayed the most dramatic and bloody fragments of their national history. All told, the exposition was dominated by nineteenth-century painting featured

under the slogan: “Attraction and radiation” (“Anziehung und Ausstrahlung”), although it also included canvases by Vassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, or Giorgio de Chirico, testifying that the Munich Academy welcomed the new artistic currents of the twentieth century. The organisers did not ignore the Nazi period, controversial in the history of the Academy, and featured a bronze head of Adolf Hitler by Bernhard Bleeker and other purely propaganda works.

Modern art was shown under the motto: “The lighthouse

and *ignes fatui*” (“Leuchttürme und Irrlichter”), which evoked assorted quests and misleading paths.

The Munich exhibition provoked discussions: the selection of artists and works distant from the typical *emploi* of a given painter, a vast presentation of less well-known artists or those not as significant for the overall image of art developing at the Academy, as well as a joint display of twentieth-century installations and sculptures alongside nineteenth-century painting forced the visitor to carefully decipher its ideas. □

Magdalena Dolińska

MUZEA I MUZEALNICY WE FRANCJI

Przekonanie, że dziedzictwo kulturowe ma podstawowe znaczenie dla kształtowania narodowej i regionalnej tożsamości, jest mocno ugruntowane w naszej świadomości i nikt dziś nie zaprzecza potrzebie jego ochrony. Równie silne jest przekonanie, że najważniejszą formą opieki nad zabytkami ruchomymi, stanowiącymi istotną owego dziedzictwa część, są muzea¹. Niestety, nie zawsze towarzyszy temu świadomość, że nie da się tych zadań wypełniać bez odpowiednich nakładów finansowych i bez wysoko wykwalifikowanych specjalistów. Nie neguje się co prawda, że *muzea to miejsca wyjątkowe i ważne, strażnicy i opiekunowie naszego wspólnego, historycznego dziedzictwa*², dla większości jednak społeczeństwa muzeum to tylko *sala wystawowa i zaplecze do picia herbaty*³, a kustosze kojarzą się najczęściej ze znużonymi z lekka paniami, pilnującymi gablot i zabraniającymi dotykania eksponatów.

Tymczasem opieka nad zbiorami – a to one właśnie stanowią podstawę istnienia i działania każdego muzeum – wymaga obszernych magazynów na ich pomieszczenie, pracowni naukowych i konserwatorskich, przestronnych sal na prezentowanie wystaw, których urządzenie poprzedzone jest zazwyczaj ogromnym wysiłkiem badawczym i organizacyjnym całego zespołu ludzi, fachowców o wysokich kwalifikacjach i wszechstronnych umiejętnościach. Muzea gromadzą, przechowują, chronią i konserwują przedmioty o wartości naukowej, historycznej i artystycznej, opracowują je i prezentują na różne sposoby szerokiej publiczności. W zmieniającej się nieustannie rzeczywistości są instytucjami, których zadaniem jest niejako zatrzymanie czasu, zachowanie wiedzy o *przeszłości dla przyszłości* i przekazanie jej następnym pokoleniom, a jednocześnie służyć współczesności poprzez upowszechnianie

tej wiedzy za pomocą wystaw, zajęć edukacyjnych, odczytów i publikacji. Oczekiwania wobec muzeów są coraz większe i podczas gdy w początkach ich dziejów przechowywane w nich zbiory służyły nielicznym – głównie uczonym i artystom – teraz, w coraz bardziej demokratycznym społeczeństwie, muszą być dostępne dla wszystkich. Kustosze zaś, dotychczas głównie strażnicy i opiekunowie zbiorów, są dziś wszechstronnie wykształconymi naukowymi zarządcami dziedzictwa przeszłości.

Nie jest to jedynie polska specyfika – wszędzie oczekuje się od muzeów nie tylko biernego przechowywania zbiorów uważanych za dziedzictwo narodowe, ale także aktywnego służeńia społeczeństwu poprzez upowszechnianie wiedzy o nich oraz poprzez uczestnictwo w rozwijającym się dynamicznie przemyśle turystycznym i tzw. przemyśle wolnego czasu. Spełnienie tych



1. Dijon – Musée national Magnin (Muzeum Narodowe Magnin), mieści się w XVII-wiecznym pałacu – mimo, że niewielkie, ma rangę narodowego, ze względu na wartość zbiorów

1. Dijon – Musée National Magnin, housed in a seventeenth-century palace – despite its small size this is a national museum due to the value of the collections

oczekiwań wymaga z ich strony zwiększonego wysiłku i podejmowania różnorodnej, dotychczas obcej im, aktywności, ze strony zaś społeczeństwa zrozumienia dla ogromu nakładów finansowych niezbędnych dla prawidłowego funkcjonowania muzeów. Wszędzie też, gdzie państwo utrzymuje lub wspiera finansowo instytucje muzealne, sprawuje zarazem nad nimi nadzór prawny i organizacyjny.

Do krajów o bogatym doświadczeniu w zakresie opieki nad zabytkami należy Francja. Już w 1790 r. utworzona tam została Komisja Zabytków Historycznych (La Commission des Monuments), która miała prowadzić badania nad losem *zabytków sztuki i nauki*⁴. Wydano też akty prawne, obejmujące ochroną rękopisy, pomniki, rzeźby, obrazy, rysunki i inne obiekty artystyczne oraz arcydzieła sztuki zagrożone wydarzeniami rewolucyjnymi⁵. Otwarcie w Luwrze trzy lata później, w 1793 r., Muséum Français, rozpoczęło historię muzealnictwa publicznego⁶. Udostępniono wówczas społeczeństwu dzieła sztuki pochodzące ze skonfiskowanych zbiorów królewskich, arystokratycznych i kościelnych, uznanych za część dóbr narodowych – skrupulatnie zinwentaryzowane i otoczone opieką państwa, miały odtąd służyć całemu narodowi jako świadectwo jego przeszłości i tożsamości.

Polityka państwa, opierająca się na założeniu, że zabytki kultury są dziedzictwem całego narodu i jako

takie muszą być otoczone opieką oraz dostępne dla wszystkich, realizowana była odtąd konsekwentnie, prowadząc m.in. do planowego tworzenia i wzbogacania muzeów w większych miastach prowincjonalnych (w latach 1802-1811 przekazano kilkunastu z nich duże depozyty państwowe, do dziś stanowiące podstawę ich kolekcji sztuki i rzemiosła artystycznego⁷). W 1816 roku wydano rozporządzenie królewskie w sprawie reorganizacji muzeów, opublikowano też pierwszy *Inwentarz zabytków (Inventaire des monuments)*. W 1882 r. dokonano prawnego podziału muzeów na państwowe oraz miejskie i departamentalne⁸, utworzono również Szkołę przy Luwrze (L'Ecole du Louvre), prowadzącą nauczanie w oparciu o kolekcje muzealne i kształcąca historyków sztuki i archeologów, a od 1927 r. także – po raz pierwszy w świecie – muzeologów⁹.

Zainteresowanie państwa skupiało się przez długi czas na ochronie zabytków z dziedziny historii sztuki oraz historii i archeologii, zgodnie z panującym przekonaniem o ich dominującym nad innymi znaczeniu. Znalazło to wyraz w wydanym w 1945 roku rozporządzeniu o tymczasowej organizacji muzeów sztuk pięknych¹⁰, gdzie muzeum definiowano jako *każdą kolekcję trwałą i otwartą dla publiczności, złożoną z dzieł mających wartość artystyczną, historyczną lub archeologiczną*¹¹. Tymczasem już wówczas muzea obejmowały zakresem swoich zbiorów i działań znacznie większe obszary rzeczywistości niż tylko artystyczna wytwórczość człowieka czy znaleziska archeologiczne. Potwierdził to ich dalszy, wspierany pomocą państwa i prywatnymi dotacjami, rozwój, w wyniku którego pod koniec XX w., obok 171 muzeów sztuk pięknych i 33 sztuki współczesnej działało we Francji 71 muzeów historycznych, 116 archeologicznych, 243 muzea etnograficzne, naukowe lub techniczne i 543 wielodziałowe¹². Były wśród nich muzea narodowe, bezpośrednio finansowane przez Ministerstwo Kultury, muzea miejskie i departamentalne, różnych instytucji (państwowych, samorządowych i niezależnych) oraz fundacji i stowarzyszeń. Istniały też niewielkie muzea o różnym statusie prawnym, często cierpiące na brak funduszy i fachowego personelu. Ta różnorodność wymagała nowych rozwiązań organizacyjnych i prawnych, tym bardziej że trwałość kolekcji i jej dostępność dla publiczności przestały być jedynym atutem instytucji muzealnej, od



2. Dijon (Burgundia) – Musée d'Art Sacré mieszczące się w dawnym kościele św. Anny – ekspozycja

2. Dijon (Burgundy) – Musée d'Art Sacré in a former church of St. Anne, exposition



3. Paryż – Musée de la Marine (Muzeum Morskie) – ekspozycja stała prezentująca 3 wieki skutnictwa morskiego
3. Paris – Musée de la Marine, permanent exposition featuring three centuries of maritime boatbuilding

której współczesne społeczeństwo spodziewało się już znacznie więcej.

W drugiej połowie XX w., wraz z postępującą demokracją społeczeństwa, od coraz liczniejszych muzeów zaczęto oczekiwać, a nawet wymagać, udostępnienia zbiorów wszystkim kategoriom obywateli oraz włączenia się w akcję upowszechniania kultury. Obok gromadzenia i ochrony zbiorów, naukowego ich badania i prezentacji na ekspozycjach stałych, coraz większej wagi nabierała działalność edukacyjna i rozrywkowa, obie traktowane niemal równorzędnie. W muzeach zaczęto dostrzegać jeden z głównych czynników kształtowania tożsamości narodowej i regionalnej oraz upowszechniania kultury, mający wielkie znaczenie dla rozwoju kulturalnego i gospodarczego, pobudzania turystyki kulturalnej, integracji społecznej i niwelowania nierówności kulturowych. Tendencje te już w 1946 r. znalazły wyraz w sformułowanej przez Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM) definicji, akcentującej cele, którym muzeum ma służyć obok ochrony zbiorów. Uznano wówczas, że jest nim *każda instytucja o charakterze trwałym, która chroni i prezentuje kolekcje przedmiotów o charakterze kulturalnym lub naukowym w celu badawczym, edukacyjnym i rozrywkowym*¹³. Dwa dziesięcia lat później, w 1974 roku, widząc w muzeum narzędzie upowszechniania kultury, ICOM określała je w swoim statucie jako *niezarobkową i permanentnie istniejącą instytucję w służbie społeczeństwa i jego rozwoju,*

*otwartą dla publiczności, która wykonuje badania nad materialnymi śladami człowieka i jego otoczenia, pozyskuje je, przechowuje i udostępnia, a zwłaszcza wystawia celem badań, nauczania i rozrywki*¹⁴. W nowej definicji podkreślona więc została, obok wcześniej wymienianych celów, służebna rola muzeum wobec społeczeństwa.

We Francji próbowano dostosować się do zmieniającej się sytuacji, podejmując od 1945 r. szeroko zakrojoną reorganizację muzeów, prowadzoną przez wiele lat. W 1945 r. utworzono Dyрекcję Muzeów Francji (Direction des Musées de France – DMF), działającą w strukturach Ministerstwa Kultury i sprawującą nadzór nad muzeami klasyfikowanymi i kontrolowanymi¹⁵, uchwalano też kolejne akty prawne regulujące organizację muzeów, ustalające wymagania kwalifikacyjne wobec ich personelu, określające warunki

opieki i pomocy ze strony państwa. Zwieńczeniem tych wysiłków prawnych i organizacyjnych, sankcjonującym objęcie opieką muzealną wszystkich rodzajów zabytków, nie tylko dzieł sztuki, a także poszerzenie roli muzeum, było uchwalenie w 2002 r. ustawy o muzeach Francji¹⁶. Wyznacza ona muzeom wyraźną rolę we współczesnym, demokratycznym społeczeństwie, stwierdzając jednoznacznie, że chociaż ich misją jest ochrona i wzbogacanie zbiorów, nie jest to jednak cel sam w sobie, prawdziwym bowiem sensem ich istnienia jest tworzenie relacji między kolekcjami (a więc dziedzictwem przeszłości) a publicznością (czyli współczesnością)¹⁷. Wokół realizacji tych dwóch celów – ochrony kolekcji i ich udostępniania – rozwija się działalność każdego muzeum, niezależnie od jego wielkości, rodzaju posiadanych zbiorów, statusu prawnego i własnościowego.

Nowa misja muzeum znalazła wyraz w jego definicji zawartej w ustawie, która uznaje za nie *każdą kolekcję trwałą, złożoną z dóbr, których zachowanie i prezentowanie odpowiada interesowi społecznemu, zorganizowaną pod kątem informowania, edukacji i rozrywki społeczeństwa*¹⁸. Nacisk został tu położony – podobnie jak we wcześniejszej o trzydzieści lat definicji ICOM-owskiej – na służeńiu interesowi społeczeństwa, któremu kolekcje muzealne mają dostarczać wiedzy i rozrywki. Ustawa wymienia też podstawowe zadania muzeum, do których należy utrzymywanie, ochrona i powięk-



4. i 5. Paryż – Musée de la Poste (Muzeum Poczty) – fragmenty ekspozycji stałej

4. i 5. Paris – Musée de la Poste, fragments of a permanent exposition

szanie kolekcji, udostępnianie jej jak najszerszej publiczności, podejmowanie i realizowanie działań edukacyjnych i upowszechnieniowych, uczestniczenie w rozwoju wiedzy i badań naukowych oraz ich popularyzacji¹⁹. Muzeum zostało więc uznane za instytucję o podwójnym powołaniu, zarówno naukową, jak i kulturalną, zachowującą dziedzictwo przeszłości, a zarazem pełniącą funkcje społeczne i pedagogiczne. Nie może istnieć bez kolekcji, ale nie może też istnieć bez publiczności²⁰.

Muzeum pod koniec XX w. to już więc nie tylko instytucja naukowa, depozytariusz dziedzictwa narodowego, ale także organizacja o powołaniu kulturalnym, zobowiązana do prezentowania i objaśniania powierzonego sobie dziedzictwa szerokiej publiczności. Jego aktywność rozwija się wokół kolekcji, którą otrzymało od poprzednich pokoleń i którą ma przechować dla pokoleń następných, zapewniając zarazem dostęp do niej i jej wszechstronne poznanie sobie współczesnym.

Ustawa z 2002 r. odnosi się, jak wskazuje jej pełna nazwa, do muzeów posiadających prawo do używania określenia Muzeum Francji (Musée de France). Zgodnie z jej pierwszym artykułem, może być ono przyznane *muzeom należącym do państwa, do innej osoby prawnej prawa publicznego lub do osoby prawnej prawa prywatnego o charakterze niedochodowym*²¹. Otrzymały je automatycznie wszystkie muzea narodowe, muzea państwowe, których status został uregulowany rozporządzeniem, oraz dotychczasowe muzea klasyfikowane. Muzea kontrolowane miały otrzymać to miano pierwszego dnia trzynastego miesiąca po ogłoszeniu ustawy, z zastrzeżeniem, że prawny właściciel kolekcji

może wystąpić o nie wcześniej, może też odmówić jego przyjęcia, oraz że Minister Kultury również może sprzeciwić się jego nadaniu²². Pozostałym muzeom tytuł ten, będący swego rodzaju znakiem jakości potwierdzającym rangę zbiorów i wysoki poziom opieki nad nimi, jest nadawany przez Ministra Kultury wyłącznie na wniosek właściciela muzeum, po wykazaniu przez niego, że spełnia ono warunki podane w ustawie. Znaczący to, że zbiory muszą mieć charakter trwały i muszą w jak najszerszym zakresie służyć społeczeństwu, do czego ma prowadzić nie nastawiona na zys działalność muzeum, polegająca na ich ochronie, udostępnianiu, prowadzeniu działalności edukacyjnej i upowszechnieniowej oraz badań naukowych i popularyzacji ich wyników.

Obecnie ponad tysiąc sto muzeów francuskich²³ nosi miano Musée de France, co oznacza, że spełniają one powyższe wymagania. Mogą dzięki temu liczyć na opiekę i pomoc ze strony państwa, jednocześnie jednak poddane są jego kontroli i mają ograniczoną możliwość zbywania i przenoszenia obiektów ze swoich kolekcji²⁴. Państwo może pomagać im w zdobywaniu środków finansowych, jednak bezpośrednio nadzoruje i finansuje tylko muzea narodowe, wobec pozostałych pełniąc przede wszystkim rolę doradcy i eksperta.

Ustawa powołała do życia Radę Muzeów Francji (Haut Conseil des musées de France)²⁵, działającą przy ministrze kultury, składającą się z pięciu reprezentantów władz państwowych i terytorialnych, pięciu pracowników muzeów – kustoszy i konserwatorów, oraz pięciu wybitnych osobistości, z których dwie są przedstawicielami organizacji pozarządowych będących właścicielami muzeów Francji, a jedna stowarzyszenia reprezentującego publiczność. Rada zabiera



6. Varzy (departament Nièvre, Burgundia) – Musée Auguste Grasset utworzone ze zbiorów mieszkającego w Varzy kolekcjonera

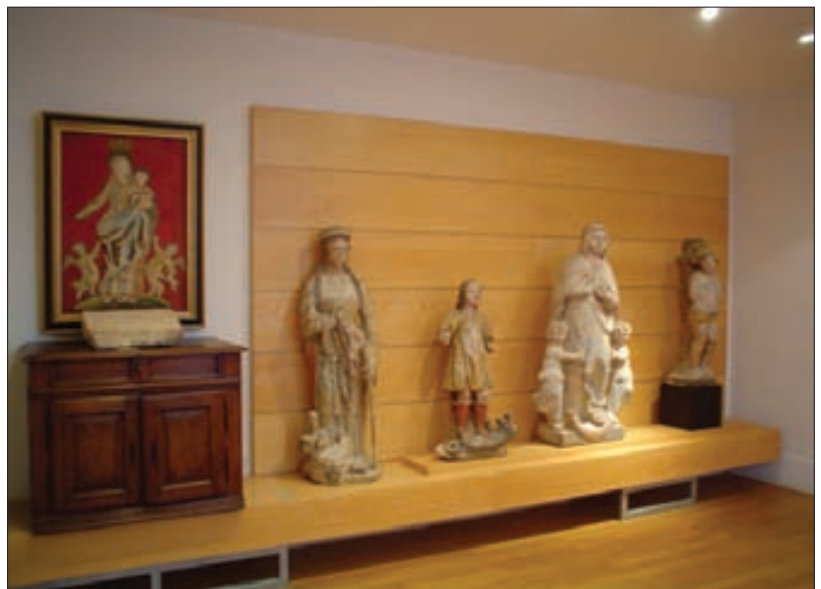
6. Varzy (Département Nièvre, Burgundy) – Musée Auguste Grasset, composed of the collections of a collector residing in Varzy

głos w takich sprawach, jak nadanie lub odebranie tytułu Muzeum Francji, wykreślenie obiektów muzealnych z inwentarza, wypożyczenie lub przemieszczenie zbiorów, przeniesienie prawa własności, wydanie nakazu ochrony i konserwacji zagrożonego obiektu zabytkowego. Rada jest też pomocna w nawiązywaniu współpracy między poszczególnymi muzeami, do czego zachęca ustawa, uznając je za uprzywilejowane miejsca spotkania i edukacji, a także ośrodki nauki, które powinny wymieniać doświadczenia i wspólnie prowadzić badania naukowe.

Muzea Francji podlegają opiece i kontroli państwa, sprawowanej przez Ministerstwo Kultury za pośrednictwem Dyrekcji Muzeów Francji, utworzonej w celu prowadzenia *administracji muzeów narodowych, zapewnienia naukowego zarządu muzeów klasyfikowanych, nadzoru i kontroli muzeów regionalnych należących do tzw. klasyfikowanych i kontrolowanych, jak również opieki nad Związkiem Muzeów Narodowych*²⁶. W 1979 r., w związku z ogłoszonym rok wcześniej programem rozwoju muzeów, nałożono na nią także obowiązek *przygotowywania i realizacji polityki władz publicznych w zakresie utrzymywania, ochrony, wzbogacania, badania i waloryzowania dziedzictwa muzeologicznego oraz zapewniania publiczności swobodnego dostępu do niego*²⁷. Od 1991 r. kompetencje te uległy poszerzeniu i Dyrekcja Muzeów Francji miała odtąd także *proponować i realizować politykę państwa w dziedzinie dziedzictwa muzeologicz-*

*nego oraz organizować współpracę różnych władz publicznych w tym zakresie*²⁸.

Jest to obecnie instytucja bardzo rozbudowana, posiadająca w swojej strukturze szereg biur i departamentów zajmujących się wszelkimi dziedzinami związanymi z ochroną dziedzictwa kulturowego powierzonych muzeom. Do jej zadań należy m.in. koordynacja działań naukowych i edukacyjnych muzeów francuskich, kontrola i fachowe doradztwo dla Muzeów Francji, organizacja i finansowanie opieki nad kolekcjami muzealnymi (w tak szerokim zakresie, jak przechowywanie i powiększanie kolekcji, opieka konserwatorska, badania naukowe i upowszechnianie ich rezultatów, prezentacja kolekcji publiczności), opracowywanie i realizacja programów architektonicznych i muzeograficznych²⁹ zarówno w muzeach narodowych, jak i Muzeach Francji, przygotowywanie i realizacja polityki kształcenia kadry zawodowej muzeów, kontrola naukowa i techniczna zarządzania kolekcjami ponad 1000 muzeów należących do samorządów terytorialnych i stowarzyszeń, opieka nad muzeami narodowymi, obserwacja rynku sztuki i wędrówek dzieł, współpraca międzynarodowa we wszystkich dziedzinach związanych z działalnością muzeów, przygotowywanie rozwiązań legislacyjnych i ustawowych dotyczących muzeów i kolekcji publicznych, organizowanie i nadzór zakupu dzieł sztuki (przy czym państwo posiada prawo pierwokupu podczas sprzedaży publicznych), kontrola obiegu dóbr kultury. Dyrekcja Muzeów Francji uczestniczy też w organizowaniu kontaktów



7. Varzy (departament Nièvre, Burgundia) – Musée Auguste Grasset – fragment ekspozycji

7. Varzy – Musée Auguste Grasset, fragment of the exposition



8. Château-Chinon (departament Nièvre, Burgundia) – Musée du Septennat (Muzeum Siedmiolecia) – prezentuje dary z całego świata, jakie prezydent Francji François Mitterrand otrzymał w ciągu dwóch siedmioletnich kadencji swojej prezydentury i następnie przekazał Château-Chinon, w którym przez wiele lat był merem

8. Château-Chinon (Département Nièvre, Burgundy) – Musée du Septennat, featuring gifts from all over the world received by President François Mitterrand during two seven-year terms in office, and subsequently entrusted to Château-Chinon, where he held the post of mayor for many years

z muzeami zagranicznymi, współpracując z ambasadami francuskimi oraz takimi instytucjami, jak Maison des Cultures du Monde czy Alliance Française. Zadaniem Dyrekcji Muzeów Francji jest również czuwanie nad równomiernym rozmieszczeniem i spójnością sieci muzealnej w całym państwie, pomoc oraz doradztwo naukowe, techniczne i finansowe dla muzeów prowincjonalnych, współpraca w realizacji tych zadań z prefektami regionalnymi, Dyrekcjami Regionalnymi ds. Kultury oraz z miejscowymi władzami, przedstawicielami społeczności lokalnych i organami zarządzającymi muzeami³⁰.

W licznych biurach i departamentach Dyrekcji Muzeów Francji³¹ zatrudnieni są kustosze muzealni różnych specjalności (archeolodzy, historycy, historycy sztuki, etnologowie), posiadający na temat muzeów wiedzę nie tylko teoretyczną, ale

i praktyczną, co zawdzięczają francuskiemu systemowi kształcenia specjalistów dla muzealnictwa i ochrony zabytków. Sprawują oni nadzór i opiekę nad trzydziestoma trzema muzeami narodowymi różnej wielkości, rozmieszczonymi w całej Francji³². Większość z nich administrowana jest przez Dyrekcję Muzeów Francji bezpośrednio, część jednak to instytucje publiczne, posiadające osobowość prawną i samodzielnie zarządzające swoimi finansami. Należą do nich m.in. muzea w Luwrze i Wersalu (pierwsze od 1992, drugie od 1995 r.), muzeum d'Orsay, niedawno otwarte Quai de Branly (dawne Musée de l'Homme), a także trzy niewielkie muzea poświęcone artystom (Muzeum Augusta Rodina, Jean-Jacques'a Hennera oraz Gustawa Moreau), których samodzielność wynika z woli donatorów. Dyrekcja Muzeów Francji sprawuje również nadzór nad instytucjami kształcącymi kustoszy muzealnych, a więc nad Ecole du Louvre i Institut National du Patrimoine³³.

Z Dyrekcją Muzeów Francji współpracują Dyrekcje Regionalne ds. Kultury (Directions régionales des affaires culturelles – DRAC), które od 1977 r. działają w poszczególnych



9. Château-Chinon (departament Nièvre, Burgundia) – wnętrze, fragment ekspozycji i przejście między dwoma budynkami w Musée de Septennat

9. Château-Chinon – interior, fragment of the exposition and a passage between the buildings of Musée de Septennat

regionach jako agendy Ministerstwa Kultury, odpowiadając za realizację na poziomie lokalnym polityki kulturalnej państwa oraz celów uznanych za priorytetowe³⁴. Do tych ostatnich należy umożliwienie dostępu do kultury jak najszerszemu kręgowi odbiorców poprzez rozbudowę lokalnej infrastruktury kulturalnej i jej równomierne rozmieszczenie w całym kraju. Dyrekcje Regionalne zatrudniają specjalistów, którzy pełnią rolę doradców i ekspertów, pośredniczą między lokalnymi władzami i Ministerstwem Kultury, koordynują działania państwa i władz terytorialnych, pomagają w realizacji poszczególnych zadań i w pozyskiwaniu środków finansowych. Zajmują się oni wszystkimi dziedzinami kultury: archiwami, wydawnictwami i czytelnictwem, architekturą, nauką i techniką, sztukami plastycznymi, kinematografią i sztukami audiowizualnymi, teatrem i innymi rodzajami „żywego spektaklu”, rozwojem kultury oraz muzeami. Za ich pośrednictwem wspierany jest rozwój wszelkich lokalnych inicjatyw kulturalnych, ośrodków dla dzieci i młodzieży, promowana jest edukacja artystyczna i kulturalna na poziomie szkolnym i uniwersyteckim, udzielana jest pomoc w zdobywaniu funduszy



11. Château-Chinon (departament Nièvre, Burgundia) – Musée du Costume (Muzeum Stroju) – fragment ekspozycji

11. Château-Chinon – Musée du Costume, fragment of the exposition

oraz finansowaniu instytucji i przedsięwzięć kulturalnych, a także w kształceniu i podnoszeniu kwalifikacji pracowników kultury. Pomoc obejmuje też ochronę dziedzictwa etnologicznego, a więc zabytków kultury ludowej. Podległe Dyrekcjom Regionalnym służby etnologiczne prowadzą akcje badawcze, konserwację i prezentację dziedzictwa etnologicznego regionu, wspomagane w tych działaniach przez lokalne instytucje i stowarzyszenia³⁵.

W zakresie muzealnictwa do zadań Dyrekcji Regionalnych należy wspieranie Muzeów Francji, pomoc w zdobywaniu funduszy, pośredniczenie w kontaktach ze specjalistami pracującymi w Dyrekcji Muzeów Francji. Zatrudnieni w nich kustosze służą pomocą w zakresie dokumentacji muzealnej, w urządzaniu wystaw czasowych, w organizacji, reorganizacji i budowie muzeów lokalnych, w dostępie do kredytów na wyposażenie muzeów, nabywaniu dzieł sztuki, organizacji ekspozycji stałej, działalności wydawniczej. Pomagają również w pozyskiwaniu funduszy na zakup dzieł sztuki i wzbogacenie kolekcji oraz w tworzeniu planów



10. Château-Chinon (departament Nièvre, Burgundia) – Musée de Costume (Muzeum Stroju) mieszczące się w siedzibie rodziny Buteau-Ravizy, z XVIII w – wejście przez dobudowany pawilon, mieszczący recepcję

10. Château-Chinon (Département Nièvre, Burgundy) – Musée de Costume in the seat of the Buteau-Ravizy family, eighteenth century – entrance via an added pavilion housing the reception

i projektów renowacji i powiększania muzeów, w ścisłej współpracy ze specjalistami z dyrekcji muzeów Francji, kustoszami, konserwatorami i architektami. Pośredniczą także w nawiązaniu współpracy z Funduszami Regionalnymi dla Nabytków Muzealnych (Fonds régionaux d'acquisition des musées – FRAM), dzięki którym muzea mogą uzupełniać i wzbogacać swoje kolekcje³⁶.

Fundusze te, finansowane zarówno przez państwo, jak i władze regionalne, zaczęto tworzyć od 1982 r., a ich głównym zadaniem jest wzbogacanie kolekcji muzealnych, przede wszystkim przez nabywanie dzieł sztuki zgodnie z lokalną czy regionalną specyfiką poszczególnych muzeów. Propozycje nabycia dzieł sztuki odpowiednich dla zbiorów muzealnych składane są przez zainteresowane placówki, a rozpatrywane i akceptowane przez komitet regionalny, złożony z przedstawicieli samorządu, funkcjonariuszy państwa oraz muzealników, po konsultacji z radą artystyczną Dyrekcji Muzeów Francji. Obowiązuje przy tym zasada potrójnego finansowania – przez państwo, przez władze regionalne i przez nabywcę, przy czym wkład finansowy wszystkich partnerów jest jednakowy. W ten sposób, dzięki pomocy państwa, wzbogacane są każdego roku kolekcje muzeów, korzystających też ze wspierania i pomocy prywatnych donatorów i darczyńców.

Wyzwania, przed jakimi stanęły współcześnie muzea sprawiły, że z instytucji postrzeganych jako zbiornice mniej lub bardziej wartościowych zabytkowych przedmiotów stały się przedsiębiorstwami aktywnie wychodzącymi naprzeciw oczekiwaniom społeczeństwa, zaspokajającymi jego potrzeby kulturalne, edukacyjne

i rozrywkowe, dostarczającymi atrakcyjnych produktów coraz liczniejszej publiczności. Kustosze zaś, do niedawna przede wszystkim strażnicy, opiekunowie i badacze kolekcji muzealnych, stali się naukowymi zarządcami dziedzictwa przeszłości, prowadzącymi aktywną działalność wystawienniczą i wydawniczą, opracowującymi politykę współpracy z publicznością, kierującymi i zarządzającymi muzeami lub ich działaniami, pozyskującymi dla nich mecenasów i sponsorów.

Różnorodność zadań, coraz szerszy zakres odpowiedzialności sprawiły, że zdobywanie doświadczenia muzealnego jedynie poprzez lata praktyki stało się już niewystarczające, toteż rozporządzenie z 1945 r. przewidywało objęcie pracowników naukowych muzeów jednolitymi zasadami dotyczącymi rekrutacji i wymagań kwalifikacyjnych³⁷. Obecnie kustosze są funkcjonariuszami państwowymi lub terytorialnymi i tworzą dwie odrębne korporacje zawodowe. Status kustoszy państwowych (conservateurs du patrimoine) został określony dekretem z 16 maja 1990 r.³⁸, status kustoszy terytorialnych (conservateurs territoriaux du patrimoine) dekretem z 2 września 1991 roku³⁹. Dekrety szczegółowo ustalają zakres obowiązków i odpowiedzialności kustoszy, zasady postępowania (np. zakaz handlu dziełami sztuki i ich wyceniania), jak również wymagania kwalifikacyjne i warunki rekrutacji do zawodu. Zgodnie z nimi, podstawowym zadaniem kustoszy jest badanie, klasyfikowanie, chronienie, utrzymywanie, wzbogacanie i eksponowanie powierzonego im dziedzictwa oraz upowszechnianie wiedzy o nim poprzez nauczanie lub publikacje. Kustosze przyczyniają się do rozwoju swojej dziedziny naukowej, pełnią różne funkcje w instytucjach zajmujących się ochroną dziedzictwa narodowego, podejmują zadania o charakterze administracyjnych, naukowym, technicznym, pedagogicznym lub kontrolnym, mogą wreszcie kierować instytucjami lub służbami zajmującymi się badaniem i ochroną dziedzictwa narodowego. Kustosze mogą też być wezwani jako konsultanci twórczości literackiej lub artystycznej w zakresie swojej dziedziny naukowej⁴⁰. W celu przygotowania kustoszy do tak szerokiego zakresu zadań i odpowiedzialności, jak również do wymagającego wiedzy ekonomicznej, prawnej i administracyjnej



12. Paryż – Musée de l'Armée (Muzeum Wojska) – krużganki

12. Paris – Musée de l'Armée, arcades

13. Paryż – Galerie Colbert – widok z okien jednego z budynków, w którym mieści się m.in. Narodowy Instytut Dziedzictwa (INP)

13. Paris – Galerie Colbert, view from the windows of one of the buildings housing, i.e. Institut National du Patrimoine (INP)



zarządzania muzeami, utworzona została w 1990 roku Państwowa Szkoła Dziedzictwa Narodowego (Ecole Nationale du Patrimoine), w 1996 r. przekształcona w Państwowy Instytut Dziedzictwa Narodowego (Institut National du Patrimoine – INP)⁴¹. Instytut kształci – w dwóch odrębnych departamentach⁴² – kustoszy różnych specjalności oraz konserwatorów, prowadzi także okresowe szkolenia i staże dla studentów i specjalistów w dziedzinie ochrony dziedzictwa kulturalnego, zarówno z Francji, jak i z zagranicy, uczestniczy również w różnych programach badawczych, organizuje „okrągłe stoły” i kolokwia międzynarodowe.

INP rekrutuje kandydatów na kustoszy spośród absolwentów uniwersyteckich kierunków humanistycznych, elitarnej Szkoły przy Luwrze i szkoły w Chartres oraz pracowników instytucji kultury posiadających odpowiedni staż zawodowy. Corocznie do konkursu – wspólnego dla wszystkich specjalności – staje około tysiąca kandydatów, walczących o około trzydzieści miejsc. Wymagana jest ogólna wiedza z archeologii, historii, historii sztuki, etnologii, nauk przyrodniczych (kandydat wybiera jedną z 22 opcji), praktyka terenowa lub badawcza w wybranej dziedzinie, a także znajomość dwóch języków obcych, w tym obowiązkowo jednego współczesnego⁴³.

Kształcenie odbywa się w kilku specjalnościach (archeologia, archiwistyka, inwentaryzacja, zabytkoznawstwo, muzea, dziedzictwo kulturalne i naturalne), i obejmuje także podstawową wiedzę w zakresie konserwacji zabytków oraz zarządzania kulturą. Absolwenci, znakomicie przygotowani do pełnienia funkcji naukowych i administracyjnych, stają się funkcjonariuszami państwowymi lub terytorialnymi⁴⁴ i mogą pracować, zależnie od swojej specjalności, we wszystkich instytucjach zajmujących się ochroną dziedzictwa przeszłości, prowadzonych przez państwo, miasto Paryż oraz wspólnoty terytorialne (regionalne, departamentalne, miejskie), jak również w administracji państwowej i terytorialnej.

Po pomyślnym zdaniu egzaminów konkursowych, kandydat na kustosza przechodzi osiemnastomiesięczne szkolenie, obejmujące wykłady i seminaria oraz sta-

że w różnych instytucjach kultury, w tym za granicą. W przypadku funkcjonariuszy państwowych mających za sobą kilkuletni staż pracy, kurs skrócony jest do 6 miesięcy. Celem jest przygotowanie specjalisty wysokiej klasy, doskonale znającego swoją dziedzinę wiedzy, ale także administratora instytucji i animatora propagowania dziedzictwa narodowego. Powinien on posiadać wiedzę i umiejętności w zakresie zarządzania, a w szczególności dobrą znajomość środowiska, z którym jako kustosz będzie współpracował: partnerów administracyjnych, technicznych, politycznych, handlowych, zawodowych⁴⁵.

Nauka obejmuje dziewięć miesięcy kursów teoretycznych i seminariów praktycznych, podzielonych na dwa cykle. W trakcie pierwszego kandydaci (w większości historycy, historycy sztuki i archeolodzy, znacznie rzadziej etnologzy), poznają zagadnienia zarządzania, prawa, ekonomii, organizacji, przygotowują projekty wystawiennicze, wydawnicze, multimedialne, zapoznają się z problemami konstrukcji i remontu budynków przeznaczonych dla instytucji kulturalnych, a także zarządzaniem budynkami zabytkowymi i mieszczącymi kolekcje, wreszcie z konserwacją prewencyjną i zachowawczą⁴⁶. Drugi cykl obejmuje wybraną specjalizację. Przyszli kustosze muzealni zapoznają się z takimi problemami, jak: prawo muzealne, prowadzenie inwentarza zbiorów, informatyzacja, polityka gromadzenia zbiorów, projekty naukowe i kulturalne, reguły przenoszenia i wypożyczania, polityka upowszechniania⁴⁷.

Druga część kursu obejmuje dziewięć miesięcy stażu w różnych instytucjach, nie tylko we Francji, ale i za granicą. Pierwszy, jednomiesięczny staż w instytucji państwowej lub terytorialnej, ma zapoznać kandydata



14. Paryż – École du Louvre (Szkoła przy Luwrze) – Biblioteka

14. Paris – École du Louvre, Library

(Wszystkie fot. M. Dolińska)

z administrowaniem obiektami kultury; drugi, pięćmiesięczny, ma go wprowadzić w problemy instytucji właściwej mu specjalności (muzeum, archiwum etc.); trzeci staż, jednomiesięczny, poświęcony jest jednej z pozostałych specjalności. Ostatni, czwarty staż, trwa dwa miesiące i odbywany jest w jednej z zagranicznych instytucji kultury lub związanej z kulturą⁴⁸.

Niezależnie od zajęć teoretycznych i praktycznych oraz obowiązkowych staży, od kandydata wymaga się, by prowadził działalność badawczą w swojej dziedzinie na uniwersytecie lub w innej instytucji naukowej.

INP oferuje również możliwość zmiany specjalizacji kustoszom posiadającym już dyplomy jego ukończenia, prowadzi stałe szkolenia i seminaria (dostępne dla specjalistów z innych krajów europejskich), mające na celu zapoznanie kustoszy z różnymi szczegółowymi zagadnieniami oraz aktualizowanie ich wiedzy i umiejętności. Organizowane są również trzydniowe tematyczne seminaria, podczas których kustosze różnych specjalności, zatrudnieni w różnych instytucjach mogą wymienić się doświadczeniami oraz omówić teoretyczne i praktyczne aspekty konkretnego zagadnienia.

Wspólnie z Centre national de la fonction publique territoriale prowadzone są szkolenia dla pracowników ochrony zabytków (attachés territoriaux de conservation) w takich dziedzinach, jak informatyzacja zbiorów, współpraca z publicznością, mediacja czy konserwacja prewencyjna⁴⁹.

Do konkursu organizowanego przez Institut National du Patrimoine przygotowują niektóre wydziały uniwersyteckie, a przede wszystkim posiadająca długie tradycje w tej dziedzinie Szkoła przy Luwrze⁵⁰. Została ona założona w 1882 r. przez ówczesnego ministra oświaty, Julesa Ferry'ego, w celu udostępniania szerokiej publiczności wiedzy zawartej w kolekcjach dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego oraz zabytków archeologicznych zgromadzonych w muzeum w Luwrze⁵¹. Wykłady – ilustrowane obiektami muzealnymi – prowadzone były przez opiekujących się kolekcjami kustoszy, przekazujących oprócz wiedzy teoretycznej także praktyczną, nabytą podczas pracy zawodowej. Celem nauczania było naukowe i zawodowe przygotowanie przyszłych opiekunów kolekcji muzealnych, a także nauczycieli, misjonarzy, badaczy.

W pierwszych latach nauczano głównie archeologii klasycznej, stopniowo wprowadzając kursy z różnych dziedzin historii sztuki, a w latach 20. XX w. wykłady na temat cywilizacji pozaeuropejskich. Od początku prowadzono także prelekcje dla szerokiej publiczności, od 1920 r. uzupełniając je wykładami połączonymi ze zwiedzaniem muzeum, a od 1928 r. zajęciami praktycznymi. W roku 1927 rozpoczęto pierwszy w świecie kurs muzeologii, rok później uzupełniony zajęciami praktycznymi, a w 1944 r. poszerzony do czterech lat studiów⁵².

Popularność szkoły i prowadzonych przez nią kursów spowodowała szybki wzrost liczby słuchaczy – w 1929 r. było ich już około tysiąca, co spowodowało konieczność znalezienia dodatkowych pomieszczeń wykładowych. Pierwotnie szkoła mieściła się w dawnym apartamencie generała Fleury, wielkiego koniuszego Napoleona III; w roku 1970, po licznych zmianach lokalizacji, znalazła siedzibę w północno-zachodnim skrzydle Luwru, w tzw. pawilonie Flory. Pod koniec XX w. Szkoła przy Luwrze przeżywała trudności wskutek nadmiernej liczby studentów i wolnych słuchaczy, dla których brakowało sal wykładowych i pracowni oraz dostatecznej obsługi administracyjnej. W 1994 r. wprowadzono test ograniczający liczbę przyjmowanych kandydatów, rozpoczęto też remont w pawilonie Flory i jego podziemiach. Obecnie szkoła posiada pomieszczenia zajmujące powierzchnię ponad 5000 m², z których część znajduje się pod ogrodem Du Carrousel. W 1997 r. otrzymała status instytucji

publicznej autonomicznej, posiadającej swoje własne struktury administracyjne oraz budżet, co usprawniło jej zarządzanie⁵³.

Warunkiem wstępu jest zdanie testu próbnego, który ma sprawdzić ogólny poziom wiedzy, umiejętność wyrażania się w piśmie, rozumowania, zmysł obserwacji, rozeznanie w dziedzinie historii, sztuki i literatury. Szkoła nie ma uprawnień do nadawania stopni i tytułów naukowych, dlatego współpracuje z uniwersytetami francuskimi i zagranicznymi, na których studenci mogą uzupełniać swoje studia, co ułatwia im dostosowanie struktury nauczania do systemu europejskiego (LMD – licencjat, magisterium, doktorat).

W Szkole przy Luwrze prowadzi się obecnie zajęcia z archeologii, epigrafii, historii sztuki, antropologii, historii cywilizacji, muzeologii. Kursy dotyczą szerokiego zakresu zagadnień, od archeologii egipskiej po sztukę współczesną, od historii sztuki afrykańskiej po historię sztuki Oceanii, od historii fotografii po wprowadzoną niedawno historię kinematografii. Zainaugurowany w 1927 r. kurs muzeologii przekształcił się z czasem w czteroletnie studia, łączące zajęcia teoretyczne z praktycznymi, dla których podstawą były obiekty muzealne. W 1941 r., ze względu na wysokie wymagania stawiane przyszłym kustoszom i konserwatorom, wprowadzono egzamin konkursowy, mający wyselekcjonować kandydatów o najlepszych do tych zawodów predyspozycjach, zdolnych przejść specjalistyczne szkolenie w „sekcji wyższej” studiów muzeologicznych. W 1963 r. sekcja wyższa została zniesiona, a egzamin konkursowy został przeniesiony na koniec studiów, po czwartym roku nauki. System ten pozostał niezmienny do 1990 r., kiedy utworzona została Ecole Nationale du Patrimoine (obecnie Institut National du Patrimoine), prowadząca rekrutację do zawodu kustosza i 18-miesięczne szkolenie. Od tego czasu Szkoła przy Luwrze prowadzi specjalną klasę przygotowawczą do egzaminu konkursowego do INP⁵⁴.

Po ukończeniu studiów w Państwowym Instytucie Dziedzictwa Narodowego absolwent otrzymuje dyplom kustosza dziedzictwa narodowego (conservateur du patrimoine) lub dawnego ucznia INP (d'ancien élève de l'Institut national du patrimoine). Pierwszy rodzaj dyplomu przeznaczony jest dla kustoszy państwowych, którzy po jego uzyskaniu powoływani są na jedno z wakujących stanowisk w administracji państwowej lub w instytucji kultury podlegającej państwu. Drugi otrzymują kustosze terytorialni, którzy wpisywani są na listę uprawnionych i następnie rekrutowani przez władze terytorialne (regionalne, departamentalne, gminne)⁵⁵. System ten zapewnia zatrudnienie wszystkim absolwentom INP, tym bardziej że corocz-

nie przyjmuje się tylko taką liczbę kandydatów, która odpowiada liczbie stanowisk zgłoszonych przez władze państwowe i terytorialne. Liczba ta jest ograniczona przede wszystkim dlatego, że stwarzając stanowisko kustosza, władze zwierzchnie muzeum czy innej instytucji muszą zapewnić odpowiednie środki finansowe w wysokości ustalonej przez ministerstwo.

Kustosz muzealny w systemie francuskim to odpowiednik polskiego muzealnika, z tą jednak różnicą, że w Polsce muzealnikiem zostaje każdy, kto posiada wykształcenie wyższe w jednej z dziedzin reprezentowanych w muzeum i jest zatrudniony przy realizacji podstawowej działalności muzeum, podczas gdy we Francji tytuł kustosza muzealnego nie jest związany z pracą w muzeum, lecz z posiadanym dyplomem i przynależnością do korporacji zawodowej. System ten ma tę zaletę, że kustosz nie traci swych uprawnień przy zmianie zatrudnienia, nawet przechodząc z muzeum do innej instytucji kultury czy nawet do administracji państwowej lub terytorialnej. Zawsze pozostaje kustoszem, a jego kariera zawodowa jest zależna nie od bezpośrednich zwierzchników, lecz od własnych osiągnięć, uzyskiwanych dyplomów oraz konkursów, których przejście jest warunkiem zdobycia nowego stanowiska. Podobną drogę przechodzą zatrudnieni na niższych stanowiskach – jako dokumentaliści czy pracownicy oświatowi – asystenci i adiunkci. Zostają nimi absolwenci studiów humanistycznych, również rekrutowani poprzez konkurs i następnie odbywający odpowiednie szkolenia w jednej z wybranych dziedzin (tych samych, co kustosze). Każde z tych stanowisk ma odrębną ścieżkę kariery, a przejście na wyższe stanowisko – z asystenta na adiunkta czy z adiunkta na kustosza – wiąże się z koniecznością zdania egzaminu konkursowego i odbycia odpowiedniego szkolenia zawodowego. Podobne szkolenie trzeba też przejść, chcąc zmienić specjalizację.

Ten system kształcenia i awansowania zapewnia muzeom, a także innym instytucjom związanym z ochroną dziedzictwa narodowego, kadre wysokiej klasy specjalistów, których silnie motywuje do nieustannego kształcenia się i powiększania dorobku zawodowego. Niewątpliwą wadą jest ograniczony dostęp do zawodu, a co za tym idzie niedostateczna liczba kustoszy, niewystarczająca na obsadzenie wszystkich wakujących stanowisk w muzeach. Wiele, zwłaszcza mniejszych muzeów, nie może zatrudnić kustosza, co niekorzystnie odbija się na ich rozwoju i funkcjonowaniu. Paradoksalnie, właśnie w tych muzeach, w których brak kustoszy, najlepiej widać, jak bardzo potrzebna jest do prawidłowego funkcjonowania tego typu placówek wysokokwalifikowana kadra naukowa.

