

MUZEALNICTWO

50

MUZEUM MIASTA GDYNI

WARSZAWA 2009

<i>Beata Pawłowska-Wilde</i> 50. NUMER „MUZEALNICTWA” – PONAD PÓŁ WIEKU WSPÓŁPRACY Z MUZEALNIKAMI	11
<i>Dorota Folga-Januszewska</i> MUZEA W POLSCE W LATACH 1989-2008	18
<i>Dorota Folga-Januszewska, Andrzej Rottermund</i> STUDIA Z ZAKRESU MUZEOLOGII I MUZEALNICTWA NA WYŻSZYCH UCZELNIACH W POLSCE A ŚWIATOWE STANDARDY NAUCZANIA MUZEOLOGII	47
<i>Krzysztof Pomian</i> MUZEUM: KRYTERIA SUKCESU	57
<i>Gerdien Verschoor</i> CODART – SUKCES MIĘDZYNARODOWEJ SIECI MUZEÓW	65
<i>Dagmara Płaza-Opacka</i> MUZEUM MIASTA GDYNI Z MORZEM W TLE	78
<i>Jaromir Jedliński</i> PRZEMIESZCZENIA. UWAGI WOKÓŁ ROZBUDOWY MUZEUM SZTUKI W ŁODZI	87
<i>Anna Szybowicz, Wojciech Ślusarczyk, Michał Woźniak</i> MUZEUM NA WYSPIE. NOWA JAKOŚĆ BYDGOSKIEGO MUZEUM	104
<i>Maciej Szymczyk</i> NAJNOWSZE INWESTYCJE W MUZEUM PAPIERNICTWA W DUSZNIKACH ZDROJU	116
<i>Janusz Krolik</i> MUZEUM ROMANTYZMU POLSKIEGO W OPINOGÓRZE	126
<i>Urszula Zajączkowska</i> NOWY WIZERUNEK MUZEUM ŚLĄSKA OPOLSKIEGO	137
<i>Rafał Makuła</i> MUZEUM PROWINCJONALNE? GENEZA, HISTORIA I KONCEPCJA ROZWOJU MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE	148
<i>Wiesław Skibiński</i> BRZESKIE MUZEUM W REZYDENCJI ZAMKOWEJ – DAWNIEJ I DZIŚ	161
<i>Wioleta Janiga</i> MUZEUM ZIEMI PRUDNICKIEJ – HISTORIA I DZIEŃ DZISIEJSZY	167
<i>Zygmunt Krzysztof Jagodziński</i> NOWE MUZEUM MOTORYZACJI W WARSZAWIE	176
<i>Magdalena Białonowska</i> ANDRZEJ STANISŁAW CIECHANOWIECKI – KOLEKCJONER	180
<i>Piotr Makuła</i> KREACJA OBIEKTU MUZEALNEGO NA PRZYKŁADZIE ZARYSU PROJEKTU WYSTAWY KOLEKCJI BIEŻANOWSKIEJ	190
<i>Zygmunt Krzysztof Jagodziński</i> GIEBENHANOWIE – RODZINA RUSZNIKARZY WARSZAWSKICH Z XVIII/XIX WIEKU	202
<i>Bożena Steinborn</i> PRZYBLIŻENIE EUROPY. WRAŻENIA Z WYSTAWY BRUKSELSKO-WROCŁAWSKIEJ216	

<i>Łukasz Kossowski</i> „CUDOWNE LATA. MUZYKA, POEZJA, MALARSTWO. LATA 70., 80.”. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, kwiecień-wrzesień 2009	223
<i>Marcin Szelaąg</i> PRZYSZŁA ROLA EDUKACJI MUZEALNEJ W POLSCE	234
<i>Katarzyna Sobota</i> DZIAŁANIA PROMOCYJNE, MARKETINGOWE I EDUKACYJNE MUZEÓW ZAGŁĘBIA DĄBROWSKIEGO	243
<i>Tomasz Wilde</i> MUZEA BORNHOLMU	256
<i>Dominik Mączyński</i> MUZEUM MORSKIE W BARCELONIE. ŚWIATŁO I SZKŁO W SŁUŻBIE EKSPOZYCJI	267
<i>Aleksandra Magdalena Dittwald</i> FRANK GEHRY W TORONTO. TRANSFORMACJA MUZEUM SZTUK PIĘKNYCH ONTARIO	275
<i>Katarzyna Barańska</i> W SŁUŻBIE SPOŁECZNOŚCI LOKALNEJ – MUZEUM TOWARZYSTWA HISTORYCZNEGO W BUFFALO, NY	282
<i>Rafał Gołał</i> SZCZEGÓLNE ZASADY NADZORU NAD MUZEAMI	294
KONFERENCJE, KONKURSY	
XXXII ZGROMADZENIE DOROCZNE ICLM-ICOM W BUDAPESZCIE, 21-23 WRZEŚNIA 2009 – <i>Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	300
KONKURS „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA”. WARSZAWA 2009 – <i>Maria Sołtysiak</i>	303
RECENZJE	
<i>Antoni Romuald Chodyński</i> BIOGRAFICZNY ALBUM O ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA SŁANI	308
„ROCZNIK MUZEUM PAPIERNICTWA”, t. 1, Duszniki Zdrój 2007, ss. 185, il.; t. 2, Duszniki Zdrój 2008, ss. 214, il. – <i>Jozef Piłatowicz</i>	313
IN MEMORIAM	
HALINA STĘPIEŃ (1929-2008) – <i>Eliza Ptaszyńska</i>	316

50. NUMER „MUZEALNICTWA” PONAD PÓŁ WIEKU WSPÓŁPRACY Z MUZEALNIKAMI

W cieniu obchodów rocznic ważnych wydarzeń historyczno-społecznych, wymienić choćby Okrągły Stół, zburzenie Muru Berlińskiego, Powstanie Warszawskie, a także wybuch II wojny światowej, które przypadają na rok 2009, my, muzealnicy, świętujemy ukazanie się numeru 50. naszego rocznika „Muzealnictwo”.

Czy może dawać to powód do dumy w czasach obecnych, gdy półki księgarń i bibliotek pełne są tytułów czasopism, których ciągłość przekracza często tę dla nas magiczną cyfrę 50? Z pewnością tak. Jest to stale jeszcze jedyne w Polsce czasopismo, w którym zamieszczane są informacje na temat współczesnego wystawiennictwa i jego aranżacji, budynków muzealnych, spraw prawnych, a także szeroko pojętej problematyki rozwijających się muzeów w Polsce, Europie i na odległych kontynentach. Artykuły pióra wybitnych muzealników, często także autorów innej profesji, na pewno służą pomocą w rozwiązywaniu wielu problemów współczesnego muzealnictwa.

Powołanie „Muzealnictwa” to rok 1952. Bardzo dziś już odległy czas. Czas przemian, których odbicie odnaleźć można w wydawnictwie, jego szacie graficznej, papierze już dziś pozółkłym, a także jego zawartości.

Radość, którą dzielimy się z autorami, wydawcami, czytelnikami, zmacona jest smutkiem, że inicjator, założyciel i pierwszy redaktor naczelny – prof. dr Kazimierz Malinowski nie może już jej dzielić z nami.

* Autorka artykułu od czasu rozpoczęcia wydawania „Muzealnictwa” przez Dział Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków w 1982 r. pełniła funkcję sekretarza redakcji, a od roku 2000 do dziś jest zastępcą redaktora naczelnego.

Gdy piszę o tym naszym święcie, nasuwa się jednak refleksja. Podczas podsumowań osiągnięć tej czy innej działalności, czując się nowatorami myśli, czynu czy dzieła, zapominamy często o naszych prekursorach. Sądzę, że nie wpłynie na umniejszenie naszej dumy, gdy przypomnę, że już w 1921 r. ukazał się pierwszy numer „Przeglądu Muzealnego” pod redakcją dyrektora Muzeum Wielkopolskiego Mariana Gumowskiego. Inspiracją do jego powołania był pierwszy po wojnie zjazd Związku Muzeów w Polsce¹, który miał się odbyć we Lwowie. Ukazał się jednak tylko pierwszy numer. Ponieważ pismo to zostało opublikowane własnym sumptem redaktora naczelnego, zwrócił się on do Związku, aby powołał on czasopismo fachowe, które będzie finansować i wydawać systematycznie.

Po znacznej przerwie, bo dopiero w roku 1934, ukazał się „Pamiętnik Muzealny”, którego celem było publikowanie materiałów i sprawozdań z odbywających się zjazdów Związku Muzeów w Polsce. Funkcję redaktora naczelnego objął Zbigniew Bocheński. Pismo, którego ukazało się 8 tomów, wydawane było do roku 1938.

Rok później, już pod zmienionym tytułem i z nowym „naczelny”, którym został Tadeusz Seweryn, zaczął się ukazywać „Kwartalnik Muzealny”. Ukazały się cztery zeszyty, rok później trzy. Cztery, jako ostatni, został opublikowany w 1949 roku². Bezpośrednią przyczyną zawieszenia wydawnictwa był fakt wstrzymania przez Ministerstwo Kultury i Sztuki dotacji do końca 1950 r., a także rozwiązanie w 1951 r. Związku Muzeów w Polsce³.

Po tym krótkim przeglądzie czasopism wydawanych w II Rzeczypospolitej nasuwa się taka oto refleksja – trudno było wówczas zachować ciągłość tytułu, a także

osobę redaktora naczelnego. A może ten właśnie fakt, wbrew moim wcześniej wysuniętym wątpliwościom, stworzył rzeczywiste podstawy do dumy z naszego pisma, posunięte wręcz do brzydkiego uczucia zarozumiałości? Mimo przecież zmiennych kolei losu nasze pismo w ciągu 57 lat zachowało ten sam tytuł.

Czym się kierował jego założyciel, Kazimierz Malinowski, przyjmując nazwę „Muzealnictwo”? Można już tylko domniemywać. Jedyna analogia, jaka mi się nasuwa, to tytuł podręcznika *Muzealnictwo*. Interesujące były jego dzieje, może więc warto je przypomnieć. Otóż w trakcie XII Zjazdu Związku Muzeów w Polsce zapadła decyzja o jego opracowaniu. Planowana objętość książki miała wynosić 14-15 arkuszy druku, a zakończenie prac nad nią przewidziano na koniec 1937 roku. Jednak wobec niedotrzymania przez autorów terminu złożenia artykułów, książka nie mogła ukazać się w zaplanowanym czasie. Ponadto pojawiły się trudności finansowe. Jednak dzięki subwencji, jakiej udzieliło Związkowi w 1947 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki, książka została wydana⁴.

Wiążą się z tym podręcznikiem moje wspomnienia. Otóż kiedy w latach 50. na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu M. Kopernika, Sekcji Konserwatorstwa i Zabytkoznawstwa, na ostatnim roku kilkoro z nas podjęło specjalizację w zakresie muzealnictwa, książka *Muzealnictwo* stanowiła bezcenne źródło informacji. Może taką właśnie rolę wyznaczył periodykowi „Muzealnictwo” jego pierwszy naczelny?

Snując te domysły, nie można pominąć bogatego życiorysu zawodowego Profesora, który z pewnością miał wpływ nie tylko na powołanie rocznika, ale także na jego zawartość. Otóż Kazimierz Malinowski po ukończeniu w roku 1933 studiów na Uniwersytecie w Poznaniu odbył praktykę muzealną w Paryżu i Wiedniu. Po powrocie rozpoczął prace w Muzeum Narodowym w Warszawie, tworząc w tym okresie pierwszy Dział Oświatowy. Dla poratowania zdrowia przerwał jednak pracę i wyjechał do Zakopanego. Po zakończeniu wojny pełnił przemiennie wiele funkcji. Był dyrektorem Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, przekształconego następnie w Muzeum Narodowe, dyrektorem Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS, był także kierownikiem Katedry Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, gdzie prowadził wykłady i studia podyplomowe z zakresu muzealnictwa. W 1962 r. zorganizował w Warszawie Ośrodek Dokumentacji Zabytków i pełnił funkcję jego dyrektora do 1966 r., aby ponownie przenieść się do Muzeum Narodowego w Poznaniu, na którego czele pozostał do końca życia.

W ciągu tych zaledwie kilku lat kierowania ODZ

utworzył Dział Muzealnictwa⁵. Każdą swoją koncepcję starał się realizować natychmiast, bez chwili zwłoki. Nie chciał słuchać żadnych tłumaczeń, że z takich lub innych przyczyn praca się opóźnia i że w ogóle jakieś zleczone zadanie nie zostało jeszcze wykonane. Opóźnienie druku „Muzealnictwa”, czy innego wydawnictwa, było wprost niemożliwe. *Dlaczego Mysia jeszcze nie zwróciła tekstów?! – A przecież Mysia to nie pieścotliwe zdrobnienie imienia panienki czy pani. To budynek na warszawskiej ulicy Mysiej, w którym władał niepodzielnie cenzor i to od jego woli i czasu, który był skłonny na podjęcie swojej decyzji przeznaczyć zależała zgoda na publikację.*

Jak już wspomniałam, pierwsze dwa połączone numery „Muzealnictwa” ukazały się w 1952 roku. Były podzielone na działy: Rozprawy, Kronika, Sprawozdania; w 1959 dodano jeszcze *Miscellanea*. Sukcesywnie, z biegiem czasu ulegały one zmianom. Nakład rocznika to 1000 egzemplarzy – zadziwiająco wysoki, jeśli przyjąć za Stanisławem Lorentzem liczbę 155 muzeów ocalałych po wojnie⁶. Od numeru 11. nakład uległ zmniejszeniu na 700+20 egzemplarzy. Objętość wahała się między 60-90 stron, a więc, zważywszy na format pisma, nie była zbyt obszerna⁷. Funkcję sekretarza redakcji numerów 1-24 pełniła Anna Dobrzycka.

Pasje Naczelny miał przede wszystkim dwie: wydawnictwa i bibliografię. Obie ściśle związane z muzealnictwem, obie wzajemnie się przenikające. Już od numeru 14. pisma ukazywał się przegląd czasopism zagranicznych. Była to cenna pozycja ze względu na mały ich wówczas dopływ do Polski, jak również, co było nie bez znaczenia, słabą znajomość języków obcych wśród naszych rodaków. Omawiane więc były przez Urszulę Popłonek, Janinę Paszkiewicz i Henryka Brandysa: „Neue Museumskunde”, „Museumskunde”, „Museum”, „Museiní a Vlastivedna Práce”.

Późniejsze numery rocznika w dziale „Recenzje i Omówienia” przynosiły informacje o pozycjach wydawniczych związanych z muzealnictwem zarówno polskim, jak i obcym.

Jak już wspomniałam, w kręgu zainteresowań Kazimierza Malinowskiego ważne miejsce zajmowała bibliografia. Znajduje to odzwierciedlenie i na łamach „Muzealnictwa”. Obok sporadycznie jeszcze pojawiającej się bibliografii muzealnictwa zamieszczanej przez Marię Charytańską i Antoninę Rogalanę, stałe swoje miejsce miała bibliografia wydawnictw muzeów. Od numeru piątego ten właśnie dział prowadził Andrzej Ryszkiewicz – jeden z pierwszych autorów „Muzealnictwa”. Profesor dr Andrzej Ryszkiewicz był historykiem sztuki, krytykiem, rzeczoznawcą, ale przede wszystkim znawcą kolekcjonerstwa i kolekcjonerów.

Dał temu wyraz publikując m.in. artykuły: *Handel dziełami sztuki w okupowanej Warszawie 1939-1944*, *Zapiski niedosłego antykwariusza*, *O zbieraniu prawdziwych ekslibrysów*. Zamierzeniem Profesora miała być i publikacja *Zbiory polskie dawniej i dziś*, której podstawę stanowić miała opracowywana w Dziale Muzealnictwa pod Jego kierunkiem kartoteka do dziejów kolekcji. Niestety zamysł książki już nigdy nie będzie mógł zostać przez Niego zrealizowany. Recenzja katalogu *Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI-XVIII w.)*. Wystawa 8 kwietnia - 7 lipca 2002, Zamek Królewski w Warszawie opublikowana w numerze 44 z 2002 r. zamknęła nieodwracalnie naszą współpracę z Profesorem Andrzejem Ryszkiewiczem.

I tak, od numeru 5. snuła się na kartach rocznika bibliografia opracowywana przez wielu różnych autorów. Drobną cząstkę w niej udziału miałam i ja. Nie warto byłoby z pewnością o tym wspominać, gdyby nie fakt, że pracując w Dziale Muzealnictwa z Marią Laskowską, po latach podjęliśmy się wydania *Bibliografii zawartości wydawnictw muzeów w Polsce*⁸. O trudnościach w zdobyciu pierwszych powojennych katalogów wystaw, folderów itd. nie miejsce, aby pisać.

Obraz rocznika byłby niepełny, a nawet krzywdzący ówczesną redakcję, gdyby poprzestać tylko na wspomnianych działach. Najważniejsze były artykuły. Przykładowo tylko można wymienić Kazimierza Malinowskiego *Genezę kolekcjonerstwa*, *Projekt instrukcji o prowadzeniu inwentarza muzealiów oraz Bibliografię muzeologiczną*, Janusza Powidzkiego *Pamiętniki jako źródło badań nad rozwojem kolekcjonerstwa*, Stanisława Lorentza *Współczesne problemy muzealnictwa światowego* i Mieczysława Ptaśnika *Zadania muzealnictwa polskiego*.

Wśród tych wymienionych, a także nie przywołanych tu ze względu na brak miejsca autorów, którzy publikowali we wczesnych numerach rocznika, na uwagę zasługuje prof. Jerzy Świecimski, artysta-malarz, przyrodnik, filozof, który „zadebiutował” w roku 1963 artykułem *Problemy ekspozycji muzeum przyrodniczego – Krakowskie Muzeum Przyrodnicze*. Cztery lata później opublikował *Dioramy przyrodnicze. Zagadnienie ich budowy formalno-plastycznej i ich zawartości treściowej*. I tak przez kolejne numery przewijają się studia jego pióra na temat problematyki wystawienniczej w Polsce i na świecie, o czym świadczy artykuł *Styl wystaw muzealnych Anglii południowej*. Mamy nadzieję, że najbliższe lata przyniosą nam nowe artykuły Profesora.

Bywa, że w pamięci pewne drobne nawet zdarzenia, odległe w czasie, związane z jakąś osobą, zostają zachowane na długo – tak stało się i ze mną, gdy wspominam prof. Świecimskiego. Otóż brzmi to już

prawie jak bajka, że kiedyś w kontaktach z autorami nie posługiwano się e-mailem. Pozostawała jedynie poczta, a ta była i jest zawodna, przynajmniej w odniesieniu do jej tempa. No cóż, w tej sytuacji autor osobiście przychodził do redakcji, aby autoryzować artykuły. Teksty Profesora były w równej mierze bardzo interesujące, co pisane trudnym językiem. Stąd i mój lęk przed konfrontacją z autorem. Czy moje uwagi pisane ołówkiem nie zatracają sensu jego myśli, może są błędne, a nawet zupełnie bez sensu? Boże, ile obaw! Jest. Przyjechał z Krakowa. Witamy gościa – Marysia Sołtysiak, redaktor, Jadzia Nieduszyńska i oczywiście ja, załęczniona. Najpierw herbata w naszym maleńkim pokoiku na poddaszu kamieniczki na Brzozowej, zapchanym ponad miarę szafkami z bibliografią muzealniczą, książkami i papierami – siedziba Działu Muzealnictwa w tym czasie i redakcji. Potem czytanie tekstu. *Zgadzam się w zupełności* – uff, jaka ulga. I po chwili z nieśmiałym uśmiechem dodaje – *ja jestem przecież fenomenolog, uczeń prof. Ingardena*. Zawsze zresztą powoływał się na swojego mistrza Romana Ingardena. Przed paroma dniami dzwonił do redakcji, aby poinformować o ukazaniu się książki o nim. Niestety nie miałam jeszcze możliwości jej przeczytania.

Wśród autorów, którzy rozpoczęli współpracę z rocznikiem jeszcze w latach 60. można wymienić i Marka Konopkę – archeologa. Przez wiele lat zamieszkał on w Kronice, o której już wspominałam, informacje o działalności muzeów archeologicznych w Polsce. Pozostając przy tym temacie, omówił 200 lat dziejów muzealnictwa archeologicznego w artykule pt. *Urnae Surmatica* opublikowanym w 43. numerze.

W roku 1977 zakończył życie w Poznaniu redaktor naczelny „Muzealnictwa” prof. dr Kazimierz Malinowski. W tej sytuacji rocznik został przekazany Muzeum Narodowemu w Warszawie. Dopiero po pięciu latach redakcję powierzono z powrotem Działowi Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie.

Redaktorem naczelnym został długoletni dyrektor Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie Janusz Odrowąż-Pieniążek, znakomity nie tylko organizator, muzealnik, ale także literat. Trudno wprost wymienić wszystkie Towarzystwa, których jest członkiem, więc podam jedynie kilka, dla przykładu: Polski Komitet Muzeów Literackich ICLM-ICOM, ZAIKS, PEN CLUB, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Odznaczenia i nagrody to odrębna długa lista.

Naczelny przy tych wszystkich odpowiedzialnych funkcjach, które pełni, jest człowiekiem nie tylko skromnym, ale także o wielkim uroku osobistym i kulturze. To nie tylko moje subiektywne odczucie. Każdy, kto zjawia się na otwarciu wystawy, witany jest przez

Dyrektora na progu niewielkiego pomieszczenia tuż przy szatni uśmiechem i podaniem dłoni. Czuje się tak, jak gość, na którego czeka gospodarz.

Z sentymentem wspominam nasze redakcyjne spotkania w jego gabinecie na Starówce. Panowała w nim atmosfera urokliwego miejsca, ciszy, izolacji od świata zewnętrznego, wówczas tak niespokojnego, i zwykłej wrzawy dobiegającej z Rynku. Przy zabytkowym, owalnym stole spotykało się kolegium redakcyjne. Pani Marysia Sołtysiak – redaktor, a obecnie sekretarz redakcji, przedkładała do omówienia tytuły artykułów przewidzianych do kolejnego numeru. Rozpoczynała się gorąca dyskusja. Wśród niej nagle okazywało się, że pewnym interesującym materiałem dysponuje Naczelny. Zrywał się z krzesła i szybkim krokiem, pykając nieodłączną fajeczkę, kierował się w stronę biurka. To ono właśnie wzbudzało nasze największe zainteresowanie: piętrzył się na nim stos książek, maszynopisów, druczków. Niewiele czasu upływało, i już szef z tryumfalną miną zdobywcy niósł oczekiwany materiał.

Niemal każdy numer „Muzealnictwa” przynosi sprawozdania Janusza Odrowąża-Pieniążka z prac *Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich ICLM-ICOM*. Wśród wielu innych można wymienić także artykuły: *Wystawy mickiewiczowskie w roku 1998* i *Skarby polskiej kultury ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu*.

25. numer „Muzealnictwa” z 1982 r. rozpoczyna się *Raportem o stanie muzealnictwa polskiego* pióra Bohdana Rymaszewskiego. Został on przygotowany przez zespół pracowników Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS w 1978 r. z postulatami jego rychłego opublikowania... Temat ten podjął w tymże numerze Marek Konopka w artykule *Inny punkt widzenia*. O ważnej funkcji Muzeum Narodowego, jaką ma pełnić Zamek Królewski w Warszawie, pisali prof. prof.: Stanisław Lorentz, Aleksander Gieysztor i Andrzej Rottermund. Wśród tych zaległych materiałów opublikowane zostało omówienie wniosków i postulatów dotyczących muzealnictwa w Polsce, podjętych przez I Ogólnopolski Sejmik Muzealnictwa, który odbył się w Lublinie w roku 1979. Numer zamykała niestety długa lista muzealników, którzy odeszli na zawsze. Ten krótki jedynie zarys zawartości numeru 25. ma uzmysłowić, jak wiele wartych odnotowania wydarzeń w ciągu tej pięcioletniej przerwy nie zostało omówionych, a nawet zasygnalizowanych.

Mimo zachowania ciągłości numeracji rocznika, wydaje się jednak niezbędne choćby umowne wydzielenie w dziejach „Muzealnictwa” dwóch etapów: I – do śmierci K. Malinowskiego – numery 1-24 i II – kiedy redaktorem naczelnym został J. Odrowąż-Pieniążek, tj. od numeru 25 poczynając. W pierwszej części nakreśli-

łam sylwetki dwu autorów, nie tylko dlatego, że w tym czasie publikowali wiele na łamach naszego periodyku, ale ze względu na pasję, z jaką przedstawiali poruszane w artykułach zagadnienia i jaką się odznaczeni w swojej działalności.

Czasem jednak przypisanie komuś jednej dziedziny wiedzy czy zainteresowań jest szczególnie trudne. Tak było i ze mną. Poczułam się zupełnie bezradna w odniesieniu do naszego kolejnego autora prof. dra Zdzisława Żygulskiego. Co wybrać? Czemu dać pierwszeństwo: bronioznawstwu, kostiumologii czy muzealnictwu? Zadzwoiłam więc do Profesora, uznając, że oddanie decyzji jemu jest jedynym dla mnie wyjściem z tej kłopotliwej sytuacji. Natychmiast usłyszałam odpowiedź *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i bliskiego Wschodu*. Można tu dodać, że ta książka miała dwa wydania. Gdy jednak przypomniałam o artykule publikowanym w „Muzealnictwie” w 1970 r., który wówczas otwierał nam okno na świat, a mianowicie *Wystawy skarbów z Polski w Chicagu, Filadelfii i Ottawie (1966-1967)*, posypały się wspomnienia Profesora związane z podróżą do Stanów Zjednoczonych statkiem „Batory”. I reakcją na ekspozycję ówczesnej polskiej emigracji. Jedno jest pewne, przynajmniej dla mnie – fascynacja Profesora początkami muzealnictwa z jego pierwszą damą ks. Izabelą Czartoryską, której dał wyraz, publikując w roczniku artykuł pt. *Osobowość księżnej Izabeli*. Ten właśnie 43 numer, wydany w 2001 r. na rocznicę 200-lecia polskiego muzealnictwa, szczególnie wyróżniony został pierwszą okładką ze zdjęciem. Do tej pory okładki „Muzealnictwa” utrzymane były w kolorze ciemnego błękitu; tym razem okładkę ozdobił wizerunkiem świątyni Sybilli.

Wydawałoby się, że zagadnienia wystawiennictwa i architektury muzeów są odległe od zainteresowań Profesora Żygulskiego. Nic bardziej błędnego. Wymienić więc można: *Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki*, *Przemiany architektury muzeów* itd. Nasze dawne rozmowy telefoniczne tak mniej więcej się odbywały: *Panie Profesorze, ogromnie czekamy na artykuł – chwila ciszy – Ale ja teraz jestem bardzo zajęty... Kończę właśnie książkę – tu podał tytuł – i zaraz wyjeżdżam do Stanów, a potem do Włoch. – Tak, rozumiem, ale może jednak, tak nam zależy – uśmiechając się do słuchawki, prosiłam. – A co by Pani chciała? – Ja?! – zdumiałam się – to Pan, Profesorze, zdecyduje.*

I przychodził artykuł pisany o pięknych muzeach, pięknym językiem.

Architektura muzealna, jej konstrukcje i założenia przestrzenne szczególnie mocno zajmowały także prof. dr. Andrzeja Kicińskiego. Był architektem wizjonerem.

Brał udział w wielu konkursach. Jako przykład wymienić można uwieńczony nagrodą konkurs na Muzeum Wojska Polskiego na Cytadeli Warszawskiej, opracowany wspólnie z arch. Markiem Budzyńskim, a także na Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, w którym szczególną uwagę poświęcił rozwiązaniu funkcjonalnemu budynku i jego zaplecza.

Nie tylko projektowanie, ale i wnikliwe analizowanie obiektów muzealnych już istniejących w odległych krajach przyciągały uwagę Profesora. Odbicie tych analiz odnaleźć można w artykułach: *Bregencja, Bazylea, Bilbao. Trzy muzea, trzech mistrzów, trzy idee architektury, Rozkwit i przyszłość muzeów w centrach miast. Nowe i zmodernizowane muzea w Paryżu, Madrycie i Monachium*. Zainteresowanie Profesora koncentrowało się nie tylko na bryle budynku, ale i na aranżacji jego wnętrza. Świadczy o tym artykuł zamieszczony w 2006 r. *Racjonalizm i romantyzm w oświetleniu naturalnym muzeów i galerii sztuk, czy też z lat wcześniejszych Muzea – instrumenty, ekspozycji czy świątynie?*

Profesor był ogromnie zaangażowany w każdą pracę, którą podejmował. Mimo że pochłonięty projektami na konkursy, zawsze znajdował czas, aby na prośbę redakcji przyjść i uzgodnić wszelkie wątpliwości. Spieszył się zawsze. Może coś wówczas przeczuwał? Może już wiedział? Podany tekst czytał na stojąco, widocznie sądząc, że tak będzie szybciej. Nigdy jednak nie okazał zniecierpliwienia, z ujmującym uśmiechem zapewniał, że oczywiście wszystko jeszcze sprawdzi.

Profesor i ja mieszkaliśmy na Żoliborzu, w bliskiej od siebie odległości. Zdarzało się więc, że gdy Profesorowi nagle zabrakło potrzebnego numeru „Muzealnictwa”, przychodził po niego do mnie do domu. To były niestety rzadkie chwile, które mógł mi poświęcić. Nasza rozmowa zazwyczaj koncentrowała się na współczesnym mieszkalnictwie, bo i tego rodzaju budownictwa był znawcą. Przedmiot naszego szczególnego zainteresowania stanowiły Sady Żoliborskie. Profesora, bo powstały we wczesnych latach 60. wg projektu prof. Haliny Skibniewskiej, której najpierw był asystentem, a potem następcą na Politechnice Warszawskiej – a mnie, bo wtedy tam mieszkałam.

Potem była jeszcze telefoniczna rozmowa, w której upewniłam się, że otrzymamy artykuł przewidziany do 49. numeru. – *Tak, piszę* – posłyszałam odpowiedź. – *A Orońsko?* – *Postaram się, jeżeli zdążę*. Nie wiedziałam, że to moja ostatnia rozmowa z Profesorem, tak jak żadna z nas w redakcji nawet przez chwilę nie myślała, że *Muzea w pejzażu – Kröller Müller w Otterlo, Louisiana i Arken pod Kopenhagą, André Malraux w Hawrze i Orońsko* będzie ostatnim, zamykającym cykl 11 artykułów Andrzeja Kicińskiego zamieszczanych w każ-

dym numerze „Muzealnictwa” od roku 1997. No cóż, pozostało jeszcze w tym samym numerze *in memoriam* pióra Krzysztofa Pawłowskiego.

Z biegiem lat przybywało w Polsce muzeów. Z ocalałych po wojnie 155 ich liczba w 1983 r. wzrosła do 513⁹ – tyle zanotowano w opracowywanej w Dziale Muzealnictwa „adresówce”¹⁰, a w 2007 r. wykazano ich 916. Wraz z rozwojem w Polsce sieci muzeów, wzrastało zainteresowanie „Muzealnictwem”. Wiele placówek muzealnych odnosiło sukcesy chciało się nimi dzielić. W związku z tym wzrastała także i liczba autorów naszego pisma. Wychodząc z założenia, że każda informacja jest cenna, a nie wszystkie będą mogły zostać zamieszczone ze względu na ograniczoną objętość rocznika, za zgodą dyrekcji Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Dziale Muzealnictwa podjęto wydawanie „Zdarzeń Muzealnych”¹¹.

Dziś Wykaz Muzeów w Polsce opracowany w Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków zawiera 1050 muzeów. Tradycyjnie redakcja „Muzealnictwa” stara się ściśle współpracować ze wszystkimi muzeami w Polsce, śledzić ich działania i odnotowywać je na łamach rocznika. Co więcej, zacieśniają się, a zarazem poszerzają nasze kontakty z zagranicą – materiały nadsyłają autorzy nie tylko z krajów europejskich, ale też z Ameryki Północnej. Ich liczba rośnie – publikowaliśmy już w roczniku artykuły: Madeleine Blondel z Francji, Evy Klaputh z Niemiec, Krzysztofa Pomiana z Francji, Sebastiana Dmytrucha z Ukrainy, kilkakrotnie Magdaleny Dittwald z Kanady, którą możemy nazwać naszą stałą korespondentką zza Oceanu, a w tym numerze Gerdien Verschoor z Holandii. Dzięki tej, w pełni satysfakcjonującej dla obu stron, współpracy „Muzealnictwo”, które od dawna cieszy się uznaniem w środowisku polskich muzealników, teraz podobne uznanie zdobywa na arenie międzynarodowej. Zawdzięczamy to również profesjonalnym tłumaczeniom streszczeń artykułów i podpisów pod ilustracje autorstwa, od lat współpracującej z redakcją, p. Aleksandry Rodzińskiej-Chojnowskiej.

Korzystając z okazji, choć to może troszkę niestosowne w numerze jubileuszowym, ale podsumowujący dokonania „Muzealnictwa” charakter mojego artykułu daje po temu asumpt, chcę poddać pod rozwagę naszym współpracownikom postulat zajęcia się tematyką muzeów przyrodniczych. Wprawdzie ukazało się opracowanie *Muzea przyrodnicze w obliczu przemian i wyzwań współczesności* pióra Krzysztofa Jakubowskiego, ale w 1990 roku! A przecież ta dziedzina muzealnictwa odgrywała i nadal odgrywa tak znaczącą rolę naukowo-oświatową.

Od roku 2001 następuje ewolucja graficzna „Muze-

alnictwa”. Początkowo jeszcze nieśmiało na tradycyjnie niebieskiej okładce pojawiło się zdjęcie świątyni Sybilli, o czym już wspomniałam, odtąd każdy z kolejnych numerów utrzymany był w innym kolorystyce i charakterze stosownym do przewodniego tematu. Dla ułatwienia czytelnikom korzystania z pisma zaznaczono kolejne działy kolorowymi czcionkami. Piękne zdjęcia dopełniają całość. Te wszystkie innowacje, które niewątpliwie nobilitują „Muzealnictwo”, zostały wprowadzone dzięki niezwyklej energii i pomysłowości sekretarza redakcji – Marii Sołtysiak.

W tym miejscu należą się też słowa uznania dla AKCES-u za opracowanie graficzno-techniczne i skład naszego periodyku.

Dzięki bezpośredniemu kontaktowi, jaki Państwo mają z Marią Sołtysiak, otrzymujemy wiele interesujących artykułów, które niewątpliwie podnoszą rangę „Muzealnictwa”. A nad nimi czuwa nasze „Oko Opatrzności” – Katarzyna Wierzbicka, która dbając o poprawność stylu, z niezwyklej taktem proponuje niekiedy drobne zmiany w tekście.

Annie Kucińskiej-Isaac zawdzięczamy weryfikację tekstów angielskich, a także opublikowanie w roku 2006 bibliografii zawartości rocznika za lata 1982-2004 (nr 25-45). Nie muszę chyba nikogo przekonywać, jaka to cenna publikacja, zważywszy na liczbę artykułów, autorów i różnorodność tematów.

Niech mi będzie wolno złożyć podziękowanie wszystkim Państwu, którzy przez wiele lat uczestniczyli w kolegium redakcyjnym, wspierając nas radą i pomocą.

Przypisy

¹ B. Mansfeld, *Muzea na drodze do samorealizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914-1951*, BMiOZ, seria B, t. CII, Warszawa 2000.

² *Ibidem*.

³ 8 maja 1998 r. w sądzie wojewódzkim w Krakowie zostało zarejestrowane Stowarzyszenie Muzealników Polskich. Statut jego został opublikowany w „Zdarzeniach Muzealnych” 1999, nr 20.

⁴ *Muzealnictwo*, praca zbiorowa pod redakcją S. Komornickiego, Kraków, 1947.

⁵ W 2003 r. nastąpiła reorganizacja Ośrodka Dokumentacji Zabytków. Mimo usilnych naszych starań przy życzliwym wsparciu Dyrektora Departamentu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego p. Franciszka Cemki, Dział Muzealnictwa został rozwiązany.

⁶ S. Lorentz, *Muzea i zbiory w Polsce 1945-1955*, Warszawa 1956.

We wdzięcznej pamięci zachowuję tych wszystkich kolegów muzealników, z którymi miałam możliwość spotkania się w różnych okolicznościach i miejscach: w Muzeum Lubelskim, Centralnym Muzeum Morskim, Muzeum Marynarki Wojennej – Okręcie Muzeum ORP Błyskawica, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, ze szczególnie miłymi wspomnieniami z Muzeum Wsi Radomskiej, a także Zamku Królewskiego w Warszawie. To jedynie przykłady. Rozmowy z Państwem, nieraz bardzo serdeczne, przybliżyły mi często trudne problemy, z jakimi borykają się muzea. Słyszałam o projektach rozbudowy siedziby, nowych wystawach, porażkach, ale i sukcesach, których radość mogłam podzielić. Poznawałam życie muzealników z jego blaskami i cieniami, co bardzo pomagało w redagowaniu naszego wspólnego pisma.

Marzeniem moim jest, nie żeby „Muzealnictwo” trafiło pod strzechy, ale jedynie do... kiosków w muzeach. Przekonałam się, że niestety nawet wśród osób związanych w pewnym sensie z muzealnictwem lub interesujących się tą dziedziną rocznik jest nie tylko niedostępny, ale nawet bliżej nieznan.

Pana dra inż. arch. Marcina Gawlickiego, Dyrektora Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w imieniu redakcji proszę o przyjęcie szczególnie gorących podziękowań za roztoczenie patronatu nad „Muzealnictwem”. Cieszy fakt, że Pan Dyrektor jako wydawca i my jako redakcja dążymy do wspólnego celu: publikowania interesującego, na wysokim poziomie merytorycznym i pięknego pod względem edytorским „Muzealnictwa”.

⁷ „Muzealnictwo” wychodziło w 1952 r. w Warszawie, od 1953 r. w Poznaniu, wydawane przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Kultury Materialnej, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Muzeów; od 1963 r., nr 11 przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków, MKiS, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków. Zob. *Wydawnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków 1962-1975*. Katalog oprac. M. Laskowska, B. Pawłowska-Wilde. Warszawa 1976; od nr 23. 1975 wydawane przez Muzeum Narodowe w Poznaniu; od nr 25. 1982 przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Generalnego Konserwatora Zabytków, Ośrodek Dokumentacji Zabytków. Zob. *Wydawnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków 1976-1984*. Katalog oprac. M. Gumkowska, Warszawa 1987.

⁸ M. Laskowska, B. Pawłowska-Wilde, *Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1945-1972*, BMiOZ, seria B, t. XXXVIII, Warszawa 1974; Tychże, *Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1973-1977*,

BMiOZ, seria B, t. LXXIX, Warszawa 1986; G. Kurkowska, B. Pawłowska-Wilde, *Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1978-1982*, BMiOZ, seria B, t. XCVII, Warszawa 1997; Tychże, *Bibliografia wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1983-1987*, BMiOZ, seria B, t. C, Warszawa 1999.

⁹ *Muzea w Polsce. Informator*. Oprac. J. Maisner- Niedużyńska, B. Pawłowska-Wilde, Warszawa 1986.

¹⁰ A. Kucińska, M. Sołtysiak, *Wykaz Muzeów w Polsce*, KOBIDZ Warszawa 2007.

¹¹ „Zdarzenia Muzealne”, Biuletyn Ośrodka Dokumenta-

cji Zabytków, który ukazywał się dwa, trzy razy do roku, miał na bieżąco informować o wystawach czasowych, ciekawych inicjatywach, a także zamieszczać, niekiedy kontrowersyjne, wywiady i recenzje. Niewątpliwie największe zainteresowanie budziło każdego roku ogłoszenie wyniku Konkursu na Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku „Sybilla” – kto za co został nagrodzony czy wyróżniony, które muzeum odniosło największy sukces. Ukazywał się od 1991r.: redaktor naczelny – B. Pawłowska-Wilde, sekretarz redakcji – M. Sołtysiak (przy 1 numerze współpracowała M. Guzowska). Numer 23 w 2000 r. został wydany jako ostatni.

Beata Pawłowska-Wilde

The Fiftieth Issue of “MUZEALNICTWO” More than Half a Century of Cooperation with Museum Professionals

In the background of assorted anniversaries of the important historical-social events, which all take place in 2009 (Round Table sessions and Poland’s first free elections in 1989, the fall of the Berlin Wall, the fifth anniversary of Poland joining the European Union, the seventieth anniversary of the outbreak of World War II), museologists in Poland celebrate the fiftieth issue of their yearly. Is this a cause for pride at a time when bookstores and library shelves are literally bursting with magazines? Without doubt, yes. The periodical remains Poland’s only professional magazine dedicated to museums and aimed at museologists, with articles covering a wide range of issues: legal acts and directives on museum activity in Poland and Europe, the history of museums, the theory and practice of museology and museum studies in Poland and abroad, questions connected with the architecture of museum buildings, theoretical and practical aspects of the art of arranging museum exhibitions, restoration and technical problems faced by museums, reports from museology-themed conferences in Poland and all over the world, reviews of outstanding exhibitions and books, as well as posthumous remembrances about Polish museologists.

Prof. Kazimierz Malinowski, an acclaimed museologist, founded the periodical in 1952 and went on to be its long-time editor-in-chief. Always under the auspices of the Ministry of Culture and Art, the magazine was initially published in Warsaw

and later at the National Museum in Poznań. After an interruption caused by Prof. Malinowski’s death in 1977, the publication was renewed at the Museology Department of the Centre for the Documentation of Historical Monuments in Warsaw in 1982. The post of editor-in-chief was entrusted to Janusz Odrowąż-Pieniążek, long-time director of the Adam Mickiewicz Literature Museum in Warsaw, who continues to hold it up to the present day. The history of those 57 years is recorded on the yearly’s pages and in its layout and contents. Despite all vicissitudes, our periodical has never changed its title.

The editorial staff of “Muzealnictwo” is determined to create a highly informative periodical, a forum for exchanging scientific thought and presenting research outcome, a place to share professional experiences and to discuss not only issues concerning the history of museology, but also current-day problems and phenomena and future projects. At present, “Muzealnictwo” is becoming a professional periodical of European scope – the editorial staff does its best to establish relations with foreign authors, enthusiastic about cooperating with the Polish magazine. With a considerable number of issues sent abroad to institutions representing a profile similar to the National Heritage Board of Poland, “Muzealnictwo” participates in an international exchange of professional magazines connected with this particular field of culture.

□

MUZEA W POLSCE 1989-2008

Sytuacja muzeów w Polsce po 1989 roku

Tradycyjna definicja muzeum

Czym jest muzeum dzisiaj? W jakiej sytuacji znajdują się muzea w Polsce? Niniejszy artykuł powinien odpowiedzieć na wiele pytań, przede wszystkim jednak określa pola badań, których przez ostatnie lata nie prowadzono¹.

W ciągu ponad 200 lat istnienia i funkcjonowania muzeów podano wiele ich definicji, niektóre z nich stale ewoluując weszły do słowników i encyklopedii. Współczesna muzeologia najczęściej powtarza za Georgesem Henri Rivière'm: *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*². Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM/UNESCO prawie bez zmian przywołuje tę definicję, zaś polska ustawa o muzeach mówi: *Muzeum jest jednostką organizacyjną, nie nastawioną na osiągnięcie 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 wymienia: 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 bez-

pieczeństwo, 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 jednak ostatnio coraz częściej dyskutowane. Przemiany w muzealnictwie ostatniej dekady dostarczają refleksji, które powinny objąć istnienie i funkcjonowanie muzeów w innych realiach.