Przypisy

- ¹ Wojewódzki Program Ochrony Dziedzictwa i Krajobrazu Kulturowego Małopolski, Kraków 2006, s. 25 [na: www.malopolskie.pl].
- ² Z przemówienia ministra Kazimierza Ujazdowskiego w maju 2001 r., podczas rozdania nagród w konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku – Sybilla 2000 [na: www.mkidn.gov.pl].
- ³ A. Błachowski [głos w dyskusji [w:] *Muzea a samorządy. Materiały z Forum Dyskusyjnego*, Łódź 1996, s. 71.
- ⁴ *La politique du patrimoine jusqu'en 2003* [na: www.vie-publique.fr].
- ⁵ Dekret z 7 września 1790 r. i uchwała z 16 września 1792 r., *La politique du patrimoine jusqu'en 2003* [na: www.vie-publique.fr].
- ⁶ Z. Żygułski jun., *Muzea na świecie*, Warszawa 1982, s. 55. Od 1800 r. znane było pod nazwą Centralnego Muzeum Sztuki (Musée Central des Arts) *Ibidem*, s. 58.
- ⁷ *La Grande Encyclopédie*, Librairie Larousse, t. 10, Paris 1975, s. 8282.
- ⁸ Dekret z 24 stycznia 1882 r. [na: www.vie-publique.fr].
- ⁹ *L'Ecole du Louvre*, Ministère de la Culture et de la Communication, [Paris b.d.], s. 5.
- ¹⁰ *Ordonnance du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts* [na: www.culture.gouv.fr]
- ¹¹ *Ibidem*, art. 2.
- ¹² A. Recours, *Rapport fait au nom de la Commission des Affaires Culturelles, Familiales et Sociales sur le Projet de Loi relatif aux musées de France (n° 2939)*, s. 18.
- ¹³ *Ibidem*, s. 19.
- ¹⁴ Międzynarodowa Rada Muzeów. Kodeks etyki zawodowej, tłum. Stanisław Waltoś, „Zdarzenia Muzealne” 1992, nr 4, s. 17.
- ¹⁵ Rozporządzenie o tymczasowej organizacji muzeów sztuk pięknych [*Ordonnance du 13 juillet 1945 portant...*, art. 6] dzieliło muzea na klasyfikowane (classés) i kontrolowane (controlés). 33 muzea klasyfikowane to należące do wspólnot terytorialnych placówki, których zbiory zawierały depozyty państwowe (w większość przekazane jeszcze w okresie Konsulatu). Kontrolowane to muzea należące do osoby prawnej publicznej lub prywatnej, poddane kontroli Dyrekcji Muzeów Francji, ale mniej ścisłej niż muzea klasyfikowane – zob. A. Recours, *Rapport fait au nom de la Commission des Affaires Culturelles...*, s. 21.
- ¹⁶ *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France*.
- ¹⁷ *Ibidem*, art. 1.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ *Ibidem*, art. 2.
- ²⁰ A. Recours, *Rapport fait au nom de la Commission des Affaires Culturelles...*, s. 20.
- ²¹ *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France*, art. 1. Chodzi o muzea należące do państwa, do zbiorowości terytorialnych oraz do organizacji o charakterze niedochodowym. Nie mogą natomiast otrzymać miana Muzeum Francji muzea należące do osób fizycznych.
- ²² *Ibidem*, art. 18.II.
- ²³ *Ibidem*, art. 18.I. Dawne muzea klasyfikowane, kontrolowane i utrzymywane przez państwo automatycznie otrzymały prawo do używania miana Muzeów Francji. Ustawa ustala także tryb występowania o ten tytuł, jak i tryb pozbawiania go muzeum.
- ²⁴ *Ibidem*, art. 5 i 11. Zbyciu podlegać mogą jedynie obiekty zdeklasowane, przy czym państwo ma prawo pierwokupu. Nie podlegają zbyciu obiekty należące do muzeów państwowych, a także obiekty innych muzeów pozyskane jako dary i depozyty.
- ²⁵ *Ibidem*, art. 3.
- ²⁶ *Décret du 18 août 1945*, cyt. za: Ph. Richert, *Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles par la mission d'information chargée d'étudier la gestion des collections des musées*, [na: www.senat.fr].
- ²⁷ *Arrêté du 23 octobre 1979 portant organisation de la direction des musées de France*, cyt. *Ibidem*.
- ²⁸ *Arrêté du 5 août 1991 relatif à l'organisation de la direction des musées de France*, art. 1.
- ²⁹ We Francji w stosunku do muzeów i ich działalności używa się dwóch pojęć: „muzeologia” i „muzeografia”. Pierwszy termin oznacza naukę o funkcjonowaniu muzeów, a często także wszystko, co ma związek z muzeum. Drugi ma znaczenie bardziej praktyczne, obejmuje techniki stosowane, by wypełnić funkcje muzealne, zwłaszcza te, które dotyczą urzędzenia muzeum, utrzymywania i konserwacji zbiorów, bezpieczeństwa oraz ekspozycji. Może on określać także zbiór zasad stosowanych w muzeum. Zob.: D. Folga-Januszewska, *Muzeologia, muzeografia, muzealnictwo, „Muzealnictwo” 2006*, R. 47, s. 11; M.-O. de Bary, J.-M. Tobelem, *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz 1998, hasła: „muséologie” i „muséographie”.
- ³⁰ *Arrêté du 5 août 1991 relatif à l'organisation de la direction des musées de France*, art. 1.
- ³¹ m.in. Dep. kolekcji, Dep. architektury, muzeografii i wyposażenia, Dep. spraw finansowych, prawnych i ogólnych, Dep. stanowisk i personelu.
- ³² *Direction des Musées de France* [na : www.dmf.culture.gouv.fr].
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ *Rôle et missions des DRAC* [na: www.culture.gouv.fr].
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ *Ordonnance du 13 juillet 1945 portant...*
- ³⁸ *Décret n°90-404 du 16 mai 1990 portant statut particulier du corps des conservateurs du patrimoine*. Version consolidée au 22 août 2007.
- ³⁹ *Décret n°91-839 du 2 septembre 1991 portant statut particulier du cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine*.
- ⁴⁰ *Décret n°90-404 du 16 mai 1990...*, art. 3.
- ⁴¹ Po przyłączeniu istniejącego od 1977 r. Instytutu Kształcenia Konserwatorów Dzieł Sztuki (Institut de formation des restaurateurs d'œuvres d'art – Ifroa) – zob. *Institut*

national du patrimoine. Un institut de formation au service des conservateurs et des restaurateurs du patrimoine, Ministère de la Culture et de la Communication, [Paris] 2006, s. 19.

⁴² Jeden, kształcący kustoszy, ma swą siedzibę w centrum Paryża, w zabytkowym budynku Galerii Colberta, drugi, dla konserwatorów, mieści się w podparyskim Saint-Denis.

⁴³ *Institut national du patrimoine. Un institut de formation...*, s. 23.

⁴⁴ Zatrudnianymi przez władze samorządowe regionów, departamentów i gmin.

⁴⁵ *Institut national du patrimoine. Un institut de formation...*, s. 22.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 25.

⁴⁷ *Institut national du patrimoine. Formation initiale d'application des conservateurs du patrimoine* [na: www.inp.fr].

⁴⁸ *Institut national du patrimoine. Un institut de formation...*, s. 25.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 27.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 24.

⁵¹ *Ecole du Louvre*, Ministère de la Culture et de la Communication, [Paris b.d.], s. 5.

⁵² *Ibidem*, s. 4 i 5.

⁵³ *Ibidem*, s. 6.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 8.

⁵⁵ *Institut national du patrimoine. Un institut de formation...*, s. 25.

Magdalena Dolińska

Museums and Museum Professionals in France

France is a country with vast experiences in caring for historical monuments, initiated by the establishment in 1790 of *La Commission des Monuments* and the creation in 1793 of a museum open to the public at the Louvre. Works of art originating from confiscated royal, aristocratic and Church collections were made available to French society; from that time on, they were to serve the whole nation as testimony of its past and identity. State policy relating to cultural monuments was to be based on the premise that in their capacity as a national heritage they must be provided with care and rendered accessible to all. At the end of the twentieth century there were 1 177 museums in France: 171 of fine arts, 33 – of modern art, 71 – of history, 116 – of archaeology, 243 – of ethnography, science and technology, and 543 multi-departmental museums, all with a different ownership status. The year 1945 inaugurated a reorganisation and the establishment of *Direction des musées de France* entrusted with supervision over all museums under state protection. Successive legal acts regulated the organisation of the museums, the status of their employees, and the principles of the protection of the collections. A statute enacted in 2002 declares that the task of a museum is to serve society, and defines the museum as “every permanent collection composed of property whose preservation and presentation correspond to social interest, organised from the viewpoint of informing, educating and entertaining society”. The statute pertains to muse-

ums (today totalling 1 100) deserving to be described as *musée de France*, a name which indicates their high standard. Care and surveillance belong to the Ministry of Culture via *Direction des musées de France* and *Directions Régionales des Affaires Culturelles* (DRAC), which since 1977 are held responsible for the realisation of state cultural policy at a local level. They also act as intermediaries in establishing cooperation with *Fonds Régional d'Acquisition des Musées* (FRAM), thanks to which since 1982 museums can supplement and enrich their collections.

A resolution from 1945 announced that the museum scientific staff would be subjected to uniform principles concerning recruitment and qualification requirements. At present, museum custodians act as state or territorial functionaries, and their status has been defined by decrees issued in 1990 and 1991 and establishing in detail the range of their duties and responsibilities, principles of conduct, qualification demands, and conditions for recruitment. *Institut National du Patrimoine* (INP) has been created for training custodians for the protection of collections and museum management. Since 1996 it has been instructing custodians and conservators, conducting courses and training periods, and organising international meetings and colloquies. Certain university faculties and *Ecole du Louvre*, established in 1882, coach for the INP entrance exam.

□

Madeleine Blondel

MUZEUM ŻYCIA BURGUNDZKIEGO W DIJON JAK STWORZYĆ MUZEUM TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ?

Wczoraj jeszcze regionalne muzeum etnograficzne próbowało dać odpowiedź na pytanie: w jaki sposób XIX-wieczny świat muzealny łączy w całość obraz społeczności wiejskiej i kultury ludowej? W jaki sposób kultura ta, podmiot historii, wytwórczyni i użytkowniczka przedmiotów, sama staje się, poprzez muzealny zabieg, obiektem kultury? Narzuca się tu kilka punktów chronologicznych.

W okresie III Republiki we Francji zaczyna się odkrywanie świata wiejskiego – równoległe do rozwoju lokalnych poszukiwań archeologicznych jesteśmy świadkami narastającego pragnienia zachowania i pokazywania, poza ich rodzimym środowiskiem, przedmiotów-świadków życia codziennego. Teksty teoretyczne, kolekcjonerstwo przedmiotów, wystawy czasowe, muzea, kongresy specjalistyczne objawiają nowe *curiosités* oraz bogactwo tej dziedziny kultury. W 1889 r. podczas Wystawy Powszechnej odbywa się w Trocadero I Międzynarodowy Kongres Tradycji Ludowych. Powstają opracowania teoretyczne – Paul Sebillot¹ proponuje trzy kierunki refleksji naukowej: dom, przedmioty, zajęcia. Razem z Armandem Landrin² pisze *Zwięzłe wskazówki dotyczące zbierania regionalnych przedmiotów etnograficznych*³, wskazówki, które ujmują tak zakreślone pole badań w trzech punktach: jakie przedmioty kolekcjonować, właściwe metody kolekcjonowania, sposób prezentacji w muzeum.



Jeden z wielkich teoretyków „faktu etnologicznego”, Arnold Van Gennep⁴, którego dzieło sytuuje się między pracami folklorystów końca XIX w. i etnologów współczesnych, próbuje wypracować metodę umożliwiającą uporządkowanie i zrozumienie zjawisk, i w 1909 r. publikuje swoje dzieło *Obrzędy przejścia*. Wysiłki kolekcjonerskie monopolizuje strój regionalny, pokazywany na różnych wystawach czasowych, zwłaszcza na Wystawie Powszechnej w 1867 r., gdzie jego prezentacja staje się prawdziwym sukcesem. Już wtedy pojawiają się trudności ze zdobyciem autentycznych strojów, dlatego Marie Koenig, inspektorka szkolna kierująca utworzonym w 1879 r. Muzeum Pedagogicznym, rozpoczyna w 1875 r. kolekcjonowanie lalek ubieranych przez francuskie nauczycielki w stroje regionalne. Każdej lalce towarzyszy niezwykle interesujące *dossier*, ukazujące trudności, jakie napotykały nauczycielki „rekonstruuując” strój regionalny⁵. Dlaczego właśnie strój?

Nordiska Museet, utworzone w 1872 r. w Sztokholmie, prezentuje 60 manekinów ukazanych w przestrzennych inscenizacjach. Dioramy te cieszą się wielkim powodzeniem wśród publiczności. Natomiast na Wystawie Powszechnej w 1900 roku działem najbardziej przemawiającym do umysłów jest „Rolnictwo” – hymn o postępie, przekonujący, że rolnicy powinni przyswoić sobie zdobycze przemysłu.

W końcu XIX stulecia mnożą się wystawy stałe odsłaniające bogactwo semantyczne instytucji muzealnej, której znaczenia można dopatrywać się właśnie w wyrażaniu konfliktów i obaw społeczeństwa pozostającego w ciągłej przemianie i wiecznym poszukiwaniu tożsamości. Otwarte zostają w tym czasie m.in.: Sala Francuska w Paryżu⁶ (1884), muzeum stroju bretońskiego⁷ w Quimper z 44 manekinami (1885), muzea w Digne (1889) i w Luz (1896). W latach 1885-1887 Edmond Groult⁸ wydaje „Rocznik muzeów kantonalnych”⁹. W Grenoble kolekcja zbieracza-erudyty Hipo-

1. Położenie klasztoru siostr bernardynek, widok z lotu ptaka

1. Location of the Bernardine convent, aerial view



2. Muzeum Życia Burgundzkiego, parter – sypialnia

2. Musée de la Vie Bourguignonne, ground floor – bedroom

lita Müllera¹⁰, pragnącego przywrócić więź pierwszych mieszkańców kraju z tymi, którzy zamieszkują go nadal, staje się podstawą otwartego w 1906 r. Muzeum Del-finackiego (Musée Dauphinois). W Arles powstaje w latach 1899-1909 Muzeum Arlejskiego (Muséon Arlaten¹¹), w znacznej mierze dzięki działalności Frédéricica Mistrala¹².

W Burgundii wielką postacią kolekcjonerstwa wytworów kultury ludowej, zwłaszcza strojów, jest Maurice Perrin de Puycousin, który rozpoczyna od ekspozycji czasowych, następnie tworzy trzy muzea: we własnym domu w Tournus¹³, gdzie w latach 1870-1920 prezentuje swoje zbiory, w tymże Tournus w 1929 r., wreszcie w Dijon, któremu 11 maja 1935 r. przekazuje w darze kolekcję strojów regionalnych, mebli i sprzętów gospodarstwa domowego.

Urodzony w 1856 r. Maurice Perrin de Puycousin poświęcił się karierze prawniczej, ale jego pasją była sztuka i tradycja ludowa. Członek Akademii Nauk, Sztuki i Literatury Piękną (Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres) w Dijon, wielki admirator Frédéricica Mistrala i jego usiłowań by ożywić tradycje prowansalskie, Perrin de Puycousin gromadzi w latach 1880-1920 kolekcję mebli, wyposażenia domowego i strojów regionalnych, które pokazuje w swoim domu w Tournus. Starając się o pozyskanie innych dla swej idei, organizuje wystawy czasowe, pożyczca stroje na regionalne święta i uroczystości, w latach 1926-1930 prezentuje swoje zbiory podczas targów gastronomicznych w Dijon. Te efemeryczne instalacje i pokazy niszczą jego kolekcję, zaczyna więc myśleć o ekspozycji stałej. W 1928 r. zostaje wiceprzewodniczącym Stowarzyszenia Burgundzkiego dla podtrzymania i odrodzenia tradycji i obrzędów ludowych (Association bour-

guignonne pour le maintien et la renaissance des traditions et fêtes populaires), rok później otwiera Muzeum Burgundzkie w Tournus¹⁴. W 1937 r. prezentuje Burgundię podczas Wystawy Powszechnej w Paryżu, gdzie instaluje dwie dioramy, pokazujące wnętrze burgundzkiego domu i warsztat tkacki. Niewątpliwie wówczas spotyka Georges'a Henri'ego Rivière'a¹⁵, który organizuje w tym czasie Muzeum Wsi (Musée du Terroir), jako przykład swoich dokonań w dziedzinie muzeologii pokazując burgundzką wieś Romenay-en-Bresse¹⁶.

Zachęcony życzliwym przyjęciem w Dijon, Maurice Perrin de Puycousin w 1935 r. ofiarowuje miastu swoją kolekcję z terenów południowej Burgundii. W akcie darowizny zastrze-ga, że jej celem jest utworzenie w Dijon muzeum etnograficznego regionalnego¹⁷. Przeznacza na jego urządzenie rezydencję Aubriot przy ulicy Forges 40¹⁸, otwartą dla publiczności w latach 1938-1970 pod nazwą Musée Perrin de Puycousin.

Publiczność przechadza się tu pośród 62 manek-inów, które ożywiają sale noszące nazwy burgundzkich regionów. Przeszedłszy korytarz i wspiąwszy się po schodach, gdzie na ścianach prezentowane są litografie zaczerpnięte z „Malowniczych Podróż”¹⁹, zwiedzający wchodzi do gospody i niespodziewanie staje się gościem wesela, kroczącego w nieruchomym orszaku przy akompaniamencie bezgłośnej orkiestry. Dalej trasa prowadzi przez sale zatytułowane Morvan²⁰, Saône-et-Loire²¹, Bresse²², gdzie uchwycone przy swoich codziennych zajęciach postacie dodają wzruszającego realizmu przestrzennym inscenizacjom. Jednakże pre-



3. Muzeum Życia Burgundzkiego, parter – etapy życia: wiek młodości, komunія

3. Musée de la Vie Bourguignonne, ground floor – stage of life: youth, Holy Communion



4. Muzeum Życia Burgundzkiego, parter – kuchnia

4. Musée de la Vie Bourguignonne, ground floor – kitchen

zentowanie w ten sposób etnografii, to jakby nie znać czasu, tego wielkiego rzeźbiarza. Kolekcja niszczeje, padając ofiarą światła, wilgoci i kurzu, a bezlitosna degradacja dosięga przede wszystkim stroje. Konstatując zniszczenie, donator czerpie ze swoich zbiorów, żeby wymienić szal spalony przez słońce, fartuszek, którego jedwab wyblakł, czepek, którego obręb rozdarł się pod ciężarem kurzu. Ta iluzoryczna opieka kończy się w 1949 r. wraz ze śmiercią kustosza-kolekcjonera, a jego muzeum zostaje włączone do Muzeum Sztuk Pięknych (Musée des Beaux-Arts) w Dijon.

*

Od 1952 r. relacje donoszą o opłakanym stanie kolekcji: manekiny są jak nędzarze w łachmanach, z włosami w nieładzie, okaleczone, z błędnymi oczyma. Wzruszają zwiedzających, ale wyostrzają pióra dziennikarzy. Ci ostatni ujawniają stan opuszczenia, w jakim znajduje się muzeum, do którego mieszkańcy Dijon mieli zwyczaj chodzić, by delektować się dyskretnym urokiem jego przestarzałych inscenizacji. W 1970 r. muzeum zostaje zamknięte, by umożliwić przywrócenie kolekcji do dobrego stanu. Demontaż ekspozycji zredukował każdy obiekt do jego ścisłej materialności, ponieważ Maurice Perrin

de Puyconsin swoich nabytków nie dokumentował. Jedyną jego wypowiedzią był zapis przestrzenny. Czy więc, pozbawiona własnego kontekstu kolekcja miała się stać nekropolią przedmiotów?

W 1975 r. miasto Dijon i Sekretariat do Spraw Kultury (Secrétariat à la Culture) podpisują umowę o utworzeniu regionalnego muzeum etnograficznego. W 1977 r. zdecydowano o przeniesieniu kolekcji, by stworzyć z niej oraz przyszłych nabytków Muzeum Życia Burgundzkiego (Musée de la Vie Bourguignonne). Otwarta w 1978 r. wystawa, zatytułowana „Oblicza przyszłego Muzeum Życia Burgundzkiego” („Aspects du futur Musée...”), staje się dla mera miasta Dijon okazją do rozpoczęcia kampanii, której hasłem jest wezwanie: *Pomóżcie nam stworzyć Muzeum Życia Burgundzkiego, które będzie żywą pamięcią zwyczajów i tradycji naszych rodziców i naszych dziadków.* Katalog wystawy wskazuje dwa jej cele: przypomnienie bogactwa i różnorodności kolekcji Perrin de Puyconsin oraz zarysowanie kierunków rozwoju przyszłego muzeum.

Mianowana kustoszem muzeum w maju 1981 r., otrzymałam zadanie opracowania projektu kulturalnego i naukowego. Priorytetem było umieszczenie kolekcji Perrin de Puyconsin w nowej przestrzeni, zarysującym się kierunkiem rozwoju stworzenie galerii poświęconych z jednej strony historii Dijon w XIX w., z drugiej „znacznikom” tożsamości regionalnej.

Renowacja kolekcji Perrin de Puyconsin okazała się sprawą pilną – urażony wnuk donatora, Bob Putigny, groził jej odebraniem²³, podczas gdy mieszkańcy Dijon dopominali się o muzeum, którego nostalgiczne wspo-



5. Muzeum Życia Burgundzkiego, parter – zajęcia domowe, gablota z ekspozycją chleba

5. Musée de la Vie Bourguignonne, ground floor – household occupations, showcase featuring bread

mnienie zachowali z dzieciństwa jako miejsca nawiedzonego, gdzie zwiedzający przechadzał się ostrożnie, starając się uniknąć ponurego skrzypienia parkietów. Co zrobić z tymi pełnymi czci wspomnieniami?

Pierwszym zadaniem był wybór miejsca. Aby zaspokoić wszystkie potrzeby i wymagania współczesnej muzeologii, władze miasta Dijon przewidywały umieszczenie przyszłego muzeum w części dawnego klasztoru karmelitanek, który po Wielkiej Rewolucji Francuskiej został przejęty na koszary Brune. Opuszczony w 1970 r. przez wojsko, klasztor stał się na krótko schronieniem dla kolekcji. Stopniowo jednak jego pomieszczenia zajmowane były przez administrację miejską i w 1980 r. władze miasta postanowiły umieścić muzeum w dawnym klasztorze bernardynek, przejętym na własność w 1978 roku. Przylegający do klasztoru kościół p.w. św. Anny, uznany za zabytek, przejęty został przez miasto już w 1950 r. i od 1979 r. jest siedzibą Muzeum Sztuki Sakralnej (Musée d'Art Sacré). Klasztor, wpisany do Inwentarza Zabytków Historycznych (Inventaire Supplementaire des Monuments Historiques), pozostawał wciąż niezajęty, a stan jego zniszczenia zniechęcał do jakichkolwiek prób renowacji. Kolejne przeróbki, następnie opuszczenie lokali zrujnowały budynek.

Tworzenie muzeum wymaga nakładów finansowych, a tymczasem społeczność nie musi być zainteresowana pracą naukową; w zamian jednak muzeum umożliwia jej zachowanie pamięci zabytku, miasta, regionu. W ten sposób dokonuje się zwrot dziedzictwa przeszłości publiczności, która zabiega, żeby je odzyskać, przy jednoczesnym zachowaniu wszelkich naukowych rygorów. W ten sposób też rodzi się stopniowo zainteresowanie projektem. Prace restauracyjne w budynkach klasztornych ruszają w 1984 r., a już w rok później zagospodarowanie parteru pozwala na otwarcie galerii Perrin de Puycousina.

Jak w tym otoczeniu wyeksponować kolekcję i przywrócić jej znaczenie? Jakie są kryteria wyboru? Uroda przedmiotu? Jego rzadkość? Czy należy zachować woskowe manekiny, które przyczyniły się do popularności muzeum? Całkowity brak dokumentacji jest dowodem, że Maurice Perrin de Puycousin skupiał się przede wszystkim na ratowaniu przedmiotów, jak większość folklorystów epoki. Bardziej oczywista jest ich wartość jako kolekcji – świadka stylu życia w Burgundii południowej końca XIX wieku.

Wystawa-zapowiedź, zatytułowana „Od pieluszki do całunu” („Du lange au linceul”), była swego rodzaju sondażem wśród mieszkańców Dijon, który pozwolił uwzględnić ich doświadczenia i uczucia przy podejmowaniu decyzji co do kształtu organizowanego muzeum, a uwzględnianie doświadczeń i uczuć użytkowni-



6. Muzeum Życia Burgundzkiego, parter – zajęcia domowe, gablota „od surowego do gotowanego”

6. Musée de la Vie Bourguignonne, ground floor – household occupations, showcase featuring the theme “from raw to cooked”

ków jest – jak sądzę – częścią pracy muzealnej. Bardzo szybko okazało się, że należy uszanować tradycję, tak więc odtworzone zostały trzy „dioramy”: orszak weselny, kuchnia, sypialnia.

O ile sypialnia została odtworzona zgodnie z koncepcją donatora, to orszak weselny przerodził się w fardolę²⁴ etapów ludzkiego życia: zwiedzający wędruje krętą ścieżką, przechodząc pod portykami, które symbolizują rytuały przejścia. Witryny z wymiennym powietrzem chronią manekiny i pozwalają na ekspozycję przedmiotów – pamiątek codziennego życia. Ich rozmieszczenie porządkuje przestrzeń, w której wyeksponowane są kufry, szafy, zegary. Kuchnia poprzedzona jest siedmioma witrynami, w których znajdują się przedmioty ilustrujące umiejętności praktyczne. Wyizolowany obiekt nabiera szczególnego znaczenia, stając się podstawą wypowiedzi na temat jego materialności, funkcji bądź symbolicznej treści. Rekonstrukcja



7. Muzeum Życia Burgundzkiego, parter – zajęcia domowe, gablota „współgranie formy i funkcji” na przykładzie podgrzewacza do dłoni w kształcie książeczki do nabożeństwa

7. Musée de la Vie Bourguignonne, ground floor – household occupations, showcase featuring the theme “harmony of form and function” upon the example of a hand warmer in the form of a prayer book

kuchni, gdzie przedmioty są rozmieszczone zgodnie z ich przeznaczeniem, staje się naturalnym dopełnieniem tego wprowadzającego pokazu. O ile zestawienie tych różnych rodzajów prezentacji podkreśla specyfikę przedmiotów, to trzeba jeszcze znaleźć dla każdej sali równowagę, w uzyskaniu której ważną rolę odgrywa komplementarność punktów widzenia. Ten postulat implikuje wprowadzenie do muzeum także tablic objaśniających.

Dawne muzeum było opowieścią bez słów: cztery napisy sytuowały sceny poza wszelkim odniesieniem naukowym. Tymczasem dziedzictwo etnograficzne obejmuje również kulturę niematerialną, która także musi być przedstawiona w przestrzeni wystawowej (pieśni, wyrażenia, zachowania, opowieści z życia...). Opracowanie dyskursu, podzielenie go, rozmieszczenie tych strzępków informacji w miejscach niezbędnych do zrozumienia przedmiotu, wymaga odpowiednich rozwiązań plastycznych, ponieważ materialność oprawy nie może rywalizować z materialnością eksponatu. W ten sposób, czy podpora jest rodoid czy przezroczysty pleksiglas, na którym teksty wykaligrafowane są białym atramentem i z różnorodnym natężeniem – wyrazy unoszą się wokół przedmiotów jak słowa baśni. Znaczące są również zakłócenia zapisu literowego, ponieważ odsyłają do niezdecydowania informatora, przeszukującego swoją pamięć: tekst staje się opowieścią a nie oficjalną wiedzą, narzuconą przez uporządkowanie liter. Muzeum jest więc jedynie „pośrednikiem”; przejściem od wyraźnie znanego do domyślnie prze-

żytego. Konsystencja oprawy i (lub) jej forma dostosowuje się do funkcji, do estetyki lub do symboliki przedmiotu, bądź uzupełnia go, przywracając mu jego pierwotny wymiar. W ten sposób realizują się słowa Paula Eluarda: *w języku potocznym słowa oznaczają rzeczy..., w języku prawdziwie poetyckim to właśnie rzeczy, przedmioty tworzą słowa*. W galerii Maurice’a Perrin de Puycousina przedmioty zabierają głos. Inscenizacja ta kończy się „komiksem” przeznaczonym dla dzieci, co tworzy więź między supermarketem dzisiejszego dnia i światem ich przodków. Opowieść, którą sugeruje orszak etapów życia ludzkiego, jest wypisana wprost na szybach gablot: rozwija się, jak filakteria, na siedmiu witrynach stojących wzdłuż trasy, zmuszając zwiedzającego do obejrzenia ich wokół. Nagle nić życia urywa się... i słowa stają się wspomnieniami.

*

Pierwsze piętro poświęcone jest etnografii miejskiej. Realizację tego projektu rozpoczęto w 1982 r. od organizacji wystaw-zapowiedzi, pozwalających pozyskać publiczność, a także zgromadzić informatorów, przeprowadzić badania, opracować katalogi, ponieważ muzeum opiera się przede wszystkim na procedurach naukowych, które prowadzą do przemyślanego budowania kolekcji. Rozpoczęty w ten sposób dialog doprowadził do sformułowania hasła: „Mieszkańcy Dijon są twórcami swojej pamięci”. W 1992 r. nazwiska pięćset siedemdziesięciu ofiarodawców zostały wyrzeźbione na ścianie pamięci wzniesionej w sali wprowadzającej, w 2003 r. już 640 donatorów uczestniczyło w tym upamiętnianiu codzienności.

W miarę upływu lat zainteresowanie dziedzictwem miejskim nie przestaje rosnąć. Prowadzone są badania, których wynikiem są wystawy na temat musztardy (1984), fajansu z Dijon (1987), wytwórni ciastek Pernot (1990). Począwszy od 1985 r. nabywane są wyposażenia apteki, pracowni kuśnierskiej, pracowni kapeluszniczej, drogerii, pralni, pracowni zegarmistrzowskiej²⁵. Niekiedy rekonstrukcja sklepika wymaga cierpliwości i uporu. W 1981 r. Victorine Noirot zamyka definitywnie kraty swojego sklepu rzeźniczego – rozpoczęte wówczas pozyskiwanie przedmiotów i informacji przedłuża się aż do 1994 roku! Czy zresztą naprawdę się skończyło?

Dzięki wspaniałomyślności Towarzystwa Przyjaciół Muzeum, które w 1984 r. ofiarowało dżońskiemu muzeum wspaniałą afisz wytwórni Steinlena: „Mleko czyste sterylizowane z Vingeanne”, zostaje zapoczątkowana kolekcja afiszy. W rezultacie powstał zbiór rycin



8. Muzeum Życia Burgundzkiego, I piętro – sklepiki rzemieślnicze: pracownia futrzarska Bailly (1930-1974)

8. Musée de la Vie Bourguignonne, first floor – artisan shops: the furrier Bailly (1930-1974)

znakomicie odzwierciedlających życie przemysłowe miasta. Rozpoczęto nowe badania... i w ten sposób rozjaśniły się nieoczekiwane pewne obszary historii, podczas gdy inne nadal pozostają w cieniu. Dijon znane–nieznane.

Rezultatem trzynastu lat pracy jest otwarcie w czerwcu 1994 r. galerii poświęconych historii Dijon. Chronologia, życie handlowe, życie przemysłowe, życie intelektualne to główne tematy podjęte na przestrzeni tysiąca metrów kwadratowych wystawy. Ekspozycja obrazująca życie codzienne miasta zamyka się między dwiema datami: 1789-1939; sto pięćdziesiąt lat, podczas których fizjonomia Dijon zmieniła się zdecydowanie. Natomiast pokaz audiowizualny sięga aż do VI w., do epoki, w której Grzegorz z Tours opisał miasto, następnie rozwija się aż do przedednia Rewolucji Francuskiej i pozwala lepiej zrozumieć tę prowincjonalną stolicę, liczącą w owym czasie 24 000 mieszkańców. Historia jest tu opowiadana za pomocą zwykłych przedmiotów, jak tabliczki z latarni magicznej, używane na pensji wizytantek do nauczania panien chronologii królów Francji. „Komiksy” te przedstawiają ciąg zdarzeń na przestrzeni 150 lat, obejmujących trzy Republiki, jeden Konsulat, dwa Cesarstwa, jedną Restaurację i jedną Monarchię. Przedmioty niewątpliwie zwyczajne, ale wspaniale odzwierciedlające zwyczaje podyktowane zmianami wynikłymi z tych zdarzeń. W ten sposób skarbonki z wizerunkami utraconych prowincji, Alzacji i Lotaryngii, stają się „symbolami”, gdy pomyśli się, że wojna 1870 r. uczyniła z Dijon miasto-cytadelę, czego jedną z konsekwencji był nagły rozwój przemysłowy miasta. W ten sposób sztuka okopów, ten najpodrzedniejszy ślad psychologii strachu i odosobnienia, świadczy o epoce, w której konflikty międzynarodowe mają bezpośredni wpływ na życie codzienne. W ten sposób owe drewniane ramki, rzeźbione w niewoli, żeby oszukać oczekiwanie i samotność, zamykają fotografię dro-

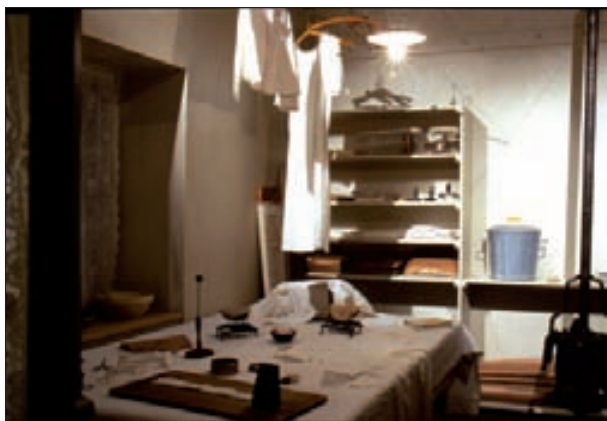
giej istoty. Przedmioty niewątpliwie skromne, ale czy nie one są także, na swój sposób, refleksami epoki, a więc „pomnikami”?

W galerii handlowej jedenaście zrekonstruowanych sklepików pozwala zobaczyć piękne urządzenie tych miejsc uprzywilejowanych życia towarzyskiego, gdzie codziennie ćwiczona jest umiejętność zachowania. Najstarszy jest warsztat zegarmistrza (1886), najmłodsza pralnia (1939). Odbudowa, rekonstrukcja, przywołanie...; wszystkie subtelne odcienie technik muzealnych są tu wykorzystane i jeśli scenografia odsyła do Dijon wczorajszego, ilustrują one również zamysł bardziej uniwersalny, w którym odnajdują się zarówno apteka pana



9. Muzeum Życia Burgundzkiego, I piętro – sklepiki rzemieślnicze: pracownia kapelusznicza (1931-1970)

9. Musée de la Vie Bourguignonne, first floor – artisan shops: a milliner's workshop (1931-1970)



10. Muzeum Życia Burgundzkiego, I piętro – sklepiki rzemieślnicze: pralnia Coyer-Poigeaud (1939-1991)

10. Musée de la Vie Bourguignonne, first floor – artisan shops: the Coyer-Poigeaud laundry (1939-1991)

Homais, jak i pralnia Gervaise. I ta Ulica-czasu-który-przemija dźwięczy głosami pstrokatego tłumu, w którym śpieszą się przekupki, cerowaczki i inne sprzedawczynie drobnych rozkoszy. Życie ulotne.

Prezentacja Wytwórni Biskoptów Pernot, z olbrzymią makietą manufaktury, otwiera galerię traktującą o życiu przemysłowym. Przede wszystkim przywołane są warunki sprzyjające jego rozwojowi. Następnie pokazane są zajęcia, które oscylują między rzemiosłem i przemysłem, odzwierciedlając ówczesny kontekst ekonomiczny. Radosne afisze zachwalają zalety miejscowych produktów, a zwłaszcza „la petite Reine”²⁶, produkowanej przez zakłady Terrot tysiącami, zanim rzucą się one w przygodę motoryzacyjną, która uczyni z Dijon francuskie Birmingham. Uhonorowani są tu niektórzy z wynalazców: Emile Lachèze prezentuje swój katalog kluczy nastawnych, Maurice Grey uruchamia w 1853 r. maszynę do produkcji musztardy na wielką skalę. Edouard Robert jest ojcem sławnej butelki ze smoczkiem, która nosi jego imię i której pamięć zachowuje się w wyrażeniu *avoir de beaux Robert*, Gustave Eiffel czuwa nad światem miniaturowych wież i zaprasza do odwiedzenia panteonu Dijon z wrytymi nazwiskami czterdziestu jeden merów, którzy kierowali losami miasta od 1790 roku. Pisarze, muzycy, malarze, rzeźbiarze dzięki swym dziełom należą do Historii. Nie zapomnijmy obecności bardziej dyskretnej, jaką są podpisy rzemieślników pod postumentem Buławy Bractwa Stolarzy z Dijon, albo ulotne odbicie zwiedzającego, które pojawia się niespodziewanie wśród wizerunków wielkich ludzi miasta... jak gdyby potrzebne było przypomnienie, że mieszkańcy Dijon są twórcami swojej pamięci. Trasa kończy się wierszem Charlesa Sainte-



11. Muzeum Życia Burgundzkiego, I i II piętro – afisze: Afisz Terrot

11. Musée de la Vie Bourguignonne, first and second floor – posters: a Terrot poster

Beuve’a skierowanym do jego przyjaciela Boulanger’a, wysławiającym miasto, ale oplakującym zarazem zły stan jego zabytków.

Na trasie wizyty muzealny sklepik proponuje zwiedzającym widokówki, plakaty, katalogi i pamiątki, pozwala również nawiązać kontakt z pracownikami muzeum, a zrekonstruowane atelier fotografa oferuje każdemu możliwość „zdjęcia sobie portretu” w kostiumie marzeń, na tle panoramy miasta!

W 1995 r. otwarta została na drugim piętrze galeria poświęcona „znacznikom” tożsamości regionalnej. Z jednej strony kursuje tu w kółko kolejka, która ożywia plakaty wydawane przez P.L.M., żeby zachwalać turystyczne bogactwo prowincji, z drugiej zaś kroczy procesja figurek szopkowych Pierre’a Vigoureux, rzeźbiarza ukazującego Burgundczyków podczas ich zajęć codziennych. Pośrodku trzy z ośmiu witryn prezentują tematy ilustrowane przez kolekcje muzealne, wzbogacone o rezultaty ostatnich badań prowadzonych przez Misję Dziedzictwa Etnologicznego (Mission du patrimoine ethnologique). W ten sposób ekspozycje czasowe modyfikowane są wraz z pogłębianiem wiedzy i powiększaniem kolekcji na dany temat. Obecnie prowadzone są badania nad trzema surowcami: kamieniem, gliną i drewnem. Na ścianach zawieszono są popularne obrazki i autorskie fotografie m.in. Janine Niepce (1921-2007) czy Rajaka Ohaniana (ur. 1933), którzy zdołali uchwycić atmosferę tej spokojnej cywilizacji, nie tak znów bardzo odległej od naszych czasów. Czytelnia zaprasza do przejrzenia dzieł o Burgundii, sala audiowizualna proponuje filmy na temat zapomnianych technik, codziennych zajęć, sposobów wyrażania się i reguł zachowania, a atelier dla dzieci pozwa-



12. Muzeum Życia Burgundzkiego, I i II piętro – afisze: Afisz PLM (Paryż – Lyon – Marsylia)

12. Musée de la Vie Bourguignonne, first and second floor – posters: a PLM (Paris – Lyon – Marseilles) poster

la realizować zajęcia lekcyjne i prezentować kolekcje w sposób dostosowany do ich zainteresowań.

Od wielu lat upamiętniamy codzienność – ekspozycje są pretekstem do nawiązania dialogu, zainicjowania wymiany i – dlaczego się do tego nie przyznać – pozyskania darów. Zaprezentowana w 1990 r. rekonstrukcja sklepu z biskoptami Pernota, niegdyś przy placu Darcy, była okazją, by zaoferować zwiedzającemu biskopta, nawiązać z nim rozmowę (*czy pańskie pudełko na guziki nie jest przypadkiem dawnym pudełkiem po ciastkach Pernot?*) i skłonić go do poszukiwań w jego szufladach! Zbierać przedmioty, owszem, ale jak znaleźć informatorów? W Złotej Księdze zamieszczona została prośba do dawnych pracowników zakładu Pernot, by pozwolili się poznać i wkrótce mogliśmy zorganizować spotkanie z tymi weteranami: szczęśliwi z odnalezienia siebie, gadali do woli, ale kustosz przeżył rozczarowanie: okazało się bowiem, że nie znają eksponowanego na wystawie dziedzictwa, które nie należy do ich osobistego doświadczenia. Co ich interesuje? Odnaleźć się, zjeść dobry podwieczorek..., ale czy nie jest to tylko forma współbiedowania? Niemniej badania w otoczeniu domowym dawnych robotników zostały podjęte, a ich rezultaty przedstawione w 1991 r. w katalogu wydanym z okazji wystawy zorganizowanej w Genewie. Doświadczenia te dowiodły, że tekstu pisanego nie można stawiać wyżej niż wystawy, ponieważ to właśnie „widzenie” okazuje się być wyzwalczem pamięci. Oto nowy przykład na poparcie tej tezy.

W 1997 r. zaprezentowana została katedra z papieru, dziś eksponowana na drugim piętrze muzeum, wykonana w latach 1936-1938 podczas prac ręcznych przez klasę chłopców ze szkoły w małej wiosce Molesmes,

w Châtillonnais. Zaczęło się poszukiwanie nauczyciela, wspaniałego człowieka, wówczas już 85-letniego oraz uczniów – tych, którzy pozostali we wsi, ale również tych, którzy wyjechali. W ich wspomnieniach wciąż tkwi wspaniała przygoda, kiedy to niezapomniany nauczyciel wjechał na schody szkoły na swoim motocyklu Soto.

Nurtowało nas pytanie: jak zaprezentować to dzieło, które po odrestaurowaniu jest z pewnością obiektem interesującym, ale nie może stanowić wystawy samo w sobie. Wraz z nim pokazane więc zostały dwa inne przedmioty: kartka pocztowa i fotografia klasy...; cudowne wspomnienia rozwiążą języki.

Dzięki temu, że C.R.D.P.²⁷ z Dijon otrzymało wyposażenie szkoły gminnej z wioski koło Sombernon, mogliśmy urządzić klasę szkolną. Co zauważa się, obserwując zwiedzających? Dawni uczniowie nie patrzą nawet na katedrę, lecz idą prosto do zrekonstruowanej klasy, gdzie każde dziecko siedzi wciąż w tej samej ławce. I oto, podczas trwania wystawy, przychodzi pewnego dnia dawny uczeń, który kieruje się prosto do klasy, obserwuje, przypatruje się każdemu dziecku; długa cisza... Mamrocze, gdera i szepce jedno zdanie, które powtarza nieznużenie, skandując słowa i uderzając w ziemię laską: *dobry Boże, dobry Boże, wstając dzisiaj rano, nie myślałem, że znajdę się w ławce szkolnej obok mojego kolegi z klasy!*. To zdanie zdaje się krążyć w nim i stopniowo wspomnienia pochłaniają go... nie mijają dwie godziny, gdy zaczyna opowiadać o swoich szkolnych wyczynach.

Każdy zwiedzający zapraszany był do wśliźnięcia się do dawnej ławki szkolnej, żeby napisać w starodawnym kajecie wspomnienie o swojej ostatniej klasie; niektórzy ubolewali nad swoją tuszą, która im to umożliwiła; jeden z nich, ksiądz Ménestrier, zapytał, czy może zabrać zeszyt do siebie, ponieważ dumny był z pewnego wspomnienia, które chciałby koniecznie zapisać. Pożyczyłam mu zeszyt, a on zwrócił go piętnaście dni później z długim opowiadaniem o naiwnym i niewinnym strajku szkolnym, zaczynające się słowami:

Zwiedzając ekspozycję szkoły w Molesmes, odnalazłem szkołę mojego dzieciństwa w Villy-en-Auxois, z moimi kolegami, czterdziestką chłopców w wieku od 5 do 14 lat i moim nauczycielem Monsieur Louisem Coifferem. Jestem rówieśnikiem najmłodszych uczniów z Molesmes. Siedziałem na takich samych ławkach, przy takich samych stolikach, patrzyłem na takie same mapy geograficzne, zanurzałem moje zwykłe pióra ze stalówką w takich samych kałamarzach, ogrzewałem się przy takim samym piecu. Jedno szczególnie wspomnienie wróciło do mnie. Jestem szczególnie dumny z tego wyczynu, który uczynił ze mnie



13. Muzeum Życia Burgundzkiego, II piętro – glina, kamień, drewno: aranżacja ekspozycji w gablotach

13. Musée de la Vie Bourguignonne, second floor – clay, stone, wood: exposition arrangement in showcases

niewątpliwie jednego z najmłodszych strajkowiczów Francji. Było to w 1936 roku [...]. Jakże cudownie wspomnienia przywołuje szkoła podstawowa. Dzięki za tę wystawę. Henri Ménéstrier.

Czy można więc mówić o muzeografii uczestniczącej?

W 2001 r., mer Dijon zwrócił się do mnie z prośbą o zaprezentowanie dziedzictwa wojskowego. Rozwiązanie w 1998 r. 27 regimentu piechoty, stacjonującego w mieście od 1875 r., poruszyło głęboko umysły. Przeszłość militarna Dijon jest jednym z elementów jego tożsamości, ponieważ w wyniku wojny 1870 r. stało się ono miastem garnizonowym oraz miastem-twierdzą znajdującą się zaledwie 165 km od granicy niemieckiej, z ośmioma fortami w promieniu 45 km. Dlatego władze miejskie rozpoczęły negocjacje, by większość kolekcji dotychczas eksponowanych w Muzeum Tradycji Regimentu (Musée de tradition du Regiment) nie została przeniesiona do Muzeum Piechoty (Musée de l'Infanterie) w Montpellier, ale pozostała na miejscu. Umowa depozytowa podpisana między miastem i państwem obejmuje 395 przedmiotów, w tym 10 sztuk broni białej i 40 broni palnej. Co zrobić z tymi militariami? Jak przywrócić znaczenie tym strzępkom pamięci?

Muzeum Sztuk Pięknych (Musée des Beaux-Arts) w Dijon przechowuje odznaczenia marszałka Vaillanta²⁸, niegdyś eksponowane w Koszarach Vaillant, gdzie stacjonował 27 Regiment Piechoty, jak również odznaczenia prezydenta Sadiego Carnota²⁹, którego syn był historykiem 27 Regimentu Piechoty i którego rękopis stanowił część depozytu, zawierającego ponadto odznaczenia otrzymane przez regiment w okresie dzia-

łań zbrojnych. Wydawało się więc oczywiste, że należy przypomnieć sławę tego regimentu wychodząc od jego honorowych odznak.

Prezentacja miała mieć miejsce w sali wystawowej, której remont został rozpoczęty, ale z braku pieniędzy nie zakończony. Trzeba więc było wykorzystać odsłonięte kamienie, które wydały mi się szczególnie odpowiednie do unaocznienia przemocy nieodłącznej od wojny. Należało ponadto odwołać się do wrażliwości zwiedzających, aby każdy mógł uczestniczyć na swój sposób w tworzeniu pamięci o przeszłości: kolekcja została więc powiększona o przyniesione przez nich przedmioty, świadectwa, fotografie. Co więcej, pozyskanie tego dziedzictwa pozwoliło publiczności przyswoić je sobie, co było konieczne by nadać mu znaczenie.

Inscenizacja wystawy pozwoliła przywołać obecność żołnierzy i uprzystępnić tę część dziedzictwa, której zrozumienie jest zbyt często zarezerwowane dla wtajemniczonych. Pokazano piękne twarze żołnierzy, idących zrobić sobie portret u fotografa przed wyjazdem na front, z którego nader często nie powracali. Piasek, na którym wyeksponowane są obiekty, tworzący pustkę sugerującą jałowość wojny, zachowuje dotąd ślad żołnierskich butów tych, którzy zniknęli. Jeśli jednak zadanie pamięci ma się wypełnić, nie zapominajmy, że teraz, gdy powstaje nowa Unia Europejska, musi się wyłonić przesłanie pokoju. Toteż na kozłach karabinów dzięki grze światła kładzie się cień piechura, nowego Adama, który nie obawia się już prochu i broni.

Inne doświadczenie, przeprowadzone w 2002 r., to praca z grupą osób starszych, cierpiących na zaburzenia pamięci, mająca na celu przywołanie ich wspomnień związanych ze Sklepem Korzennym Pagart. Znajdował się on przy głównej arterii miasta i dzieci wspominają swoje bohaterskie wyczyny, by podkraść ze słoików od dawna pożądane barwne cukierki. Przyjęliśmy tych ludzi, otwierając dla nich sklep, żeby mogli pomyszkować w tym miejscu, gdzie wciąż jeszcze unosi się zapach palonej kawy, i opowiedzieć o wybranych chwilach, niekiedy przywołując nawet wyrażenia i brzmienie głosu pana Pagart.

Dzięki tym odtwarzanym wspomnieniom muzeum zmienia się, jednakże delikatność postępowania jest miarą niepewności naszej misji. Rzeczywiście, etnolog prowadzi badania terenu, obecności człowieka i jego materialnego otoczenia, tropi słowa, dźwięki, obrazy, tworząc zapis za pomocą różnego rodzaju środków. Konieczne jest przy tym zachowanie dystansu, ponieważ słowo mówione ma swoje własne sposoby wyrażania, które okazują się inne od sposobów działania, gdzie znaczenie mają gest, zapach i dźwięk. Mowa jest brana pod uwagę również w badaniach porównaw-

czych, które sytuują się w różnych czasach i przestrzeniach.

Ponadto, kustosz muzeum dysponuje w sztucznej przestrzeni witryny lub galerii obiektami znalezionymi bądź w magazynach, bądź pozyskanymi podczas poszukiwań w terenie. Wypracowuje więc dokumentację towarzyszącą, która pozwala odtworzyć kontekst przedmiotu – dokonuje tego podczas opracowywania inwentarza muzealnego. W ten sposób zgromadzony zostaje zespół danych, które pozwalają przywrócić obiektowi znaczenie i to właśnie znaczenie przekazywane jest odtąd poprzez słowa. Otóż słowa te zależą także od kontekstu, który towarzyszył gromadzeniu danych.

Badania nad historią Marguerite Bailly, która przez całe życie prowadziła zakład futrzarski, czy Victorine Noirot, właścicielki sklepu rzeźniczego, były rozciągnięte w czasie, realizowane z troską o zachowanie rygoru naukowego, ale noszą jednak piętno ich osobowości, cechujących się pogodą ducha i skromnością. Osoby te dziwiły się, że ich zwyczajna historia interesuje ludzi z muzeum i dziwiło je nawet opowiadanie, mówienie inaczej niż poprzez gesty, które wypełniały całe ich życie, gdzie milczenie było wymogiem, zgodnie z dobrze znaną maksymą: *pracuj i milcz*. Pamięć jednostkowa stanowi więc podstawę pamięci zbiorowej.

W wystawiennictwie muzealnym używa się obecnie nowych technik, które niekiedy uzupełniają kolekcje; tak jest z wirtualnymi przedstawieniami czy wideogramami, jak np. projekt zrealizowany w 1997 r. razem z Misją Dziedzictwa Etnologicznego (Mission du Patrimoine ethnologique) na temat Wytwórni Dachówek (Tuilerie) w Nièvre. Otóż muzeum posiadało kolekcje dachówek, płytek chodnikowych i innych przedmiotów o bardziej spektakularnych formach. Na drugim piętrze muzeum otwarto dział poświęcony obróbce gliny, ale jak pokazać w sposób przemawiający do widza rzemiosło, które może być realizowane tylko dzięki ziemi dostarczającej odpowiedniego materiału oraz umiejętnościom wypracowanym przez pokolenia doświadczeń? Kontekst społeczno-ekonomiczny, w jakim działała ta wytwórnia nie mógł być odtworzony w przestrzeni muzealnej inaczej niż za pomocą pokazu filmowego. Ale jakość słów i obrazów uzyskanych podczas tej pracy jest konsekwencją szczodrej, a więc owocnej wymiany między uczestnikami kolejnych nagrań.

Upamiętnienie codzienności (zachowań, słowa mówionego, opowieści z życia) jedynie poprzez efekt lustra nie oddaje jej prawdziwego sensu; staje się ono odesłaniem do Historii jedynie wtedy, gdy zostanie zasilone inną pamięcią, innym przeżyciem. Tak więc, obserwując zwiedzających wystawy muzeum, spostrze-



14. Muzeum Życia Burgundzkiego, II piętro – glina, kamień, drewno: gablota z ekspozycją wyrobów z gliny

14. Musée de la Vie Bourguignonne, second floor – clay, stone, wood: showcase featuring clay exhibits

(Wszystkie fot. François Perrodin, Muzeum Życia Burgundzkiego Perrin de Puycousin w Dijon)

ga się, że z łatwością zabierają głos, ponieważ ekspozowane przedmioty odwołują się do ich przeżyć, stając się bodźcem dla ich własnej pamięci. Odesłaniem trudnym do zakwestionowania jest w takiej sytuacji „magdalenka” Prousta.

I tak, aby ukonkretnić to wzajemne przenikanie się pamięci zbiorowej i pamięci jednostkowej, zaproponowałam pisarzowi Hubertowi Comte'owi w 1999 r., by napisał książkę wybierając z galerii muzeum te obiekty, które są według niego obarczone historią i wzbudzają w nim emocję, czyli tworzą zapis. Autor dokonał wyboru nie w oparciu o zasady estetyki, jak zrobiłby to kolekcjoner dzieł sztuki, ale o siłę oddźwięku jaki w nim budziły. Gabinet osobliwości Huberta Comte'a stał się więc pretekstem, ale trzeba było jeszcze stworzyć zapis, dzielenie się bowiem pamięcią odbywa się często poprzez słowo mówione, ale odbywa się również poprzez słowo pisane i wypowiedź nabiera wówczas zupełnie innej głębi. W ten sposób pod piórem tego autora rozbrzmiewa jeszcze bicie dwóch serc odcisniętych na foremce do masła wiejskiej gospodyni; są tu zarejestrowane zapomniane praktyki, jak „sou du franc”, albo oklejanie butelek wódki małymi kwadracikami z klejącego papieru znaczkowego – ich urągająca materialność wzbraniała wpisywania ich do rejestru inwentarza muzealnego, jednakże, czy to zastosowanie powinno być definitywnie wymazane z pamięci zbiorowej? Pismo pozwala w tym przypadku sławić, a więc celebrować kulturę niematerialną. Tekst Huberta Comte'a jest zaproszeniem do podróży, która prowadzi z Amazonii do Chin, z Egiptu do Mek-

syku, z Włoch do Peru. Na przykład grzejnik pokazywany w galerii Perrin du Puycousin stroi się w tajemnicze piękno kamienia z babilońskich fundamentów lub makiety królewskiego grobu. A na tę zrekonstruowaną pamięć nakładają się również Erazm, Rabelais, Jules Renard, Jacques Prevert, Emile Zola, Jean Paulhan. Czas i przestrzeń nie są już tylko incydentem, odkąd kolekcja muzealna sławi Ludzkość.

Ciążar pisma, ale także ciężar słowa. Czym byłaby w istocie rekonstrukcja warsztatu futrzarskiego Bailly bez obecności Marguerite, która, chociaż stuletnia, tka opowieść przy pomocy swoich słów, wyrażań, brzmienia swojego głosu, ciszy swoich gestów, przenikliwości spojrzenia, figlarności uśmiechu? Odtwarza długą pamięć, którą pozwala teraz zobaczyć w przestrzeni muzealnej – sztucznej, nienaturalnej, wyjałowionej i pozbawionej życia. Ponieważ, jak przypomina Marguerite Yourcenard: *Pamięć nie jest zbiorem dokumentów ułożonych w jakimś porządku w głębi nas samych, lecz żyje i zmienia się, zbliża do siebie końce martwych drzew, żeby zapłonęły ogniem.*

Słowa opowieści, zapachy, dźwięki... Czym byłby warsztat Zbinden-Drodz bez ciągłego tik-tak wahadeł, zegarów, kurantów, których wskazówki posuwają się po ścianach, jakby czas pogubił swoje terminy. Czym byłby wzorcowy sklep korzenny bez zapachu palonej kawy i amfilady słoików z kolorowymi cukierkami, które wzbudzają tyle pożądania? Czym byłaby prasowa-

nia Coyer Poigeaud bez skojarzeń z pastelami Degasa, gwaszami z okresu błękitnego Picassa, czy wreszcie opowieściami Zoli? I czym byłyby skromne pierścienie z okopów, gdyby wiersze Guillaume'a Apollinaire'a ich nie unieśmiertelniły? *Oczekujecie mnie mając na palcach skromne pierścienie z aluminium bladego jak nieobecność. I czulego jak wspomnienie. Metal naszej miłości, metal podobny do świtu...*

Kolekcje muzealne są jedynym środkiem pisania historii – deklaruje etnolog Marcel Mauss. Otóż, jeśli historia nie może ignorować pamięci, pamięć nie może zastąpić historii. A subtelny rozdźwięk między historią i pamięcią tworzy szczelinę, w którą wślizguje się cisza, rozbrzmiewająca echem przeżyć, w których wyraża się tożsamość zwiedzającego. W natrętnym pytaniu poety: *Czy przedmioty nieożywione mają duszę?*, współbrzmia etnograf i muzeolog, a ich działanie nie jest niczym innym, jak przyznaniem: tak przedmioty mają duszę i muszą być kochane. Kochamy was, ponieważ wasze powierzchnie otrzymały pieszczotę dłoni, stygmaty przeżyć; są naznaczone spojrzeniami, dziś już nieobecnymi. Odtąd odzwierciedlacie obecność i na waszych kształtach kulą się odtąd wspomnienia. Tak, jesteście ożywione i możemy tylko przyznać: to nasza wrażliwość / kruchość.

Tłumaczenie z języka francuskiego
Magdalena Dolińska

Przypisy

¹ Paul Sébillot (1843-1918) – etnolog, pisarz i malarz pochodzący z Bretanii. Oprócz prac poświęconych rodzinemu regionowi wydał m.in. *Essai de questionnaire pour servir à recueillir les traditions, les superstitions et les légendes* (1880).

² Armand Landrin (1826-1897) – folklorysta, opiekun kolekcji europejskich w Muzeum Etnograficznym w Trocadéro, wydawca przeglądu „Les musees d'ethnographie”.

³ Tytuł w j. francuskim: *Instructions sommaires relatives aux collectes provinciales d'objets ethnographiques*, 1896.

⁴ Arnold van Gennep (1873-1957) – etnolog i folklorysta, twórca koncepcji obrzędów przejścia, badacz francuskiego folkloru oraz mitologii, totemizmu, rytuałów i magii społeczeństw plemiennych.

⁵ Lalki te były prezentowane m.in. na wystawach powszechnych w 1889, 1900 i 1904 r. Każdej lalce towarzyszyły informacje na temat historii, anegdot i legend związanych ze strojem, często w miejscowym dialekcie. W 1909 r. kolekcja liczyła 460 lalek. Znajduje się ona obecnie w Muzeum Narodowym Sztuki i Tradycji Ludowych w Paryżu.

⁶ Salle de France w Muzeum Etnograficznym w pałacu Trocadéro, utworzona przez Armanda Landrin, w celu prezentacji kolekcji etnograficznej z terenu Francji. Prezentowa-

wano w niej wnętrza bretońskie oraz manekiny w strojach regionalnych.

⁷ Chodzi o zorganizowaną w ramach istniejącego od 1846 r. Muzeum Departamentalnego (Musée Départemental Breton) ekspozycję stroju, która była ważnym wydarzeniem w muzealnictwie francuskim.

⁸ Edmond Groult – adwokat z Lisieux, rzecznik tworzenia muzeów kantonalnych, które miały wg jego słów: *moraliser par l'instruction, charmer par les arts, enrichir par les science (umoralniać przez nauczanie, uszlachetniać przez sztukę, wzbogacać przez wiedzę).*

⁹ Pełna nazwa w j. francuskim: *Annuaire des musées cantonaux et des autres institutions cantonales patriotiques d'initiative privée.*

¹⁰ Hippolyte Müller (1856-1933) – prehistoryk, archeolog, etnograf i regionalista z Grenoble.

¹¹ Jest to prowansalski odpowiednik francuskiej nazwy: Musée d'Arles.

¹² Frédéric Mistral (1830-1914) – poeta i regionalista prowansalski, laureat nagrody Nobla (1904), twórca muzeum etnograficznego w Arles oraz Fêsto Vierginenco, święta organizowanego corocznie od 1903 w celu zachowania tra-

dycyjnego stroju prowansalskiego, jako oznaki przynależności kulturowej.

¹³ Tournus – miasto w południowej Burgundii, w departamencie Saône-et-Loire.

¹⁴ Założone przez burgundzkiego kolekcjonera muzeum ukazuje życie codzienne oraz cechy charakterystyczne mieszkańców regionów Macon i Bresse.

¹⁵ Georges-Henri Rivière (1897-1967?) – założyciel Musée des Arts et Traditions populaires, organizator Muzeum Etnograficznego w Trocadéro, przekształconego później w Musée de l'Homme.

¹⁶ Romenay-en-Bresse miejscowość w pobliżu Tournus w Burgundii.

¹⁷ Obecne Musée de la Vie Bourguignonne

¹⁸ Rezydencja Aubriot zbudowana w XIII wieku, mieszcząca pierwotnie skarbiec książąt Burgundii.

¹⁹ Voyages pittoresques, modne w XIX wieku

²⁰ Le Morvan – masyw górski w Burgundii, na styku departamentów Yonne, Nièvre, Côte-d'Or i Saône-et-Loire.

²¹ Saône-et-Loire – departament w południowej Burgundii.

²² La Bresse – dawna prowincja francuska, między Burgundią oraz regionami Rhône-Alpes i Franche-Comté.

²³ Dziewięć lat później, w 1990 r., doceniając starania muzeum, ofiarował, niemal przepraszając, resztki – jak sam określił – posiadanej przez siebie kolekcji Perrin de Puycosina, a mianowicie ponad 800 obiektów.

²⁴ farandola – korowodowy taniec prowansalski w takcie 6/8

²⁵ Nabywanie wyposażenia sklepików i pracowni rozpoczęte zostało już w 1977 r., kiedy przejęto sklep kapelusznicy Masi. W 1979 r. został nabyty sławny sklep korzenny Pagart, w 1980 r. warsztat ślusarski Galfione w 1980 r. Następnie przyjęte zostają: apteka Rapin (1985), sklep zielarski Gayvallet (1988), pracownia futrzarska Bailly (1988), salon fryzjerski André (1988), pralnia Foyer-Poigeaud (1992), zakład zegarmistrzowski Zbinden-Droz (1992).

²⁶ „la petite Reine” – popularne określenie roweru we Francji.

²⁷ Le Centre régional de documentation pédagogique (Regionalne Centrum Dokumentacji Pedagogicznej)

²⁸ Jean-Baptiste Philibert Vaillant (1790-1872) – francuski polityk i wojskowy pochodzący z Dijon.

²⁹ Marie François Sadi Carnot (1837-1894) – prezydent Francji (III Republiki) od 1887 roku do śmierci.

Madeleine Blondel

The Museum of Burgundy Life in Dijon. How to Create a Regional Identity Museum?

At the end of the nineteenth century erudites in many parts of France created folklore museums. In Burgundy, Maurice Perrin de Puycosin (1856-1949), a lawyer and a renowned collector of examples of folk culture, especially costumes, initiated this trend by holding temporary expositions and then went on to establish three museums: at his own home in Tournus, where in 1870-1920 he presented his collections, once again in Tournus in 1929 and, finally, in Dijon in 1935, when he donated his collection of regional costumes, furniture and household utensils. The latter collection was created in Aubriot, a residence open to the public in 1938-1970 as Musée Perrin de Puycosin. The museum was ultimately closed due to the deteriorating state of the collection, which several years later was entrusted to the newly opened Musée de la Vie Bourguignonne, whose task was to document the traditions of the region and town of Dijon. The ground floor of the museum building featured the restored Perrin de Puycosin collection, illustrating life in southern Burgundy at the end of the nineteenth century. The museum referred to the conception launched by the collector, and with the assistance of original wax mannequins recreated three dioramas: a wedding procession, a kitchen, and a bedroom, all showing scenes from everyday life. The organisers introduced explanations placed directly on the showcases in order to surround the exhibits with a suitable narration. The first-floor galleries, opened in 1994, display 150-years old Dijon traditions – commercial, industrial and intellectual - from 1789 to 1939.

The show reconstructed a pharmacy, a drugstore, a laundry, a milliner's, furrier's and watchmaker's workshops, and a photographic studio, and presented the industrial traditions of the city connected with, i. a. the production of mustard, faience and Pernot biscuits.

Temporary exhibitions, featuring the customs of the town and the region, its past and daily life are the outcome of research conducted by the museum and offer an excellent occasion for a dialogue with the visitors by referring to their experiences, stirring their memories, and obtaining successive donations. Such exhibitions include, i. a. a presentation of the military past of Dijon, which was one of the elements of its identity as a garrison town since 1870, or an exposition recreating a village classroom, with the visitors sitting at the school desks to share their recollections.

In this fashion the museum documents the traditions of the region, serves the commemoration of its daily life, and conducts an incessant dialogue with the visitors, whose role has been emphasised from the very onset of its existence: “The residents of Dijon are the authors of its memory”. The importance of the museum for regional identity is evidenced by the names of several hundred donors, engraved on a wall of one of the showrooms and paying homage to those who *via* their contributions participated in the creation of the museum.

□

Tomasz Wilde

MUZEUM I MANUFAKTURA PORCELANY W HEREND NA WĘGRZECH

W Herend, niewielkim węgierskim miasteczku położonym niedaleko Veszprem, od ponad 185 lat produkowana jest porcelana, która trafia prawie od dwóch stuleci na królewskie stoły.

Przez ponad sześć stuleci Europejczycy usiłowali wykraść Chińczykom tajemnicę jej produkcji. Bezskutecznie. Białe złoto fascynowało finezją, delikatnością, śnieżnobiałym kolorem, barwnym rysunkiem. I tajemnicą narodzin. Gościła na stołach królów, przekazywana jak największy skarb. Jej produkcja była najpilniej strzeżoną tajemnicą, nad której złamaniem pracowali europejscy rzemieślnicy, magowie i alchemicy.

Dzisiaj w Manufakturze w Herend zwiedzający może prześledzić proces wytwarzania porcelany. Ponad 100 000 osób każdego roku z zapartym tchem obserwuje magiczny proces powstawania tych dzieł sztuki.

Historia porcelany

Porcelana w swoich różnych odmianach została wynaleziona w Chinach. Dopiero w VII w., po kilkuset latach poszukiwań i eksperymentów opracowano technologię wytwarzania białej, lekko przeświecającej,



1. Herend – kompleks Mini Manufaktury, widok na budynek mieszczący sklep z porcelaną

1. Herend – the Minimanufactory complex, view of the building with a porcelain shop



2. Herend – wejście do muzeum od strony Mini Manufaktury

2. Herend – museum entrance from the Minimanufactory

wysokiej jakości ceramiki, znanej jako porcelana chińska. Widoczna jest wyraźnie jej ewolucja technologiczna w kierunku coraz to doskonalszej jakości wykonania oraz doskonalszego zdobienia¹. Według znanych dziś źródeł pierwsza ceramika chińska jako luksusowy towar pojawia się w Europie w połowie XI w., wzbudzając zachwyt i pożądanie.

Kosztowna w samych Chinach, po przewiezieniu pełnym niebezpieczeństw długim na ponad 5 tysięcy km szlakiem handlowym stawała się towarem droższym od złota. Kair był miastem, do którego napływały jej niewielkie ilości i skąd rozsyłano ją po Europie. Jedną z pierwszych wzmianek o porcelanie jest informacja o królewskim podarunku Salladyna, który ofiarował 40 naczyń porcelanowych sułtanowi Babilonu. W następnych stuleciach do Europy poczęły napływać znaczące ilości porcelany, co ciekawe, w drugiej połowie XVII w. zaczęto nawet produkować ją pod gust Europejczyków.

Jednakże od samego początku jej pojawienia się na rynku europejskim trwały poszukiwania sposobu jej wytwarzania. Próby odkrycia tajemnicy technologii intensyfikują się pod koniec XIV wieku. Nic dziwnego, porcelana nazwana jest białym złotem lub też podarunkiem królewskim. Kto pierwszy odkryje tajemnicę jej wytwarzania, zdobędzie prawdziwy majątek.

W wieku XVII studia nad tajemnicą produkcji drogocennych naczyń przyspieszają, zwłaszcza we Francji i Włoszech. Poszukiwania idą jednak głównie tropem różnych technologii znanych w produkcji szkła. Nie daje to oczywiście pożądanego rezultatu, tzn. ceramiki analogicznej do chińskiej, choć pozwala na wypracowanie oryginalnej, własnej technologii. Prym wiodła tu Anglia, której produkcja po 1800 r. stanowiła wzór do naśladownictwa dla wielu manufaktur.

Pierwsze naczynia porcelanowe, zbliżone do chińskich, ustępujące im jednak jakością z powodu innych domieszek, wyprodukowano w Wenecji w 1470 r. i później ok. 1519 r., a także w Ferrarze ok. 1575 roku².

Musiło jeszcze upłynąć prawie 200 lat, zanim opracowano w Niemczech technologię produkcji porcelany porównywalnej z chińską. Można zaryzykować twierdzenie, że wynalazek ten stał się największym wynalazkiem baroku, zarówno artystycznym, jak i technologicznym. Stał się także wielkim sukcesem metod eksperymentalnych – paradygmatu nowoczesnej nauki, tak wychwalanej przez Franciszka Bacona w *Novum Organum* (1620), inspirowanego wcześniej przez Roberta Boyle'a, Roberta Hooke'a³. Paradygmat ten przeciwny był koncepcji Kartezjusza preferującego poznanie oparte na matematyce. Wraz z Huygensem i Leibnitzem, Walter von Tschirnhaus starał się łączyć



3. Herend – witryna z porcelaną w sklepie przy muzeum

3. Herend – shop window featuring porcelain, next to the museum

obie te metody poznania. W efekcie doprowadziło to do zastosowania metodyki nowoczesnej nauki i, dzięki temu, opracowania technologii produkcji porcelany po prawie sześciu wiekach daremnych prób⁴.

Geneza odkrycia jest bardzo interesująca. August Mocny polecił Tschirnhausowi poszukiwanie cennych kopalni, minerałów. W tym samym czasie zlecił Johannowi F. Böttgerowi, znanemu alchemikowi, wyprodukowanie złota. Współdziałanie obu badaczy zaowocowało opracowaniem metody produkcji porcelany⁵. Po śmierci Tschirnhausa 14.10.1708 r. Böttger napisał raport do elektora saskiego Augusta Mocnego oznajmiający wyprodukowanie porcelany *takiej jak chińska, a może i lepszej*⁶.

Oficjalna produkcja rozpoczęła się w Dreźnie 23.01.1710 r. i wkrótce ze względów bezpieczeństwa została przeniesiona do Miśni⁷. Było to wielkie osiągnięcie, tym bardziej, że w Europie ciągle rosło zainteresowanie chińską porcelaną. Porcelaną robioną w Saksonii nazywano białym złotem. Dopiero po 20 latach ceramika miśnieńska stała się bardziej dostępna rynku, ale i tak przez dłuższy czas była częściej dawana jako podarunek, niż sprzedawana.

Powstanie manufaktury w Herend

Na początku XIX w. w ramach reformy Austro-Węgier podjęto wiele inicjatyw mających na celu rozwój ekonomiczny państwa.

Wówczas to w Herend w 1826 r. powstała niewielka manufaktura produkująca ceramikę. Do produkcji



4. Herend – ceramika z tradycyjnym motywem charakterystycznym dla tej wytwórni
4. Herend – pottery with a traditional motif characteristic for this factory

wykorzystano miejscowe złoża glinki kaolinitowej. Założycielem wytwórni był Vince Stigl (1796-1851), który zdobył wcześniej duże doświadczenie zawodowe pracując jako kierownik w wytwórni fajansu w Tata, założonej przez Józefa Esterhazy w 1758 roku.

Manufaktura w Herend początkowo zaczęła produkować prostszą technologicznie kamionkę, ale jej założyciel od samego początku prowadził prace badawcze nad technologią produkcji najwyższej jakości porcelany w oparciu o lokalne złoża. Badania te pochłonęły cały jego majątek. Zmuszony był do wzięcia kredytu, co doprowadziło go do bankructwa. Manufakturę przejął pożyczkodawca, Mor Fisher.

Rozpoczyna to nowy rozdział w historii fabryki. Prace badawcze są kontynuowane i wkrótce zostaje opracowana linia technologiczna. Zatrudnieni zostają nowi pracownicy i manufaktura rozpoczyna produkcję na skalę przemysłową. Pierwsze wyroby są zdobione prostymi wzorami linearnymi oraz kwiatowymi. Stały się one, już po rozwinięciu produkcji, elementem charakterystycznym dla tej wytwórni. W 1842 r. Fisher otrzymał zaszczytny tytuł fabryki cesarsko-królewskiej oraz

5. Herend – Muzeum Porcelany, naczynie zaprojektowane przez Zoltana Tokacs na 1100. rocznicę pojawienia się Madziarów na Węgrzech
5. Herend – the Porcelain Museum, a vessel designed by Zoltan Tokacs to mark the 1100th anniversary of the appearance of the Magyars in Hungary

prawo do użycia herbu Węgier jako znaku handlowego. W tym samym roku porcelana z Herend osiągnęła wielki sukces – w czasie Pierwszej Węgierskiej Wystawy Przemysłowej otrzymała wiele nagród, a jej wyroby uznane zostały za godne stołów królewskich. W rok później na Drugiej Węgierskiej Wystawie Przemysłowej porcelana z Herend wygrała złoty medal.

W tymże 1843 r. pożar strawił część fabryki. Po odbudowie zaniechano produkcji fajansu – fabryka została przestawiona na produkcję luksusowej porcelany. Wiele wprowadzonych wzorów naśladowało wyroby znanych wytwórni: Miśni, Sèvres, Capodimonte i innych.

Ta strategia dała szansę wytwórni z Herend wejścia na rynek europejski.

Dzięki dopracowaniu technologii produkcji do perfekcji, wytwórnia mogła wykonywać na zamówienie kopie XVIII-wiecznej porcelany znajdującej się w posiadaniu arystokratycznych rodzin. Pierwsze zlecenie skopiowania miśnieńskiego serwisu manufaktura dostała od żony księcia Karola Esterhazy. Tego rodzaju zlecenia pozwoliły Fisherowi na gruntowne poznanie motywów, form i stylu różnych czołowych producentów, co bez wątplenia przyczyniło się również do udoskonalenia technologii produkcji⁸.

W czasie Wielkiej Wystawy w Londynie w Crystal Palace w 1851 r. wyroby Fishera zdobyły wielkie uzna-



nie. Ukoronowaniem jednak było zamówienie przez królową Wiktorię serwisu dekorowanego motylami oraz kwiatami, nawiązującymi do tradycyjnego chińskiego stylu. Styl ten do dziś nazywany jest wiktoriańskim i jest jednym z najbardziej popularnych. Ten wielki sukces porcelany inspirowanej motywami chińskimi stał się impulsem do opracowania linii naczyń udających chińską porcelanę. Ich początek datować można na połowę 1846 roku.

Także ceramika z Indii, Japonii oraz Bliskiego Wschodu stanowiła inspirację przy projektowaniu nowych wzorów.

„Chińszczyzna” produkowana w Herend nie ma sobie równej w XIX w. ze względu na niezwykle bogactwo przejmowanych i przetwarzanych egzotycznych motywów trafiających w gust zamożnych ludzi. Do dziś motywy orientalne znajdują się w klasycznych już liniach Victoria, Ming, Godollo, Esterhazy, Poissons.

Godollo, inspirowany japońskim naczyniem Kakie-mon, jest jednym z najbardziej znanych tematów, opracowanym ok. 1851 r. i pierwotnie nazwanym Siang Rouge. Zmiana nazwy nastąpiła, kiedy Franciszek Józef podarował serwis swojej żonie, królowej Elżbiecie do jej prywatnego użytku w letnim pałacu w Godollo. Fisher często nazywał swoje kolejne serie imieniem sławnego zamawiającego lub jego posiadłości. Zabieg niewątpliwie znakomity z punktu widzenia marketingowego.

Wielkim sukcesem manufaktury w Herend była Wystawa Przemysłowa w Nowym Jorku, która odbyła się w 1853 r., gdzie całość przywiezionej produkcji została wyprzedana w ciągu pierwszego dnia⁹.

W drugiej połowie XIX w., kiedy produkcja manufaktury osiągnęła wysoki poziom artystyczny i technologiczny, jej sprzedaż na Węgrzech zaczęła gwałtownie spadać. Węgrzy zdecydowanie woleli kupować tańsze wyroby z Wenecji i Śląska. Ale na wystawie w Paryżu w 1867 r. ceramika „chińska” z Herend znów dostała pierwszą nagrodę. W dowód uznania Francja przyznała Fischerowi Legię Honorową, a Franciszek Józef nadał mu szlachectwo. Manufaktura świetnie się rozwijała. Na jej czele stał Fisher wraz z synami: Leo odpowiedzialny był za sprzedaż, Dezso za produkcję, Vilmos za stronę artystyczną, malarską. W tym czasie manufaktura zatrudniała 83 osoby, w tym 22 malarzy. Niestety, wkrótce nadeszły ciężkie czasy. Kryzys ekonomiczny 1874-1876 doprowadził manufakturę do niewypłacalności.

W 1876 r. manufaktura przeszła w ręce synów, którzy postawili na dużą ilość tańszej produkcji, prawie zarzucając tę bardziej wyrafinowaną. Nie przyniosło to spodziewanych efektów. Podjęto decyzję powrotu do



6. Herend – Muzeum Porcelany, naczynie nawiązujące do tradycyjnych form węgierskich

6. Herend – the Porcelain Museum, a vessel referring to traditional Hungarian forms

wysokiej jakości produkcji. Niestety, pomimo wielkich sukcesów międzynarodowych, wytwórnia nie mogła się już podźwignąć – przed ostatecznym upadkiem uratowało ją przejście przez państwo w 1884 roku. Głównym celem było uratowanie wielkiego dorobku technologicznego i artystycznego fabryki. Zakład został zwolniony z podatku na 12 miesięcy oraz dostał znaczący kredyt na rozbudowę i unowocześnienie. Modernizacja objęła zarówno stare budynki, jak i wzniesienie nowych pieców. Jednakże pomimo różnych posunięć naprawczych brak koniunktury spowodował upadek i zamknięcie fabryki w 1896 roku. W tymże roku podjęto ostatnią próbę ratowania manufaktury: zaproponowano wnukowi Fishera, doświadczonemu w produkcji porcelany, pójście w ślady dziadka i wznowienie produkcji tradycyjnych wzorów tylko na zamówienie. Fischer nie tylko przyjął propozycję, ale także opracował kilka nowych wzorów w oparciu o tradycyjne



7. Herend – Muzeum Porcelany, naczynie nawiązujące do tradycyjnych form eksponowane obustronnie dzięki umieszczeniu w gablocie przedzielającej pomieszczenie
7. Herend – the Porcelain Museum, a vessel referring to traditional forms displayed on both sides by being featured in a showcase separating the interior

formy i motywy. Nowa linia pokazana na wystawie w Paryżu okazała się wielkim sukcesem i przyniosła znaczące zamówienia. Co ciekawe, Fischer zainspirowany nowym stylem art nouveau zaprojektował nowatorską serię porcelany, wzbudzając nią wielki zachwyt. Wprowadził polewy, relief, *pâte sur pâte*, roślinne oraz ornamentowe dekoracje.

Powoli Herend zaczął odzyskiwać swoją pozycję, zdobywać najwyższe nagrody. Niestety, ponownie pojawił się kryzys ekonomiczny, który w 1907 r. dotkliwie ugodził manufakturę. Brak koniunktury zbiegł się z pojawieniem się na rynku taniej porcelany produkowanej na Śląsku i w Niemczech. Potem wybuchła I wojna światowa. Praktycznie dopiero w 1923 r. ponownie uruchomiono produkcję. Wzniesiono nowe budynki mieszkalne dla sprowadzonych fachowców, zorganizowano szkołę dla pracowników, w tym malarzy. Wypracowano nową strategię funkcjonowania fabryki. Ponieważ grupa bogatych ludzi, która dotychczas zamawiała luksusową porcelanę, przestała praktycznie istnieć, podjęto decyzję profilowania produkcji pod kątem coraz liczniejszej klasy średniej, której nie stać wprawdzie na cały serwis, ale z radością kupi niewielkie, piękne figurki, aby ozdobić swoje mieszkanie. Zaowocowało to około 1930 r. produkcją porcelanowych figurek projektu znanych węgierskich artystów. Był to znakomity pomysł. Fabryka znów zaczęła się rozwijać, przynosząc znaczne zyski¹⁰.

Okres II wojny aż do 1949 r. to praktycznie okres dogorywania fabryki. Dopiero na początku lat 50. podjęto odbudowę i rozbudowę manufaktury. Wzniesiono nowe budynki związane z produkcją, budynek muzeum oraz zbudowano tereny sportowe. Od lat 60. wprowadzono do produkcji krótkie serie najwyższej technicznej i artystycznej jakości. Prawdziwy rozkwit produkcji nastąpił 20 lat później. Herend został uznany za niezależny zakład i uzyskał w 1985 r. prawo samodzielnej sprzedaży za granicę, co w komunistycznym państwie było wielkim przywilejem.

Manufaktura dziś

Manufaktura w Herend dziś przeżywa znów lata świetności. Składa się na to pewnie wiele czynników. Znakomita, legendarna produkcja, świetny marketing i dobra koniunktura gospodarcza, a także położenie: niedaleko Budapesztu, ok. 120 km na północny zachód i kilka kilometrów od Veszprem oraz jeziora Balaton.

W czerwcu 1992 r. utworzono Herend Porcelain



8. Herend – Muzeum Porcelany, zachowany piec ceramiczny opalany drewnem w przyziemiu budynku
8. Herend – the Porcelain Museum, preserved wood-fired pottery kiln on the ground floor



9. Herend – Mini Manufaktura, pokaz dla zwiedzających toczenia na kole garncarskim naczynia

9. Herend – the Minimanufactory, visitors watching the making of a vessel on a potter's wheel

Manufactory LTD, dzięki czemu 75% akcji należy do obecnych i dawnych pracowników fabryki. Dziś manufaktura zatrudnia ok. 1000 osób, w tym 400 malarzy. Kompleksem zarządza rada złożona z wybitnych specjalistów w różnych dziedzinach. Także techników i ekonomistów o dużym doświadczeniu międzynarodowym. Muzeum w Herend zdobyło nagrodę Muzeum Roku w 2002 r., oraz nagrodę za frekwencję sięgającą 100 000 zwiedzających każdego roku.

Muzeum ma w swojej ofercie wiele atrakcyjnych propozycji dla miłośników porcelany. Dla zainteresowanych prowadzone są całodniowe odpłatne warsztaty malowania ceramiki na różnych poziomach zaawansowania. Na poziomie wyższym zajęcia prowadzone są pod okiem doświadczonych instruktorów i mistrzów-artystów z fabryki. W ramach kursu adepci słuchają wykładu będącego wprowadzeniem w dziedzinę dekoracji artystycznej i technik malowania na porcelanie, zapoznają się z technologią i warsztatem malarskim. Kursanci dostają niezbędne przybory do malowania, naczynie, na którym powstanie malowidło ze znakiem

firmowych szkół malowania porcelany, w przerwie dostają kawę oraz certyfikat ukończenia kursu, a na koniec wypalone, pomalowane naczynie. Są również prowadzone warsztaty wytwarzania róży, a także osobno filigranu. Kurs taki jest znacznie krótszy.

W ramach działalności komercyjnej organizowane są różne imprezy firmowe i szkolenia, Wieczory Winne, Noc Świętojańska, Jesienny Festiwal Muzeum.

Cały kompleks manufaktury został poddany gruntownemu remontowi, przebudowie i rozbudowie pod koniec lat 90. ubiegłego wieku. Prace te miały na celu przygotowanie infrastruktury związanej z ruchem turystycznym. W założeniach przyjęto, że znaczna część zwiedzających stanie się potencjalnymi nabywcami produkowanej porcelany, jeśli nie w momencie zwiedzania, to w przyszłości. Wszystko urządzono w taki sposób, aby pobudzić wyobraźnię zwiedzających. Zahipnotyzować ich misterium powstawania przepięknych, luksusowych przedmiotów. Kompleks Manufaktury Porcelany w Herend składa się z późnoklasykistycznego budynku mieszczącego muzeum oraz, po przeciwległej stronie ulicy, zespołu budynków



10. Herend – Mini Manufaktura, pokaz dla zwiedzających toczenia figurki

10. Herend – the Minimanufactory, visitors watching the production of a figurine



11. Herend – Mini Manufaktura, pokaz dla zwiedzających wyrobu filigranu

11. Herend – the Minimanufactory, visitors watching the production of filigree

mini-manufaktury i połączonego z nim budynku mieszącego sklep oraz luksusową restaurację wraz z kawiarnią dla turystów.

Zespół budynków zaprojektowany został przez Gabora Turanyi. Proste, kubiczne bryły z wypalanej czerwonej cegły ozdobione są na narożnikach rzeźbami z wypalanej gliny. Przykryte są prostymi, czterospadowymi dachami krytymi antracytową dachówką. Nad głównym budynkiem dach swoją konstrukcją i kształtem nawiązuje do pieców ceramicznych z kominami. Ich charakterystyczna bryła, z daleka widoczna, stanowi bardzo charakterystyczny element krajobrazu. Budynki ustawione w podkowę połączone są łącznikiem – przykrytą dachem kolumnadą. Pomiędzy nimi powstała wyłożona jasnymi kamiennymi płytami przestrzeń, nawiązująca do forum albo obszernego patio wykorzystywanego w czasie imprez plenerowych i koncertów.

Mini-manufaktura rozpoczyna ponad godzinny program zwiedzania, które możliwe jest tyl-

ko w grupach z przewodnikiem. Zaczyna się od projekcji filmu (istnieje możliwość wyboru języka wersji lektorskiej) opowiadającego fascynującą historię zakładu. Widz zapoznaje się także z technologią produkcji. Można obserwować jak z bezkształtnej szarej masy powstają bajkowe przedmioty. Można obejrzeć pracę osób, które formują naczynia i przedstawienia figuralne, a także pracę malarzy. Po projekcji zwiedzający krok po kroku oglądają poszczególne etapy produkcji porcelany. Uczestniczą w misterium sztuki.

Wnętrza są specjalnie zaprojektowane w taki sposób, aby zwiedzający przechodząc przez poszczególne pomieszczenia miał poszczególne etapy procesu technologicznego. Przejścia do następnego etapu są wyraźnie zaakcentowane zmianą pomieszczenia, przejściem przez ciemny korytarz czy też zmianą kondygnacji. Co ważne, wnętrza są jasne, dominuje złamana, lekko matowa biel ścian, są pełne światła i powietrza, z naturalnym i sztucznym oświetleniem znakomicie się dopełniającym. Natężenie światła sztucznego jest dobrane do warunków oświetleniowych w poszczególnych salach. Delikatne, czyste, ale zarazem nieco rozproszone nigdy nie oslepią zwiedzających, a na szybach szaf z ekspozycjami nie występuje zjawisko blikowania, uniemożliwiające wyraźne obejrzenie przedmiotu. Takie warunki znakomicie sprzyjają percepcji zwiedzających. Stwarzają atmosferę skupienia, koncentracji, uczestnictwa w alchemicznym misterium.

Na kilkunastu stanowiskach prezentowane są poszczególne etapy produkcji porcelany: przygoto-



12. Herend – Mini Manufaktura, pokaz dla zwiedzających pracowni malarzkiej

12. Herend – the Minimanufactory, visitors touring the painters' workshop

(Wszystkie fot. T. Wilde)

wanie i formowanie w różnych technikach naczyń, odlewanie w formach, wyciskanie, toczenie na kole garncarskim, pokrywanie ich różnego rodzaju zdobieniami, w tym filigranem, wreszcie malowanie. Osoby prezentujące poszczególne fazy produkcji są bardzo komunikatywne i świetnie przygotowane do kontaktu ze zwiedzającymi. Z wielką biegłości pokazują poszczególne czynności, fachowo, w miły sposób je komentując. Zwiedzający czuje się jak oczekiwany i ważny gość, a nie intruz! Pracownicy manufaktury zatrudnieni na tych stanowiskach często są zmieniani, aby uniknąć rutyny, zmęczenia. Zwiedzającym towarzyszy przewodnik prowadzący grupę, tłumaczący poszczególne etapy produkcji. Dominują przewodnicy angielsko oraz niemieckojęzyczni.

Po zwiedzeniu fabryki i zapoznaniu się z metodami powstawania porcelany zwiedzający niejako w naturalny sposób jest prowadzony do luksusowego sklepu z porcelaną wyprodukowaną w manufakturze. Sklep nosi nazwę Viktora Herend, na pamiątkę pierwszego serwisu, który stał się znany na świecie. Oferowane naczynia i figurki są wystawione w wysmakowanych witrynach. Dyskretne oświetlenie, elegancki wystrój wnętrza, cisza i skupienie przyciągają zwiedzających. Niemala grupa wychodzi z zakupami.

Ze sklepem sąsiaduje wytworna restauracja o nazwie Apicius, na cześć wielkiego rzymskiego restauratora. Wyrafinowane potrawy podawane są na porcelanie wyprodukowanej w Herend. Często w restauracji urządzane są wystawne przyjęcia, rauty, bale i imprezy organizowane przez firmy. Obok funkcjonuje kawiarnia. W ramach promocji zwiedzający zapraszani są na filiżankę znakomitej kawy podanej w porcelanowej filiżance.

Po przeciwnej stronie niewielkiej ulicy stoi zabytkowy, piętrowy, neoklasycystyczny budynek, gdzie w XIX w. produkowano ceramikę. Dzisiaj mieści się tu Muzeum Porcelany w Herend. Budynek w trakcie prac restauratorskich został wyremontowany i dostosowany do potrzeb muzealnych. Względy konserwatorskie narzuciły rozwiązania koncepcji wnętrza. Wydaje się, że paradoksalnie wyszło to na dobre ekspozycji. Co interesujące, zbiory porcelany gromadzone były w tym budynku od 1840 roku.

Idea kolekcjonowania porcelany sięga czasów Mora Fishera. Założył on sale wystawowe w rodzinnym domu w Tata już w 1852 r., głównie w celach komercyjnych. Kolekcja rozrastała się szybko dzięki dużej produkcji manufaktury. Do dziś zachowało się wiele przedmiotów z jego kolekcji. Jego syn Jenő Fischer kupował cenne książki do biblioteki oraz cenne kolek-

cje porcelany. Był także znanym historykiem sztuki, którego studia nad porcelaną przyczyniły się do rozwoju manufaktury. Z pasją zbierał wszelkie materiały dotyczące porcelany, stare formy, motywy zdobnicze, które przyczyniły się do powstania znanych na całym świecie serii porcelany.

Muzeum prezentujące produkcję manufaktury w Herend zostało otwarte przed I wojną światową. Było ono otwarte dla szerokiej publiczności i cieszyło się dużą frekwencją. Funkcjonowało do początków II wojny światowej. Po wojnie zostało ponownie otwarte dopiero w 1964 roku. Poza gotowymi wyrobami prezentowano w nim także technologie ich produkcji. W trakcie prac restauratorskich, które rozpoczęły się w 1999 r. opracowano koncepcję aranżacji wnętrza na potrzeby muzeum oraz koncepcje wystawiennicze. Autorzy prac: Attila Thury – architekt oraz Zsófia Csomay i Eva Magyari – projektantki wnętrza starali się, zachowując możliwie dużo struktur zabytkowych budynku, stworzyć warunki dogodne dla ekspozycji porcelany oraz przestrzenie, w których dobrze czuliby się zwiedzający.

Przyziemie budynku muzealnego przeznaczono na część recepcyjną dla przybywających gości oraz dział wystaw czasowych prezentujących nowoczesną sztukę.

Wystawiane są tu także liczne prace artystów pracujących na co dzień w fabryce oraz sztuka użytkowa. Na końcu korytarza znajduje się stary, opalany drzewem piec do wypału ceramiki – pamiątka po pracowitej historii budynku.

Pierwsze piętro przeznaczono na stałą wystawę kolekcji porcelany. Nadano mieszkalny charakter tej części budynku zachowując podziały wnętrza, korytarze, a nawet drewniane podłogi. W gablotach ustawiono eksponaty od najdawniejszych czasów po współczesną produkcję:

- Sale I i II poświęcone są produkcji Mora Fishera,
- Sala III prezentuje ceramikę o motywach dalekowschodnich,
- Sala IV luksusowe zamówienia, na ogół domów panujących,
- Sala V porcelanę secesyjną i historyzującą,
- Sale VI i VIII produkcję XX wieczną.

Układ taki pokazuje rozwój artystyczny i technologiczny porcelany. Uzupełnieniem stałej wystawy są wystawy czasowe – 4 do 5 rocznie. Organizowane są także różne imprezy przy współudziale partnerskich firm i organizacji. Muzeum zajmuje się ponadto konserwacją wszelkich źródeł, pisanych i ikonograficznych, a także opisem technologicznym procesów produkcyjnych.

Kolekcja porcelany prezentowana na stałej wystawie jest starannie wybrana spośród ogromnego zbioru stanowiącego własność muzeum. Budzi zachwyt bardzo staranny dobór eksponatów i ich przemyślana ekspozycja. Znowu wiele słów uznania należy się aranżerom wystawy – z dużym smakiem dobrane są kolory tła, na których prezentowane są przedmioty, znakomicie przemyślane jest oświetlenie, wydobywające z prezentowanej ceramiki kształty i kolory, unikając jednocześnie tak drażniących odbić w szybach wystawowych

i blików źródeł światła. Pomieszczenia, w których ustawione są gabloty toną w półmroku dyskretnego oświetlenia, z którego wyłaniają się bajkowe kształty przepięknych naczyń i figurek.

Świat przestaje istnieć poza bajkowym porcelanowym światem.

Zespół Manufaktury Porcelany jest znakomitym przykładem ochrony dóbr kultury, propagowania własnej tradycji w połączeniu z działalnością komercyjną i rozwojem ekonomicznym regionu.

Przypisy

¹ C.P. Fitzgerald, *Chiny zarys historii kultury*, PIW 1974, s. 554-556.

² W. Dreake, *Notes on Venetian Ceramics*, wyd. J. Murray, London 1868.

³ C. Solís, *La filosofía Experimental (Introducción)* [w:] R. Boyle, *Física, Química y Filosofía Mecánica*, Madrid 1985, s. 9-31.

⁴ R. Hooykaas, *Contexto e Razões do Surgimento da Ciência Moderna* [w:] F.C. Domingues, L.F. Barreto, *A Abertura do Mundo: Estudos de História dos Descobrimientos Europeus*, t. I, Lisboa 1986, s. 165-182.

⁵ R. Bárta, *Tsghirnhaus A Nikolai Böttger vynálezecem porcelánu, sklár a keramik*, Prague 1963, s. 100-102; W. Goder,

H. Walter, *Die Erfindung des Europäischen Porzellans* [w:] *Johann Friedrich Böttger zum 300 Geburtstag: Meissen. „Staatliche Kunstsammlungen VEB-SPM“ 1982*, s. 74-82.

⁶ P. Raffo, *The development of European Porcelain* [w:] *The History of Porcelain*, red. P. Atterbury, London 1982.

⁷ F.H. Hofmann, *Das Porzellan der Europäischen Manufakturen „Propyläen Kunstgeschichte“ 1*, Frankfurt-Berlin-Wien 1980, s. 36.

⁸ G. Sikota, *Herend porcelanművészete Muszaki Könyvtárhoz*, Budapest 1976.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Vadas, *Herend. Traditional Craftsmanship at the Turn of the Millennium*, „Magyar Kepek/Hungarian Pictures” 1998.

Tomasz Wilde

The Porcelain Museum and Manufactory in Herend, Hungary

Porcelain was invented in China during seventh century. When in the eleventh century it made its way to Europe, it became the object of enormous admiration and desire. From almost six centuries Europeans strove to discover the secret of its production. First European porcelain was not made until the beginning of the eighteenth century (in Saxony).

In 1826 Vince Stingel established a manufactory in the small Hungarian town of Herend. During the early years of that century it produced stoneware, but from the very onset its owner studied the making of porcelain, although to no avail. The costs of his research left Stingel bankrupt. His successful successor, Mor Fischer, produced the first porcelain vessels, decorated with simple linear and floral motifs, which proved greatly popular and won numerous awards, including international ones, thus initiating the great career of the Herend manufactory. For more than 180 years the factory enjoyed great successes, but also instances of bankruptcy. Its owners amassed, originally for commercial purposes, a collection of the most magnificent products, which became the core of a museum, opened to the public on the very threshold of the first world war. The Herend Porcelain Manufactory Ltd was established in 1992. At the end

of the 1990s the whole Manufactory complex was thoroughly redesigned and expanded in order to prepare an infrastructure associated with tourism. Going on the assumption that a considerable part of the visitors are potential buyers, the exhibits were arranged in such a way as to stir the imagination and display the captivating process of producing the luxury objects.

The titular complex in Herend is composed of a Late Classicistic building housing the museum and, on the other side of the street, a Complex of the Buildings of the Minimanufactory. Designed by Gabor Turanyi, the simple Cubistic red brick solids, decorated with burnt clay, and with roofs whose construction and shape refer to kilns, constitute characteristic elements of the landscape, seen from afar. The space between the buildings, arranged in a horseshoe pattern, is laid with light coloured flagstones, creating a patio used for open-air events and concerts. The visitors' encounter with porcelain begins at the Minimanufactory; the guided tour, available only for groups, lasts for an hour. Each year the Museum boasts a total of 100 000 visitors.

□

Aleksandra Magdalena Dittwald

NEWSEUM AMERYKAŃSKIE MUZEUM DZIENNIKARSTWA

Spośród kilkunastu nowych obiektów muzealnych powstałych w 2008 r. na kontynencie amerykańskim, największe zainteresowanie wzbudziło muzeum w Waszyngtonie – Newseum. Jest to muzeum poświęcone dziennikarstwu, a jego nazwa jest kombinacją słów „news” i „museum”. Usytuowane zostało w samym centrum stolicy USA, przy Pennsylvania Avenue, w najbliższym sąsiedztwie muzeów Instytutu Smithsona, Galerii Narodowej, Białego Domu i Kapitolu. Uroczysta ceremonia otwarcia miała miejsce 11 kwietnia 2008 roku¹.

Pierwsze Newseum, powstało w 1997 r. w Rosslyn, w stanie Wirginia, na przedmieściach Waszyngtonu². Ufundowane było przez organizację non-profit pod nazwą Forum Wolności (Freedom Forum), mającą na celu szerzenie wolności prasy, wolności słowa i wol-

ności myśli – zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i na całym świecie. Oficjalnie Forum Wolności zostało utworzone w 1991 r., jednakże większość zasobów finansowych tej organizacji pochodziło z fundacji założonej w latach 30. XX w. przez wydawcę prasowego Franka E. Gannetta³. Muzeum zlokalizowane było tuż obok głównego biura Forum Wolności. Funkcjonowało przez 5 lat i cieszyło się powodzeniem wśród zwiedzających. Wstęp był bezpłatny i rocznie muzeum odwiedzało ponad pół miliona osób⁴.