Liczba muzeów, ich byt materialny, inwestycje budowlane w Polsce w latach 1989-2009

Bez względu na charakter zbiorów istniejące w Polsce muzea dzielone są na cztery grupy:

- muzea podległe Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego, będące państwowymi instytucjami kultury (muzea narodowe, zamki królewskie, muzea specjalistyczne o randze narodowej), muzea martyrologiczne i instytucje podległe innym ministrom (Muzeum Wojska Polskiego) oraz kierownikom urzędów centralnych;
- muzea samorządowe utworzone przez jednostki samorządu terytorialnego (w tym muzea wojewódzkie podległe wojewodom, miejskie podległe prezydentom miast lub burmistrzom, powiatowe podległe starostom i gminne podległe wójtom – w niektórych wypadkach są to muzea miejskie);

- muzea współprowadzone (samorządowo-państwowe);
- muzea tworzone przez inne podmioty (wyższe uczelnie, stowarzyszenia, fundacje, związki wyznaniowe, osoby prawne i fizyczne)³.

Istniały i istnieją duże rozbieżności danych co do ogólnej liczby muzeów działających w Polsce, spowodowane przede wszystkim brakiem opracowania jednoznacznej kwalifikacji instytucji jako muzeum. Stworzona dla Instytutu Adama Mickiewicza baza danych muzeów w Polsce⁴ wymienia w grudniu 2008 r. 1025 instytucji muzealnych działających na terenie kraju (oddziały muzeów mieszczące się w niezależnych siedzibach i mające odrębne adresy liczone są jako osobne jednostki muzealne – por. w Portalu „Culture”: http://www.culture.pl/pl/culture/almanach_muzeow). Są to muzea wszystkich rodzajów, także prywatne, organi-

zowane przez stowarzyszenia i fundacje oraz związki wyznaniowe. Liczba ta wyraźnie różni się od danych GUS, co spowodowane jest z jednej strony wspomnianym brakiem jasnej klasyfikacji instytucji muzealnych w Polsce, z drugiej strony – brakiem systemu uaktualniania danych.

Dla zamkniętych statystyk za rok 2007⁵ przyjęto w niniejszym opracowaniu liczbę muzeów z 31 grudnia 2007 r. wykazanych w bazie danych PKN ICOM i Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków, czyli **916** instytucji. Także w tym wypadku statystyka GUS za 2007 r.⁶ wykazująca liczbę 720 muzeów jest nieuzasadniona i trudna do zrozumienia, skoro nawet na stronach internetowych Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków (<http://www.kobidz.pl/app/site.php5/Show/334.html>) w grudniu 2007 r. figurowała pełniejsza lista 916 muzeów⁷.*

Tabela: Muzea w Polsce

2007	ogółem		Muzea podległe Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego	Muzea współprowadzone przez Ministra i samorząd terytorialny	Muzea podległe samorządowi terytorialnemu, muzea prywatne, należące do stowarzyszeń i innych organizatorów
POLSKA ogółem	916	100%	16 ⁸ (46 z oddziałami)	12 ⁹ (27 z oddziałami)	843
woj. dolnośląskie	56	6,1%		4 (1+1+2 oddziały)	52
woj. kujawsko-pomorskie	39	4,2%			39
woj. lubelskie	62	6,7%	2 (1+1 oddział)	2 (1+1 oddział)	58
woj. lubuskie	18	2%			18
woj. łódzkie	49	5,3%	1 (Nieborów, oddział MNW)	2 (1+1 oddział)	46
woj. małopolskie	149	16,2%	16 3+(1+9 oddziałów) + (1+2 oddziały)		133

* Na stronie internetowej KOBiDZ www.zabytek.pl, w zakładce >Muzea< w sierpniu 2009 r. został umieszczony, opracowany przez pracowników KOBiDZ i zweryfikowany przez same muzea, aktualny **Wykaz Muzeów w Polsce – stan na sier-**

pień 2009, który odnotowuje 1050 muzeów i zawiera aktualne dane teleadresowe, nazwiska dyrektorów, adresy e-mailowe oraz adresy stron internetowych muzeów w Polsce. Wykaz uaktualniany jest na bieżąco.

woj. mazowieckie	135	14,7%	10 5 + (1+4 oddziały)	2	123
woj. opolskie	15	1,6%			15
woj. podkarpackie	46	5%		1	45
woj. podlaskie	32	3,5%			32
woj. pomorskie	68	7,4%	10 (1+5 oddziałów) + (1+1 oddział) + (1+1 oddział)	8 (1+7 oddziałów)	50
woj. śląskie	61	6,6%		1	60
woj. świętokrzyskie	29	3,1%		3 (1+2 oddziały)	26
woj. warmińsko- mazurskie	30	3,3%			30
woj. wielkopolskie	99	10,8%	7 (1+6 oddziałów)		92
woj. zachodnio- pomorskie	28	3%		4 (1+3 oddziały)	24

Liczba muzeów wzrastała regularnie od 1989 roku, ale wzrost ten nie był spowodowany powstaniem nowych instytucji, lecz różnym sposobem ich liczenia oraz uznaniem w nowelizacji ustawy o muzeach w 2007 r. – za muzea także jednostki wchodzące w skład większej struktury organizacyjnej (np. uniwersytetów, akademii, instytutów). W 1997 r. po reformie administracyjnej i przyjęciu przez Sejm ustawy o muzeach, liczba instytucji spełniających ówczesne kryteria muzeum wynosiła 614; w 2005 r. – 814 (dane przyjęte przez MKiDN i PKN ICOM, wg danych GUS za 2005 r. było ich tylko 690); w 2007 – 916 (dane KOBiDZ, wg GUS – 720); w 2008 – 1025 (dane bazy IAM).

W latach 1989-2008 nie były prowadzone żadne badania oceniające stan siedzib muzeów. W okresie tym wybudowano nieliczne nowe budynki muzealne – znalazły się wśród nich: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, nowe skrzydło Muzeum Narodowego w Poznaniu, nowy gmach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyślu i nowy gmach Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Zaadaptowano budynki postindustrialne dla Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie (2004) i dla Muzeum Sztuki w Łodzi (2008), dokonano rewitalizacji Wyspy Młyńskiej dla Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy oraz otwarto 21 nowych oddziałów terenowych już istniejących muzeów (m.in. Muzeum Pałac w Otwocku,

oddział Muzeum Narodowego w Warszawie; Muzeum Tradycji Szlacheckiej w Waplewie, oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku; Pałac Biskupa Erazma Ciołka, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie).

Ponad 65 instytucji (wg danych PKN ICOM) przeszło gruntowne lub częściowe remonty siedzib głównych bądź oddziałów, nie ma jednak prowadzonej statystyki w tym zakresie, co powinno być zaleceniem dla GUS.

Zaplanowano budowę 6 dużych nowych instytucji muzealnych: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Historii Żydów w Warszawie, Muzeum Historii Polski w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Wrocławiu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (konkurs architektoniczny rozstrzygnięto 31 sierpnia 2009 r.) a także rozbudowę nowej siedziby Muzeum Śląskiego w Katowicach – na terenie dawnej kopalni oraz rozbudowę Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Regulacje prawne i zarządzanie muzeami, reforma administracyjna 1997, finansowanie (obowiązki dyirekcji i organizatorów muzeów)

Stan prawny

1) Muzea w Polsce działają na podstawie ustawy o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. (Dz. U.

- z 1997 r. Nr 5, poz. 24; z 1998 r. Nr 106, poz. 668; z 2002 r. Nr 113, poz. 984; z 2003 r. Nr 11, poz. 17; z 2005 r. Nr 7, poz. 21; z 2007 r. Nr 8, poz. 31), znowelizowanej w 2007 roku;
- 2) oraz na podstawie ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (jednolity tekst Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123 z późn. zm.), znowelizowanej w 2005 r. oraz właściwych rozporządzeń ministra do w.w. ustaw.
 - 3) Ponadto niektóre obszary funkcjonowania muzeów regulują – w zależności od specjalizacji zbiorów i podległości administracyjnej instytucji, a także w związku z posiadaniem przez muzea własnych archiwów i bibliotek – dodatkowe ustawy¹⁰.

Obecnie odczuwalny jest drastyczny **brak** następujących aktów prawnych umożliwiających sprawne funkcjonowanie muzeów i wymianę zbiorów:

1. ustawy o zabezpieczeniu przed konfiskatą,
2. ustawy o gwarancjach państwowych dla uprawnionych instytucji kultury,
3. ustawy o obowiązku badania i publikacji proweniencji dzieł zgromadzonych z muzeach publicznych¹¹,
4. ustawy o dostępie do zbiorów narodowych (ustawa o domenie publicznej),
5. elementów prawa podatkowego rozszerzających możliwości świadczenia odpisów podatkowych na rzecz instytucji muzealnych.

W dyskusji na forum PKN ICOM 30 czerwca 2009 prof. Stanisław Waltoś zaproponował rozpoczęcie prac nad pakietem ustaw zwanym „Prawo Muzealne”, który zawierać powinien wymienione brakujące regulacje wraz z nowelizacją obecnej ustawy o muzeach.

Systemowa zmiana w polityce i ustroju państwa w 1989 r. przekładała się powoli i z opóźnieniami na zmianę struktury organizacji, zarządzania i wyceny zbiorów posiadanych przez muzea. Skutkiem reformy administracji publicznej przygotowywanej od 1993 r. i wprowadzonej w 1997 r. było przekazanie wielu instytucji kultury, w tym muzeów, samorządom (Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dn. 25 listopada 1998, Dz. U. Nr 147, poz. 965 i Dz. U. Nr 148, poz. 971) oraz pozostawienie tylko niewielkiej grupy o charakterze ogólnonarodowym jako prowadzonych przez Ministra Kultury (Dz. U. Nr 148, poz. 970) – wśród 32 instytucji – 13 muzeów. Zapisano przy tym w ustawie o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r., iż podmioty tworzące muzea mają obowiązek zapewnić środki na utrzymanie i rozwój muzeów oraz bezpieczeństwo zbiorom. W praktyce od początku 1989 r. widoczna

była tendencja do zmniejszania finansowych zobowiązań organizatorów w podległych im instytucjach w stosunku do wzrostu kosztów utrzymania i zatrudnienia¹². Niestety stosunek ponoszonych przez organizatorów nakładów do rzeczywistych potrzeb muzeów nie był po 1989 r. badany. Rozwój usług sponsorowanych przez podmioty prywatne przekazywanych muzeom stał się wyraźny ok. 2000 roku. Okresowe załamanie ekonomiczno-giełdowe w Polsce w 2002 r. tendencję tę wyraźnie jednak wyhamowało i dla wielu instytucji przełom lat 2002 i 2003 stał się momentem wejścia w zadłużenie trwające często do 2005 r., a w niektórych wypadkach ciągnące się do 2009 r. (np. Muzeum Narodowe w Warszawie).

Dopiero dzięki nowelizacji ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, w 2005 r. wypracowano mechanizm wsparcia finansowania samorządowych instytucji kultury, które mogły od chwili wejścia tej ustawy w życie otrzymywać dotacje wprost z budżetu Ministra Kultury, a nie – jak do tej pory – za pośrednictwem jednostek samorządu terytorialnego. Od tego momentu jednostki samorządu terytorialnego mogły udzielać dotacji – także inwestycyjnych – państwowym instytucjom kultury oraz szkołom i placówkom artystycznym prowadzonym przez Ministra Kultury¹³. Z kolei organizacjom pozarządowym Minister Kultury mógł także udzielić dotacji – w tym również dotacji inwestycyjnych – na podstawie przyjętej przez rząd Narodowej Strategii Kultury na lata 2004-2013. Równolegle Minister Kultury utworzył tak skonstruowane programy operacyjne, aby przy ich wykorzystaniu muzea mogły zabiegać o dodatkowe środki finansowe na działalność bieżącą, edukację i inwestycje. Programy te, z założenia oparte na konkursie projektów, zostały jednak zalane tysiącami wniosków, których ocena merytoryczna okazała się bardzo utrudniona, a społeczna opinia widziała często w przyznawanych dotacjach odbicie preferencji politycznych (a nawet personalnych), nie zaś skutek rzetelnej analizy projektów. W 2008 r. Minister Kultury ponownie zmienił system przyznawania dotacji¹⁴. Od 2005 r. dostępne stały się dla muzeów także programy Unii Europejskiej, zarówno program „Kultura 2007-2013”, jak i fundusze regionalne najczęściej wspierające projekty inwestycyjne¹⁵.

Poziom finansowania (źródła, proporcje, patologie)

Jak wspomiano, w latach 1989-2008 nie prowadzono przekrojowych badań poziomu i struktury finansowania muzeów w Polsce. Utrudniała taką analizę zapewne mnogość form organizacyjnych muzeów

i ich podległości, ale powodem był przede wszystkim **brak w Polsce profesjonalnego muzeologicznego ośrodka zajmującego się analizą sytuacji muzeów.**

Zaledwie „dotknięciem” problemu było przeprowadzone przez Narodowe Centrum Kultury, wg projektu niżej podpisanej, badanie ankietowe w okresie od 1 do 20 listopada 2008. Celem jego było **określenie procentowego udziału dotacji od organizatora (państwa, samorządów, innych) w budżecie rocznym muzeum** na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat, procentowego udziału dochodów wypracowywanych przez instytucje oraz procentowego poziomu wsparcia sponsorów zewnętrznych. Tak zanalizowana struktura finansowania pozwala określić **poziom „prywatyzacji”** instytucji muzealnych (czyli ich „urynkowienia”), dynamikę ich działalności, a także prognozować ryzyko wynikające z zaburzeń ekonomicznych w kraju.

Trzeba zastrzec na wstępie, że badanie to oczywiście nie mogło uwzględnić i nie uwzględnia rzeczywistego poziomu potrzeb finansowych tych instytucji, a co za tym idzie nie daje wyobrażenia o procentowym **niedofinansowaniu** tych instytucji.

Do badania wyselekcjonowano 14 instytucji podległych Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego (z czego odpowiedziało 13, niemożność opracowania danych wykazało jedynie Muzeum Narodowe w Poznaniu), 70 instytucji podległych samorządom lub współprowadzonych¹⁶ (49 wypełniło ankietę, 12 zgłosiło niemożność odnalezienia dokumentów finansowych sprzed 2002 r.) oraz 20 instytucji prywatnych, wyznaniowych, fundacyjnych, a także wchodzących w skład większych jednostek organizacyjnych, np. uniwersytetów, parków narodowych itp. (5 wypełniło ankietę, 8 zgłosiło brak danych spowodowany brakiem własnej księgowości).

Korzystając z pełnych danych 67 instytucji, można zauważyć prawidłowości struktury finansowania i dynamiki budżetowej muzeów w Polsce w latach 1989-2008.

Dotacja od organizatora:

W muzeach **podległych Ministrowi Kultury** średnia dotacja od organizatora w latach 1998-2008 wyniosła **71%** budżetu, **24%** stanowiły dochody własne, zaś ok. **5%** dochody z innych źródeł (sponsorzy prywatni). Skrajne wartości dotacji państwowej to: najniższa – **47%** (Muzeum Zamkowe w Malborku), najwyższa – **88,35%** (Państwowe Muzeum na Majdanku w Lublinie). Udział procentowy dochodów własnych wykazywał jeszcze większe różnice: od **5,9%** (Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa w Warszawie) do **52%** (Muzeum Zamkowe w Malborku). Dochody z innych źródeł w żadnym wypadku nie przekraczały **8,5%** budżetu

(najwyższe – Muzeum Narodowe w Warszawie), w dwóch wypadkach (Muzeum Zamkowe w Malborku i nowo powstałe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) nie były w ogóle wykazywane, zaś najniższe wyniosły **2,2%** (Muzeum Narodowe w Krakowie).

W muzeach **podległych samorządom i współprowadzonych** średnia dotacja od organizatora wyniosła w tym samym okresie **81,4%** i w tej grupie nie było aż tak dużego zróżnicowania: najniższe – **58%** w Muzeum Zamkowym w Pszczynie; najwyższe – **96,5%** w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Średni udział procentowy **dochodów własnych** w budżecie wynosił **14,68%**, poziom dochodów ze źródeł prywatnych był porównywalny z muzeami państwowymi – **5,24%**.

Badana grupa muzeów (ponad 10% wszystkich istniejących w Polsce) wydaje się na tyle reprezentatywna, iż warto ocenić także zjawisko realnego (liczbowego) wzrostu budżetów pomiędzy rokiem 1998 a 2008 – wzrost ten dla **muzeów państwowych** wyniósł **81%**, tzn. łącznie średnio budżety muzeów państwowych w ciągu 10 lat wzrosły ze 107 mln w 1998 r. do 195 mln w 2008 roku. W **muzeach samorządowych** wzrost ten był wyraźnie wyższy – wyniósł **109%**, z kwoty 79,6 mln zł w 1998 r. do 167 mln w 2008 roku.

Osobno zbadano też wyłonioną grupę sześciu muzeów **współprowadzonych**. Wskaźniki średnie wykazują tu analogiczne prawidłowości jak w grupie muzeów samorządowych, tzn. procentowo średnia dotacja od organizatora w budżecie muzeum stanowiła ponad **81%**, dochody własne ok. **15%**, pozostałe – niecałe **5%**.

W grupie muzeów podległych innym organizatorom mamy do czynienia z całkowicie odmienną strukturą finansowania, niewielka jednak liczba respondentów nie uprawnia do wyciągania ogólnych wniosków. W większości są to małe lub niewielkie instytucje o niskich budżetach (nawet poniżej 10 tys. zł rocznie), utrzymywane z własnych dochodów lub wplecione w strukturę finansową innych instytucji, które wspierają wpływami z biletów (muzea przy parkach narodowych).

Trzeba też pamiętać, że w rezultacie uśrednienia danych do jednej grupy trafiły zarówno muzea usytuowane na tzw. głównych szlakach turystycznych (Malbork, Wawel), jak i muzea działające jedynie w wymiarze regionalnym.

W chwili obecnej istotne są dla nas wyniki uzyskane w dwóch pierwszych grupach muzeów. Wyraźnie widać, że muzea samorządowe mają o 10% wyższe wsparcie finansowe organizatorów niż ma to miejsce w muzeach państwowych, przez co wykazują niższy

poziom „urynkownienia”, ich dochody własne są także o 10% niższe. Poziom dofinansowania z innych źródeł jest podobny w obu grupach muzeów. **W obu grupach jednak – i ten wniosek jest szczególnie istotny – procent dotacji w budżecie pochodzącej od organizatora jest niebezpiecznie niski!** Już w 1995 r. w czasie szeroko zakrojonej w Europie akcji szkoleń poświęconych prywatyzacji muzeów publicznych, organizowanych i prowadzonych przez Instytut Dziedzictwa Narodowego Holandii¹⁷ wskazano, że w procesie prywatyzacji instytucji muzealnych **bezpieczny najwyższy udział dochodów własnych i innych (pochodzących nie od organizatora) wynosi 17%** i nie powinien być przekraczany ze względu na ryzyko destabilizacji oraz możliwość wejścia przez te instytucje w zadłużenie w wypadku zmniejszenia frekwencji, niesprzyjającej sytuacji ekonomicznej sektora sponsorów prywatnych lub wydarzeń losowych (awarie, zagrożenia klimatyczne i środowiskowe)¹⁸. W Polsce procent ten jest wyższy w grupie muzeów samorządowych (19%), a szczególnie alarmujący w grupie muzeów państwowych (29%).

Wydaje się, że jedynym rozwiązaniem tej trudnej sytuacji jest wsparcie funkcjonowania muzeów państwowych (a także w niektórych przypadkach samorządowych) tzw. twardą dotacją Skarbu Państwa w wysokości od 2 do 12% rocznego budżetu muzeum, przeznaczoną na koszty opieki nad majątkiem państwa (utrzymanie zbiorów, zapewnienie właściwych warunków klimatu i bezpieczeństwa). Dopiero w drugiej kolejności można myśleć o reformie struktury zatrudnienia i zarządzania, pozwalającej na redukcję kosztów osobowych lub przeniesienie ich do systemów projektowych. Trzeba przy tym podkreślić, że żadna reforma organizacyjna wewnątrz muzeów nie rozwiąże wyraźnie występujących patologii w strukturze finansowania.

Najbardziej fundamentalnym niedostatkiem ostatnich 20 lat jest brak rzetelnych badań nad strukturą finansowania muzeów.

Stan zbiorów i prawa własności, problem „zbiorów osieroconych”

Według statystyk GUS¹⁹ w muzeach polskich znajdowało się w 2007 r. ponad 13 milionów eksponatów. Bardziej prawdopodobne wydaje się szacowanie tej liczby na ok. **21 milionów muzealiów**²⁰. Także i w tym wypadku obliczenia obciążone są błędem metodologicznym, nie ma bowiem ujednoczonego, przyjętego w całej Polsce standardu liczenia zespołów obiektów, a systemy inwentaryzacji muzealiów różnią się w zależności od rodzaju zbiorów (np. inaczej liczo-

ne są „masowe” zbiory archeologiczne czy przyrodnicze, a inaczej dzieła sztuki). W latach 1989-2008 nie wypracowano i nie wdrożono właściwej metodologicznej ankiety GUS w tym zakresie.

Jednym z największych problemów muzeów polskich jest brak regulacji prawnych określających prawo własności do posiadanych (przechowywanych) zbiorów. Wojny i zmiany granic Polski w XX w. spowodowały między innymi:

- zaginięcie dokumentów archiwalnych i źródłowych na temat posiadanych przez muzea zbiorów,
- brak pełnej dokumentacji zbiorów przejętych, np. mienia poniemieckiego, mienia pożydowskiego, mienia różnych grup wyznaniowych (np. majątek kościołów zreformowanych i prawosławnych przed 1945 r.),
- zaginięcie ksiąg inwentarzowych,
- niejednoznaczność zapisu i kwalifikacji obiektów muzealnych wobec trwającego procesu reprivatyzacji²¹.

Badania ankietowe wykazały, że w 2005 r. na zgłoszonych przez muzea 5 512 149 obiektów jedynie 3 742 509 (czyli 67%) miało udokumentowane pochodzenie. Wyniki ankiety opracowanej przez niżej podpisaną we współpracy z Departamentem Dziedzictwa Ministerstwa Kultury i Sztuki pod auspicjami Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, zostały opublikowane w 2006 roku²². Objęto nią 816 instytucji muzealnych, z których miarodajnych odpowiedzi udzieliło jedynie 261 muzeów. Trzeba pamiętać, iż obecnie funkcjonuje 1025 instytucji, zatem skala problemów jest z pewnością znacznie większa i wymaga ponownego badania.

Sytuację pogarsza nieprzestrzeganie przez muzea obowiązku badania pochodzenia zbiorów i brak długoterminowego planowania polityki nabywania lub zbywania posiadanych zbiorów. Zagadnienie to powiązane jest z reprivatyzacją kolekcji przejętych niezgodnie z obowiązującym w latach 1945-1946 prawem bądź wskazanym przez sądy po 1989 r. jako podlegające zwrotom. Jest to problem bardzo skomplikowany wobec wspomnianej utraty lub nieistnienia wielu dokumentów własności w okresie 1939-1955²³. Koniecznością wydaje się rozpoczęcie tzw. „wielkiego liczenia” zbiorów muzealnych – zarówno w zakresie ilościowym, jak i wyceny wartości zgromadzonych kolekcji. Ze względów politycznych szczególnie ważkim argumentem dla władz państwowych byłoby uzmysłowienie, iż muzea to nie tylko instytucje kultury – ale przede wszystkim zarządcy i opiekunowie majątku narodowego o szczególnie wysokiej wartości!

Cyfryzacja zbiorów

Pierwsze prace nad utworzeniem inwentarzy elektronicznych w muzeach w Polsce rozpoczęte zostały w latach 80. XX w.; w 1989 r. istniały już systemy bazodanowe (tekstowe w systemie DOS) w Muzeum Narodowym w Warszawie²⁴ i Muzeum Narodowym w Poznaniu. W 1995 r. przeprowadzono pierwsze badanie zaawansowania komputeryzacji polskich muzeów²⁵. Badanie powtórzono w 2001 r.²⁶ i była to ostatnia publicznie ogłoszona analiza tego rodzaju, dlatego warto ją tu przytoczyć. Agnieszka Jaskanis w podsumowaniu pisała: Ankieta rozesłana została na początku 2001 roku do 683 placówek muzealnych (muzeów i ich samodzielnych oddziałów muzealnych, zgodnie z wykazem w Departamencie Dziedzictwa Narodowego MKiDN). Udzielono 256 odpowiedzi (ok. 37% jednostek ankietowanych). [...] Wśród 256 muzeów tylko 181 zadeklarowało rozpoczęcie wprowadzania komputeryzacji. Stanowi to 68% muzeów, które odpowiedziały na ankietę i 27% ogółu placówek muzealnych w Polsce.

Aktywność muzeów w tworzeniu lokalnych baz danych charakteryzuje się tym, iż ze 181 placówek muzealnych, które wprowadzają komputeryzację, tylko 82 prowadzi inwentarz elektroniczny swoich zbiorów. A zatem tylko 45% placówek posiadających komputery (jeden lub więcej) tworzy bazy danych o zbiorach muzealnych. W tej grupie trzy instytucje stosują programy biblioteczne jako programy inwentarzowe zbiorów, co wynika z rodzaju kolekcji muzealnej, obejmującej zbiory biblioteczne. Dla porównania z wynikami ankiety z 1996 r. dodam, że wśród placówek muzealnych stosujących wówczas komputery – 72% deklaruowało potrzebę wykorzystania komputerów głównie dla potrzeb tworzenia muzealnych inwentarzowych baz danych.

Istotnym wnioskiem płynącym z tego badania było stwierdzenie: **nie można mówić o standaryzacji oprogramowania zbiorów muzealnych. Programy do inwentaryzacji muzealnej – na skutek braku forum, na którym możliwy byłby przepływ informacji między muzeami o tworzonych i wykorzystywanych aplikacjach i ich kosztach, a także na skutek braku jednoznacznej, wspólnej polityki informatyzacji muzeów w Polsce (polityki rządu lub polityk regionalnych) – traktowane są na rynku jako jednostkowe projekty informatyczne.** Koszty zakupu takiego programu są więc bardzo wysokie i wiążą się z długim okresem tworzenia, wdrażania i kontroli funkcjonowania [...]. Stan ten nie sprzyja tworzeniu policentrycznej, ogólnopolskiej bazy danych o zbiorach i kolekcjach muzeów, a co się z tym wiąże udostępnieniu społeczeństwu dóbr kultury i wiedzy zdeponowanej w muzeach. O społecznej wadze tego problemu wiele mówi się od lat – bez wyraźnego zainteresowania

decydentów, przekładanego w konkretne programy działania. [...] **Można zaryzykować stwierdzenie, że brak inwestycji w informatyzację muzeów nie tylko przyczynia się do ich ekonomicznej zapaści, lecz również ma wpływ na dekulturację zwłaszcza młodych internautów szukających wiedzy i doznań w plikach udostępnianych przez zagraniczne muzea. [...]**

W 82 muzeach zgromadzona baza inwentarzowa liczyła²⁷ dokładnie 1 959 997 rekordów, co oznacza, że tyle opisów obiektów muzealnych zostało wprowadzonych do baz danych we wszystkich muzeach polskich. [...] Baza danych o muzealiach w Polsce liczy obecnie ok. 2 mln rekordów i docelowo zapewne będzie liczyła ok. 13 mln. [...] Dotychczasowe doświadczenia środowiska muzealników w informatyzacji zbiorów i ich zastosowań tworzą wystarczającą teoretyczną i praktyczną podstawę do osiągnięcia sukcesu w czasie znacznie krótszym niż to uprzednio wskazałam. Bez wątpienia można stwierdzić również, że istnieje olbrzymie zapotrzebowanie społeczne na ten sukces, niosące ze sobą również nowe możliwości ekonomiczne dla muzeów. Dyrektorzy muzeów, zwłaszcza tych placówek, które mają najliczniejsze zbiory, dostrzegają tę koniunkturę. **Budżety, którymi dysponują, nie pozwalają jednak na inwestycje, które mogą przynieść dochody czy nawet zysk za kilka lat.** Potrzeby doraźne powodują, że informatyzacja zbiorów jest spychana na dalszy plan wśród wydatków. Dlatego realia programowe i ekonomiczne ostatniej dekady ubiegłego wieku budzą pesymizm, co do pomyślności jakichkolwiek prognoz.

Większość stwierdzeń Agnieszki Jaskanis z cytowanego podsumowania pozostaje niestety do dzisiaj aktualna. W 2005-2006 r. powtórzyłyśmy wraz z Agnieszką Jaskanis ankietę, tym razem mającą służyć przede wszystkim rozpoznaniu procesu digitalizacji zbiorów, ale badanie to pozostało wyłącznie w opracowaniu źródłowym. Ankieta została wysłana do 450 muzeów, odpowiedzi na nią udzieliło 189 instytucji, z czego 119 rozpoczęło informatyzację, a 69 nie zainicjowało jej w ogóle. Jedno muzeum nie udzieliło jednoznacznej odpowiedzi. W tej grupie 92 muzea zgłosiły fakt prowadzenia wizualizacji cyfrowej, 95 – udzieliło negatywnej odpowiedzi. Liczba rekordów tekstowych w grupie 189 muzeów wyniosła – 2 738 849, liczba rejestracji obrazowych i multimedialnych – 281 469.

Aż 162 muzea na 189 wyraziło chęć przystąpienia do wspólnego systemu informatycznego, 21 muzeów nie wyraziło na to zgody, 6 udzieliło odpowiedzi „nie wiem”. W grupie 189 muzeów aż 115 instytucji nie miało w 2006 r. wyspecjalizowanego pracownika ds. informatyzacji. Tylko 5 instytucji do 2005 r. uczestniczyło w międzynarodowych projektach powiązanych z działaniami innowacyjnymi.

Mimo znacznego postępu w zastosowaniu informatyki w zbiorach muzealnych²⁸, nie podjęto w latach 1995-2008 decyzji na szczeblu centralnym o koordynacji dostępu do baz danych w muzeach, chociaż idea taka znalazła uznanie i polski program SSWIM (Sieciowy System Wymiany Informacji Muzealnej)²⁹ został wyróżniony przez Ministra Kultury w 1997 roku. Co więcej w 2002 r. zostało zlikwidowane w Ministerstwie Kultury stanowisko pełnomocnika ministra ds. komputeryzacji instytucji kultury.

W 2004 r. Ministerstwo Kultury wdrożyło programy operacyjne, w ramach których muzea mogły starać się o dofinansowanie przedsięwzięć informatycznych, co zostało przez nie wykorzystane zwłaszcza do digitalizacji zbiorów. Nie mamy jednak raportu ukazującego wpływ tego dofinansowania na proces informatyzacji muzeów, ponieważ nie przeprowadzono odpowiednich badań.

Od 1 maja 2004 r. Polska dołączyła do europejskiego programu-projektu MINERVA+ (por.: www.minerva-europe.org). Minister Kultury powołał pełnomocnika, którym jest Maria Śliwińska (ICIMSS Toruń), powołała też została grupa reprezentantów krajowych oraz kilka grup eksperckich, zajmujących się opracowaniem wykazu podejmowanych działań w zakresie digitalizacji, benchmarkingu, praw własności intelektualnej, spraw technologicznych, a także przygotowania kursów do nauczania na odległość³⁰. Podstawowym dokumentem, którym kieruje się MINERVA w planowaniu swoich działań jest Raport z Lund – dostępny w wersji elektronicznej w języku angielskim pod adresem: Lund action plan, zaś jego polskie tłumaczenie można zamówić w ICIMSS. Przedmiotem opracowania polskich ekspertów był m.in. ilościowy wskaźnik autoprezentacji instytucji kultury w Internecie³¹. Ze względu jednak na brak właściwych danych ilościowych dotyczących muzeów, autorzy podali, że na 665 muzeów ok. 500 ma strony internetowe, w tym 60 w językach obcych. Wykonane przez nas³² zestawienie muzeów dla „Almanachu muzeów” na stronach „Culture” ujawnia, że na 1025 instytucji – 734 prezentuje się w Internecie.

Udział muzeów polskich w pozostałych punktach projektu MINERVA jest jednak bardzo zawężony i żadna z powstałych w kraju publikacji nie odnosi się bezpośrednio do specyfiki digitalizacji w muzeach (<http://www.icimss.edu.pl/MINERVA/publikacje.php>).

24 IV 2006 r. Minister KiDN powołał Zespół ds. Digitalizacji, którego zadaniem stało się opracowanie standardów digitalizacji w bibliotekach, muzeach i archiwach. Do zespołu weszły tylko 2 osoby reprezentujące muzea: Agnieszka Jaskanis i niżej podpisana. W 2008 r. zespół przekazał ministrowi *Opracowa-*

*wanie standardów technicznych dla obiektów cyfrowych tworzonych przy digitalizacji dziedzictwa kulturowego*³³ oraz rekomendował program SSWIM jako standard dla muzeów. W raporcie wymienione zostały dostępne w formie elektronicznej adresy, pod którymi znaleźć można zalecenia opracowane już w połowie lat 90. przez CIDOC, działający w ramach ICOM: *do znaczących opracowań należy CIDOC Conceptual Reference Model (CRM), zatwierdzony jako standard ISO 21127:2006* ([http://cidoc.mediahost.org/standard_crm\(en\)\(E1\).xml](http://cidoc.mediahost.org/standard_crm(en)(E1).xml)). *Reprezentuje on formalny sposób opisu pojęć i relacji znaczących dla dokumentowania dziedzictwa narodowego. Na stronie [M20] www.willpowerinfo.myby.co.uk/cidoc/stand0.htm i jej podstronach o adresach zakończonych: .../stand1.htm, .../stand2.htm, .../stand3m.htm i .../stand3r.htm znaleźć można szereg informacji dotyczących standardów informacyjnych dla muzeów. Jako standard proceduralny wymieniony jest SPECTRUM, stosowany w muzeach brytyjskich do dokumentacji. Na stronie .../stand3r.htm są wymienione rozmaite standardy muzealne. Strona .../stand3m.htm dotyczy metadanych; zawarte tu informacje sprawiają wrażenie podstawowych. [...] Charakterystyczne dla muzeów, choć nie ograniczone do nich, jest prezentowanie dzieł sztuki. W tym kontekście wymienione zostaną dwa standardy: VRA (Visual Resources Association) [M12] i CDWA (Categories for the Description of Works of Arts) [M22], umożliwiające szczegółowe indeksowanie dzieł sztuki przez ekspertów. Pod adresem www.getty.edu/research/conducting_research/standards/intrometadata/metadata_element_sets.html [V11] można znaleźć porównanie tych standardów. Ściśle biorąc VRA nie jest standardem czysto opisowym, gdyż zawiera także podstawowe metadane techniczne. Warto wspomnieć też o CDWA-Lite ze względu na zgodność z OAI-PMH, zwiększająca jego zdolność do wymiany informacji z innymi ośrodkami. W odniesieniu do katalogowania kolekcji fotografii należałoby wspomnieć m.in. o standardzie i oprogramowaniu SEPIADES (SEPIA Data Element Set – [ww.knaw.nl/ECPA/sepia/workinggroups/wp5/cataloguing.html](http://www.knaw.nl/ECPA/sepia/workinggroups/wp5/cataloguing.html)), utworzonym w ramach projektów wspieranych przez ECPA (European Commission on Preservation and Access).*

W latach 2006-2008 głównym zagadnieniem podnoszonym w aspekcie informatyzacji muzeów było już jednak nie tyle tworzenie bazy danych (inwentarz elektroniczny), ile zintensyfikowanie cyfryzacji wizualizacji zbiorów oraz ustalenie norm bezpieczeństwa danych, ich transferu oraz metody i miejsca przechowywania danych i ich kopii. W tym zakresie wspomniany raport we właściwy sposób ujmuje trudności muzeów na tle standardów digitalizacji stosowanych w bibliotekach i archiwach: *W środowisku muzeów sytuacja była i pozostaje*

staje trudniejsza. Jedną z przyczyn jest to, że w muzeach występuje większa różnorodność zbiorów niż w typowych archiwach i bibliotekach. Wystarczy nawet w znacznym uproszczeniu uwzględnić specyfikę sztuk pięknych, rzemiosła artystycznego, biologii, archeologii, etnografii, nauki i techniki, historii, by dostrzec skalę trudności. Zakres informacji mający znaczenie dla muzeów jest szeroki, obejmuje bowiem kwestie wytworzenia przedmiotu (materiał i technika), jego historii (nie tylko powstania, lecz również użytkowania). Z jednej strony nabiera znaczenia współpraca muzeów, z drugiej kwestia standardów informacji, warunkująca w pewnej mierze współpracę. Podstawowego znaczenia nabierają słowniki pojęć służące do klasyfikacji zbiorów. Słowniki te z oczywistych względów muszą być zorientowane na dziedzinę. Specyfika muzeów obejmuje także zagadnienie konserwacji zbiorów w większym, jak się wydaje, stopniu niż w przypadku bibliotek i archiwów³⁴.

Istotnym problemem w udostępnianiu zbiorów jest natomiast niejasność prawna własności dużej grupy muzealiów oraz niejednoznaczna wykładnia prawa autorskiego w stosunku do tzw. „dzieł osieroconych”. Istnieje zatem wyraźna potrzeba adaptacji prawa do publikacji w Internecie zgodnie z potrzebami muzeów.

Wiele przedsięwzięć informatycznych w muzeach nie jest obecnie realizowanych z powodu braku funduszy celowych oraz, a może przede wszystkim, z powodu braku koordynatora.

Działalność merytoryczna: ochrona zbiorów, konserwacja, opracowania naukowe, wystawy stałe i czasowe

Po okresie wyraźnego kryzysu lat 1989-1994, od drugiej połowy lat 90. XX w. obserwujemy wyraźny wzrost liczby badań naukowych, wystaw, szkoleń, konferencji, stopniową poprawę poziomu opieki nad zbiorami, wdrażanie standardów klimatycznych i konserwatorskich w muzeach, co znalazło wyraz m.in. w liczbie i jakości publikacji. W 2007 r., w wyniku wieloletnich starań środowiska konserwatorów muzealnych oraz PKN ICOM, opracowane i wydane zostały standardy konserwacji zapobiegawczej, wyznaczające jakościowy próg ochrony muzealiów³⁵. Publikacja ta, zawierająca m.in. właściwe parametry środowiska muzealnego³⁶, jest rezultatem blisko 20 lat badań w zakresie stabilizacji i optymalizacji warunków w muzeach i zaleca kierunki standaryzacji przyjęte przez Europejski Komitet Normalizacyjny.

Działalność naukowa i badawcza muzeów nie jest monitorowana. Statystyki GUS nie oddają rzeczywistej dynamiki zmian, nie są oceniane ani liczba ani rozmiary projektów badawczych, w których muzea

uczestniczą, zaś statystyka działań konserwatorskich nie rozróżnia szeroko zakrojonych badań od interwencyjnych konserwacji. Nie ma też oceny ekonomicznej wdrożenia prowadzonych badań. Stałe zwiększanie się liczby wystaw czasowych realizowanych przez muzea (w 2007 r. w 720 muzeach 4271 wystaw czasowych³⁷, czyli o ok. 20% więcej w stosunku do roku 2000), jest w tym wypadku jedynym i najlepszym dowodem rozwoju działalności merytoryczno-naukowej. Liczba publikacji (5,3 tys. w 2007 r.) wydanych przez muzea także wskazuje na dużą aktywność muzealników.

Podsumowanie tej działalności mogłoby mieć jednak miejsce dopiero po opracowaniu ankiety ujmującej nie tylko ilość i charakter prowadzonych badań i studiów, ale także ich efekty (w wypadku muzeów to wystawy stałe i czasowe, publikacje, działalność edukacyjna i konserwatorska).

Realizacja podstawowego zadania muzeów – tworzenie kolekcji

W opinii środowiska muzealników w Polsce wyrażanej wielokrotnie na zebraniach PKN ICOM (1998-2008) oraz Komisji Muzeów ZG SHS – po 1989 r. muzea nie dopełniają swego statutowego obowiązku – tworzenia i rozwijania kolekcji. W latach 1989-1992 zlikwidowane zostały niemal wszystkie stałe fundusze przeznaczone na ten cel (np. Fundusz Zakupów i Fundusz Plastyki MKiS), nie wypracowano jednak innych mechanizmów pozyskiwania pieniędzy na powiększanie kolekcji. Likwidacja centralnych funduszy zakupów, zwłaszcza w obszarze kolekcjonowania sztuki współczesnej (wyjątkiem był okres 2003-2005: powołania lokalnych „Zachęt” dotowanych przez państwo w celu tworzenia kolekcji sztuki współczesnej w regionach), oraz brak wspólnej, wspieranej przez Ministra Kultury racjonalnej polityki zakupów dzieł bardzo cennych i szczególnie ważnych dla kultury narodowej, a następnie ich lokacji w podległych instytucjach powoduje, iż wiele dzieł sztuki i kultury pojawiających się na rynku trafia w ręce prywatne lub opuszcza Polskę. Wnioski składane w programach operacyjnych o zakup dzieł sztuki mają sens tylko wtedy, gdy planowanie zakupu ma długi horyzont czasowy, bez konieczności szybkiego reagowania na ofertę rynku. Poza tym, jak zauważa wielu muzealników, charakter dotacji Ministra jako przyznawanych przez „obce” gremium wyklucza własną politykę kolekcjonerską muzeów.

Muzea pozyskują oczywiście do zbiorów nowe obiekty, otrzymując na ten cel dotacje od swoich organizatorów, a ich liczba waha się w zależności od „okazji” zarówno rynkowych, jak i możliwości znalezienia sponsora. Fakt, iż GUS nie ujmuje w swoich statysty-

kach nowych nabytków świadczy dobitnie, że funkcja kolekcjonerska muzeów nie jest traktowana dostatecznie poważnie – jest to zresztą obszar mało rozpoznany. Z całą jednak mocą należy podkreślić doniosłość tej właśnie kolekcjonerskiej funkcji muzeów, wpisanej w ich definicję, zapewniającej ciągłość rozwoju kolekcji narodowych zarówno pod względem artystycznym, naukowym i historycznym, jak i pod względem majątkowym.

Edukacja muzealna (programy, zadania, zasięg i publikacje

Z pewnością działalność edukacyjna w polskich muzeach należy do najlepiej realizowanych zadań. Według GUS w 2007 r. w 720 muzeach w ramach 6,9 tys. tematów zrealizowano 68 tys. lekcji muzealnych, w których uczestniczyło ponad 1,5 mln uczniów. Muzea wydały także 5,3 tys. tytułów publikacji różnego rodzaju w nakładzie ogółem 6 mln egzemplarzy. Trzeba przy tym zaznaczyć, że najistotniejszy jest jednak nie wymiar ilościowy, lecz jakość oferty edukacyjnej, która obejmuje wszystkie grupy wiekowe – od małych dzieci po Uniwersytet Trzeciego Wieku. Programy są bardzo zróżnicowane nie tylko pod względem przekazywanych treści, ale także z punktu widzenia sposobów ich realizacji. Około 10% muzeów prowadzi zajęcia „aktywne”, w trakcie których ok. 600 tys. dzieci i młodzieży uczestniczy w procesie twórczym i poznawczym (m.in. rysowanie, malowanie, rzeźbienie, gry zręcznościowe i terenowe, poznawanie tradycji ludowych, gra i śpiew, konkursy literackie, stymulacja badań przyrodniczych, nauka rzemiosł). W wielu rejonach kraju muzea są jedynymi instytucjami prowadzącymi edukację w zakresie kultury „wysokiej”, historii i nauki, podczas gdy pozostałe instytucje (kina, domy kultury, galerie) proponują najczęściej rozrywkę o charakterze komercyjnym.