Przewodniczący fundacji, Charles L. Overby, uważał jednak, iż muzeum jest za małe i znajduje się z dala od głównych atrakcji turystycznych Waszyngtonu, przez co nie wzbudza takiego zainteresowania na jakie zasługuje. Pomimo iż Forum Wolności na początku XXI w. zaczęło borykać się z problemami finansowymi, nie



1. Newseum, widok od strony Pennsylvania Avenue, proj. Polschek Partnership Architects

1. Newseum, view from Pennsylvania Avenue, design by Polschek Partnership Architects



2. Galeria „Dzisiejszych stron tytułowych gazet” umieszczona na zewnątrz muzeum przyciąga uwagę przechodniów
2. Gallery of “Today’s Front Pages”, located outside of the museum, draws assersby’s attention
3. Widok na muzealne atrium z ogromnym ekranem TV i helikopterem stacji TV w tle
3. View of the museum’s atrium with huge TV screen and TV helicopter in the background

powstrzymało to fundacji przed realizacją wcześniej powziętego planu przeniesienia muzeum w miejsce bardziej prestiżowe, tj. do centrum Waszyngtonu⁵. Na zakup ostatniej wolnej działki budowlanej, przy Pennsylvania Avenue, fundacja wydała 100 mln. dolarów. Była to najwyższa kwota, jaką do tej pory zapłacono za teren pod budowę w Waszyngtonie. Nie bez powodu Forum Wolności walczyło o uzyskanie lokalizacji przy „głównej ulicy Ameryki” łączącej Biały Dom – siedzibę władzy wykonawczej, z Kapitołem – siedzibą władzy ustawodawczej i znajdującym się w sąsiedztwie Sądem Najwyższym – siedzibą władzy sędziowskiej. Media od ponad stu lat zwyczajowo nazywane są „czwartą władzą”, która sprawuje funkcję kontrolną i stoi na straży demokracji i praworządności. W tym tak symbolicznym miejscu Charles L. Overby postanowił umieścić Newseum – „świątynię czwartej władzy”, licząc, iż dzięki nowej lokalizacji, liczba zwiedzających wzrośnie co najmniej dwukrotnie. Przedstawiciele Forum Wolności zdecydowali również wprowadzić opłatę za wstęp do nowego Newseum.

Decyzja wzniesienia nowego, znacznie większego muzeum wzbudziła liczne kontrowersje ze względu na fakt, iż aby zaoszczędzić na wydatkach zwolniono wielu pracowników organizacji, zamknięto szereg filii zagranicznych Forum Wolności, a także w 2002 r.



zawieszono działalność Newseum w Rosslyn. Były przedstawiciel filii Forum Wolności w Hong Kongu, Arnold Zeitlin, określił decyzję wydania kilkuset milionów na nowy budynek muzeum jako *wybór pomiędzy cegłami, szkłem i betonem a ludźmi*⁶.

Zarząd Forum Wolności jest jednak przekonany, iż bez względu na koszty dokonał właściwego wyboru. W nowym Newseum ... *możemy przygotować więcej programów, bardziej efektywnych i o szerszym zasięgu niż byśmy robili to w jakikolwiek inny sposób* – stwierdził Peter S.Prichard, wiceprzewodniczący fundacji⁷.

Projekt muzeum

Zaprojektowanie budynku muzealnego powierzono renomowanej firmie Polshek Partnership Architects, specjalizującej się w projektowaniu obiektów rządowych, kulturalnych, muzealnych, jak i naukowo-oświatowych. Przygotowanie wystaw Newseum zlecono wielokrotnie nagradzanej firmie Ralph Appelbaum Associates, znanej z kompleksowego opracowywania wnętrz muzeów i centrów techniczno-naukowych. Oba zespoły współpracowały już ze sobą przy kilku wcześniejszych projektach – do najbardziej znanych należą: Centrum Ziemi i Przestrzeni Kosmicznej im. Rose

w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej (Rose Center for Earth and Space at the American Museum of Natural History) otwarte w Nowym Jorku w 2000 r. i Centrum Prezydenckie Williama J. Clintona (William J. Clinton Presidential Center) w Little Rock, w stanie Arkansas, powstałe 2004 roku.⁸

Forum Wolności postawiło przed projektantami trzy główne cele: zwiększenie trzykrotnie powierzchni wystawienniczej muzeum, stworzenie budowli, która wyróżniałaby się swoją sylwetką na tle architektury Waszyngtonu oraz podkreślenie znaczenia Pierwszej Poprawki (First Amendment) do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, ze szczególnym uwzględnieniem wolności słowa i prasy⁹. Oprócz muzeum fundacja zleciła wybudowanie na tej samej działce budynku mieszkalnego z luksusowymi apartamentami, dwupoziomowej sali konferencyjnej, pomieszczeń administracyjnych oraz trypoziomowej restauracji¹⁰. Te dodatkowe inwestycje mają zapewnić fundacji stałe źródło dochodów.

Prace nad budową całego kompleksu trwały 6 lat i pochłonęły 450 mln dolarów. Muzeum zostało wybudowane z prywatnej inicjatywy Forum Wolności, przy znacznym udziale finansowym wydawców prasowych i organizacji medialnych, takich jak: New York Times, Hearst Corporation, Time Warner Inc., ABC News/Walt Disney Company, NBC i wiele innych¹¹. Całkowita powierzchnia obiektu wynosi 60 000 m², w tym samo muzeum zajmuje 23 000 m².

Budynek muzeum wyróżnia się spośród okolicznej zabudowy nowoczesnością, lekkością i użytymi materiałami. Wykonane ze stali i szkła Newseum kontrastuje z budynkami rządowymi wzniesionymi z cegły lub z betonu, wysokością jednak dobrze wpasowuje się w pierzeje ulicy. Charakterystycznym elementem nowej budowli jest frontowa elewacja. Przypomina ona gigantyczną, trójwymiarową stronę tytułową gazety. Szklana fasada to symbol „przezroczystości” prasy, jej otwartości, rzetelności i prawdomówności. W środku elewacji cofnięta, potężna szklana ściana symbolizuje „okno na świat”, jakim są współczesne media. Istotnym elementem fasady jest również 23-metrowej wysokości marmurowa tablica z wykutym tekstem Pierwszej Poprawki (First Amendment) do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, gwarantującej Amerykanom wolność religii, słowa, prasy, zgromadzeń i petycji: *Żadna ustawa Kongresu nie może narzucić religii ani zabronić swobodnego jej praktykowania, ograniczyć wolności słowa lub prasy ani prawa ludu do spokojnych zgromadzeń lub do składania naczelnym władzom petycji o naprawienie krzywd*¹².

Muzeum ma siedem poziomów, na których umieszczono czternaście głównych galerii i dwanaście mniejszych ekspozycji, piętnaście sal kinowych i dwa studia



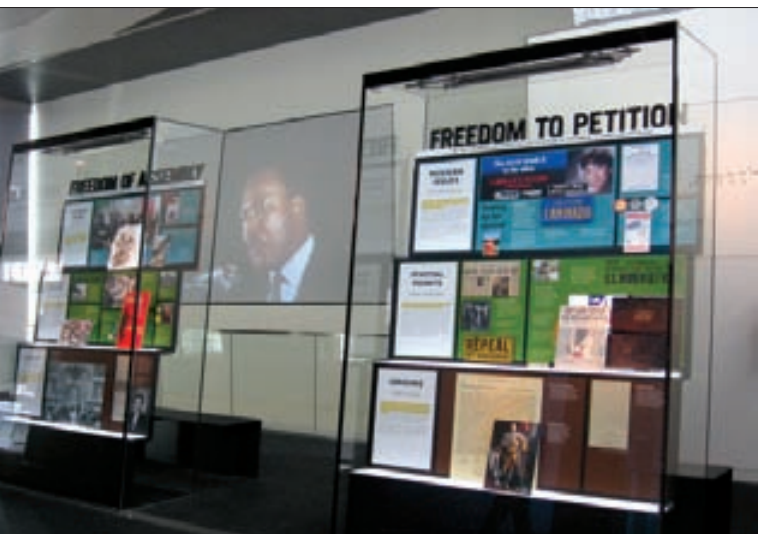
4. Widok od góry na muzealne atrium z repliką satelity ATS 1, dzięki któremu była możliwa pierwsza światowa transmisja telewizyjna na żywo
4. View from the top of the museum's atrium with replica of satellite ATS 1, which enabled the first live global TV broadcast

telewizyjne, a także dwa sklepy z pamiątkami inspirowanymi tematyką muzealną i przestronne bistro. *Muzeum jest unikalnym połączeniem zabawy i inspiracji – twierdzi Charles L. Overby – tutaj każdy znajdzie coś dla siebie – jest historia, gry, filmy, duży ekran, fotografie i historyczne artefakty z całego świata*¹³.

Centrum muzeum stanowi przestronne atrium wysokości niemal 30 metrów. Umieszczono w nim ogromny ekran telewizyjny (12 x 7 m) o wysokiej rozdzielczości,



5. Galeria historii wiadomości, fot. Maria Bryk 2008 (za uprzejmą zgodą Newseum)
5. Gallery of News History, photo by Maria Bryk 2008 (courtesy of Newseum)



- 6. Fragment galerii Pierwszej Poprawki – na pierwszym planie gablota poświęcona wolności petycji
- 6. Fragment of First Amendment Gallery – in the foreground: freedom of petitions display case



na którym emitowane są krajowe i światowe wiadomości z ostatniej chwili, wyświetlane są dokumentalne filmy historyczne oraz pokazywane są aktualności muzealne. Ekran widoczny jest również przez szklaną ścianę z zewnątrz budynku i ma zachęcać przypadkowych przechodniów i turystów do odwiedzenia muzeum. W atrium uwagę zwraca podwieszony helikopter, służący przez lata reporterom telewizyjnym, a także replika pierwszego satelity telekomunikacyjnego ATS 1, dzięki któremu w 1967 r. została przeprowadzona pierwsza światowa transmisja satelitarna z koncertu Beatlesów. Helikopter i satelita stanowią jedne z największych eksponatów muzealnych.

Muzeum zgromadziło ponad 6000 różnego rodzaju artefaktów, nie licząc 35 000 historycznych gazet. Najstarsze eksponaty pochodzą sprzed 3000 lat, są to: gliniana tabliczka z sumeryjskim pismem klinowym i statuetka egipskiego boga Thota, uważanego m.in. za wynalazcę egipskiego pisma hieroglificznego. W Newseum znalazła swoje miejsce Biblia Gutenberga, pierwsze wydawnictwo dziełowe w Europie wykonane za pomocą techniki drukarskiej. Dużą grupę eksponatów tworzy historyczne wyposażenie studiów radiowych i telewizyjnych, w tym najstarsze mikrofony radiowe, kamery telewizyjne i zabytkowe odbiorniki telewizyjne. Istotny dział stanowią memorabilia.

- 7. Czy prasie można ufać? – fragment ekspozycji dotyczącej wolności słowa w galerii Pierwszej Poprawki
- 7. *Can the Press be Trusted?* – fragment of Freedom of Speech Exposition in First Amendment Gallery
- 8. Mapa świata ilustrująca różnice w wolności prasy w poszczególnych państwach
- 8. Map of the world showing differences of freedom of press in various countries





9. Ekspozycja poświęcona pracy korespondentów wojennych

9. Exposition dedicated to war correspondents

10. Izba pamięci poświęcona dziennikarzom – ściana ze zdjęciami dziennikarzy, którzy zginęli podczas wykonywania zawodu

10. Hall of Fame of Journalists – wall with pictures of journalists who died preparing news

Należą do nich zarówno rzeczy osobiste znanych osobowości radiowych i telewizyjnych jak i pamiątki po poległych dziennikarzach. Można np. zobaczyć kałamarz Marka Twaina, aparat fotograficzny Billa Biggarta, fotoreportera, który zginął pod gruzami World Trade Center, czy kamizelkę kuloodporną lub hełm należące do korespondentów wojennych.

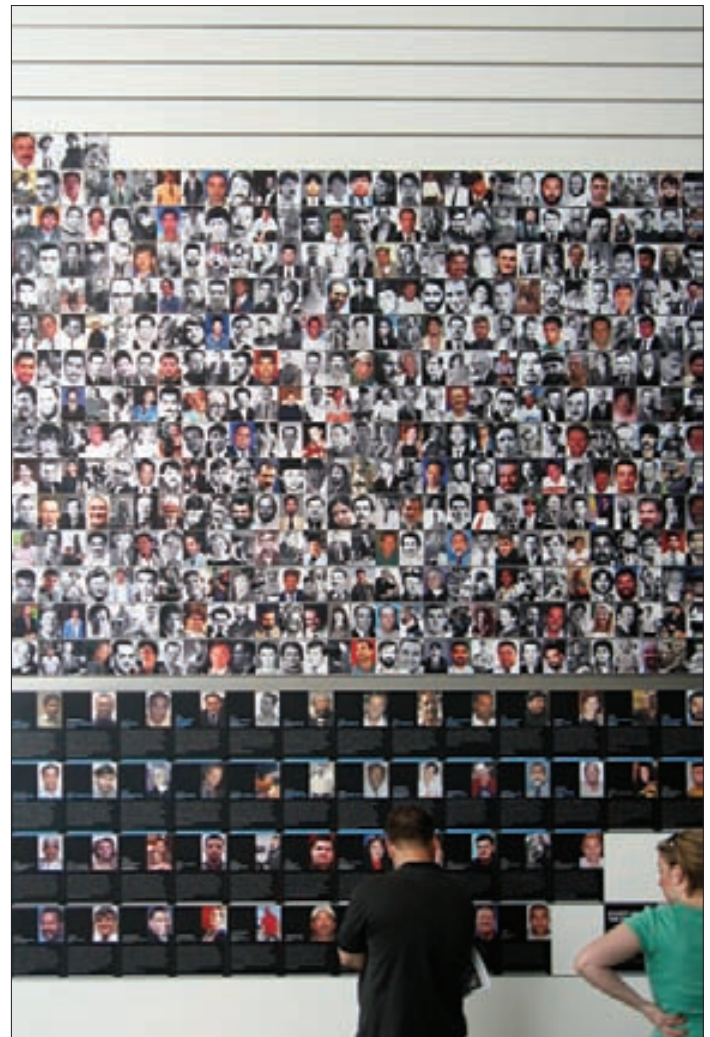
Muzeum pokazuje głównie bohaterską tradycję zawodu dziennikarskiego, ale są też wzmianki o nieuczciwości i oszustwach, jakich dopuścili się niektórzy reporterzy.

Ciekawym i dowcipnym pomysłem jest umieszczenie na ścianach toalet, tabliczek-kafelków z cytatami z prasy, nieprawdziwymi informacjami, literówkami czy gafami reporterów.

Galerie muzealne

Galeria historii wiadomości

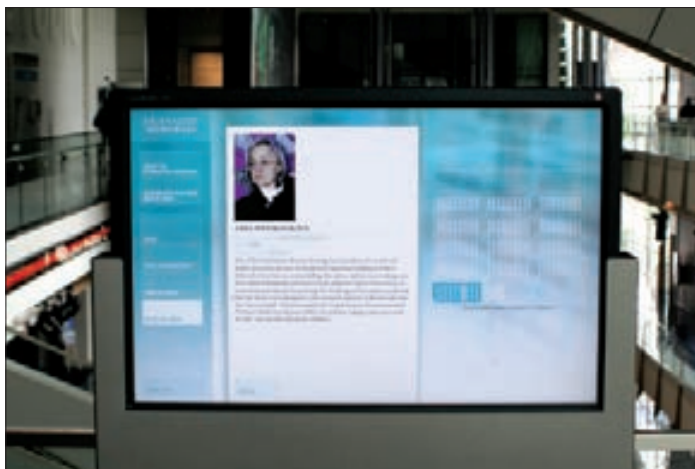
Jest to największa galeria muzeum, w której znajduje się ponad 300 historycznych gazet i czasopism z kolekcji liczącej przeszło 35 000 egzemplarzy. Obejmują one okres ponad 400 lat. Umieszczone w porządku chronologicznym pierwsze strony gazet pokazują jak prasa przedstawiała ważniejsze wydarzenia historyczne przez ostatnie stulecia. Galeria prezentuje przede wszystkim



gazety amerykańskie i ich reakcje na wydarzenia światowe oraz lokalne. Gazety z innych krajów, w szczególności z Anglii, uzupełniają kolekcję w przypadku, gdy ważne wydarzenia, takie jak: wybuch II wojny światowej, zamordowanie Gandhiego czy lot Gagarina w kosmos, nie znalazły miejsca w czołówkach gazet amerykańskich. Duże zainteresowanie wśród zwiedzających wzbudza słynne wydanie „Chicago Daily Tribune” z 1948 r., w którym niezgodnie z prawdą ogłoszono, iż wybory prezydenckie wygrał John Dewey, a nie rzeczywisty zwycięzca Harry Truman.

W galerii znajdują się również fragmenty artykułów wybranych dziennikarzy przemieszane z dokumentami, zdjęciami i osobistymi przedmiotami do nich należącymi.

W pięciu salach projekcyjnych sąsiadujących z galerią pokazywane są filmy dokumentalne specjalnie przygotowane dla muzeum. Jednym z ciekawszych jest film na temat roli, jaką odegrały media w ruchu na rzecz równouprawnienia czarnych mieszkańców Ame-



ryki. Telewizja i prasa szeroko relacjonowały organizowany przez Martina Lutera Kinga protest bez użycia siły przeciwko rasistowskiemu systemowi segregacji. Pokazywały cierpienie czarnych obywateli Ameryki, wzbudzając sympatię opinii publicznej dla demonstrantów. Przyczyniły się do zwrócenia uwagi państwa na problem Murzynów i sprawiły, że stał się on jednym z najważniejszych zagadnień w amerykańskiej polityce lat 60. XX wieku.

Galeria Pierwszej Poprawki

Pierwsza Poprawka do Konstytucji Stanów Zjednoczonych została wprowadzona 15 XII 1791 r., a jej tekst w pełnym brzmieniu został umieszczony na frontowej ścianie muzeum. Galeria, zgodnie z misją Forum Wolności, podkreśla znaczenie i wartość tego dokumentu. Wypowiedzi znanych polityków, naukowców i artystów uwypuklają istotę gwarantowanych przez nią wolności. W pięciu szklanych gablotach zaprezentowano krótką historię walki o każdą z nich. Przedstawiono również przykłady kontrowersyjnych przepisów próbujących je

11. Na interaktywnym monitorze informacja dotycząca rosyjskiej dziennikarki Anny Politkowskiej

11. Data about Russian journalist Anna Politkowska, on an interactive screen

12. Fragment galerii radia, telewizji i internetu

12. Fragment of Gallery of Radio, TV and Internet

ograniczyć oraz znanych spraw sądowych zwalczających te ograniczenia, jak na przykład „Sprawa Tinkler vs Des Monies”, która miała miejsce w 1965 r., kiedy to trzech uczniowie szkoły średniej w Des Monies w stanie Iowa mimo zakazu szkoły założyli czarne opaski na znak protestu przeciwko wojnie w Wietnamie. Zostali zawieszani w prawach uczniów. Sąd Najwyższy uznał jednak decyzję szkoły za niezgodną z Pierwszą Poprawką.

Obok kontekstu historycznego zwiedzający mogą poznać aktualne zagrożenia dla Pierwszej Poprawki, np. związane z wprowadzeniem Aktu Patriotycznego ustanowionego w październiku 2001 roku. Zgodnie z tym aktem wolno bez wyroku sądowego przetrzymywać w areszcie przez nieokreślony czas obywatele nieamerykańskich, którzy zostaną uznani za zagrożenie dla narodowego bezpieczeństwa.

Galeria dzisiejszych stron tytułowych gazet

Codziennie redakcje z całego świata przesyłają przez internet do Newseum pierwsze strony swoich gazet. Dla przykładu w dniu 21 lipca 2008 r. muzeum otrzymało 621 tytułowych stron światowych gazet, w tym z Polski „Gazety Wyborczej”, „Nowości”, „Expressu Bydgoskiego”, „Dziennika Polskiego” i „Głosu Szczecińskiego”¹⁴. Liczba gazet nie jest stała, każdego dnia nowa gazeta może dołączyć do grona prezentowanych w muzeum. Wszystkie nadesłane w danym dniu pierwsze strony gazet można obejrzeć na stronie internetowej muzeum.

W Newseum prezentowanych jest wybranych 80, wliczając w to strony tytułowe gazet ze wszystkich stanów Ameryki. Część z nich wystawiona jest w galerii na V piętrze, a część na zewnątrz budynku, w specjalnie przygotowanych szklanych gablotach.

Specjaliści z Newseum przygotowują codziennie analizy opublikowanych materiałów, aby pomóc czytelnikom w lepszym zrozumieniu informacji zawartych w wiadomościach, a także przybliżyć pracę dziennikarzy. Zwracają uwagę, iż w przypadku wydarzeń o światowym wydźwięku, jakim był np. atak terrorystyczny 11 września, niemal wszystkie czołówki gazet poświę-

ciły uwagę temu samemu tematowi. Na co dzień pierwsze strony gazet informują o lokalnych wydarzeniach, istotnych tylko dla danych społeczności.

Galeria światowej prasy

Wolna prasa stanowi „kamień węgielny demokracji” – to myśl przewodnia tej galerii. Umieszczona na ścianie ogromna mapa świata ilustruje różnice w wolności prasy w poszczególnych krajach. Użyto symbolicznych kolorów: zielonego dla oznaczenia krajów, gdzie istnieje wolna prasa; żółtego, gdzie częściowo są przestrzegane zasady wolności wypowiedzi; czerwonego dla krajów, gdzie prasa objęta jest cenzurą rządową.

Zwiedzający mogą również obejrzeć na interaktywnym monitorze wiadomości telewizyjne pochodzące z ponad 190 krajów i osobiście przekonać się, które stacje nadają ocenzone informacje.

Część wystawy poświęcona jest pracy korespondentów wojennych. Duże wrażenie robi auto trafione przez pocisk, które używane było przez reporterów w czasie ostatniej wojny na Bałkanach.

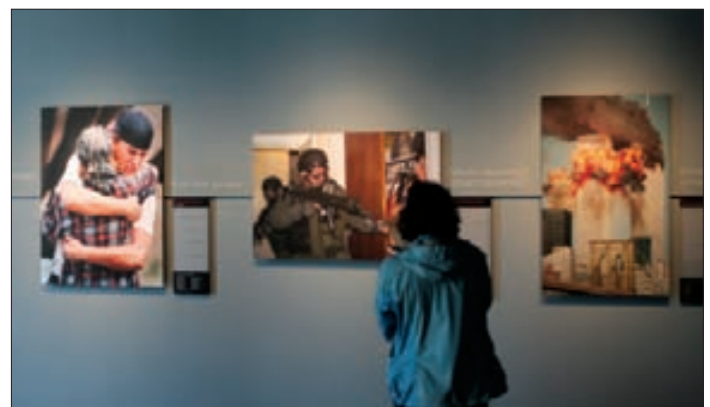
Izba pamięci poświęcona dziennikarzom

Na całym świecie dziesiątki dziennikarzy jest prześladowanych, więzionych, czasem zabijanych za to, że starają się zdobyć i przekazać społeczeństwu prawdziwe informacje. W Newseum powstała izba pamięci, poświęcona poległym dziennikarzom. Na szklanych płytach, ustawionych w formie wysokiej ściany, wyryto nazwiska ponad 1800 reporterów, fotoreporterów i sprawozdawców z całego świata, którzy zginęli w trakcie wykonywania pracy w okresie od 1837 do 2007 roku. Co roku dodawane są nowe tablice z nazwiskami. Wśród upamiętnionych dziennikarzy jest nazwisko Waldemara Milewicza, specjalnego korespondenta TVP, który zginął w Iraku w 2004 r., kiedy samochód polskiej ekipy reporterów jadącej z Bagdadu do Karbali i Nadzafu ostrzelano z broni maszynowej. Na jednej ze szklanych płyt można również znaleźć nazwisko Anny Politkowskiej, niezależnej rosyjskiej dziennikarki, którą w październiku 2006 r. znaleziono zastrzeloną w win-

dzie jej własnego domu w centrum Moskwy. Politkowska krytykowała otwarcie politykę rządu rosyjskiego i zwracała uwagę na łamanie praw człowieka w Czeczeni. Zdjęcia wielu dziennikarzy, których nazwiska upamiętnione są na szklanych tablicach, umieszczono na jednej ze ścian ekspozycji. Interaktywny monitor pozwala znaleźć dane dotyczące każdego wymienionego dziennikarza i zapoznać się z okolicznościami jego śmierci.

Galeria radia, telewizji i internetu

W galerii został zilustrowany postęp technologiczny w dziedzinie środków masowego przekazu. Wiele uwagi poświęcono rozwojowi telewizji, która w drugiej połowie XX w. stała się nowym, potężnym narzędziem w przekazywaniu informacji. Specjalnie przygotowany film prezentuje najważniejsze wydarzenia historyczne, jakie miały miejsce w latach 1947-1969 – w okresie „złotego wieku” telewizji. Część galerii dedykowana jest wybitnemu amerykańskiemu dziennikarzowi radiowemu i telewizyjnemu – Edwardowi R. Murrowowi. W początkach swojej kariery Murrow zasłynął z relacji na żywo nalotów Luftwaffe na Londyn w czasie



13. Sala projekcyjna znajdująca się wewnątrz galerii fotograficznej Nagrody Pulitzera

13. Screening room inside the Pulitzer Prize Photographs Gallery

14. Fragment galerii fotograficznej Nagrody Pulitzera

14. Fragment of Pulitzer Prize Photographs Gallery

II wojny światowej. Po wojnie stał się jednym z pionierów amerykańskiego dziennikarstwa telewizyjnego. Był pośród tych dziennikarzy, którzy otwarcie zwalczali politykę maccartyzmu. Ceniono go za odwagę, rzetelność i sumiennosc w uprawianiu zawodu dziennikarskiego.

Istotne miejsce w galerii zajmuje internet, który zrewolucjonizował dotychczasowe formy komunikacji i przekazu. Stanowi on szybko rozwijające się źródło informacji, coraz skuteczniej konkurujące z radiem, telewizją i prasą. Początki internetu przypadają na koniec lat 60. jednakże dopiero po 1991 r. nastąpił jego dynamiczny rozwój i stał się on powszechnie dostępny. Internet umożliwia nieograniczoną wymianę informacji, w związku z tym rządy niektórych państw, takich jak Kuba, Iran, Korea Północna, Chiny, Birma czy Arabia Saudyjska ograniczają dostęp do niego swym mieszkańcom, szczególnie do stron o treściach politycznych i religijnych.



Galeria Nagrody Pulitzera

Zgromadzono w niej obszerną kolekcję fotografii prasowych wyróżnionych tą nagrodą, przyznawanych od 1942 r. fotoreporterom amerykańskim¹⁵. Jednym z najsłynniejszych nagrodzonych zdjęć jest fotografia wojenna wykonana przez Joego Rosenthala w 1945 r., przedstawiająca sześciu żołnierzy wznoszących amerykańską flagę na wyspie Iwo Jima na Pacyfiku. W Arlington, w stanie Wirginia, powstał pomnik wzorowany na tym zdjęciu, a w 2006 r. nakręcono film fabularny *Sztandary chwały* (*Flags of Our Fathers*) w reżyserii Clint Eastwooda, wykorzystujący również ten motyw.

W galerii zwiedzający mogą także obejrzeć film dokumentalny z utrwalonymi wywiadami z 68 nagrodzonymi fotoreporterami, dzielącymi się wspomnieniami dotyczącymi zamieszczonych fotografii.

Galeria Pennsylvania Avenue

Z tarasu muzeum rozciąga się imponujący widok na Kapitol i National Mall, a także na sąsiadującą z muzeum ambasadę kanadyjską. Taras oprócz aspektów widokowych spełnia także funkcję galerii „główniej ulicy Ameryki”. Warto wspomnieć, iż Pennsylvania Avenue prowadząca od Kapitolu do Białego Domu przemierzana jest przez każdego nowo wybranego prezydenta w dniu jego inauguracji; jest miejscem parad, politycznych demonstracji; stanowi trasę przejazdu konduktów żałobnych zmarłych prezydentów.

* * *

Spośród przełomowych wydarzeń najnowszej historii Newseum wybrało dwa, którym poświęciło specjalne galerie. Obie ekspozycje podkreślają jak ważna jest rola dziennikarzy, prasy, radia i telewizji w relacjonowaniu takich zdarzeń.

Galeria Muru Berlińskiego

W tej galerii umieszczono 8 oryginalnych betonowych segmentów muru i wież strażniczą „Checkpoint Charlie”, która znajdowała się przy Friedrichstraße, łączącej Berlin Wschodni z byłym sektorem amerykańskim.

15. Galeria Pennsylvania Avenue umieszczona na tarasie muzeum

15. Pennsylvania Avenue gallery located on the museum's terrace

16. Fragment muru berlińskiego pokryty graffiti

16. Fragment of Berliner's wall covered by graffiti



17. Galeria 11 Września z fragmentem zniszczonej anteny transmisyjnej pochodzącej ze zburzonego World Trade Center

17. 9/11 Gallery with part of a destroyed transmission antenna from the demolished World Trade Center

Jorku, Waszyngtonie i w Pensylwanii oraz wspomnienia naocznych świadków i dziennikarzy. Niezwykle wzruszająca jest historia fotoreportera Billa Biggarta, który robił zdjęcia aż do momentu, gdy zawałił się na niego drugi budynek World Trade Center. Dziennikarz zginął na miejscu, a jego aparat fotograficzny ze zdjęciami, które robił kilka sekund przed śmiercią, cudem ocalał. *Tylko policjanci, strażacy i reporterzy wybiegają naprzeciw katastrofie, zamiast uciekać od niej jak najdalej* – przypomina cytat umieszczony na ścianie. W większości zwiedzających wspomnienia związane z tragedią 11 września wzbudzają stale duże emocje. Personel muzeum dba o to, aby zawsze pod ręką znajdowało się pudełko z chusteczkami.

Studia telewizyjne

W Newseum znajdują się dwa nowoczesne studia telewizyjne, do których bezpłatny wstęp mają również osoby z zewnątrz. Z jednego z nich nadawany jest w każdą niedzielę „Przegląd Wydarzeń” sieci ABC. Drugie studio jest gospodarzem programu „Kulisy Mediów”, w którym kilka razy w tygodniu organizowane są spotkania z dziennikarzami i znanymi osobowościami radia i telewizji. Zwiedzający mogą również przez szklaną szybę, zobaczyć pomieszczenie z konsolą kontrolną, gdzie pracownicy techniczni czuwają nad prawidłowym funkcjonowaniem obu studiów, ogromnego ekranu w atrium, jak i wszystkich stanowisk medialnych w muzeum.

Filmy w Newseum

Newseum oferuje ponad 27 godzin nagranych materiałów filmowych w formie krótkich, przeciętnie 10-15-minutowych filmów. Pokazywane są w 15 salach kinowych, z których najmniejsza pomieścić może zaledwie kilka osób, a największa – ponad 500 widzów. Wspomnieć należy też o kilkudziesięciu monitorach zintegrowanych z ekspozycjami, na których prezentowane są dokumentalne materiały. Jest również jedyny w swoim rodzaju, 30 metrowej długości ekran, na którym obrazy nakładane są wielowarstwowo, w trzech zasadniczych sekcjach.

kańskim Berlina Zachodniego. Oglądając mur z dwóch stron, możemy łatwo zauważyć różnicę w jego wyglądzie – po stronie zachodniej pokryty jest kolorowymi graffiti, a po wschodniej widzimy tylko nagi, szary beton. Mur berliński został zbudowany w 1961 r. w celu powstrzymania ucieczek mieszkańców Niemiec wschodnich na Zachód. W okresie niemal 30 lat istnienia muru zginęło 239 osób, które próbowały przekroczyć go bez zezwolenia władz NRD. W listopadzie 1989 r. mur berliński, jeden z symboli zimnej wojny, został obalony. Wystawie towarzyszą obszerne objaśnienia, zdjęcia i fragmenty sprawozdań amerykańskich dziennikarzy. Podkreślona została rola, jaką odegrała wolna prasa w kształtowaniu najnowszej historii Europy.

Galeria 11 września 2001 roku

Galeria ta poświęcona jest atakowi terrorystycznemu na Amerykę. Jedną ze ścian pomieszczenia pokrywa kilkadziesiąt pierwszych stron gazet z różnych stron świata, opisujących tragedię, jaka spotkała Stany Zjednoczone. W centrum galerii dominuje fragment zniszczonej anteny transmisyjnej, którą wydobyto z gruzów World Trade Center. Jest też kamień z fasady częściowo zniszczonego budynku Pentagonu. W sali kinowej wyświetlany jest film przedstawiający minuta po minucie relacje z wydarzeń, jakie miały miejsce w Nowym

O czym są filmy? O znaczeniu mas mediów, o najciekawszych wydarzeniach sportowych, o historii Pierwszej Poprawki, o segregacji rasowej, o tragedii 11 września. Filmy pokazują najważniejsze wydarzenia XX w. a także błędy i wypaczenia reporterów.

Wiele filmów dokumentalnych wyświetlanych w Newseum zostało nagrodzonych zarówno na amerykańskich, jak i międzynarodowych festiwalach. Dla przykładu film *Fragmenty z życia (Glimpse of Life)*, ukazujący kulisy powstania zdjęć wyróżnionych Nagrodą Pulitzera, został uznany przez CINE (Celebrating Excellence in Film, Video & Media Arts) w 2006 r. za najlepszy film w kategorii Sztuka i Wystawy. W tym samym roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmów i Wideo w Columbus film *Prasa i Ruch obrony praw człowieka (The Press and the Civil Rights Movement)*, otrzymał główną nagrodę. W 2004 r. na podobnym festiwalu w Nowym Jorku złoty medal zdobył film o tragedii 11 września *Biegąc w kierunku niebezpieczeństwa: 11 września (Running Toward Danger: 9/11)*¹⁶.

W największej sali kinowej, Annenberg Theater, wyświetlane są natomiast filmy, w których połączone są elementy edukacyjne z rozrywkowymi, np. filmy w formacie 4-D, w których złudzenia optyczne, widoczne dzięki specjalnym okularom, zsynchronizowane są z efektami fizycznymi, takimi jak: podmuchy powietrza, zraszanie wodą lub drżenie foteli.

Interaktywne Newseum

Newseum uważane jest za najbardziej interaktywne muzeum na świecie. Znajduje się w nim 130 interaktywnych monitorów. Zwiedzający mają wpływ na dobór informacji. Na interaktywnych ekranach,

reagujących na dotyk, mogą wybierać tematy, które ich najbardziej interesują, czytać teksty setek publikacji powiększając lub zmniejszając wielkość czcionki, oglądać zdjęcia, dotrzeć do bazy danych dziennikarzy, a także zagrać w interaktywne gry związane z historią mediów. W Newseum za niewielką opłatą każdy może sprawdzić się w roli dziennikarza lub prezentera zapowiadającego kolejne pozycje programu oraz spróbować nagrać fragment reportażu. Wystąpienia rejestrowane są w komputerowej bazie danych muzeum. Wprowadzając odpowiedni kod, można później nagranie skopiować na domowy komputer.

W Centrum Etyki zwiedzający mogą wziąć udział w zaprojektowanej przez pracowników muzeum grze, której głównym celem jest rozwiązywanie etycznych dylematów, z którymi stykają się na co dzień prawdziwi dziennikarze. Nowością jest zastosowanie zaawansowanej technologii umożliwiającej sterowanie grą za pomocą gestów rąk.

* * *

Newseum spotyka się ze skrajnymi opiniami. Dla jednych jest *najlepszą rzeczą, jaka przydarzyła się dziennikarstwu w ostatnich latach*¹⁷, dla drugich *nie jest hołdem dla wielkiej idei czy uczczeniem podstawowych ludzkich wolności, lecz jest raczej hołdem złożonym przez mas media samym sobie*¹⁸. Jedni zaliczają Newseum do jednego z najbardziej wybitnych muzeów świata [...] Najbardziej ambitnego pod względem projektu, jak i aspiracji¹⁹, inni zaś uważają, że *mogłyby być te pieniądze przeznaczone na utrzymanie podupadającej gazety lub na zatrudnienie większej ilości dziennikarzy*²⁰.

W związku ze zmniejszającym się popytem na gazety i prognozą iż ostatni egzemplarz drukowanej tradycyjnie gazety ukaże się w 2043 r.²¹ niektórzy uważają, że *Newseum jest mauzoleum poświęconym dziennikarstwu, z tablicą z wykutym tekstem Pierwszej Poprawki służącą jako płyta nagrobna*²².

Wiele osób zaskoczonych jest nie tylko faktem, iż do nowego Newseum wprowadzono opłaty (poprzednie było bezpłatne), ale także ceną biletu, która wynosi 20 dolarów. Uważają, że jest to stosunkowo dużo, jeśli weźmie się pod uwagę, iż przeciętna cena biletów do

18. Jedno ze studiów telewizyjnych w Newseum w trakcie prezentacji

18. One of the Newseum's TV studios during a presentation

(Fot. 1-4, 6-18 – A. M. Dittwald; 5 – M. Bryk)



muzeów amerykańskich wynosi 6 dolarów, nie wspominając o bezpłatnym wstępie do większości muzeów w Waszyngtonie²³.

Forum Wolności – organizacja, która jest właścicielem Newseum, dokonała wielu starań aby nowa placówka była instytucją dochodową. Za odpowiednią opłatą można wynająć na różnego rodzaju uroczystości i oficjalne spotkania centrum konferencyjne, atrium, galerie, taras nad wejściem, studia telewizyjne lub

kino. Luksusowe apartamenty i ekskluzywna restauracja „Spago”, wybudowane obok muzeum, mają także przynosić stałe dochody organizacji. Jednakże główne przesłanie nowego muzeum jest zgodne z programem Forum Wolności, i jak stwierdził Charles L. Overby: *przez następne stulecia, obiekt przy Pennsylvania Avenue będzie miejscem, gdzie miliony ludzi będą mogły docenić doniosłość Pierwszej Poprawki i znaczenie wolnej prasy*²⁴.

Przypisy

¹ Na uroczystą ceremonię otwarcia Newseum przybyło ponad 10 000 osób. Jedynie w tym dniu można było zwiedzić Newseum za darmo.

² W materiałach źródłowych występują dwie różne nazwy lokalizacji pierwszego Newseum: Arlington lub Rosslyn. Obie dotyczą tego samego miejsca. Arlington jest nazwą miejscowości leżącej w najbliższym sąsiedztwie Waszyngtonu. Rosslyn jest dzielnicą Arlington.

³ Forum Wolności skupia swą działalność na trzech priorytetach: 1. nowym muzeum Newseum, 2. rozpowszechnianiu znaczenia Pierwszej Poprawki i 3. wielokulturowości w dziennikarstwie – dotyczy to głównie szkolenia czarnych dziennikarzy i dziennikarzy pochodzenia indiańskiego. <http://www.freedomforum.org/> [12 VII 2008].

⁴ <http://www.cnn.com/US/9704/18/briefs/newseum.index.html> [10 VII 2008].

<http://www.cnn.com/TRAVEL/DESTINATIONS/9705/newseum.dc/#top> [10 VII 2008].

⁵ <http://www.russbaker.com/CJR%20-%20Freedom%20Forum%20Narrows%20Its%20Vision.htm> [15 VII 2008].

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Polshek Partnership Architects http://www.newseum.org/press_info/press_materials/architect/about.aspx?item=polshek_pa&style=a [16 VII 2008].

Ralph Appelbaum Associates http://www.newseum.org/press_info/press_materials/architect/about.aspx?item=raa&style=a [16 VII 2008].

⁹ http://www.newseum.org/press_info/press_materials/architect/about.aspx?item=design_desc&style=a [20 VII 2008].

¹⁰ Restauracja „Source” należy do słynnego amerykańskiego szefa kuchni Wolfganga Pucka, autora książek kucharskich i właściciela 15 restauracji. Najbardziej znane znajdują się w San Francisco, Las Vegas, Los Angeles, a także na Hawajach. <http://www.wolfgangpuck.com/index.php> [20 VII 2008].

¹¹ Sponsorzy, którzy ofiarowali muzeum co najmniej 5 milionów dolarów: John S. and James L. Knight Foundation, The Annenberg Foundation, The New York Times – Ochs-Sulzberger Family, Bloomberg, News Corporation, Comcast Corporation, The Greenspun Family of Las Vegas, Cox Enterprises, Hearst Corporation, ABC News, NBC

News, The Pulliam Family, Robert H. and Clarice Smith, Time Warner. http://www.newseum.org/press_info/press_materials/founding_partners/index.aspx?item=founding_partners&style=jsponsorzy [20VII 2008].

¹² Oryginalny tekst Pierwszej Poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych:

Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances, http://en.wikipedia.org/wiki/First_amendment [12 VII 2008].

¹³ J. Trescott, *The Rewrite Man, Charles L. Overby Had a Plan to Increase Circulation. Build a New Newseum*, „The Washington Post”, April 12, 2008. CO1.

¹⁴ <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/> [21 VII 2008].

¹⁵ Nagroda Pulitzera jest amerykańską nagrodą literacką przyznawaną w dziedzinie różnych gatunków dziennikarstwa, literatury, dramatu i muzyki. Zdobywcy nagrody są wybierani przez jury działające przy Wyższej Szkole Dziennikarstwa Uniwersytetu Columbia mieszczącego się w Nowym Jorku. Nagrodę swojego imienia ufundował amerykański dziennikarz i wydawca węgierskiego pochodzenia Joseph Pulitzer w 1917 r. Nagrody w dziedzinie fotografii przyznawane są od 1942 r., z tym że w 1968 r. stworzono dwie kategorie: fotografii reportażowej i fotografii prasowej (breaking news).

¹⁶ http://www.newseum.org/press_info/newseum_news/about.aspx?item=PRESS080215&style=a [22 VII 2008].

¹⁷ J. Burris, *Truth and Spies*, „The Baltimore Sun”, May 18, 2008.

¹⁸ J. Shafer, *Down with the Newseum, We don't Need a Gilded Home for 6.214 Journalism Artifacts*, Slate, Feb.7, 2008.

¹⁹ K. Q. Seelye, *A Museum for Artifacts of the News Media's Hunters and Gatherers*, „New York Times”, May 8, 2008.

²⁰ J. Podhoretz, *The News Mausoleum*, „Commentary” May 2008, nr 125, s. 37.

²¹ P. Meyer, *The Vanishing Newspaper, Saving Journalism in the Information Age*, Missouri 2004.

²² J. Podhoretz, *op.cit.*, s. 38.

²³ L. Kalter, *Settling in*, „American Journalism”, Jun / Jul 2008.

²⁴ J. Trescott, *op.cit.*

Aleksandra Magdalena Dittwald

Newseum – American Museum of Journalism

The Newseum dedicated to journalism received the most attention and publicity of the museums opened in the United States in 2008. Is located on Pennsylvania Avenue in Washington DC, near the Capitol, White House and Smithsonian Institution museums.

The first Newseum opened in 1997 in Rosslyn, Virginia, was founded by the Freedom Forum, a non-profit organization dedicated to free press, free speech and freedom of spirit. After 5 years, in spite of financial difficulties, the foundation's CEO Charles L. Overby decided to move the museum to a more prestigious location – the last available lot on Pennsylvania Ave.

The Newseum's building was designed by Polshek Partnership Architects; the exhibitions – by Ralph Appelbaum Associates. On the front facade, the text of the First Amendment to the United States Constitution is prominently displayed to stress importance of freedom of press and speech. Luxury apartments and a three floor restaurant were built along with the Newseum to ensure a permanent source of income for the foundation. The whole complex took 6 years to build and cost 450 million dollars (financially supported by numerous US media companies).

The museum's 7 floors contain 14 main galleries, 12 smaller expositions, 15 cinemas and 2 TV studios as well as 2 shops and food court. It houses over six thousands artifacts. A spacious atrium called the "Great Hall of News" is home to a huge

HD, TV screen that shows current news, films highlights, old newspaper headlines, museum advertisements and museum information. On the fifth level, "The Story of News" gallery displays a timeline of hundreds of newspaper front pages. Within the timeline are touch-screens that offer interactive games, a database of journalists and close-up views of publications. The "First Amendment" gallery explains the importance of the five fundamental freedoms: religion, speech, press, assembly and petition; the "Pulitzers Prize Photography" gallery features a comprehensive collection of award winning photographs as well as interviews with many of the photographers; the "World News" gallery features map and interactive displays illustrating differences in freedom of press around the world. "Berlin Wall" and "September 11" are two galleries dedicated to recent historical events.

The Newseum also offers over 27 hours of various film materials. The Annenberg Theater has the largest capacity and presents 3D films with 'fourth-dimension' special effects.

In spite of some critical reviews published by the press, the Newseum turned out to be really successful, creating an architectural landmark. Time can only show if it was worth the great expense.

□

„W STRONĘ NOWOCZESNEGO MUZEUM” MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA Warszawa 6-7 marca 2008

Na czym polega nowoczesność w muzeum? Czy instytucja, której zadaniem jest chronienie pamiątek przeszłości może być na wskroś nowoczesna? Gdzie leży granica, po przekroczeniu której muzeum traci właściwy sobie charakter i staje się jedną z setek propozycji na rynku atrakcji turystycznych?

Konferencja, która odbyła się wiosną w Bibliotece Narodowej w Warszawie z inicjatywy Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki, została zorganizowana po to, by szukać odpowiedzi na te bardzo aktualne i ważne pytania. Wśród muzealników nikt już chyba dziś nie wątpi, że muzeom potrzebne są zmiany – niezależnie czy sami reprezentują poglądy bardziej zachowawcze, czy proreformatorskie. Zmienia się odbiorca, jego oczekiwania, zmienia się sposób komunikowania z nim. Nie sposób tych zjawisk ignorować, a tym którzy by się na to wazyli grozi skostnienie w tradycyjnej formule i zepchnięcie na margines.

Ale czymże jest to „nowoczesne muzeum”? Najpierw należałoby sobie odpowiedzieć na to pytanie, by można było potem w kierunku takiego muzeum świadomie podążać. W trakcie konferencji nie podjęto żadnej próby sprecyzowania znaczenia tego pojęcia, być może dlatego, że nie łatwo tu o jakiegokolwiek definicje. Problem jest bowiem złożony. Sam fakt uświadomienia sobie potrzeby rozmawiania w środowisku muzealników o zachodzących zmianach, stawiania sobie pytań, dzielenia się przemyśleniami i praktycznymi rozwiązaniami jest już czymś bardzo cennym, pomagającym posuwać się naprzód.

Spośród wystąpień w trakcie sesji plenarnej pierwszego dnia konferencji godny wyróżnienia jest głos prof. Jacka Lohmana, dyrektora Muzeum Londynu, przewodniczącego brytyjskiego oddziału ICOM. Mówiąc o dzisiejszym muzeum i wyzwaniach związanych z jego funkcjonowaniem w kulturze masowej, poruszył on wiele różnorodnych aspektów tego zagadnienia, np.: konieczność otwarcia się na zmiany, ale też i zagrożeń, jakie mogą im towarzyszyć, potrzebę adresowania swojej oferty do szerokiej publiczności, która z kolei nie powinna być jednoznaczna z całkowitym

i bezkrytycznym poddaniem się panującemu obecnie „wymogowi atrakcyjności”. Trzeźwa i wyważona, acz nie pozbawiona entuzjazmu, wypowiedź Jacka Lohmana była problemowym zestawieniem kwestii, jakie z „nowoczesnością” w muzeum się wiążą.

Pozostałe wystąpienia tego dnia dotyczyły już bardziej konkretnych tematów.

Przewodniczącą Polskiego Komitetu Narodowego ICOM prof. Dorota Folga-Januszewska omówiła *Plan działań dla muzeów europejskich* – sformułowany przez Komisję ds. Kultury UE zespół ujednoczonych zasad, które pomóc mają muzeom w wypożyczaniu swoich zbiorów, gwarantując ich bezpieczeństwo i właściwy



sposób traktowania. Jest on kontynuacją i rozwinięciem wcześniejszego dokumentu opracowanego na mocy rezolucji Rady Europy, pt. *Wypożyczenia w Europie* (treść obu publikacji drukowana była na łamach „Muzealnictwa” w numerach 46 i 48). Profesor Stanisław Waltoś, dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, przedstawił słuchaczom nowy *Kodeks etyki ICOM dla muzeów* jako podstawowy zbiór zasad w pracy muzealnika, skupiając się na zmianach w porównaniu z jego poprzednią wersją (*Kodeks* wraz z uwagami prof. Waltosia, który przełożył go na język polski, publikowany był w poprzednim numerze „Muzealnictwa”).

Po przerwie na kawę głos zabierali goście z zagranicy. Udo Goesswald, dyrektor Neukoelln Museum w Berlinie, mówił o odbiciu w muzeach zmian, jakie zachodzą na naszych oczach w jednoczącej się Europie; dr York Langenstein, przewodniczący Niemieckiego Komitetu Narodowego ICOM, podkreślał potrzebę współpracy kulturalnej między europejskimi krajami; przedstawicielka Sieci Europejskich Stowarzyszeń Muzealnych (NEMO) Mechtild Kronenberg podjęła zaś poruszany już na konferencji temat wypożyczania zbiorów, tym razem w kontekście ogólnym – jako czynnika sprzyjającego wzajemnemu poznawaniu kultury i historii poszczególnych krajów Europy. Wypowiedzi pozostałych prelegentów z zagranicy miały bardziej praktyczny charakter. Dick Drent, Dyrektor Departamentu Ochrony Muzeum Van Gogha w Amsterdamie, specjalista od zabezpieczeń, a także prowadzenia szkoleń w zakresie ochrony zbiorów muzealnych, mówił o nowoczesnych metodach zapewniania bezpieczeństwa podczas wystaw czasowych. Derek Pullen z kolei, odpowiedzialny za konserwację obiektów przestrzennych w Tate Gallery w Londynie, uświadamiał słuchaczom, jak dużym wyzwaniem dla konserwatora jest renowacja dzieł sztuki współczesnej. W tym bloku zagadnień znalazła się też prezentacja systemu ARCO dokonana przez dr. Wojciecha Wiżę, Dyrektora Centrum ARCO Akademii Ekonomicznej w Poznaniu. System ten, jak przekonywał, jest kompletnym rozwiązaniem dla budowy wirtualnych muzeów i zarządzania nimi, zgodnym z najnowocześniejszą technologią, pozwalającym na tworzenie w trójwymiarze interaktywnych wystaw muzealnych.

Podczas sesji w pierwszym dniu konferencji zostały również zaprezentowane dwa mazowieckie muzea, wyróżniające się swoim nowatorskim podejściem do eksponatu i odbiorcy: Muzeum Opowiadaczy Historii w Konstancinie-Jeziornej oraz Muzeum Powstania Warszawskiego.

Kontynuacja sesji plenarnej w dniu następnym przyniosła swoistą konfrontację nowoczesności z tra-

dycją w postaci dwóch wystąpień zamykających całą konferencję. Pierwsze było głosem kuratorów Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie – Marii Parczewskiej i Janusza Byszewskiego, reprezentujących tamtejsze Laboratorium Edukacji Twórczej. Opowiadali oni o prowadzonych przez siebie działaniach mających na celu „oswajanie” i przybliżanie odbiorcom sztuki współczesnej. To, co robią, jest raczej – jak sami określali – „zaproszeniem do podróży”, do własnych poszukiwań i przełamywania stereotypów, które ciążą nad naszymi wyobrażeniami o sztuce i placówkach ją udostępniających. Całkowitej dowolności czy subiektywizmu w definiowaniu tych pojęć, do czego oboje w swojej pracy zachęcają zwiedzających, nie sposób jednak w pełni podzielać, gdy ma się do czynienia z muzeum o zupełnie innym, historycznym charakterze, depozytariuszem dorobku materialnego wielu pokoleń, jak jest w przypadku np. Muzeum Pałacu w Wilanowie. Jego dyrektor, Paweł Jaskanis, wychodząc od poczucia odpowiedzialności za dziedzictwo powierzone swojej opiece, zaprezentował zrównoważony model zarządzania, jaki praktykowany jest w wilanowskim muzeum.

To, co okazało się być najbardziej owocne i wysoko ocenione przez uczestników konferencji, to udział w forach tematycznych zorganizowanych zarówno pierwszego, jak i drugiego dnia. Było ich sześć (do wyboru), każde dotyczące innego aspektu działalności muzeum, prowadzone przez moderatorów specjalizujących się w danej dziedzinie.

Największą popularnością cieszyło się pierwsze forum, poświęcone pozyskiwaniu i wdrażaniu funduszy zewnętrznych przez muzea. Praktyczne rady, jak wykorzystywać szanse, które polska kultura otrzymała po przystąpieniu do UE, oraz dzielenie się doświadczeniami przez tych, którym udało się złożyć poprawnie wypełniony wniosek i otrzymać dofinansowanie z funduszy unijnych były przedmiotem spotkań w tej grupie. Drugie forum dotyczyło praktycznego wdrażania w polskich muzeach wytycznych Grupy Roboczej przy Sekcji Kultury UE ds. Współpracy Między Muzeami, skupiając się na problemach związanych z wypracowaniem wspólnej polityki kulturalnej w dziedzinie wymiany zbiorów i wystaw w Europie. W trzecim, zatytułowanym „Widz w przestrzeni muzealnej. Aktywny odbiorca, aktywny współtwórca” uczestniczyli przede wszystkim pracownicy działów oświatowych, szukając odpowiedzi na pytania, jak poszerzać krąg zwiedzających, jak poznawać ich potrzeby i oczekiwania, jak pomóc im odnaleźć się w przestrzeni muzeum. Tematem prezentacji i dyskusji uczestników czwartego forum było wykorzystywanie w muzeach nowoczes-

nych technologii – zarówno w ekspozycji, promocji czy edukacji, jak też w inwentaryzacji i dokumentacji. Na forum piątym omawiano problemy związane z ochroną zbiorów przy organizacji wystaw czasowych, natomiast szóste, ostatnie forum poświęcone było opiece konserwatorsko-kuratorskiej.

Mimo że konferencja zorganizowana została dla muzeów mazowieckich, jednak obecność na niej gości z zagranicy, jak również poruszana problematyka dotycząca wszystkich bez wyjątku muzeów nadały jej ponadregionalny charakter. W ankiecie, o wypełnienie której uczestnicy zostali poproszeni, zdecydowanie

przeważały oceny dobre i bardzo dobre. Należy w tym miejscu pochwalić doskonałą organizację – profesjonalną i na wysokim poziomie, która oprócz meritum zdecydowała o wysokich ocenach. Wielu z uczestników sygnalizowało pewien niedosyt podsumowując prace w forach tematycznych, bowiem ograniczenia czasowe nie pozwoliły wyczerpać omawianych na nich zagadnień. Na szczęście Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, zachęczone powodzeniem przedsięwzięcia, zapowiada kontynuację spotkań w przyszłości.

Anna Kucińska-Isaac

„Heading Towards a Modern Museum” – International Conference Warsaw 6-7 March 2008

What does ‘modernity’ mean when we think of such an institution as a museum? Traditional approach that treats museum as kind of a temple is inevitably getting left behind and replaced by modern views. There is the obvious danger of becoming ‘too modern’ and changing into a tourist attraction that cares mostly about flattering its visitors and making a profit. The Conference “Heading Towards a Modern Museum” organized in March 2008 by the Mazovian Culture and Art Centre at the premises of the National Library in Warsaw dealt with all the questions concerning ‘modernity’ in a museum. Although it was meant to target professionals representing only Mazovian museums, the presence of foreign participants and the ‘global’ nature of problems dwelt upon made its character more universal.

The subjects talked over included: international cooperation of museums – especially concerning loaning of museum collections; methods of obtaining funds from EU programs; implementation of new technology – in promotion, education

as well as museum inventories and the preservation of exhibits. The problem of facing the mass culture in today’s museum was presented by Prof. Jack Lohman, who listed its both positive and negative aspects. Other speakers talked about more practical issues, such as: security of temporary exhibitions, computer systems for visual reality presentations, and the conservation-curator surveillance.

Six thematic workshops had been organized in order to enable discussion and exchange of ideas among professionals gathered in smaller groups. This gave an opportunity to share experience and best practice which was greatly appreciated by the participants. The Mazovian Culture and Art Centre, inspired by the success of the conference, promises to organize similar meetings in future.

Anna Kucińska-Isaac

IX KONFERENCJA POLSKIEGO MUZEALNICTWA MORSKIEGO I RZECZNEGO „LOKALNA SPOŁECZNOŚĆ A MUZEUM” Gdańsk-Tczew-Gdynia 29-30 maja 2008

IX Konferencja Polskiego Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego pod patronatem honorowym Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zorganizowana została w ramach VI Bałtyckiego Festiwalu Nauki.

Historia konferencji sięga 1965 r., kiedy to z inicjatywy ówczesnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS odbyła się pierwsza z nich, zatytułowana „Muzealnictwo morskie w Polsce”. Upłynęło 29 lat i w 1994 r., w siedzibie Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku na Ołowiance, z inicjatywy dr. inż. Jerzego Litwina zorganizowana została sesja naukowa poświęcona problemom muzealnictwa morskiego i rzeczno-ego. Od tego czasu cyklicznie, odbywają się konferencje poświęcone ochronie dziedzictwa morskiego, nadmorskiego i rzeczno-ego, jako bardzo ważnego elementu bogactwa przyrodniczego, gospodarczego, cywilizacyjnego i kulturowego. Polskie muzealnictwo morskie i rzeczno- prezentowane jest również na Międzynarodowych Konferencjach Muzealnictwa Morskiego ICMM.

IX Konferencja Polskiego Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego rozpoczęła się w Gdańsku, w siedzibie Centralnego Muzeum Morskiego w Spichlerzach na Królewskiej Wyspie Ołowiance. Podczas **Sesji I: „Funkcjonowanie muzeum w społeczności”** zaprezentowano referaty omawiające m.in.:

- rolę Towarzystwa Przyjaciół Centralnego Muzeum Morskiego w rozwoju muzealnictwa morskiego w Gdańsku,

- polskie problemy dziedzictwa morskiego na forum międzynarodowym,
 - doświadczenia pomorskie dotyczące roli muzeów w lokalnych społecznościach,
 - postrzeganie muzeum przez społeczność lokalną na przykładzie Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą,
 - Muzeum Sopotu w latach 2001-2013,
 - oczekiwania lokalnych społeczności (nie tylko Wieliczki i Krakowa) w odniesieniu do realizacji zadań statutowych Muzeum Żup Krakowskich,
 - rolę lokalnej społeczności w ochronie dziedzictwa kulturowego na przykładzie Włoch,
 - postrzeganie muzeum jako miejsca epifanicznego.
- Podczas **Sesji II: „Muzea, skanseny, archiwa – działania i badania”**, w części „W dorzeczu Odry” zaprezentowano:



- Fundację Otwartego Muzeum Techniki i jej poszukiwania programów ochrony dziedzictwa cywilizacyjnego,
- rekonstrukcję łodzi jednopiennych dla Rezerwatu Archeologicznego w Kaliszu,
- działania edukacyjne Muzeum Narodowego w Szczecinie, w części „W dorzeczu Wisły” przedstawiono:
- rolę rekonstrukcji historycznych w działaniach badawczych i popularyzatorskich Skansenu Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim,
- Zabytkową Stocznię – Centrum Historii Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich,
- wystawę „Kronan – Okręt Skarbów” jako przykład współpracy międzynarodowej muzeów,
- publikację *Śladami ludzi morza. Jan Stankiewicz – kapitan żeglugi wielkiej*.

Drugi dzień konferencji rozpoczął się wyjazdem do Tczewa. Organizatorzy spotkania gościli uczestników w Centrum Wystawienniczo-Regionalnym Dolnej Wisły. Projekt Centrum został zrealizowany w ramach Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego, ze środków pozyskanych z funduszu strukturalnego Unii Europejskiej. W ramach działań na rzecz rewitalizacji starego miasta w Tczewie przywrócono miastu cenny zabytek architektury przemysłowej, a mianowicie zespół dawnej Fabryki Wyrobów Metalowych Emila Klecha wzniesionej w 2 poł. XIX w., której zabudowania stanowią przykład ukształtowania przestrzenno-architektonicznego budownictwa przemysłowego końca XIX i 1 ćw. XX wieku. W 1980 r. miasto Tczew przekazało cały obiekt Centralnemu Muzeum Morskiemu, które zaadaptowało go na potrzeby Muzeum Wisły. Obecnie w części zrewitalizowanego obiektu kontynuuje działalność Muzeum Wisły, a całe Centrum stanowi wspaniałą, oryginalną scenę dla działań środowisk zajmujących się krzewieniem lokalnej kultury i tradycji. Właśnie tu uczestnicy konferencji obejrzeli wystawę czasową pt. „Szkoła Morska w Tczewie 1920-1930” zrealizowaną we współpracy z Salą Tradycji Akademii Morskiej, a następnie w sali konferencyjnej CWRDW podczas **Sesji III: „Konservacja”** wysłuchali referatów o:

- koncepcji nowej pracowni konserwatorskiej w Tczewie,

- wymiernych metodach badania poziomu degradacji zabytkowego drewna poprzez analizę jego stanu zachowania,
- konserwacji łodzi ze zbiorów Centralnego Muzeum Morskiego.

Po przyjeździe z Tczewa do Gdyni, goście konferencji uczestniczyli w:

- krótkiej prezentacji nowej siedziby Muzeum Marynarki Wojennej – stan surowy budynku,
- prezentacji nowego gmachu Muzeum Miasta Gdyni i jego nowoczesnej, interaktywnej i bardzo interesującej wystawy stałej.

W sali konferencyjnej Muzeum Miasta Gdyni odbyła się **Sesja IV: „Muzealnictwo morskie w Gdyni”**, na której zaprezentowano referaty o:

- wystawie stałej w Muzeum Miasta Gdyni pt. „Gdynia – urzeczywistnione marzenie o Polsce”,
- przeszłości i dniu dzisiejszym Muzeum Akademii Morskiej w Gdyni oraz udziale absolwentów uczelni poszerzaniu kolekcji (1978-2008),
- nagrodzie International Maritime Heritage Award Międzynarodowego Stowarzyszenia World Ship Trust dla ORP „Błyskawica”.

W **Sesji V: „Działalność stowarzyszeń”** wysłuchano wystąpień na temat:

- działalności Stowarzyszenia Przyjaciele Helu na rzecz zachowania nadmorskiego środowiska kulturowego Półwyspu Helskiego,
- roli Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku w działalności muzeum,
- doświadczeń Stowarzyszenia Lastadia we współpracy z instytucjami kultury oraz władzami samorządowymi w działaniach na rzecz zachowania zabytkowych jednostek pływających: kutra rakiętowego proj. 205 oraz lodołamacza typu L-250 „Lampart”,
- społecznych inicjatyw badawczych historii żeglugi i okrętownictwa na przykładzie działalności środowiska Forum Okrętów Wojennych.

Konferencję zakończyła dyskusja na pokładzie Okrętu-Muzeum ORP „Błyskawica”.

Maria Sołtysiak

IX Conference of Polish Maritime and River Museums “The Local Community and the Museum” Gdańsk-Tczew-Gdynia 29-30 May 2008

The IX Conference of Polish Maritime and River Museums was organised under the honorary patronage of the Ministry of Culture and National Heritage as part of the VI Baltic Festival of Science.

The history of the conference goes back to 1965 when the first such event, entitled “Maritime museums in Poland”, was held upon the initiative of the then Board of Museums and the Protection of Historical Museums at the Ministry of Culture and Art. In 1994 a scientific session dealing with maritime and river museum took place in the seat of the Central Maritime Museum of Gdansk on Ołowianka, thanks to the initiative of Dr. engineer Jerzy Litwin. From that time, conferences relating to the protection of the maritime, littoral and river heritage, conceived as an extremely important element of a natural, economic civilisational, and cultural entity, are held cyclically. Polish maritime and river museums are also presented at assorted International Congresses of Maritime Museums ICMM.

The IX Conference of Polish Maritime and River Museums was inaugurated at the Central Maritime Museum in the Granaries on the Royal Island on Ołowianka in Gdansk. Papers were read at Session I – “The functioning of the museum in a community” and Session II – “Museums, Skansens, archives – activity and research in the basins of the Odra and the Vistula”. The second day of the conference started with a trip to Tczew, where

the organisers welcomed the visitors at the Exhibition-Regional Centre of the Lower Vistula (CWRDW). The Centre project was realised within the Operational Programme of Regional Development thanks to European Union funds. Initiatives aiming at the revitalisation of the Old Town in Tczew restored a valuable monument of post-industrial architecture – a complex of the former Emil Klech Enamel Factory, built in the second half of the nineteenth century. Today, part of the monument houses the Vistula Museum, and the whole Centre comprises an original setting for assorted milieus involved in popularising local culture and tradition. Here, the conference participants toured a temporary exhibition “The Maritime School in Tczew 1920-1930”, featured in cooperation with the Tradition Hall at the Maritime Academy; in the conference hall they attended Session III – “Conservation”. Upon their arrival in Gdynia the visitors took part in a presentation of the new seat (unfinished) of the Polish Navy Museum and toured the new building and permanent exposition at the Museum of the Town of Gdynia, which subsequently served Session IV – “Maritime museums in Gdynia” and Session V – “The activity of associations”. The conference ended with a discussion conducted on the deck of the Museum-Ship ORP Błyskawica.

Maria Sotysiak

„MUZEA NASZYCH CZASÓW”

II MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA MUZEALNIKÓW POLSKICH

Kielce 16 czerwca 2008

Pod hasłem „Muzea Naszych Czasów” w dniu 16 czerwca 2008 r. odbyła się II Międzynarodowa Konferencja Muzealników Polskich, organizowana wspólnie przez kielecki oddział Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Muzeum Diecezjalne w Kielcach oraz Targi Kielce SACROEXPO.

Bardzo liczny udział muzealników z całej Polski (w konferencji uczestniczyło ponad 200 osób) świadczy o potrzebie organizowania tego typu spotkań, które stają się doskonałą płaszczyzną do wymiany doświadczeń, poznawania nowych trendów w muzealnictwie polskim i światowym, a przede wszystkim przyczyniają się do integracji środowiska muzealników.

Tematyka ubiegłorocznej konferencji skoncentrowana była wokół nowych i nowoczesnych projektów realizowanych lub planowanych do realizacji w muzeach polskich. Wydarzeniem zasługującym na szczególną uwagę był udział gości z Niemiec i Belgii, którzy przedstawili najbardziej nowoczesne metody prezentacji eksponatów muzealnych, a także różne rozwiązania, które można zastosować przy aranżacji wystawy muzealnej. Konferencję rozpoczęto uroczystym otwarciem wystawy „Ikona. Słowo Droga Modlitwa”, prezentującej zbiory Muzeum Ikon w Supraślu, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Uczestnicy konferencji mogli wysłuchać następujących referatów:

- „Rynek podziemny w Krakowie. Koncepcja nowego oddziału Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” – Michał Niezabitowski, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa;
 - „Etapy powstawania wystawy regionalnej w Muzeum Mazowieckim w Płocku” – Leonard Sobieraj, dyrektor Muzeum Mazowieckiego w Płocku;
 - „Muzeum Romantyzmu w Opinogórze Górnej. Koncepcje rozwojowe na dziś i jutro” – Roman Kochanowicz, dyrektor Muzeum Romantyzmu w Opinogórze;
 - „Nowy gmach Muzeum Śląskiego w Katowicach” – dr Lech Szaraniec, emerytowany dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach;
 - „Bo każde muzeum jest inne”, cz. II – Włodzimierz Gajewski, Wrocław;
 - „Najnowsze metody przechowywania i ekspozycji zbiorów muzealnych” – Frederick Meyvaert, Glass Engineering, Belgia;
 - „Połączenie kreatywności i efektywności – nowatorskie sposoby prezentacji eksponatów”, Axel Huttinger, Exhibition Engineering, Niemcy;
 - „Działalność edukacyjna i turystyczna siedleckiego klubu kolekcjonerów” – Sławomir Kordaczuk, wicedyrektor Muzeum Regionalnego w Siedlcach.
- Pełne teksty wystąpień można otrzymać kontaktując się z Muzeum Diecezjalnym w Kielcach, tel. (4841) 344-58-20 lub muzeum@muzeum.kielce.pl
- Kolejna konferencja z cyklu „Muzea Naszych Czasów” planowana jest na dzień 8 czerwca 2009 r. i odbędzie się w gościnnych progach Targów Kielce w trakcie trwania wystawy SACROEXPO przy ulicy Zakładowej 1.

ks. Paweł Thaczyk

**“Museums of Our Times”
II International Conference of Polish Museum Professionals
Kielce 16 June 2008**

The Second International Conference of Polish Museum Workers, organised by the Kielce branch of the Association of Polish Museum Workers, the Diocesan Museum in Kielce and the SACROEXPO Kielce Trade Fairs, was held on 16 June 2008. The topic of this year's meeting focused on new and contemporary projects realised or to be implemented in Polish museums. The participation of guests from Germany and

Belgium, who presented the most recent methods of displaying museum exhibits and arranging museum expositions, proved to be a particularly noteworthy event. The next conference is to take place on 8 June 2009 in the seat of the Kielce Trade Fairs in 1 Zakładowa Street.

Rev. Paweł Tkaczyk

KONKURS „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA” WARSZAWA 2008

W roku 2008 odbyła się druga edycja konkursu pt. „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba”, w którym oceniano dokonania muzeów na Mazowszu w 2007 roku. Organizatorem konkursu jest Samorząd Województwa Mazowieckiego we współpracy z Oddziałem Mazowieckim Stowarzyszenia Muzealników Polskich w Warszawie. Patronat nad konkursem sprawuje Marszałek Województwa Mazowieckiego.

Celem konkursu określonym przez jego regulamin jest coroczne: *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:

1. Najciekawsza wystawa zorganizowana w danym roku kalendarzowym przez placówkę muzealną na Mazowszu, w zamkniętym obiekcie;
2. Najlepsza impreza, pokaz lub ekspozycja w przestrzeni publicznej lub plenerze, zorganizowana przez placówkę muzealną.

W każdej kategorii przewidziane jest I, II i III miejsce wraz z nagrodami pieniężnymi, a także wyróżnienia honorowe.

W kategorii **Najciekawsza wystawa zorganizowana przez placówkę muzealną na Mazowszu** I, II i III miejscem nagrodzone zostały następujące wystawy:

- I – „Skarby Wieków Średnich”, zgłoszona przez Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie;
- II – „Malarstwo Romana Kochanowskiego 1857-1945 w 150. rocznicę urodzin”, zgłoszona przez Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu;
- III – „Hielle and Dittrich – historia rodzin, fabryk i fortuny”, zgłoszona przez Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie.

Ponadto, Kapituła zdecydowała o przyznaniu w tej kategorii trzech wyróżnień honorowych dla następujących wystaw:

1. „W kręgu mazowieckich ziemian”, zgłoszonej przez Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie;
2. „Lekarze, aptekarze i szpitalnictwo w Przysusze w XIX i na początku XX wieku”, zgłoszonej przez Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze – Oddział Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu;
3. „Życie i twórczość Małgorzaty Łady-Maciągowej (1881-1969)”, zgłoszonej przez Muzeum Regionalne w Siedlcach.

W kategorii **Najlepsza impreza, pokaz, ekspozycja w przestrzeni publicznej lub plenerze zorganizowana przez placówkę muzealną** nagrodzono następujące zdarzenia:

- I – „Dwusetna rocznica utworzenia Księstwa Warszawskiego i przybycia Legionów Dąbrowskiego na ziemię polskie”, imprezę zgłoszoną przez Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce;

* Regulamin konkursu oraz 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

- II – „Historia łączy pokolenia”, imprezę zgłoszoną przez Muzeum Regionalne w Siedlcach;
- III – „XI Piknik Naukowy Radia bis – dłutem, piórkami, rysikiem – matematyczne zabawy graficzne”, imprezę zgłoszoną przez Muzeum Drukarstwa Warszawskiego – Oddział Muzeum Historycznego m. st. W-wy.

Ponadto, Kapituła zdecydowała o przyznaniu w tej kategorii, dwóch wyróżnień honorowych dla następujących imprez:

- 1. „V Festyn Archeologiczny na Zamku w Liwie – Potop Szwedzki”, zgłoszonej przez Muzeum Zbrojownia na Zamku w Liwie;

- 2. „Ludowe Klimaty 2007”, zgłoszonej przez Otwockie Centrum Kultury.

Uroczyste wręczenie nagród i wyróżnień laureatom II edycji konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba” za 2007 r. odbyło się na terenie powiatu makowskiego, noszącego tytuł „Stolicy Kulturalnej Mazowsza 2008”.

Maria Sołtysiak

The „Mazovian Museum Events – Willow” Competition Warsaw 2008

The second edition of the “Mazovian Museum Events - *Wierzba (Willow)*” competition, which took place in 2008, assessed the accomplishments of the museums of Mazovia in 2007. The organiser of the event is the Self-Government of the Voivodeship of Mazovia, cooperating with the Mazovian Department of the Society of Polish Museum Workers in Warsaw. The competition patron was the Marshal of the Voivodeship of Mazovia.

The intention of the competition defined by its rules is an annual “selection of the best museums and the distinction and awarding of the most interesting events prepared and realised by them”.

The awards are presented in the following two categories:

- The most interesting exhibition held in a given year by a museum in Mazovia in a closed institution – the second

edition of the competition presented the I, II and III prize together with financial prizes and three honorary distinctions,

- The best event or exposition in a public space or open air conditions organised by a museum outside its area – the second edition of the competition presented the I, II and III prize together with financial prizes as well as two honorary distinctions.

The ceremonial presentation of prizes and distinctions to the winners of the second edition of the titular competition took place in the capital of the county of Makow, known as the “Cultural capital of Mazovia 2008”.

Maria Sołtysiak

OKOŁOFLORENCKIE ZGROMADZENIE DOROCZNE ICLM/ICOM 14 - 17 WRZEŚNIA 2008

Po 31 latach istnienia ICLM/ICOM po raz pierwszy Zgromadzenie Doroczne zebrało się we Włoszech. Przez ćwierć wieku włoskie muzea literackie nie garnęły się jakoś do ICLM-u – dopiero w 2001 r. podczas XXIV Zgromadzenia Dorocznego ICLM w ramach Konferencji Generalnej ICOM w Barcelonie po raz pierwszy w naszej konferencji wzięła udział pani Maria Gregorio, członek włoskiego ICOM-u reprezentująca tam Associazione Case della Memoria, czyli Stowarzyszenie Domów-Muzeów. Do tej pory nasze Zgromadzenia Doroczne odbywały się najpierw w ZSRR (założycielskie w r. 1977 w Leningradzie, w r. 1986 w Puszkinijskich Gorach), potem w Rosji (Petersburg 1997, Moskwa i Jasna Polana 2003); w Niemczech Zachodnich (Düsseldorf 1979, Wolfenbüttel 1987, Marbach 1993) i Niemczech Wschodnich (Weimar 1978, Drezno 1981), a po Zjednoczeniu raz jeszcze w Düsseldorfie (1998) oraz we Frankfurcie nad Odrą (2006); w Holandii (Haga 1985 i 1989); Francji (Paryż 1982, Paryż i Bourges 2002); państwach skandynawskich (w Danii: Odense i Sztokholm 1988, Kopenhaga i Odense 1994, w Norwegii: Stavanger i Oslo 1995, Bergen 2000); na Węgrzech (Budapeszt 1984), w Czechach (Praga 1996), Estonii (Tartu 1999) i Polsce (Warszawa 1990).

Prócz tego odbywały się Doroczne Zgromadzenia ICLM podczas Konferencji Generalnych ICOM-u w różnych miejscach świata: Meksyku (1980), Anglii (Londyn 1989), Kanadzie (Québec 1992), Australii (Melbourne 1998), Hiszpanii (Barcelona 2001) i Austrii (Wiedeń 2007). W roku 1982 pod patronatem ICLM odbyła się I Azjatycka Konferencja Muzeów Biograficznych i Literackich w Indiach (Kalkuta 1982) zorganizowana przez jednego z członków-założycieli ICLM Samara Bhowmika, dyrektora Muzeum Rabindranatha Tagore.

Organizatorem XXXI z kolei Konferencji Dorocznej w Prato i Florencji w dniach 14 – 17 września 2008 r. na temat „Literaci i kompozytorzy – muzea i badania naukowe” było Associazione Case della Memoria w Prato, a personalnie prezeska Stowarzyszenia Diana Toccafondi oraz Maria Gregorio, reprezentujące wło-

ski Komitet Narodowy ICOM. Konferencję tę można nazwać okołoflorencką, ponieważ posiedzenia odbywały się w różnych miejscowościach położonych wokół Florencji, samej Florencji nie wyłączając. Mieszkaliśmy w Prato, gdzie już 14 września wieczorem zostaliśmy mile przyjęci przez gospodarzy w Palazzo Datini – Archivio di Stato, by nazajutrz w sali Rady Miejskiej równie wspaniałego renesansowego Palazzo Buonarri, uczestniczyć w uroczystym otwarciu Dorocznego Zgromadzenia ICLM przez Paolo Cocchi, radcę kulturalnego regionu Toskanii, prezydenta prowincji Prato Massimo Logli, a także Lothara Jordana, od roku prezydenta ICLM.

Ciekawe przemówienie powitalne wygłosił Daniele Jalla, prezydent Włoskiego Komitetu Narodowego ICOM, który – nawiązując do tematu konferencji – zwrócił uwagę na różnicę w podchodzeniu do badań naukowych zarówno w dziedzinie sztuki, muzyki, jak i literatury pomiędzy naukowcami akademickimi a muzealnikami. Wśród 4000 muzeów rozsianych po całych Włoszech połowa egzystuje dzięki środkom finansowym gwarantowanym przez państwo bądź samorządy, połowa zaś utrzymywana jest przez społeczeństwo: stowarzyszenia przyjaciół muzeów, darowizny itd. Podobnie jest z domami-muzeami poświęconymi pisarzom i kompozytorom, których jest kilkadziesiąt. Po nim ciekawy referat o zmianach w percepcji poszczególnych twórców w społeczeństwie wygłosił profesor uniwersytetu w Bolonii i Stanford w Kalifornii – Remo Ceserani („Przemiany pamięci”).

Zwiedzanie muzeów literatów i muzyków rozpoczęliśmy od Certaldo, gdzie w części średniowiecznej miasta (do której dostać się można koleją linowo-terenową) znajduje się Cassa Boccaccio, dom pisarza zrekonstruowany po II wojnie światowej. Oczywiście, brak tu pamiątek po renesansowym pisarzu, ale zgromadzona jest bogata dokumentacja, w tym liczne polskie tłumaczenia *Dekameronu*. Obrady (odczytywanie przygotowanych referatów) odbywały się w pokrytym XIII i XIV-wiecznymi freskami kościele św. Tomasza i Prospera, gdzie powitał nas mer Andrea Campinoti i prezeska

Diana Toccafondi. Ciekawe było wystąpienie Erlinga Dahla, byłego prezydenta ICLM, o nowych aspektach badania muzyki na przykładzie Edwarda Griga.

Program tego dnia obejmował jeszcze Empoli a tu Casa Busoni, obejmujący zbiory po dwóch kompozytorach: Ferdinando i jego synu Ferruccio Busoni, a po kolacji w konwencie augustianów wysłuchaliśmy koncertu fortepianowego maestro Gregorio Nardiego, który zagrawszy z dużą fantazją Chopina wspominał potem o wpływie Adama Mickiewicza na tę muzykę, stąd musiałem opowiadać uczestnikom konferencji o Mickiewiczu i polskim romantyzmie.

Dzień następny, 16 września, poświęcony był Florencji. Doprowadzeni zostaliśmy z dworca Firenze – Santa Maria Novella (dokąd przyjechaliśmy pociągiem z Prato) do Palazzo Strozzi. Pałac ten podczas rekonstrukcji został nadbudowany o piętro piąte, gdzie znajduje się obszerna sala konferencyjna z widokiem na dachy Florencji, i tu obrady rozpoczęła wypowiedź dyrektorki Gabinetto Scientifico Letterario Viesuseux – Glorii Manghetti. Gabinet ten, założony jeszcze w roku 1819 przez Giovan Pietra Viesuseux, gromadził włoskie materiały dotyczące literatury. Zbiory te w sto lat potem przejęte zostały od rodziny przez miasto Florencję. W roku 1975 stworzono niejako uzupełnienie

tego archiwum pod nazwą Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti gromadzące dokumentację dotyczącą literatury, muzyki, teatru, malarstwa, architektury, fotografii i nauki. Obecnie znajduje się tu (już nie w Palazzo Strozzi, lecz w XIV-wiecznym pałacu Corsini Suarez przy via Maggio) 140 archiwów artystów i naukowców oraz 13 kolekcji artystycznych. Ostatnio przyjęte tam zostały zespoły archiwum Pier Paolo Passoliniego, Giuseppe Ungarettiego i Eugenia Montale. Po tej prezentacji wygłoszono kilka następných referatów, poczem przeszliśmy przez centrum Florencji, zatrzymując się przy Casa di Dante, gdzie młody człowiek przebrany za poetę, w czerwonej szacie i wieńcu laurowym na głowie, deklamował z patosem fragmenty *Boskiej komedii*; dalej droga nasza wiodła przez Piazza della Signoria i Ponte Vecchio, a potem wzdłuż Arno do Casa Silviero z imponującą kolekcją polityka i humanisty Rodolfo Silviero (1911-1983), udostępnioną na parterze Palazzo Poggi. Kolekcja ta obejmuje zarówno starożytność, jak i sztukę współczesną. W ogrodzie tego pałacu mer Florencji ugościł nas lunchem.

Z Florencji pojechaliśmy przez punkt widokowy – Piazza Michelangelo – na południowy-zachód do pięknie na wzgórzach położonej miejscowości Lastra



1. Uczestnicy Zgromadzenia Dorocznego ICLM przed Casa Caruso w Bellosguardo

1. Participants of ICLM Annual Conference in front of Casa Caruso in Bellosguardo

a Signa, gdzie w willi Bellosguardo mieści się Casa Caruso. Wielki tenor Enrico Caruso (1873-1921) zakupił w roku 1906 XVI-wieczny pałac rodziny Pucci z ogromnym barokowym parkiem i tu właśnie znajduje się poświęcone mu muzeum. Kontynuowano w nim odczytywanie przygotowanych referatów, a Towarzystwo Enrico Caruso zorganizowało koncert z udziałem artystów florenckiej opery zakończony uroczystą kolacją i przemówieniem mera Carlo Nanettiego.

Ostatniego dnia konferencji, 17 września wyruszyliśmy rano z Prato do San Casciano Val di Pesa do Domu Machiavellego (Casa Machiavelli). Muzeum ma podobny charakter jak Dom Boccaccia w Certaldo – z braku autentycznych pamiątek zgromadzono meble, przedmioty i obrazy z epoki oraz wszelkie przekłady *Księcia*, znalazłem wśród nich i polskie, ostatnie wydanie z 1990 roku. Niezwykle malowniczo położona miejscowość słynie ze starych winnic i win – tu wytwarzano znakomite Chianti, uchodzące za najlepsze, znaleźliśmy oczywiście piwnice, gdzie w ogromnych beczkach dojrzewa ten trunek. I tu odczytywano referaty w sali przekształconej potem na jadalnię, gdzie lunch wydała pani mer Ornella Signorinia. Każdy uczestnik otrzymał z rąk prezydenta ICLM dyplomy uczestnictwa w Zgromadzeniu Dorocznym ICLM.

W drodze do Vaiano zatrzymaliśmy się w dolinie Bisegno, gdzie zwiedziliśmy Museo della Badia, mieszczące się w niedużym Klasztorze Benedyktynów z VIII-IX wieku. W XVI w. administrował nim wybitny pisarz włoskiego renesansu Agnolo Firenzuola. W roku 1808 dekretem władzy napoleońskiej klasztor został zamknięty a budynek przekazany biskupom Prato i Pistoia. Obecnie jest to typowe muzeum prowincjonalne z ciekawymi obiektami sakralnymi, portretami etc. Przyległy kościółek kryje w podziemiach świadectwo VIII wiecznych początków romańskich.

Na koniec dotarliśmy do Vaiano, gdzie w Ville il Mulinaccio (Casa Filippo Sassetti) z przyległościami odbyło się Generalne Zgromadzenie członków ICLM, na którym przyjęto sprawozdania, budżet roku następnego oraz ustalono termin i miejsce kolejnego Zgromadzenia Dorocznego. Będzie to Budapeszt począwszy od 20 września 2009 r., a zorganizuje je Petöfi Irodalmi Museum. Obecnie ICLM liczy 176 członków: 154 z Europy, 22 z krajów pozaeuropejskich, w tym roku jednak nikt z tych ostatnich w obradach udziału nie brał. Przyjechali przedstawiciele krajów następujących: Chorwacji, Czech, Danii (4 osoby), Finlandii, Francji (3 osoby wszystkie z Muzeum Julesa Verne'a w Amiens), Niemiec (8 osób), Węgier (3 osoby), Litwy, Holandii (2 osoby), Norwegii (2 oso-

by), Polski, Rumunii, Rosji (24 osoby, z Władimirem Tołstojem, potomkiem Lwa i Aleksandrem Szołochowem, potomkiem Michaiła), Słowacji, Szwecji (2 osoby) i Włoch (33 osoby reprezentujące domy-muzea, pisarzy i muzyków całych Włoch). Trzy osoby (łącznie z prezesem) reprezentowały włoski Komitet Narodowy ICOM. Zakończeniem konferencji był koncert chóru Quarta i przyjęcie w XVI-wiecznej Villa il Mulinaccio, w salach ozdobionych manierystycznymi freskami, a wszystko pod parasetletnimi cedrami libańskimi.

Podaję wreszcie tytuły wygłoszonych referatów i komunikatów. Jak zwykle nie wszystkie z nich odpowiadały dokładnie tematowi konferencji ale jak zawsze ich autorzy chcieli dużo powiedzieć o zbiorach i działalności placówki muzealnej, którą reprezentują. Występowali więc: Galina Aleksejewa, Muzeum Państwowe Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie – *Badania naukowe jako integralna część interdyscyplinarnej perspektywy rozwoju Muzeum Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie*; Francesca Allegri, Muzeum Dantego, Florencja – *Cudzoziemcy, którzy kochają Włochy*; Ejnar Stig Askgaard i Ane Grum-Schwensen, Muzeum H.Ch. Andersena, Odense – *Digitalizując Hansa Christiana Andersena*; Galina Biełanowicz, Państwowe Muzeum-Mieszkanie Piotra Czajkowskiego, Klin – *Publikacje naukowe Państwowego Muzeum-Mieszkania Czajkowskiego, przygotowane na podstawie badań zbiorów muzeum*; Józef Benovski, Słowackie Narodowe Muzeum Literatury, Martin – *Struktura słowackich muzeów, poświęconych twórczości pisarzy i ich współpraca z muzeami literatury*; Erling Dahl, Muzeum Edwarda Griega, Bergen – *Nowe aspekty badań, prowadzonych w dziedzinie muzyki*; Jean-Paul Dekiss, Muzeum Juliusza Verne'a, Amiens – *Muzea pisarzy w centrum życia literackiego*; Vesna Delic Gozze, Muzeum Marina Držica, Dubrownik – *Dom Marina Držica – niedokończony fragment z opowieści o Dubrowniku*; Halard Hendrix, Uniwersytet w Utrechcie – *Badania, przeprowadzone w muzeach, poświęconych prezentacji twórczości pisarzy: rezultaty i perspektywy*; Lothar Jordan, Muzeum Kleista, Frankfurt n. Odrą – *Badania, przeprowadzone w muzeach literackich: starania własne i współpraca*; Anton Korteweg, Holenderskie Muzeum Literatury, Haga – *Zapewniając kontekst*; Nadieżda Macurova, Muzeum Literatury Czeskiej, Praga – *Muzea Literatury i kompozytorów a badania naukowe*; Andrea Medne, Muzeum A. Caksa, Ryga – *Badania zbiorów Muzeum A. Caksa*; Witalij Remizov, Państwowe Muzeum Lwa Tołstoja w Moskwie – *Państwowe Muzeum Lwa Tołstoja jako ośrodek badań naukowych nad dziedzictwem pisarza*; Gerd Aarsland Rosander, emerytowana przedstawicielka Muzeum Ibsena, Oslo – *Współzawodnictwo*

czy *współpraca*; Simonetta Santucci, Dom Carducci, Bologna – *Dom Carducci: warsztaty literatury włoskiej*; Vincenzo Rafele Segreto, Dom Toscaniniego, Parma – *Muzyka i badania: innowacyjny przykład Casa Della Musica*; M. Gomozkova, E. Michajłowa, Państwowe Muzeum Literatury, Moskwa – *Wybrane aspekty współpracy Państwowego Muzeum Literatury z instytucjami naukowymi i jednostkami szkolnictwa wyższego*.

Prezydent ICLM Lothar Jordan wręczył członkom ICLM trzeci tom z serii „ICLM Publications”, zawiera-

jący referaty wygłoszone na trzydziestym, jubileuszowym posiedzeniu Zgromadzenia Dorocznego w Wiedniu z opracowaniem Wolfganga Barthela *Trzydzieści lat ICLM*. W solidnym tym opracowaniu zagubiono jednak posiedzenie Generalnego Zgromadzenia ICLM w Melbourne w listopadzie 1998 r., odbyte w ramach Konferencji Generalnej ICOM.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

The Florentine ICLM/ICOM Annual Conference 14-17 September 2008

For the first time in its 31 years-long existence ICLM/ICOM held its Annual Conference in Italy. Up to now, our conventions took place either in the Soviet Union (the founding convention of 1971 – Leningrad, 1986 – Pushkinskie Gory), and later in Russia (St. Petersburg 1997, Moscow and Yasnaya Polyana 2003), West Germany (Düsseldorf 1979, Wolfenbüttel 1987, Marbach 1993), East Germany (Weimar 1978, Dresden 1981) and after unification once again in Düsseldorf (1998) and in Frankfurt-am-Oder (2006). Other sites included The Netherlands (The Hague in 1985 and 1989), France (Paris 1982, Paris and Bourges 2002), Scandinavia (Odense and Stockholm 1988, Copenhagen and Odense 1994, Stavanger and Oslo 1995, Bergen 2000), Hungary (Budapest 1984), the Czech Republic (Prague 1996), Estonia (Tartu 1999) and Poland (Warsaw 1990).

ICLM Annual Conferences were also held at the time of General Conferences organised in assorted arts of the world: Mexico (1980), the United Kingdom (London 1989), Canada (Quebec 1992), Australia (Melbourne 1998), Spain (Barcelona

2001) and Austria (Vienna 2007). In 1982 ICLM acted as the patron of the First Asian Conference on Literature, Biographical and Memorial Museums (Calcutta).

The organiser of the XXXI Annual Conference in Prato and Florence (14 - 17 September 2008) was Associazione Case della Memoria in Prato. The event may be described as Florentine since the sessions were held either in Florence or the environs. The participants of the meeting considered its prime motif: “Literary and Composers’ Museums and Research”, with special attention drawn to the different approaches represented by museum workers and academic researchers to scientific investigations in the domains of art, music and literature. The last day of the conference (Vaiano) was devoted to the General Assembly of the ICLM members, and discussed reports, the budget for the coming year, and the date and place of the next Annual Conference – to be held in Budapest in September 2009 and organised by the Petöfi Irodalmi Museum.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

Bożena Steinborn

KATALOGI, KTÓRYCH NAM BRAK

Zdarzyło się, że pisząc recenzję katalogu zbiorów *Malarstwo Polskie do 1900* Zamku Królewskiego w Warszawie¹, przeglądałam publikacje muzeów polskich w poszukiwaniu katalogów zbiorów tego gatunku dzieł sztuki. Rzeczony katalog autorstwa Doroty Juszczak i Hanny Małachowicz okazał się tym kontekście rzadkim zdarzeniem w naszym muzealnictwie, toteż nazwałam go ewenementem (choć nie bez usterek wskazanych w recenzji). Konstatacja ta była motywem poniższych rozważań. Ich tematem są naukowe katalogi zbiorów malarstwa. Winnam przy tym poczynić z naciskiem zastrzeżenie, że tekst nie jest ogólnym przeglądem krajowych katalogów naukowych (zbiorów i wystaw), a tylko dość subiektywnym ich wyborem dla zilustrowaniu paru tez.

Powinłam także na wstępie wyjaśnić, że muzealnym katalogiem naukowym vel krytycznym nazywam, zgodnie z definicją *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* (wyd. 4, 2003 r., s. 181), publikację prezentującą aktualny stan wiedzy o poszczególnych muzealiach, w której każde dzieło przedstawione jest jakby w osobnym tekście monograficznym. Ten rodzaj katalogu nazywany jest też katalogiem rozumowanym; *catalogue raisonné*, termin stosowany przez europejskich i amerykańskich historyków sztuki, dziś objaśniany jest w internetowych domenach często jako monograficzne opracowanie twórczości pojedynczego artysty, a na straży poprawności (to znaczy uwzględniania w nim wszystkich rodzajów informacji, które podają poniżej) stoi *Catalogue Raisonné Scholars Association*.

W przypadku katalogu malarstwa zamieszczane są – prócz objaśnienia rozpoznanych treści i danych identyfikujących materialne cechy obrazu – jego historia sięgająca możliwie głęboko wstecz oraz specjalistyczne piśmiennictwo, w którym muzealium było publikowane. Nadto obowiązującym już dziś standardem jest informacja technologiczna (przydatna w badaniach autorstwa obrazu dawnego, a również w konserwacji dzieła współczesnego). W głosie do każdej pozycji przedstawia się miejsce omawianego dzieła w *oeuvre* malarza, oraz – przy obrazach anonimowych – argumentację uzasadniającą hipotezy dotyczące autorstwa,

jak też czasu powstania. Argumentacja taka powinna być tym bardziej skrupulatna, im bardziej odmienne od obecnego poglądu autora katalogu były wcześniejsze opinie naukowe.

Równie ważnym wymogiem stawianym muzealnemu katalogowi zbiorów jest ujęcie w nim wszystkich muzealiów z zakresu, który jest przedmiotem danego katalogu. Stanowi on bowiem dokumentację nie tylko obrazów pokazywanych na wystawie stałej czy czasowej, ale jest dokumentacją zespołu gromadzonego w muzeum przez wiele dziesięcioleci, niekiedy od głębokiego XIX wieku. Katalog zbiorów stanowi w ten sposób dokumentację różnorodnych kryteriów stosowanych przez wiele pokoleń kustoszy, raz negujących dziwactwa artystów modernizmu, raz znów je bezkrytycznie chwalaących, czy usuwających z galerii do magazynów obrazy zwane socrealistycznymi, by po ćwierćwieczu poświęcać im osobne wystawy – żeby przypomnieć najbliższe nam spory estetyczne i ideowe. Wszystkie obrazy w zbiorach muzeum to także swoisty przegląd gustów dawnych i nowych darczyńców, a również mijających mód w antykwariatach. Katalog całości zasobów malarstwa – tak w małym, jak w wielkim muzeum – można więc postrzegać jako źródło wiedzy o kulturze wizualnej minionych czasów.

Podobnie jak wybiórcze traktowanie całości zespołu również kryterium tak zwanej klasy artystycznej, stosowane niekiedy przez autorów katalogu, deformuje historię prywatnego i instytucjonalnego zbieractwa. Namalowana w XIX w. kopia marnego portretu z XVI w. może razić smak kustosza, ale jednocześnie może być ważkim sygnałem znajomości przez prowincjonalnego malarza zasady kompozycyjnej stosowanej w bardzo odległym centrum „wysokiej kultury”. Kiedyś u artysty zamówiony, kiedyś kupiony, kiedyś odziedziczony – wszystkie takie obrazy tworzą historię, której nie można dowolnie „przystrzygać” (jak nie można z historii politycznej wycinać zdarzeń wstydlivych lub zgoła haniebnych, a kontentować się tylko chwalebnyymi).

Pozwalam sobie przywołać te oczywistości, aby wytłumaczyć się, dlaczego nie wszystkie muzealne

wydawnictwa dotyczące malarstwa, które ukazały się po II wojnie światowej w kraju mogą pomieścić w przedziale katalogów rozumowanych.

* * *

Rozumowanych opracowań zbiorów malarstwa w polskich muzeach narodowych jest zaskakująco niewiele²; przeglądałam katalogi tylko tych muzeów, bo są to muzea o najbogatszych zasobach, zatrudniające licznych historyków sztuki. Nie jest moim zamiarem czynienie recenzenckich zestawień, bo nie to jest tematem artykułu, ale dla wiarygodności oceny sytuacji muszę posługiwać się przykładami.