Blisko 70% instytucji muzealnych (dane z grudnia 2008 r.: 717 na 1025 istniejących) posiada aktywne strony internetowe, na których podawane są informacje o prowadzonych programach edukacyjnych.

W 2007 r. powstało Forum Edukatorów inaugurowane w Muzeum Pałacu w Wilanowie. Forum Edukatorów podejmuje liczne akcje mające na celu podniesienie poziomu edukacji muzealnej, kształcenie pracowników muzeów w tym zakresie, realizację programów specjalnych. Na stronach www.muzeoblog.org/2007/12/14/portal-edukacji-muzealnej. Od 2008 r. publikacje i informacje pojawić się mają także na stronach Forum Edukatorów – www.edukacjamuzealna.pl.

Cenną inicjatywą forum jest przygotowanie do sporządzenia w latach 2009-2010 r. raportu o stanie edukacji muzealnej.

Muzea i publiczność: frekwencja i wystawy

Cytowane już opracowanie GUS *Kultura w 2007 r.* podaje, że muzea w Polsce odwiedziło w 2007 r. ponad 20 mln osób³⁸, co oznacza, że wzrost frekwencji rok do roku wyniósł 12,4%, w tym odsetek młodzieży szkolnej wynosił 32,4% i zmniejszył się w stosunku do 2006 r. o 0,9%. I w tym wypadku dane te są niepełne (zaniżona liczba muzeów, GUS wykazuje jedynie 70% placówek). Nie można, właśnie z powodu wahań liczby badanych muzeów, obiektywnie ocenić tendencji wzrostowej czy spadkowej (GUS odnotowuje w stosunku do 2000 r. jedynie 0,1% wzrostu frekwencji). Badania przeprowadzane np. w Muzeum Narodowym w Warszawie w latach 1995-2005 wykazują wyraźną zmienność liczby zwiedzających, w znacznym stopniu uzależniając ją od atrakcyjności ofert wystaw czasowych³⁹, mimo tego że leży ono na szlaku turystycznym, podobnie jak Wawel, Zamek Królewski w Warszawie, Zamek w Malborku, odnotowujące przede wszystkim frekwencję ekspozycji stałych.

Muzea w obiegu kultury i nauki oraz współpraca międzynarodowa.

Promocja kultury polskiej za granicą dzięki wymianie muzealnej

Polityczny zwrot 1989 r. i okres do połowy lat 90. był dla muzeów w Polsce trudny: gruntowna zmiana przepisów prawa gospodarczego i wynikającego stąd sposobu zarządzania, reforma administracyjna i przekształcenia organizacyjne zajęły kilka lat. Mniej więcej od ok. 1995 r. nastąpiła wyraźna zmiana w sposobie funkcjonowania dużych instytucji muzealnych – zauważyć można było pierwsze skutki odbudowywania dawnych i budowania nowych relacji międzynarodowych.

Ekspozycje i import wystaw oraz cenne wypożyczenia z zagranicy stały się częścią gry rynkowej w muzealnictwie. Duże i kosztowne pokazy sprowadzane po 1995 r. miały w znacznej części charakter komercyjny, organizowane były po to, aby do muzeów przyciągnąć znaczną liczbę widzów, na co najlepszym sposobem było przypomnienie artystów wybitnych lub szczególnie popularnych zjawisk artystycznych i kulturowych. Prezentacja sztuki Marca Chagalla (Muzeum Narodowe w Krakowie, 1997 – 100 tys. widzów), Andy’ego Warhola (Muzeum Narodowe w Warszawie i Krakowie, 1998 – 190 tys. widzów), impresjonistów i postimpresjonistów ze zbiorów Musée d’Orsay w Paryżu (Muze-

um Narodowe w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, 2001 – 400 tys. widzów), Picassa ze zbiorów Musée Picasso w Paryżu i Muzeum w Stuttgarcie (2002 – 150 tys. widzów), wystawa największych arcydzieł malarstwa europejskiego „Transalpinum” z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, możliwe były dzięki otrzymaniu przez muzea dodatkowych funduszy ze źródeł prywatnych. Trzeba jednak podkreślić, że wypożyczenie ważnych kolekcji europejskich było aktem zawierzenia polskim muzeom cennych i rozchwytywanych zbiorów. Pokazanie w Polsce obrazu Caravaggia ze zbiorów watykańskich (1996), cennych arcydzieł malarstwa z Drezna (1997), dzieł Rubensa z Ermitażu (2000), licznego wyboru dzieł Paula Klee z Bern w Szwajcarii (2001) przełamało wiele wcześniej istniejących barier spowodowanych niedostosowaniem warunków ekspozycyjnych polskich muzeów do wymaganych norm.

W Polsce zobaczyć też można było wiele cennych odkryć dokonywanych na świecie. Wystawa „Najdawniejsi przodkowie – najstarsza sztuka” pokazana w 1995 r. w Muzeum Ziemi PAN w Warszawie, będąca wynikiem współpracy z muzeami Republiki Południowej Afryki, dawała szansę obejrzenia pozostałości kości ludzkich sprzed 2 milionów lat. Wystawa „Tajemnicza królowa Hatszepsut” w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1997 r. była świadectwem międzynarodowego znaczenia polskiej archeologii.

Wystawy sztuki polskiej lub pochodzącej z polskich zbiorów organizowane w tym czasie na świecie wspierane były głównie przez finanse publiczne (Instytut Adama Mickiewicza oraz MKiDN) i partnerów zagranicznych, ale, co zasługuje na uwagę, od początku lat 90. coraz więcej ważnych sal wystawowych na świecie stało się miejscem współpracy z polskimi muzeami. W latach 1992-1993 wystawa Kolekcji Raczyńskich gościła w Nowej Pinakotece w Monachium i Galerii Narodowej w Berlinie, w 1995 r. wystawa sztuki okresu Stanisława Augusta – w Nowej Pinakotece w Monachium, w 2000 r. wystawa Jacka Malczewskiego w Musée d’Orsay w Paryżu, wielka ekspozycja „Polskiego malarstwa pejzażowego” – w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie nad Menem, w latach 2002 i 2003 wystawa „Fresków z Faras” i „Skarbiec polski” – w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Prezentacja polskiej kultury dotarła także do Stanów Zjednoczonych dzięki wystawie „Skrzydłaci jeźdźcy” 1999-2000.. Powszechnie komentowanym wydarzeniem była wystawa „Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland” w latach 2002-2003 w muzeach w Milwaukee, Houston i San Francisco. Udział Polski (Muzeum Narodowe w Warszawie) w prezentacji „New Frontiers” w 2005 r. w Dublinie towarzyszył formalnej akcesji naszego kra-

ju do Unii Europejskiej. Galeria Narodowa w Dublinie w 2007-2008 pokazała zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Warszawie wystawę „Malarstwo z Polski 1880-1939”. Nową kartę w stosunkach rosyjsko-polskich zainaugurowała wystawa „Symbol i forma. Malarstwo polskie 1880-1939” prezentowana w najbardziej prestiżowej przestrzeni ekspozycyjnej Rosji – w tzw. salach paradnych Państwowego Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie w 2009 roku.

Coraz bliższe są związki z sąsiadami Polski – kilka lat liczy współpraca z muzeami Republiki Litewskiej i Ukrainy, podpisane są umowy między Polską a poszczególnymi landami Niemiec (np. wystawa „Pod jedną koroną”, współorganizowana przez Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie, Muzeum Narodowe w Warszawie i Zamek Królewski w Warszawie, 1997), bliska jest współpraca z muzeami na Węgrzech.

W latach 1995-2005 inspirującą rolę pełniły centralne (rządowe) programy współpracy międzynarodowej, koordynowane najczęściej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w ramach których współpraca między muzeami wpisywana była do między państwowych umów kulturalnych. Później podobną rolę odegrały tzw. Sezony Polskie organizowane przez Instytut Adama Mickiewicza. W 1994 r. w ICOM – organizacji od lat budującej mosty między różnymi środowiskami muzealnymi na świecie – powstała grupa Centralnej Europy (CEICOM), która w pewnym zakresie koordynuje obieg informacji o prawodawstwie muzealnym oraz systemach informatycznych pracujących na rzecz muzeów. Działalność taka na polu muzealnictwa prowadzona była też z inicjatywy polskiej dzięki Spotkaniom Przedstawicieli Ministerstw Kultury i Muzeów Narodowych Krajów Inicjatywy Środkowo-europejskiej, zainicjowanym konferencją w Nieborowie w maju 1997 roku.

Najintensywniej wymiana międzynarodowa między muzeami zaznaczyła się w latach 90. w zakresie wypożyczeń obiektów. W latach 1992-2000 średnio 5000 muzealiów wyjeżdżało co roku z różnego rodzaju polskich muzeów, aby uczestniczyć w blisko 4000 wystaw za granicą. Na przykład w grudniu 2000 r. lista stałych partnerów zagranicznych Muzeum Narodowego w Warszawie liczyła 274 instytucje muzealne na całym świecie oraz 340 muzeów, z którymi prowadzona jest wymiana wydawnictw. Lista muzeów europejskich i pozaeuropejskich, z którymi polskie muzea utrzymują dziś różnego rodzaju kontakty jest bardzo długa, obejmuje prawdopodobnie kilka tysięcy instytucji.

Jak zauważa dr Michał Woźniak, istotne znaczenie miała także współpraca muzeów z *miast partnerskich*, choćby na poziomie wymiany wystaw. To zjawisko

jest ważne nie tyle dla wielkich muzeów, co dla muzeów z miast średnich i mniejszych, które mają większe trudności finansowe i organizacyjne, a i kolekcje znacznie słabsze, by swobodnie funkcjonować w obiegu międzynarodowym podobnie do muzeów narodowych. Partnerstwo miast taką szansę dawało i wiele muzeów (poza nieuniknioną w takich razach fasadowością) z tej szansy owocnie skorzystało⁴⁰.

W 2005 r. powstał osobny program Rady Europy pod nazwą Collections Mobility, w którym Polska uczestniczy od samego początku⁴¹. W 2008 r. powołano nowe grupy robocze ds. współpracy – Polska wraz Niemcami prowadzi koprezydencję grupy ds. zabezpieczeń przez konfiskatą i zapobiegania nielegalnemu handlowi dziełami sztuki. Głównym celem programu jest wypracowanie standardów współpracy między muzeami.

Bezpieczeństwo zbiorów i ludzi w muzeach

Istnieje odrębny międzynarodowy komitet ICOM (ICMS–ICOM Security: <http://icom.museum/international/icms.html>) zajmujący się opracowywaniem dobrych praktyk w zakresie bezpieczeństwa zbiorów i ludzi w muzeach.

W Polsce instytucją opiniującą poziom zabezpieczenia muzeów jest Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (<http://www.oozp.pl/>), współpracujący ze służbami ochrony w muzeach oraz koordynujący konwojowanie zbiorów muzealnych w czasie transportu. Można sadzić, że działalność ośrodka i jego szerokie kontakty z partnerami zagranicznymi, zwłaszcza ICMS–ICOM owocują właściwym przygotowaniem muzeów państwowych do wystaw czasowych i zapewnieniem importowanym kolekcjom bezpieczeństwa.

O wiele gorzej przedstawia się w muzeach polskich zabezpieczenie przed kradzieżą i oddziaływaniem niewłaściwych warunków klimatycznych w magazynach i na niektórych wystawach stałych. Zła sytuacja wynika w 90% przypadków z braku środków finansowych na inwestycje pozwalające muzeom stworzyć optymalne warunki przechowywania. Nie były przygotowywane – wedle mojej wiedzy – analizy poziomu zabezpieczenia klimatycznego i fizycznego magazynów. Żadna ze znanych mi kontroli NIK nie dokonywała oceny największych muzeów polskich pod tym kątem.

Dobrze natomiast funkcjonuje współpraca między muzeami a strażą pożarną – wiele instytucji muzealnych ma zainstalowane systemy bezpośredniego powiadamiania o pożarze, a stosowane standardy budowlane i przeciwpożarowo-ewakuacyjne kontrolowane są przez służby zewnętrzne. Wprowadzane są także innowacje, jak np. system automatycznego

uruchamiania mgły wodnej w obiektach drewnianych (wprowadzony m.in. w 2008 r. w Muzeum im. Karola Szymanowskiego „Willa Atma” w Zakopanem, oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie), zmniejszający zagrożenie rozprzestrzeniania się pożaru.

Bezpieczeństwo ludzi (zarówno zwiedzających, jak i personelu) w muzeach regulują polskie przepisy BHP, od 2004 r. dość restrykcyjnie stosowane w obszarach przestrzeni publicznej, stale jednak nie ma wypracowanych norm dopuszczonych dla pracowni konserwatorskich, norm ochrony personelu przed skażeniem mikrobiologicznym (grzyby, bakterie, pyły) czy standardów organizacji magazynów muzealnych.

Warte odnotowanie jest także wprowadzenie przez Biuro do Spraw Zwalczenia Przystępczości przeciw Dziedzictwu Komendy Głównej Policji programu identyfikacji obiektów skradzionych (Standard ID Object) – realizowane wspólnie z PKN ICOM (http://www.policja.pl/portal/pol/568/22477/Czym_jest_Object_ID_System.html).

Tendencje rozwoju i przemian

Sytuacja muzeów w Polsce a sytuacja muzeów w UE

Zmiany strukturalne, zmiana sposobu zarządzania, ekonomia muzeów, przebudowa siedzib

Lata 1995-2005 uważane są za okres renesansu muzeów, zwłaszcza w krajach Europy, Ameryki Północnej i Południowej, w Japonii, Korei i niektórych krajach Bliskiego Wschodu, także Iranie. Po okresie zastoju i dyskusji nad przyszłością tych instytucji, w końcu lat 80. XX w. zarysował się wyraźny kierunek przemian, którego charakter dobrze oddaje tytuł opracowania Kylie Message: *New Museums and the Making of Culture*⁴² (*Nowe muzea i tworzenie kultury*). W istocie, ostatnia dekada przynosi zmianę wizerunku muzeum z instytucji pasywnej w kreatywną, która w danym miejscu/regionie/kraju stymuluje tworzenie nowych form kultury i nauki poprzez połączenie edukacji i rozrywki, prowadzi działalność badawczo-naukową we właściwych dla siebie dziedzinach, odgrywa rolę społeczną (pomoc dla zróżnicowanych grup ludzi z problemami bytowymi, osób niepełnosprawnych w różnych zakresach, pomoc terapeutyczna we współpracy z ośrodkami psychologicznymi) oraz pobudza rozwój turystyki kulturalnej i naukowej.

Drugi trend przemian w rozumieniu miejsca muzeów polega na rozpoznaniu ich funkcji jako instytucji majątkowych w państwie lub regionie. W tym zakresie

widać dążenie do wyceny posiadanych przez muzea zbiorów⁴³, ich właściwej ochrony, ale także wykorzystania do inwestycji kapitałowych, stąd promowana po 2000 r. przez ICOM tzw. **deakcesja** zbiorów, czyli umożliwienie na większą skalę sprzedaży, wymiany i reinwestycji zbiorów muzealnych w zakresie podlegającym ocenie specjalnie powoływanych do tego celu komisji ekspertów⁴⁴.

Tak wyznaczone dwa obszary działań muzeów, w niewielkim stopniu zauważane przed początkiem lat 90. XX w., nakładają na zarządzających muzeami nowe obowiązki, a co za tym idzie konieczność posiadania specjalistycznego wykształcenia w zakresie muzeologii jako teorii, muzealnictwa jako praktyki oraz zarządzania i planowania inwestycji⁴⁵. W rozumieniu współczesnej muzeologii w kompetencji zarządzającego muzeum jest po pierwsze określenie misji instytucji, po drugie polityki realizacji tej misji, po trzecie zaś – stworzenie mechanizmów ekonomicznych do jej realizacji. Działalność muzealników, podobnie jak lekarzy lub prawników, oprócz przepisów prawa reguluje także zespół norm etycznych (*Kodeks Etyki ICOM*), które mają często znaczenie większe od zmieniających się regulacji administracyjnych i służą przede wszystkim ochronie powierzonych zbiorów, także w wymiarze niematerialnym – ochronie pamięci, tożsamości kulturowej i wartości artystycznych. Na tym polega specyfika działalności muzeów oraz wiele wynikających z niej trudności.

We współczesnym muzealnictwie rozróżnia się cztery główne sposoby nadzoru nad muzeami:

- A. Nadzór bezpośredni, który polega na podległości dyrektora/kuratora muzeum jego organizatorowi, czyli np. ministrowi, wojewodzie, burmistrzowi, rektorowi uniwersytetu itp., na różnych szczeblach organizacji.
- B. Nadzór pośredni, gdy organizator (minister, wojewoda, burmistrz itp.) udziela w części lub w całości swoich praw nadzorczych radzie, sprawującej albo funkcje sterujące, albo kontrolująco-doradcze.
- C. Nadzór rady, gdy muzeum zarządza wyłącznie rada działająca na rzecz organizacji *non-profit*, fundacji charytatywnej itp.; organizacje tego typu są właścicielami budynków, zbiorów i wszelkich pasywów, zatrudniają personel i korzystają chętnie z wolontariatu.
- D. Nadzór prywatny, gdy organizatorem i zarządzającym muzeum jest prywatna osoba fizyczna lub prawna. UNESCO i ICOM nie uważają jednak za muzeum instytucji prywatnej o charakterze dochodowym, bowiem warunek *non-profit* i pub-

liczna dostępność kolekcji są podstawą uznania danej instytucji za muzeum w rozumieniu przepisów UNESCO.

Bez względu na rodzaj sprawowanego nad muzeum nadzoru, struktura funkcjonowania współczesnego muzeum powinna być oparta na tzw. sześciu zadaniach, budowanym dzięki współpracy trzech pionów:

- a. opieki nad zbiorami (kuratoria, konserwacja, dokumentacja),
- b. realizacji programów-projektów (organizacja wystaw, projektowanie, edukacja, wydawnictwa, public relation, marketing),
- c. administracji (kadry, dział finansowy i księgowy, obsługa prawna, dział rozwoju, inwestycji i remontów, ochrona, dział obsługi zwiedzających i korzystających ze zbiorów, utrzymanie porządku).

Każdy z trzech pionów muzeum powinien być kierowany przez specjalistę w danym zakresie:

- a. muzeologa, specjalistę co najmniej II stopnia,
- b. muzeologa z dodatkowym wykształceniem w zakresie edukacji, PR lub marketingu,
- c. specjalistę ds. zarządzania z wykształceniem ekonomicznym, prawnym lub technicznym.

Sposób zatrudnienia, rodzaj wykształcenia i zakres wymagań dla personelu zatrudnianego w muzeach określają przyjęte przez ICOM w 2007 r. standardy – *Frame of reference for museum professions in Europe*⁴⁶.

Ekonomia kultury, ekonomia muzeów

Rozwijająca się od początku lat 90. XX w. nowa dziedzina zwana ekonomią kultury⁴⁷ wyznacza także nowe pole badawcze – ekonomię muzeów. Zainteresowanie relacją między misją publiczną, gospodarką finansową a oddziaływaniem na odwiedzających (wzrost frekwencji) dało asumpt do badań przeprowadzonych między 1993 a 2000 r. we Francji, Wielkiej Brytanii i USA, których celem było uchwycenie zależności ekonomicznych między inwestycjami w muzea, frekwencją i późniejszymi kosztami. Lata 90. przyniosły w Europie budowę i przebudowę wielu instytucji muzealnych, nowe przestrzenie i nową publiczność. Françoise Benhamou podaje, że w wyniku wzrostu powierzchni ekspozycyjnych i liczby wystaw czasowych znacznie wzrosła liczba odwiedzających (o 40% we Francji w latach 1994-2001), a mimo to sytuacja ekonomiczno-finansowa muzeów nie ulegała poprawie. Dokładna analiza zjawiska wykazała, że każdy wzrost frekwencji w muzeach o 10% w badanym przedziale czasu powodował wzrost kosztów utrzymania o 12,8%, co wyjaśniło odwrotną zależność między nakładami, frekwencją i kosztami⁴⁸.

Konkluzja ta sprawiła, że ograniczona została dalsza dyskusja nad celowością zwiększenia przychodów muzeów poprzez wzrost frekwencji – stało się jasne, że instytucje te są nie tylko z nazwy, ale z istoty rzeczy *non profit* i że wypełnienie misji edukacyjnej, artystycznej i naukowej musi dokonywać się przy pomocy innych źródeł finansowania niż wzrost frekwencji. W takiej sytuacji należy raczej podnosić jakość usług edukacyjnych świadczonych przez muzea niż dążyć do podniesienia liczby zwiedzających.

Polityka podatkowa państwa i muzea

Jednym z instrumentów wspierania przez państwo muzeów i instytucji kultury jest mądrze prowadzona polityka podatkowa. Powstało wiele prac wykazujących, że dochody z tytułu odpisu podatkowego na rzecz muzeów mogą zapewnić nawet do 20% budżetu średniego muzeum⁴⁹. Liczne opracowania na ten temat dowodzą, iż mechanizm ten może zmniejszyć bezpośrednio nakłady państwa na muzea o 15-20%, nie umniejszając jednocześnie dochodów tych instytucji.

Muzea a przemysły kulturowe

Rozwój tzw. przemysłów kulturowych: rynku książki, nagrań, multimediiów i kina, dokładnie monitorowany we Francji w latach 1980-2002, wykazał stały powolny spadek (7-8% rocznie w okresie 2001-2003) sprzedaży nagrań płytowych oraz stały wzrost produkcji wydawniczej (książki – nowe tytuły i czasopisma branżowe bez prasy codziennej i tygodniowej, w latach 1980-2002 – blisko 101%)⁵⁰. We Francji w znacznym stopniu rosła też w tym okresie produkcja filmów (ok. 50%)⁵¹. Muzea, częściowo uczestniczące w dystrybucji wydawnictw i multimediiów oraz same wytwarzające ich różne formy osiągały dzięki obecności na rynku dodatkowe dochody przeznaczane na dofinansowanie działalności podstawowej (ochrona zbiorów, badania, konserwacja, edukacja).

Zauważono jednak, że dodatkowe nakłady na rozwój „rynku dziedzictwa” nie przynoszą w krótkim okresie spodziewanych wymiernych zysków, w związku z tym nie należy wymagać od muzeów i instytucji ochrony dziedzictwa kulturowego nadmiernej partycypacji w rynku przemysłów kulturowych, bowiem zaniżenie poziomu ich działalności może być niewspółmiernie duże do zysków ekonomicznych⁵². Spowodowało to, że wytyczono granice „przedsiębiorczości” muzeów, wyraźnie wskazując, iż nawet jeśli instytucje te traktowane być mogą jako „przedsiębiorstwa”, to jedynie w ramach rozsądnej oszczędności zatrudnienia i wykorzystania budynków, nie zaś w wymiarze ich działalności podstawowej⁵³.

Jak celnie zauważa Paweł Jaskanis w komentarzu do niniejszej ekspertyzy: *osobny obszar przemysłów kulturowych stanowią aktywności wolnego czasu na terenie muzeów techniki, wojny, przyrodniczych, rezydencjonalnych, skansenowskich, rezerwatów archeologicznych itp., gdzie może występować twórcze sprzężenie polityki społecznej popierającej ochronę zanikających rzemiosł na styku z eksperymentem naukowym, m.in. w rekonstrukcji dawnych strojów, upraw, hodowli, technik budowlanych, z resocjalizacją, przeciwdziałaniem wykluczeniom, kształceniem zawodowym, wolontariatem, mądrą rekreacją. Początkowe dotowanie ze środków publicznych form rekonstrukcji dąży do przekształcenia w samozatrudnienie czy wytworzenia komercyjnych form działania w otoczeniu przestrzennym i biznesowym muzeum z wieloma korzyściami dla tej instytucji.*

Muzea i turystyka

Jednym z narzędzi finansowych jest włączenie instytucji muzealnych w sieć usług turystycznych, zwłaszcza w rozwój tzw. turystyki kulturalnej, co nakłada na nie wiele czynności innych niż miejscowe udostępnianie zbiorów i edukacja w regionie. Konieczne są nakłady na programy zapewniające wzbogacenie wersji językowych, ale przede wszystkim wymuszające spojrzenie z zewnątrz na administrowaną strukturę.

ICOM ogłosił w 2009 r. hasło kolejnego Międzynarodowego Dnia Muzeów: „Muzea i turystyka”, podkreślając tym wagę dostosowania muzeów do wymogów rynku turystyki⁵⁴. Wskazaniem są badania nad sposobami prezentacji kultury, nauki i sztuki publiczności pochodzącej z innych obszarów kulturowych i językowych, uwzględniające w większej niż dotychczas mierze współpracę międzynarodową przy przygotowywaniu programu muzeów.

Bezpłatny i płatny wstęp do muzeów, polityka cen usług muzealnych

W Wielkiej Brytanii opłaty za wstęp do muzeów państwowych zniesiono w 1974 r., w muzeach amerykańskich stosowane są nierzadko opłaty wolontarystyczne (Metropolitan Museum w Nowym Jorku), we Francji po 1991 r. 38,3% muzeów państwowych i samorządowych oferuje wstęp bezpłatny. Bilety wstępu utrzymano niemal wszędzie na wystawy czasowe, generujące wysokie koszty organizacji. Zazwyczaj przyjmowana jest zasada, że opłaty za wstęp pobierają tylko te instytucje, dla których dotacja państwowa nie przekracza 60% lub te, które znajdują się w trudnej sytuacji ekonomicznej. Często przywoływany jest fakt, iż Biblioteque Nationale w Paryżu musiała wprowadzić opłaty za korzystanie ze zbiorów,

ponieważ inna polityka dostępu do nich groziła jej zamknięciem⁵⁵.

Decyzja o pobieraniu lub niepobieraniu opłat wstępu do muzeów jest tylko jednym z elementów prowadzonej przez te instytucje polityki cen usług. Muzea państwowe w Unii Europejskiej różnią się znacznie swoją ofertą: poza opłatami za wstęp pobierane są opłaty za usługi edukacyjne, przewodnickie, udostępnianie sal poza godzinami otwarcia muzeów, organizację przedsięwzięć kulturalnych innych niż specyficzne dla muzeów (koncerty, przedstawienia, konferencje), udostępnienie przestrzeni dla filmu i TV, sprzedaż usług konserwatorskich, konsultacje specjalistyczne, badania zlecone, sprzedaż praw do reprodukcji, sprzedaż publikacji wszelkiego typu, w tym katalogów, książek, multimediów, produktów inspirowanych zbiorami (pamiątki), projektowania, prowadzenie kawiarni i restauracji, usług i konsultacji bibliotecznych, organizacji akcji społecznych (dla osób niepełnosprawnych) i terapii zajęciowych, wypożyczenia zbiorów do dekoracji.

Ze względu na pełnioną przez muzea misję zaleca się, aby *kształtowanie profilu usług*⁵⁶ było w zgodzie z polityką instytucji, jej zasadami i normami etycznymi oraz odpowiadało jej wizerunkowi (Corporate Identity), co jest szczególnie ważne w reklamie i promocji zarówno samego muzeum, jak i pełnionych przez niego usług. Zaleca się absolutną transparentność w zakresie wyników finansowych z tego typu działalności, a więc publikację raportu o stanie finansów instytucji.

Najważniejsze jest jednak racjonalne podejście do cen usług, które muszą być kształtowane w stosunku do średniej płacy w państwie (stąd tak duże zróżnicowanie polityki cenowej muzeów w Europie) i dostosowane do możliwości adresatów (stąd często praktykowany bezpłatny wstęp do muzeów dla dzieci i młodzieży do lat 18 oraz osób po 70 roku życia⁵⁷).

Ze względu na postępującą standaryzację usług w UE zaleca się ujednoczenie cen reprodukcji obiektów do publikacji niekomercyjnych (< 15 Euro) i elastyczne pobieranie tego typu opłat do celów komercyjnych⁵⁸.

Nowe formy i zadania muzeów. Nowa kultura prezentacji. Edukacja wielowymiarowa, edukacja rehabilitacyjna, funkcje socjalne i zadania dla regionów

Emma Barker we wprowadzeniu do książki *Wystawianie współczesnych kultur*⁵⁹ podkreśla, że ostatnie dwie dekady XX w. doprowadziły do najgłębszych w historii zmian w sposobie prezentacji sztuki i kultury od czasu powstania muzeów. Zwraca uwagę przede

wszystkim na szeroki ruch adaptacji do celów kulturowych budynków i przestrzeni, które miały niegdyś zupełnie inne przeznaczenie (elektrownia zaadaptowana dla Modern Tate w Londynie, dworzec kolejowy dla Musée d'Orsay) i sygnalizuje tym samym, że muzea mogą kolonizować obszary niespecyficzne, a więc rekultywować niepotrzebne struktury w obszarach miast, zwłaszcza obszarach przemysłowych (obecnie budowane Muzeum Śląskie w Katowicach na terenie dawnej kopalni). Tego typu przestrzenie wymagają jednak innego typu prezentacji.

Odrębnym zagadnieniem jest prezentacja sztuki współczesnej (w nowobudowanych muzeach), której wymagania przekraczają niemal wszystkie schematy budynków muzealnych projektowanych do połowy XX wieku. Możliwość ekspozycji dzieł wielkoformatowych (często mających rozmiary budynku⁶⁰), prezentacji performace w realnym czasie i przestrzeni, pokazywanie Light Art (sztuki światła, np. *Weather Project Olafura Eliassona* w Tate Modern, 2002), synchronizacji ekranów plazmowych, rzutowania projekcji na fasady budynków (Krzysztof Wodiczko), interwencji sztuki w pejzaż (Land Art) czy pakowanie architektury (emballage, Christo i Jeanie-Claude, *Pakowanie Reichstagu w Berlinie*) skłania, by zagadnienie architektury muzeów sztuki współczesnej przemyśleć dokładnie i być może traktować ją właśnie jako „dodane” dzieło sztuki, nie zaś obiekt funkcjonalny. W tych wypadkach nowe zadanie muzeum polega na samo-funkcjonowaniu jako dzieła sztuki, co daje mu zasadniczo inne prawa i zwalnia od wymogu użyteczności⁶¹.

Ostatnie ćwierćwiecze przyniosło więc nowe spojrzenie na formę muzeum – z jednej strony może ono adaptować przestrzenie nieprzydatne do celów, dla których budynki powstały (architektura postindustrialna wszelkiego rodzaju, łącznie ze statkami), z drugiej strony – może być indywidualnej twórczości artystycznej architekta. Wyjścia pośrednie, czyli budowanie obiektów „tradycyjnych” (np. projekt Ch. Kereza dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) wydaje się wynikiem braku wizji prowadzenia polityki muzealnej.

Innym aspektem zmian we współczesnym muzealnictwie jest wprowadzenie i zastosowanie nowych technologii informatycznych (cyfryzacja wizualizacji) wymuszone chęcią dostosowania się muzeów do oczekiwań młodszego pokolenia, przyzwyczajonego do korzystania z pośrednictwa informacji multimedialnej oraz koniecznością komunikacji wizualnej. Nie chodzi tu jednak o rezygnację z oryginału, lecz raczej o umiejętność opowiadanie (wprowadzenie) dodane do ekspozycji, którego celem jest budowa szerszego kontekstu

dla wystawianych muzealiów, bez względu na to, czy należą one do sztuki, historii kultury, etnografii, nauk ścisłych czy przyrodniczych. Ważna jest „wiedza jako kontekst”.

Zarówno nowy kształt muzeów, kontekstualne podejście do przygotowywanych stałych i czasowych ekspozycji jak i towarzyszące wystawom wydarzenia i publikacje są elementami kształtującymi nowy sposób edukacji w muzeach na całym świecie. Edukacja ta ma coraz bardziej społeczno-polityczny charakter, co widoczne jest w kulturze różnych społeczności, od krajów Afryki po postmodernistyczne instytucje Europy i Stanów Zjednoczonych. Decydującym momentem było uznanie przez ICOM dziedzictwa niematerialnego (*intangible heritage*) za pełnoprawny przedmiot kolekcji muzealnych – od lat 2004-2005 datuje się coraz większe zainteresowanie tą formą dziedzictwa jako elementem procesu edukacji, zaś działalność muzeów posiadających tradycyjne zbiory rozszerza się o wymiar „duchowy”. Ten niespodziewany skutek włączenia kultur postkolonialnych owocuje szybkim napływem nowych metod „opowiadania historii”, dodawaniem do tradycyjnych pokazów czynników aktywnych (spotkania adresowane przez kuratorów do konkretnych ludzi) i powrotem, po okresie anonimowości komputerowej, do bezpośredniego kontaktu z publicznością. Od 2006 r. coraz częściej używa się pojęcia „**muzeum transkulturowego**” jako instytucji, która na poziomie lokalnym transmituje złożony przekaz wartości i treści pochodzących z różnych kultur i obszarów świata⁶². Kylie Message pisze, że rolą współczesnego *publicznego muzeum jest dostarczanie obiektywnych danych jak potencjalnych źródeł dla wielokulturowej edukacji*⁶³.

Poza edukacją wielokulturową muzea mogą i powinny pełnić także specjalną rolę w procesie integracji osób niepełnosprawnych, osób znajdujących się w trakcie różnorodnych terapii, a także jako wsparcie socjalne w procesie reedukacji dla bezrobotnych, młodzieży z problemami wychowawczymi oraz wielu różnych grup „trzeciego wieku”.

Z doświadczeń Instytutu Psychoneurologii w Warszawie prowadzonych w latach 2005-2007 w Muzeum Narodowym w Warszawie wynika, że muzeum jest dobrą przestrzenią dla różnych terapii psychiatrycznych i psychologicznych, oferuje bowiem zarówno możliwość kultywowania indywidualności, jak i kształtowania pewnych norm zachowań bez zakłócania prywatności. Współpraca warszawskiego muzeum z Ośrodkiem dla Niewidomych i Niedowidzących w Łaskach pokazuje z kolei, iż wiele konwencji przypisywanych środowisku muzeum może być zmienio-

nych, kiedy w grę wchodzi terapia emocjonalna i zdobywanie wiedzy specjalistycznej poprzez dotyk.

Bardzo wyraźne jest także dążenie do wypracowania modelu muzeum dla osób starszych, zapewniającego miejsca odpoczynku, właściwie przedstawioną informację (duże, wyraźne, opisy), zniesienie barier komunikacyjnych, płynną regulację wejść bez tworzenia kolejek. W podtrzymywaniu aktywności osób starszych muzea mogą spełniać specjalną rolę stymulacyjną, prowadząc także działalność kreatywną (warsztaty artystyczne).

Kształtowanie domeny publicznej (public domain)

Dobrym przykładem kształtowania domeny publicznej w zakresie kultury jest program EUROPEANA (<http://www.europeana.eu/portal/partners.html>), którego celem jest udostępnienie zasobów muzeów, archiwów i bibliotek poprzez Internet. Polska jest partnerem projektu, ale jedyną instytucją zlinkowaną ze stronami Europeana jest obecnie tylko Biblioteka Narodowa, a prezentowane zdigitalizowane zasoby są tylko bardzo niewielkim procentem jej zbiorów.

Różne nowe funkcje muzeów, zwłaszcza zaś wzrastające znaczenie edukacji i akcji społecznych oraz korzystanie z technologii transmisji obrazów i dźwięku, podnoszą rangę tzw. domeny publicznej, czyli strefy wykorzystania wizualizacji i nagrań (w tym filmów) w obszarze powszechnie dostępnym, także poza siedzibami muzeów. Według przyjętej definicji za domenę publiczną uznaje się ogół twórczość, do której wygasły prawa autorskie (zgodnie z obowiązującą w Polsce ustawą o prawie autorskich i prawach pokrewnych – autorskie prawa majątkowe, 70 lat po śmierci twórcy, art.36 i nast.). Jest to więc zbiór obrazów, tekstów, filmów, muzyki, zarejestrowanych dzieł teatralnych i baletowych, który staje się w pewnym momencie „własnością publiczną”. Badania nad tym zagadnieniem prowadzi w szerokim zakresie Center for the Study of Public Domain, Duke University⁶⁴, które wydaje publikacje z zakresu prawa i kształci m.in. kadre osób zatrudnionych w kulturze.

Polityka muzeów pobierających opłaty licencyjne za reprodukcje dzieł i obiektów technicznych (w tym baz danych) należących do „dziedzictwa ludzkości” jest oceniana przez wiele środowisk prawnych jako stojąca w sprzeczności z funkcjonowaniem domeny publicznej. Zagadnienie to obecnie będące przedmiotem studiów przygotowawczych dla dyrektyw Rady Europy jest różnie interpretowane, wszelako przyjęcie którejkolwiek opcji powinno się opierać nie tylko na respektowaniu lokalnego prawa, ale też uznaniu priorytetu edukacji nad wszelkimi innymi racjami i interesami.

Wirtualizacja przestrzeni muzealnych i nowe technologie prezentacji.

Nowy odbiorca i jego wymagania

Nowe zadania muzeów możliwe są do realizacji dzięki zastosowaniu nowych technologii wizualizacji i komunikacji. Są także, z czego trzeba sobie zdawać już teraz sprawę, początkiem bardzo głębokich przemian w percepcji rzeczywistości przez różne grupy wiekowe zwiedzających i uczestników procesu edukacji.

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 jakiejś dziedziny, i to odebranie „wyjątkowości gromadzenia” zmusza nas do rewizji rozumienia funkcji muzeum. 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 skłaniają do zweryfikowania kwestii miejsca i definicji muzeum.

Wirtualizacja w odniesieniu do muzeum nabiera znaczenia, nad którym powinniśmy się głębiej zastanowić. Muzeum łączone było przez dziesięciolecia z pojęciem materialnie istniejącego „oryginału” bądź jego fizycznej kopii. Zbierało artefakty, ślady, unikaty, będące niejako utrwaleniem materialnej pamięci. W ostatniej ćwierci XX w. upowszechniło się pojęcie „dziedzictwa niematerialnego”, które z czasem włączono do obszaru działania muzeów. Ustne zapisy, przekazy, opowieści, podania jako część ludzkiej kultury i wiedzy są istotą tego typu zbiorów, a ich notacja – konieczna i możliwa – dokonuje się nie tylko na drodze zapisu odręcznego, ale przede wszystkim rejestracji medialnej. W tym zakresie „niematerialność muzealiów” zaczęła zbliżać się coraz bardziej do pojęcia „wirtualizacji” – w informatyce, pojęcia oznaczającego możliwość rozszerzenia funkcji jednego komputera na wiele potencjalnych „maszyn” i wykorzystania jego powiększonych możliwości dzięki odwołaniu się do „abstrakcyjnych zasobów”⁶⁵.

W latach 90. XX w. pojawiło się pojęcie „muzeum wirtualnego”, bardzo szybko udostępniającego dzięki Internetowi mniej lub bardziej znane zjawiska i zasoby. Muzea takie jak Wirtualne Muzeum Kanady⁶⁶ czy Wirtualne Muzeum Sztuki Japońskiej⁶⁷ wyznaczyły struktury funkcjonowania tego typu instytucji.

Rolę wiodącą odegrał amerykański National Institute of Standard and Technology otwierając witrynę: *Virtual Museum*⁶⁸, pokazującą jakie standardy i sposoby rozpowszechniania należy stosować w wypadku zbiorów, które Baudrillard⁶⁹ nazwałby zapewne symulakrami – kopiami bez oryginalnych wzorów. Muzea wirtualne, mimo posługiwania się „metaobiektem”, a właściwie jego cyfrową reprodukcją, czasem zaś wytworzonymi dla własnych celów obiektami cyfrowymi, mogą wypełniać wszystkie funkcje wymienione w cytowanej na wstępie definicji muzeów⁷⁰. Skoro bowiem stowarzyszenia i organizacje muzealne uznały „dziedzictwo niematerialne” za obszar kolekcjonowania, to także obiekty cyfrowe stały się materiałem kolekcjonerskim, naukowym, edukacyjnym, co więcej – wymagającym konserwacji – tylko opartej na innych technologiach.

Zmiana jaka dokonywała się i dokonuje obecnie **pozornie** ma charakter **tylko** zmiany medium i zmiany techniki. W istocie jesteśmy świadkami bardzo głębokiej zmiany **odczuwania fizyczności zjawisk i obiektów**, rzutującej na wrażliwość i potrzeby ludzi uczestniczących w procesie tworzenia i odbioru sztuki, kultury, nauki. Trwający od wielu dziesięcioleci proces zastępowania rzeczywistości fizycznej rzeczywistością reprodukcji uległ olbrzymiemu przyspieszeniu, cywilizacja zdarzeń cyfrowych (gry komputerowe, animacje, multimedialne interaktywne programy edukacyjne) wkroczyła także do muzeów.

Istnieje niewątpliwa społeczna akceptacja tych zmian. Muzea, które zastępują kult oryginału metodą wirtualizacji historii (w Polsce np. Muzeum Powstania Warszawskiego) odnoszą frekwencyjny i psychologiczny sukces. Hans Belting mówił w 2001 r. o „muzeum jako medium” w czasie sesji poświęconej miejscu muzeum w globalnej wiosce⁷¹, zwracając uwagę na to, iż za zmianą form przekazu postępuje także zmiana treści, co najdelikatniej rzecz ujmując niweluje granicę między kulturą wysoką a niską. Tego typu podejście, nazywane obecnie przez muzeologów „robieniem kultury”⁷² wpisywane jest w definicję muzeum. Innymi słowy, do tradycyjnych zadań muzeum dochodzi działalność kreacyjna – tworzenie kultury, rzeczywistości, czasem sztuki realizowane w cyfrowym obszarze wirtualnym. Sprawdzają się przewidywania Jeana-Françoisa 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 przybiera w praktyce postać

ośrodków tworzenia i dokumentowania tożsamości – kultur na obszarach post-kolonialnych, dokumentacji historii (zwłaszcza tej wcześniej z różnych przyczyn sztucznie eliminowanej) czy opowieści z historii nauki. W wielu miejscach 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 nazwał w 1957 r. „centrami interpretacji”⁷³.

Etyka informacji

Muzea, podobnie jak inne instytucje kultury, nauki i rozrywki stają się ogniwami w rozległym obszarze informacji dostępnej zewnątrz⁷⁴, na co nacisk kładła jedna z pierwszych konferencji europejskich poświęconych postawom muzeów wobec globalizacji⁷⁵. Szeroka dostępność daje wielkie możliwości oddziaływania, edukacji i promocji, ale nakłada znacznie więcej obowiązków zarówno na zarządzających muzeami, jak i pracowników merytoryczno-naukowych. Kluczową rolę pełni właściwie sformułowana, podana i opracowana informacja, której przeciętny widz (nie związany profesjonalnie z działalnością muzeów) nie jest w stanie zweryfikować. Muzea muszą więc zwrócić większą uwagę na procedurę weryfikacji informacji, która niezadko jest następnie powielana przez media. Stwarza to konieczność stałego lobowania na rzecz „ekonomii uczciwości”, której naczelną zasadą jest etyczna postawa wobec wiedzy i korzystających z niej użytkowników.