Muzeum w Krakowie opublikowało w ostatnich latach (1997, 2001, 2004) trzy tomy (dzielone chronologicznie) katalogów malarstwa polskiego³. Pewnie w poczuciu konieczności nadrobienia zapóźnień (katalog obrazów, ograniczony do wystawionych w Galerii Malarstwa Polskiego, ogłosiła Helena Blum w 1963 r.) przyśpieszono prace nad ich publikacją i dlatego obrazy omówione są w nich dość skrótowo: glosy ograniczają się do informacji o portretowanym modelu lub o namalowanej miejscowości, brakuje uzasadnień podanego datowania (które na pewno jest wynikiem badawczego namysłu autorek), pochodzenie zakupów zawężone jest do daty nabycia, skrótowe są dane technologiczne, przede wszystkim zaś brakuje bibliografii. Nie można więc uznać publikacji za katalog naukowy, mimo że godny prawdziwego uznania jest fakt, iż wreszcie krakowski zbiór został upubliczniony w specjalistycznym piśmiennictwie oraz że katalogi mają swoje wersje angielskie. Ale odnośnie do zasobów pozapolskiego malarstwa w tym muzeum nie mamy od czasu wystawy w 1949 r. nadal katalogowej informacji. Najbardziej zaskakuje brak katalogu rozumowanego zbioru obrazów cudzoziemskich w Muzeum Książąt Czartoryskich, wśród których są wszak powszechnie znane arcydzieła. W roku 1914 Henryk Ochenkowski opracował katalog tego zasobu, a świadom niedostatków publikacji nazwał go *Katalogiem Tymczasowym*⁴. Pamiętamy, że włoskie obrazy tego starożytnego zbioru opracowała Anna Różycka-Bryzek i przedstawiła z całym aparatem naukowym w katalogu wystawy *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku* w 1961 r., ale to i dawno było, i obejmowało tylko skromną część zasobów. Dziewięćdziesiąt cztery lata niesporządzenia katalogu malarstwa zaskakuje tym bardziej, że na internetowej stronie tego muzeum czytamy apel (z listopada 2007 r.) *by w dobie szybkiej wymiany informacji – a więc otwierającego się świata – angażować coraz więcej ambicji i środków w upowszechnianie wiedzy o polskim dziedzictwie kulturowym*⁵.

Zbiory Wawelu wprawdzie również nie mają katalogu całości swych zasobów malarstwa, ale ogłoszono dwa cenne katalogi cząstkowe: malarstwa włoskiego i malarstwa holenderskiego⁶. Ten drugi jest cenny w dwójnasób, ponieważ jest dwujęzyczny.

Muzeum Narodowe w Warszawie dysponuje katalogami *sensu stricto* rozumowanymi tylko czterech zespołów spośród wielkich (15 tysięcy) zbiorów malarstwa, a mianowicie: malarstwa austriackiego, czeskiego, niemieckiego i węgierskiego (skrócone informacje technologiczne), malarstwa średniowiecznego, malarstwa francuskiego, niderlandzkiego i włoskiego do 1600 roku oraz niemieckiego do 1600 roku⁷. W 1967 r. (wersja angielska 1969-1970) opublikowano dwutomowy katalog „całokształtu zbiorów” *Malarstwa europejskiego* w konwencji zwanej hamburską⁸, w odniesieniu do zasobów magazynowych jednakże *ograniczając się do obrazów najlepszych*. Ponadto katalog ten zawiera jedynie *podstawowe elementy informacji* (jak np. bibliografia w wyborze), dlatego *nie może zastąpić szczegółowych katalogów*⁹. O zbiorze malarstwa polskiego obszerne informacje zawiera katalog *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku*¹⁰; było to pierwsze tak obszerne opracowanie katalogowe malarstwa polskiego warszawskiego muzeum, dlatego zawiera informacje skrótowe o obrazach (bez bibliografii, glosy objaśniają jedynie osoby portretowane). Poprzedzające część katalogową eseje są ważkim przyczynkiem do historii gromadzenia tego zbioru oraz pomocą w nauczaniu historii polskiego malarstwa.

Kieleckie Muzeum Narodowe wydało sumiennie opracowany katalog zbioru obrazów polskich w 1971 roku¹¹. Muzeum w Szczecinie posiada od dwóch lat katalog obejmujący dużą część obrazów od XVI do XIX wieku. Jest to wszakże katalog wystawy czasowej, a więc ze skrótową informacją o stanie technicznym dzieł. Pozostałe informacje (pochodzenie, glosa) są jednak należycie opracowane, a dodatkowym walorem publikacji jest jej dwujęzyczność oraz barwne reprodukcje wszystkich 41 obrazów¹².

Pierwszy katalog rozumowany zbiorów polskiego malarstwa Muzeum Narodowe we Wrocławiu ogłosiło w 1967 r.; jego drugie, znacznie rozszerzone wydanie (1992) obejmuje tylko obrazy w technice olejnej. Następnymi były katalogi innych zespołów malarstwa: niderlandzkiego (1973, drugie wydanie 2004), krajów romańskich (1982), śląskiego malarstwa gotyckiego (1986). Rozszerzone do małych monografii opracowania obrazów tego ostatniego katalogu znalazły się w monumentalnym katalogu sztuki średniowiecznej Muzeum wydanym w 2003 roku. Malarstwu współczesnemu poświęcono katalogi sztuki XX wieku – pol-

skiej (1983, 2000), oraz obcej (2002 i 2004)¹³. Niemal więc „co rok prorok” – w czym przejawia się także dyrekcyjna przychylność (poczawszy od Marii Starzewskiej) dla tych przedsięwzięć.

Muzeum Narodowe w Gdańsku posiada bardzo dawne, bo z 1957 r. opracowanie Anny Gosienieckiej najważniejszej części swych zbiorów malarstwa: obrazów malarzy gdańskich¹⁴; obrazy te były też później opracowywane i publikowane w katalogach wystaw czasowych, przede wszystkim w fundamentalnym dla sztuki Gdańska, dwutomowym *Aurea Porta*¹⁵. Na całościowe opracowanie zbiorów malarstwa, w tym ważnej kolekcji malarzy cudzoziemskich, przyjdzie nam poczekać; obecnie przygotowywane jest opracowanie obrazów holenderskich. Jak wolno sądzić z wzorowego zastosowania reguł katalogu rozumowego w katalogach wystaw czasowych tego Muzeum – będzie to opracowanie najlepszej próby. Poznańskie Muzeum wydało w 1958 i 1967 r. bardzo skromne katalogi zbiorów malarstwa niderlandzkiego, autorstwa Anny Dobrzyckiej.

* * *

Brak w katalogach rozumowanych całości zasobów malarstwa nie oznacza, że obrazy w naszych muzeach nie są badane. Z naciskiem wręcz trzeba powiedzieć, że część z nich jest opracowana naukowo, a wyniki ogłaszane drukiem. Posłużę się spektakularnym przykładem z nieskatalogowanego zbioru Czartoryskich – obrazami *Milosierny Samarytanin* i *Dama z lasiczką*. Zarówno obraz Rembrandta, jak i Leonarda da Vinci wielokrotnie uczestniczyły po wojnie w różnych wystawach i choćby przy takich okazjach stały się przedmiotem badań i krytycznych penetracji uczonych krajowych i zagranicznych.

Podobnie rzecz się ma z wszystkimi obrazami, które zostają włączone do programu wystawy czasowej, bo wówczas wiedza o nich musi być weryfikowana na potrzeby katalogu wystawy, a jego hasła bardzo często spełniają najwyższe wymogi poznawczej prezentacji muzealium. Sądzę nawet, że takie uaktualnianie stanu badań i publikowanie wyników było motywacją wielu wystaw czasowych w czasach, gdy różnorakie trudności (finansowe oraz studiów porównawczych w muzeach zagranicznych) odsuwały możliwość przygotowania krytycznych katalogów całości zbiorów malarstwa. Przypomnę choćby dawniejsze (wówczas pionierskie) wystawy malarstwa nowożytnego urządzane wspólnie z Budapesztem, Dreznem, Pragą i Leningradem przez Jana Białostockiego: *Rembrandt*

i jego krąg (1956), *Malarstwo weneckie* (1968), *Narodziny pejzażu* (1972), czy wspólne z polskimi muzeami wystawy, pobudzające je do weryfikowania zapisów inwentarzowych swoich obrazów: *Malarstwo włoskie* (1956), *Malarstwo niderlandzkie* (1960), *Sztuka czasów Michała Anioła* (1964). Ta sama idea była założeniem poznańskich wystaw *Malarstwa hiszpańskiego* (1967) i *Sztuki francuskiej* (1973), a także inicjatywy kieleckiego Muzeum Narodowego: *Sztuka niemiecka 1450-1800 w zbiorach polskich* (1996).

Zbliżoną rolę stymulatora szczegółowych badań własnych obrazów pełniły i pełnią wystawy z polskich zbiorów malarstwa przygotowywane dla muzeów zagranicznych. Dawniejsze przykłady to: *Kunst des Barock in Polen* (Braunschweig 1974), *Kunst in Polen* (Zürich 1974), *Exhibition of the Polish National Treasury of Art* (Kumamoto) 1979, *Polnische Malerei von 1830 bis 1914* (Kiel 1978), *Nineteenth century Polish Painting* (New York 1988). Po roku 1989 takich prezentacji jest bez porównania więcej (przystały istnieć polityczne uwarunkowania, wystarczała inicjatywa wystawiających i pieniądze); świetnymi przykładami są katalogi wystaw *Europäische Malerei des Barock* (Braunschweig, Utrecht, Köln, München 1988-1990), *Sammlung Raczynski* (München 1992), *Fin de siècle in Polen* (Zwolle 1996), *Cien años de pintura polaca* (Salamanca 2000), *L'avant-Printemps, Pologne 1880-1920* (Bruxelles 2001), *Die Blume Europas* (Köln 2006), nie mówiąc o okazałych ekspozycjach Zamku Królewskiego w Warszawie, m.in. *Unter einer Krone* (Dresden 1997), *Land of the winged horseman* (Baltimore 1999).

Niezwiązane z wystawami naukowe katalogi zbiorów były i będą przedsięwzięciem trudnym, angażującym nie tylko czas muzealnika na kilka lat, ale i czas konserwatora oraz fotografa, a przede wszystkim wymagającym nakładów finansowych, przekraczających codzienną mizериę finansową. Katalogi wystaw czasowych zaś składniej mieszczą się w akceptującej decyzji dyrektora, czyli w muzealnym budżecie. Może dlatego zdarza się, że niektóre muzea wypełniały i wypełniają obowiązek sporządzania rozumowanego katalogu obrazów publikując katalogi cząstkowe, mniejszych zespołów, które są *związane genetycznie lub tematowo*¹⁶. Są to najczęściej katalogi wystaw czasowych tak programowanych, że prezentują jakąś znaczną część zbiorów malarstwa muzeum i tak opracowanych, że spełniają wymogi katalogu krytycznego. Dobrymi przykładami są: *Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu*, wspomniane *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, *Krajobraz holenderski XII wieku*, *Malarstwo śląskie 1520-1620*, *Malarstwo obce XVI-*

-XVIII wieku, *Z zasobów magazynowych, Malarstwo angielskie w zbiorach wawelskich, Portret holenderski, Sztuka europejska*¹⁷.

* * *

Jak z powyższych uwag wynika, nasze zaniedbania w przedmiocie katalogów zbiorów malarstwa są ewidentne. Ich skutkiem jest także nikła obecność polskiego malarstwa w światowej historii sztuki. Upominam się o nią nie tyle ze względów patriotycznych, co dlatego, że owa nieobecność fałszuje całościowy obraz historii tej gałęzi sztuk plastycznych w Europie. Oglądane z perspektywy globalnej malarstwo całej Europy jawi się bez takich publikacji inaczej niż mu się przydarzało i przydarza. Niekompletne są odmiany romantycznych pasji bez zestawienia *Rzeźbiarstwa na Chios* z *Bitwą w wąwozie Samosierry*, nie widać też spożytkowywania Dürerowskich rycin w malarstwie cerkiewnym czy ogromnego terytorialnie zasięgu przetworzeń sztuki Rafaela. A przecież na globalnie postrzeganą kulturę wizualną składają się także obrazy z pogranicza sztuki „wysokiej” i ludowej (zwanej ostatnio etnosztuką). Z tego imaginowanego pokładu statku kosmicznego, a nawet z holenderskiego Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, trudno dostrzec koneserski zakup obrazu Jana Asselijnna przez Łukasza Dąmbskiego z Lubrańca na początku XIX w. (Muzeum Okręgowe w Rzeszowie) czy inne poczynania polskich mecenasów sztuk pięknych.

Opublikowanie aktualnej wiedzy o obrazie w glosie katalogu zbiorów jest obowiązkiem muzealników również dlatego, że często prostuje mylne informacje przypisane obrazowi od momentu pozyskania go do zbiorów, a które krążąc w muzeum (przewodniki, nagrania etc.) nie tylko wprowadzają w błąd widza, ale i upowszechniają nieprawdy w krajowym piśmiennictwie przedmiotu.

Nasze najstarsze katalogi wystaw czasowych nie zastąpią krytycznych katalogów zbiorów. Pomijając fakt, że pisane w języku polskim są dla zagranicznych badaczy prawie nieprzydatne, to nie w nich poszukuje się naukowej informacji, gdy na przykład pracuje się nad monografią pojedynczego artysty. Że *Dama Leonarda* jest w Krakowie – wie każdy historyk sztuki, ale skąd badacz martwej natury holenderskiej ma wiedzieć, że świetny, ale do niedawna anonimowy przykład tego gatunku w Muzeum Narodowym w Gdańsku przypisano ostatnio (w paru katalogach wystaw czasowych) Simonowi Luttichuys i określono precyzyjnie czas powstania na lata między 1635 i 1640 rokiem.

Integralną częścią katalogów zbiorów jest / powinien być, wstęp omawiający historię danego zbioru, a te właśnie treści składają się na dzieje muzealnego gromadzenia w Polsce, które są częścią historii kultury ogólniejszej skali. Jest to zatem kolejny argument rozstrzygający o potrzebie publikowania katalogów zbiorów, również malarstwa.

Ważkość katalogów zbiorów, ich wyższa niż katalogów wystaw ranga, łączy się także z problemem ochrony własności intelektualnej; autorstwo hasła w katalogu wystawy czasowej nie jest bowiem tak ewidentnie i jednoznacznie związane z piszącym je muzealnikiem, jak autorstwo muzealnika-twórcy rozumowanego katalogu zbiorów.

Jednym z ważniejszych powodów, dla którego publikacje katalogów zbiorów winny być zadaniem priorytetowym muzeów, jest konieczność dorównania w niedalekiej przyszłości do standardów światowych również w zakresie prezentowania zbiorów w domach internetowych. Większość wielkich muzeów światowych ma już bowiem na swoich stronach internetowych dział *online collection*, przy pomocy którego można momentalnie zobaczyć na ekranie własnego komputera reprodukcje i przeczytać najnowsze informacje o obrazach, nawet tych niewystawionych w galeriach. Przykłady udatnych stron internetowych to: The Art Institut in Chicago, Metropolitan Museum of Art, amsterdamskie Rijksmuseum czy berlińska Gemäldegalerie. Powstają one wszak w oparciu o istniejący katalog rozumowany, zatem jego brak utrudni wielce zapisanie obrazów w elektronicznej bazie danych (choćby ze względu na konieczność opatrzenia takiego wpisu „linkami” do indeksów, biogramów lub tp.).

Skoro przywołaliśmy muzea zagraniczne: niektóre wypracowały jakby system, w którym możliwie szybko ogłoszona jest całość zbiorów w formie rozszerzonych spisów, a wyczerpujące i krytyczne katalogi obrazów poszczególnych krajów lub epok za takim tomem podążają. Jednym z przykładów jest praktyka National Gallery w Londynie, która od 1973 r. publikuje swoje zbiory malarstwa w kolejnych tomach *Illustrated general catalogue*. Zawierają one wszystkie obrazy Galerii, wszystkie z małymi reprodukcjami, opatrzone skrótowymi informacjami, niekiedy nawet dodatkową informacją merytoryczną. Natomiast katalogi *raisonnés*, z obszernymi glosami, drukowane są (od lat 70.) jako zasoby Galerii w zakresie poszczególnych narodowych szkół malarstwa, bez ilustracji; dopiero od 1991 r. (*Dutch School*) z ilustracjami i osobnymi akapitami zatytułowanymi *Note technical*. Berlińska Galeria także wydała w 1996 r. liczący 2902 pozycji

Gesamtverzeichnis, a z katalogów naukowych zbiorów malarstwa – połączonych w jednej instytucji po 1989 r. – tylko obejmujący obrazy XVIII wieku¹⁸. Podobny formatem (ale o podwojonej wadze!) jest szczegółowy wykaz *Alle schilderijen...* (1976), reprodukcją wszystkie obrazy Rijksmuseum w Amsterdamie, po którym dopiero w 2007 r. ukazał się dwutomowy *opus* malarstwa holenderskiego XVII w.¹⁹; nie jestem pewna, czy to opóźnienie holenderskich muzealników usprawiedliwiają liczne i wielkiej wagi katalogi czasowych wystaw problemowych i monograficznych, niejednokrotnie wskazujące nowe drogi badawcze (np. *Tot lering en vermaak*, 1976, która zainspirowała ważną polską wystawę *Ars emblematica*, 1982).

W porównaniu z Berlinem (który miał swoje kłopoty polityczne i organizacyjne) i Amsterdamem, wielce imponująca jest aktywność na polu katalogów rozumowanych Pinacoteca di Brera w Mediolanie: od końca lat 80. [może tylko na moim wydruku, ale jakby inna czcionka] ukazywały obszerne, z całym aparatem informacji naukowej, katalogi regionalnych szkół włoskiego malarstwa; w 1995 r. ukazał się tom poświęcony szkołom zagranicznym, a tom *Addenda* zakończył w 1996 r. ten pomnikowy cykl. Pierwszeństwo szkołom narodowym dawali także Francuzi. Ze szkół zagranicznych Luwr wydał po wojnie tylko katalog malarstwa flandryjskiego XV i XVI w. (1953), w następnych latach ogłaszał jedynie kolejne katalogi malarstwa francuskiego. Jednakże informacja o nowych nabytkach malarstwa była upubliczniana równoległe w kolejnych tomach – opracowanych jako katalogi naukowe – dla lat 1983-1986, 1987-1990, 1991-1995, 1996-2001. W 1996 r. ukazał się 1. tom *catalogues raisonnés* szkół włoskich (bolońskiej). Jest to wzorcowe opracowanie (tak zresztą pisze o nim Pierre Rosenberg we wstępie); glosy każdego obrazu rozpisane są tu w rozdziałkach *Attribution, Analogies, Bibliographie, Histoire, Technologie*. Następny katalog tej nowej serii obejmuje malarstwo hiszpańskie i portugalskie (2002).

Najstarsze z powojennych i najliczniejsze są katalogi zbiorów malarstwa muzeów amerykańskich – zapewne z racji ich możliwości finansowych i znanej dyscypliny organizacyjnej. Przykładem niechaj będzie waszyngtońska National Gallery, której świetne katalogi naukowe zbiorów malarstwa otwierały w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia malarstwo włoskie²⁰, a ostatni, z 2005 r. tom obejmował obrazy flamandzkie XVII wieku.

Pośród niemieckich katalogów rozumowanych wyróżnia się 9. tom katalogów Wallraf-Richartz-Museum: *Alt kölnner Malerei* (1990) niezwykle rozbudo-

wanymi informacjami technologicznymi (w poszczególnych pozycjach oraz w aneksie dotyczącym analiz dendrochronologicznych i pigmentów), co jest bardzo pomocne w badaniach anonimowych dzieł średnio-wiecznych²¹. Obszerą informację o tworzywie obrazu, sposobie operowania barwnikami i przebytych ingerencjach konserwatorskich zawierają – w kontynuacji dokonań muzealników kolońskich? – dwa niedawno wydane tomy zbiorów malarstwa norimberskiego Germanisches Nationalmuseum²². Godne uznania są ostatnie poczynania kolegów czeskich, którzy wydają katalogi malarstwa Galerii Narodowej w Pradze w języku angielskim, efektywniejszym niż języki słowiańskie nośnikami informacji naukowej²³.

Przywołałam tych kilka nowszych katalogów zbiorów malarstwa, ponieważ mogą one posłużyć także jako przykłady udanych rozwiązań graficznych dla tych specyficznych wydawnictw, zdarza się bowiem, że zaangażowany przez nas projektant lay-out'u tej specyfiki nie rozumie²⁴.

* * *

Tak rzadkie – jeśli pominiemy katalogi wystaw czasowych – ogłaszanie drukiem przez polskich muzealników własnych badań nad własnymi muzealiami w rozumowanych katalogach zbiorów malarstwa rodzi pytania o powód tych zaniechań.

Jednym z powodów (nie wiem, czy najważniejszym) jest brak współdziałania kolejnych ministerstw nauki z muzeami w zakresie prowadzonych przez te placówki prac badawczych. Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Sekcja Muzeów, podjęła w 1990 r. próbę wprowadzenia zmiany do ustaw o stopniach naukowych, która by dopuszczała możliwość uzyskania stopnia doktora na podstawie szczególnie wybitnych osiągnięć muzealnych, takich jak odkrywcza wystawa i rozumowany katalog zbiorów. Memoriał do Komisji Kultury Sejmu i Senatu (16 III 1990) pozostał bez odpowiedzi, a Ministerstwo Edukacji odpowiedziało negatywnie (30 III 1990). W wyniku interwencji Uniwersytetu Warszawskiego (prof. Juliusz A. Chrościcki) otrzymaliśmy jedynie (22 V 1990) wymijające zapewnienie wiceministra doc. Janusza Grzelaka, że *art. 10, ustęp 1. Ustawy o stopniach i tytułach naukowych [...] nie wyklucza możliwości przedstawienia jako rozprawy doktorskiej katalogu naukowego*. W ministerialnych ocenach bardziej liczy się w dorobku historyka sztuki artykuł w specjalistycznym czasopiśmie, napisany w pół roku, niż katalog naukowy zbiorów – rezultat wieloletniej, mozolnej pracy, muzealnika i konserwatora.

Zastanawiający jest ten brak zrozumienia dla wysiłku i efektów badawczych autorów naukowych opracowań muzealiów. Jakby współczesna wiedza o tym, że tylko naukowa penetracja gwarantuje należyte i sensowne ich udostępnianie nie była w świadomości kierowniczych gremiów powszechna. Zdumiewającym przykładem niewielkiej rangi, jaką mają w opiniach administratorów nauki katalogi zbiorów muzealnych, są trudności z uzyskaniem państwowych dotacji na takie cele. Nieodległym przykładem jest naukowy katalog zbioru (choć bez wyczerpujących glos) malarstwa niderlandzkiego, holenderskiego i flamandzkiego warszawskiego Muzeum Narodowego: od około 2002 r. do dziś pozostaje ten gotowy tekst w maszynopisie. Ponoć (nie udało mi się sprawdzić) podobny los dotknął katalog zbiorów malarstwa polskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ale może przyczyna niedostatku w ogłaszaniu drukiem zasobów malarstwa tkwi także w nastawieniu samych wydawców – dyrekcji muzeów. Katalogi naukowe zbiorów są bowiem dla tak zwanej szerokiej publiczności, czyli nie-fachowców, mało atrakcyjne, a więc nie znajdują tylu nabywców, co spektakularne albumy czy druki popularyzujące wystawy czasowe. Pewien brak przychylności albo może pogląd, iż nawet gęste od pionierskich mikro-odkryć katalogi naukowe są zwyczajnym obowiązkiem muzealnika, dostrzegam i w tym, że nazwisk muzealnych badaczy trzeba często szukać na odwrocie karty tytułowej katalogu lub zgola w *impresum* na jego końcu.

Niewielka atrakcyjność handlowa naukowych katalogów zbiorów malarstwa jest pozorna, a raczej jest skutkiem pewnych niedostatków koncepcji; ich szata graficzna jest najczęściej na tyle staromodna, że nie przyciąga oka potencjalnego klienta. Połączenie for-

my albumu z naukowym katalogiem rzadko się udaje – jednym z nielicznych wyjątków jest wawelski katalog malarstwa holenderskiego (choć i tu zdałaby się „głośniejsza” okładka). Takie edytorskie zespolenie jest jednak bardzo kosztowne (m.in. całostronicowe, barwne reprodukcje, kwalifikacje grafika najwyższej próby), wymaga też talentu pisarskiego autora, by hermetyczna wiedza werbalizowana była klarownym słowem.

Pewną trudność w przygotowywaniu katalogów zbiorów stanowi nadto moment psychologiczny. Ponieważ publikacja (zwana wstępnie projektem) obejmuje zazwyczaj kilka gatunków malarstwa, jak portret czy pejzaż, to specjalizujący się w nich muzealnik jest niechętny udostępnianiu swojej wiedzy autorowi całości, ponieważ sam nie opublikował, niestety!, nigdzie wcześniej swoich spostrzeżeń czy odkryć. Niezbędny jest również udział konserwatora. Zatem katalog zbiorów bywa najczęściej pracą zespołową. A zespół osobniczych indywidualności może skłonić do sprawnego współdziałania jedynie charyzma lub „twarda ręka” szefa. Podejrzewam, że na przykład odejście Giseli Goldberg z Bawarskich Państwowych Zbiorów Malarstwa w Monachium było powodem zaprzestania publikacji skromnych, ale jakże rzetelnych katalogów wielu zespołów malarstwa tej instytucji, rozpoczętych w 1961 r. pod dyrekcją Kurta Martina. Dla nas niedościgłym przykładem takiego inspiratora i przywódcy pozostanie profesor Jan Białostocki, który nauczał, że jedynie poprzez rozumowane katalogi zbiorów malarstwa, i to publikowane dwujęzycznie, możemy wprowadzać informację naukową o obrazach znajdujących się w naszych muzeach do współcześnie zorganizowanego krwioobiegu historii sztuki. Bez nich możemy tylko nadal ubolewać nad ułomną znajomością naszej kultury wśród zagranicznych badaczy.

Przypisy

¹ D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo polskie do 1900. Katalog zbiorów*, Zamek Królewski w Warszawie 2007. Recenzja: „Kronika Zamkowa”: 1-2/55-56/2008.

² Liczniejsze niż obrazów są naukowe katalogi zbiorów z zakresu rzemiosła artystycznego, wiele jest katalogów tkanin, broni, a także przedmiotów złotniczych. Może przyczyną jest to, że analizowanie obrazów jest bardziej czasochłonne, bo wymaga prócz znanstwa i wiedzy w obszarach historii sztuki także dużej wiedzy teoretycznej w zakresie innych nauk humanistycznych (m.in. literatury, religioznawstwa, historii politycznej, filozofii).

³ *Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów*, red. Z. Gołubiew. Część 1: *Malarstwo polskie XIX wieku*, oprac. H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, 2001;

Część 2: *Malarstwo polskie od około 1890 do 1945*, oprac. S. Kozakowska, B. Małkiewicz, 1997; Część 3: *Malarstwo polskie po 1945*, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozłowska, B. Małkiewicz, 2004. Wersje angielskie odpowiednio: cz. 1. - 2001, cz. 2 - 1998, cz. 3 - 2005.

⁴ Jest to bardzo skrupulatny spis 429 obrazów, niekiedy z informacją o gatunku drewna podobrazia, uwagami o pochodzeniu, czasem o replikach; autor jako jedyny z dawnych muzealników wyczuwał niezręczność skrótu myślowego „olej/deska” i pisał *olejno na desce*.

⁵ www.muzeum-czatoryskich.krakow.pl – tu też informacja, że Dział Malarstwa Zachodnioeuropejskiego posiada „ponad 1500 obiektów”.

⁶ M. Skubiszewska, *Malarstwo włoskie w zbiorach Zamku*

Królewskiego na Wawelu, Kraków 1973; J. Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu / Dutch Painting...*, Kraków 2001.

⁷ A. Chudzikowski, *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500-1800. Katalog zbiorów*, 1964; T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, 1972 (wersja angielska 1977); J. Białostocki, M. Skubiszewska i in., *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów*, 1979; B. Steinborn, A. Ziemia, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600, Bestandskatalog*, 2000.

⁸ Układ takiego katalogu polega na umieszczeniu małych reprodukcji obrazów na marginesie strony, bezpośrednio obok odnośnego tekstu. Pierwszym takim katalogiem było czwarte wydanie katalogu zbiorów malarstwa hamburskiej Kunsthalle w 1956 r.

⁹ J. Białostocki, A. Chudzikowski, I. Kołoszyńska, I. Kulejowska, J. Michałkowska, K. Secomska, M. Skubiszewska, *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów*, t. I-II, 1967. Cytowane słowa są wypowiedziami Jana Białostockiego (t. I, s. 8). Wersja angielska: t. I 1969, t. II 1970.

¹⁰ S. Kozakiewicz, K. Sroczyńska, *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku*, 1962, wyd. II 1975, wersja francuska 1979.

¹¹ B. Modrzejewska, A. Oborny, *Zbiory malarstwa polskiego. Katalog*, Kielce 1971. Ze wstępów nie wynika, że obejmuje całość zbiorów, ale skoro obejmuje także obrazy anonimowe i niewielkiej klasy artystycznej (w sumie 279) – to jest to zapewne katalog całości zbiorów.

¹² A. Kolbiarz, A. Organisty, A. Wagner, D. Kacprzak, E. Gwiazdowska, S. Majoch, *Od Cranacha do Corintha. Malarstwo dawne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corintha. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin* [katalog wystawy], 2006. We wstępach bardzo dobra historia zbioru.

¹³ A. Bajdor, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie*, 1967; B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego*, 1973 (z francuskimi streszczeniami głoś; II wyd. dwujęzyczne 2006); B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich* (z francuskimi streszczeniami głoś), 1982; A. Ziomecka, *Śląskie malarstwo gotyckie* (dwujęzyczny), 1986; P. Łukaszewicz, E. Houszka, *Malarstwo polskie XVII-XIX w. Obrazy olejne*, 1992; B. Baworowska, M. Hermansdorfer, M. Jeżewska, *Polska sztuka współczesna. Katalog zbiorów*, 1983; K. Bartnik, B. Baworowska, M. Hermansdorfer, E. Houszka, B. Ilkosz, M. Jeżewska, P. Łukaszewicz, *Sztuka polska XX wieku*, 2000; K. Bartnik, M. Hermansdorfer, B. Ilkosz, M. Jeżewska, R. Nowak, *Sztuka XX wieku. Prace artystów zagranicznych*, 2002; K. Bartnik, M. Hermansdorfer, *Sztuka czeska i słowacka XX wieku. Katalog zbiorów*, 2004; B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII-XVI w. Katalog zbiorów*, 2003.

¹⁴ A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, Muzeum Pomorskie 1957.

¹⁵ *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska*

2. połowy XV do końca XVIII w. (katalog wystawy pod. red. T. Grzybkowskiej), t. 1-2, MN Gdańsk 1997.

¹⁶ Jest to określenie Jana Białostockiego we wstępie do katalogu *Krajobrazy flamandzkie* (patrz przypis 17), s. 5. W obecnie dominującej kulturze masowej motywacją wystaw czasowych nie bywa opracowanie zbiorów; muzeom zależy mianowicie bardziej na pomnożeniu atrakcyjności własnej „firmy” i urządza medialnie nagłośnione „event’y” – ale to inne zagadnienie (omawiane przez Dariusza Kacprzaka w artykułach: *Profuzja wystaw czasowych*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46, s. 117-127 oraz *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach. Materiały konferencji ICOM*, Warszawa 2007, s. 165-178).

¹⁷ *Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu*, MN Warszawa 1951, oprac. J. Białostocki; *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, Muzeum Pomorskie 1957, oprac. A. Gosieniecka; *Krajobraz holenderski XII wieku*, MN Warszawa 1958, oprac. J. Michałkowska; *Malarstwo śląskie 1520-1620*, MN Wrocław 1966, oprac. B. Steinborn; *Malarstwo obce XVI-XVIII wieku* (ze zbiorów MN w Poznaniu dla Muzeum w Koszalinie), 1962, oprac. A. Dobrzycka, M. Skubiszewska; *Z zasobów magazynowych*, MN Poznań 1981, oprac. A. Dobrzycka; *Malarstwo angielskie w zbiorach wawelskich*, Kraków 1993, oprac. K. Kuczman, J. Winiewicz; *Portret holenderski*, Olsztyn 1993, oprac. M. Bartoś, K. Wróblewska; *Sztuka europejska*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2002, 2003, oprac. D. Kacprzak.

¹⁸ R. Michaelis, *Die deutschen Gemälde des 18. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog*, Berlin 2002; w trudnych latach wcześniejszych Irene Geismeyer wydała skromny edytorsko katalog *Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode-Museum*, 1976.

¹⁹ *Dutch paintings of the 17th century...* Tom 1., z planowanych czterech, obejmuje 445 obrazów na 584 stronach, Amsterdam 2007.

²⁰ W latach 1966-1973 wydano trzy tomy obrazów Kress-Collection, całość opracował F.R. Shapley w 1979 r. Również nowojorskie Metropolitan Museum of Art wcześniej ogłosiło szczegółowe katalogi malarstwa włoskiego – szkoła florencka 1971, wenecka 1973 (F. Zeri, E. Gardner), w latach 80. i 90. wydawano sukcesywnie katalogi rozumowane malarstwa europejskiego: flamandzkiego 1984, europejskiego XV-XVIII wieku 1980 i 1998, holenderskiego 2007 – żeby wymienić najważniejsze.

²¹ Opis materii, z której utworzony jest obraz, a właściwie dołączenie do każdej pozycji katalogu zbiorów wyników badań laboratoryjnych, wprowadził do muzealnego piśmiennictwa europejskiego ma początku lat 50. XX w. belgijski Centre National de Recherches ‘Primitifs Flamands’ – twórca monumentalnej serii wydawniczej katalogów rozumowanych *Les primitifs Flamands. 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas meridionaux au quinzième siècle*. W tomie 9. (Bruxelles 1966) skatalogowane zostały obrazy z tego zakresu w muzeach Gdańska, Krakowa i Warszawy, w ostatnim (?) tomie 17, 1995, opracowane są zbiory Luwru. Nowym polskim przykładem takiej metodologii rozpoznawania dawnych obrazów jest imponujący i modelowy katalog wystawy

Serenissima, światło Wenecji, wieńczący szeroko zakrojony program badawczy, obejmujący obrazy malarstwa weneckiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, 1999.

²² A. Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts*, 1995. Tu we wstępie interesująca uwaga dyrektora G.U. Grossmanna, który doceniając wagę katalogów zbiorów stwierdza, że to one rozstrzygają o jakości instytucji muzealnej. Grossmann uważa nadto, że mimo dzisiejszych coraz bardziej różnorodnych możliwości technicznych prezentacji muzealiów, jak np. płyty CD, DVD – forma katalogu w książce pozostaje przydatna, bo zapewnia kompletną i trwałą informację, a optyczny przegląd otwiera pole także przypadkowym znalazcom naukowym. Kolejny tom to K. Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, 1997.

²³ Najważniejsze publikacje to: L. Slavicek, *Flemish paintings of the 17th and 18th centuries*, 2000; O. Pujmanová i P. Přibyl, *Italian painting, c. 1330 - 1550*, 2008 (czeskie wydanie 2007); O. Kotkova, *German and Austrian painting of the 14th - 16th centuries*, 2007 (czeskie wydanie też 2007).

²⁴ Przegląd naszych wydawnictw pozwala mi, sądzę, na kilka uwag redakcyjnego charakteru. Bywa, że zamiast bibliografii do każdego z obrazów podawana jest sumaryczna literatura do całej twórczości artysty (np. Katalog MN Kraków z 1963 r.). Zubaża to wiedzę o prezentowanym obrazie, ponieważ informacja czy ten właśnie obraz był uwzględniony na ważnych wystawach monograficznych danego malarza lub na odkrywczych wystawach charakteryzujących jakiś krąg stylowy (np. *Sztuka dworu Wazów*) jest istotna dla umiejscowienia i oceny dzieła w *oeuvre* malarza. Natomiast zbędne są, moim zdaniem, zdarzające się niekie-

dy rozbudowane biogramy malarzy, ponieważ te informacje są dziś łatwo dostępne w niejednej wyszukiwarce internetu. Inna uwaga: dla językoznawców interesującym mogłoby być zbadanie jak bardzo do naukowego tekstu historyka sztuki przenika dialekt malarzy współczesnych; przykładem jest określanie sposobu malowania. Chociaż wiemy dziś jak skomplikowana jest technika i technologia obrazów z minionych epok, to piszemy „olej/plótno” (zamiast „technika olejna”), a więc podobnie jak malarz, który mówi, że „ma jeszcze kilka olei za szafą”. Pokrewny rodowód ma subiektywne nazywanie odcieni koloru temperaturą powietrza: na przykład zimna i ciepła czerwień (zamiast obiektywnie: kraplak i cynober). Jakby autor widział wirtualnego czytelnika jedynie w kręgu mu współczesnych, a zapominał, że jego tekst może za kilkadziesiąt lat być właśnie z powodu tych swoistości mniej czytelny. Do takich niezręczności stylistycznych należy zdwojona konstrukcja zaprzeczeń: jeśli obraz jest nie sygnowany czy nie datowany albo nie wystawiany i nie wymieniany w literaturze, to nie ma powodu podawać takich informacji w osobnych wierszach („nsygn.”, „ndat.”, „Wyst.: nie wystawiany”, „Lit.: nie publikowany”, „Bibliografia: brak”), wystarczy milczenie. Rzadko autorzy katalogów zbiorów przyznają, że ich atrybucje, datowanie obrazów czy interpretacje treści są hipotezami – jakby nie dotyczyły ich naturalne wątpliwości badawcze. A przecież powszechne w katalogach malarstwa aneksy zestawiające dawne i obecne atrybucje uświadamiają względność wielu z naszych poszukiwań, które są wszak najczęściej kolejną fazą dochodzenia do prawdy odległych faktów.

Bożena Steinborn

The Catalogues Which We Lack

The author considers the absence of critical catalogues of painting collections in Polish museums. Only a few Polish museums have published all their paintings in accordance with principles of scientific presentations (*catalogue raisonné*). Upon the example of national museums she indicates the virtues and faults of catalogues published after the second world war. Moreover, the author cites selected catalogues of temporary exhibitions performing the role of substitutes of scientific catalogues of overall collections. In particular, she recalls such exhibitions, which inspired the scrutinization of particular works.

There are several possible reasons for the discussed gaps in Polish writings about the history of painting collections in Poland. Presumably, one of them is the insufficient understanding on the part of civil service for the time-consuming research conducted by museums. The author maintains that an equally essential reason for the existing neglect is the fact that the museums' management prefer attractive catalogues of temporary exhibitions to the commercially less spectacular scientific cata-

logues. The simultaneous combination of the assets of a spectacular album of old painting with a compendium of the current state of knowledge about all the pictures in a given museum is – although feasible – very expensive and demands meticulous editorial work. A scientific catalogue of a whole painting collection comprises a team work involving historians of several painting genres as well as a conservator, a photographer and a technologist and, in due fact, it calls for patient supervision of a museum board. Such an undertaking has not only to be included into the museum budget but also in the the long-term agenda of many members of a museum staff.

The author concludes, that bilingual scientific catalogues are *conditio sine qua non* for the introduction of reliable information about the paintings in our museums into the modern organisation of the history of art. Without them we may merely regret the imperfect familiarity with our culture among foreign researchers.

□

Dorota Szymczak, *Srebrny ołtarz darłowski. Der Rügenwalder Silberaltar. Dwie wersje językowe: polska i niemiecka* – tłum. Robert Kupisiński. Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2007, ss. 380, il. 117

W roku 1636 księżna Elżbieta z Holsztynu i książę Bogusław XIV zlecili wykonanie tego ołtarza na chwałę Boga – czytamy na zapisanym przez stolarza Esaiasa Hepa pergaminie, który przez przeszło dwa i pół wieku leżał ukryty w schowku ołtarza darłowskiego. Jednak za fundatora tego dzieła uważa się księcia szczecińskiego Filipa II (1573-1618). Należał on do pomorskiej dynastii Gryfitów, która w drugiej tercji XVI w. poparła luteranizm i prowadziła aktywną politykę oświatową i kulturalną na terenie Pomorza Zachodniego. Książę Filip posiadał rozległe zainteresowania intelektualne, artystyczne i kolekcjonerskie. Zaowocowały one wieloma fundacjami, wśród których wyróżniały się: *Wielka Mapa Księstwa Pomorskiego* (125x221 cm), stanowiąca arcydzieło ówczesnej sztuki kartograficznej, i kabinety pomorski – kunsztowny augsburski mebel z hebanu i srebra.

Książę zamówił w 1606 r. srebrne repusowane plakiety (ok. 20 x 14 cm), dla których wzór stanowiło dwanaście miedziorytów Hendricka Goltziusa ze scenami Męki Pańskiej. Dzieło miał wykonać złotnik Johannes Körver z Brunszwiku, który rok później zmarł nie dokończywszy pracy. Kontynuowali ją następnie Zacharias i Christoph Lenckerowie z Augsburga, poleceni przez Filipa Hainhofera, agenta dworu szczecińskiego, znawcę sztuki i przyjaciela księcia. Gdy obaj złotnicy zmarli kolejno

w latach 1612 i 1613, ukończenie prac powierzono być może Niderlandczykowi Janowi de Vos. W kolekcji księcia Filipa znajdowały się także srebrne plakiety większych rozmiarów, przedstawiające *Pokłon pasterzy*, *Chrzest Chrystusa* i *Dawida grającego na harfie*. Godną oprawę w postaci hebanowej obudowy i pary malowanych obustronnie skrzydeł zyskał ten zespół reliefów w roku 1636, już po śmierci księcia, za sprawą jego brata i następcy, wspomnianego wcześniej Bogusława XIV. W ołtarzu znalazło się także dwanaście mniejszych srebrnych plakiet przedstawiających Apostołów i trzy z postaciami alegorycznymi oraz niewielkie medaliony o tematyce pasyjnej i około 120 ornamentalnych aplikacji. W zwieńczeniu umieszczono alabastrowe figurki świętych.

Ołtarz do roku 1806 zdobił kaplicę zamku w Darłowie, następnie przeniesiono go do tamtejszego kościoła Mariackiego. Wymontowane przez Niemców w 1944 r. plakiety zaginęły, aby w latach 50. odnaleźć się w Zamościu w liczbie zaledwie ośmiu. Obecnie wszystkie odnalezione elementy ołtarza znajdują się w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, gdzie poddawane są konserwacji.

Ołtarz darłowski był przedmiotem żywego zainteresowania kolejnych pokoleń badaczy sztuki Pomorza Zachodniego. Szczególnie cenne publikacje pozostawili Juliusz Lessing¹ i Hugon Lemcke².

Praca tego ostatniego zawiera zdjęcia zarówno całej środkowej części ołtarza, jak i wszystkich srebrnych plakiet – bezcenny materiał ilustracyjny wobec braku większości srebrnych reliefów. Zebrania i krytycznej analizy dotychczasowych publikacji poświęconych ołtarzowi podjęła się Dorota Szymczak, konserwator z Muzeum Pomorza Środkowego. To niełatwe zadanie wykonała nad wyraz rzetelnie. Na podstawie dostępnych źródeł³ i opracowań autorka na szerokim tle artystycznego mecenatu Filipa II przedstawiła okoliczności powstania srebrnych plakiet. Opisała dzieje ołtarza, w tym także o ile było to możliwe jego zawile losy wojenne i powojenne, oraz stan badań nad obiektem. Sporządziła dokładny opis poszczególnych jego elementów. Choć nie ustrzegła się pewnych drobnych błędów, przedstawiając omyłkowo jako narzędzia do repusowania sztychle grawerskie zamiast puncyn (il. 65), to jednak w sposób niezwykle wyczerpujący, a zarazem przystępny, zapoznała czytelnika z tajnikami warsztatu XVII-wiecznego złotnika i stolarza. Autorka omówiła także nietypowe treści ideowe ołtarza na tle ówczesnej sztuki luteranńskiej na Pomorzu, ponadto przeanalizowała ikonografię poszczególnych scen⁴. Nie tylko wskazała pierwowzory graficzne srebrnych reliefów pasyjnych, przedstawiła również inne obiekty złotnictwa inspirowane tym zbiorem miedziorytów (zwłaszcza

ołtarz z Husum). Krótko zaprezentowała także pokrewne ołtarzowi darłowskiemu dzieła złotników augsburskich ze zbiorów polskich (Kraków, Gniezno, Częstochowa) i obcych. Wiele miejsca poświęciła metodom konserwacji i koncepcjom dalszego eksponowania tego niekompletnego przecież obiektu.

Książka Doroty Szymczak posiada poza merytorycznymi wybitne walory edytorskie. Bogaty materiał zdjęciowy, liczne rysunki i schematy ilustrujące niektóre zagadnienia technologiczne, pozwalają czytelnikowi zapoznać się szczegółowo z omawianym dziełem i procesem jego tworzenia. Ponadto opublikowanie tej pracy w podwójnej wersji językowej – polskiej i niemieckiej, czyni ją w pełni dostępną także dla badaczy obcych. Znacznym dla nich ułatwieniem jest dołączenie do niemieckiego spisu ilustracji miniatur zdjęć i rysunków umieszczonych w treści książki.

Dorota Szymczak podjęła wszystkie istotne zagadnienia związane z omawianym obiektem – kwestie fundacji, atrybucji, programu ikonograficznego i jego inspiracji, technik wykonania, konserwacji i ekspozycji. Choć szeroko omówione, nie zostały wszakże wyczerpane do końca. Przed badaczami pozostaje nadal rozpoznanie pozostałych pierwowzorów graficznych zarówno wspomnianych plakieta srebrnych, jak i malowanych scen na drewnianych skrzydłach ołtarza (*Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Elżbieta, Zwiastowanie, Boże Narodzenie*⁵, *Ewangeliści*). Ustalenie autorstwa plakieta z Apostołami i postaciami alegorycznymi unie możliwia na razie ich brak.

W początkach XVII w. augsburskie sprzęty z czarnego hebanu dekorowane srebrem cieszyły się w Europie ogromną popularnością nie tylko z powodu panującej wówczas mody, lecz także za spr-

wą konkurencyjnych cen, uzyskiwanych dzięki lepszej organizacji pracy oraz stosowaniu półfabrykatów i elementów produkowanych seryjnie⁶. Ołtarz darłowski jest doskonałym świadectwem swojej epoki – zarówno jej upodobań estetycznych, jak i sposobów produkcji warsztatowej. Niektóre ze zdobiących go scen rozpoznać można także w innych wyrobach augsburskich⁷, jeszcze częściej powtarzano drobne aplikacje⁸. Nie zmienia to faktu, że był on dziełem efektownym, które urzekło kolejne pokolenia miłośników sztuki. Miejmy nadzieję, że w przyszłości odnajdą się brakujące srebrne plakiety, a dzieło to na nowo załśni pełnym blaskiem. Zanim to jednak nastąpi, doskonałą możliwością zapoznania się z tym cennym obiektem daje omawiana tu publikacja.

Magdalena Pielas

Przypisy

¹ J. Lessing, *Der Silberaltar In Rügenwalde*, „Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen”, t. VI, 1885, s. 58-66.

² H. Lemcke, *Der Rügenwalder Silberaltar*, „Baltische Studien”, t. XXIII, 1920.

³ M.in. korespondencji księcia Filipa II z Hainhoferem.

⁴ Dowiodła, że scena określana przez wszystkich dotychczasowych badaczy jako *Chrystus przed Piłatem* przedstawia w istocie Chrystusa przed Herodem.

⁵ Niemal identyczna scena Bożego Narodzenia zdobi predellę jednego z ołtarzy bocznych kościoła parafialnego pw. św. Zygmunta w Szydłowcu (Karta inwentaryzacyjna KOBiDZ nr RAX 000 002 759, opr. W. Puget, 1967). Wobec znacznego oddalenia obu obiektów i powszechnego w tej epoce stosowania wzorców graficznych, istnienie takiego

pierwowzoru w tym przypadku nie budzi wątpliwości. (Serdecznie dziękuję za wskazanie obrazu z Szydłowca p. Beacie Szafraniec-Rdułtowskiej)

⁶ M. Gradowski, *Fragmenty wyposażenia zamkowego zachowane u siostr wizek*, „Rocznik Warszawski” 2005, s. 181.

⁷ Osiem scen pasyjnych wg miedziorytów Hendricka Goltziusa zdobi srebrny ołtarz z Husum (il. 107), dwie – tabernakulum z kościoła wizek w Warszawie (il. 105-106). Niemal identyczna z darłowską plakieta z *Pokłonem Trzech Króli*, wyszła z warsztatu Mathäusa Walbauma (il. 115).

⁸ Dla przykładu w dokumentacji złotniczej KOBiDZ znajduje się około tuzina wyrobów (kielichy, krzyże relikwiarzowe, monstrancje) dekorowanych okrągłymi medalionami z Chrystusem Umęczonym, użytymi również do dekoracji obramienia sceny *Pokłonu Trzech Króli* ołtarza darłowskiego.

Dorota Szymczak, *Srebrny ołtarz darłowski. Der Rügenwalder Silberaltar (The Silver Altar from Darłowo. Der Rügenwalder Silberalta)*, two versions: Polish and German – translated by Robert Kupisiński, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2007, 380 pp., ill. 117

The completion of the altar from Darłowo took thirty years. In 1606 Filip II, the duke of Pomerania (1573-1618), commissioned 12 silver Passion plaques according to copperplates by Hendrick Goltzius. The work was conducted up to 1617 by goldsmiths Johannes Körver of Brunswick, Zacharias and Christoph Lencker of Augsburg, and others. The duke's collection included also larger plaques depicting *The Adoration of the Shepherds*, *The Baptism of Christ* and *David Playing on a Harp*. The ebony setting of the reliefs, executed by the carpenter Esaias Heppa, and including a pair of wings painted on both sides, with figural scenes: *Madonna and Child*, *St. Elizabeth*, *Annunciation*, *Nativity* and *Evangelists*, was founded in 1636 by Duke Filip's brother and successor – Bogusław XIV. The altar was also composed of 12 plaques portraying the Apostles and three with allegories as well as ornamental applications. The crowning featured alabaster figurines of the saints.