Zagadnienie nie jest proste i było wielokrotnie dyskutowane na forach muzealników⁷⁶. Niekiedy można było nawet odnieść wrażenie, że niechęć wielu instytucji do publikacji swoich zasobów w internetowej domenie publicznej związana jest właśnie z brakiem pewności co do prawidłowości posiadanych informacji, a co za tym idzie koniecznością prowadzenia zaawansowanych badań i studiów nad posiadanymi zbiorami. Etyka informacji nakłada więc na muzea nie tylko zobowiązania „moralne”, ale przede wszystkim prowadzi do intensyfikacji badań, opracowań i publikacji. Lobowanie na rzecz etyki informacji ma fundamentalne znaczenie dla rozwoju „instytucji wiedzy”. Zastąpienie niepewnych danych rzetelnymi opracowaniami wymaga jednak, jak każde pracochłonne działanie, stałej zachęty i motywacji polityczno-społecznej.

Regulacje prawne pozwalające na realizację nowych zadań muzeów

Nowe funkcje i zadania muzeów wymagają stałego, elastycznego dopasowywania prawa do takich zakre-

sów ich działalności, jak: poruszanie się w przestrzeni wirtualnej, etyka informacji, prawo autorskie; wiele usług muzeów musi mieć certyfikat ISO. W latach 1990-2005 także inne sfery działania muzeów uległy standaryzacji i regulacji prawnej, np. system archiwizacji elektronicznej, zasady udostępniania itp. Organizacje muzealne działające w Europie i USA powołują specjalne podgrupy lub komitety, których zadaniem jest tworzenie zaleceń adaptacji i zmiany prawa do nowych warunków. W ramach studiów muzeologicznych powstają osobne kursy prawa muzealnego.

Rozwój współpracy między krajami, rejonami i obszarami kulturowymi również stwarza potrzebę dostosowania i upodobnienia prawa lokalnego do zalecanych międzynarodowych wzorów – celem jest ułatwienie wymiany zbiorów i wystaw między muzeami.

Uaktualniona definicja muzeum

Przedstawione tu zmiany w pojmowaniu idei muzeum i zmiany w technologii wpływają na sposób funkcjonowania i definicję muzeum zgodnie z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami publiczności. Charakter tej zmiany uchwycił Baudrillard, który przewidywał dominację symulaków we współczesnej kulturze, czyli zalew świata przez kopie bez oryginałów⁷⁷. Owa „disneylandyzacja” rzeczywistości stała się jednym z wymuszanych przez publiczność i sponsorów kierunków przemian w nowych muzeach. Lecz co dzieje się ze „starymi” muzeami, instytucjami, które przez wiele dziesięcioleci wyznaczały własne standardy skupione na istniejących celach i dziełach (muzealiach)? Jak dostosowują się do nowej publiczności i jej oczekiwań? Artyści i krytycy próbują wyznaczać im nowe funkcje: tworzenia mitów⁷⁸, obiektów działań artystycznych, inspiracji nowej sztuki, albo wręcz przeciwnie – instytucji komercyjnych rządzonych zasadami rynku⁷⁹. Mimo stosowania tej samej nazwy „muzeum”, różnice między nimi są ogromne. Trudno uznać nawet, aby ostatnią wspólną cechą wielu różnych muzeów 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 symulakra, kon-**

serwuje i zabezpiecza zbiory lub nośniki, na których są one zapisane, udostępnia je i prezentuje, tworzy nowe rzeczywistości i wartości edukacyjne i fikcyjne, służy rozrywce.

Rekomendacje na najbliższe lata

Inicjatywy legislacyjne

Spotkanie grypy ekspertów Rady Europy ds. muzeów w ramach realizacji priorytetu *Mobility of collections*⁸⁰, które odbyło się 12 listopada 2008 w Brukseli⁸¹, za priorytety działań w zakresie muzealnictwa uznało w latach 2008-2013 doprowadzenie do wdrożenia w państwach członkowskich UE regulacji prawnych: ustawy o zabezpieczeniu przed konfiskatą, ustawy o gwarancjach państwowych dla uprawnionych instytucji kultury, ustawy o badaniu i publikacji proveniencji dzieł zgromadzonych z muzeach publicznych, ustawy o dostępie do zbiorów narodowych (*public domain*).

Ustawa o zabezpieczeniu przed konfiskatą

Jej zadaniem ma być ochrona dzieł sprowadzonych na teren Polski w celu ich ekspozycji na wystawach przed skutkiem roszczeń osób trzecich. Podobne ustawy funkcjonują już w wielu krajach⁸² i oparte są na dwuetapowym trybie postępowania⁸³. Pierwszy etap polega na publicznym ogłoszeniu informacji o intencji sprowadzenia na teren kraju określonej grupy obiektów z kolekcji zagranicznych. Od chwili ogłoszenia spisu dzieł i podania miejsca skąd są wypożyczane (3-6 miesięcy przed ich importem), następuje okres otwarty dla roszczeń. Po jego upływie następuje drugi etap – jeśli roszczenia nie wpłyną, z mocy ustawy nie można w czasie trwania ekspozycji (nie dłużej niż 12 miesięcy) dokonać zajęcia prokuratorskiego lub policyjnego obiektów na terenie kraju. Obiekty uzyskują „gwarancję państwa” i dopiero po ich powrocie do osoby fizycznej lub prawnej, od której zostały wypożyczone, mogą być ponownie przedmiotem roszczeń. W sytuacji, gdy w okresie poprzedzającym wypożyczenie (3-6 miesięcy) wpłyną roszczenia, muszą one być rozpatrzone przez uczynającego i mogą wpłynąć na decyzję odwołania wypożyczenia lub całej wystawy.

Ustawa o gwarancjach państwowych dla uprawnionych instytucji kultury

Celem ustawy jest określenie trybu i warunków, na jakich certyfikowane (np. przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych) instytucje kultury, w tym muzea, mogą wnioskować do Ministra Kultury i Ministra Finansów o objęcie importowanych dóbr kultury gwarancjami o charakterze ubezpieczenia „nail

to nail”⁸⁴, mającymi wartość nie mniejszą niż 4000 Euro. Ustawa taka zmniejszyłaby koszty organizacji wystaw o ok. 20-30% (doświadczenia Wielkiej Brytanii w latach 2000-2007), nie powodując zagrożenia dla budżetu państwa (doświadczenia Francji i Wielkiej Brytanii pokazują, że koszty wypłat z tytułu poręczeń nie przekraczają 0,1 % wartości wszystkich poręczeń w skali roku).

Ustawa o badaniu i publikacji proveniencji muzealiów

Procedura obowiązkowego badania proveniencji zbiorów znajdujących się w muzeach publicznych jest warunkiem właściwego stosowania dwóch ustaw wspomnianych powyżej⁸⁵. Celem ustawy jest wskazanie trybu postępowania w sytuacji nadzoru nad dziedzictwem o nieznanym pochodzeniu, sposobu postępowania wobec roszczeń, metody publikacji i ewentualnego inicjowania zwrotu dzieł nieprawnie posiadanych. Najistotniejszym jednak punktem ustawy jest „nieuniknioność” badań pochodzenia i publikacji informacji.

Ustawa o dostępie do zbiorów narodowych (*public domain*)

Określa obowiązki i prawa muzeów przechowujących zbiory narodowe, w tym obowiązek publikacji zbiorów i **powszechnego udostępnienia informacji** o zbiorach, a także zasady przenoszenia praw majątkowych do publikacji oraz użycia zbiorów narodowych do celów naukowych, edukacji i rozrywki.

Wszystkie cztery akty prawne powinny powstać w ciągu najbliższych 2 lat w Polsce.

Reforma struktury zarządzania i finansowania

Przeprowadzenie głębokiej strukturalnej reformy zarządzania i finansowania dużych instytucji muzealnych podległych państwu (MKiDN) oraz współprowadzonych z samorządami wydaje się pilne i konieczne dla zapewnienia ich dalszego rozwoju. Korzystając z doświadczeń innych krajów europejskich, a także częściowo z modelu muzeów wypracowanego przez American Association of Museums (<http://www.aam-us.org/>) należy zaproponować równoległe, symultaniczne działania mające na celu z jednej strony zapewnienia środków finansowych i umiejętną kontrolę ich wykorzystania, z drugiej strony reformę zasad prowadzenia muzeów, ich organizacji i stylu pracy.

Zmiana struktury zarządzania muzeami

Istnieją co najmniej dwie możliwości przeprowadzenia restrukturyzacji: pierwsza – bardziej efektywna, polegająca na prywatyzacji zarządzania przy pozostawieniu narodowej własności zbiorów, oraz druga –

zmieniająca jedynie sposób zatrudnienia i rozliczania muzeum z zadań. Trzeba przy tym zaznaczyć, że prywatyzacja musi być wprowadzana bardzo rozważnie i rozpoczęta od instytucji znajdujących się w kryzysie organizacyjnym. Akcję należy poprzedzić szczegółowo sporządzonym planem z terminarzem działań opracowanym przez specjalistów i przeprowadzić przy czynnym zaangażowaniu organizatora muzeum, zwłaszcza w wypadku pierwszych prywatyzowanych instytucji.

- *Spółki zarządzające (partnerstwo publiczno-społeczne lub publiczno-prywatne)*

Doświadczenia z prywatyzacji muzeów holenderskich skłaniają do wniosku, że prowadzenie muzeum można powierzyć licencjonowanej spółce z większościowym udziałem Skarbu Państwa⁸⁶, której zadaniem jest zapewnienie sprawnego gospodarowania środkami finansowymi, profesjonalnego nadzoru nad zbiorami (bezpieczeństwo, konserwacja), wysokiej jakości profesjonalnego opracowania merytorycznego (katalogowanie, digitalizacja, badania naukowe), zarządzania nieruchomością oraz prowadzenia działalności edukacyjnej i programów społecznych, a także działalności gospodarczej dozwolonej wg przyjętych dla muzeów regulacji. Powierzenie zarządzania muzeum spółce może być dokonane zarówno w trybie organizator – spółka, jak i za pośrednictwem rady muzeum.

Funkcjonowanie muzeów oparte jest na określonych standardach i procedurach publikowanych m.in. przez ICOM/UNESCO (<http://icom.museum/>) oraz NEMO (<http://www.ne-mo.org/>) oraz zalecanych przez grupę ekspertów w programie *Mobility of collections* UE (http://www.museumcollectionsonthemove.org/home_inh.html). Istnieje więc system wymagań, które zarządzający muzeum muszą ściśle stosować, przy czym są one dla nich także wskazówką i pomocą. Decydujące jest zatrudnienie profesjonalnej kadry i stworzenie atmosfery zaufania zgodnie z Kodeksem Etyki ICOM. Prywatyzacja zarządzania muzeum sprawdza się więc do następujących propozycji:

1. Zawiązanie spółek zarządzanych przez radę, która wybiera zarząd i mianuje dyrektora. Dyrektor powołuje strukturę muzeum zgodnie z *Frame of reference for museum professions in Europe*, 2007.
2. Zatrudnienie w muzeum ma charakter kontraktowy lub wyjątkowo etatowy dla osób sprawujących nadzór bezpośredni nad zbiorami, mieniem, funkcjonowaniem technicznym i bazami informacji, z zachowaniem odpowiedzialności za powierzony majątek i za przestrzeganie prawa autorskiego.
3. Pozostały personel jest zatrudniony w ramach projektów realizowanych w cyklach i związanych

z działalnością muzeum (np. konserwacja, edukacja).

4. Dochody z prowadzonej działalności dzielone są w ustalonym systemie procentowym na reinwestycje w działalność muzeum i wynagrodzenia personelu. Osiąganie dochodów jest kontrolowane systemem procedur.

- *Dyrektor zarządzający*

Zmiana struktury zarządzania i zatrudnienia może być także realizowana bez powoływania spółek, z zachowaniem hierarchii organizator – dyrektor, ale z wprowadzeniem kontraktowego i projektowego systemu zatrudnienia. Nie daje to jednak silnego narzędzia stymulacji gospodarności, jakim jest możliwość wypracowywania zysków.

Zmiana systemu finansowania muzeów

Duże instytucje muzealne o charakterze narodowym przechowują majątek o olbrzymiej wartości, jest to majątek Skarbu Państwa, który poza warstwą niematerialną, walorem muzealnym zabytku czy pamiątki narodowej, ma też konkretną wartość finansową i rynkową (zagadnienie deakcesji). Różnica między muzeum a inną instytucją kultury polega na tym, że działalność kulturalna, kreatywna, edukacyjna i naukowa jest wartością dodaną do zgromadzonych i gromadzonych regularnie zbiorów. Muzeum w co najmniej 50% działa jako *custos*, czyli strażnik zbiorów, dbając o ich bezpieczeństwo, właściwy stan zachowania (konserwacja zapobiegawcza i interwencyjna) i właściwą informację (w tym właściwą wycenę majątku). Dlatego muzea powinny być traktowane jako instytucje międzyresortowe, a ich działalność depozytowo-ochronna powinna być finansowana z budżetu państwa (Ministerstwo Skarbu) w zakresie odpowiadającym poziomowi wydatków na zapewnienie bezpieczeństwa majątkowi narodowemu najwyższej jakości. Fundusze na działalność kulturalną, edukacyjną, naukową, społeczną i artystyczną (kreatywną) powinny pochodzić z innych źródeł (Ministerstwa Kultury) oraz być wypracowywane ze środków własnych, sponsorskich i mecenatu. Ze względu na bezpieczeństwo majątku narodowego, kwota dotacji na ochronę powinna mieć charakter „twardy” i być proporcjonalna do ilości, wartości i charakteru zgromadzonych zbiorów.

Prywatyzacja zarządzania muzeami także ma na celu zmianę sposobu finansowania, m.in. nakłada obowiązek tworzenia dla instytucji narodowych funduszu gwarancyjnego, którego ubezpieczone lokowanie dawałoby dodatkowe źródło dochodu przeznaczonego na działalność bieżącą, a w sytuacji modelowej procent

od zdeponowanego funduszu pozwalałby na pokrycie kosztów utrzymania muzeum.

Deakcesja

Coraz częściej zaleca się muzeom korzystanie z prawa do deakcesji⁸⁷, czyli ograniczonej ścisłymi regulacjami możliwości sprzedaży części zbiorów nie związanych z charakterem muzeum⁸⁸, a także kopii, duplikatów nie mających znaczenia historycznego oraz obiektów nie kwalifikujących się do kolekcji. Zagadnienie było w latach 1984-2004 szeroko dyskutowane na forum muzeologów – ICOM wyraźnie zaleca korzystanie z tego prawa, także nowelizacja polskiej ustawy o muzeach z 2007 r. przewiduje taką możliwość (Art. 23)⁸⁹. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że deakcesja powinna być zawarta w strategii działania muzeum, aby nie stała się incydentalnym zabiegiem organizatora, zastosowanym w celu reperowania muzealnego budżetu.

Polityka inwestycyjna wobec muzeów

Mapa muzeów w Polsce ukazuje jasno obszary nasycone muzeami i ubogie w te instytucje. Można sądzić, że nieobecność muzeów na określonym terenie jest oznaką kilku ważnych czynników mających wpływ na kształtowanie kultury, tożsamości regionalnej i edukacji.

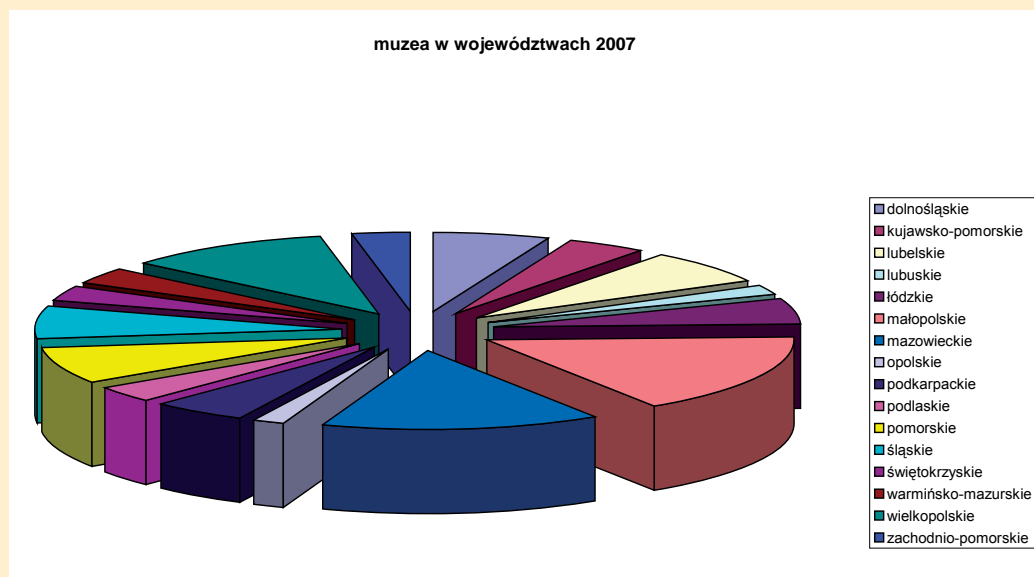
Wyraźnie widać, że największa liczba muzeów z oddziałami znajduje się w województwach: małopolskim (149), mazowieckim (135) i wielkopolskim (99), których główne miasta pełniły funkcje stołeczne w różnych okresach historii Polski, nie jest też przypadkiem, że liczba muzeów jest wprost proporcjonalna

do okresu stołeczności tych miast, co wpływa bezpośrednio na stopień nasycenia regionu dziedzictwem kultury i nauki.

Najmniej zasobne w muzea są województwa: opolskie (15), lubuskie (18) i zachodnio-pomorskie (28) – ziemie w znacznej części włączone do granic Polski w 1945 r., charakteryzujące się zmienionym w XX w. profilem kulturowym. Rozpoznanie tych skrajności pozwala sugerować, że mądrze prowadzona polityka inwestycji w kulturę powinna mieć na uwadze „dowartościowanie” tych obszarów przede wszystkim dzięki promocji sztuki i kultury współczesnej oraz tworzeniu muzeów poświęconych naturze, ochronie przyrody i opisowi historycznemu tych ziem.

Wydaje się, że od czasu likwidacji Centralnego Biura Wystaw Artystycznych i po reformie administracyjnej 1997 r. temat znaczenia instytucji muzealnych dla rozwoju regionów nie budzi głębszych refleksji, tymczasem nowo powoływane lub reaktywowane muzea mogą stać się ważnym narzędziem odbudowy tożsamości kulturowej, również jako miejsca dialogu międzykulturowego.

Prowadzenie polityki inwestycyjnej wobec muzeów powinno, zdaniem wielu współczesnych teoretyków i praktyków-muzeologów, być świadomym dążeniem do stworzenia miejsc dialogu interkulturowego, negocjacji społecznych i artystycznych. Niedawne doświadczenia krajów byłej Jugosławii, których przedstawiciele utworzyli w ramach ICOM/UNESCO wielostronną komisję współpracy międzymuzealnej niwelującej skutki wojny pokazuje jasno, że obszar muzeum jest znakomitym miejscem negocjacji kulturowej.



Drugim celem inwestowania w istniejące i tworzone muzea jest promocja kraju poprzez turystykę (zarówno wewnętrzną, edukacyjną, jak i zagraniczną). W tym wypadku wydaje się konieczne przede wszystkim „doinwestowanie” istniejących muzeów i pomoc w stworzeniu atrakcyjnych ośrodków sztuki, kultury i nauki. Trzeba dodać, że zapewne ponad 90% polskich muzeów wymaga dziś remontów i unowocześnienia, a około 50% rozbudowania istniejącej powierzchni.

Jednym z najważniejszych priorytetów państwa powinno być wypracowanie mechanizmów inwestowania strukturalnego w muzea, będące nie tylko instytucjami kultury, ale także miejscem zdeponowania majątku narodowego. Mechanizmy te powinny uwzględniać zarówno politykę podatkową, wkład Skarbu Państwa w ochronę majątku narodowego, jak też włączanie muzeów w większe programy regionalne (np. rola Muzeum Sportu w Warszawie wobec Mistrzostw FIFA w 2012 roku).

Rozwój zbiorów i wsparcie polityki kolekcjonerskiej muzeów

Wymogiem czasu jest obecnie wdrożenie **projektu badania rozwoju i tworzenia kolekcji w polskich muzeach**, którego celem byłaby ocena ilościowa i jakościowa zjawiska. Ze względu na brak statystyk w tym zakresie, nie znamy ani programów, ani zasad stosowanych przez muzea różnych dziedzin, choć można sądzić, że polityka nowych nabytków jest realizowana w znacznej części instytucji.

Od 1996 r. zgłaszane są przez środowiska muzealne Ministrowi Kultury propozycje i inicjatywy powołania osobnego funduszu oraz centralnej komisji zakupów (pracującej wraz z zespołem ekspertów), której zadaniem byłoby „wychwytywanie” z rynku lub pozyskiwanie od prywatnych oferentów dzieł szczególnie ważnych dla kultury narodowej, ich ocena i nabycie do kolekcji państwowych. Komisje takie działają w wielu krajach europejskich (np. Francja – Réunion des musées nationaux) i pozwalają na szybkie „interwencje” w momencie pojawienia się na rynku ważnych ofert. Wydaje się, iż bez powołania tego typu komisji – ciała decyzyjnego przy Ministrze Kultury – recesja kolekcjonerstwa muzealnego będzie coraz głębsza.

Drugim ważnym instrumentem ekonomicznym byłoby zaproponowanie polityki ulg podatkowych dla osób fizycznych i prawnych, które tworzą donacje lub nabywają dzieła do zbiorów muzealnych wszystkich typów, przy czym i w tym wypadku należałoby utworzyć grupy eksperckie opiniujące zasadność czynionych donacji i zakupów.

Federacja muzeów narodowych i ekonomia działalności muzealnej

Powołanie w 1990 r. we Francji Réunion des musées nationaux⁹⁰ motywowane było przede wszystkim zgrupowaniem informacji o zbiorach największych muzeów francuskich i wypracowaniem wspólnej polityki marketingowej, naukowej i kolekcjonerskiej. Stowarzyszenie Narodowych Muzeów Francuskich (RMN) liczy obecnie 31 instytucji w Paryżu i regionach (oraz liczne podległe im oddziały), i po reorganizacji w latach 2005-2007 jest jedną z najlepiej administrowanych instytucji na świecie. W 2007 r. po raz pierwszy wypracowało 3,1 miliona euro zysku⁹¹, uzyskując tym samym prawie 20% samofinansowania. Decyzja o zjednoczeniu najważniejszych muzeów w federację podjęta była w celu: racjonalnego wykorzystania zbiorów należących do Skarbu Państwa, w tym stworzenia wspólnej bazy danych o obiektach należących do muzeów zrzeszonych w RMN (tzw. Base Joconde⁹²); prowadzenia wspólnej polityki kolekcjonowania najważniejszych dzieł sztuki, obiektów archeologicznych, kulturowych i związanych z historią nauk; zdynamizowania sprzedaży produktów promujących kulturę wysoką i rozszerzanie edukacji; sprzedaży reprodukcji i praw do reprodukcji⁹³. Zdecydowany sukces przedsięwzięcia po 16 latach (1990-2006) udowodnił, że ten rodzaj federacji muzeów narodowych ma przyszłość i jest jedną z dróg reformy muzealnictwa.

W realiach polskich utworzenie takiej Federacji Muzeów Narodowych (w fazie wstępnej dla 7 muzeów, w następnej dla wszystkich podległych Ministrowi Kultury) byłoby skutecznym sposobem wprowadzenia ujednoczonej polityki ekonomicznego zarządzania zbiorami i przekazywania ich w formie depozytu do potrzebujących instytucji; pozwoliłoby na stworzenie ujednoczonej bazy danych o obiektach i wypracowanie wspólnej polityki zakupów i rozwoju kolekcji, a także powołanie wspólnych instrumentów marketingu, promocji i reklamy oraz wspólnych mechanizmów współpracy ze sponsorami.

Struktura federacyjna nie narusza historycznej odrębności instytucji ani nie wpływa na miejscowe decyzje personalne, pozwala jednak zrzeszonym muzeom na znaczne ograniczenie wydatków na podobne przedsięwzięcia, kiedy są prowadzone wspólnie (informatyzacja i digitalizacja zbiorów, badania konserwatorskie, badania naukowe i proweniencyjne). Wydaje się, że w sytuacji Polski ułatwiłoby to także negocjacje reprivatyzacyjne i zdobycie wspólnych środków na wykup zagrożonych kolekcji, często znajdujących się w kilku różnych muzeach (np. Kolekcja Gołuchowska).

Interesującym przykładem formy porozumienia muzeów w ramach miasta jest Konferencja Muzeów Krakowskich⁹⁴ zrzeszająca wszystkie instytucje bez względu na ich formę organizacyjną. Skutkiem jej powołania jest bliskie porozumienie w zakresie wspólnych przedsięwzięć (np. Noce Muzeów), świadczona wzajemnie pomoc merytoryczno-prawna, wymiana bieżących informacji.

Tworzenie centrów wymiany informacji o zbiorach i muzeach.

Wizja nowych instytucji i sieci międzymuzealnych. Instytut Muzeologii

W sytuacji muzeów polskich, gdzie mamy do czynienia z dużą różnorodnością organizatorów i nie zawsze możliwym nadzorem Ministra Kultury nad działalnością muzeów, ważnym elementem strategii w zakresie dziedzictwa jest utworzenie wyspecjalizowanego muzeologicznego ośrodka, którego zadaniem byłoby: administrowanie stale uaktualnianą bazą danych o zbiorach i muzealiach istniejących w Polsce; wpływ na kształtowanie programu studiów wyższych i edukacji w zakresie muzealnictwa (promocja dobrych praktyk i standardów); prowadzenie we współpracy z innymi instytucjami, uczelniami i organizacjami szkoleń dla już zatrudnionego w muzeach personelu; wymiana międzynarodowa specjalistów i świadczenie usług doradczych w zakresie muzealnictwa; pomoc instytucjom muzealnym w negocjacjach przy międzynarodowej wymianie zbiorów i wystaw; tworzenie bazy danych o ekspertach i specjalistach w zakresie usług muzealnych.

Projekt takiego ośrodka złożony został Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego w marcu 2008 roku⁹⁵. W intencji jego autorów **Instytut Muzeologii** powinien być narodową instytucją kultury i pełnić rolę wyspecjalizowanego operatora w zakresie muzealnictwa i muzeologii. Jego zadaniem byłoby działanie *non profit* na rzecz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, organizatorów muzeów oraz samych muzeów. Instytut docelowo mógłby być operatorem *on arm-length* wobec organizatorów muzeów i np. prowadzić konkursy na stanowisko dyrektora muzeum (jak SARP w konkursach architektonicznych), rekrutować członków rad powierniczych w muzeach etc. Powinien być także **ośrodkiem dostarczanie dla potrzeb innych podmiotów informacji o muzeach** i o ich bieżącej aktywności w zakresie: działań edukacyjnych, szkoleń i programów doskonalenia zawodowego dla pracowników muzeów, programów społecznych, działalności naukowej, konserwacji zbiorów, standaryzacji procedur informatycznych, planowanych wystaw (by unik-

nąć np. rocznicowej konkurencyjności, której wyrazem jest niechęć do wypożyczenia zabytków, a także aby zwiększyć oddziaływanie społeczne wystaw, np. dzięki współpracy kilku muzeów). Do obowiązków Instytutu należałaby redakcja tych informacji dostępnych *on-line* na stronach www. w językach polskim i angielskim oraz publikacja materiałów informacyjnych poświęconych muzeom w Polsce.

Instytut powinien także blisko współdziałać z Instytutem Adama Mickiewicza w zakresie promocji muzeów polskich za granicą, m.in. za pośrednictwem sieci NEMO i ICOM, zaś muzeom służyć pomocą w nawiązywaniu kontaktów międzynarodowych.

Ważnym zadaniem jest także współpraca międzynarodowa z organizacjami muzealnymi w Polsce i za granicą oraz instytutami muzeologicznymi i instytutami dziedzictwa (np. Holandia, Niemcy, Czechy, gdzie istnieją podobne instytucje); opracowywanie standardów procedur postępowania w muzeach zgodnie z przepisami UE, podejmowanie inicjatyw legislacyjnych na rzecz muzeów oraz organizacja konferencji od poziomu edukacji studentów do kształcenia specjalistycznego. Pośrednio Instytut Muzeologii mógłby współdziałać w organizacji praktyk muzealnych i organizacji szkoleń na poziomie podstawowym dla pracowników muzeów (poprzedzających studia w zakresie muzealnictwa, istniejące na polskich uczelniach) w zakresie: podstaw prawnych działania muzeów w Polsce i Europie; standardów zapisów rejestracji obiektów, standardów digitalizacji i informatyzacji zbiorów; standardów umów, raportów i dokumentów potrzebnych do udostępniania i przemieszczenia muzealiów; finansowania i zarządzania instytucjami; podstaw marketingu, reklamy i współpracy ze sponsorami; organizacji programów edukacyjnych i socjalnych w muzeach; wprowadzenia do zagadnień konserwacji zapobiegawczej i wymogów procedur konserwatorskich; zasad bezpieczeństwa przechowywania, udostępniania i transportu muzealiów.

Bezpieczna cyfryzacja informacji i tworzenie domeny publicznej

Potrzebą chwili jest podjęcie wielu inicjatyw w tym zakresie⁹⁶, jak np. opracowanie: instrukcji standardu cyfryzacji zbiorów muzealnych w Polsce wraz ze słownikami terminologicznymi dla określonych dziedzin; wielojęzycznych słowników terminologii muzealnej niezbędnych do tworzenia baz danych i ich publikacji; powołanie centralnego ośrodka bezpiecznego przechowywania kopii zdigitalizowanych zbiorów (Państwowe Cyfrowe Repozytorium Muzealne) i utworzenie funduszu repozytorium (fundusz powinien być obsługiwany

centralną dotacją z budżetu państwa, ponieważ dotyczy ochrony majątku narodowego); opracowanie standardu bezpieczeństwa danych.

Niezwykle istotne jest stałe kształcenie kadry informatycznej ze specjalnością muzeologiczną. Wiele lat praktyki w tym zakresie (1989-2008) wskazuje, że wykształcenie w zakresie informatyki nie wystarcza młodym specjalistom do pracy w muzeum i zrozumienia specyfiki działania tej instytucji, dopiero studia lingwistyczne i humanistyczne uświadamiają im istnienie zagadnień trudno poddających się standaryzacji informatycznej, takich jak np. niejednoznaczność kwalifikacji konserwatorskiej, użycie „martwych” historycznych języków, dokumentacja wielkoformatowych, trójwymiarowych dzieł sztuki i architektury.

Szeroko zakrojona cyfryzacja zbiorów muzealnych jest bardzo pomocna w prowadzeniu nadzoru nad zbiorami (ale także drastycznie ujawnia niedomaganie w tym zakresie), ułatwia poszukiwania i ustalanie proveniencji, jest elementem bezpieczeństwa zbiorów, służy edukacji, promocji i udostępnianiu obiektów, zwłaszcza tych źle zachowanych lub zniszczonych, których nie można prezentować w oryginale.

Cały problem raportowania i statystyki w wypadku zbiorów zinwentaryzowanych elektronicznie i zdigitalizowanych staje się wielokrotnie mniej czasochłonny i bardziej wiarygodny (o ile oczywiście digitalizacja prowadzona jest z zachowaniem procedur sprawdzania i właściwej administracji bazami danych).

Kształcenie muzeologów oraz licencjackie i magisterskie studia w zakresie muzeologii*

Realizacja większości zadań związanych z nowocześnieństwem muzeów możliwa jest pod warunkiem posiadania wykwalifikowanej kadry, profesjonalnie przygotowanej do pracy w muzealnictwie. Edukację w tym zakresie prowadzi Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (Ochrona Dóbr Kultury, specjalność Muzealnictwo na Wydziale Sztuk Pięknych oraz Studia Podyplomowe – Muzealnictwo, tamże), Uniwersytet Jagielloński (Podyplomowe Studia Muzeologiczne w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej), Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (Zakład Muzealnictwa w Instytucie Historii Sztuki), Uniwersytet Warszawski (Muzealnictwo Studium Podyplomowe na Wydziale Historycznym), Katolicki

* więcej na ten temat można przeczytać w tym numerze „Muzealnictwa”, na str. 47-56, w artykule Doroty Folgi-Januszewskiej i Andrzeja Rottermunda pt. *Studia w zakresie muzeologii i muzealnictwa na wyższych uczelniach w Polsce, a światowe standardy nauczania muzeologii.*

Uniwersytet Lubelski (Podyplomowe Studia Muzealnictwo i Ochrona Zabytków). Nie realizują one jednak pełnowymiarowego programu muzeologii z elementami ekonomii kultury i zarządzania muzeami.

Zaleceniem na najbliższe lata jest więc stworzenie w Polsce na wydziałach historycznych, społecznych lub kulturoznawczych profilu pełnowymiarowych studiów muzeologicznych ze standardami nauczania na poziomie licencjatu i magisterium.

Odpowiednie studia wyższe są w obecnej sytuacji warunkiem koniecznym wychowania przygotowanej profesjonalnie kadry muzealników, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w zarządzeniu ministra do ustawy o muzeach, które od poziomu zdobytych kwalifikacji uzależnia zajmowane stanowisko oraz wskazuje na konieczność ich okresowej weryfikacji.

Wspieranie rozwoju nowych funkcji, zadań i badań w muzeach

Wspieranie rozwoju nowych funkcji i zadań muzeów przez państwo ma dwojaki charakter, z jednej strony jest to pomoc w przeprowadzeniu reformy obecnych struktur organizacyjnych muzeów i ich finansowania, z drugiej wspieranie rozwoju specjalistycznego szkolnictwa. Pozostałe mechanizmy dotyczące edukacji, badań naukowych, konserwacji będą wówczas samonapędzającym się systemem zależności, których rytm i dynamika uzależniona będzie od rozwoju dziedziny, w której specjalizuje się dane muzeum, jego powiązań ze środowiskiem naukowym, edukatorów, konserwatorów, artystów. Dobrze skonstruowane prawo, sprawny system finansowy i wykształcona kadra muzealników wystarczą, aby tworzyły się nowe jakości i wartości w tym w istocie swojej bardzo zindywidualizowanym i zróżnicowanym świecie muzeów – antidotów globalizacji.

Statystyki GUS

Rzetelnym źródłem wiedzy o liczbie muzeów w Polsce, zasobach zbiorów i frekwencji, a także wskaźnikach ekonomicznych mogłoby być stosowanie dobrych standardów muzeologicznych. Jak wykazano we wstępie GUS ich nie spełnia. Ważnym postulatem jest więc opracowanie (lub wykorzystanie statystyki muzealnej w EUROSTAT) właściwych ankiet i posługiwanie się aktualizowaną bazą danych. Bez spełnienia tych warunków wszystkie podsumowania mogą okazać się nieścisłe. **Postulat ten, skierowany do GUS powinien objąć opracowanie we współpracy ze środowiskiem muzealników nowej ankiety rocznej raportującej szerszy zakres działalności muzeów.**

Przypisy

¹ Niniejszy artykuł jest rozszerzonym tekstem ekspertyzy, przygotowanej w 2008 r. na zlecenie MKiDN. Napisanie jej było możliwe dzięki wsparciu i radom wielu osób zarządzających instytucjami muzealnymi w Polsce – wszystkim im bardzo dziękuję. Szczególne podziękowania winna jestem pani Agnieszce Jaskanis z Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie, panu Pawłowi Jaskanisowi – dyrektorowi Muzeum Pałacu w Wilanowie, panu profesorowi Stanisławowi Waltosowi – dyrektorowi Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i panu Michałowi Woźniakowi – dyrektorowi Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, których cenne komentarze do niniejszego opracowania pozwałam sobie dalej zacytować.

² Cyt. wg *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris 1989.

³ Stosowana przez GUS (por. *Kultura w 2007 r. Informacja i opracowania statystyczne*, GUS, Warszawa 2008) klasyfikacja muzeów na muzea artystyczne, archeologiczne, etnograficzne, historyczne, biograficzne, martyrologiczne, przyrodnicze, techniki, regionalne i „inne muzea” wydaje się przestarzała i pozbawiona sensu, przyjęte kategorie bowiem pokrywają się wzajemnie (muzea artystyczne mają zbiory archeologiczne, np. Muzeum Narodowe w Warszawie; muzea regionalne, czyli „okręgowe” mają wszystkie te typy zbiorów w swoich kolekcjach). Konieczne wydaje się przede wszystkim zastosowanie metodologii muzeologicznej do opracowania kategorii muzeów i zmodernizowanie ankiet GUS.

⁴ Baza danych została opracowana przez niżej podpisaną oraz Monikę Tyc w czasie prowadzenia w latach 2002-2008 Polskiego Komitetu Narodowego ICOM oraz przekazana Instytutowi Adama Mickiewicza w Warszawie w październiku 2008 r. jako początek rozbudowanego programu promocji muzeów polskich za granicą przez Internet. Baza będzie w 2009 r. systematycznie uzupełniana o opis każdej instytucji w języku polskim i angielskim, lokalizację GPS, zdjęcia i pliki multimedialne.

⁵ Ze względu na nie opracowane jeszcze statystyki za 2008 r.

⁶ *Kultura w 2007 r...*, s. 60 i n. Aktualizacja ankiet GUS w zakresie muzealnictwa wydaje się konieczna. Obecnie wykazywane dane są sprzeczne z informacją gromadzoną i publikowaną przez instytucje specjalistyczne (KOBiDZ, ICOM, IAM).

⁷ Dn. 2 grudnia 2008 lista muzeów KOBiDZ zawierała 920 muzeów (<http://www.kobidz.pl/app/site.php5/Show/334.html>). Jak słusznie zauważa dr Michał Woźniak w uwagach do niniejszej ekspertyzy także i tę liczbę należy przyjąć z zastrzeżeniami, ponieważ niekiedy tzw. centrala muzeum (czyli dyrekcja i administracja) liczone są jako odrębne jednostki. Prowadzi to do konkluzji, iż dopiero pełna baza adresowa wraz z opisem funkcji będzie podstawą właściwego obliczenia liczby muzeów.

⁸ GUS za 2007 r. podaje jedynie 15, popełniając i tym razem błąd metodologiczny, bowiem w innych zestawieniach

samodzielne oddziały muzeów liczone są osobno, w tym zaś pozostają niewyodrębnione. Brak Muzeum Historii Polski, por. *Kultura w 2007 r...*, s. 35.

⁹ GUS za 2007 r. podaje liczbę 11 instytucji (brak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie).

¹⁰ ustawa z dnia 5 czerwca 1998 o samorządzie wojewódzkim,

ustawa z dnia 5 czerwca 1998 o samorządzie powiatowym,

ustawa z dnia 8 marca 1990 o samorządzie gminnym,

ustawa z dnia 6 grudnia 2006 r. o zasadach prowadzenia polityki rozwoju,

ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 r. o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie,

ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami,

ustawa z dnia 24 lutego 2006 o zmianie ustawy o odnowie zabytków i opiece nad zabytkami,

ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach,

ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych,

ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii,

ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych,

ustawa z dnia 23 marca 2006 o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych wdrażająca postanowienia dyrektywy 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego, ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach.

¹¹ Prof. dr Stanisław Waltoś, najwybitniejszy polski specjalista prawa w muzealnictwie uważa, iż przepisy te powinny być włączone do nowelizacji ustawy o muzeach.

¹² W komentarzu do niniejszej ekspertyzy Paweł Jaskanis zauważa: *Charakterystyczną tendencją okazało się upolitycznienie instytucji, wyrażane ich instrumentalnym traktowaniem wobec doraźnych potrzeb reprezentacyjnych bez kompensowania instytucji poniesionych kosztów na tę działalność niemuzelaną. Jednocześnie wspomniana reforma była całkowicie nieprzygotowana pod względem ustalenia relacji pomiędzy budżetem lokalnym a wielkością muzeum. Na przykład średniej wielkości na warunki polskie Muzeum Ziemi Sieradzkiej utrzymuje powiat ziemski o bardzo małym budżecie. Uwaga ta (grudzień 2008) znakomicie oddaje przyjęcie reformy muzealnictwa z 1997 r. przez środowiska specjalistów. Głównym problemem stało się zachwianie proporcji i niedoszacowanie potrzeb muzeów.*

¹³ Nie mamy danych dotyczących skali tego typu wsparcia, ale można sądzić, że jest ono nieporównywalnie mniejsze w stosunku do dotacji udzielanych przez ministra jednostkom samorządowym.

¹⁴ Uaktualnione informacje podawane są na stronach: http://www.mkidn.gov.pl/finanse/znajdz_zrodlo_dofinansowania.html

¹⁵ MKiDN prowadzi regularne szkolenia w zakresie pozyskiwania środków unijnych – por. np. konferencja: „Stać nas

na kulturę (możliwości finansowania i sposoby rozliczania międzynarodowych projektów kulturalnych)”, 15 grudnia 2008.

¹⁶ Instytucje współprowadzone przez Ministra KiDN ujęte zostały wraz z instytucjami samorządowymi, ponieważ w analizowanym okresie 1998-2008 rozpoczynały działalność jako samorządowe, zaś umowy o współprowadzeniu zostały podpisane na tyle późno (na ogół po 2004 r.), iż nie daje to wyraźnej zmiany w uśrednionym profilu finansowania.

¹⁷ W szkoleniach: Workshop Autonomy for the National Museums [w:] Arnheim; uczestniczyli ze strony Polski m.in. Franciszek Cemka, ówczesny dyrektor Departamentu Dziedzictwa Narodowego MKiDN oraz niżej podpisana.

¹⁸ Por. *Museum Management and Marketing*, wyd. R. Sandell, R.R. Jones, London-New York 2007.

¹⁹ Są to dane z całą pewnością niepełne ze względu na zanizanie liczby badanych instytucji.

²⁰ Jest to obliczenie wyłącznie szacunkowe, które przyjmuje, że skoro GUS podaje ok. 70% istniejących muzeów (720 z 1025), to zapewne do liczby 13 mln należy dodać ok. 8 mln eksponatów. Właściwa kalkulacja wymaga badania szczegółowego.

²¹ Zwłaszcza że proces ten obecnie regulowany jest wyrokami sądowymi, a nie ustawą reprivatyzacyjną.

²² D. Folga-Januszewska, A. Jaskanis, *Problemy własności zbiorów w muzeach polskich. Ilościowa skala problemów własności*, [w:] *Własność a dobra kultury*, pod red. G. Czubek, P. Kosiewskiego, Warszawa, Fundacja im. Stefana Batorego, Wydawnictwo TRIO 2006, s. 57-69, dyskusja s. 71-83.

²³ 1939 – początek II wojny światowej i masowego deponowania zbiorów prywatnych w muzeach bez dokumentacji przekazu (zagrożenie działaniami wojennymi); 1955 – ostatni rok przyjmowania przez muzea tzw. przekazów, czyli zespołów obiektów przekazywanych przez władze państwowe lub terenowe podległym sobie instytucjom kultury bez podania pochodzenia obiektów.

²⁴ W 2000 r. Muzeum Narodowe w Warszawie otrzymało tytuł Lidera Informatyki Roku, przyznawany przez Computer Word za całokształt osiągnięć w dziedzinie informatyzacji.