Until 1806 the altar embellished the castle chapel in Darłowo, and subsequently was transferred to the local church of the Holy Virgin Mary. In 1944 the plaques were dismantled by the Germans. In the 1950s seven were dis-

covered in Zamosc. At present, all the extant elements of the altar are displayed at the Museum of Central Pomerania in Słupsk, where they are conserved.

The Darłowo altar has been the object of the interest of successive generations of experts on the art of Western Pomerania. Particularly valuable publications include those by Julius Lessing (1885), who described the altar in great detail, and Hugo Lemcke (1920), who took photographs of its central part and all the silver plaques. Dorota Szymczak embarked upon a systematisation and analysis of heretofore knowledge about the altar. Upon the basis of accessible sources and studies she has meticulously presented the artistic patronage of Filip II, considered against an extensive backdrop, and discussed the circumstances of the origin of the silver plaques, the history of the altar, the workshop secrets of a seventeenth-century goldsmith and carpenter, and the state of research relating to the altar. Moreover, she has made a precise description of the altar's particular elements, verified the iconography of particular scenes, indicated the original graphic sources of the Passion reliefs, and considered other examples of goldsmithery inspired by the titular altar (such as the altar from Husum). A

brief presentation of works of Augsburg artisans in Polish and foreign collections is accompanied by considerable attention paid to the methods of conservation and conceptions of the further display of this incomplete monument. The book by D. Szymczak possesses exceptional editorial merits: numerous photographs and drawings illustrate selected technological questions. The publication was issued in Polish and German, rendering it accessible to foreign researchers. The German-language list of illustrations is supplemented by miniatures of the photographs and drawings found in the book. Despite a conscientious approach to the topic, the author has not discussed it to the end. Hence researchers are left with the task of identifying the graphic originals of the missing plaques and the scenes painted on the altar wings.

The Darłowo altar is excellent testimony of its epoch, an imposing work, which has captivated generations of historians of art. Let us hope that the missing silver plaques will be traced and the altar will regain its former splendour. Before that happens, the reviewed publication offers a good opportunity for learning about this valuable monument.

Magdalena Pielas

PROFESOR JAN PIOTR MARIA PRUSZYŃSKI (1941-2008) badacz dziedzictwa kultury Polski

Jan Piotr Maria Pruszyński herbu Rawicz urodził się 12 maja 1941 r. w Warszawie z ojca Piotra hrabiego Pruszyńskiego i matki Wilhelminy z Załęskich. Maturę otrzymał w 1959 r. w Szkole Ogólnokształcącej nr 44 w Warszawie i w tym samym roku rozpoczął studia w Instytucie Orientalistycznym Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Warszawskiego u prof. Rudolfa Ranozka (asyrologia – pismo klinowe). W 1960 r. został przyjęty na studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego, które ukończył w 1965 r. ze specjalnością prawa międzynarodowego publicznego, uzyskując tytuł zawodowy magistra prawa na podstawie pracy *Kanał Kiloński w prawie międzynarodowym*, napisanej pod kierunkiem prof. Cezarego Berezowskiego. W trakcie studiów odbywał praktyki: sądową, prokuratorską i administracyjną, a ponadto pracował w Wydziale Cywilnym Sądu dla m. st. Warszawy.

Zgodnie z obowiązkiem pracy w miejscu wyznaczonym przez pełnomocnika UW, podjął ją w tym samym roku w Polskim Towarzystwie Handlu Zagranicznego „Elektrim” jako stażysta, by zakończyć ją w 1967 r. na stanowisku handlowca po zdanym egzaminie branżowym i egzaminie państwowym z języka angielskiego. W trakcie pracy, za zgodą pracodawcy, studiował w latach 1965-1967 na Wydziale Historii Uniwersytetu Warszawskiego, biorąc równocześnie udział w seminarium doktoranckim z historii prawa polskiego u prof. Jakuba Sawickiego. W 1967 r. został zatrudniony w Instytucie Nauk Prawnych PAN na stanowisku asystenta naukowo-technicznego w redakcji „Przeglądu Ustawodawstwa i Czasopism Prawniczych”, a od 1972, po ukończeniu dwuletnich podyplomowych studiów informatycznych i dokumentacyjnych w PAN i złożeniu egzaminu państwowego, na stanowisku adiunkta dokumentacji naukowej. Zaliczył też kurs edytorstwa naukowego (1972). W tym czasie był również słuchaczem kursu języka angielskiego dla zaawansowanych, organizowanego przez British Council i Studium Języków Obcych PAN, a następnie ukończył studium tego języka i literatury w Hall Green College w Birmingham.



Stopień naukowy doktora nauk prawnych uzyskał w roku 1975 na podstawie pracy *Prawna ochrona zabytków architektury w Polsce* nagrodzonej przez Ministra Kultury i Sztuki a wydanej w 1977 r. nakładem Wydawnictwa Prawniczego. Odtąd do roku 1989 był członkiem Rady Naukowej Pracowni Konserwacji Zabytków. W latach 1976-1985 był zatrudniony jako adiunkt w Zespole Prawa Administracyjnego INP PAN. W tym czasie zredagował dwa tomy wydawnictwa *Administracja w świetle orzecznictwa*, brał udział w przygotowaniu międzynarodowej konferencji naukowej współorganizowanej przez INP PAN i Institut International des Sciences Administratives w Brukseli nt.: „Odpowiedzialność pracownika administracji”, odbył staż naukowy w Institut International de l'Administration Publique w Paryżu, w trakcie którego studiował zagadnienia porównawcze organizacji nauki, skończył kurs prawa amerykańskiego w Salzburg Seminar of American Studies. Był też zaproszony z wykładem do Istituto di Studi sulle Regioni (Rzym 1980). Od 1982 r. brał udział w pracach Institut International des Sciences Administratives w Brukseli dotyczących historii administracji publicznej. Przebywał też w Waszyngtonie na zaproszenie National Institute of Public Management, zapoznając się tam m.in. z nowoczesnymi technikami zarządzania.

W 1983 r. złożył rozprawę habilitacyjną *Stopnie*

naukowe. *Studium z prawa administracyjnego*, wydana przez Ossolineum. W roku następnym otrzymał na jej podstawie stopień naukowy doktora habilitowanego prawa administracyjnego i stanowisko docenta, na którym pozostawał do 1991 roku. W latach 1983-1987 kilkakrotnie przebywał w celach badawczych i na konferencjach w Österreichische Akademie der Wissenschaften w Wiedniu i w Deutsche Akademie für Staats- und Rechtswissenschaften w Poczdamie. W 1986 r. prowadził na zaproszenie British Academy badania w Institute of Advanced Legal Studies oraz na uniwersytetach w Oxfordzie, Edynburgu, Birmingham, a następnie badania i wykłady z zakresu prawa publicznego i prawa ochrony zabytków na uniwersytecie oraz w Centro por Restauración de los Monumentos w Hawanie (1989). Był zapraszany jako profesor wizytujący przez Universität des Saarlandes, Universität Heidelberg, Universität Bamberg (1990) oraz przez Consiglio Nazionale dei Ricerchi na wykłady w rzymskim Centro per il Restauro (1992). Wykładał też na Wydziale Historii UW (1983-1986) i podyplomowym studium Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Opublikował w tym czasie książki: *Postępowanie administracyjne krajów zachodnich. Teksty i komentarze* (Ossolineum 1986), *Das Verwaltungsverfahrensgesetz. Text und Kommentar* (Ossolineum 1986) oraz *Ochrona zabytków w Polsce. Geneza, organizacja, prawo* (PWN 1989).

W 1991 r. Jan Pruszyński na mocy zarządzenia Prezydenta RP Lecha Wałęsy z 29 lipca otrzymał tytuł profesora nauk prawnych i został powołany na stanowisko profesora nadzwyczajnego w Instytucie Nauk Prawnych PAN, w którym przez krótki okres kierował Zespołem Prawa Administracyjnego. Prowadził wykłady m.in. na Wydziale Konserwatorskim Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz badania na University of Jerusalem (1994) i w Institut suisse de droit comparé w Lozannie (1995). Opublikował też książki: *Ochrona prawna zabytków w Republice Federalnej Niemiec. Teksty i komentarze* (Warszawa 1992) oraz antologię polskiej myśli państwowej *Dla dobra Rzeczypospolitej* (Wydawnictwo Sejmowe 1996).

Z dniem 1 lipca 1996 r. mianowany został na stanowisko profesora zwyczajnego. Będąc zatrudniony w Zespole Prawa Publicznego i Badań Europejskich, zajmował się na życzenie Prezesa Polskiej Akademii Nauk zagadnieniami reformy nauki i szkolnictwa wyższego, etyki uczonego oraz prawnych granic wolności nauki. Opiniował liczne rozwiązania prawne w tym zakresie, przygotował też projekt nowej ustawy o PAN. Współpracował ponadto z Biurem Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą,

wykonując liczne ekspertyzy i opinie prawne oraz przygotowując projekty ustawowych rozwiązań problemów ochrony zabytków, w tym praw do dzieł sztuki utraczonych lub pozyskanych wskutek zmian granic, a także obrotu zagranicznego dziełami sztuki. W 1994 r. został powołany do Rady Ochrony Zabytków przy Ministrze Kultury i Sztuki oraz Międzyrządowej Komisji Polsko-Ukraińskiej ds. ochrony i zwrotu dóbr kultury utraczonych i bezprawnie przemieszczonych podczas II wojny światowej (1996), a w 1998 r. do Rady Legislacyjnej przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W 1994 r. był generalnym sprawozdawcą na VIII konferencji UNESCO poświęconej sprawom zwrotu dzieł sztuki, a w latach następnych uczestnikiem konferencji w Bremie, Nowym Jorku, Kijowie i Lwowie poświęconych tym samym zagadnieniom. Brał też udział jako ekspert w polskiej delegacji rządowej na konferencję dyplomatyczną poświęconą przyjęciu konwencji UNIDROIT z 24 czerwca 1995 r. o międzynarodowym zwrocie dóbr kultury i w negocjacjach międzyrządowych dotyczących Biblioteki Pruskiej (1995). W 1996 r. reprezentował Polskę na IV Międzynarodowym Kongresie Kultury Europejskiej w Hiszpanii (Pamplona-Navarra), a w 1998 r. prowadził badania w Institut de recherches comparatives sur les institutions et le droit CNRS w Paryżu. Opublikował w tym czasie m.in. *Wnioski rewindykacyjne księgozbioru Ossolineum oraz zabytków i dzieł sztuki ze zbiorów lwowskich* (Warszawa 1998) i przygotował obszerną (54 ark. wyd.) monografię *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna* (Kraków 2001).

W latach 1998-2003 prowadził zajęcia dydaktyczne w Wyższej Szkole Handlu i Prawa w zakresie propeutyki prawa oraz historii ustroju i prawa Polski, zaś od 2001 do roku akademickiego 2007/2008 wykładał podstawy prawa, kultury i etyki prawnej w Wyższej Szkole Informatyki, Zarządzania i Administracji w Warszawie. Prowadząc wykłady, przygotowywał podręcznik dla studentów z zakresu kultury prawa, który ukończył w roku akademickim 2007/2008 (liczy ok. 30 ark. wyd.).

Wielkie zasługi miał prof. J. Pruszyński w kształceniu kadr naukowych w zakresie nauk prawnych oraz historii sztuki i muzealnictwa. Już ciężko schorowany, 8 listopada 2007 r. wypromował ostatniego swego doktoranta, Andrzeja Pietrzaka, na podstawie rozprawy *Model prawny organizacji nauki w Niemczech*. Był także Profesorem w ostatnich dwóch latach m.in. recenzentem w postępowaniu o tytuł profesorski dr. hab. Wojciecha Kowalskiego (prawnik, pracownik naukowy Uniwersytetu Śląskiego, ambasador tytularny w MSZ), w przewodzie habilitacyjnym dr. Dariusza Matelskiego

(archiwista i historyk, pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza), oraz w przewodzie doktorskim mgr Kamila Zeidlera (prawnik, pracownik naukowy Uniwersytetu Gdańskiego).

Był wielkim poliglotą, posługiwał się językami angielskim, rosyjskim, niemieckim i francuskim (w mowie i w piśmie), a pomocniczo włoskim, hiszpańskim, łaciną i językami słowiańskimi.

W latach 1967-2008 opublikował łącznie 380 pozycji bibliograficznych, w tym: 11 książek własnych; 2 książki jako współautor; 94 artykuły w czasopismach naukowych i pracach zbiorowych; 17 prac pod swoją redakcją lub w swoim opracowaniu; 29 recenzji; 58 komunikatów w czasopismach naukowych; 105 prac służących popularyzacji nauki (w miesięcznikach, tygodnikach i dziennikach); 64 varia (głosy w dyskusji i polemiki naukowe i popularno-naukowe w miesięcznikach, tygodnikach i dziennikach).

Szczególne miejsce w dorobku naukowym prof. J. Pruszyńskiego zajmuje problem ochrony zabytków oraz strat w dziedzictwie kultury Polski. Tymi zagadnieniami zajmował się przez niemal 40 lat pracy badawczo-naukowej i dydaktycznej. Był autorem pierwszej w Polsce monografii *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrony prawna* (Kraków 2001, t. I-II, ss. 481, 685), analizującej w aspektach teoretycznym, historycznym i prawnym problematykę dziedzictwa kultury, co ma szczególne znaczenie dla realizacji konstytucyjnej zasady strzeżenia dziedzictwa narodowego, a także dla rozwiązania skomplikowanych zagadnień rewindykacji dzieł sztuki i zabytków utraconych i przemieszczonych wskutek wojen oraz zmian granicznych i przemian politycznych, jak również z punktu widzenia doskonalenia rozwiązań prawnych. Do historiografii polskiej wprowadził w 2001 r. pojęcie **dziedzictwo kultury Polski**, przez które rozumiał *zasób rzeczy nieruchomości i ruchomych wraz ze związanymi z nim wartościami duchowymi, zjawiskami historycznymi i obyczajowymi uznawanymi za podstawę ochrony prawnej dla dobra konkretnego społeczeństwa i jego rozwoju oraz dla przekazania ich następnym pokoleniom, z uwagi na zrozumiałe i akceptowane wartości historyczne, patriotyczne, religijne, naukowe i artystyczne, mające znaczenie dla tożsamości i ciągłości rozwoju politycznego, społecznego i kulturalnego, dowodzenia prawd i upamiętniania wydarzeń historycznych, kultywowania poczucia piękna i wspólnoty cywilizacyjnej*.

Był także Profesor bibliofilem i bibliografem, aktywnie uczestniczył w pracach Towarzystwa Przyjaciół Książki. Pasjonowały go stare techniki odtwarzania dźwięku, co zaowocowało kolekcją starych płyt gramofonowych, książką *Stary gramofon, stara płyta* (Warszawa 1985) oraz długoletnim rzeczoznawstwem w tej

dziedzinie w Muzeum Techniki NOT w Warszawie. Od kilku lat był blisko związany z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, dla którego na tzw. Konferencje Estreicherowskie przygotował dwa referaty dotyczące ochrony zabytków oraz strat i restytucji dziedzictwa kultury Polski, zwłaszcza podczas II wojny światowej i po jej zakończeniu. Ostatnim listem z 10 kwietnia 2008 r. do prezesa TPSP Zbigniewa Kazimierza Witka przekazał Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie prawo wydania ważnych dla Polski dzieł swojego autorstwa.

Za pracę naukową został odznaczony srebrnym Krzyżem Zasługi (nadany uchwałą Rady Państwa z dnia 8 października 1986 r. – legitymacja nr: 4031-86-15) i Złotym Krzyżem Zasługi (nadany postanowieniem Prezydenta RP z dnia 26 listopada 1996 r. – legitymacja nr: 190-96-2) oraz srebrnym medalem „Zasłużony Kulturze *Gloria Artis*” (nadany 31 sierpnia 2006 r. przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego – legitymacja nr 422).

Do partii i stronnictw politycznych nigdy nie należał.

Od roku 1972 był żonaty z Agnieszką Pruszyńską z domu Jarzemska, z którą miał syna Michała Jerzego (ur. 10 października 1973 r. w Warszawie), również prawnika jak ojciec.

W końcu marca 2008 r. spuścizna naukowa licząca kilka metrów bieżących akt (tekstów naukowych i publicystycznych, recenzji na stopnie i tytuły naukowe, wypisów z kwerend krajowych i zagranicznych, korespondencji oraz luźnych notatek), uporządkowana przez piszącego te słowa, została – zgodnie z zaleceniami umierającego – złożona przez syna w Archiwum PAN w Warszawie. W tym miejscu pragnę wyrazić wdzięczność za przekazanie mi przez Profesora swojego księgozbioru naukowego dotyczącego ochrony zabytków i dziedzictwa kultury Polski.

* * *

I wreszcie nadszedł czas na refleksję osobistą.

Profesora Jana Pruszyńskiego poznałem na początku trzeciego tysiąclecia na konferencji w Warszawie zorganizowanej przez Fundację Stefana Batorego. Odbyliśmy wówczas bardzo interesującą i długą rozmowę dotyczącą różnicy między pojęciami „dobro kultury” a „dziedzictwo kultury”. W tym samym roku – 2001 – ukazało się *Dziedzictwo kultury Polski*. Książka okazała się bardzo trudna do zdobycia. Wydawnictwo „Zakamycze” w Krakowie nie odpowiedziało na żaden z moich kilkunastu listów i monitów. Zaś

w bibliotekach (tylko tych z obowiązkowym egzemplarzem – a więc 16 w skali kraju) książka przechowywana jest w dziale „Zbiory Specjalne” i udostępniana tylko na miejscu. Zwróciłem się wówczas (w 2003 r.) z zapytaniem do Profesora, gdzie można nabyć książkę. Po dwóch tygodniach przyszła paczka, a w tomie pierwszym wpis: *Panu Doktorowi Dariuszowi Matelskiemu – autorowi znakomitych dzieł rozszerzających niektóre aspekty tej pracy dedykuje Jan Pruszyński*. Po dwóch miesiącach mogłem zrewanżować się książką mego autorstwa *Losy polskich dóbr kultury w Rosji i ZSRR*, a następnie kolejnymi o polskich dobrach kultury od XVI do XXI wieku. Utrzymywaliśmy ze sobą stały kontakt listowny, e-mailowy, telefoniczny (zaczynający się i kończący zawsze harcerskim „CZUWAJ!”). Spotykaliśmy się na konferencjach w Warszawie i Krakowie. Dwukrotnie dostąpiłem zaszczytu wygłoszenia referatu Profesora (w październiku 2005 r. w Instytucie Zachodnim w Poznaniu i w marcu 2006 r. w Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie). Byłem także jednym z nielicznych czytelników wspomnień Profesora zatytułowanych *Harce pierwsze, drugie i spóźnione*, w których opisał swoje przygody z harcerstwem.

Był Profesor dla mnie Mistrzem w zakresie badań nad „dziedzictwem kultury Polski”. Inspirował do poszukiwań, korygował mój punkt widzenia na rewindykację w zakresie aspektów prawnych, wynikających głównie ze skutków II wojny światowej. Uczył mnie

służby Rzeczypospolitej Polskiej poprzez niewzruszone stanie na gruncie *polskiej racji stanu!*

Podczas spotkań towarzyskich w Warszawie i Krakowie mogłem poznać pozanaukową duszę Profesora. Był wielkim erudytą, miał doskonałą pamięć – cytował w wielu językach całe fragmenty literatury pięknej, teksty piosenek (które wspólnie nuciliśmy – głównie harcerskich, ale również sześc zwrotek hymnu Austro-Węgier po polsku i po niemiecku...), a także sentencje w języku łacińskim. Wzajemnie korygowaliśmy się w tłumaczeniu tekstów z języka niemieckiego (niejednokrotnie telefonicznie). Rozmowa z Profesorem była dla mnie zawsze wielkim przeżyciem naukowym i rozkoszą intelektualną. Takiego zapamiętam prof. Jana Pruszyńskiego do końca życia.

Podczas Konferencji Estreicherowskiej w Krakowie w marcu 2007 r. miałem także przyjemność poznania małżonki Profesora – pani Agnieszki Pruszyńskiej. Wspólnie spędzony z Profesorem i Jego Żoną czas (przeplatany licznymi anegdotami w różnych językach) – zarówno na konferencji, jak i w kawiarniach oraz restauracjach Krakowa – wspominam do dziś z wielkim sentymentem.

Profesor Jan Pruszyński zmarł 11 kwietnia 2008 r. w Warszawie i został pochowany w grobowcu rodzinnym na Starych Powązkach w kwaterze 230 - III - 9.

Dariusz Matelski

**Bibliografia prac
prof. zw. dr. hab. Jana P. Pruszyńskiego
(12 maj 1941 – 11 kwiecień 2008)
za lata 1967-2008
(nr 1-380)**

Objaśnienia symboli do bibliografii: (A) – pozycje zwarte (własne); (B) – pozycje zwarte (współautorstwo); (C) – artykuły w czasopismach naukowych i pracach zbiorowych; (D) – prace redagowane lub opracowywane; (E) – recenzje; (F) – komunikaty w czasopismach naukowych; (G) – prace służące popularyzacji nauki; (H) – varia.

1967

1. (F) *Rozporządzenie o zadaniach, prawach i obowiązkach państwowych przedsiębiorstw produkcyjnych w NRD*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego”, nr 8-9, s. 289-292.
 2. (H) *Lekarzu lecz sam siebie*, „Życie Warszawy” („Małe Życie”) z 30 sierpnia 1967.
- 1968
3. (D) K. Michałowska, B. Matusiak, J. Pruszyński, *Przepisy o przedsiębiorstwach państwowych w NRD, WRL i ZSRR*, wyd. Instytut Nauk Prawnych PAN. Zespół Informacji i Dokumentacji Naukowej, Warszawa, ss. 104.
 4. (D) K. Michałowska, B. Matusiak, J. Pruszyński, *Przepisy o ustroju prokuratury w socjalistycznych krajach Europy*,

wyd. Instytut Nauk Prawnych PAN. Zespół Informacji i Dokumentacji Naukowej, Warszawa, ss. VIII + 215.

5. (D) K. Michałowska, B. Matusiak, J. Pruszyński, *Ustawy o radach narodowych, postępowaniu administracyjnym i komisjach kontroli społecznej CSSR* (tłum. z j. czeskiego E. Turczyńska). *Rozporządzenia o przedsiębiorstwach państwowych w NRD, WRL i ZSRR* (tłum. z j. rosyjskiego K. Michałowska, z j. węgierskiego K. Turzańska, z j. niemieckiego J. Podolski), wyd. Instytut Nauk Prawnych PAN. Pracownia Informacji i Dokumentacji Naukowej, Warszawa, ss. 201.
6. (F) *Niektóre zagadnienia gromadzenia i wyszukiwania informacji w zakresie aktów normatywnych*, „Biuletyn Ośrodka

- Dokumentacji i Informacji Naukowej PAN”, nr 1 (12), s. 90-92.
7. (G) *Prawo zasobów naturalnych*, „Prawo i Życie”, nr 5.
- 1969**
8. (D) K. Michałowska, J. Pruszyński, *Kodeks postępowania karnego Niemieckiej Republiki Demokratycznej*. Tłumaczenie z j. niemieckiego A. Kasprzak, wyd. Instytut Nauk Prawnych PAN. Zespół Informacji i Dokumentacji Naukowej, Warszawa, ss. 187.
9. (F) *Informacja i dokumentacja w dziedzinie nauk prawnych w Węgierskiej Republice Ludowej*, „Biuletyn Ośrodka Dokumentacji i Informacji Naukowej PAN”, nr 1 (14), s. 80-82.
10. (G) *Piosenka ze starego gramofonu*, „Ty i Ja”, nr 12.
- 1970**
11. (F) *Zagadnienia informacji w dziedzinie nauk prawnych w ZSRR*, „Biuletyn Ośrodka Dokumentacji i Informacji Naukowej PAN”, nr 1 (16) s. 81-86.
12. (G) *Klub starej płyty*, „Synkopa”, Album, ss. 13, il.
- 1971**
13. (F) *Francuski „Plan – calcu” – narodowy plan rozwoju informatyki*, „Biuletyn Ośrodka Dokumentacji i Informacji Naukowej PAN”, nr 1.
14. (F) *Zagadnienia zastosowania nowoczesnej techniki obliczeniowej w nauce i praktyce prawnej Jugostawii*, „Biuletyn Ośrodka Dokumentacji i Informacji Naukowej PAN”, nr 2 (19), s. 97-100.
15. (F) *System informacyjno-wyszukiawczy materiałów ustawowych*, „Biuletyn Ośrodka Dokumentacji i Informacji Naukowej PAN”, nr 2 (19), s. 100-102.
16. (G) *Zamek w Reszlu*, „Ty i Ja”, nr 5.
17. (G) *Frombork*, „Ty i Ja”, nr 11.
18. (G) *Smutek zabytków*, „Kultura”, nr 37.
19. (G) *Wilanów – więcej niż muzeum*, „Kultura”, nr 41.
20. (H) *Piosenka o mojej Warszawie*, „Stolica”, nr 40 (1243).
- 1972**
21. (F) *Zastosowanie cybernetyki w prawie (sympozjum)*, „Zagadnienia Informacji Naukowej”, nr 1 (20), s. 94-96.
22. (F) *Zagadnienia bibliografii ustawodawstwa w ZSRR*, „Zagadnienia Informacji Naukowej”, nr 1 (20), s. 96-98.
23. (F) *Znaczenie informacji w administracji państwowej*, „Zagadnienia Informacji Naukowej”, nr 2 (21), s. 117-118.
24. (F) *Problemy zastosowania elektronicznej techniki obliczeniowej dla potrzeb nauk prawnych w Bułgarii*, „Zagadnienia Informacji Naukowej”, nr 2 (21), s. 118-122.
25. (G) *Niektóre aspekty planowania i zarządzania gospodarką narodową w Rumunii*, „Prawo w Handlu Zagranicznym”.
26. (G) *Zagadnienia nowego ustawodawstwa gospodarczego w Niemieckiej Republice Demokratycznej*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego”.
27. (G) *Zmiany prawa małżeńskiego w ZSRR*, „Prawo i Życie”.
28. (G) *Co robić z zabytkami*, „Kultura”, nr 7 (453).
29. (G) *Czy tylko podrzutki?* (dotyczy zabytków architektury), „Kultura”, nr 37 (483).
30. (G) *Dobry przykład Uniejowa*, „Przegląd Kulturalny”, nr 30 (789).
31. (G) *Sklep zaczarowanych melodii*, „Ty i Ja”, nr 5.
32. (G) *Od grających zegarów i pozytywek do gramofonu*, „Przekrój”, nr 1395.
33. (G) *Zamek arcybiskupa*, „Ty i Ja”, nr 12.
34. (G) *Suknia królowej Jadwigi*, „Mówią Wieki”, nr 5 (173).
35. (H) *Współpraca czy zakaz?* (dotyczy współpracy administracji i konserwatorów), „Kultura”, nr 23 (469).
- 1973**
36. (C) *Środowisko naturalne człowieka a dobra kultury*, „Ochrona Zabytków”, nr 2.
37. (D) *Książka piękna (druk bibliofilski) VIII Światowa Konferencja Bibliofilów*, nakładem Oficyny Wydawniczej Przypkowskich, Jędrzejów.
38. (F) *Informacja naukowa w dziedzinie ochrony środowiska*, „Zagadnienia Informacji Naukowej”, nr 1, s. 79-84.
39. (G) *Środowisko a dobra kulturalne*, „Aura”, nr 3 (3), s. 15-16.
40. (G) *Tak zwana prowincja*, „Tygodnik Kulturalny”, nr 6 (818).
41. (G) *Komu pałac?* „Kultura”, nr 29 (528).
42. (H) *Zdrowie w ruinie czyli zabytkowe ośrodki lecznicze*, „Żyjmy Dłużej”, nr 9 (175).
43. (H) *Warmiński medicus (o Mikołaju Koperniku)*, „Żyjmy Dłużej” nr 14 (180).
44. (H) *Ułan, marynarz, taternik, czyli rzecz o Generale (o Mariuszu Zaruskim)*, „Koł Polski”, nr 2.
- 1974**
45. (C) *Ochrona prawna zabytków nieruchomych*, „Państwo i Prawo”, nr 12, s. 79-87.
46. (C) K. Bukowska-Gorgoni, J. Pruszyński, *Środowisko naturalne a dobra kultury. Niektóre aspekty prawne*, „Studia Iuridica”, nr 2, s. 1115-1125.
47. (D) *Gramofon. Informator. II Pokaz Kolekcji Prywatnych Muzeum Techniki NOT*, Warszawa.
48. (F) *Droit administratif*, „Rapport Annuaire de la Législation Française et Étrangère”, vol. XXIII, s. 605-607.
49. (H) *Rak miasta*, „Aura”, nr 3 (15).
- 1975**
50. (C) J. Pruszyński, K. Napieraj, *Przeszłość – przyszłość czyli ochrona zabytków*, „Poradnik Bibliotekarza”, nr 7-8, s. 170-202 (+ bibliografia przedmiotu).
51. (D) *Płyty stare i najstarsze czyli nieco historii*. Folder Festiwalu w Sopocie (tekst dwujęzyczny), Warszawa-Sopot.
52. (E) *Raj dziwaków (omówienie I numeru wyd. „OKO” L. Pijarowskiego)*, „Nowe Książki”, nr 16 (612).
53. (E) *Nowakowski – żurnalista straszliwy (omówienie „Lajkonika”)*, „Nowe Książki”, nr 23 (619).
54. (H) *Deptak czy turystyka?* „Aura”, nr 7.
- 1976**
55. (C) *Prawna ochrona zabytków nieruchomych w Polsce*, „Państwo i Prawo”, nr 12, s. 50-60.
56. (E) *A capella (omówienie historii instrumentów muzycznych Kurta Sachsa)*, „Nowe Książki”, nr 1.
57. (E) *Prawo a ochrona środowiska (omówienie pracy zbioru*

- rowej pod red. L. Łustacza, Wrocław 1975, „Nowe Książki”, nr 2.
58. (E) *Orda*. Omówienie katalogu rysunków architektonicznych Napoleona Ordy, „Nowe Książki”, nr 5.
59. (E) *Sztuka kształtowania przestrzeni* (omówienie encyklopedii architektury i budownictwa W. Szolgini), „Nowe Książki”, nr 7.
60. (E) *Mehoffer* (omówienie „Wspomnień”), „Nowe Książki”, nr 8.
61. (E) *Kościół drewniany na Śląsku* (omówienie albumu J. Matuszczaka, „Nowe Książki”, nr 11).
62. (E) *Teatr* (omówienie pracy B. Król-Kaczorowskiej *Budynki teatru*), „Nowe Książki”, nr 16.
63. (E) *Jan Mazurkiewicz – Pomorski Remarque* (omówienie wspomnień *Los żołnierza*), „Nowe Książki”, nr 18.
64. (E) *Cracovia renovata* (omówienie pracy J. Skiby *Rewolucja zespołów zabytkowych Krakowa*) „Nowe Książki”, 1976, nr 19.
65. (E) *Kupowanie książek to czasem hazard* (omówienie pracy J. Giżyckiego *Fortuna kołem się toczy*), „Kolekcjoner Polski”, nr 19 (47).
66. (G) *Bitwa o konserwatora*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 12 (1189).
67. (G) *Losy książki polskiej. Zmarnowana szansa*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 24 (1201).
68. (G) *Losy książki polskiej. Książka za pięć złotych*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 25 (1202).
69. (G) *Losy książki polskiej. Książka brzydka*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 27 (1204).
70. (G) *Grające pudełko – pozytywka*, „Kolekcjoner Polski”, nr 9 (46), s. 1-3.
71. (G) *Bardzo rzadki XVII-wieczny talizman*, „Kolekcjoner Polski”, nr 11 (48).
72. (G) *Poligon*, „Kolekcjoner Polski”, nr 19 (57).
73. (H) *Relaks Eremity + Diabeł od Wigierskiej Grobli*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 20 (1197).
74. (H) *Karuzel sprzed stu lat i inne zabawki*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 22 (1199).
75. (H) *Od projektu do efektu*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 31 (1208).
76. (H) *Łyżka dziegciu w bieszczadzkiej beczce miodu*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 43 (1220).
77. (H) *Róg Agrafki i Animuszu* (o nazwach ulic warszawskich), „Tygodnik Demokratyczny”, nr 45 (1222).
- 1977**
78. (A) *Prawna ochrona zabytków architektury w Polsce*, Wyd. Prawnicze, Warszawa, ss. 137.
79. (C) *La légalité des actions des organes de l'administration de l'État*, „Droit Polonais Contemporain”, nr 30.
80. (C) *Problemy ochrony zabytków architektury w terenie*, „Problemy Rad Narodowych”, nr 36, s. 105-120.
81. (D) J. Łętowski, J. Pruszyński, *Funkcjonowanie administracji w świetle orzecznictwa*, t. V, Warszawa.
82. (D) *Zakłęty dźwięk: w stulecie fonografii: katalog wystawy* (Warszawa, od grudnia 1977 do sierpnia 1978), Warszawa, ss. 18, il.
83. (E) *Jak politycy widzą administrację francuską?* (omówienie książki A. Pereyfitte'a *Le mal française*) „Organizacja – Metody – Technika”, nr 4, 23-26.
84. (E) *Biosfera i jej zasoby* (omówienie pracy zbiorowej pod red. M. Boczyńskiej *Biosfera i jej zasoby*, PWN, Warszawa 1976), „Nowe Książki”, nr 8.
85. (F) *Sto lat zapisanego dźwięku [w:] Zakłęty dźwięk. W stulecie fonografii*. Katalog wystawy MT, NOT i Towarzystwa im. F. Chopina, Warszawa.
86. (F) *Polityka i koordynacja w działaniu administracji*, „Organizacja – Metody – Technika”, nr 1, s. 30-31.
87. (F) *Z wizytą w Burgenlandzie* (refleksje z konferencji polsko-austriackiej), „Organizacja – Metody – Technika”, nr 9, s. 26-28.
88. (G) *O rupieciach, zabytkach i dobrach kultury. Muzealnictwo a kolekcjonerstwo*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 2.
89. (G) *Chrońmy stare technologie*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 48.
90. (G) *Zamość redivivus*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 46.
91. (G) *Najchętniej zaprosilibyśmy wszystkich* (o szkole konserwatorstwa budownictwa) „Tygodnik Demokratyczny”, nr 30 (c.d. tekstu z „Tygodnika Demokratycznego” 1976, nr 43).
92. (H) *Uwaga, kopia!* „Kultura”, nr 47.
- 1978**
93. (C) *Przestępstwa przeciwko ochronie zabytków i ich ściganie*, „Problemy Praworządności”, nr 11, s. 2-13.
94. (C) *Prawa i obowiązki stron w administracyjnych postępowaniach odrębnych*, „Annales UMCS”, sectio G, vol. XXV, nr 5, s. 57-71.
95. (D) J. Łętowski, J. Pruszyński, *Odpowiedzialność pracownika administracji*, Ossolineum, ss. 316.
96. (E) *Nie wszystko złoto* (omówienie książki M. Knoblocha *Złotnictwo*) „Tygodnik Demokratyczny”, nr 48.
97. (F) *Droit public*, „Rapport Annuaire de la Législation Française et Étrangère”, vol. XXVII, s. 413-418.
98. (F) *La Section de droit administratif de l'Institut de l'état et du droit de l'Académie polonaise des sciences*, „Annuaire Européen d'Administration Publique”, vol. I, s. 701-704.
99. (F) *Książka we Francji. Biblioteki – księgarnie. Refleksje bibliofila*, „Poradnik Bibliotekarza”, nr 11, s. 255-258.
100. (F) *Jak politycy widzą administrację francuską?* „Organizacja – Metody – Technika”, nr 4.
101. (H) *Francuzi i zabytki*, „Kultura”.
102. (H) *Architektura obnażona i co w środku. Wokół wieży Eiffla*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 6.
103. (H) *Tam gdzie powstał najstarszy film świata* (dotyczy tapiserii Królowej Matyldy), „Tygodnik Demokratyczny”, nr 10.
104. (H) *Nowy Lewiatan. Metropolia nad Sekwaną*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 18.
- 1979**
105. (A) *Prawna ochrona zabytków techniki*. Skrypt Ośrodka Postępu Technicznego NOT, seria „Ochrona Zabytków Techniki”, Warszawa.

106. (C) *Procédure administrative non contentieuse*, „Annuaire Européen d'Administration Publique”, vol. II, s. 683-692.
107. (F) *Prawa obywatela a działania administracji państwowej*, „Organizacja – Metody – Technika”, nr 4, s. 25-27.
108. (H) *Zamieszkać na pocztówce. Kultura osiedlowa*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 28.
- 1980**
109. (C) *Rechte und Pflichten der Parteien in sogenannten besonderen Verfahren* [w:] *Die Problemen der Verwaltungsverfahren*, red. E. Melichar, Wien.
110. (C) *Der Baudenkmalerschutz in Polen und seine Rechtsgrundlagen*, „Die Alte Stadt”, nr 1, s. 58-72.
111. (H) *Portret miasta. Urbanistyka i architektura*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 21.
112. (H) *Bez książek...*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 23.
- 1981**
113. (C) J. Pruszyński, T. Rudkowski, *Memoriał o stanie zabytków w Polsce* [w:] *Materiały II Kongresu Kultury Polskiej*, Warszawa.
- 1982**
114. (C) *Geneza i charakter stopni naukowych*, „Studia Prawnicze”, nr 1-2, s. 117-161.
115. (C) *Polityka – konserwacja – prawo*, „Ochrona Zabytków”, nr 3-4, s. 176-182.
116. (C) *Problemy prawnej ochrony zabytków ruchomych sztuki sakralnej*, „Ochrona Zabytków”, nr 3-4, s. 217-219.
117. (F) *Rendez – vous z zabytkami*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 10, s. 26.
118. (G) *Pozytywki*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 10, s. 34-36.
119. (H) *Wodza czy cugiel?* „Kościński”, nr 1.
- 1983**
120. (A) *Stopnie naukowe. Studium z prawa administracyjnego*, Ossolineum, ss. 240.
121. (C) *Esquisse sur l'histoire de l'administration en Pologne*, „Review International des Sciences Administratives”, nr 1, s. 38-48.
122. (C) *Konserwacja zabytków architektury i prawo budowlane* [w:] *Prawo – Administracja – Gospodarka. Księga ku czci Profesora Ludwika Bara*, red. J. Łętowski i J. Pruszyński, Wrocław, s. 303-310.
123. (C) *Prawa kulturalne obywateli* [w:] *Prawa obywateli i administracja państwowa*, red. J. Łętowski, Wrocław, s. 106-115.
124. (D) J. Łętowski, J. Pruszyński, *Administracja Republiki Federalnej Niemiec*, Ossolineum, ss. 222.
125. (D) J. Łętowski, J. Pruszyński, *Prawo – Administracja – Gospodarka. Księga ku czci Profesora Ludwika Bara*, Ossolineum, ss. 559.
126. (E) Z. Janowicz: *Postępowanie administracyjne i postępowanie przed sądem administracyjnym*, „Państwo i Prawo”
127. (E) J. Świeczyński: *Kryminologiczne problemy przestępczości przeciwko ochronie zabytków i zabezpieczanie dóbr kultury przed przestępczością kryminalną*, „Ochrona Zabytków”.
128. (F) ...*polifony*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, s. 44-46.
129. (H) *O maści końskiej kilka refleksji*, „Kościński”, nr 1.
130. (H) *Skąd się wzięły „żurawieki”?* „Kościński”, nr 2.
- 1984**
131. (C) *Czy nadanie stopnia naukowego ma charakter decyzji administracyjnej (kilka uwag do projektu ustawy o stopniach i tytułach naukowych z 1983 r.)*, „Organizacja – Metody – Technika”, nr 2, s. 20-24.
132. (F) *Wielka wyprzedaż czyli kto się zna na zabytkach?* (felieton dotyczący dyskusji nad własnością i wartością dzieł sztuki), „Spotkania z Zabytkami”, nr 4, s. 60-62, il.
133. (F) *Glosa II do postanowienia NSA z 13 lipca 1983 r. II SA 983/83* (dotyczy nadania stopnia naukowego jako decyzji administracyjnej w świetle przepisów k.p.a.), „Państwo i Prawo”, nr 4, s. 151-152.
- 1985**
134. (A) *Stary gramofon, stara płyta*, KAW, Warszawa, ss. 48, il.
135. (C) *La protection de l'heritage culturel. Quelques remarques sur la theorie et droit*, „Studia Iuridica Uniwersytetu Warszawskiego”, s. 49-62.
136. (F) *Regulacja ustawowa ochrony zabytków. Uwagi de lege ferenda*, „Ochrona Zabytków”, nr 1, s. 28-31.
137. (F) *Nowe „Juridicum” wiedeńskie*, „Organizacja – Metody – Technika”, nr 11-12, s. 68-71.
138. (H) *Wiersz wyborczy „Pod partii przewodem...”*, „WOLA” (drugi obieg), nr 29.
- 1986**
139. (A) *Postępowanie administracyjne krajów zachodnich (Austria, Hiszpania, RFN, Stany Zjednoczone, Szwecja). Teksty i komentarze*, Ossolineum, ss. 318.
140. (A) *Varsaviana rara et curiosa kolekcjonerów warszawskich*, wyd. Towarzystwo Przyjaciół Warszawy i Muzeum Historyczne m. st. Warszawy.
141. (C) *Rola postępowania administracyjnego w sprawach nauki i oświaty* [w:] *Rola Kodeksu Postępowania Administracyjnego w doskonaleniu administracji*, URM, Warszawa, s. 76-80.
142. (F) *Pojęcie zabytku i ochrony konserwatorskiej w ustawie z dnia 15 lutego 1962. Zakres interpretacji art. 4 ustawy*, „Ochrona Zabytków”, nr 2, s. 105-107.
143. (F) *Głos w sprawie ustawy o Narodowym Funduszu Rewaloryzacji Zabytków Krakowa*, „Ochrona Zabytków”, nr 1, s. 11-13.
144. (F) *Wyzysk!* (felieton dotyczący „użytkowania” zabytków balneologii), „Spotkania z Zabytkami”, nr 6, s. 23.
145. (H) *To co z dawnego bytu zostało*, „Wiedza i Życie”, nr 1, s. 2.
- 1987**
146. (C) *Rabocze krestianska inspekcja v sistemie kontroli gosudarstvennogo upravlenja*, „Sovremennoe polskoe pravo”, nr 4, s. 53-63.
147. (D) J. Łętowski, J. Pruszyński, *Das polnische Verwaltungsverfahrensgesetzbuch. Text und Kommentar*, Ossolineum, ss. 124.

148. (F) *Towarzystwo Opieki na Zabytkami Przeszłości*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, s. 335-336.
149. (G) *Troska o zabytki*, „Rada Narodowa”, nr 11.
150. (G) *Wyzysk. Komu służą zabytki?* „Tygodnik Kulturalny”, nr 21.
151. (G) *Grafika płyt*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 3, s. 30 i III okł. (il.).
152. (G) *...I po szkodzie głupi* (felieton dotyczy wypowiedzi w „Sztandarze Młodych”, 1987, nr 46 ośmieszającej ochronę zabytków), „Spotkania z Zabytkami”, nr 4, s. 23.
- 1988**
153. (A) *Piosenka o mojej Warszawie. Fonografica z kolekcji Jana Pruszyńskiego*. Katalog Muzeum m. st. Warszawy, ss. 56, il.
154. (C) *Organizacja ochrony zabytków w dwudziestolecu międzywojennym*, „Ochrona Zabytków”, nr 2, s. 75-85.
155. (C) *Museum in Public Law*, „Droit polonais contemporain”, nr 3-4, s. 73-81.
156. (D) *Ustawa Czeskiej Rady Narodowej z dnia 30 marca 1987 roku „O opiece nad zabytkami”*. Przekład z j. czeskiego i wprowadzenie J. Pruszyński, Wydawnictwa Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków, Warszawa, ss. XIV + 46.
157. (F) *Kierunki reorganizacji administracji centralnej w dziedzinie ochrony dóbr kultury*, „Organizacja – Metody – Technika”, nr 11-12, s. 18-21.
158. (F) *Typowy zabytek* (dotyczy ruiny dworu w Niedadowej), „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, s. 19.
159. (F) *Talizman* (o drzeworytowym talizmanie ochronnym z przełomu XVI i XVII wieku), „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, s. 58-60.
160. (F) *Fonografy, gramofony, patefony*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 4, s. 29-32.
161. (F) *Fraki, odmieńcy i gwiazda wytrwałości* (felieton), „Spotkania z Zabytkami”, nr 4, s. 27.
162. (F) *Najślynniejszy pies świata* (dotyczy Nipperera z etykiety płyt HMV), „Spotkania z Zabytkami”, nr 5, s. 28-29.
163. (F) *Z powinszowaniem* (dotyczy starych pocztówek ze zbiorów autora), „Spotkania z Zabytkami”, nr 6, s. 34-36 i III okładka (il.).
- 1989**
164. (A) *Ochrona zabytków w Polsce. Geneza – organizacja – prawo*, PWN, Warszawa, ss. 376.
165. (C) *Pozycja służb konserwatorskich w systemie administracji*, „Administracja” (Zeszyty Naukowe Centrum Doskonalenia Pracowników Administracji), nr 1 (5), s. 59-68.
166. (C) *Odpowiedzialność karna i administracyjna w sferze ochrony zabytków*, „Służba MO”, nr 2, s. 215-238.
167. (F) *Własność społeczna* (felieton), „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, s. 24.
168. (F) *Handel ... handel...* (felieton), „Spotkania z Zabytkami”, nr 2, s. 18.
169. (F) *Pieśni które nie uszły cało* (dotyczy cenzurowania pieśni polskich), „Spotkania z Zabytkami”, nr 4, s. 45-48.
170. (F) *Wokół jednego zabytku* (dotyczy wilanowskiego ferebronu Opatrzności Boskiej), „Spotkania z Zabytkami”, nr 5, s. 16.
171. (F) *Oplatek* (felieton – dotyczy fałszywych tradycji), „Spotkania z Zabytkami”, nr 6, s. 23.
172. (G) *Kuba. Stale w marszu*, „Perspektywy”, nr 43.
173. (G) *Współcześni barbarzyńcy*. Wywiad z doc. J. Pruszyńskim, „Odrodzenie”, nr 15 z 15 kwietnia.
174. (H) *Nasz specjalny donosiciel koresponduje z Czarnej „Stanica”* (materiał Harcerskiej Operacji Bieszczady '40).
- 1990**
175. (C) *Ochrona zabytków w II Rzeczypospolitej* [w:] *Konserwator i zabytek*. Red. M. Gumkowska, Warszawa, s. 111-128.
176. (C) *Tezy ustawy o ochronie zabytków. Uwagi de lege ferenda*, „Wiadomości Konserwatorskie”, nr 3.
177. (D) *Ochrona zabytków na Kubie. Przepisy prawne* (tłumaczenie tekstu, komentarz), Warszawa, ss. 67.
178. (E) W. Kowalski, *Restytucja dzieł sztuki w prawie międzynarodowym*, „Państwo i Prawo”, nr 7.
179. (E) Z. Niewiadomski, *Samorząd terytorialny w warunkach współczesnego państwa*, „Państwo i Prawo”, nr 9.
180. (G) *Warszawa 1945. Fotografie z albumu Zofii Chomętowskiej*, „Perspektywy”, nr 2.
181. (G) *Sprzedajemy biały dwór* (uwagi na marginesie wywiadu z W. Zinem: „Ratujmy stare dworki”, „Perspektywy” nr 1/1990), „Perspektywy”, nr 5.
182. (G) *Współdziałanie* (dotyczy konferencji w Instytucie Kryminologii Akademii Spraw Wewnętrznych), „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, s. 23.
183. (G) *Dobra kultury?* (felieton dotyczący stosunku do zabytków), „Spotkania z Zabytkami”, nr 5, s. 30.
184. (H) *Od Witkacego do Ordonki czyli narodowe Zaduszki* (felieton dotyczący przenoszenia zwłok), „Spotkania z Zabytkami”, nr 3, s. 26.
- 1991**
185. (A) *Piosenka o mojej Warszawie. Fonografica z kolekcji Jana Pruszyńskiego*. Katalog wystawy w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy.
186. (C) *Prawne granice wolności nauki* [w:] *Wolność i służebność nauki*, red. Z. Kowalewski, Warszawa, s. 37-48.
187. (C) *Polityka i prawo wobec ochrony zabytków wsi i miasteczka* [w:] *Wieś i miasteczko u progu zagłady*, red. T. Rudkowski, Warszawa, s. 171-184.
188. (C) *Projekt ustawy o zasadach obrotu zabytkami*, „Zagadnienia Muzealnictwa”, nr 2, s. 19-23.
189. (C) *Państwowa służba konserwatorska. Uwagi de lege ferenda*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, s. 285-289.
190. (C) *Reformowanie nauki i szkolnictwa wyższego*, „Nauka Polska”, nr 3, s. 87-98.
191. (E) Z. Niewiadomski, *Samorząd terytorialny w warunkach współczesnego państwa*, „Państwo i Prawo”, nr 9, s. 106.
192. (F) *Kolegium ekspertów do spraw dzieł sztuki*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, s. 187-189.
193. (F) *Życie w polskim dworze*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, s. 2-7.