²⁵ D. Folga-Januszewska, A. Jaskanis, *Ankieta o stanie komputeryzacji muzeów w Polsce*, [w:] *Media informatyczne w digitalizacji zbiorów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych* [materiały seminarium], Zamek Królewski na Wawelu, 8-9 maja 1996, publ. Kraków 1996, s. 74-85; *Zastosowanie technologii informatycznych w muzeach*, *ibidem*, s. 19-24.

²⁶ D. Folga-Januszewska, A. Jaskanis, *Komputeryzacja archiwów, bibliotek i muzeów. Stan obecny i perspektywy*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, 19-20.06.2001, Konferencja pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu European Cultural Heritage Network, referat wraz z A. Jaskanis: *Informatyka w muzeach w Polsce. Wyniki ankiety PKN ICOM 2001*.

²⁷ W 2001 r.

²⁸ D. Folga-Januszewska, *Informatyka w muzeach / Computer science as applied in the museums*, „Opuscula Musealia”

10, Universitas Jagiellonica Acta Scientiarum Litterarumque MCCXLIII, Kraków 2000, s. 269-285.

²⁹ Autorki programu: D. Folga-Januszewska, A. Jaskanis, oprogramowanie: Firma DAG, 1997. Program używany jest przez kilkanaście w muzeów w Polsce. Sieciowy System Wymiany Informacji Muzealnej (SSWIM) jest efektem dyskusji dotyczącej standaryzacji opracowań zbiorów muzealnych przeprowadzonej w konsultacji ze środowiskiem muzealników. Powstał w 1996 r. równoległe do standardu „ID Object” w Getty Foundation.

³⁰ W ramach projektu pracują grupy eksperckie: ds. inwentarzy działań dygitalizacyjnych – Joanna Pasztaleniec-Jarzyńska, Biblioteka Narodowa, Warszawa; ds. własności intelektualnej – dr Andrzej Nowakowski, Instytut Książki, Kraków; ds. oceny efektywności projektów dygitalizacyjnych – prof. Mirosław Górny, UAM Poznań; ds. konserwacji i zachowania produktów digitalnych – prof. Władysław Stępniań, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Warszawa, Marek Jagodziński, Concept, Toruń, Maria Śliwińska, ICIMSS, Toruń; ds. kształcenia – Maria Śliwińska, ICIMSS, Toruń.

³¹ W. P. Ryszewski, M. Śliwińska, *In Search of Polish Cultural Website Quality*, publ. <http://www.icimss.edu.pl/download/Berlin.pdf> [dostęp: 9.11.2008].

³² D. Folga-Januszewska i M. Tyc, od 12.12.1996 na stronach portalu Culture.pl.

³³ *Opracowanie standardów technicznych dla obiektów cyfrowych tworzonych przy digitalizacji dziedzictwa kulturowego*, przygotował Grzegorz Płoszajski z udziałem członków zespołu roboczego: Tomasza Kaloty, Dariusza Paradowskiego i Kazimierza Schmidta, konsultacje Aleksander Zgrzywa, 2008.

³⁴ *Ibidem*, s. 29.

³⁵ *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM oraz Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków przy współpracy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Muzeum Narodowym w Warszawie 6-7 listopada 2006*, pod red. D. Folgi-Januszewskiej, Warszawa 2007.

³⁶ *Ibidem*, s. 81.

³⁷ *Kultura w 2007 r...*, s. 61.

³⁸ *Ibidem*, s. 61.

³⁹ Por. D. Folga-Januszewska, *Muzeum Narodowe w Warszawie 1995-2001*, Warszawa 2002, s. 19. Frekwencja roczna w Gmachu Głównym waha się między 240 a 307 tys. zwiedzających.

⁴⁰ Cytat pochodzi z komentarza M. Woźniaka do niniejszej ekspertyzy, z dn. 28 XII 2008.

⁴¹ Niezależna Grupa Ekspertów RE opracowała dyrektywę zatytułowaną *Zasady wypożyczenia w Europie*. Rekomendacje dotyczące mobilności zbiorów dla muzeów europejskich. Raport niezależnej grupy ekspertów stworzonej na mocy rozporządzenia Rady 13839/04: Ronald de Leeuw (przewodniczący) – dyrektor generalny Rijksmuseum, Amsterdam, Holandia; Cristina Acidini – dyrektor Opificio delle Pietre Dure, Włoskie Ministerstwo Kultury, Floren-

cja, Włochy; Kristian Berg – dyrektor National Historical Museum, Sztokholm, Szwecja; Dorota Folga Januszewska – dyrektor ds. naukowych, Muzeum Narodowe, Warszawa, Polska; Harald Hartung – szef Wydziału ds. Kultury, Komisja Europejska, Directorate-General for Education and Culture, Bruksela, Belgia; Rolandas Kvietkauskas – podsekretarz Ministerstwa Kultury na Litwie, Wilno, Litwa; Freda Matassa – szef Collections Management Tate Gallery, Londyn, Zjednoczone Królestwo; Rodolphe Rapetti – Conservateur en chef du patrimoine, Chargé de mission auprès du directeur des Musées de France, Paryż, Francja; Günther Schauerte – wicedyrektor generalny Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Niemcy; Ritva Wäre – główny dyrektor Narodowego Muzeum Finlandii, Helsinki, Finlandia.

⁴² [Berg] Oxford-New York 2006.

⁴³ Por. M. Cornu, N. Mallet-Poujot, *Droit, oeuvres d'art et musées. Protection et valorisation des collections*, Paris [CRNS] 2001.

⁴⁴ P. Ainslie, *Deaccessioning as a collections management tool*, [w:] *Museums and the future of collecting*, wyd. S. J. Knell [Aldershot, Hampshire; Brookfield], Ashgate 1999.

⁴⁵ B. Lord, G. D. Lord, *The Manual of Museum Management*, London 1997.

⁴⁶ Oprac. Angelika Ruge, President ICTOP ICOM, I wyd. ICOM October 2007.

⁴⁷ Por. F. Benhamou, *L'économie de la culture*, Paris 2004 (I wyd. 1996).

⁴⁸ F. Benhamou, *Leconomia della cultura*, Bologna 2004, s. 78-79.

⁴⁹ O. Binder, *Guide juridique et fiscal du mécénat d'entreprise* / Olivier Binder, współpr. Julie Le Roy, wstęp Jacques Rigaud, Paris 1998; M. Bailey, *UK inheritance tax and conditional exemption: Government climbs down quietly. Lawyers advise that government may not retroactively change the conditions under which items were exempted*, „The Arts Newspaper”, [London] t. XI, nr 105, July/Aug. 2000; AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS, *Gifts of property: a guide for donors and museums*, wyd. II, Washington, D.C. 1999.

⁵⁰ F. Benhamou, *op. cit.*, s. 93-95.

⁵¹ F. Rouet, *Les Tarifs de la culture*, Paris 2002.

⁵² J. W. O'Hagan, *National Museums: To Charge or not to Charge*, „Journal of Cultural Economics” 1995, nr 19, s. 33-47.

⁵³ G. Matt, *Kultur und Geld. Das Museum – ein Unternehmen. Ein praxisorientierter Leitfaden*, München 2001; wyd. polskie: *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, oprac. i wstęp: H. Wróblewska, przekł. A. Wąjs, Warszawa 2006.

⁵⁴ Sustainable Cultural Tourism. Declaration of the International Council of Museums (ICOM) and the World Federation of Friends of Museums (WFFM) for worldwide Sustainable Cultural Tourism, arch. 15 XI 2008, [http://icom.museum/declaration_tourism_eng.html].

⁵⁵ S. Rosen, A. M. Rozenfeld, *Ticket Pricing*, „Journal of Law and Economics” 1997, nr 40 (2), s. 351-376.

⁵⁶ G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo*, s. 160.

⁵⁷ Obowiązujący np. we Francji, Włoszech (muzea państwowe), Holandii, Belgii, Szwecji, niektórych landach Niemiec.

⁵⁸ Nieformalne porozumienie w Grupie Dyrektorów Muzeów Europejskich (tzw. Bizot Group).

⁵⁹ E. Barker, *The Changing Museum*, [w:] *Contemporary Cultures on Display*, New Haven – London 1999, s. 23.

⁶⁰ Np. Instalacja 1:1 Moniki Sosnowskiej w pawilonie Polskim na Festiwalu w Wenecji 2007.

⁶¹ Por. P. Weibel, A. Buddensieg [ed], *Contemporary Art. Museum. A Global Perspective*, Ostfildern 2007.

⁶² M. Sahlins, *Preface*, „Ethnohistory” 2005, nr 1 (52), s. 3-6.

⁶³ K. Message, *op.cit.*, s. 143.

⁶⁴ Center for the Study of the Public Domain, Duke University Law School, Science Drive & Towerview, Box 90360, Durham, NC 27708-036, Tel. 001 (919) 613-7270.

⁶⁵ Por. T. Krasuski, J. Łoś, M. Szostakiewicz, *Wstęp do wirtualizacji*, Warszawa 2005.

⁶⁶ http://www.virtualmuseum.ca/English/index_flash.html

⁶⁷ <http://web-japan.org/museum/menu.html>

⁶⁸ <http://museum.nist.gov/exhibits/rabinow/index.html>

⁶⁹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przedmowa S. Lotringer, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, wg. wyd. franc. Paris 2005.

⁷⁰ Por. Część I niniejszego opracowania.

⁷¹ 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 – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2001, s. 25-36.

⁷² K. Message, *op.cit.*

⁷³ F. Tilden, *Interpreting our Heritage*, Chapell Hill, 3. wyd., 1977.

⁷⁴ L. Young, *Museology and Globalisation. ICOM 19th General Assembly, Melbourne, Australia, 1998: Proceedings – Muséologie et mondialisation: actes*, University of Canberra [for] ICOFOM, 1998 (ICOFOM Study Series, t. 30).

⁷⁵ Council of Europe. *Resolution n° 1 on the role of cultural heritage and the challenge of globalization* of the 5th European Conference of Ministers responsible for the cultural heritage, Portoroz, 5-7 April 2001.

⁷⁶ *L'avenir des musées; actes du colloque international, musée du Louvre, 23-25 mars 2000*, Paris, R.M.N., 2001; P. J. Boylan, *Museums 2000: politics, people, professionals and profit*, London 1992.

⁷⁷ A. d'Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s.181.

⁷⁸ Por. E. Bendyk, *Laboratorium społecznej komunikacji*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, pod red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2007, s. 43-50;

⁷⁹ Na zjawisko to zwraca uwagę F. Benhamou, *Leconomie de la culture*, Paris 1996, wyd. 5. uzupełnione: Paris 2004.

⁸⁰ Por. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2008:143:0009:0016:EN:PDF> oraz

<http://eur-lex.europa.eu/Notice.do?mode=dbl&lang=en&ihmlang=en&lng1=en,pl&lng2=bg,cs,da,de,el,en,es,et,fi,fr,hu,it,lt,lv,mt,nl,pl,pt,ro,sk,sl,sv,&val=472217:cs&page>. Realizowane kolejno w czasie prezydentury Holandii, Austrii, Anglii (<http://www.eu2005.gov.uk/servlet/Front?pagename=OpenMarket/Xcelerate/ShowPage&c=Page&cid=1107293391098&a=KArticle&aid=1123952864137>), Finlandii (<http://www.nba.fi/mobility/introduction.htm>), Niemiec (tzw. Deklaracja z Bremy: http://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/statements_and_news/Bremen-declaration.pdf), Portugalii i Francji.

⁸¹ Por. sprawozdanie ze spotkania: D. Folga-Januszewska, P. Szpanowski, przekazane do Departamentu Dziedzictwa Narodowego MKiDN w dn. 16.11. 2008.

⁸² Istnieją obecnie następujące akty regulujące zabezpieczenie przed konfiskatą: US Federal Act 22 USC s. 2459 (Public law 89-259) ; New York Exemption from Seizure Law, Arts and Cultural Affairs Law (ACAL), section 12.03; France: Loi No. 94-679 of the 8th August 1994, Art. 61; Texas Exemption statute: Civil Practice and Remedies Code Subchapter E, s. 61 081 (excerpt); Germany: Act on the implementation of the European Community Directive on the Return of Cultural Objects Unlawfully Removed from the Territory of a Member State and on the Amendment of the Act on the Protection of German Cultural Property against Transference (Act on Cultural Property Protection), BGBI No. 70/1998 (excerpt); Ontario: Foreign Cultural Objects Immunity from Seizure Act, 1978, c.75 (excerpt); Alberta: Foreign Cultural Property Immunity, 1985, R.S.A 2000, c-F-17, s. 2(1) (excerpt); British Columbia: the Court Order Enforcement Act, c. 78, s. 72 (excerpt); Quebec: R.S.Q. Chapter C-25, Code of Civil Procedure, s. 553.1 (excerpt); Manitoba: Foreign Cultural Property Immunity from Seizure Act, 1976, c. F170 (excerpt); Belgium: the Programme Law of the 24th December 2002 (excerpt); Switzerland: Federal Act on the International Transfer of Cultural Property (Cultural Property Transfer Act, CPTA) (excerpt); 1993 European Union Directive on the Return of Cultural Objects Illegally Removed from the Territory of a Member State No. 93/7/EEC (OJ No. L74/74 March 1993).

Dorota Folga-Januszewska

Museums in Poland in the Years 1989-2008

At present there are about 1025 museums in Poland (including separate departments with their own seat and administration). Complete lists of museums in Poland can be found at: http://www.culture.pl/pl/culture/almanach_muzeow/?portlet_1_start=100 and www.kobidz.pl.

In accordance with the Act on Museums, Poland features four organisational forms of the discussed institutions:

⁸³ Por.: A. O'Connell, *Immunity from Seizure Study*, MOMA New York September 2005 [raport przygotowany na zamówienie Ronalda Laudera, przewodniczącego Rady MOMA].

⁸⁴ Czyli ubezpieczenia obejmującego wszystkie czynności od chwili wyjęcia obiektów z miejsca przechowywania, transportu, montażu i ekspozycji do chwili powrotu na to samo miejsce.

⁸⁵ Por. także przypis 11.

⁸⁶ Udziałowcem mogą być także pracownicy, fundacje prywatne *non profit*, inne instytucje kultury.

⁸⁷ Por. R. Dubé, *Deaccessioning: a practical and ethical issue*, „Muse”, t. 17, 1999, nr 2, s. 46-51; W. van der Weiden, *Opinion: Deaccessioning artefacts and specimens will enable museums to not just survive in the 21st century, but to thrive*, „Museum Practice” [London, The Museums Association], nr. 23, Summer 2003, p. 11.

⁸⁸ Zbiory te mogą nabywać nie tylko osoby fizyczne, ale także inne muzea czy osoby prawne należące do państwa lub samorządów.

⁸⁹ J. Serwacki, S. Waltoś, *Zachęty prawne i skarbowe do przekazywania darów i spadków na rzecz muzeów*, [w:] *Zbiory publiczne a kolekcjonerstwo prywatne*, Konferencja PKN ICOM, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000.

⁹⁰ Dekretem nr 90-1026 z dn. 14 listopada 1990.

⁹¹ Por. Raport roczny 2007: http://www.rmn.fr/IMG/pdf_rapport-rmn-2007.pdf

⁹² Dostęp do bazy pod:

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

⁹³ Dzięki Base Joconde i wspólnej polityce sprzedaży reprodukcji, w 2007 r. RMN sprzedał 6 500 000 reprodukcji na całym świecie.

⁹⁴ Konferencji przewodniczył prof. S. Waltoś – dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie znajduje się siedziba Konferencji.

⁹⁵ Projekt powołania Instytutu Muzeologii w Warszawie, podległego MKiDN, wg koncepcji niżej podpisanej i Pawła Jaskanisa.

⁹⁶ Do tej pory jedynym przedsięwzięciem analitycznym, w pewnym stopniu odnoszącym się do muzealnictwa, jest wspomniane już *Opracowanie standardów technicznych*.

- museums subordinate to the Ministry of Culture and National Heritage, state cultural institutions (national museums, royal castles, specialist museums of national rank); martyrological museums and institutions subordinate to other ministers; and museums subordinate to directors of central offices;
- self-government museums founded by local government

units (including voivodeship museums subordinate to voivodes, municipal museums subordinate to town presidents or mayors, county museums subordinate to prefects, and commune museums subordinate to heads of communes; in certain cases the last group involves municipal museums);

- co-run museums (self-government-state);
- museums created by other entities (higher education institutions, associations, foundations, denominational associations, legal and natural persons).

The 1989-2008 period witnessed the construction of several new museum buildings (5), the transference of several institutions to revitalised post-industrial buildings (6), and the opening of new departments at already operating museums (21). More than 60 institutions underwent thorough or partial renovation. A construction of five large new museums has been planned, and they should welcome first visitors by 2013.

An initiative introduced in 1994-1996 by museum employees resulted in the creation of the Act on Museums, accepted in 1997 (with numerous changes introduced into the original project) and amended in 2007. At present, we are experiencing a severe lack of the following legal acts, which would render the functioning of museums and the exchange of collections more effective: 1) act on protection from confiscation, 2) act on state guarantees for entitled cultural institutions, 3) act on obligation to research and publish the provenance of works collected in public museums, 4) act on access to national collections (act on the public domain), 4) tax law elements expanding the opportunities of making tax deductions for the sake of museum institutions. The 1989 transformation of the state policy and system gradually, and with delays, changed the structure of organising, managing and appraising collections at the disposal of museums. The public administration reform, in development since 1993 and introduced in 1997, entrusted the management of the majority of cultural institutions, including museums, to local governments. Up to the present day, the privatisation of the collections remains without a statutory resolution.

According to research conducted by the author, in November 2008 correct financing structures and budget dynamics occurred in the case of 67 institutions. Among museums supervised by the Ministry of Culture, in 1998-2008 an average donation from an organiser amounted to 71% of the institution's budget, own income constituted 24%, and the income from other sources – about 5% (private sponsors). In the group of museums subordinate to local governments and co-run by them, an average

donation from an organiser during this period totaled 81,4%, own income equalled 14,68%, and income from other sources – 5,24%. In 2007 Polish museums held an estimated number of about 21 million museum exhibits. As far as their digitalisation is concerned, according to unpublished 2006 research concerning 189 institutions, the number of text records equalled 2 738 849 and the number of picture and multimedia records – 281 469. It is evident that the field of introducing information technology into Polish museums requires thorough transformation, predominantly investments and modernisation. According to research conducted by the Polish ICOM National Committee and the Ministry of Culture and National Heritage, among all the 5 512 149 museum collection items submitted for research in 2005, only 3 742 509 (67%) had a documented origin. In other words, the question of researching and publishing the collections' origin is also one of the most essential tasks of Polish museology. Moreover, the insufficient activity of museums in creating and obtaining new collections is a substantial problem, caused by poor financial and housing conditions.

Museum education belongs to well-assessed and implemented tasks. In 2007, 720 museums held 68 000 museum lessons on 6900 topics, attended by 1 500 000 students. They also issued 5300 various publications with a total circulation of 6 million. In 2007 more than 20 million guests visited Polish museums, and the percentage of school-age young people equalled 32,4%. In the 1989-2008 period museums played a highly important role in the international promotion of Polish culture thanks to the organisation of more than 200 exhibitions abroad, some of them in leading museum institutions across the world.

In a further part of the article, the author presented development and transformation tendencies in Polish museums compared to the situation of other European Union museums, and recommendations for the coming years, namely the necessity to: amend and supplement museum law, reform the management and financing structure of museums, change the investment policy affecting museums, and implement a project to create collections. She also emphasised the need to establish a Federation of National Museums and a Museology Institute as a specialist centre responsible for implementing adequate standards of analysis and documentation, as well as museum management and economics. It is equally important to develop education at the level of M.A., postgraduate and Ph.D. courses for future museologists, who can introduce the postulated changes.

□

STUDIA W ZAKRESIE MUZEOLOGII I MUZEALNICTWA NA WYŻSZYCH UCZELNIACH W POLSCE A ŚWIATOWE STANDARDY NAUCZANIA MUZEOLOGII

1. Jak powstała potrzeba studiów muzeologicznych

Rozwój studiów muzeologicznych, dokonujący się bardzo dynamicznie w latach 80. i 90. XX w. niemal na całym świecie, uświadomił, iż ta dziedzina – traktowana dotąd jako „specjalizacja” – stała się jednym z najbardziej rozległych, długotrwałych i wymagających zakresów badań na styku humanistyki, nauk ścisłych, inżynierii i nauk przyrodniczych. Muzeologia jest niewątpliwie *signum temporis* XXI w., jej znaczenie i metodologia ujrzone zostały w nowym świetle po badaniach Semira Zekiego i Johna Oniansa¹, którzy uświadomili neuronalność kultury, a co za tym idzie fakt, iż muzea tworzone dla ujęcia wszystkich dziedzin ludzkiej działalności i historii naturalnej – nie są kolekcjonerskim kaprysem humanistów, lecz pewnym ewolucyjnym etapem funkcjonowania cywilizacji i próbą systematyzacji wiedzy.

Świadomy ruch muzeologiczny kształtowało wiele różnych doświadczeń. Rodził się równoległe z instytucjami muzeów (Museo de Codici Wawrzyńca Medycusa na pocz. XVI w.) i ewoluował z nimi w Europie do początku XX wieku. Można, co prawda, widzieć początki muzeologii w XVIII-wiecznych kodyfikacjach

Alexandre’a Lenoire’a², ale uczonym w pełni świadomym wagi problemu, tym który wprowadził do nowoczesnej humanistyki muzeologię jako naukę, był Georges Henri Rivière (1897-1985). Mówiono o Rivierze, że z muzeologii uczynił religię³; dzięki jego działalności w ICOM/UNESCO funkcjonowanie muzeów stało się rezultatem świadomej, naukowej refleksji i obszarem badań. Od chwili utworzenia w 1945 r. Ecole du Louvre do lat 60. wykształcano standardy nauczania tej dziedziny, a w latach 80. muzeologia wykładana była już dość powszechnie na całym świecie⁴.

W samej muzeologii (rozumianej jako „nauka”)⁵ od połowy XX w. rozróżniane były wyraźnie odrębne obszary badawcze:

I Obszar historyczno-opisowy, zajmujący się historią muzeów, ich kolekcjami, badaniami archiwalnymi i źródłowymi, włączający często dzieje kolekcjonersstwa.

II Obszar strukturalno-informacyjny, w którym badane i poddawane analizie są metody organizacji muzeów (zgodnie z dziedziną kultury i nauki, której dotyczy), sposoby dokumentowania muzealiów i wszelkich wykonywanych działań na zbiorach (konserwacja). Wykorzystywane są teorie informacji; od połowy lat 80. XX w. także metody i systemy informatyczne służące tworzeniu i komunikacji baz danych.

III Obszar działań służących zabezpieczeniu zbiorów (konserwacja, w tym także interwencja artystycz-

* Cz. 1, 2 – Dorota Folga-Januszewska; cz. 3 – Andrzej Rottermund; cz. 4 – D. Folga-Januszewska, A. Rottermund.

na), tworzeniu właściwych warunków ich przechowywania i eksponowania (nauka o środowisku, chemia, biologia), nadzoru nad bezpieczeństwem zbiorów.

IV Obszar prawno-ekonomiczny, w którym muzea traktowane są jako wydzielone „strefy” kulturowo-naukowe, wymagające zewnętrznych regulacji prawa, współpracy w zakresie prawa międzynarodowego, kształtowania „ekonomii muzeów” łączącej zadania misyjne i marketingowe, związków między strategiami publicznymi i prywatnymi. Obszar ten reguluje także system kodeksowy odwołujący się do zasad etycznych stojących ponad prawem lokalnym (*Kodeks Etyki ICOM*).

V Obszar badania rozwoju edukacji i działań społecznych, w tym także funkcji terapeutycznych i resocjalizacyjnych, jakie od lat 90. XX w. coraz częściej stanowią istotny zakres działalności muzeów. Studia socjologiczne w tej dziedzinie mają bardzo szeroki charakter i dotyczą nie tylko badań nad stykiem kultur, znaczeniem muzeów dla negocjacji interkulturowych i internaukowych, ale także badań nad rolą tych instytucji w przemysłach kulturowych, turystyce, rozwoju regionalnym.

VI Obszar badań nad tworzeniem modeli przestrzenno-czasowych, w tym scenografii, architektury i urbanistyki muzealnej i kształtowania pejzażu (w wypadku rozległych terenów obejmowanych przez skanseny, parki narodowe itp.), tworzenia nowych kontekstów municypalnych (muzea – fragmenty miast), zaś w mniejszej skali badania nad sposobem prezentacji zbiorów (wystawy stałe i czasowe), oddziaływaniem „przestrzeni” ekspozycyjnej na odbiór i edukację. Obszar ten zwany bywa często – muzeografią.

Świadomość rozległości badań muzeologicznych w tych sześciu obszarach uzmysławia, jak wiele tradycyjnych gałęzi nauki musi zostać zjednoczonych w dziedzinie muzeologii, poczynając od historii, historii kultury (w tym sztuki i muzyki), przez nauki społeczne, ekonomię, prawo, aż po teorie informacji, metodologię nauk ścisłych, architekturę, urbanistykę oraz dyscypliny artystyczne o dużej dowolności sposobów działania i wykorzystania mediów. Nie było więc łatwo określić standardy nauczania muzeologii, ulegające w ciągu ostatniego ćwierćwiecza systematycznym zmianom i przekształceniom. W różnych uczelniach w Europie, Ameryce Północnej, Azji, Australii istnieją odmienne tradycje „wykładu muzeologicznego”, zazwyczaj dopasowane do tradycji szkolnictwa wyższego i potrzeb kulturowych danego regionu. Jednak nawet przy tak dużym zróżnicowaniu można obecnie wskazać owo minimum, którego adept tej dyscypliny powinien przynajmniej „dotknąć” w czasie studiów różnego stopnia.

Studia muzeologiczne (od magisterskich, podyplomowych, doktoranckich po tzw. „podoktorskie”) organizowane są najczęściej na świecie przez interdyscyplinarne centra, instytuty lub ośrodki organizowane na uniwersytetach (np. The Centre of Museology, University of Manchester, Wielka Brytania), oferujące po kolei wszystkie poziomy studiowania od MA (odpowiednik magisterium) po PhD (odpowiednik doktoratu) i habilitację. Tworzone są także ośrodki zwane Akademią Muzealną (Museumsakademie Joanneum, Graz, Austria), łączące tradycyjne wykształcenie wyższe z kreatywną działalnością, specyficzną dla uczelni artystycznych.

W Europie, USA, Japonii, Chinach pełnowymiarowe studia muzeologiczne (licencjat, magisterium, doktorat) funkcjonują od ponad 30 lat. Najbliższe granicom Polski są Czechy: Instytut Historii i Muzeologii Uniwersytetu w Opawie oraz Instytut Archeologii i Muzeologii Uniwersytetu w Brnie na Morawach. Wyjątkową pozycję mają studia muzeologiczne w Wielkiej Brytanii, np. w City University of London, King’s College London, Center of Museology w University of Manchester (<http://www.arts.manchester.ac.uk/museology/>), na Uniwersytecie w Leicester, w School of World Art Studies and Museology przy University of East England (<http://www.uea.ac.uk/art/>). We Francji funkcjonuje Ecole du Louvre (www.ecoledulouvre.fr).

Muzeologia jako osobny kierunek studiów ma już ugruntowaną od lat pozycję np. w Finlandii University of Jyväskylä (<http://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/en/subjects/museology/>) i Grecji (Uniwersytet Arystotelesa w Thessalonikach). Ponad 40 ośrodków studiów muzeologicznych istnieje w Stanach Zjednoczonych – do najstarszych z nich należy Wydział Muzeologii na Uniwersytecie w Waszyngtonie (<http://www.museum.washington.edu/museum/>).

Bardzo rozległy system studiów muzealnych ma też Kanada, gdzie aż 7 wyższych uczelni oferuje pełne programy studiów muzeologicznych (Université du Québec, Université Laval, Québec; Algonquin Collège, Nepean; Banf Centre for Management, Banf; University of Toronto; CEGEP de Montmorency, Montreal; University of British Columbia, Vancouver).

2. Polska

Studia w zakresie muzeologii i muzealnictwa zorganizowane na wyższych uczelniach w Polsce (przyjęto zapis w kolejności alfabetycznej: miasto, w obrębie miasta nazwa uczelni).

Miasto Nazwa kierunku Uczelnia Adres	1. Twórcy kierunku 2. Osoba prowadząca w 2009 3. Pozostali wykładowcy	Data założeń kierunku	Rodzaj studiów i czas trwania	Krótki opis programu studiów zgodnie z przesłaną ankietą	Studia płatne:	Tytuł/sto- pień nauk. uzyskiwany przez absol- wenta
Bydgoszcz Ochrona Dóbr Kultury Wyższa Szkoła Środowiska w Bydgoszczy ul. Fordońska 120 85-739 Bydgoszcz Tel./fax 052 3452440 WWW.wss.edu.pl	1. Dr Aleksander Jankowski, mgr Olga Romanowska-Grabowska, dr Marek Rubnikowicz 2. Dr Aleksander Jankowski, mgr Olga Romanowska-Grabowska 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Janusz Kutta, Lucjan Rudnicki, Jacek Woźny doktorzy: Aleksander Jankowski, Agnieszka Wysocka	2006	Licencjackie, 3 lata	Standardy wg ustalonego przez Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego programu z zakresu: historii sztuki, muzealnictwa, zabytkoznawstwa oraz ochrony zabytkowych założeń zieleni.	TAK	licencjat
Kraków Podyplomowe Studium Muzeologiczne Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Wydział Historyczny Uniwersytet Jagielloński ul. Gołębia 9 31-007 Kraków Tel./fax 012 6631531	1. Prof. dr Mieczysław Gładysz 2. Prof. dr hab. Jan Świąch 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Janusz Barański, Antoni Jodłowski, Piotr Krasny, Andrzej Matlak, Czesław Robotycki, Mieczysław Rokosz, Jerzy Świecimski, Jan Świąch, Stanisław Waltoś, Anna Wieczorkiewicz, Zdzisław Żygulski; Doktorzy: Antoni Bartosz, Marcin Bihorski, Małgorzata Kaczanowska, Grażyna Lichoń-czyk-Nurek, Zbigniew Moździerz, Stanisław Pochwała, Stanisława Trebunia-Staszal, Krzysztof Wielgus, Ewa Wyka; Magistrowie: Czesława Bełz, Anna Chaculska, Eugeniusz Duda, Barbara Kalfas, Maciej Kluss, Ryszard Niemiec, Krystyna Passus-Kydryńska, Wojciech Śliwiński, Janusz Wąlek, Tomasz Zaucha.	1973	Podyplomowe 10 miesięcy (200 godz. wykładowych)	Bloki tematyczne: Historia muzealnictwa; Muzealnictwo współczesne Wprowadzenie do muzeologii; Kolekcjonerstwo; Wystawiennictwo; Organizacja pracy naukowej; Konserwacja i profilaktyka; Zarządzanie i organizacja; Wybrane zagadnienia humanistyki w praktyce muzealnej – historia sztuki, etnologia, historia i archeologia, problemowa prezentacja 12 placówek muzealnych.	TAK	Świadectwo ukończenia
Kraków Muzealnicze Studia Kuratorskie w zakresie prezentacji sztuki współczesnej Instytut Historii Sztuki Wydział Historyczny	1. Dr hab. Maria Hussakowska-Szysko, dr Andrzej Szczerski, mgr Adam Budak 2. Dr Andrzej Szczerski 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Mieke Bal, Wojciech Bałus, Maria Hussakowska-Szysko,	2005	Studia podyplomowe 1 rok	Zajęcia teoretyczne: Teoria muzealnictwa i wystawiennictwa; krytyka artystyczna; elementy historii sztuki współczesnej; metodologia badań nad sztuką współczesną (od lat 80. XX w.); wykłady zaproszonych gości.	TAK	Świadectwo ukończenia

<p>Uniwersytet Jagielloński ul. Grodzka 53 31-001 Kraków Tel. 012 4229462 WWW.studiakuratorskie.studies.uj.edu.pl</p>	<p>Ryszard W.Kluszczyński, Willem Elias, Tomasz Gryglewicz, Grzegorz Sztwiertnia, Piotr Piotrowski, Irit Rogoff, Andrzej Turowski, Krystyna Wilkoszewska, Doktorzy: Mariusz Bryl, Karel Cisar, Paweł Karaszewicz, Maria Marciniak, Adam Mazur, Maria Anna Potocka, Łukasz Rondula, Andrzej Szczerski, Gabriela Świtek, Philips Ursprung, Piotr Winkowski; Ponadto liczne grono magistrów, artystów, krytyków.</p>			<p>Zajęcia praktyczne: Praktyka organizacji wystaw; modele kuratorskie; funkcjonowanie kultury w Polsce i na świecie; praca nad indywidualnym projektem kuratorskim.</p> <p>Istotą programu jest przekazanie praktycznych informacji na temat organizacji wystaw i funkcjonowania instytucji kultury.</p>		
<p>Poznań Wiedza o sztuce – profil kuratorski Instytut Historii Sztuki Wydział Historyczny Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Collegium Novum Al. Niepodległości 4 61-874 Poznań WWW.arthist.amu.edu.pl/page/show/id/15</p>	<p>1. Prof. dr hab. Piotr Juszkiewicz, mgr Katarzyna Zawiasa-Staniszewska 2. Prof. dr hab. Piotr Juszkiewicz 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr hab.): Mariusz Bryl, Stanisław Czekalski, Jarosław Jarzewicz, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski, Tomasz Wujewski, Tadeusz Żuchowski. Doktorzy: Natalia Czekalska, Piotr Korduba, Agnieszka Lewandowska, Marcin Szelaż Magistrowie: Grażyna Hałasa, Jarosław Mulczyński</p>	2004	Studia podyplomowe 3 semestry (350 godz.)	<p>Tematy: Dzieje sztuki; Metody badawcze współczesnej historii sztuki; Sztuka współczesna; Podstawy analizy dzieła wizualnego; Muzealnictwo; Organizacja wystaw; Krytyka artystyczna; Projekt kuratorski.</p> <p>Pracą dyplomową jest projekt wystawy</p>	TAK	Świadectwo ukończenia
<p>Pułtusk Podyplomowe Studia Muzealnicze Wydział Historyczny Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusk ul. Mickiewicza 36 B 06-100 Pułtusk Tel. 023 6928019 WWW.ah.edu.pl</p>	<p>1. Prof. dr hab. Aleksander Gieysztor, prof. dr hab. Józef Szaflik, prof. dr hab. Janusz Szczepański, dr Radosław Lolo, dr Marian Sołtysiak 2. dr Marian Sołtysiak 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr hab.): Konrad Ajewski, Henryk Samsonowicz, Doktorzy: Jacek Gajewski, Marian Sołtysiak</p>	1997	Studia podyplomowe 3 semestry (240 godz.)	[brak informacji w ankiecie]	TAK	Świadectwo ukończenia
<p>Pułtusk Specjalizacja: Muzealnictwo, kolekcjonerstwo, rynek dzieł sztuki Specjalizacja: archiwalno-muzealna</p>	<p>1. Prof. dr hab. Aleksander Gieysztor, prof. dr hab. Józef Szaflik, prof. dr hab. Janusz Szczepański, dr Radosław Lolo, dr Marian Sołtysiak</p>	1997	Studia licencjackie i magisterskie	[brak informacji w ankiecie]	TAK	Licencjat magister

<p>Wydział Historyczny Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor w Pułtusk ul. Mickiewicza 36 B 06-100 Pułtusk Tel. 023 6928019 WWW.ah.edu.pl</p>	<p>2. dr Marian Sołtysiak 3. <u>Archiwistyka</u> samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Janusz Szczepański; Doktorzy: Hubert Wąjs Magistrowie: Ryszard Wojtkowski <u>Muzealnictwo</u> samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Konrad Ajewski, Henryk Samsonowicz, Doktorzy: Jacek Gajewski, Marian Sołtysiak</p>					
<p>Toruń Podyplomowe Studium Muzealnicze Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu ul. Sienkiewicza 30/32 87-100 Toruń Tel. 058 6113820 WWW.psmuz.umk.pl</p>	<p>1. Dr hab. Tomasz de Rosset, dr Michał Woźniak 2. Dr hab. Tomasz de Rosset 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Elżbieta Basiul, Tomasz de Rosset, Bogumiła Roubą, Doktorzy: Lech Brusewicz, Witold Garbaczewski, Monika Jakubek-Raczkowska, Joanna Karbowska-Berent, Monika Kuhnke, Bogna Łakomska, Barbara Pospieszalska, Marcin Szelaąg, Magdalena Śniegulska-Gomuła, Joanna Wasilewska, Michał Woźniak Magistrowie: Sławomir Bołdok, Magdalena Ginter, Agnieszka Jaskanis, Katarzyna Kluczwałd, Jarosław Łuczak, Stefan Mielezkiewicz, Alicja Saar-Kozłowska, Ziemo-wit Michałowski, Paulina Szelaąg, Marek Żak</p>	2000	Studia podyplomowe 2 semestry (220 godz.)	<p>1. Zagadnienia ogólnomuzelane: zagadnienia teorii oraz organizacji muzealnictwa i kolekcjonerstwa, problematyka działalności zbiorotwórczej muzeum, profilaktyka konserwatorska, komputeryzacja i informatyka w muzeach, tzw. funkcje zewnętrzne i wewnętrzne muzeum (w tym zagadnienia działalności edukacyjnej, dokumentacji i inwentaryzacji zbiorów), wystawiennictwo. 2. Kurs zabytkoznawstwa rzemiosła artystycznego: meblarstwo, ceramika, szkło, tkanina artystyczna, złotnictwo, zabytkoznawstwo metali nieszlachetnych (w tym konwisarstwo), broń i barwa, numizmatyka, malarstwo i grafika (jako element uzupełniający).</p>	TAK	Świadectwo ukończenia
<p>Toruń Specjalność Muzealnictwo Kierunek studiów: Ochrona Dóbr Kultury Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu ul. Sienkiewicza 30/32</p>	<p>1. Prof. Kazimierz Malinowski 2. Dr hab. Tomasz de Rosset 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Tomasz de Rosset, Jacek Tylicki, Doktorzy: Lech Brusewicz, Sebastian Dudzik, Barbara Pospieszalska, Marcin Szelaąg, Michał Woźniak Magistrowie: Adam Chelstowski, Maria Gessek, Katarzyna</p>	1946 1969 (specjalizacja Muzealnictwo) 2009 (studia licencjackie i magisterskie)	<p>Studia licencjackie 3 lata</p> <p>Studia magisterskie 2 lata</p>	<p><u>Studia licencjackie:</u> Propedeutyka muzealnictwa i zabytkoznawstwa, historia kolekcjonerstwa, historia rzemiosła artystycznego.</p> <p><u>Studia magisterskie:</u> Muzealnictwo (specjalność) : Problematyka ogólnomuzealna (teoria muzeologii, historia kolekcjonerstwa i muzeów w Polsce, zarządzanie zbiorami muzealnymi,</p>	NIE	Licencjat magister

87-100 Toruń Tel. 058 6113820 WWW.psmuz.umk.pl	Kluczajd, Sławomir Majoch, Robert Rumas, Alicha Saar-Kozłowska,			profilaktyka konserwatorska, organizacja, ochrona i inwentaryzacja zbiorów), wybrane zagadnienia współczesnej kultury wizualnej; Wystawiennictwo; Zabytkoznawstwo rzemiosła artystycznego.		
Warszawa Specjalność Muzeologia: Kierunek studiów: Historia Sztuki Katedra Teorii, Sztuki i Muzeologii Współczesnej Instytut Historii Sztuki Wydział Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie ul. Wóycickiego 1/3 01-815 Warszawa Tel. 022 5696824 WWW.wnhis.uksw.edu.pl	1. Prof. dr hab. Waldemar Deluga, prof. dr hab. Dorota Folga-Januszewska, dr Przemysław Nowogórski 2. Dr Przemysław Nowogórski 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Zbigniew Bania, Agnieszka Bender, Waldemar Deluga, Dorota Folga-Januszewska, Michał Janocha, Jakub Lewicki, Andrzej Olszewski, Doktorzy: Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Anna Czyż, Bartłomiej Gutowski, Przemysław Nowogórski, Przemysław Mrozowski, Małgorzata Wrześniak.	2009	Studia magisterskie 2 lata	W ramach specjalizacji magisterskiej: IV rok: wykłady kursowe zakończone egzaminem: Teoria sztuki i muzeologia współczesna; Funkcje, struktura i podstawy prawne działalności muzeów; Standardy międzynarodowe. Praktyka w muzeach: 60 godz. Wykład monograficzny: Muzeologia neuronalna i muzea artystów. Praca roczna seminaryjna z zakresu muzeologii. V rok: wykłady kursowe: Systemy zarządzające i metody zarządzania informacją w muzeach; Edukacja. Architektura, przestrzeń muzealna; Konserwacja i ochrona zbiorów. Wykład monograficzny: Ekonomia kultury i ekonomia muzeów. Praktyka w działach inwentaryzacji, merytorycznych lub PR w muzeach – 120 godz. Praca magisterska.	NIE	Magister ze specjalizacją muzeologia
Warszawa Studia doktoranckie z zakresu muzeologii Wydział Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie ul. Wóycickiego 1/3 01-815 Warszawa Tel. 022 5696824 WWW.wnhis.uksw.edu.pl	Prowadzący: Prof. dr hab. Zbigniew Bania, Prof. dr hab. Waldemar Deluga, Prof. dr hab. Dorota Folga-Januszewska	2004	Studia doktoranckie	Indywidualny tok studiów doktoranckich w zakresie muzeologii.	NIE	Doktor nauk historycznych

<p>Warszawa Podyplomowe Studia Muzealnicze Instytut Historii Sztuki Wydział Historyczny Uniwersytet Warszawski ul. Krakowskie Przedmieście 26/28 00-927 Warszawa Tel. 022 5520406 WWW:ihs.uw.edu.pl</p>	<p>1. Prof. dr hab. Maria Poprzęcka, prof. dr hab. Andrzej Rottermund 2. Prof. dr hab. Maria Poprzęcka 3. Samodzielni prac. nauk. (prof. i dr. hab.): Andrzej Matlak, Andrzej Rottermund, Iwona Szmelter, Doktorzy: Bożena Steinborn, Magistrowie: Paweł Jaskanis</p>	<p>1995</p>	<p>Studia podyplomowe (244 godz.)</p>	<p>Bloki tematyczne: Muzealnictwo; Konservatorstwo zbiorów muzealnych; Gromadzenie przedmiotów zabytkowych w muzeum; Informatyzacja pracy w muzeach; Zarządzanie muzeami; Teoria i historia muzealnictwa.</p>	<p>TAK</p>	<p>Świadectwo ukończenia</p>
--	---	-------------	---------------------------------------	---	------------	------------------------------

3. Podyplomowe studium muzealnicze przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (1995-2009)

Mimo że od 1980 r. byłem członkiem komitetu redakcyjnego wydawanego w Anglii specjalistycznego pisma muzealnego „Museum Management and Curatorship” i z tej racji miałem okazję zetknąć się z wieloma czołowymi postaciami muzealnego świata, to dopiero wybór mojej osoby wiosną 1990 r. na przewodniczącego Polskiego Komitetu Krajowego ICOM umożliwił mi znacznie bliższe niż dotychczas kontakty z najwybitniejszymi muzealnikami z całego świata, a przede wszystkim poznanie różnorodnych problemów, z którymi borykały się muzea na świecie. Dopiero wtedy zdałem sobie w pełni sprawę, jak wiele różnorodnych dziedzin wiedzy i umiejętności posiąść musi osoba podejmująca się kierowania dużą instytucją muzealną. Uświadomiłem sobie też wtedy, do jakiego stopnia peryferyjny jest charakter naszego peerelowskiego muzealnictwa. Dotyczyło to głównie takich obszarów, jak zarządzanie muzeami, nowoczesna infrastruktura muzealna, nowe technologie w zakresie ochrony i bezpieczeństwa zbiorów oraz konserwacji dzieł sztuki, projektowania budynków muzealnych, a o sponsoringu czy marketingu w muzealnictwie nikt nawet nie słyszał. Ale tym, co zwróciło moją szczególną uwagę, była organizacyjna aktywność zachodnich muzealników w tworzeniu profesjonalnych ośrodków kształcenia muzealnego na poziomie uniwersyteckim.