194. (G) *Wokół jednego zabytku. „Skradziony pocałunek”* (dotyczy obrazu Fragonarda skradzionego w Polsce, wywiezionego przez władze ZSRR i sprzedanego do Metropolitan Museum w Chicago), „Spotkania z Zabytkami”, nr 2, s. 28.
195. (G) *Zabytki w klatce* (obrót zabytkami i dziełami sztuki), „Przegląd Tygodniowy”, nr 25.
196. (H) *Jak spano w Polsce* (o historii sypialń), „Dom i Wnętrze”, nr 1, s. 60-63.
197. (H) *Fałszywy Krzyż* (dotyczy daty 1918 na Krzyżu Walecznych na Grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie), „Spotkania z Zabytkami”, nr 3, s. 53-54.
198. (H) *„Nie podkładać nauce kabana”* (krytyka Komitetu Badań Naukowych), „Tygodnik Solidarność”, wrzesień.
199. (H) *I honor i Ojczyzna* (głos w sprawie artykułu J. Miliszkiewicza, nazywającego przestępstwem próbę regulacji zasad obrotu i wywozu dzieł sztuki), „Przegląd Tygodniowy”, nr 37, s. 10.
- 1992**
200. (A) *Ochrona prawna zabytków w Republice Federalnej Niemiec. Teksty i komentarze*, Warszawa, ss.192.
201. (C) *Podstawy wiedzy obywatelskiej: prawo, organy władzy i administracji, rynek, przedsiębiorstwa, banki* [w:] *Wybrane problemy wiedzy obywatelskiej*, MON (broszura inst. dla oficerów).
202. (C) *Wywóz zabytków i dóbr kultury w świetle prawa. Uwagi de lege ferenda*, „Państwo i Prawo”, nr 2, s. 46-56.
203. (F) *Pracownik nauki – zawód czy powołanie?* „Nauka i Przyszłość”, nr 1, s. 7.
204. (G) *Wątpliwe zabytki*, „Życie Codzienne”, nr 10.
205. (G) *Ostatnie dni zabytków*, „Zdarzenia Muzealne”, nr 3.
206. (H) *Prosimy do stołu* (dotyczy stołów i zastaw), „Dom i Wnętrze”, nr 1, s. 59-60.
- 1993**
207. (C) *La protection des biens culturels en droit publique (Rapport)* [w:] *Travaux de la Societe des amis de la culture juridique française Henri Capitant – Varsovie*, Flammarion-Paris, s. 461-472.
208. (C) *Państwo prawa – rzeczywistość i iluzje* [w:] *„Mała Konstytucja” w procesie przemian ustrojowych*, red. M. Kruk, Warszawa, s. 58-66.
209. (C) *Organ władzy RP i prawa obywatelskie* [w:] *Vademecum wiedzy obywatelskiej*, MON.
210. (C) *Prawa do dóbr kultury na ziemiach zachodnich i północnych*, „Państwo i Prawo”, nr 10, s. 46-56.
211. (C) *Profesor Marian Lalewicz i działalność Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, nr 1.
212. (C) *Blaski i cienie odbudowy i zagospodarowania zabytków. Perspektywa prawnicza*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, nr 3-4, s. 327-334.
213. (C) *Zygmunt Luba-Radzimiński i Archiwum berehskie*, „Gens”, nr 1- 4, s. 1-11.
214. (F) *Zabytek – pamiątka czy dobro kultury?* „Ochrona Zabytków”, nr 3, s. 261-264.
215. (H) *Cegielka na „nagusa”* (w sprawie pomnika Peowiaka przed Zachętą), „Życie” z 21 grudnia (dodatek „Ekstra”).
- 1994**
216. (B) M. Kruk, J. Pruszyński, *Jaka konstytucja? Analiza projektów Konstytucji RP*, Wydawnictwo Sejmowe.
217. (C) *Restitution and revindication of art treasures spoiled or displaced during or in result of war*, „Polish Yearbook of International Law”, vol. XXI, s. 106-120.
218. (C) *Blaski i cienie odbudowy i zagospodarowania zabytków*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXXVIII (nr specjalny), s. 327-334.
219. (C) *Nieznany protokół Rady Ochrony Zabytków z 1953 roku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXXVIII (nr specjalny), s. 335-340.
220. (H) *Romans cesarsko-królewski* (dotyczy historii rodziny w cyklu „Prababki w kolorze sepii”), „Twój Styl”, nr 3, s. 52-55 (fot.).
221. (H) *O żurawiejkach polemicznie. Tradycje prawdziwe i podrabiane*, „Polska Zbrojna”, nr 18.
222. (H) *Lance do boju, szable w dłoń. Rzecz o żurawiejkach*, „Polska Zbrojna”, nr 250.
- 1995**
223. (C) *Cultural losses of Poland and their restitution* [w:] *Cultural treasures moved because of the war*, red. D. Opper i D. Lemmermeier, Bremen, s. 64-78.
224. (C) *Das Recht auf Kulturgüter in den westlichen und nördlichen Gebieten Polens*, „Polish Yearbook of International Law”, vol. XXII, s. 187-200.
225. (C) *Tu felix Austria, czyli rzecz o ochronie zabytków*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego”, t. 2, s. 7-20.
226. (C) *A jednak pamiątka! Uwagi polemiczne*, „Ochrona Zabytków”, nr 1, s. 10-13.
227. (E) *Alfons K. Uhl, Der Handel mit Kunstwerken in europäischen Binnenmarkt. Warenverkehr gegen nationaler Kulturschutz*, „Polish Yearbook of International Law”, vol. XXII.
228. (F) *Glosa do wyroku NSA, OZ Poznań z 21.IX.1993 r. SA/Po 3224/92* (dotyczy zwolnienia od podatku od spadków zabytków nieruchomości, daty decydującego stanu prawnego i znaczenia wpisu do rejestru zabytków), „OSP”, nr 5, poz. 121 aa.
229. (G) *Kondycja nauki polskiej*. List do Redakcji, „Rzeczpospolita”, nr 171, s. 5.
- 1996**
230. (B) K. Budziło, J. Pruszyński, *Dla dobra Rzeczypospolitej. Antologia myśli państwowej*, Wydawnictwo Sejmowe, ss. 377.
231. (C) *Prawo i ochrona zabytków 1944-1989. Próba oceny* [w:] *Ochrona i konserwacja dóbr kultury w Polsce 1944-1989: uwarunkowania polityczne i społeczne: materiały konferencji naukowej*, Kazimierz Dolny, red. A. Tomaszewski, Warszawa, s. 15-35.
232. (C) *Pamjat'ki kultury – spilna spadszczina czy predmet supereczok* [w:] *Povernennija kulturnogo nadbannja Ukrainy. Problemi, zavdannja, perspektivy* – wyпуск 6, red. O. K. Fedoruk i L. Ī. Lozanko, Kiiw, s. 80-87.
233. (C) *Stan i potrzeby regulacji prawnej ochrony zabytków w Polsce*, „Przegląd Legislacyjny”, nr 2, s. 9-29.

234. (C) *Stan i potrzeby regulacji prawnej ochrony zabytków w Polsce*, „Ochrona Zabytków”, nr 3, s. 292-301.
235. (C) *Dziedzictwo kulturalne, obrót oraz zwrot skradzionych lub nielegalnie wywiezionych dzieł sztuki*, „Ochrona i Konserwacja Zabytków”, nr 2, s. 105-116.
236. (C) *Prawa człowieka do dziedzictwa kulturowego wobec Wspólnego Rynku (cz. I)*, „Universitas – kwartalnik”, Zürich, nr 63, s. 21-25.
237. (C) *Prawa człowieka do dziedzictwa kulturowego wobec Wspólnego Rynku (cz. II)*, „Universitas – kwartalnik”, Zürich, nr 64-65, s. 4-7.
238. (C) *Przestępstwo miastobójstwa. Projekt konwencji międzynarodowej Association internationale de Droit d'Art (Genewa)*, „Ochrona Zabytków”, nr 1, s. 45-51.
239. (E) J. S. Pasierb, *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, „Ochrona Zabytków”, nr 3, s. 336-341.
240. (F) *Stan i potrzeby regulacji prawnej ochrony zabytków w Polsce*, „Ochrona Zabytków”, nr 3, s. 292-301.
241. (H) *Była taka szkoła* (o XXXIV Liceum Ogólnokształcącym im. Karola Świerczewskiego w Warszawie). Udział z głosem w dyskusji w filmie dokumentalnym. Reżyseria i scenariusz Wiktor Skrzynecki. Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, Łódź 1996. [<http://www.filmipolski.pl/fp/index.php/429483>].
- 1997**
242. (C) *Cultural losses – cultural heritage – cultural legitimacy* [w:] *The Spoils of War. Cultural losses of the World War II and its Aftermath*, red. E. Simpson, „The Spoils of War”, vol. 52, New York, s. 49-52.
243. (C) *Pamjatki starovini, kulturni cinnosti, spadszczina* [w:] *Povernennnja kulturnogo nadbannja Ukrainy. Problemi, zavdannja, perspektivy* – wyпуск 10, red. O. K. Fedoruk i L. Ā. Lozanko, Kiiw, s. 47-53.
244. (E) T. Polak, *Zamki na kresach*, „Rzeczpospolita”, nr 211, dodatek s. IV.
245. (F) *Nowa Akademia*, „Forum Akademickie”, nr 12, s. 24-25.
246. (G) *Słaba straż dziedzictwa. Kultura i nauka w Konstytucji RP*, „Rzeczpospolita”, nr 131, s. 17.
247. (G) *Od Sasa do... Napoleona* (dwie wystawy), „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 155, s. 18.
248. (G) *Stracone dziedzictwo kultury* (o zabytkach dotyczących Kresów Wschodnich RP), „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 214, s. 16-17.
249. (G) *Pałac Pięędzy. O polskiej szkole konserwacji*, „Rzeczpospolita”, nr 303, s. 4.
- 1998**
250. (C) *Cultural Heritage and United Europe* [w:] *Actas de IV Congresso de la Cultura Europea*. Red. E. Banus, Pamplona 1998, s. 1017-1030.
251. (C) *Książka – dokument i pamiątka przeszłości. Dziedzictwo kulturowe* [w:] *Bibliofilstwo warszawskie*, wyd. Biblioteka m. st. Warszawy, „Seria Warszawianistyczna”, z. 7, red. J. Ješko, Warszawa, s. 44-59.
252. (D) *Wnioski rewindykacyjne zbiorów Ossolineum oraz dzieł sztuki i zabytków ze zbiorów lwowskich*, wyd. Biura Pełnomocnika Rządu Rzeczypospolitej Polskiej do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, Warszawa, ss. 148.
253. (E) L. Górnicki, *Prawo Trzeciej Rzeszy w nauce i publicystyce prawniczej Polski międzywojennej*, „Dzieje Najnowsze”, nr 3, s. 235-240.
254. (G) *Kontredans dyplomatyczny* (dotyczy Zakładu Narodowego im. Ossolińskich i Biblioteki Pruskiej), „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 297, s. 17.
255. (G) *Oddać każdemu co mu się należy*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”) nr 244, s. 16-17.
256. (G) *Na rozdrożach kultury: dziedzictwo europejskie, narodowe czy własne*, „Rzeczpospolita”, nr 273, s. 16.
257. (G) *Ułańska mogiła*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 4.
258. (H) *Pała kultury* (dotyczy 70-metrowego pomnika „Buławy Sobieskiego”), „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 44.
259. (H) *Są sprawdzone procedury. List do Redakcji*, „Forum Akademickie”, nr 4. [<http://www.forumakad.pl/archiwum/98/4/artykuly/16-listy.htm>].
- 1999**
260. (C) *Ochrona zabytkowych zapisów fonograficznych* [w:] *Państwo prawa. Administracja. Sądownictwo. Prace dedykowane Prof. dr Januszowi Łętowskiemu w 60. rocznicę urodzin*, red. A. Łopatka, A. Wróbel i S. Kiewlicz, Warszawa, s. 368-376.
261. (C) *Polska między Wschodem i Zachodem. Powstanie Państwa Polskiego w świetle prawa międzynarodowego*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Handlu i Prawa”, nr 2, s. 32-59.
262. (F) *Ochrona zabytkowych zapisów fonograficznych*, „Ochrona Zabytków”, nr 2, s. 189-193.
263. (F) *Dziedzictwo kultury – europejskie, narodowe czy własne?* „Ochrona Zabytków”, nr 4, s. 403-406.
264. (F) *Pomniki historii jako kategoria prawna*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, s. 418-422.
265. (G) *Cokół i figury* (dotyczy Lwowa), „Rzeczpospolita”, nr 27.
266. (G) *Syndrom Kiemlicza czyli mienie podworskie*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 159 z 10-11 lipca, s. D1-D3.
267. (G) *Znikoma szkodliwość czy wielkie niedbalstwo: dziedzictwo narodowe*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 249 z 23 października, s. D1 i D4-D5.
268. (H) *Świątynia Opatrzności?* „Biuletyn Wilanowski”, nr 10 (142).
- 2000**
269. (C) *Grabież i niszczenie dziedzictwa kulturalnego Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej* [w:] *Europa nieprowinjonalna. Przemiany na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (Białoruś, Litwa, Łotwa, Ukraina, wschodnie pogranicze III Rzeczypospolitej Polskiej) w latach 1772–1999*, red. K. Jasiewicz, Warszawa-Londyn, s. 198-213.
270. (E) M. Niedźwiedz, *Obrót dobrami kultury w Unii Europejskiej*, „Państwo i Prawo”, z. 11, s. 100-102.
271. (E) *Dzieje niedokończone* (recenzja książki H. Samsownicy i J. Tazbira *Tysiącletnie dzieje*, Wrocław 2000),

- „Rzeczpospolita” (dodatek „Rzecz o Książkach”, nr 8), nr 179 z 2 sierpnia, s. E3.
272. (G) *Wszystko na sprzedaż?* „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 33.
273. (G) *Piękna nasza Polska cała*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 45.
274. (G) *Bejsbolówka czy rogatywka*, „Rzeczpospolita”, nr 48, s. D1.
275. (G) *Miejsce szczególne. O nieszczęsnym Wilanowie*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 152, s. D5-D6.
276. (G) *Ograniczyć, wyprzeć, zlikwidować* (głos w dyskusji „Zmierzch inteligencji”), „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – minus”), nr 188, s. D6.
277. (G) *Piękna nasza Polska cała: wędrówki*, „Rzeczpospolita”, nr 263, s. D1-D3.
278. (G) *Biblioteka Pruska dla fundacji? Inicjatywa polsko-niemieckiej Grupy Kopernika*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 281.
279. (G) *Podarunek w stylu PRL* (dotyczy darowizny XVI-wiecznej biblii kanclerzowi Niemiec Gerhardowi Schröderowi przez premiera Polski Jerzego Buzka), „Rzeczpospolita”, nr 289 z 11 grudnia.
280. (G) *Zwrot dóbr kultury*, „Rzeczpospolita”, nr 290 z 12 grudnia.
281. (G) *Nie zastępować rządu* (opinia dotycząca memoriału „Grupy Kopernika” w sprawie zwrotu Biblioteki Pruskiej), „Rzeczpospolita”, nr 293, z 16 grudnia.
282. (H) *Partia, Wiersz wyborczy, Lewą marsz, Kołysanki dla wyborcy* (poetycka twórczość Jana Piotra Pruszyńskiego), „Naukowiec” (napis seria VI), s. 309-314.
283. (H) *List do Redakcji*, „Rzeczpospolita” z 11 marca.
- 2001**
284. (A) *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*, wyd. Zakamycze, Kraków, t. I-II, ss. 481 i ss. 685.
285. (C) *Koncepcje i dylematy niepodległości i suwerenności w dawnej polskiej myśli politycznej* [w:] *Spór o suwerenność*, red. W. J. Wołpiuk, Warszawa, s. 11-50.
286. (C) *Własność dzieł sztuki i zabytków. Dylematy restytucji* [w:] *Instytucje współczesnego prawa administracyjnego. Księga jubileuszowa Profesora Józefa Filipka*, red. I. Skrzydło-Niżnik, Kraków, s. 587-599.
287. (C) *Informacja – prawo – informatyka*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki, Zarządzania i Administracji”, nr 1, s. 19-24.
288. (C) *Projekt ustawy o ochronie zabytków z 14 lipca 2000 r.*, „Przegląd Legislacyjny”, nr 1 (27), s. 49-65.
289. (G) *Na straży moździerza. Piąta reforma czyli konserwacja konserwatorów*, „Rzeczpospolita” (dodatek: „Prawo codnia”), nr 16 z 19 stycznia, s. C3.
290. (G) *Liberum veto i zabytki* (nadtytuł: *Dzierżenie rzeczy cudzych, bezprawnie przywłaszczonych nie jest równoznaczne z tytułem własności*), „Rzeczpospolita” (Opinie), nr 81 z 5 kwietnia, s. A10 [<http://www.zabytki.pl/sources/prawo/pruszynski.html>]
291. (G) *Upaństwowione dziedzictwo? Kultura w Sejmie*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), nr 128 z 2 czerwca.
292. (H) *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrony prawna*, „Echo Warki”, nr 37 s. 2-3.
- 2002**
293. (C) *Dziedzictwo kultury w świetle Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 2 kwietnia 1997 r.* [w:] *Konstytucja i władza we współczesnym świecie. Doktryna – Prawo – Praktyka. Prace dedykowane Profesorowi Wojciechowi Sokolewiczowi*. red. M. Kruk, J. Trzciniński i J. Wawrzyniak, Warszawa, s. 130-140.
294. (C) *Dziedzictwo kultury: teorie, dylematy restytucji*, „Przegląd Wschodni”, R. VIII, z. 2, s. 259-390.
295. (C) *Dziedzictwo kultury i przestrzeń miejska: geneza, przesłanki i możliwości ochrony*, „Samorząd Terytorialny”, nr 7-8, s. 3-18.
296. (C) *Prawa własności do mienia skonfiskowanego w trybie dekretu z dnia 6 września 1944 roku o reformie rolnej*, „Przegląd Sądowy”, nr 10, s. 96-104.
297. (E) *Madonny kresowe* (recenzja pracy T. Kukiza *Madonny kresowe i inne obrazy sakralne z Kresów w diecezjach Polski*, t. I-VII, Wrocław-Warszawa 1997-2002), „Powściągliwość i Praca”, nr 10, s. 16.
298. (G) *Co o tym myślisz?* (o wpływie propagandy antyreligijnej na przestępczość młodocianych), „Powściągliwość i Praca”, nr 2, s. 35.
299. (G) *Wszzechwładne słoństwo* (o treściach antyreligijnych w sztuce), „Powściągliwość i Praca”, nr 3, s. 35.
300. (G) *Katolicyzm praktyczny*, „Powściągliwość i Praca”, nr 4, s. 36-37.
301. (G) *Jak psuć prawo, czyli rzecz o zabytkach*, „Rzeczpospolita”, nr 104 z 6 maja, s. C4.
302. (G) *Kącik mody* (o strojach na I Komunię), „Powściągliwość i Praca”, nr 5.
303. (G) *Łaciński gwóźdź* (dotyczy wystąpień antykatolickich w Rosji), cz. I, „Powściągliwość i Praca”, nr 6, s. 10-11.
304. (G) *Łaciński gwóźdź* (dotyczy wystąpień antykatolickich w Rosji), cz. II, „Powściągliwość i Praca”, nr 7-8, s. 10-11.
305. (G) *Historię waszą piszcie sami*, „Powściągliwość i Praca”, nr 9, s. 8-9.
306. (G) *Ciebie on z łowczych obieży wuzuje*, „Powściągliwość i Praca”, nr 11, s. 11-12.
307. (G) *Bóg się rodzi, moc truchleje...*, „Powściągliwość i Praca”, nr 12, s. 7-8.
308. (H) *Nowa filozofia ochrony zabytków* (polemika z wice-minister kultury Aleksandrą Jakubowską), „Rzeczpospolita”, nr 140, s. A7.
309. (H) *Pustynia Wilanów?* „Biuletyn Wilanowski”, nr 14.
- 2003**
310. (C) *Szlachectwo i tytuły rodowe ze stanowiska prawa* [w:] *Ocalić dla przyszłości. Księga pamiątkowa Profesora Ryszarda Brykowskiego*. Red. M. Dłutek, P. Paszkiewicz i G. Ruszczyk, Warszawa, s. 29-45.
311. (C) *Blaski i cienie administracji. Rys historyczny* [w:] *Prawo do dobrej administracji*, red. Zygmunt Niewiadomski, Warszawa, s. 155-165.

312. (C) *Obrót dziełami sztuki, prawo do dziedzictwa kultury i Wspólny Rynek*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki, Zarządzania i Administracji”, nr 1, s. 19-28.
313. (E) A. K. Pietrzak, *Nauka w zjednoczonych Niemczech*, „Nauka”, nr 4, s. 69-79.
314. (G) *Pozwolenie na „Bambino”. Ochrona zabytków w Polsce*, „Rzeczpospolita”, nr 12 z 6-7 września, s. A10.
315. (G) *Czy powinniśmy przeproszać za wypędzenie?* (owiesiedleniach Niemców w Polskę po II wojnie światowej), „Rzeczpospolita” z 10 października. [<http://hometown.aol.de/w290650/7.08.21%20arch%2003.10.16%20RZ%20Pruszyński.htm>].
316. (G) *Nazwij ulice nowego Wilanowa*, „Rzeczpospolita” z 21 listopada (dodatek „Miasteczko Wilanów”).
317. (G) *Wiara i architektura*, „Powściągliwość i Praca”, nr 1, s. 34.
318. (G) *Faryżejska troska*, „Powściągliwość i Praca”, nr 2, s. 9-10.
319. (G) *Sprawiedliwość i własność społeczna*, „Powściągliwość i Praca”, nr 3, s. 29.
320. (G) *Pustostawie* (Matka Boska Ukradziona i inne dzieła polskie na Ukrainie), „Powściągliwość i Praca”, nr 5, s. 33.
- 2004**
321. (C) *Odpowiedzialność – fundament praworządności – koncepcja odpowiedzialności politycznej i jej aktualność* [w:] *Jakość administracji publicznej. Księga pamiątkowa Profesora Marcina Jełowickiego (1931-1998)*, red. J. Łukasiewicz, Rzeszów, s. 337-346.
322. (C) *Dziedzictwo kultury i ochrona zabytków w Polsce. Perspektywy na najbliższe dziesięciolecie* [w:] *Spotkania w Willi Struwego. Wykłady o dziedzictwie kultury*, red. D. Królak-Merska i K. J. Kwiecińska, Warszawa, s. 147-158.
323. (C) *Miasta i miastotwórstwo*, „Casus. Miesięcznik Samorządowych Kolegiów Odwoławczych”, nr 31, s. 10-16.
324. (C) *Informacja – prawo – informatyka*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki, Zarządzania i Administracji”, nr 1.
325. (C) *Dzieje integracji europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki, Zarządzania i Administracji”, nr 2.
326. (E) D. Szpoper, *Pomiędzy caratem a snem o Rzeczypospolitej: myśl polityczna i działalność konserwatystów polskich w guberniach zachodnich Cesarstwa Rosyjskiego w latach 1855-1862*, „Przegląd Wschodni”, t. IX, z. 3, s. 729-737.
327. (G) H. Grynberg, J. Pruszyński, *Żydzi pod flagą białoczerwoną*, „Wprost”, nr 5 (1105), s. 30-31.
328. (G) *Dzieło grabieży czyli wyzwalenie ze skarbów kultury (Rosja a później ZSRR wyzwalały nas ze skarbów narodowej kultury)*, „Wprost”, nr 12 (1112) z 21 marca, s. 76-78.
329. (G) *Kulturkampf (niemiecka grabież dzieł sztuki)*, „Wprost”, nr 49 (1149) z 5 grudnia, s. 76-79.
330. (G) *Chrześcijańskie korzenie Europy*, „Powściągliwość i Praca”, nr 9, s. 12-13.
331. (G) *Euroharce* („Harcerstwo wyzwolone” w College of Europe), „Powściągliwość i Praca”, nr 10, s. 8-9.
332. (G) *Szlachectwo i tytuły rodowe ze stanowiska prawa*, cz. I, „Pro Fide Rege et Lege”, nr 3-4, s. 30-35.
333. (G) *Obrazy z Syracuse* (dotyczy rewindykacji kolekcji dzieł malarstwa z Stanów Zjednoczonych), „Wspólnota Polska”, nr 6, s. 38-39.
334. (H) *Rymowanki Jana Nieznanego (Gdy podatnik ostatni..., Czerwona łapa – na jubileusz 250 n-ru „Biuletynu”)*, „Biuletyn Wilanowski”, nr 2, s. 4.
335. (H) *Matka Boska Łatyczowska. Dzieje obrazu*, „Parafia (św. Antoniego Zaccarii w Warszawie)”, nr 7, s. 17-18.
336. (H) *E. Wedel w Wilanowie*, „Biuletyn Wilanowski”, nr 9, s. 7.
337. (H) *Odświętany katolicyzm i rachunek sumienia*, „Więści z Wilanowa”, nr 39, s. 27-28.
338. (H) *Ulice nowego Wilanowa* (wywiad), „Biuletyn Wilanowski”, nr 12.
339. (H) *Chleba naszego powszedniego*, „Więści z Wilanowa”, grudzień, s. 18.
340. (H) *Filatelistyka maryjna*, „Parafia (św. Antoniego Zaccarii w Warszawie)”, nr 8, s. 9 (il.).
- 2005**
341. (C) *Wojna – prawo międzynarodowe – dobro kultury – dziedzictwo* [w:] *Dziedzictwo kultury wobec zagrożeń czasu wojny i pokoju. Konferencja międzynarodowa w 50. rocznicę podpisania Konwencji z 14 maja 1954 r. o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego*, red. J. Nowicki i K. Sałaciński, Warszawa, s. 228-241.
342. (C) *War – International Law – Cultural Property – Heritage* [w:] *Cultural Heritage in the Face of Threats in War and Peace Time*, Warsaw, s. 223-235.
343. (C) *Raub und Zerstörung des kulturellen Erbes der Ostgebiete der Polnischen Republik* [w:] *Polen und der Osten. Texten zu einem spannungsreichen Verhältnis*, red. A. Chwalba i P. O. Loew, Frankfurt am Main, s. 367-398.
344. (C) *Szlachectwo i tytuły rodowe ze stanowiska prawa*, cz. II, „Pro Fide Rege et Lege”, nr 1, s. 61-67.
345. (C) *Order Orła Białego w Rzeczypospolitej*, „Pro Fide Rege et Lege”, nr 2-3, s. 82-90.
346. (D) *Grusicanta seu żurawiejki* (pseud. Joannes Ursinus de Villanova [właśc. Jan Piotr Pruszyński]). Tekst w języku polskim i łacińskim. Wyd. bibliofilskie dla uczczenia Wilanowskiej Parady Kawalerii, Warszawa-Wilanów.
347. (F) *Kultura jako czynnik dobrej administracji. Głos w dyskusji* [w:] *Standardy administracji publicznej w Unii Europejskiej*, red. B. Kudrycka i P. Suwaj, Białystok, s. 66-67.
348. (G) *Zamiast Napoleona*, „Powściągliwość i Praca”, nr 5, s. 11.
349. (G) *Order Orła Białego w Rzeczypospolitej*, „Wspólnota Polska”, nr 1 (40), s. 29-35 [http://www.wrotapodlasia.pl/pl/region/urodziny_województwa/].
350. (G) *Świętostawieni bezmyślni?* (dotyczy języka tekstów kościelnych), „Powściągliwość i Praca”, nr 11, s. 12-13.
351. (H) *Wilanowski feretron Opatrzności*, „Biuletyn Wilanowski”, nr 1, s. 4 (il.).
352. (H) *Pojednanie czy niepamięć?* „Parafia (św. Antoniego Zaccarii w Warszawie)”, nr 10, s. 12.

2006

353. (C) *Kultura – kultura prawa – dziedzictwo kultury* [w:] *Prawo w XXI wieku. Księga pamiątkowa 50-lecia Instytutu Nauk Prawnych PAN*, red. W. Czapliński, Warszawa, s. 670-683.
354. (C) *Prawo do dziedzictwa kultury a własność dzieł sztuki i zabytków*, „Przegląd Zachodni”, R. LXII, nr 2, s. 3-14 [http://www.pz.iz.poznan.pl/folder2/dokumenty/2006_2/artikul.2_2006.pdf].
355. (C) *Dzieje i terażniejszość integracji europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki, Zarządzania i Administracji”, nr 1 (4), s. 25-38.
356. (F) *Własność prywatna i dobro publiczne. Antynomia czy zbieżność* [w:] *Własność prywatna i dobro publiczne. Problemy własnościowe i dobra kultury*, red. P. Kosiewski, Warszawa, s. 17-20.
357. (F) *Profesor Marian Lalewicz i Towarzystwo Opieki na Zabytkami Przeszłości*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 6, s.12-14.
358. (G) *Ewangelista z Kariotu? „Powściągliwość i Praca”*, nr 6, s. 12.
359. (H) *Szkaplerz, ryngraf, kaplerz...*, „Wieści z Wilanowa”, nr 421, s. 10-11 (il.).
360. (H) *Głos w sprawie Orderu Orła Białego*, cz. I, „Biuletyn Wilanowski”, nr 1.
361. (H) *Głos w sprawie Orderu Orła Białego*, cz. II, „Biuletyn Wilanowski”, nr 2.
362. (H) *Ulica Kazachska?* „Biuletyn Wilanowski”, nr 3, s. 5.
363. (H) *Św. Michale Archaniele*, „Parafia (św. Antoniego Zaccarii w Warszawie)”, nr 11, s. 18-19.
364. (H) *Gdzie chcemy Boga?* „Biuletyn Wilanowski”, nr 10, s. 3.
365. (H) *Tam gdzie wczoraj było rżysko* (dotyczy chaotycznej zabudowy nowego Wilanowa), „Biuletyn Wilanowski”, nr 10, s. 4.
366. (H) *Stryków ostrzega!* (dotyczy Autostrady A-2), „Biuletyn Wilanowski”, nr 16, s. 3.
367. (H) *Znów o ulicach Wilanowa*, „Biuletyn Wilanowski”, nr 18, s. 3.
368. (H) *Pedagogika specjalna*, „Biuletyn Wilanowski”, nr 22, s. 3.

369. (H) *Matka Boska Latyczowska*, „Wspólnota Polska”, nr 4, s. 8-9 [http://www.wspolnota-polska.org.pl/index.php?id=kw6_4_04]

2007

370. (C) *Szlaki drogowe w dawnej Rzeczypospolitej i sąsiadujących z nią ziemiach* [w:] *Prawno-ekonomiczne i techniczne aspekty bezpieczeństwa w ruchu drogowym*, red. K. Lejda, K. Rajchel i S. Wieczorek, Warszawa, s. 405-412.
371. (C) *Miasta i straże miejskie w przeszłości. Zarys problemu* [w:] *Przemiany i perspektywy straży miejskich i gminnych w ochronie bezpieczeństwa publicznego*, red. K. Rajchel, Warszawa, s. 251-261.
372. (C) *Komputer i prawo. Wprowadzenie do problemu*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki, Zarządzania i Administracji”, nr 1 (5), s. 226-242.
373. (C) *Bezpieczeństwo w sieci*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki, Zarządzania i Administracji”, nr 1 (5), s. 243-247.
374. (F) *Zamek w Pomorzanach (ziemi lwowskiej) i jego mieszkańcy*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 11, s. 22-24.
375. (F) *Obrazy z Syracuse* (rozważania o możliwości powrotu polskich dzieł z Wystawy Światowej 1939 r.), „Spotkania z Zabytkami”, nr 11, s. 20.
376. (G) *List do władz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie* [w:] Z. K. Witek, Karol Estreicher jr. (1906-1984), t. II (Losy spuścizny), Kraków, s. 803.
377. (G) *Sowiecki stempel na mapie Warszawy*, „Rzeczpospolita”, nr 34 z 9 lutego, s. A8 [http://www.rzeczpospolita.pl/dodatki/opinie_070209/opinie_a_2.html]
378. (G) *Order Orła Białego w Rzeczypospolitej*, „Spod znaku Afrodyty. Polski miesięcznik kulturalny na Cyprze”, r. X, nr 5 (96), s. 3 [<http://www.spodznakuafrodyty.com/Archives/2007%2005.pdf>]
379. (H) *Faryżejska lustracja*, „Parafia (św. Antoniego Zaccarii w Warszawie)”, nr 14, s. 12-14.

2008

380. (C) *Dzieje administracji w Polsce. Zarys problemu* [w:] *Księga Jubileuszowa Profesora Tadeusza Smoczyńskiego*, red. M. Andrzejewski, L. Kociucki, M. Łączkowska, A. Schulz, Toruń.

Zestawił Dariusz Matelski

Professor Jan Piotr Maria Pruszyński (1941-2008) Researcher into the Heritage of Polish Culture

PRUSZYŃSKI Jan Piotr Maria (12 May 1941 – 11 April 2008), outstanding expert on administrative and international law, author of the concept of “the heritage of Polish culture”, professor of law. Employee of the Institute of Legal Sciences at the Polish Academy of Sciences. Lecturer on the methodology of scientific work and the history of Polish law and state in the Department of Law at the School of Commerce and Law in Warsaw, and on the culture of law at the Warsaw Academy of Computer Science, Management and Administration. Author

of numerous publications on the application of law for the protection of monuments of culture, including the first Polish monograph on *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrony prawna* (The Heritage of Polish Culture, Its Losses and Legal Protection, Cracow 2001, vol. I-II, 481, 685 pp.), an analysis of the theoretical, historical and legal aspects of the cultural heritage, of special significance for the realisation of the constitutional principle of protecting the national heritage and for resolving complicated questions relating to the revindica-

tion of works of art and monuments lost and transferred due to wars, changes of frontiers and political transformations, as well as the improvement of legal solutions. Long-term member of the Council for the Protection of Historical Monuments at the Ministry of Culture and the International Polish-Ukrainian Commission for the restoration of works of art. General reporter at the VII UNESCO conference held in 1994 on the restoration of works of art. Expert of the Polish government delegation for a diplomatic conference about the acceptance of the UNIDROIT convention of 24 June 1995 about the international restoration of cultural property. Participant of international negotiations concerning the Prussian Library. Polish delegate for the IV International Congress of European Culture held in 1996. In 1967-2008 published 380 titles, including 11 books of his own,

two books written as co-author, 94 articles in scientific periodicals and collected works, 17 studies edited or prepared by the Professor, 29 reviews, 58 communiqués in scientific periodicals, 105 works serving the popularisation of science (in monthlies, weeklies and dailies), and 64 *varia* – voices in discussions and scientific and popular-scientific polemics in monthlies, weeklies and dailies. Awarded for scientific activity with a silver (1986) and gold (1996) Cross of Merit and a silver Medal for Merit to Culture “Gloria Artis” (2006).

Professor Jan Pruszyński died on 11 April 2008 in Warsaw and was buried in his family grave at the Stare Powązki cemetery (plot 230-III-9).

Dariusz Matelski

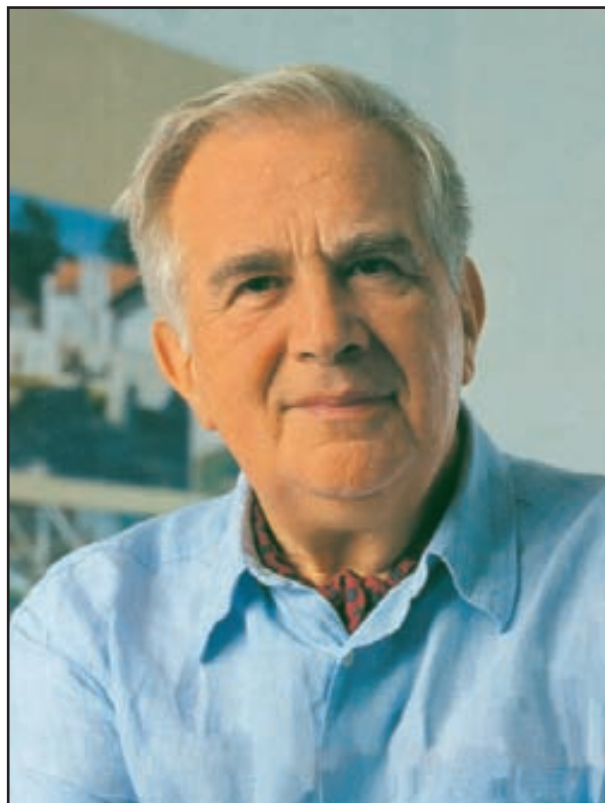
PROFESOR ANDRZEJ KICIŃSKI 1938 – 2008

12 września 2008 r. zmarł Andrzej Kiciński, profesor Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, wybitny twórca, laureat wielu konkursów architektonicznych i wielu prestiżowych nagród, w tym honorowej nagrody SARP 1997. Był on dobrze znanym czytelnikom „Muzealnictwa” dzięki serii artykułów poświęconych kształtowaniu muzeów*.

Już w 1986 r. Sekcja Teorii i Krytyki Architektonicznej przy oddziale warszawskiego SARP wyróżniła go za wybitny warsztat zawodowy i ratowanie kultury urbanistycznej. Architektura mieszkaniowa, planowanie przestrzenne i muzealnictwo to były trzy podstawowe wątki Jego działalności i we wszystkich ujawnił się jako wybitna indywidualność. Był członkiem wielu stowarzyszeń twórczych, wchodził w skład Komitetu Architektury i Urbanistyki Polskiej Akademii Nauk. To właśnie na czerwcowym posiedzeniu tego komitetu widzieliśmy się po raz ostatni.

Niezwykły urok i wielka osobista kultura Andrzeja Kicińskiego, wyrażająca się zarówno w twórczości, jak i koleżeńskich kontaktach sprawiły, że podobnie jak wielu kolegów, śmierć Jego odczułem bardzo dotkliwie, jako utratę osoby bliskiej. Możliwością przekazania moich refleksji o Nim w „Muzealnictwie” jestem tym bardziej zaszczycony, że dane mi było niekiedy sprawować rolę pośrednika w kontaktach Andrzeja z Redakcją.

* W kolejnych numerach „Muzealnictwa” Andrzej Kiciński publikował następujące artykuły: nr 39'1997 – *Nowe Muzeum Wojska Polskiego w Cytadeli Warszawskiej*; nr 40'1998 – *Racjonalizm i romantyzm w oświetleniu naturalnym muzeów i galerii sztuki*; nr 41'1999 – *Bregencja, Bazylea, Bilbao. Trzy muzea, trzech mistrzów, trzy idee architektury*; nr 42'2000 – *Parki muzeów i parki sztuki jako czynnik tożsamości narodowej*; nr 43'2001 – *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie?*; nr 44'2002 – *Trwałość idei architektonicznej i wystawienniczej muzeum sztuki na przykładzie MASP i MAC w Nitrói*; nr 45'2004 – *Tendencje w projektowaniu budowli muzealnych u progu XXI wieku*; nr 46'2005 – *Konkurs na projekt Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie – idea, twórcy, zadanie, wynik*; nr 47'2006 – *Rozkwit i przyszłość zgrupowań muzeów w centrach miast. Nowe i zmodernizowane muzea w Paryżu, Madrycie i Monachium*; nr 48'2007 – *Konkurs na Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Oczekiwania i werdykt*; nr 49'2008 – *Muzea w pejzażu – Kröller Müller w Otterlo, Luisiana i Arken pod Kopenhagą, André Malraux w Le Havre, Orońsko.*



Do zagadnień muzealnictwa miał On stosunek szczególny – uznawał, że projektowanie muzeum stało się probierzem wielkości architekta. Od 1993 r. prowadził na warszawskim Wydziale Architektury cykl wykładów na temat projektowania muzeów. Miał w tym zakresie bogate doświadczenie. Był autorem zwycięskiej, zaprojektowanej wspólnie z Markiem Budzyńskim pracy w konkursie na Muzeum Wojska Polskiego na Cytadeli Warszawskiej. Do tematu tego wrócił opracowując w latach 1993-1994 koncepcję realizacyjną projektu. W laudacji z okazji wręczenia w 1997 r. Andrzejowi Kicińskiemu nagrody honorowej SARP Henryk Drzewiecki stwierdził, że realizacja Jego dzieła z końcem lat 70. zapisałyby się w annałach światowej architektury.

Praca konkursowa wykonana wspólnie z Markiem Budzyńskim i Adamem Kowalewskim na temat galerii Schirn na obszarze starego miasta we Frankfurcie n. Menem, połączona z przekształceniem rejonu katedratusz, *przywoływała w planie i wnętrzu echa uliczek i placów z cytatami kamieniczek istniejących przed bombardowaniem w 1944 roku*. Do realizacji wybrano w 1980 r. projekt o zupełnie odmiennym charakterze, ale po kilku latach ze zdumieniem odkryłem, że zrekonstruowana została pierzeja dawnego placu rynkowego.

Za swą ważną wypowiedź na temat architektury muzealnej Andrzej Kiciński uważał projekt konkursowy z 2002 r. na Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej

skiej. Podkreślał walory funkcjonalne proponowanego rozwiązania, w tym właściwe zaplanowanie zaplecza, a szczególnie pracowni konserwatorskich.

Problematyce muzealnej poświęcił swe dwie najważniejsze prace akademickie: doktorską i habilitacyjną. Pierwsza z nich, obroniona w 2000 r., nosiła tytuł: *Narodowy Park Sztuki na skarpie warszawskiej w szczególnym miejscu śródmieścia: Książęcem i Ujazdowie – idea i trwałość założeń przestrzennych*. Dowodził w niej, że w Warszawie istnieją już zręby Narodowego Parku Sztuki, a lokalizacja w rejonie skarpy dalszych muzeów i obiektów kultury miałaby niewątpliwie wpływ na budowę tożsamości warszawskiej i narodowej. Dowodził, że muzea są istotnym elementem przestrzeni publicznych miast, wnosząc do skomercjalizowanego na ogół centrum pierwiastek kultury i tym samym wpływając na ich charakter i nastrój. Było to rozwinięcie Jego tezy o konieczności poszukiwania istoty miejsc przestrzeni miejskiej.

W 2004 r. opublikował rozprawę habilitacyjną: *Strategie i dylematy rozwoju*. Za bardzo ważne uznać należy stwierdzenie Autora, że praca skierowana jest do architektów, muzeologów i planistów przestrzennych. Powiązanie tych trzech specjalności w ujęciu Andrzeja Kicińskiego miało szczególną wymowę, znajdowało bowiem pełne potwierdzenie nie tylko w Jego działalności jako twórcy i badacza, ale również na polu organizacyjnym jako przewodniczącego od 2003 r. Rady Urbanistyczno-Architektonicznej przy Prezydencie Warszawy. W książce wyraził pogląd, że *pełną odpowiedzialność za realizację strategii rozwoju muzeów ponosi architekt... od przyjętej koncepcji i rozważań projektowych zależą bowiem funkcjonalne, przestrzenne i ekonomiczne przedsięwzięcia, a więc w dużej mierze sukces lub porażka strategii*.

To zapewne uznanie dla tak sformułowanej misji architekta spowodowało, że został powołany w skład Rady Powierniczej Muzeum Narodowego w Warszawie, mającej na celu określenie strategii jego rozwoju.

Na czele zaobserwowanych tendencji w dziedzinie miejskiego budownictwa muzealnego umieszczał:

- strategię ugruntowywania tożsamości przez eksponowanie wartości dziedzictwa kulturowego, szczególnie ważną w okresie powszechnej globalizacji,
- strategię podnoszenia atrakcyjności miasta przez lokalizację muzeum.

W rozdziale *Podnoszenie standardu gorszej części miasta* pisał: *lokalizacja ważnego muzeum, czy atrakcyjne-*

go ośrodka kultury nobilituje rejon usytuowania, podnosi jego atrakcyjność. Takim przykładem była lokalizacja Centrum Pompidou w rejonie rozbieranych wówczas hal i upadająca dzielnica Le Marais w Paryżu. Muzeum Guggenheima w Bilbao, Tate Modern w Londynie i Kunsthaus w Grazu łączy jedno: wszystkie są położone w „złej” części miasta. Odnosząc te doświadczenia do Warszawy, pisał cztery lata temu: *znając długie i trudne losy programu budowy Muzeum Sztuki Współczesnej można wysnuć refleksje, że gmach ten powinien zapoczątkować przemianę obszarów obecnie zaniedbanych, ale leżących w istotnych dla miasta rejonach, posiadających potencjalne walory dostępności, atrakcyjnego sąsiedztwa. Port praski, Powiśle (np. elektrownia) są niewątpliwie takimi miejscami*. Zdecydowano inaczej ze znanymi konsekwencjami.

Wątek ten kontynuował w „Muzealnictwie” 45’2004, w artykule *Tendencje w projektowaniu budowli muzealnych u progu XXI wieku* pisząc, że trwający ponad 20 lat okres sukcesów realizacyjnych muzeów sztuki w Europie Zachodniej ominął Polskę. Niewątpliwie jednak niektóre z omawianych doświadczeń mogłyby poprawić polską sytuację. Stosowane szeroko „konwersje” funkcjonalne – wykorzystanie na cele muzealne starych budynków przemysłowych, zajezdni, szpitali czy elektrowni mogą niewątpliwie ułatwić start realizacji i zapewne obniżyć koszty. Tak już zdecydowano w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego. A dalej zadawał pytanie: *Czy jednak odkładane od dziesięcioleci budowy Muzeum Śląskiego i Muzeum Sztuki w Łodzi nie byłyby realniejsze, gdyby wykorzystać niszczone hale fabryczne?*

W Łodzi przesłanie to zostało w dużej mierze spełnione. Ostatnio otwarto Muzeum Sztuki w Kompleksie Zakładów Poznańskiego, a wizje projektowe dotyczą również zespołu elektrociepłowni w rejonie dworca Łódź Fabryczna.

Wiele z koncepcji autorskich Andrzeja Kicińskiego pozostało niezrealizowanych. Miejmy nadzieję, że realnego kształtu nabierze Jego piękny zamysł budowy Muzeum Historii Polski na płycie przerzuconej nad Trasą Łazienkowską. Byłoby to najtrwalsze upamiętnienie architektonicznych dokonań tego wybitnego Twórcy – wizjonera, tak silnie związanego z Warszawą.

Krzysztof Pawłowski

1 listopada 2008

PROFESSOR ANDRZEJ KICIŃSKI
1938 – 2008

Andrzej Kiciński, professor in the Department of Architecture at the Warsaw Polytechnic, an outstanding author and winner of numerous architectural competitions and prestigious awards, died in Warsaw on 12 September 2008. He was a member of many associations and the Committee of Architecture and Town Planning at the Polish Academy of Sciences. The Professor was also known to readers of "Muzealnictwo" as the author of a series of articles on designing museum buildings in Poland and all over the world.

Residential architecture, spatial planning and museum studies comprised the fundamental motifs of the Professor's work, whose extraordinary personality left an imprint on all three fields. He represented an exceptional attitude towards museum studies, and maintained that designing museum was the measure of an architect's status. Prof. Kiciński was the co-author, together with Marek Budzyński, of the winning design in a competition for the Polish Army Museum in the Warsaw Citadel as well as a competition project for the National Museum of the Land of Przemyśl (2002). He regarded the most prominent tendencies in urban museum architecture to include the strategy of establishing identity by stressing the values of cultural heritage, of particular importance in an era of universal globalisation, and the enhancement of a city's attractiveness by a suitable localisation of a museum. Splendid examples of such realisations included, in his opinion, the localisation in a "bad" part of town of Centre Pompidou in Paris, the Guggenheim Museum in Bilbao, the Tate Modern in London and the Kunsthaus in Graz.

The Professor referred these experiences to Warsaw, declaring that a project for a new seat of the Modern Art Museum should initiate a transformation of sites in heretofore neglected regions of essential importance for the town. This recognition of the mission fulfilled by architecture became the reason for the Professor's appointment to the Trustees Board of the National Museum in Warsaw, whose purpose is to establish a strategy of the Museum's further development.

Andrzej Kiciński devoted two of his most relevant publications to the topic of museums: his Ph.D thesis, presented in 2000 (*Narodowy Park Sztuki na skarpie warszawskiej w szczególnym miejscu śródmieścia: Książęcem i Ujazdowie – idea i trwałość założeń przestrzennych / The National Art Park on the Warsaw Escarpment in a Distinctive Part of the City: Książęce and Ujazdów – the Idea and Permanence of Spatial Premises*), and a habilitation dissertation from 2004 (*Strategie i dylematy rozwoju / The Strategies and Dilemmas of Development*).

Many of Andrzej Kiciński's auteur conceptions still await implementation. Let us hope that his project of building a Polish History Museum on a foundation across the Trasa Łazienkowska route will become realised. This would be the most durable commemoration of the architectural accomplishments of this eminent Author and visionary, so strongly connected with Warsaw.

Krzysztof Pawłowski
1 November 2008