Kiedy na świecie powstawały liczne uczelnie kształcące przyszłych muzealników lub przynajmniej studia doszkalające pracowników muzealnych, w Polsce obowiązywał nadal anachroniczny, niemal cechowy system przyuczania do zawodu. W muzeach sztuki byliśmy przede wszystkim historykami sztuki, a nie zawodowymi pracownikami instytucji muzealnej. Podobnie było w muzeach specjalizujących się w innych dziedzinach wiedzy.

Niski prestiż zawodowy pracowników muzealnych pogłębiało marginalne traktowanie muzealnictwa przez obowiązujące do 1996 r. prawo, gdzie problematyka muzealna ujęta była w ramach ogólnej ustawy o ochronie zabytków. Wśród polityków na porządku dziennym było stosowanie określeń „muzeum”, „muzealny” w znaczeniu pejoratywnym. Słowa te znaczyły zawsze tyle co „zacofany”, „przestarzały”, „staroświecki”, „niereformowalny”.

Środowisko muzealników wiele zrobiło, by zmienić ten niekorzystny wizerunek swojej instytucji. Wykorzystało w tym celu sprzyjające okoliczności, jakie tworzył światowy boom muzealny, którego początek przypadł na koniec lat 80. XX wieku. Powstała w roku 1996 ustawa o muzeach regulowała zasady funkcjonowania muzeów w Polsce, a co najważniejsze, sankcjonowała zawodową grupę muzealników, czyli pracowników zatrudnionych na stanowiskach związanych z działalnością podstawową muzeów.

Nie udało się nam niestety stworzyć w tym czasie pełnowymiarowych studiów muzeologicznych na wysokim światowym poziomie. Istniejące od 1973 r. podyplomowe studium muzeologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim czy specjalizacja w dziedzinie muzealnictwa na kierunku Ochrona Dóbr Kultury na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, mimo że na dobrym poziomie, nie były w stanie zaspokoić potrzeb muzeów, oglądających się coraz częściej za osobami posiadającymi solidne wykształcenie w dziedzinie muzealnictwa.

Wyższych studiów profesjonalnych nie mogło zastąpić też ani długoletnie doświadczenie w pracy muzealnej, ani pilne studiowanie światowej literatury specjalistycznej (w Polsce przed rokiem 1989 trudno dostępnej), ani nawet czynny udział w międzynarodowych spotkaniach i dyskusjach muzealniczych, głównie pod egidą ICOM (w ramach którego polscy muzealnicy odgrywali zawsze poważną rolę).

Wymienione wyżej sposoby pogłębiania wiedzy nie

mogły stworzyć jednak spójnego systemu, który byłby w stanie pokryć muzealną rzeczywistość jako całość. Systemu, który z jednej strony odpowiadałby na pytania natury teoretycznej, a z drugiej dostarczał też wskazówek dotyczących codziennej praktyki muzealnej. Od początku zdawaliśmy sobie sprawę, że w miarę kompletną wiedzę muzealną zdobyć można jedynie podejmując systematyczne studia muzealne.

W sytuacji niemożności stworzenia pełnowymiarowych studiów muzealnych, środowisko muzealników skupione w Polskim Komitecie ICOM, w bliskiej współpracy z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, wystąpiło z inicjatywą powołania na Wydziale Historycznym w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, przy wsparciu władz Uniwersytetu i Ministerstwa Kultury i Sztuki, podyplomowego studium muzealniczego. Takie zaoczne studium rozpoczęło działalność w październiku 1995 roku. Zajęcia trwające 3 semestry, odbywają się raz w miesiącu na trzydniowych sesjach. W marcu tego roku rozpoczął studia już dziesiąty rocznik studentów.

Od początku mieliśmy pełną świadomość, że około 250 godzin lekcyjnych to zbyt mało, by sprostać naszym zamierzeniom programowym. Chcieliśmy bowiem, by słuchacze naszego studium otrzymali w miarę możliwości kompletną wiedzę muzealniczą, a więc zarówno z zakresu teorii muzealnictwa, z muzealnictwa stosowanego, jak i z innych dziedzin wiedzy powiązanych bezpośrednio z muzealnictwem. A więc, by adepci studium muzealnego znaleźli odpowiedzi na tak podstawowe pytania, jak: Co to jest muzeologia? Jak kształtowała się przez wieki idea instytucji muzealnej? Chodziło też o to, by zdobyli wiedzę na temat istoty obiektu muzealnego, kolekcji muzealnej, potencjału informacyjnego muzealnej kolekcji, pracy naukowej w muzeum, zarządzania instytucjami muzealnymi, metod dokumentacji zbiorów, nowoczesnych technologii w muzealnictwie, technik marketingowych i pracy edukacyjnej. Żeby znaleźli odpowiedzi na pytania odnoszące się do problemów praktycznych związanych z konserwacją, wystawiennictwem i organizacją wystaw, jak też na pytania związane z przyszłością instytucji muzealnej. Zwracaliśmy też uwagę na nauki pomocnicze, a przede wszystkim na to, by poznali muzealną problematykę prawną oraz zapoznali się z kodeksem etyki muzealnej. Przy wspomnianej wyżej liczbie godzin lekcyjnych było to możliwe tylko w ograniczonym i, niestety, dosyć powierzchownym zakresie.

Jestem przekonany, że istotnym walorem studium są zajęcia prowadzone w różnego rodzaju instytucjach muzealnych na terenie całego kraju. Dają one możliwość kontaktu z różnymi typami muzeów tak pod

względem specyfiki zbiorów, jak i pod względem form organizacyjnych i skali działalności muzealnej.

Ważną rolę w cyklu nauczania odgrywa kończąca studia praca dyplomowa. Celem jej jest przede wszystkim sprawdzenie zdobytej w trakcie studiów wiedzy, ale też metodologicznej sprawności ujmowania tematyki muzealnej oraz umiejętności posługiwania się literaturą przedmiotu. Staramy się, by tematy prac dyplomowych wiązały się zawsze z zakresem pracy prowadzonej przez słuchaczy w ich macierzystych instytucjach. Wiele z przedstawianych prac jest na wysokim poziomie merytorycznym.

Mimo niewątpliwych walorów i dobrego poziomu warszawskiego studium muzeologicznego, nie może on w stopniu zadawalającym spełniać nadal swej dotychczasowej roli. Przede wszystkim dlatego, że gruntowne i bardzo szybkie zmiany, jakie zachodzą w światowym muzealnictwie wiążą się z potrzebą opanowywania wielu nowych obszarów wiedzy, co z kolei zmusza do znacznego rozszerzenia programów studiów muzealnych.

Wraz z tymi zmianami, kończy swoją zawodową aktywność pokolenie muzealników, które zaczynało swoją muzealną karierę w latach 60. i na początku lat 70. ubiegłego stulecia. Obsadzanie opuszczanych przez nich stanowisk kierowniczych natrafia na ogromne trudności. Odczuwać zaczynamy lata ogromnych zaniedbań w szkolnictwie muzealnym. Naprawa tej sytuacji wymaga natychmiastowej reakcji ze strony organów państwa odpowiedzialnych za kulturę i szkolnictwo wyższe i stworzenia pełnowymiarowych wyższych studiów w dziedzinie muzealnictwa.

4. Przyszłość

Zaleceniem na najbliższe lata jest więc stworzenie w Polsce pełnowymiarowych studiów muzeologicznych ze standardami nauczania na poziomie licencjatu i magisterium na wydziałach historycznych, społecznych lub kulturoznawczych, ewentualnie – co wydaje się bardziej zgodne z tendencjami europejskimi – tworzenie interdyscyplinarnych centrów bądź instytutów. W ich profilu istnieć powinny wykłady i ćwiczenia obejmujące:

- Na poziomie studiów licencjackich: historię muzeów i kolekcji; strukturę, organizację i zadania muzeów; systemy zarządzania informacją w muzeach (inwentaryzacja, katalogowanie, cyfryzacja, digitalizacja, komunikacja); standardy międzynarodowe pracy merytorycznej w muzeach; zewnętrzne funkcje muzeów (edukacja na

różnych szczeblach, udostępnianie zbiorów, działalność socjalna, integracja regionalna, realizacja wystaw stałych i czasowych.

- Na poziomie studiów magisterskich: podstawy prawne działalności muzeów w Polsce i UE; zagadnienia architektury i przestrzeni muzealnej (wymogi, rozwiązania, standardy); ekonomia muzeów (zasady finansowania, strategie PR, systemy projektowe, fundusze zewnętrzne, fundacje, stowarzyszenia, outsourcing); zagadnienia konserwacji i restauracji, w tym konserwacji zapobiegawczej i działalności specjalistycznej (chemia i biologia środowiska) w muzeach; działalność kreatywną muzeów, życie artystyczne, widzenie muzeów jako ośrodków twórczości.
- Na poziomie studiów doktoranckich: opracowywanie modeli i rozwiązań strukturalnych w muzeach w warunkach polskich i europejskich, elastycznie dopasowujących się do potrzeb i tendencji w kulturze, nauce, w tym naukach społecznych.

Istniejące studia podyplomowe, bardzo dzisiaj ważne, wypełniają lukę i uzupełniają zazwyczaj braki w wykształceniu już pracującego personelu muzealnego. Nie można nie doceniać ich znaczenia! Trzeba jednak w perspektywie wielu następnych lat dolażyć wszelkich starań, aby muzeologia stała się w Polsce jedną z dziedzin uniwersyteckich. Odpowiednie przygotowanie na poziomie studiów wyższych jest warunkiem koniecznym wychowania profesjonalnie przygotowanej kadry muzealników i powinno znaleźć odzwierciedlenie w zarządzeniu ministra do ustawy o muzeach, w którym określono by poziom kwalifikacji muzealnych niezbędny na poszczególnych stanowiskach oraz konieczność ich okresowej weryfikacji.

Standardy wykształcenia muzeologicznego uwzględniające zalecenia ICOM, NEMO oraz Grup Roboczych programu *Mobility of Collection* Rady Europy (uzupełnione o profil historii muzeów w Polsce i specyfikę prawa polskiego).

Wykształcenie na poziomie odpowiadającym studiom licencyjnym (3 letnie – 6 semestrów):

Program wykładów (60 godzin w roku – dwa semestry) zakończonych egzaminem.

Podobną liczbę godzin przewiduje się w systemie ćwiczeń i konwersatoriów. Na III roku – seminarium licencyjne zakończone pracą. W ciągu 3 lat – 240 godz. praktyk w muzeach.

- I Historia muzeów i kolekcji (profil europejski i amerykański) od końca XVIII do połowy XX wieku.

- II Dzieje pojęcia *museum* (*museion*) od starożytności do końca XX wieku. Przemiany rozumienia, odmienności znaczeń tego pojęcia w różnych kulturach. Narodziny muzeów w Azji, Ameryce Południowej, Afryce, Australii w XX wieku.
- III Historia muzeów w Polsce.
- IV Struktura muzeum – organizacja i podstawowe funkcje. Przemiany struktury i odmienności przedmiotu, kultur i nauk. Zależność struktury muzeum od tradycji lokalnej.
- V Poszczególne funkcje muzeów i metody ich realizacji (kolekcjonowanie, przechowywanie i konserwacja zbiorów, udostępnianie i prezentacja zbiorów, badania naukowe, edukacja i publikacje, funkcje socjalne, udział w ekonomii kultury i przemysłach kulturowych).
- VI Rozwój technologii i techniki a muzea (od pierwszych wynalazków do zastosowania wysokich technologii).
- VII Teorie informacji a tworzenie baz danych w muzeach.

Wykształcenie na poziomie odpowiadającym studiom magisterskim:

Wykłady (60 godz. w roku), poz. I-IV na pierwszym roku studiów, poz. V-VIII na drugim roku zakończone egzaminem. Do wyboru 2 seminaria (w tym magisterskie). 120 godzin praktyk w ciągu 2 lat.

- I Metodologie muzeologii (traktaty muzeologiczne). Etyka zawodowa.
- II Prawne, finansowe i administracyjne zasady tworzenia i zarządzania muzeami.
- III Prawo międzynarodowe oraz Konwencje ONZ a realizacja zadań muzeów.
- IV Metody organizacji wystaw stałych i czasowych. Standardy realizacji wystaw. Systemy międzynarodowej wymiany wystaw.
- V Rola muzeów w kształtowaniu świadomości narodowej w Polsce. Historia polskiego muzealnictwa. Estetyka i filozofia a muzeologia.
- VI Pozycja kustosa i zadania kuratorskie w muzeach.
- VII Metody rejestracji danych.
- VIII Architektura muzeów. Parki krajobrazowe, ochrona obszarów kulturowych i krajobrazowych. Parki kulturowe, muzea i turystyka.

Wykształcenie na poziomie studiów doktoranckich:

Liczba godzin indywidualnie do potrzeb pracy. Zagadnienia poz. II-V realizowane w czasie seminariów.

- I Tworzenie zindywidualizowanych modeli muzeów.
- II Wpływ metodologii nauk humanistycznych i ścisłych na organizację muzeów.

- III Nauki ekonomiczne i społeczne a muzeologia.
- IV Psychologia społeczna i muzeologia.
- V Neuromuzeologia.

Przypisy

¹ Obejmujące tzw. estetykę neuronalną, obecnie jedną z najżywiej rozwijających się gałęzi nauki na styku neurofizjologii, psychologii i nauk humanistycznych, w tym historii sztuki, muzykologii, psychologii twórczości – por. m.in.: J. Onians, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven London 2007; S. Zeki, *A Vision of the Brain*, Oxford 1993; ostatnio: T. Adams, *Neuroaesthetics*, „Modern Painters”, April 2009.

² Por. F. Haskell, *La Norme et le caprice*, Paris 1986.

³ A. Gob, N. Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, wyd. III, Paris 2004, s. 12. Por. także: D. Folga-Januszewska, *Muzealnictwo, muzeologia, muzeografia*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 11-15.

⁴ *La Formation en muséologie et en éducation muséale a travers le monde*, red. M. Allard, B. Lefèbre, Montréal 2001.

⁵ W języku polskim praktyka muzeologiczna zwana jest – „muzealnictwem”.

Dorota Folga-Januszewska, Andrzej Rottermund

Museum Studies in Polish Higher Schools and the World Standards of Teaching Museology

The progress of museum studies, which developed dynamically in the 1980s and 1990s almost across the world, has made us aware of the fact that this domain, up to then treated as a “specialisation”, had actually become one of the most extensive, long-lasting and demanding domains on the borderland of the humanities, the exact sciences, engineering and the natural sciences. Museology is without doubt the *signum temporis* of the twenty first century, and its significance and methodology were perceived in a new light thanks to the research conducted by Semir Zeki and John Onians, who stressed the neutrality of culture and thus the fact that museums created for presenting all the realms of human activity and the natural history are not the whim of the humanists but a certain evolutionary stage in the functioning of civilisation and an attempt at a systematisation of knowledge.

The museological movement came into being parallel with museums institutions (*Museo de Codici* by Laurentio Medici at the beginning of the sixteenth century) and evolved together with them in Europe to the early twentieth century. The scholar who introduced museum studies into contemporary humanities was Georges Henri Rivière (1897-1985); it was said that he turned museology into a religion, and that thanks to his activity in ICOM/UNESCO the functioning of museums became the domain of scientific reflection and research. The period from

the establishment in 1945 of Ecole du Louvre to the 1960s witnessed the creation of a standard of teaching this discipline, and in the 1980s museology was taught rather universally in the whole world. From the middle of the twentieth century there appeared assorted distinctive research fields: 1. Historical-descriptive, dealing with the history of museums, 2. Structural-information, which studies and analyses the methods of organising museums, 3. Activity serving the protection of the collections, 4. Legal-economic, in which the museums are treated as distinctive cultural-scientific “spheres”, requiring outside legal regulations, 5. Research on the development of education and social activity, including therapeutic and resocialisation functions, 6. Research on the creation of spatial-temporal spaces, including stage design, architecture and museum town planning as well as shaping the landscape.

Museum studies (from M.A., sub-graduate, and Ph.D. to so-called post-Ph.D.) are organised increasingly frequently by interdisciplinary centres, institutes or university centres. In Poland suitable courses are conducted at the Academy in Bydgoszcz, the Jagiellonian University in Krakow, the A. Mickiewicz University in Poznań, the Mikołaj Kopernik University in Toruń, the A. Gieysztor Humanities Academy in Pułtusk, Warsaw University and the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. □

MUZEUM: KRYTERIA SUKCESU*

Pytamy o kryteria, jakie muzeum powinno spełniać, by jego działalność została uznana za sukces. Nim jednak przejdziemy do naszego właściwego tematu, musimy zatrzymać się przy problemach historycznych i teoretycznych, które są weń uwikłane. Pierwszy dotyczy samego słowa *muzeum*. Czy można używać go z sensem w liczbie pojedynczej, czy też trzeba, dla jasności, odróżniać nie tylko odmienne typy muzeów, lecz nadto odmienne rozmiary, lokalizacje, statusy prawne, formy własności, funkcje? Każda odpowiedź pociąga za sobą inne podejście do wyjściowego pytania: jedna szuka bardzo ogólnego rozumienia sukcesu muzeum, druga zaczyna od zróżnicowania muzeów, by dostosować kryteria sukcesu do swoistości każdego z nich.

Drugi problem uwikłany w nasze pytanie dotyczy słowa *sukces*. Co znaczy ono w tym kontekście? Podawanie definicji byłoby w tym przypadku równie łatwe, co jałowe. Pojęcie sukcesu muzeum, które stosuje się do sądów rzeczywiście wypowiedzianych dziś o muzeach, określają bowiem nie wypowiedzi akademickie, ale praktyka kuratorów, rad powierniczych czy innych instancji nadzorczych, administracji, polityków, mediów, rynku i, co może najważniejsze, zachowania publiczności. Nie możemy zakładać, że wszyscy ci protagoniści mają takie same kryteria sukcesu muzeum, a zatem takie samo rozumienie muzeum, które odnosi sukcesy, a nawet tego, czym muzea powinny się zajmować. Przeciwnie, mamy podstawy, by przypuszczać, że te kryteria są różne, niekiedy nawet z sobą niezgod-

ne, i że definicja sukcesu jest ogniskiem sporu, którego ostateczne rozstrzygnięcie zależy nie tyle od jakości argumentów, ile od stosunku sił między osobami i instytucjami. Nasz problem należy nie do semantyki, ale do historycznej socjologii muzeów.

1.

Jak wiadomo, 14 grudnia 1471 r. papież Sykstus IV ofiarował ludowi rzymskiemu pomniki jego dawnej chwały i jego dawnej dzielności. Mała kolekcja starożytności rzymskich została przeniesiona na jego polecenie z Lateranu, gdzie stały one od stuleci przed pałacem papieskim, na wzgórze kapitolinijskie, które było siedzibą władz Miasta. Podejmując tę decyzję, Sykstus IV stworzył, bez zdawania sobie z tego sprawy, pierwsze muzeum na świecie; tak przynajmniej rozumieją to wszyscy historycy muzeów poczynając od ostatnich dziesięcioleci XIX w., od Münza i Michaelisa. Jakoż starożytności kapitolinijskie były zaiste kolekcją publiczną, która miała być przechowywana dla dowolnie odległej potomności i pokazywana kolejnym pokoleniom zwiedzających. Choć składające się na nią przedmioty pochodziły z zamierzchłej przeszłości, sama kolekcja była włączona w wymianę między teraźniejszością a przyszłością, a nie w wymianę między tym światem a zaświatami, jak kolekcje relikwii i mirabiliiów w skarbcach średniowiecznych. W tym sensie była ona futurocentryczna, zwrócona ku przyszłości.

Była to, co więcej, kolekcja publiczna w dwojakim znaczeniu tego terminu: jako własność nie osobnika, śmiertelnika, ale ciała zbiorowego uchodzącego za zdolne trwać mimo upływu czasu, czyli za nieśmiertelne, i jako otwarta dla publiczności, choć ograniczonej do członków elity władzy, bogactwa i wiedzy, jedynych w owej epoce, którzy mieli czas oraz środki materialne i instrumentarium umysłowe, by interesować się antykami i móc je oceniać. Ponieważ chwała Rzymu

* Wykład wygłoszony na dorocznym kongresie Deutscher Museumsbund we Franfurcie nad Menem 4 czerwca 2007 r. Por. *Was macht ein Museum erfolgreich?*, „Museumskunde” 2007, nr 72 (2), s.16-25; także w ramach Podyplomowych Studiów Muzealnych na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, 26 kwietnia 2009 roku.

uchodziła za wieczną, przeto jej pomniki miały trwać do końca świata. Ci, którym je powierzono, uważali zatem, że ich obowiązkiem jest o nie dbać, chronić je przed zniszczeniami i przywracać im w razie potrzeby ich stan pierwotny. Ale poczuli się też do obowiązku udostępniania kolekcji publiczności teraźniejszej, gdyż było to jedynym sposobem uprzytomnienia jej wspaniałości i dzielności Rzymu. Albowiem antyki wystawione na Kapitolu były wyposażone w bardzo ważne znaczenie symboliczne: uważano je za widome dowody nieprzerwanej więzi nowego Rzymu z Rzymem starożytnym i z tego tytułu za nosicieli tożsamości rzymskiej.

Zauważę nawiasem, że jeśli weźmiemy słowo *muzeum* w liczbie pojedynczej jako nazwę określonej instytucji, będziemy mieli wszelkie powody, by połączyć je ze słowem *sukces*. Od roku 1471 upłynęło pięćset z górą lat; w ciągu tego czasu wynalazek Sykstusa IV, który miał usunąć lokalną i przejściową trudność polityczną, przetrwał okoliczności, jakie dały mu początek, zdołał przeżyć, zmienić się i dostosować do bardzo różnych środowisk kulturowych. W tym samym czasie liczba muzeów wzrosła do pięćdziesięciu tysięcy, przy czym w wielu krajach rozmnożyły się one nie tylko w stolicach i w wielkich miastach, ale nawet na wsi. Początkowo nieznanne poza Rzymem, muzeum stało się instytucją wprawdzie włoską, później europejską, a ostatecznie światową. Jest ono teraz obecne, choć bardzo nierównomiernie, na wszystkich kontynentach i we wszystkich kręgach kulturowych. Równocześnie zakres gromadzonych i wystawianych przedmiotów poszerzył się od starożytności rzymskich przez sztukę chrześcijańską oraz *naturalia*, *curiosa* i *mirabilia* po zabytki historyczne i dzieła sztuki wszystkich epok i wszystkich cywilizacji oraz po wytwory techniki, przyrządy naukowe, obiekty etnograficzne, egzotyczne i rodzime, artykuły przemysłowe i praktycznie wszystkie rzeczy materialne. Nie ma dziś chyba przedmiotów, twórców przyrody czy człowieka, które by nie były gromadzone i wystawiane w jakimś muzeum.

Zróżnicowanie zawartości muzeów z wszystkimi tego następstwami bierze się z tego ogromnego wzrostu różnorodności przedmiotów, które przechowują one i eksponują. Wzrosła również liczba zwiedzających. Publiczność muzeów liczy się co roku w dziesiątkach milionów. Początkowo elitarne, muzeum otworzyło się na masy. Płaci za to obowiązkiem przyjmowania niezmiernie różnorodnej publiczności, a raczej wielu różnych publiczności: starych i młodych, zdrowych i niepełnosprawnych, osób o bardzo różnej przynależności społecznej, o bardzo różnym wykształceniu i wyposażeniu kulturowym, mówiących wieloma językami,

wyznających odmienne wierzenia itd., itp. Taki ilościowy przyrost publiczności połączony z jej wewnętrznym zróżnicowaniem byłby wszelako niemożliwy bez równoczesnego przyrostu personelu muzealnego i bez jego pogłębionej specjalizacji, bez zwiększenia wymagań zawodowych, jakim musi on sprostać, by poprawnie spełniać swe zadania, i budżetów, jakimi musi w tym celu dysponować. I bez ilościowego wzrostu biurokracji kulturowej w jej różnych postaciach i odmianach zależnie od krajów, od stanu prawnego muzeów i od ich właścicieli. Przyjrzyjmy się teraz temu bliżej.

2.

Podczas pierwszych trzech stuleci swego istnienia muzeum było albo galerią malarstwa bądź rzeźby albo gabinetem historii naturalnej. *Kunst- und Wunderkammer*, modna zwłaszcza w 2 poł. XVI i w XVII w., później stopniowo rozpadła się na te dwa panujące rodzaje, by zaspokoić potrzebę racjonalnej, metodycznej klasyfikacji obiektów. Pozostały jednak zabytki historyczne, przedmioty egzotyczne i różnorakie kurioza, dla których znaleziono miejsce w nowych rodzajach muzeów tworzonych w ciągu XIX wieku. W dobie Oświecenia galeria malarstwa i rzeźby miała swe wzorowe realizacje w Italii (Uffizzi, Museo Pio-Clementino, Portici i Capodimonte) oraz w Niemczech (Drezno, Kassel). British Museum oraz Cabinet d'Histoire Naturelle paryskiego Jardin des Plantes były przykładowymi realizacjami gabinetu historii naturalnej.

W początkach XIX w. Luwr Dominika Vivat Denona przewyższył wszystkie dotychczasowe muzea sztuki i starożytności; nic dziwnego: żadne inne muzeum nie uzupełniało przecież swych zbiorów za pośrednictwem największej armii w Europie. Istniały też wtedy całkiem nowe rodzaje muzeów: muzeum narzędzi i maszyn (Conservatoire National des Arts et Métiers), muzeum historii ojczyznej (Musée des Monuments Aleksandra Lenoira), muzeum artylerii. Wszystkie powstały we Francji. Ale po 1850 r. ośrodek innowacji w naszej dziedzinie przesuwają się do Wielkiej Brytanii, do Niemiec i do Skandynawii. Wielka Brytania zaproponowała wyjątkowo wpływowy przykład muzeum sztuk dekoracyjnych i stosowanych: South Kensington, później Victoria and Albert Museum. Niemcy z Museum für Völkerkunde Adolfa Bastiana rozbudowali zrodzone w Holandii muzeum etnograficzne, tworząc zarazem z inicjatywy Rudolfa Virchowa Muzeum für Volkskunde naśladowane następnie niemal wszędzie. A Deutsches Museum Oskara Müllera odmłodziło muzeum nauki i techniki dostosowując je do ich niezwykle burzliwego rozwoju w drugiej połowie 19 wieku. Skandynawia wniosła muzeum starożytności pradziejowych, które

było specjalnością Danii, oraz muzeum na świeżym powietrzu, którego najbardziej naśladowanym przykładem stał się Skansen Artura Hazeliusa. Wypada też wspomnieć o bardzo licznych muzeach gospodarczych, rolniczych, przemysłowych i handlowych oraz o wszystkich małych muzeach lokalnych, które upowszechniły się na obszarze niemieckojęzycznym jako *Heimattmuseen*, we Francji jako *musées cantonaux*, we Włoszech jako *musei di storia patria*.

Do XIX w. jedyną funkcją muzeum było przechowywanie kolekcji dla nieograniczonej odległej przyszłości przy równoczesnym udostępnianiu jej kolejnym pokoleniom zwiedzających, którzy należeli do elity społecznej. Jeśli osiągało ono ten cel, to odnosiło sukces, pod warunkiem, że umiało też zadowolić swą publiczność pokazowanymi jej obiektami i sposobem, w jaki były wystawione. Tym, co ceniono szczególnie, był wygląd samych obiektów; musiały one być rzadkie, efektowne, piękne i dobrze zachowane. Musiały nadto być liczne, dobrze oświetlone i ułożone w sposób racjonalny albo tak, by dostarczyć przyjemności oczom. W swych ocenach muzeów zwiedzający podkreślali też ich otwarcie w ustalonych dniach i godzinach, i określoną z góry cenę biletów wstępu, co zwalniało z dawania napiwków za otwarcie drzwi czy pokazanie obiektów. Dobre muzeum powinno było mieć w sprzedaży drukowaną listę wystawianych obiektów. Ważnym kryterium uznania sukcesu muzeum było posiadanie przez nie drukowanego katalogu z notkami historycznymi i krytycznymi uwagami o posiadanych obiektach. Kuratorzy muzealni wówczas, jak i dziś, bardzo różnili się od siebie. Ale ponieważ przeważnie należeli do elity wiedzy, a w każdym razie uznawali wyższość społeczną i kulturową jej członków, niekiedy co najmniej równie kompetentnych, jak oni sami, i ponieważ mieli to samo wyposażenie kulturowe, co zwiedzający, którzy stanowili grupę kulturowo jednorodną, przeto kryteria używane przez jednych i drugich były jeśli nie takie same, to przynajmniej bardzo zbliżone.

Od XIX w. wszystko to zaczęło się komplikować. W następstwie Rewolucji francuskiej i rewolucji przemysłowej muzeum, które dotąd było domeną elit, stało się instytucją narodową. Wymagało to zwiększenia liczby dni i przedłużenia godzin otwarcia dla publiczności tak, by udostępnić muzeum ludziom pracy. Nie przyszło to łatwo. Luwr dokonał tego dopiero po rewolucji lutowej 1848 r., a w Wielkiej Brytanii trzeba było stoczyć prawdziwą batalię, by muzea mogły być otwarte w niedzielę. Udostępnienie muzeów klasom „niższym” wymagało nadto odstąpienia przez nie od wymogu „przywoitego” ubioru, tzn. stroju wyjściowego, i obniżenia ceny biletów bądź rezygnacji z odpłat-

ności. Ale nawet to nie wystarczało, by uczynić muzeum dostępnym dla wszystkich. Trzeba też było przemyśleć na nowo napisy załączone do wystawianych obiektów, które nie mogły dłużej ograniczać się, jak to było dotąd w zwyczaju, do podawania, napisanych nieczytelnie, nazwiska artysty lub nazwy obiektu.

To, co było bez znaczenia, gdy muzeum zwiedzali wyłącznie lub przeważnie znawcy, którzy znali wystawione obiekty równie dobrze, jeśli nie lepiej niż kuratorzy, teraz stało się przeszkodą dla zwiedzających, którzy przychodzili do muzeum, by dowiedzieć się czegoś nowego. Zauważę nawiasem, że napisy, ich treść i czytelność, to dobry przykład sprawy na pozór technicznej, która w rzeczywistości ma charakter polityczny w tej mierze, w jakiej jej rozstrzygnięcie jest równoznaczne z określeniem publiczności, którą muzeum zamierza przyciągać i kształcić. Tu pragnę jednak zwrócić uwagę na coś innego. Na to mianowicie, że odtąd, by cieszyć się powodzeniem, muzeum musi liczyć się z reakcjami publiczności, której kryteria oceny są inne niż kryteria elity. Nabrało to znaczenia w ciągu XIX w. w krajach protestanckich anglosaskich, skandynawskich i niemieckojęzycznych, gdzie muzeum, zwłaszcza muzeum sztuki, uchodziło zazwyczaj za ważną instytucję wychowawczą. W romańskich krajach katolickich nastąpiło to znacznie później.

Kryteria sukcesu muzeum uległy zmianie nie tylko pod wpływem nowej publiczności, którą musiało ono umieć zadowolić, ale również w następstwie zwiększonej różnorodności samych muzeów. Wzrosła, o czym już wspominałem, liczba typów muzeów. Wzrosło też wewnętrzne zróżnicowanie niemal każdego z tych typów za sprawą napływu do muzeów obiektów nieznanymi nawet członkom elity wiedzy, co do których uważano, że powinni rozumieć bez dodatkowych wyjaśnień rzeźbę grecką i rzymską, malarstwo europejskie poczynając od Rafaela czy kolekcję muszli. Jakoż XIX w. był czasem wkroczenia do muzeów europejskich wpraw starożytności egipskich, później obiektów średniowiecznych podniesionych do rangi dzieł sztuki, następnie zabytków z Mezopotamii, a jeszcze później dzieł japońskich i chińskich. Muzea historii naturalnej musiały dostosować się do nowych dyscyplin: geologii i paleontologii, i przyswoić sobie Darwinowską teorię ewolucji. Muzea etnograficzne musiały opanować myślowo rosnące bogactwo obiektów wytwarzanych w społeczeństwach żyjących na innych kontynentach oraz tych, które reprezentowały kulturę ludową ich własnych krajów. A muzea historyczne musiały pozwolić na lepsze rozumienie przeszłości narodu. Wszystko to wymagało podjęcia w muzeach prawdziwej pracy badawczej w celu rozpoznania, opisania i poklasyfiko-

wania obiektów, rozpoznania dróg, jakie przemierzyły w czasie i w przestrzeni, odtworzenia ich oryginalnych wyglądków i pierwotnych lokalizacji. Niektóre dyscypliny, jak historia sztuki, archeologia, paleontologia, antropologia, były wręcz uzależnione od muzeum, gdyż mogły rozwijać się tylko dzięki dostępowi do kolekcji przechowywanych w magazynach muzealnych. Do listy kryteriów sukcesu doszła zatem jeszcze jedna pozycja: poziom pracy badawczej prowadzonej przez członków zespołu muzeum, wyrażający się liczbą i jakością prac publikowanych pod jego auspicjami.

3.

Wymienione tendencje zaznaczają się ze wzmoczoną siłą w XX wieku. Wyróżnimy tu tylko jedną: uporczywe dążenie do otwarcia muzeów, zwłaszcza muzeów sztuki, dla coraz liczniejszej publiczności pochodzącej ze wszystkich klas społecznych i reprezentującej wszystkie poziomy wykształcenia. Było to najważniejszym wkładem amerykańskiego okresu w historii muzeów, który zaczął się już w latach 70. XIX w. i osiągnął szczyt po I wojnie światowej. Wynikało to ze szczególnej sytuacji muzeów w Stanach Zjednoczonych. W odróżnieniu od muzeów europejskich, stworzonych w większości przypadków przez władze państwowe lub lokalne nawet wtedy, gdy stały za tym darowizny osób prywatnych, muzea w Stanach Zjednoczonych, z nielicznymi wyjątkami, powstawały z inicjatywy bogatych obywateli, którzy chcieli nadać swym miastom wszystkie atrybuty wielkich centrów kultury, a zarazem wzmocnić ich spoistość wewnętrzną, podnieść poziom kulturalny mieszkańców, umożliwić wszystkim dostęp do arcydzieł sztuki, do nauki, techniki i przyrody.

Ze względu na swe początki, muzea amerykańskie były instytucjami demokratycznymi. Nie musiały porzucać nastawienia na elitę wiedzy i smaku. Inaczej niż muzea europejskie, które rezygnowały z tego powoli i z oporami, były od swych narodzin zwrócone ku masom. I uważały przeto za jedyny przekonujący dowód swego sukcesu umiejętność przyciągania znacznej liczby osób, pracy z dziećmi, uczniami, studentami, sprowadzania dużych rzesz publiczności na zwiedzanie z przewodnikami i wykłady wieczorne, kreowania zdarzeń zdolnych powodować powszechne zainteresowanie potwierdzone artykułami w gazetach: wystaw czasowych, koncertów, sztuk teatralnych, pokazów filmowych. Miało to oczywisty wpływ na godziny otwarcia, ogólną organizację, która musiała uwzględnić dział edukacyjny i kogoś odpowiedzialnego za kontakty z publicznością, na strukturę zespołu, na napisy, przewodniki i katalogi, na wystawy czasowe, a przede wszystkim na architekturę, ponieważ

budynek muzeum musiał odtąd zawierać audytorium, kafenię, restaurację, sklep. Wszystkie te nowe składniki przestrzeni muzealnej pojawiły się chyba po raz pierwszy w Stanach Zjednoczonych, niektóre jeszcze przed I wojną światową, inne w jej toku lub w okresie międzywojennym.

Podczas gdy muzea amerykańskie wprowadzały wszystkie te innowacje, muzea europejskie przeżywały bardzo ciężkie czasy: I wojnę światową, mobilizację w służbie propagandy totalitarnej w ZSRR, w faszystowskich Włoszech i w nazistowskich Niemczech, a w krajach demokratycznych brak środków spowodowany wielkim kryzysem 1929 roku. Następnie przyszła II wojna światowa z jej grabieżami i zniszczeniami. Z tych wszystkich powodów muzea europejskie zaczęły przyswajać sobie amerykańskie innowacje dopiero po zakończeniu odbudowy powojennej, a często nawet znacznie później: w niektórych krajach w latach 60., gdzie indziej w 70. i 80. Przy czym dokonywały tego w zmieniającym się klimacie ogólnym, który odznaczał się rosnącym znaczeniem mediów, istotnym skróceniem czasu pracy i rozwojem masowej turystyki, łatwiejszej i tańszej dzięki upowszechnieniu się samochodu oraz zniesieniu wiz (później nawet granic po porozumieniu z Schengen) i obniżeniu kosztów transportu. Niektóre z tych zmian są tak oczywiste, że nie warto chyba o nich mówić. Inne wymagają jednak kilku słów komentarza.

4.

Rozwój mediów, poczynając od filmu, a kończąc na razie na komputerze osobistym, radykalnie zmienił otoczenie, a nawet samo życie wewnętrzne muzeów. Po pierwsze dlatego, że media są dziś obecne w muzeum w takim stopniu, iż nie wyobrażamy sobie wystawy stałej czy czasowej bez przenośnego przewodnika, bez pokazu filmowego i bez dodatkowych informacji na ekranach, bez zestawów telewizyjnych, komputerów i innych urządzeń multimedialnych. Wkroczenie mediów do muzeum nadało, co więcej, nowe znaczenie pojęciu dostępności kolekcji muzealnych. Winny one teraz być numeryzowane, w miarę możliwości w trzech wymiarach, i umieszczane w Internecie, by umożliwić oglądanie obiektów nawet bardzo oddalonym widzom, którzy w najlepszych przypadkach mogą obracać je na ekranach tak, jak gdyby patrzyli na nie pod różnymi kątami.

Zauważę nawiasem, że oglądanie wyobrażeń obiektów na ekranach nie zastępuje i nie może zastąpić oglądania oryginalnych obiektów w muzeach. Zachodzi bowiem zasadnicza różnica między postrzeganiem przedmiotów a postrzeganiem ich wyobrażeń, choćby

te były w trzech wymiarach. Ponieważ ludzie odczuwają tę różnicę, acz rzadko umieją ją opisać, przeto przychodzą do muzeów nie bacząc na to, że przecież mają u siebie telewizję i komputery podłączone do Internetu. Ale teraz przychodzą do muzeów z oczekiwaniami już ukształtowanymi przez media, a zatem całkiem innymi niż oczekiwania publiczności z czasów przedmedialnych. Dzisiejsi widzowie nie są zadowoleni z tradycyjnego pokazywania obiektów. Chcą czegoś więcej: w przypadku wystaw sztuki – arcydzieł albo eksponatów wyjątkowych z uwagi na ich kształty, ich materiał lub ich historię. Gdzie indziej – scenografii, dramatyzacji, czegoś, co pobudza nie tylko oczy, ale też i uszy, jeśli nie nosy, i co przemawia nie tylko do umysłów, lecz również do uczuć. Chcą wystawy, która by była zarazem widowiskiem. Tylko taka wystawa może dziś stać się wielkim sukcesem, wydarzeniem „wystrzałowym”.

Osiągnąć wielki sukces – to zaistnieć i być wydarzeniem obecnym w mediach. Dochodzimy tu do ich najbardziej uderzającego wpływu na muzea. W świecie zdominowanym przez media muzeum, jeśli chce przyciągnąć masową publiczność, musi być w nich obecne. A po to, by być obecne w mediach, musi produkować wydarzenia, przy czym wydarzeniem jest z definicji to, czym zajmują się media, co pokazują i o czym mówią. Gdy media uznają coś za wydarzenie, nie tylko powiadomiamy o tym swych odbiorców, a więc promują to. Nadają temu, co więcej, konsekrację. Ale media zapominają błyskawicznie. Dawne wydarzenie nie jest już dla nich wydarzeniem. A wczorajsze wydarzenie jest dawnym wydarzeniem. By zyskać błogosławieństwo mediów, muzeum musi zatem nie tylko produkować wydarzenia. Musi nadto robić to często; im częściej – tym lepiej. Presja mediów wywiera wpływ na czas, w jakim żyją muzea. Narzuca im czas krótki i gorączkowy, gęsto wypełniony wydarzeniami, miast ich tradycyjnego czasu, który był długi, powolny i ciągły.

Drugi punkt wymagający komentarza dotyczy stosunków między gospodarką a kulturą. Kultura oznacza tu produkcję, obieg i przyswajanie sobie swoistych, oryginalnych wytworów – tekstów, wyobrażeń, dźwięków, zapachów, smaków i tworzyw, które bądź są unikatami, bądź wytwarzane są w ograniczonej liczbie odbitek. Gospodarka natomiast jest produkcją, obiegiem i spożyciem wielkich ilości towarów. Te bardzo uproszczone definicje wystarczą dla naszych celów. Gospodarka była zawsze niezbędna dla kultury jako warunek jej przeżycia i odtwarzania się. Ale w ciągu przeważającej części ludzkich dziejów kultura miała dla gospodarki znaczenie znikome albo żadne, z wyjątkiem architektury, która zawsze wymagała znacznych

nakładów, a później – przemysłu wydawniczego, który przetwarzał oryginalne teksty i wyobrażenia w książki i ryciny drukowane w dużych nakładach.

Nawet po ukształtowaniu się gospodarki kapitalistycznej kultura zachowała w jakiejś mierze autonomię w stosunku do reguł rynku. Apelowała nie tyle do żądzy zysku, ile do szczodrości. Utrzymywała się przy życiu, by tak rzec, dzięki darowiznom, prebendom, uposażeniom, dotacjom, subwencjom. Muzea, w szczególności muzea amerykańskie, są tego doskonałym przykładem. Jakoż u swych początków, a nawet później, otrzymywały one od prywatnych dobroczyńców kolekcje, budynki, grunty i kapitały, a ich budżety nadal zależą w znacznym stopniu od mecenatu osób prywatnych i firm. Ale muzea europejskie, finansowane w większości ze źródeł publicznych, nie są w sytuacji zasadniczo odmiennej. Również one zależą od szczodrości – od szczodrości władz występujących w imieniu podatników. Bardzo nieliczne, jeśli jakiegokolwiek, pokrywają swe wydatki z własnych dochodów, a żadne nie sprzedaje biletów wstępu po cenie, która by zapewniła równowagę budżetu. Funkcjonują one nie w gospodarce zysku, ale w gospodarce daru.

Ekspansja mediów zmieniła te tradycyjne stosunki między kulturą a gospodarką. Doprowadziła bowiem do ukształtowania się i rozwoju przemysłów kulturowych nastawionych na odtwarzanie wszelkiego typu oryginałów w wirtualnie nieograniczonej liczbie kopii, niekiedy o bardzo wysokiej jakości, sprzedawanych jak dowolny inny towar. Oryginały – dzieła sztuki, utwory literackie, teatralne, muzyczne itp. – stały się w tych warunkach swego rodzaju surowcem, z którego przemysły kulturowe wytwarzają towary kierowane na rynek. Wpływ mediów w postaci przemysłów kulturowych, dodatkowo spotęgowany nowym znaczeniem czasu wolnego i masową turystyką, odbija się na kulturze, która zyskała teraz dla gospodarki znaczenie, jakiego nie miała nigdy przedtem. Nie jest już czymś nieistotnym. Liczy się w bilansie handlowym i w produkcie narodowym brutto. I stała się przeto sprawą zbyt poważną, by można było zostawiać ją nadal w gestii jej tradycyjnych adeptów. Odtąd zarządzanie nią trzeba powierzyć ekonomistom, menadżerom, urzędnikom, bankierom, specjalistom od reklamy i im podobnym, słowem, osobom, które wiedzą jak należy zachowywać się na rynku.

5.

Na czym polegają w zastosowaniu do muzeum kryteria sukcesu? By spróbować pokazać, jak zarysowane tu przemiany stworzyły nowe warunki, w których odpowiada się obecnie na to pytanie, zatrzymam się

na chwilę przy niedawnym trzęsieniu ziemi we francuskim środowisku muzealnym. Spowodowała je, jak wiadomo, decyzja Luwru, by wypożyczyć kilka swych arcydzieł za pieniądze muzeum sztuki w Atlancie, a osiągnęło ono znacznie wyższy poziom na skali Richtera, gdy stało się wiadome, że rząd francuski rozpoczął rozmowy z Abu Dhabi, jednym z emiratów arabskich, na temat porozumienia, które może wyrzucić znaczny wpływ na przyszłość francuskich muzeów sztuki. Zgodnie z tym porozumieniem, na Wyspie Szczęścia, sztucznej wyspie stworzonej jako miejsce rozrywki dla milionerów, ma być zbudowane muzeum sztuki, które przez trzydzieści lat będzie miało prawo do nazwy Louvre. Ma ono wystawiać dzieła sztuki wypożyczone przez paryski Luwr i inne muzea francuskie, każde najwyżej na sześć miesięcy. Luwr i inne muzea francuskie mają też organizować z określoną regularnością wystawy czasowe. Pomijam inne punkty nieistotne dla naszego tematu, by dodać tylko, że za to wszystko Abu Dhabi ma zapłacić Francji niemal miliard euro; pieniądze te mają być przeznaczone na finansowanie tych muzeów francuskich, które będą wypożyczać dzieła ze swych zbiorów *Luwrowi na piaskach*.

Informacje o rozmowach na temat tego porozumienia wywołały ostrą reakcję francuskich kuratorów muzealnych i historyków sztuki. Françoise Cachin, była dyrektor Musée d'Orsay a później francuskich muzeów narodowych, Jean Clair, były dyrektor Musée Picasso, i Roland Recht, były dyrektor muzeów w Strasburgu, obecnie profesor historii sztuki średniowiecznej w Collège de France, wystosowali w tej sprawie list otwarty do rządu, który wkrótce podpisało około czterech tysięcy osób i który spowodował liczne artykuły w prasie i w Internecie wykładające argumenty obu stron. Trzydziestu dziewięciu kuratorów z Luwru skierowało do ministra kultury list, odwołany następnie, gdy minister przekonał ich rzekomo, że przy wypożyczaniu dzieł sztuki do Abu Dhabi będą spełnione wszystkie wymagania obowiązujące w tym zakresie. Umowę podpisano 6 marca 2007 roku. *Pacta sunt servanda*. By odpowiedzieć na nasze pytanie, warto jednak przyjrzeć się kontekstowi transakcji między Francją a Abu Dhabi i zastanowić nad tym, o co właściwie chodzi w zderzeniu kuratorów i historyków sztuki z administratorami kultury.

Kontekst porozumienia został określony w raporcie, który napisali, na zlecenie rządu, panowie Jean-Pierre Jouyet, wtedy najwyższy rangą urzędnik w ministerstwie finansów, i Maurice Lévi, prezydent i dyrektor generalny Publicis, jednej z największych francuskich agencji reklamowych. Raport ten, poświęcony ocenie francuskiego „kapitału niematerialnego”, wypowia-

da się wielokrotnie na temat muzeów. Wypowiedzi te można streścić w czterech punktach: – 1. Nazwa muzeum nie różni się od znaku firmowego i trzeba jej używać tak, jak to robią firmy. – 2. Dzieła sztuki w muzeach należy uznać za kapitał uśpiony; najwyższy czas, by zaczął on przynosić zyski. – 3. Dzieła te należy podzielić na dwie kategorie: skarby narodowe nie mogą być sprzedane bez względu na okoliczności; reszta, miast zapełniać magazyny muzealne, winna być skierowana na rynek. – 4. Wielkie muzea sztuki winny konkurować ze swymi odpowiednikami w innych krajach, jak to czynią wszystkie wielkie firmy, tworząc filie i udostępniając odpłatnie swoje nazwy, zdejmując z inwentarza dzieła zbyt cenne, by je sprzedać, i stosując agresywny marketing nastawiony na przyciągnięcie możliwie najliczniejszej publiczności. Wprowadzić panowie Jouyet i Lévi przyznają kątem ust, że muzea mają swą specyfikę, ich raport proponuje jednak, by traktować je tak, jak gdyby nie różniły się zasadniczo od każdego innego biznesu. Widzą w nich oni jeszcze jeden przemysł kulturowy, co czyniąc zacierają granicę między kulturą a gospodarką, gdyż włączają tę pierwszą w tę drugą.

Porozumienie między Francją a Abu Dhabi wygląda jak zastosowanie wszystkich tych pomysłów. I pokazuje, co być może jest równie ważne, że długofalowa polityka dotycząca muzeów, a dokładnie wielkich muzeów sztuki, nie zależy teraz we Francji od administracji muzealnej. Kuratorzy i historycy sztuki nie są, jak się zdaje, pytani o zdanie w tej sprawie. Nie konsultowano się z nimi na temat warunków porozumienia z Abu Dhabi przed rozpoczęciem rozmów, a ich protest pozostał bez skutku. Mają wybór tylko między podporządkowaniem się, dymisją i zwolnieniem z pracy. Można zauważyć, że nigdy nie było inaczej. Kiedy Hugo von Tschudi zrezygnował z dyrekturki Nationalgalerie w Berlinie z powodu rzekomo niepatriotycznego zakupu obrazów francuskich czy kiedy Anson Conger Goodyear opuścił dyrekturkę Buffalo Art Gallery, ponieważ nabył i wystawił dwa obrazy Picassa z okresu różowego uznane za wyzywające, pierwszego administracja cesarska zmusiła do dymisji, a drugiego zwolniła bez ceregieli rada powiernicza. Takie przykłady są na szczęście niezbyt liczne, ale dwa przytoczone wystarczą, by stwierdzić, że muzea rzadko, jeśli kiedykolwiek, były niezależne od sił zewnętrznych. Nowością epizodu Abu Dhabi jest jednak to, że wielkie muzeum sztuki traktuje się jak przedsiębiorstwo handlu zagranicznego, którego przyszłość na następnych trzydzieści lat wytyczają politycy, ministerstwo finansów i biznesmeni. Co czyniąc, wszyscy oni pokazują z całą jasnością, jakie są stosowane przez nich do muzeum, kryteria sukcesu.

Ten przykład jest zapewne wyjątkowy. Po pierwsze dlatego, że Luwr jest jednym z największych muzeów świata. Po drugie, ponieważ istniejąca we Francji organizacja muzeów narodowych, to znaczy państwowych, zdaje się nie mieć odpowiednika nigdzie indziej. Ale nowe stosunki między muzeami a mediami i między muzeami a gospodarką dają się odczuć również w innych krajach, poczynając od Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych, tyle że na inne sposoby. Wystarczy przypomnieć perypetie V&A w czasach pani Thatcher czy pomyśleć o muzeum Guggenheima pod rządami pana Thomasa Krensa. Muzea poddane są wszędzie silnej presji, by budzić zainteresowanie mediów, produkować wydarzenia, organizować „wystrzałowe” wystawy, zwiększać frekwencję do granic wytrzymałości. Ta presja nie ogranicza się tylko do muzeów sztuki. Od czasu światowego sukcesu książki *Park Jurajski (Jurassic Parc)* Michaela Crichtona sfilmowanej przez Stevena Spielberga, dinozaury stały się ulubionymi zwierzętami naszych dzieci. Muzea historii naturalnej z kolekcjami paleontologicznymi muszą umieć sprostać nowym wymaganiom. Moja hipotetyczna diagnoza obecnej sytuacji jest taka oto: kryteria sukcesu muzeum przesuwają się z kultury i nauki do rozrywki i gospodarki. Równocześnie ocena sukcesu muzeum przechodzi z gestii kuratorów w gestię menadżerów. Przebiega to na pewno bardzo różnie w różnych krajach i w każdym inaczej zależnie od typu muzeum. Z tymi zastrzeżeniami muszę stwierdzić ze smutkiem, że wskazana tendencja wydaje mi się bardzo ogólna.

Nie znaczy to bynajmniej jakoby muzea były skazane na stanie się jeszcze jedną gałęzią przemysłu rozrywkowego. Znaczą tylko, że znajdują się teraz w nowym otoczeniu i że muszą umieć zaspokoić nowe oczekiwania ukształtowane w następstwie rozwoju i ekspansji mediów oraz nowego znaczenia kultury dla gospodarki. Miast to oplakiwać, trzeba szukać rozwiązania problemów, wobec których postawione jest obecnie środowisko muzealników. Nie sądzę, by istniały ogólne przepisy na sukces muzeum w tej nowej sytuacji. Można jednak poczynić kilka uwag, które zdają się stosować we wszystkich przypadkach.

Tradycyjne kryteria sukcesu wypracowane w ciągu wielowiekowej historii muzeów nie zostały bynajmniej

unieważnione i nadal mają zastosowanie. Na te warstwy pozostawione przez minione stulecia nałożyły się w ostatnich czasach nowe kryteria. Prawdą jest zatem, że zawsze mamy do czynienia z wielością kryteriów: kulturowych, naukowych, gospodarczych, społecznych, konserwatorskich, finansowych itd. itp. Prawdą jest nadto, że każda próba sprowadzenia tej wielości do jakiegoś jednego kryterium, jakiegokolwiek by ono było, jest zasadniczo i nieuleczalnie skażona i musi prędzej czy później doprowadzić do klęski. Z tego wynika, że jeśli chce się zapewnić muzeum sukces, to każdy uczestnik procesu podejmowania decyzji, które go dotyczą, musi dążyć nie do narzucenia swego punktu widzenia wszystkim pozostałym, ale do kompromisu polegającego na optymalnym zrównoważeniu różnych kryteriów. Muzeum jest instytucją wielowymiarową i musi to być zachowane bez względu na okoliczności.

Pamiętając o tym, trzeba powtórzyć raz jeszcze, że szczegółowe kryteria sukcesu zmieniają się zależnie od rozmiarów muzeum, jego lokalizacji, jego specjalności, jego statusu. Bogata prywatna fundacja może wyłożyć dużo na swe muzeum, uważając za jego sukces niewielką, elitarną frekwencję i wysoką opinię znawców. Ale muzeum finansowane z pieniędzy podatników musi być nastawione znacznie bardziej demokratycznie, a zarazem musi znacznie bardziej uważać na swe wydatki. Sukces małego lokalnego muzeum zależy od opinii, jaką cieszy się ono w swym najbliższym otoczeniu, a więc od jego udziału w życiu zbiorowości. Sukces wielkiego muzeum sztuki o rozgłosie międzynarodowym, umieszczonego w jednym z wielkich ośrodków światowej turystyki, trzeba jednak mierzyć zupełnie inną miarą. Między tymi dwoma biegunami rozciąga się cała wielość muzeów o średnim zasięgu, najbardziej opornych na jakąkolwiek formułę ogólną. Jeden punkt można wszelako dodać do tego, co zostało już powiedziane: każde muzeum ma przechowywać swoje kolekcje dla dowolnie odległej potomności, udostępniając je jednakowoż kolejnym pokoleniom zwiedzających. Musi ono być zarazem strażnikiem pamięci o rzeczach minionych i mostem rzuconym w przyszłość. Przestrzeganie tego wymogu nie jest gwarancją sukcesu. Ale lekceważenie go jest niezawodnym przepisem na klęskę.

Krzysztof Pomian

Museum: the Criteria of Success

The article tries to make explicit the criteria involved nowadays in the assessment of museums. After some conceptual

clarifications, it shows how the assessment of museums evolved in the course of time in relation to the increase of their num-

ber and their diversity, the latter being an effect of the growing diversity of collections. And it shows how it was adjusted to the democratization, in the wake of, both, the French and the industrial revolutions, of the initially elitist institution that was museum and in particular the art museum. The article shows then that those trends active in the 19th century operated also in the 20th, until they were modified in the last decades by the new role played by the media and by the new relations between economy and culture created by the appearance of powerful cultural industries. The crucial importance of the media in contemporary societies resulted in the transformation of expectations of the public and of the inner life of museums constrained to create events in order to be on the media, an essential crite-

tion of success. And the weight of cultural industries resulted in culture acquiring an importance for the economy it never had before and museums becoming therefore institution relevant to the balance of payments and to the gross national product. This is illustrated by an analysis of the agreement between France and Abu Dhabi concerning the Louvre and other French art museums and of the report written on government's assignment in order to assess French "immaterial capital". The hypothetical diagnosis of the present situation is that the criteria of the success of a museum shift from the field of culture and of science to that of the entertainment and of the economy. And that in parallel decisions about the success of a museum shift from curators to managers.

□

CODART SUKCES MIĘDZYNARODOWEJ SIECI MUZEÓW

Eksport dzieł sztuki, zwłaszcza w okresie Złotego Wieku (poł. XVI – poł. XVII w.), pozostaje jednym z największych sukcesów w historii kultury Niderlandów. Holenderskie i flamandzkie obrazy, ryciny, rysunki, rzeźby, gobeliny i srebra stołowe to tylko kilka przykładów dzieł sztuki, które do XVII w. trafiły do kolekcji królów, carów, szlachty i przedstawicieli wyższych warstw klasy średniej na całym świecie. Obecnie nadal pozostają one przedmiotem pożądania wśród kolekcjonerów sztuki, domów aukcyjnych i muzeów, nawet w czasach światowego kryzysu, a także cieszą się rekordowym uznaniem wielomilionowej globalnej publiczności.

CODART to międzynarodowa sieć, która zrzesza w ramach jednej organizacji setki ludzi zainteresowanych opieką nad kolekcjami flamandzkiej i holenderskiej sztuki w muzeach na całym świecie, w ten sposób nadając historycznemu zjawisku współczesny wymiar.

Historia w skrócie

Pomysłodawcą CODART-u był Gary Schwartz, specjalista w dziedzinie twórczości Rembrandta. Inicjatywę jego natychmiast wsparł Holenderski Instytut Kulturowego Dziedzictwa (Instituut Collectie Nederland, ICN).

* Dr Gerdien Verschoor – dyrektorka CODART-u od 2005 r. W latach 1987-1988 i 1990-2001 mieszkała w Polsce, gdzie ukończyła studia doktoranckie w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod kierunkiem prof. dr. Piotra Piotrowskiego (1998). Jako wolontariuszka pracowała na stanowisku młodszego kustosa w Muzeum Sztuki w Łodzi (1991-1992), następnie została współpracowniczką w wydziale kultury Ambasady Królestwa Niderlandów w Warszawie (1992-1997) i attaché ds. kultury (1997-2001).

Drodzy koledzy/koleżanki – tak Rik Vos, dyrektor ICN, rozpoczął datowany na 15 stycznia 1998 r. list, zaadresowany do bardzo określonego kręgu osób pracujących w muzeach na całym świecie. Jak sami zobaczycie w załączniku, ten list kieruję do bardzo konkretnej



1. Podróż studyjna CODART Four w 2004 r. po Polsce (Gdańsk-Warszawa-Kraków, 18-25.04.2004) – wizyta w Gabinetach Grafiki Muzeum Narodowego w Gdańsku, na zdjęciu: dr Fritz Koreny (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wiedeński), dr Natalia Markowa (Państwowe Muzeum im. Puszkina, Moskwa), dr George Keyes (Instytut Sztuki, Detroit)
1. CODART Four in 2004 tour across Poland (Gdańsk-Warsaw-Kraków, 18-25 April 2004) – a visit paid in the Graphic Arts Cabinet at the National Museum in Gdańsk, in the photograph: Dr Fritz Koreny (Institute of the History of Art, Vienna University), Dr Natalia Markova (Pushkin State Museum, Moscow), Dr George Keyes (Art Institute, Detroit)

grupy odbiorców: kustoszy holenderskiej sztuki. Jesteście odpowiedzialni za konserwację, prezentację, badanie i powiększanie znaczących zbiorów holenderskiej sztuki w dwudziestu państwach. [...] Sama nazwa naszej instytucji – Holenderski Instytut Kulturowego Dziedzictwa – jest wyrazem przekonania, że wszystkie obiekty składające się na kulturowe dziedzictwo Holandii tworzą część wspólnego patrymonium. Stąd mały, ale logiczny krok prowadzi do postrzegania wszystkich znaczących kolekcji holenderskiej sztuki na świecie jako jednego wielkiego zbioru. Dlatego też uznajemy za stosowne wystąpić z inicjatywą nadania organizacyjnej struktury tej interesującej grupie zbiorów i ich kustoszy.

Celem organizacji jest zrzeszenie kuratorów muzeów, zapewnienie większego rozgłosu zbiorom holenderskiej sztuki, zwiększenie ich dostępności zarówno dla międzynarodowych ekspertów, jak i ogółu zwiedzających, a także powiększenie wiedzy na temat poszczególnych dzieł wchodzących w ich skład.

List Vosa otrzymało 108 osób z 76 instytucji reprezentujących 58 miast w 20 państwach. W 1998 r. 68 „członków założycieli” przyjechało do Hagi na pierwszy

coroczny kongres CODART – CODART EEN. W ciągu jedenastu lat organizacja rozwinęła się w międzynarodową sieć zrzeszającą ponad 500 członków pracujących w ponad 300 instytucjach w 49 państwach – od Argentyny do Australii, od Polski do Puerto Rico i od Stanów Zjednoczonych do Kazachstanu.

Do organizacji należą nie tylko pracownicy czołowych instytucji, takich jak Rijksmuseum w Amsterdamie, Ermitaż w Sankt Petersburgu, czy też Muzeum Narodowe w Warszawie, ale również kustosze mniejszych lecz ważnych zbiorów, w rodzaju Muzeum Bohdana i Barbary Khaneko w Kijowie, Muzeum Sztuki im. Sinebrychoffa w Helsinkach albo Museum de Fundatie w Heino. Kuratorzy z tych instytucji, jak i wielu innych muzeów, aktywnie uczestniczą w różnych działaniach CODART-u.

Co więcej, liczba pracowników również stale rośnie. Pierwszy dyrektor CODART-u pracował w domu i przez 12 miesięcy łączył swoje obowiązki z funkcją kierownika biura i administratora sieci. Obecny personel składa się z dyrektora i trzech współpracowników, a siedziba mieści się w nowocześnie wyposażonym biurze w centrum Hagi należącym do Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), zwanego Holenderskim Instytutem Historii Sztuki. Wsparcie zapewniają komisja programowa, komisja ds. strony internetowej i dwie międzynarodowe grupy ośmiu kustoszy, które służą radą w kwestiach kongresów, podróży studyjnych i strony www. Zarząd, w skład którego wchodzi siedem osób z Holandii i Flandrii, dysponujących fachową wiedzą i własną siecią współpracowników, wspiera dyrektora i kontroluje działania CODART-u na odległość.

Działalność

W celu stymulacji wymiany informacji i współpracy w zakresie wystaw i badań wypracowanych zostało kilka narzędzi. Prowadząc dialog ze swoimi członkami, CODART nieustannie szuka nowych sposobów wzmocnienia i powiększenia struktury organizacji. Jakże działania prowadzi CODART, by integrować środowisko ponad 500 kustoszy z 300 muzeów w 40 państwach?



2. Podróż studyjna CODART Four w 2004 r. po Polsce (Gdańsk-Warszawa-Kraków, 18-25.04.2004) – wizyta w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie; na zdjęciu od lewej: dr Fritz Koreny, dr George Keyes, dr Natalia Markova, w głębi odwrócony tyłem Maciej Monkiewicz (Muzeum Narodowe w Warszawie), Alejandro Vergara (Muzeum Prado, Madryt)
2. CODART Four in 2004 tour across Poland (Gdańsk-Warsaw-Kraków, 18-25 April 2004) – a visit paid in the Prints Cabinet in the Warsaw University Library, in the photograph, from the left: Dr. Fritz Koreny, Dr George Keyes, Dr Natalia Markova, in the background, turned with his back: Maciej Monkiewicz (National Museum in Warsaw), Alejandro Vergara (Prado Museum, Madrid)

Nagrodzona strona www.codart.nl

Po pierwsze, CODART jest twórcą i właścicielem strony www.codart.nl, najbogatszego internetowego źródła informacji o holenderskiej i flamandzkiej sztuce w muzeach. Zakres zgromadzonych i udostępnionych informacji jest unikalny. Ponadto, strona funkcjonuje również jako międzynarodowy portal dla muzeów ze zbiorami holenderskiej i flamandzkiej sztuki, a także oferuje informacje kontaktowe do wszystkich ważnych kustoszów.

W zakres wiadomości podanych na stronie wchodzi zarówno krótkie zawiadomienia o wystawach sztuki holenderskiej i flamandzkiej, jak i fachowe bibliografie i dogłębne informacje o zbiorach. Portal zawiera również cyfrowe wersje wszystkich numerów „Courant”, biuletynu publikowanego przez CODART. Oczywiście strona oferuje także platformę dla swoich członków – *Forum kustoszów* – miejsce licznych dyskusji i wymiany cennych wiadomości. E-mailowe usługi *Serwis zawiadomień* i *Wiadomość dnia* (skierowane do członków i osób zainteresowanych) dostarczają informacji na temat wystaw i innych ciekawych wydarzeń.

Dzięki finansowemu wsparciu różnych fundacji, CODART mógł przebudować swoją stronę internetową tak, aby zapewnić lepszy dostęp do wszystkich bogatych źródeł informacji. Co więcej, dzięki współpracy z zawodowym projektantem, strona otrzymała zupełnie nowy wygląd. Wszystkie te wysiłki zawoczyły przyznaniem www.codart.nl przez międzynarodową organizację Muzea i Sieć (Museums and the Web) nagrody „Najlepszy w Sieci” (Best of the Web) w kategorii najlepszej strony internetowej dla pracowników branży muzealnej.

Kongresy: nawiązywanie kontaktów i źródło inspiracji

CODART organizuje coroczne kongresy, które odbywają się w Holandii, Flandrii albo we współpracy z muzeami w innych państwach. Na przykład kongres CODART ELF w 2007 r. zorganizowano we współpracy z Luwrem w Paryżu. Coroczny kongres jest najważniejszą okazją do nawiązywania kontaktów pomiędzy naszymi członkami, ponieważ właśnie WTEDY mają oni okazję spotkać się osobiście. Tematyka i warsztaty kongresu koncentrują się na kwestiach związanych z pracą kustosa w szerszych, lokalnych i międzyna-



3. Podróż studyjna CODART Four w 2004 r. po Polsce (Gdańsk-Warszawa-Kraków, 18-25.04.2004) – zwiedzanie Muzeum-Palacu w Wilanowie

3. CODART Four in 2004 tour across Poland (Gdańsk-Warsaw-Kraków, 18-25 April 2004) – touring the Museum-Palace in Wilanów

rodowych ramach. Każdy kongres dotyczy również holenderskiej i flamandzkiej sztuki w danym kraju. Polskich czytelników zainteresuje fakt, że holenderska i flamandzka sztuka w Polsce była przedmiotem kongresu CODART ACHT w 2004 r., po którym odbyła się podróż studyjna do Gdańska, Warszawy i Krakowa (patrz niżej). Organizacja tych imprez była możliwa dzięki prężnej, aktywnej i bardzo lojalnej grupie polskich członków CODART-u.

Liczba uczestników kongresów stale rośnie. Podczas gdy na pierwszy kongres CODART EEN zgłosiło się 68 osób, w 2009 r. podwoiliśmy ten wynik. Większość uczestników ma ambiwalentny stosunek do omawianego zjawiska: szybki rozwój organizacji i wzrost uczestnictwa w kongresach zainicjował dyskusję o rozmiarze CODART-u. Czy chcemy oferować wszystkim członkom szansę osobistego spotkania z innymi uczestnikami w pomieszczeniach muzealnych lub monumentalnych i historycznych gmachach? Czy też nie narzucamy żadnych ograniczeń i zgadzamy się na organizację coraz większych kongresów w przyszłości, być może bardziej bezosobowych i zlokalizowanych w nowoczesnych centrach kongresowych?

Podróże studyjne: import i eksport fachowej wiedzy

Trzecim istotnym polem działania jest organizacja corocznych podróży studyjnych do państw ze zna-



4. Podróż studyjna CODART Four w 2004 r. po Polsce (Gdańsk-Warszawa-Kraków, 18-25.04.2004) – wizyta w Dziale Rycin i Rysunków Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, od lewej stoją: dr Gerdien Verschoor (CODART, Amsterdam), dr Katarzyna Płonka-Balus (Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków), dr Eric Domela Nieuwenhuis (Holenderski Instytut Kulturowego Dziedzictwa, Rijswijk), siedzą: Alejandro Vergara, x, x

4. CODART Four in 2004 tour across Poland (Gdańsk-Warsaw-Kraków, 18-25 April 2004) – a visit paid in the Department of Illustrations and Drawings at the Princes Czartoryski Museum in Kraków, from the left, standing: Dr Gerdien Verschoor (CODART, Amsterdam), Dr Katarzyna Płonka-Balus (Princes Czartoryski Museum, Kraków), Dr Eric Domela Nieuwenhuis (Netherlands Institute for Cultural Heritage, Rijswijk), sitting: Alejandro Vergara, x, x

czącymi zbiorami sztuki holenderskiej i flamandzkiej. W czasie podróży małe grupy kustoszy odwiedzają i badają mniej znane zbiory tej sztuki w danym państwie. Ich celem jest nadanie większego znaczenia odwiedzanym kolekcjom, wzbogacanie wiedzy fachowej uczestników (w tym przedstawicieli odwiedzanego muzeum) i promocja większej mobilności zbiorów. Aby móc faktycznie badać dzieła sztuki, prowadzić wnikliwe dyskusje i odwiedzać magazyny i prywatne kolekcje, liczba uczestników podróży studyjnych musi być ograniczona do 30 osób. Tego typu wyprawy dotarły już do wielu państw – od Rumunii po Francję, i od Szwecji po Włochy. W momencie pracy nad artykułem są w toku przygotowania do następnej podróży studyjnej CODART-u do Helsinek i Sankt Petersburga, a w planach jest już następna wizyta – w południowej Kalifornii, gdzie amerykańscy koledzy oczekują nas z fascynującym programem – oczywiście w całości poświęconym sztuce holenderskiej i flamandzkiej.

Na znaczenie podróży studyjnej składają się dwa jej aspekty. Po pierwsze, oferuje ona uczestnikom

możliwość wspólnego badania zbiorów – czasem mniej znanych kolekcji albo mniej znanych dzieł ze słynnych kolekcji. Z kolei gospodarze mają szansę zaprezentować swoje zbiory przed międzynarodowym zespołem specjalistów. Kustosze, którzy goszczą grupę CODART-u, nie tylko przedstawiają najatrakcyjniejsze eksponaty, ale czasami również bardziej interesujące „trudne” dzieła wraz z pytaniami o źródła, ikonografię albo pochodzenie. Niektórzy z naszych gospodarzy korzystają z okazji i przygotowują specjalną wystawę na cześć swoich kolegów z zagranicy, czego znakomitym przykładem była wystawa „Skarby Niderlandów. Rysunki i wybrane ryciny artystów niderlandzkich XVI-XVII wieku ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich” zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie i Fundację Książąt Czartoryskich. Wystawa ta zaprezentowała cenny zbiór 25 holenderskich rysunków, z których większość nigdy nie była wcześniej ekspozycjonowana, oraz 60 grafik o tematyce polskiej autorstwa holenderskich twórców.

Jest to spektakularny przykład tego, jak tematyka organizowanych kongresów i podróży studyjnych poszerza zakres wiedzy w ramach sieci specjalistów i zachęca do interakcji pomiędzy instytucjami i jednostkami zajmującymi się omawianą dziedziną a odwiedzanymi krajami.

CODART w wersji „light”, spotkania regionalne i inne wydarzenia

Rozwój spotkań CODART-u w wersji „light” nastąpił na życzenie naszych członków. Jak się okazało, jedna z członkiń z Wiednia wyraziła swoje zdziwienie, że podróż na kongres w dalekim Amsterdamie lub Antwerpii jest dla niej jedynym sposobem na poznanie kolegów z Bratysławy lub Budapesztu! Był to dobry powód, aby zorganizować jednodniowe spotkanie dla członków z tego regionu, tzw. light, czyli wyszczuploną wersję większych kongresów. Tego rodzaju spotkania miały miejsce w Warszawie, Berlinie i Wiedniu, najczęściej na życzenie przedstawicieli poszczególnych regionów. Obecnie (lato 2009) przygotowujemy spotkanie „light” niedaleko Tuły (na południe od Moskwy) dla kuratorów zajmujących się holenderską i flamandzką sztuką w rosyjskich regionalnych muzeach, dla których regularny udział w naszych corocznych kongresach jest dosyć trudny. Celem spotkania będzie wzmocnienie naszej organizacji w mniejszych rosyjskich muzeach, gdyż wielcy i słynni partnerzy w rodzaju Ermitażu (Sankt Petersburg) lub Muzeum Puszkina (Moskwa) działają w ramach CODART-u od samego początku.

Wszystkie inne wydarzenia są inicjowane przez naszych członków zagranicą. Doskonałym przykła-

dem jest symposium CODART-u powiązane z wystawą „Epoka Rembrandta” („The Age of Rembrandt”) w Metropolitan Museum w Nowym Jorku (2007 r.), na którym ponad 40 uczestników z Europy i USA dyskutowało na temat obrazów holenderskich mistrzów będących w posiadaniu nowojorskiego muzeum.

„Courant”

Biuletyn wydawany przez CODART pod nazwą „Courant” dostarcza informacji na temat działalności organizacji, nowych wydarzeń, mniej znanych zbiorów i nowych kustoszy. Zawiera także podsumowania rezultatów kongresów i podróży studyjnych. Numer 8 (czerwiec 2004) poświęcono sztuce holenderskiej i flamandzkiej w Polsce (cały numer dostępny jest na stronie: <http://www.codart.nl/downloads/Courants/courant8.pdf>)

Docelowa grupa odbiorców pisma jest szeroka. Oprócz oczekiwani członków organizacji, ma on również spełnić wymagania bibliotek, pracowników muzeów, urzędników rządowych, służb dyplomatycznych, miłośników sztuki i jej mecenasów. Wydawnictwo ukazuje się dwa razy w roku w liczbie 1000 egzemplarzy i stanowi „papierową platformę” organizacji.

Partnerzy

Najważniejszymi partnerami CODART-u są jego członkowie na całym świecie. Organizacja współpracuje również w różnym stopniu z innymi instytucjami kulturalnymi.

Jedną z najważniejszych jest wspomniany już Holenderski Instytut Historii Sztuki (RKD). W 2007 r. CODART przeniósł swoje biuro z Amsterdamu do budynku tej światowej sławy placówki, której biblioteka i bazy danych poświęcone sztuce holenderskiej i flamandzkiej nie mają sobie równych. Chociaż CODART pozostanie niezależną fundacją, obie instytucje osiągnęły porozumienie w zakresie zaawansowanej współpracy: RKD i CODART uzupełniają się nawzajem i pracują nad nowymi wspólnymi projektami.

Kolejnym partnerem jest Fundacja na rzecz Inwentarza Zasobów Kulturalnych (Stichting Cultuur Inventarisatie, SCI), która bada zbiory sztuki holenderskiej i flamandzkiej na całym świecie. To właśnie SCI odnajduje i tworzy wykaz zbiorów w odległych państwach w rodzaju Indii, Kuby czy też Kazachstanu.

Oprócz tego CODART współpracuje blisko z Kolekcją Sztuki Flamandzkiej (Vlaamse Kunstcollectie) w Antwerpii, Brugii i Gandawie, a także z takimi instytucjami, jak Instytut Holenderskiego Dziedzictwa

(Erfgoed Nederland), Stowarzyszenie Holenderskich Muzeów (Nederlandse Museumvereniging), międzynarodowa organizacja Historycy Sztuki Niderlandzkiej (Historians of Netherlandish Art) i Pracownia Historii Sztuki i Kultury Niderlandzkiej (Arbeitskreis für Niderländische Kunst- und Kulturgeschichte).

Znaczenie CODART-u i jego finansowanie

Holenderska Rada Kultury (Raad voor Cultuur), instytucja doradcza przy Ministerstwie Kultury, w 2005 r. w następujący sposób oceniła naszą organi-



5. Podróż studyjna CODART Four w 2004 r. po Polsce (Gdańsk-Warszawa-Kraków, 18-25.04.2004) – zwiedzanie ekspozycji Zamku Królewskiego na Wawelu, na zdjęciu dr Paul Huvenne (Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych, »Koninklijk Museum voor Schone Kunsten«, Antwerpia)

5. CODART Four in 2004 tour across Poland (Gdańsk-Warsaw-Kraków, 18-25 April 2004) – touring the exposition at the Royal Castle on Wawel Hill, in the photograph: Dr Paul Huvenne (Royal Museum of Fine Arts, »Koninklijk Museum voor Schone Kunsten«, Antwerp)

zacje: CODART odgrywa nowatorską rolę w stosunkowo zamkniętej dziedzinie sztuki holenderskiej i flamandzkiej. Dzięki swojej działalności CODART wnosi ważny wkład w badania nad sztuką holenderską i flamandzką, poszerzając zbiory i integrując środowisko ich kustoszy. W dokumencie na temat polityki kulturalnej w latach 2005-2008 Rada szczególnie pozytywnie oceniła metodyczny sposób, w jaki CODART pracował w poprzednich latach nad realizacją swoich celów: CODART przyczynia się do realizacji rządowej polityki umiędzynarodowienia, która dąży – między innymi – do zwiększenia

mobilności zbiorów. Dzięki wspólnym przedsięwzięciom w ramach struktury CODART-u, zaprojektowano i zrealizowano wiele wystaw w różnych krajach, które przyciągnęły licznych odwiedzających. Aby nie być gołosłowną, przytoczę przykład wystawy „Extravagant!” prezentowanej przez Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) w Antwerpii i Muzeum Bonnefanten (Bonnefantenmuseum) w Maastricht (2005-2006) oraz „The sparkling light of Willem Kalf” prezentowanej przez Muzeum Boijmansa van Beuningen w Rotterdamie i Muzeum Suermondt-Ludwig w Akwizgranie (2006-2007).

Dzięki dokumentowi Zalecenia Polityki Kulturalnej 2009-2011, CODART obecnie otrzymuje coroczną dotację Ministerstwa Edukacji, Kultury i Nauki. Suma ta pokrywa pensje i wydatki biurowe. Kongresy i podróże studyjne finansowane są z opłat za uczestnictwo.

W ciągu ostatnich kilku lat CODART przedsięwziął kroki w celu polepszenia swojej pozycji finansowej. I tak, w 2006 r. ogłoszono apel o wnoszenie dobrowolnych składek, na który odpowiedziało wielu członków. To oddolne wsparcie instytucji jest ważne nie tylko z punktu widzenia finansowego, ale również moralnego. Kilka muzeów, w tym Rijksmuseum w Amsterdamie, Kolekcja Sztuki Flamandzkiej (m.in. Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii, muzea w Brugii i Muzeum Sztuk Pięknych w Gandawie), jak również Metropolitan Museum w Nowym Jorku wnoszą opłaty przewidziane dla partnerów instytucjonalnych.

O zewnętrzne fundusze ubiegamy się za pośrednictwem Fundacji Przyjaciele CODART-u (Friends of CODART Foundation) i Funduszu Amerykańskich Przyjaciół CODART-u (American Friends of CODART Fund). Specjalne projekty otrzymują uzupełniające dotacje od takich organizacji, jak Fundacja Kulturalna Księcia Bernharda (Prince Bernhard Cultural Foundation), Fundacja im. Mondriana (Mondrian Foundation), Fundacja Dioraphte, Ministerstwo Spraw Zagranicznych Królestwa Holandii oraz Kolekcja Sztuki Flamandzkiej.

Plany na przyszłość

Odnawianie starych i opracowywanie nowych planów przynosi korzyści również w wypadku organizacji odnoszących sukcesy. Na koniec chciałabym opisać dwie bieżące inicjatywy.

Mniej więcej przed rokiem CODART rozpoczął dyskusję dotyczącą włączenia sztuki współczesnej w zakres działalności instytucji. Zainicjował ją artykuł

CODART

CODART Courant
Published by Stichting CODART
P.O. Box 9679
NL-1079 KA Amsterdam
The Netherlands
www.codart.nl

Managing editor: Rachel Esmer
r.esmer@sqall.nl

Editors: Wietse Donkersloot,
Gary Schwartz
T +31 (0)20 305 4515
F +31 (0)20 305 4500
E wiesze@codart.nl

CODART board
Henk van der Walle, chairman
Wim Jacobs, controller of the Institut
Collectie Nederland, secretary-
treasurer
Rudi Ekker, director of the Rijksbureau
voor Kunsthistorische Documentatie
Jan Houwert, chairman of the Board of
Management of the Koninklijke
Wegener N.V.
Paul Huvenne, director of the Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten,
Antwerp
Jeltje van Nieuwenhoven, member of the
Labor Party faction in the Dutch
parliament

CODART is an international council for
curators of Dutch and Flemish art. It
supports inter-museum cooperation in
the study and display of art from the
Lowlands through a variety of means,
including congresses, study trips, pub-
lications and a website (www.codart.nl).
The organization was founded and is
aided by the Netherlands Institute for
Cultural Heritage. It enjoys the generous
support of the Netherlands Ministry of
Education, Culture and Science and the
Ministry of Welfare, Health and Culture
of the Flemish Community.

CODART Courant appears twice a year.
Contributions are welcome.

CODART Courant is designed by
Typography Interiority & Other Serious
Matters, The Hague

ISSN 1388 9559

Courant 8/June 2004

CONTENTS

<p>2 A word from the director</p> <p>3 News and notes from around the world</p> <p>3 Czech Republic, Prague, National Gallery: A birthday greeting to Hana Seifertová</p> <p>4 France, Paris, Fondation Custodia</p> <p>4 Hungary, Budapest Museum of Fine Arts</p> <p>6 Russia, St. Petersburg, State Hermitage Museum</p> <p>7 CODART ZEVEN: Dutch and Flemish art in Poland</p> <p>8 Congress, Utrecht, 7-9 March 2004</p> <p>13 Antoni Ziembka, The Low Countries and Poland: a history of artistic connections</p> <p>16 Hanna Benesz, Early Netherlandish, Dutch and Flemish paintings in Polish collections</p> <p>19 Joanna Tomicka, Dutch and Flemish prints in major Polish collections</p> <p>23 Maciej Monkiewicz, Rubens and</p>	<p>Rembrandt, their predecessors and successors: 16th- to 18th-century Flemish and Dutch drawings in Polish collections</p> <p>26 Krystyna Gutowska-Dudek, The Dutch and Flemish paintings from the collection of Jan 111 Sobienki housed in Wilanow Palace Museum</p> <p>30 Wanda M. Rudzińska, The Tilsen van Gemen archive in the print room of Warsaw University Library</p> <p>33 Study trip to Gdańsk, Warsaw and Kraków, 18-25 April 2004</p> <p>39 Rulers of Poland, 14th-18th century</p> <p>39 Index of Polish individuals and families</p> <p>40 Website news</p> <p>41 Appointments</p> <p>41 CODART membership news</p> <p>42 Museum list</p> <p>48 CODART dates</p> <p>Preview of upcoming exhibitions and other events, June-December 2004</p>
---	---



Poster for the exhibition of prints and drawings organized by the Czartoryski Museum in honor of the CODART ZEVEN visit to Kraków: Treasures of the Netherlands.

- 6. CODART Courant nr 8/ 2004 – zeszyt poświęcony podróży studyjnej po Polsce
- 6. CODART Courant no. 8/ 2004 – fascicle dealing with the tour across Poland

(Wszystkie fot. dzięki uprzejmości Archiwum CODART; (All photographs thanks to the kind permission of the CODART Archive)

pt. *CODART, let's get modern!* autorstwa profesor Carel Blotkamp, opublikowany w numerze 17 „Courantu” (dostępny na http://www.codart.nl/images/Courants/Courant_17.pdf). W trakcie ostatniego kongresu CODART-u (marzec, 2009) temat został poruszony w formie pytania: „CODARTmodern. Tak czy nie?”. Ludo van Halem, kustosz sztuki współczesnej w Rijksmuseum, i ja przewodniczyliśmy dyskusji, w trakcie której analizowano możliwość i zalety przekształcenia CODART-u w instytucję zajmującą się również sztuką nowoczesną. Na pierwszy plan wysunęło się kilka kwestii, na przykład do jakiego stopnia podział na „holenderski” i „flamandzki” ma zastosowanie w odniesieniu do sztuki współczesnej? Czy tego typu organizacja potrzebna jest jedynie kustoszom w Holandii i Belgii, czy będzie ona również pożyteczna dla kolegów zagranicą? I, co być może ważniejsze: jakie jest znaczenie tego typu struktury dla naszych członków? Słowem, do jakiego stopnia sieć kustoszy nowoczesnej sztuki holenderskiej i flamandzkiej może być faktycznie międzynarodowa?

Wszystkie te zagadnienia unikają zasadniczego pytania: czy stworzenie tego typu struktury jest faktycznie zadaniem CODART-u, czy też CODART mógłby raczej służyć jako udany model dla zupełnie nowej instytucji? Do dokonania właściwej oceny niezbędny był udział naszych członków, do których w czerwcu rozesłaliśmy specjalną ankietę. Publikacja rezultatów badania nastąpi w najbliższym czasie.

Kolejna debata zwraca uwagę na pozycję nowych, rozpoczynających karierę kustoszy: co CODART może zrobić dla tej grupy w skali krajowej i międzynarodowej? Myśląc o niej, CODART rozważa możliwości wprowadzenia programu warsztatów kierowanych przez doświadczonych kustoszy, którzy przez pewien czas mogliby prowadzić szkolenia i pomagać młodszym kolegom zainteresowanym jakąś formą wsparcia. CODART ma tę wyjątkową zaletę, że daje możliwość nawiązywania kontaktu pomiędzy odpowiednimi kandydatami i mentorami, po którym obie strony mogłyby

współpracować osobiście lub za pośrednictwem poczty elektronicznej.

Dlaczego CODART jest potrzebny?

CODART to unikalna sieć, która zrzesza setki pracowników muzealnych z całego świata. Żadna inna platforma, realna czy też wirtualna, nie ma obecnie takiego potencjału.

CODART wnosi istotny wkład w międzynarodową wymianę – wiedzy i doświadczenia, dzieł sztuki, wystaw i zasobów ludzkich – między dużymi i małymi muzeami w Europie i Ameryce Północnej, ale również w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej, a także pomiędzy poszczególnymi państwami.

Strona internetowa instytucji jest równie wyjątkowa: to jedyne miejsce, które oferuje tak wiele specjalistycznych informacji.

CODART promuje holenderską i flamandzką sztukę za granicą. Dzięki CODART-owi, Holandia i Flandria stały się bardziej widoczne na arenie międzynarodowej. Jako odnosząca sukcesy międzynarodowa struktura, CODART może stanowić przykład dla innych zbliżonych instytucji. Czy badanie polskiej sztuki, na przestrzeni wieków rozrzuconej po całym świecie, w muzeach i prywatnych kolekcjach, nie byłoby ciekawym wyzwaniem? I czy zebranie wszystkich, którzy dbają o tę część polskiego dziedzictwa kulturowego nie byłoby inspirującym wydarzeniem?

Więcej informacji na stronie www.codart.nl

Za pośrednictwem portalu można zostać prenumeratorem darmowych *Zawiadomień* (informacje o wystawach sztuki holenderskiej i flamandzkiej na całym świecie) i *Newsów* CODART-u.

Polscy kustosze zainteresowani członkostwem w CODARcie proszeni są o sprawdzenie kryteriów członkostwa (umieszczonych na stronie internetowej) przed złożeniem wniosku.

Lista polskich członków CODART-u / List of Polish CODART members

Gdańsk	Muzeum Narodowe w Gdańsku (National Museum in Gdańsk) Muzeum Historyczne Miasta Gdańska (Historical Museum of the Town Gdańsk)
Kraków	Zamek Królewski na Wawelu (Royal Castle on Wawel Hill) Muzeum Narodowe w Krakowie (National Museum in Cracow) Muzeum Czartoryskich (Princes Czartoryski Museum) Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk (Scientific Library of PAU and PAN)

Lublin	Muzeum Lubelskie (Lublin Museum)
Łańcut	Muzeum-Zamek w Łańcutcie (Museum-Castle in Łańcut)
Łódź	Muzeum Sztuki (Museum of Fine Arts)
Nieborów	Muzeum w Nieborowie i Arkadii (Palace Museum in Nieborów and Arkadia)
Olsztyn	Muzeum Warmii i Mazur (Museum of Warmia and Mazury)
Poznań	Muzeum Narodowe w Poznaniu (National Museum in Poznań)
Rzeszów	Muzeum Okręgowe w Rzeszowie (Regional Museum in Rzeszów)
Szczecin	Muzeum Narodowe w Szczecinie (National Museum in Szczecin)
Warszawa	Muzeum Narodowe w Warszawie (National Museum in Warsaw) Muzeum-Pałac w Wilanowie (Museum Palace in Wilanów) Zamek Królewski w Warszawie (Royal Castle in Warsaw) Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego (Warsaw University Library)
Wrocław	Muzeum Łazienki Królewskie (Royal Łazienki Museum) Muzeum Narodowe we Wrocławiu (National Museum in Wrocław) Muzeum Książąt Lubomirskich, Zakład Narodowy im. Ossolińskich (Princes Lubomirski Museum, The National Ossoliński Institute)

*Gerdien Verschoor**

CODART

A Success about an International Museum Network

The export of works of art, particularly during the Golden Age, remains one of the greatest cultural successes in the history of the Low Countries. Dutch and Flemish paintings, prints, drawings, sculptures, *gobelins*, silverware (to mention only some disciplines) have been exported globally since the 17th century and were collected by kings, czars, noblemen, and the upper middle class. Nowadays, these objects are still among the favorites of art collectors, auction houses, and museums, even in this period of global crisis, and appeals more than ever to an international audience of millions of people.

CODART is an international network that continues to build on this success, bringing together within one organization hundreds of people concerned with the care of Flemish and Dutch art collections in museums worldwide and thereby giving a contemporary dimension to a historical phenomenon.

A short history

The creation of CODART was based on the idea of Rembrandt-specialist Gary Schwartz. Schwartz's initiative was immediately embraced by the Netherlands Institute for Cultural Heritage, the ICN.

* Dr. Gerdien Verschoor is CODART director since 2005. She lived in Poland (1987-1988 and 1990-2001) where she completed her PhD at the Art Institute of the Polish Academy of Sciences under prof. dr. Piotr Piotrowski (1998). She volunteered as assistant curator at Muzeum Sztuki w Łodzi (1991-1992) and worked at the cultural department of the Royal Netherlands Embassy in Warsaw as associate (1992-1997) and as cultural attaché (1997-2001).

“Dear colleague” began a letter from ICN’s director, Rik Vos, dated 15 January 1998, to a very specific circle of colleagues working in museums worldwide. “As you will see from the attached list, this letter is going to a very particular group of recipients: curators of Dutch art. You are responsible for conserving, displaying, studying and augmenting major holdings of Dutch art in twenty countries.” Mr. Vos continued: “The name of our institution, the Netherlands Institute for Cultural Heritage, gives expression to the concept that all objects of cultural heritage in the Netherlands form part of a common patrimony. From there it is a small but logical step to think of all the significant collections of Dutch art in the world as a single set. That is why we consider it appropriate that we take the initiative in giving organizational structure to that interesting group of collections and their curators.”

The aim of this organization would be to connect museum curators, to give greater visibility to collections of Dutch art, to make them more accessible to both international professionals and the general public, and to increase knowledge about the works they contain.

Mr. Vos’ posting was sent to 108 individuals from 76 institutions, representing 58 cities in 20 countries. In 1998, 68 of those persons, its “founding members”, gathered in The Hague for the first annual CODART congress, the so called CODART EEN. In eleven years’ time, the organization grew to an international network of over 500 members, working in over 300 institutions in 49 countries, from Argentina to Australia, from Poland to Puerto Rico, and from the United States to Kazakhstan.

The network does not only include curators from the impor-

tant players in the field, such as the Rijksmuseum Amsterdam, The Hermitage State Museum in St. Petersburg, or the National Museum in Warsaw, but also keepers of smaller significant collections, such as the Bohdan and Varvara Khanenko Museum in Kiev, the Sinebrychhoff Art Museum in Helsinki, or Museum de Fundatie in Heino, The Netherlands. Curators from these institutions, and from many other museums, are active in the various CODART activities.

Furthermore, also the staff grew in a steady way. The first director worked from home and combined the first year of his directorship with the functions of office manager and webmaster. The current staff exists of a director and three associates, and is housed in a modern equipped office in the centre of The Hague, in the premises of the Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD, or Netherlands Institute for Art History). The staff is supported by a program committee and a website committee, two international groups of eight curators, advising on congresses, study trips, and the CODART website, respectively. The board, consisting of seven Dutch and Flemish persons, everyone with his or her own expertise and network, supports the director and supervises CODART's activities from a distance.

Activities

To stimulate the exchange of information and cooperation in the areas of exhibition and research, several instruments have been developed. In dialogue with its members, CODART always seeks new ways to strengthen and enlarge the network. What does CODART do to connect the more than 500 curators from over 300 museums in 40 countries?

Awarded website www.codart.nl

First of all, CODART is the creator and owner of the website www.codart.nl. This website is the richest source on Dutch and Flemish art in museums on the Internet, and the scope of information gathered and provided is unique. The website brings together and makes accessible information on museum activities and collections in the field of Dutch and Flemish art. The site also serves as an international portal for museums with a collection of Dutch and Flemish art, and it provides contact details for all the relevant curators.

The information on the site varies from these contact details to short notifications about exhibitions of Dutch and Flemish art, and to specialized bibliographies and in-depth information about collections. It also contains digital versions of all the CODART Newsletters, the *Courant*. And, of course, the website offers a platform especially for its members, the *Curator's forum*, where curators can discuss with each other and where they can exchange valuable information. The email services *Notification service* and *News of the day* (for members and the interested public) provide information on exhibitions and other interesting developments.

Thanks to the financial support of different foundations, CODART could reconstruct its website to provide a better accessibility to all the rich sources of information that the website contains. Furthermore, in cooperation with a professional

designer, the site was given a completely new “look and feel”. For all these efforts, www.codart.nl has recently been honored by the international organization “Museums and the Web” with the award of the “Best of the Web” museums website, in the category of the best professional's website.

Congresses: networking and inspiration

Furthermore, CODART organizes annual congresses, that either take place in the Netherlands or Flanders, or are organized in cooperation with museums in other countries. For example, the CODART ELF congress in 2007 was organized in cooperation with the Musée du Louvre in Paris. The annual congress is the most important networking moment for our members, because it is THE moment of the year where they can meet personally. The congress themes and workshops focus on issues related to curatorial work within a broad, topical and international framework. Every congress also focuses on the Dutch and Flemish art in a special country. For the Polish readers it is interesting to mention here that Dutch and Flemish art in Poland was the subject of the CODART ACHT congress in 2004, followed by a study trip to Gdańk, Warsaw and Cracow later that year (see below). This could be organized thanks to a firm, active, and very loyal group of Polish CODART-members.

The participation in the congresses has been growing since CODART's beginnings. Where for the first congress, CODART EEN, 68 participants registered, this amount doubled in 2009. Most of the participants have an ambivalent attitude towards this development: the dramatic growth of the organization and of the participation in the congresses initiated a discussion about the size of CODART. Do we want to offer the opportunity to all participants to meet each other personally, in museum rooms or in monumental and historic locations? Or is the sky the limit, and do we agree to organize larger and larger congresses in the future, maybe more impersonal and located in modern congress centers?

Study trips: import and export of expertise

The third important activity is the organization of annual study trips to countries with significant collections of Dutch and Flemish art. During these study trips small groups of curators visit and study lesser-known collections of Dutch and Flemish art in a specified country. The aim of the trip is to give greater prominence to the collections visited, to increase the expertise of the participants (also those from the host museums), and to promote greater collection mobility. To be able to really study the collections, to have in-depth discussions and to visit the storages and private collections, the amount of participants in the study trips is limited to 30 persons. These kind of in-depth trips have been organized to a variety of countries, from Rumania to France, from Sweden to Italy. In the moment of writing this article, the preparations for the next CODART study trip to Helsinki and St. Petersburg are in full swing, and the following project is a visit to Southern California, where our American colleagues are already waiting for us with a fascinating program – completely focused on Dutch and Flemish art of course.

The importance of these study trips is two-fold. First of all, it gives the travelling participants the possibility to study collections – sometimes lesser known ensembles, or lesser known objects from famous collections – with their colleagues. But it also gives the hosts the possibility to present their collections to an international audience of specialists. The curators who receive the CODART-group, do not only show their highlights, but also the sometimes more interesting “difficult” pictures with questions on attribution, iconography, or provenance. Some of our hosts even make use of the occasion and prepare a special exhibition in honor of their colleagues from abroad. An excellent example was the exhibition *Skarby Niderlandów. Rysunki i wybrane ryciny artystów niderlandzkich XVI-XVII wieku ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich*, organized by the National Museum in Cracow and the Princes Czartoryski Foundation. The exhibition showed a valuable set of twenty-five Netherlandish drawings, the majority of which never had been put on show before, together with sixty graphic works on Polish themes by Netherlandish artists.

That is an excellent example of how the thematic organization of the congresses and study trips increases the scope of knowledge within the network, and encourages interaction between institutions and individuals in the area of focus and the countries visited.

CODART “light”, regional meetings and other events

The CODART “lights” have been developed on the request of our members. Imagine, that one of our Viennese members expressed her surprise that she always has to travel the whole way to a CODART congress in Amsterdam or Antwerp to meet her colleagues from Bratislava or Budapest! That was a good reason to organize a CODART “light” (one-day-only) meeting for members from this region, a so called lighter version of the larger congresses. These “light” meetings took place in Warsaw, Berlin and Vienna, mostly upon the request of the members in those regions. At the moment (summer 2009) we are preparing a CODART “light” near Tula (south of Moscow), for curators of Dutch and Flemish art of Russian regional museums, for whom it is complicated to attend our annual congresses regularly. The aim of that meeting is to strengthen our network in smaller Russian museums, where the large and famous partners like the State Hermitage Museum (St. Petersburg) or the Pushkin Museum (Moscow) are active in CODART since its beginning.

Also other events are initiated by our members abroad. A radiant example is the CODART-symposium connected to the exhibition *The age of Rembrandt* in the Metropolitan Museum in New York (2007), where over forty participants from Europe and the US discussed the Dutch masters paintings from the collection in the Met.

CODART Courant

The CODART newsletter, the so called *Courant*, provides information on the network’s activities, new developments, lesser known collections and new curators. The newsletter also contains information about the results of congresses and study trips. *Courant* 8 (June 2004) was dedicated to Dutch

and Flemish art in Poland (the complete issue can be found at <http://www.codart.nl/downloads/Courants/courant8.pdf>).

The *Courant* has a broad target audience. In addition to members, it is designed to meet the needs of libraries, museum employees, governments, diplomatic services, friends and patrons. The publication appears twice a year in 1000 copies and is the “paper platform” of the organization.

Partners

CODART’s most significant partners are its members worldwide. However, CODART cooperates in different degrees with other cultural institutions as well.

One of the most important partners is the Netherlands Institute for Art History (RKD). In 2007 CODART moved its office from Amsterdam to the building of this internationally renowned institution, with the largest library and databases on Dutch and Flemish art worldwide. While CODART will remain an independent foundation, the two organizations have made agreements for substantive collaboration. The RKD and CODART complement each other and develop new joint projects.

Another partner is the Foundation for Cultural Inventory (SCI), investigating collections of Dutch and Flemish art over the world. It is the SCI that finds and inventories collections in far away countries, such as India, Cuba, or Kazakhstan.

Furthermore, CODART closely cooperates with the Vlaamse Kunstcollectie (Flemish Art Collection) in Antwerp, Bruges, and Ghent, and with institutions such as the Institute for Dutch Heritage, the Netherlands Museums Association, the Historians of Netherlandish Art and the Arbeitskreis für Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte.

The significance of CODART and its funding

The Dutch Council for Culture – the advisory institution to the Minister of Culture – wrote in 2005: “CODART plays a seminal role in the relatively restricted field of Dutch and Flemish art. Through its activities, CODART makes an important contribution to research into Dutch and Flemish art, opening up collections and bringing curators of collections together”. In its Policy Document on Culture 2005-2008, the Council spoke particularly favorably of the methodical way CODART had worked to realize its aims in the preceding years: “CODART makes a significant contribution to the government’s internationalization policy, which strives – among others things – towards greater mobility of collections.” Thanks to cooperative ventures within the CODART network, a number of exhibitions have been conceived and implemented in various countries, and these have drawn many visitors. Just to mention some examples: the exhibition *Extravagant!* in the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp and the *Bonnefanten* Museum in Maastricht (2005-2006), as well as *The sparkling light of Willem Kalf* in Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam and the *Suermondt-Ludwig-Museum* in Aachen (2006-2007).

Thanks to the Policy Document on Culture 2009-2011,

CODART currently receives an annual subsidy from the Ministry of Education, Culture and Science. This subsidy covers the salaries and office expenses. The congresses and study trips are paid from participation fees.

In the past few years, CODART has taken measures to enhance its financial position. For example, voluntary contributions were called for in 2006, to which many members responded. This voluntary support of CODART is important not only financially but morally as well. Several museums, such as the Rijksmuseum Amsterdam, the Vlaamse Kunst Collectie (Flemish Art Collection, i.e. Royal Museum of Fine Arts in Antwerp, the Bruges museums, and Museum of Fine Arts, Ghent), as well as the Metropolitan Museum in New York pay an institutional amount.

External funds are solicited via the Friends of CODART Foundation and the American Friends of CODART Fund. Special projects receive supplementary subsidies from organizations such as the Prince Bernhard Cultural Foundation, the Mondrian Foundation, Dioraphte Foundation, the Dutch Ministry of Foreign Affairs or the Vlaamse Kunst Collectie.

Plans for the future

Even for a successful organization it is fruitful to renew and develop new plans. At the end of this article, I would like to mention only two of them.

About a year ago, CODART started a discussion concerning the inclusion of modern art into CODART. The discussion started with an article by professor Carel Blotkamp in the CODART *Courant* no. 17: "CODART, let's get modern!" (published on http://www.codart.nl/images/Courants/Courant_17.pdf). During the last CODART congress (March, 2009), the subject was broached as a question: "CODARTmodern. Yes or no?" Ludo van Halem, curator of modern art at the Rijksmuseum, and I chaired a discussion in which we explored the possibility and merits of instituting a CODARTmodern. Several issues were brought to the fore. For instance, to what extent do the classifications "Dutch" and "Flemish" apply to modern art? Is it only curators in the Netherlands and Belgium who need such a network, or is it also useful for colleagues abroad? And, perhaps even more important: what is the relevance of such a network to our own members? In short: to what extent can a network of curators of modern Dutch and Flemish art be truly international?

This all begs the fundamental question whether it is in fact CODART's job to set up such a network. Or could CODART instead serve as the successful model for an entirely new body? To properly assess all this we needed the input of our members, whom we sent a questionnaire on this subject in the month of June. Results of this survey will be published soon.

Another debate focuses on the position of young, newly qualified curators: what can CODART do for this group, nationally and internationally? For them, CODART is investigating the possibilities of developing a coaching program with experienced curators who, for a limited period, could coach and help young curators interested in some form of support. CODART is uniquely placed to match suitable candidates with mentors, after which the two parties can work together via personal contact or email.

Why do we need CODART?

CODART is a unique network, bringing together hundreds of museum professionals from around the world. There is no other platform, either real or virtual, that can currently provide such a service.

CODART makes an important contribution to international exchange – of knowledge and expertise, of art works, of exhibitions and human resources, for museums large and small – in Europe and North America, but also in Eastern Europe and Latin America, and between these countries among themselves.

Also the CODART website is unique: it offers a vast amount of information not to be found elsewhere in one place.

CODART promotes Dutch and Flemish art abroad. Thanks to CODART, the Netherlands and Flanders have increased their international visibility. As a successful international network, CODART can function as an example for other, CODART-like institutions. Wouldn't it be a challenge to investigate Polish art, dispersed over the world throughout the centuries, in museums and private collections? And wouldn't it be an inspiring event to bring all the people together who take care for this part of the Polish cultural heritage?

For more information: please visit www.codart.nl

Via the website, you can sign up for free of charge subscriptions to CODART *Notifications* (information about exhibitions on Dutch and Flemish art worldwide) and CODART *News*.

Polish curators interested in CODART-membership, please check the website for the membership criteria before applying.

Lista polskich członków CODART-u / List of Polish CODART members

Gdańsk	Muzeum Narodowe w Gdańsku (National Museum in Gdańsk) Muzeum Historyczne Miasta Gdańska (Historical Museum of the Town Gdańsk)
Kraków	Zamek Królewski na Wawelu (Royal Castle on Wawel Hill) Muzeum Narodowe w Krakowie (National Museum in Cracow) Muzeum Czartoryskich (Princes Czartoryski Museum) Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk (Scientific Library of PAU and PAN)
Lublin	Muzeum Lubelskie (Lublin Museum)
Łańcut	Muzeum-Zamek w Łańcutcie (Museum-Castle in Łańcut)

Łódź	Muzeum Sztuki (Museum of Fine Arts)
Nieborów	Muzeum w Nieborowie i Arkadii (Palace Museum in Nieborów and Arkadia)
Olsztyn	Muzeum Warmii i Mazur (Museum of Warmia and Mazury)
Poznań	Muzeum Narodowe w Poznaniu (National Museum in Poznań)
Rzeszów	Muzeum Okręgowe w Rzeszowie (Regional Museum in Rzeszów)
Szczecin	Muzeum Narodowe w Szczecinie (National Museum in Szczecin)
Warszawa	Muzeum Narodowe w Warszawie (National Museum in Warsaw)
	Muzeum-Pałac w Wilanowie (Museum Palace in Wilanów)
	Zamek Królewski w Warszawie (Royal Castle in Warsaw)
	Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego (Warsaw University Library)
	Muzeum Łazienki Królewskie (Royal Łazienki Museum)
Wrocław	Muzeum Narodowe we Wrocławiu (National Museum in Wrocław)
	Muzeum Książąt Lubomirskich, Zakład Narodowy im. Ossolińskich (Princes Lubomirski Museum, The National Ossoliński Institute)

□

MUZEUM MIASTA GDYNI Z MORZEM W TLE

Uroczystość oddania do użytku nowej siedziby Muzeum Miasta Gdyni w dniu 16 listopada 2007 r. była uwieńczeniem wielu lat starań środowiska kulturalnego oraz władz o zbudowanie w mieście nowoczesnego gmachu muzealnego, a zarazem wyraźną cezurą w funkcjonowaniu placówki¹. Powstała ona w 1983 r.² na bazie Działu Historii Miejskiej Biblioteki Publicznej w Gdyni, prowadzonego od 1970 r. przez Macieja Rdesińskiego, historyka, pasjonata, „człowieka z wizją”. Wykorzystano moment, kiedy po tragicznych wydarzeniach grudnia 1970 r. władze pozwoliły na śmielsze sięganie do historii. W Gdyni czas ten stał się impulsem do otwartego gromadzenia świadectw miejskiej przeszłości, szczególnie z okresu powstawania portu i miasta w II RP. Stan zawieszenia między funkcjonowaniem namiastki muzeum w postaci Działu Historii w Bibliotece Miejskiej a utworzeniem placówki o statutowych zadaniach muzealnych trwał lat 13. Pierwszym jej dyrektorem został historyk Wojciech Zieliński, który stworzył zespół pracowników merytorycznych, administracji i uruchomił działalność muzeum.

W tym czasie siedzibą muzeum był budynek mieszkalny z początku XX w., należący do rodziny Skwierczów – jednego z najstarszych rodów zamieszkałych na terenie Gdyni. Zwyczajowo nazywany jest „Domkiem Abrahama” z tego powodu, że w latach 1920-1923 przebywał w nim gościnnie Antoni Abraham, słynny na Pomorzu działacz niepodległościowy, mówca, „kaszubski król”, który, jak się uważa, przyczynił się swoją niezłomną postawą do tego, że fragment Pomorza wraz z Helem i wieloma miejscowościami, w tym Gdynią, znalazł się we władaniu wskrzeszonego po I wojnie światowej państwa polskiego. Ten mały domek był miejscem spotkań, dyskusji i gromadzenia zbiorów.

Drugim budynkiem, w którym przez wiele lat toczyło się „życie muzealne” był tzw. Pawilon Wystawowy położony przy ul. Waszyngtona 21, w bezpośrednim sąsiedztwie Skweru Kościuszki i Alei Zjednoczenia. Ten niezbyt urodziwy gmach spełniał jeden podstawowy warunek – był na tyle obszerny, że pozwolił na rozbudowę kolekcji i umożliwił realizację większych wystaw muzealnych. Kilka z nich było dla młodego zespołu pracowników prawdziwym powodem do dumy. Taką była wystawa „Gdynia dawna i nowa”, której przygotowanie i otwarcie stało się ważnym etapem w rozwoju placówki. Ogromnym mankamentem pawilonu była jego lekka, „tymczasowa” konstrukcja oraz przeciekający dach, który stał się prawdziwą zmorą dla drugiego z kolei dyrektora muzeum, Stefanii Lemańskiej (1988-1998)³. Muzeum, jak wszystkie placówki w kraju, podlegało zmianom organizacyjnym i przekształceniom, stając się ostatecznie samorządową jednostką kultury wpisaną do rejestru prowadzonego przez władze miasta.

Teren, na którym znajdował się Pawilon Wystawowy w koncepcjach rozwoju Gdyni został przeznaczony na centrum kultury z kinami i salami konferencyjnymi. W 1996 r. zapadła decyzja o jego rozbiórce i przeniesieniu zespołu pracowników i zbiorów muzeum do tymczasowych pomieszczeń przy ul. Chrzanowskiego 14. Budynek, w którym znalazła się placówka, położony był w bezpośrednim sąsiedztwie Urzędu Morskiego i przez gdynian nazywany był „Domem Pilotów”, ponieważ znajdowały się w nim mieszkania pracowników portu gdyńskiego, w tym pilotów portowych. Miejsce to od grudnia 1997 r. stało się siedzibą muzeum na kolejne dziesięć lat.

W pomieszczeniach przy ul. Chrzanowskiego nie było możliwości prowadzenia działalności wysta-



1. Budynek Muzeum Miasta Gdyni, 2008

1. Building of the Museum of the City of Gdynia, 2008

wienniczej, która jest jednym z podstawowych zadań i warunkiem istnienia muzeum w świadomości mieszkańców. Wystawy kameralne realizowano w niewielkim Domku Abrahama, poza tym uciekano się do nowych, niecodziennych nieraz rozwiązań: ekspozycje wymagające większej powierzchni organizowano w galeriach handlowych, szkołach, urzędach⁴, dokumentując istnienie placówki trochę na kształt „latającego muzeum”. Ta forma stwarzała jednak możliwość docierania do widza, z ciekawymi, budzącymi zainteresowanie wystawami historycznymi. W tym też czasie muzeum stało się jednym z podmiotów współdziałających z organizatorami Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, tworząc wystawy fotografii i plakatu o tematyce filmowej. Jedną z dość atrakcyjnych, jak się wydaje z perspektywy lat, była wystawa związana z filmem Jerzego Kawalerowicza *Ogniem i mieczem*, gdyż scenografowie wyczarowali w pomieszczeniach Domku Abrahama nie tylko świat Heleny Kurcewiczówny, Jana Skrzetuskiego, Zagłoby, ale też namiot wielkiego wezyra i Lipków z łukami.

Równoległe z tymi działaniami prowadzone były prace zmierzające do definitywnego rozwiązania problemów lokalowych muzeum. Trudno tu wymienić pojawiające się w ciągu wszystkich tych lat pomysły i koncepcje, dość powiedzieć, że ostatecznie w 1998 r. władze miasta podjęły decyzję o budowie docelowej jego siedziby.

Po wielu dyskusjach i rozpatrzeniu projektów podpisane zostały w dniach 06.03.2000 r. i 05.07.2001 r. umowy o wspólnej realizacji inwestycji między Dowództwem Marynarki Wojennej RP, Gminą Miasta Gdyni i Fundacją „O dach dla Historii Marynarki Wojennej”. Skutkiem tej decyzji powstał obiekt, w którym swe miejsce znalazły Muzeum Miasta Gdyni i Muzeum Marynarki Wojennej RP. Każda z placówek dysponuje powierzchnią o zbliżonej wielkości. Wspólnym elementem jest część technologiczna zaplecza, w którym mieszczą się instalacje wentylacji, klimatyzacji, węzła cieplnego, monitoringu, a także winda towarowa, klatki ewakuacyjne i inne pomieszczenia techniczne.

Autorem koncepcji, generalnym projektantem i wykonawcą dokumentacji projektowej gmachu była Pracownia Autorska „Warsztat Architektury” z Sopotu dr. inż. arch. Krzysztofa Kozłowskiego. Prace rozłożone zostały na dwa etapy. Pierwszy z nich rozpoczął się 21.03.2002 r. i zakończył oddaniem gmachu w stanie surowym zamkniętym 25.10.2005 roku. Generalnym wykonawcą tego etapu była firma „MEGA” S.A. z Gdyni. Koszty I etapu prac poniesione przez Gminę Miasta Gdyni zamknęły się kwotą 9 100 000 zł.

26.10.2005 r. rozpoczął się II etap budowy Muzeum Miasta Gdyni. Obejmował on wykończenie wnętrza, instalacje wewnętrzne, montaż trzech wind, stolarkę i ślusarkę wewnętrzną, instalację aparatury i urządzeń wentylacji, klimatyzacji, monitoringu, sali audiowizualnej. Magazyny zbiorów wyposażono w specjalistyczne meble, regały do przechowywania obiektów i siatki do zawieszania obrazów, a pracownię konserwatorską w urządzenia takie, jak m.in.: stół niskociśnieniowy i dygestorium. Wokół budynku zostały wykonane nawierzchnie wjazdu i chodników z kostki betonowej, furka i brama wjazdowa na dziedziniec wewnętrzny od zaplecza budynków oraz ogrodzenie między gmachem Muzeum Miasta Gdyni a ekspozycją terenową Muzeum Marynarki Wojennej RP. Generalnym wykonawcą prac była firma „Warbud” S.A. Region Północ z siedzibą w Sopocie, a etap ten zakończył się odbiorem końcowym w dniu 05.04.2007 r. i przekazaniem budynku użytkownikowi, którym było Muzeum Miasta Gdyni, do dalszego wyposażania. Koszty prac II etapu wyniosły 11 900 000 zł. Łączna wartość wydat-

ków poniesionych przez Gminę Miasta Gdyni wyniosła 21 000 000 zł. Gmina dwukrotnie otrzymała dofinansowanie z Urzędu Marszałkowskiego Województwa Pomorskiego w łącznej kwocie 2 000 000 zł. Środki te przyznano w ramach Kontraktu Wojewódzkiego za lata 2005 i 2006 na realizację zadania 3.5 – Rozwój oraz podnoszenie standardu i jakości obsługi w obiektach infrastruktury społecznej.

Nowoczesna w formie, choć nawiązująca do „białej” gdyńskiej architektury przedwojennej bryła budynku muzeum z elewacją z jasnego piaskowca znakomicie wpisala się w nadmorski pejzaż miasta. Położenie kompleksu dawnego hotelu, a obecnie Klubu Marynarki Wojennej „Riwiera” i otaczających go budynków muzealnych jest niezwykle. Można powiedzieć na styku lądu i wody, nad bulwarem nadmorskim, alejami spacerowymi i plażą.

Budynek Muzeum Miasta Gdyni jest prześwietlony, a otwarty na morze taras i widok z różnych punktów obiektu na przestrzeń miasta stanowią dodatkową atrakcję dla zwiedzających. Gmach rozłożony jest na pięciu kondygnacjach, w tym jednej podziemnej, co wynika z ukształtowania terenu ze spadkiem w kierunku morza. Powierzchnia całkowita wynosi 3272,3 m², użytkowa 3015 m², z tego 1712,53 m² zajmują przestrzenie przeznaczone na wystawiennictwo i inne formy działania. W pozostałej, niedostępnej dla zwiedzających części mieszczą się pokoje dla pracowników merytorycznych, administracji, zaplecze socjalne, magazyny zbiorów i pracownia konserwatorska.

Rok 2007, w którym począwszy od kwietnia Muzeum Miasta Gdyni przejęło budynek, był dla placówki przełomowy. Po wielu latach muzeum znalazło się w sytuacji, która gwarantowała możliwość dalszego rozwoju w warunkach jakich nigdy do tej pory nie

posiadało. Przed całym zespołem stał ogrom prac, które trzeba było wykonać aby mogło funkcjonować muzeum w pełnym wymiarze. Należało przede wszystkim dostosować strukturę wewnętrzną muzeum do nowych zadań oraz przeprowadzić przetargi na wyposażenie budynku w meble i niezbędny sprzęt. Przygotowywano do transportu i stopniowo przewożono zbiory i księgozbiór, co zakończyło się w ostatnich dniach kwietnia. Do 15 sierpnia przeniósł się z dotychczas użytkowanych pomieszczeń zespół pracowników merytorycznych i administracji⁵. Przez cały czas prowadzona była działalność wystawowa w Centrum Kultury i Rozrywki „Gemini” przy ul. Waszyngtona 21.

Od lata 2006 r. prowadzone były dyskusje i prace nad przygotowaniem założeń merytorycznych do ogłoszenia ogólnopolskiego konkursu na projekt koncepcji wystawy stałej w muzeum⁶. Konkurs ten, ogłoszony przez Gminę Gdynia w lutym 2007 r., wygrał zespół autorski utworzony przez firmę „Rysunek” Aleksandra Widyńskiego, w którego skład wchodziłi plastycy Aleksander i Barbara Widyńscy, inż. arch. Iwona Dzierżko-Bukaj i dr Beata Purc-Stepniak. W tym momencie do intensywnych prac nad realizacją wystawy przystąpił praktycznie cały zespół pracowników merytorycznych muzeum, a szczególnie: Alicja Koziarz, Barbara Mikołajczuk, Dariusz Małszycki, Marzena Markowska i Tomasz Rembalski. Grupa ta przystąpiła do opracowania szczegółowego scenariusza ekspozycji, tekstów informacyjnych, podpisów do wytypowanych eksponatów. Pracownicy działu edukacyjnego Jacek Ostapkowicz i Marcin Szerle przygotowywali materiały do programów komputerowych, które znalazły się na wystawie. Czas, jaki upłynął pomiędzy sierpniem a listopadem był niezwykle intensywny i mówiąc nieco teatralnie nosił znamiona „pospolitego ruszenia”.



Równolegle trwały prace nad zabudową powierzchni na dwóch piętrach muzeum, gdzie rozlokowana została wystawa. Ekipy stawiające ściany zabudowy, stolarze budujący gabloty i meble, elektrycy uzgadniali na bieżąco grafik prac, co było konieczne ze względu na zazębiające się lub następujące bezpośrednio po sobie etapy realizacji.

Ekspozycja stała zajmuje około 800 m² powierzchni. Nosi tytuł „Gdynia – urzeczywistnione marzenie o Polsce nad Bałtykiem”. W pięciu działach zawarta jest artystyczna wizja historii Gdyni z rozbudowaną częścią dotyczącą okresu międzywojennego – czasu, w którym powstał nowoczesny port i narodziło się miasto będące symbolem sukcesu gospodarczego Polski. Tytuły poszczególnych części wystawy to: „Od pradawnej przeszłości do miejscowości letniskowej”, „Odzyskane morze – narodziny Gdyni”, „Gdynia dumą Polaków – port”, „Gdynia na co dzień do 1939 r.”, „Historia nauczycielką życia. Heroiczna przeszłość”.

Ekspozycja stała zaczyna się na poziomie wejścia do muzeum, prowadząc zwiedzających obok łukowego mostu-śluzu z widocznym ruchomym obrazem i dźwiękiem morskiej fali. Idąc wzdłuż niego gość przechodzi w kierunku centralnej części hallu wejściowego, gdzie umieszczone są kasa, szatnia, sklep muzealny.

Za nimi w niewielkiej sali znajduje się pierwsza część ekspozycji, opowiadająca w dużym skrócie o najstarszych dziejach Gdyni i zamykająca się na początkach XX w., kiedy to powstaje Gdynia letniskowa i pierwsze wzmianki o niej pojawiają się w prasie oraz przewodnikach pisanych przez polskich autorów zafascynowanych Wybrzeżem i Kaszubami.

Po obejrzeniu tej części przechodzi się do dalszych elementów ekspozycji na poziomie wejścia, gdzie w ogólnych opisowych informacjach, datach, rozbudo-

wanych kolażach i scenach zawarte są najważniejsze wydarzenia historyczne, które doprowadziły do uzyskania przez Polskę niepodległości i dostępu do morza w 1920 r., a w konsekwencji spowodowały powstanie portu i miasta. Tu można wysłuchać fragmentów tekstów o Gdyni i obejrzeć pamiątki związane z przemianami Pomorza w 1920 roku. Rozwinięciu tych zagadnień poświęcone jest pierwsze piętro, gdzie zwiedzający szczegółowo zapoznają się z powstawaniem portu, a następnie rozwojem i wyglądem miasta.

Poszczególne części ekspozycji, mimo że stanowią spójną całość, różnią się kolorystyką wnętrza, dźwiękiem, natężeniem światła. Przestrzeń wystawy zbudowano w sposób pozwalający na aktywne zwiedzanie. Obiekty są pokazane nie w tradycyjnych gablotach, a w ciekawie zaaranżowanych przestrzeniach. Niektóre z nich są umieszczone w niby-sklepie, do którego można wejść, inne na stolikach (naczynia kawiarniane), przy których można usiąść. Mundury oficerów, bagaże i suknie, listy pasażerów i bilety okrętowe, pamiątki emigrantów widoczne są przez bulaje „odpływającego” statku pasażerskiego. Jest miejsce, w którym można poczytać prasę przedwojenną. Dzieci zaprasza ukryte przejście, wewnątrz którego prezentowana jest projekcja stereoskopowych fotografii. W przestrzeni wystawy funkcjonuje kino z tradycyjnymi fotelami, gdzie ogląda się film poświęcony modernistycznej architekturze Gdyni. Widz zainteresowany szczegółami może skorzystać z rozbudowanych prezentacji multimedialnych dotyczących powstawania portu i miasta może też odnaleźć postacie ważne i znaczące w ich rozwoju.

Okres dwudziestolecia międzywojennego gwałtownie zamyka wojna i okupacja niemiecka w 1939 roku. Te tragiczne wydarzenia, mocno skonstrastowane z innymi fragmentami wystawy, pokazano we wnętrzu trolejbusu. Dźwięk samolotów, strzałów, maszerujących żołnierzy i znajdujące się dookoła dokumenty i przedmioty są symbolem końca przedwojennego miasta. Ta stonkowo niewielka przestrzeń jest też przejściem do zamykającego stałą wystawę fragmentu, który w skrócie przybliży czas powojenny. Tu dominują zagadnienia związane z powojennymi



2., 3., 4. Wystawa „Gdynia 1939. Losy miasta i ludzi”, październik 2009

2., 3., 4. Exhibition "Gdynia 1939. Fate of the town and the people", October 2009



5. i 6. Fragmenty stałej wystawy
5. and 6. Fragments of a permanent exhibition

to sala audiowizualna, w której prowadzone są lekcje muzealne i projekcje filmów. Tu też odbywają się comiesięczne wykłady członków oddziału gdańskiego Polskiego Towarzystwa Numizmatycznego, którzy spotykają się w muzeum od ponad roku. Tu również spotykają się członkowie Rady ds. utworzenia Muzeum Harcerstwa Pomorskiego działającej przy Prezydencie Miasta Gdyni. Sala wykorzystywana jest również na warsztaty muzyczne i próby teatralne. Mieści do 50 osób, tak więc większe liczebnie spotkania odbywają się w innych salach.

Pozostałe poziomy muzeum tworzą: galeria o powierzchni 336 m² i przylegający do niej otwarty taras widokowy o powierzchni 160 m². Galeria ma w jednej części wysokość 7,5 m, w części pozostałej 4,5 m i powyżej antresolę o powierzchni 315m². Przeznaczeniem tych dwóch powierzchni o dostępie światła dziennego i otwartych widokowo na zewnątrz była w zamierzeniach prezentacja sztuki współczesnej. W większości przypadków twórcy, którzy mają realizować w muzeum swoje ekspozycje, dążą do tego aby odbywały się one właśnie w tych przestrzeniach. Nie zawsze jest to możliwe, ze względu na program planowanych imprez, ale także dlatego, że nie wszystkie rodzaje wystaw dobrze się tu „czują”.

Na obu tych poziomach jeszcze w roku otwarcia odbyło się IV Ogólnopolskie Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej Gdynia 2007, na którym zaprezentowało wybór ponad stu ze zgłoszonych siedmuset prac artystów z całego kraju. Podczas otwarcia organizator

procesami w Marynarce Wojennej, Grudniem 1970 r., strajkami w stoczni i powstaniem Solidarności. Wszystko to pokazano w postaci fotografii, dokumentów i przedmiotów z tamtych lat.

Okres prawie dwóch lat, które upłynęły od otwarcia i udostępnienia zwiedzającym wystawy stałej potwierdził zasadność zastosowanych rozwiązań i propozycji. Jednocześnie reakcje i oczekiwania widzów spowodowały, że podjęto działania, które wzbogacą ekspozycję i pozwolą na wprowadzenie dodatkowych elementów do jej przestrzeni.

Jak wspomniano wyżej wystawa stała zajmuje dwa poziomy muzeum. Na poziomie wejścia do budynku znajduje się ponad-



Biennale – Stowarzyszenie Promocji Artystów Wybrzeża ERA-Art z Gdyni – zaproponował występ modelek. Specyficznym „wybiegiem” był element stały galerii, jakimi są drewniane wysokie stopnie. Zdarza się też, że podczas wystaw są one miejscem prezentacji rzeźby czy też innych przestrzennych prac. W sezonie letnim odbywają się w tych salach organizowane przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie we współpracy z urzędem miejskim w Gdyni wystawy stanowiące część szeroko rozbudowanego projektu „Gdynia Design Days”.

Muzeum dysponuje również salą poniżej poziomu wejścia głównego o powierzchni 160 m² z wyłącznie sztucznym oświetleniem. Prezentowane są w niej ekspozycje zmienne sztuki dawnej i współczesnej wymagającej szczególnych warunków, bez dostępu światła dziennego. Nadaje się ona doskonale do wystaw grafik, rysunków, delikatnych tkanin, miniatur malarskich, fotografii.

Nowoczesny w formie budynek, ze stosunkowo dużą powierzchnią wystawienniczą, otworzył nowe możliwości ekspozycyjne oraz edukacyjne. W ciągu bez mała dwóch lat funkcjonowania placówki w nowym gmachu zrealizowano ponad czterdzieści wystaw zmiennych o bardzo różnorodnej tematyce. Z punktu widzenia miejscowego środowiska artystycznego malarzy, rzeźbiarzy, grafików, tkaczy artystycznych, fotografików itp., możliwość ekspozycji ich dorobku indywidualnego i zespołowego stanowi walor nie do przecenienia. Wystawy pokazują bogactwo form i tematów, a przede wszystkim umożliwiają kontakt artysty z szeroką publicznością. Pod tym względem, przy skromnych możliwościach prezentacji w galeriach miasta, muzeum urasta do rangi głównego medium gdyńskiego środowiska artystycznego. Pełni ono tym samym jedno z istotnych narzędzi jego promocji, a również i promocji artystycznej miasta. Jest to tym bardziej istotne, że za pośrednictwem muzeum artyści mogą wyjść z prezentacją swych prac poza lokalny ośrodek dzięki wymianie wystaw z placówkami zagranicznymi.

Odpowiednie warunki ekspozycyjne pozwalają na sprowadzanie wystaw z innych muzeów w kraju i zagranicą. Oczywiście ich zakres tematyczny i ranga uzależnione są nie tylko od istniejącej powierzchni, ale przede wszystkim od posiadanych środków finansowych, które można przeznaczyć na ich przyjęcie w Gdyni, a które nie są duże. Tym niemniej kilka takich wystaw udało się zrealizować. W ubiegłym roku przy okazji Festiwalu Filmowego w Gdyni pokazano wystawę poświęconą twórczości Felliniego pt. „Maestro Fellini”, oraz ekspozycję „Pola Negri. Legenda kina”. W roku bieżącym Muzeum Kinematografii

w Łodzi zrealizowało wystawę poświęconą reżyserowi i aktorowi Romanowi Polańskiemu, którą udało się sprowadzić do gdyńskiego muzeum. Zaprezentowano również wystawę portretów artystów polskich ostatniego stulecia wykonanych przez fotografików Czesława Czaplńskiego i Benedykta Jerzego Dorysa, którą wcześniej (2007 r.) zorganizowało Muzeum Narodowe w Warszawie.

Muzeum to również, jeśli nie przede wszystkim przestrzeń realizacji wystaw historycznych. Nie wspominając już o wystawie stałej, która jest prezentacją dzieł Gdyni, placówka włącza się swoimi ekspozycjami w przedsięwzięcia upamiętniające ważne wydarzenia w historii kraju i regionu. Ubiegły rok był symboliczny ze względu na obchody 80. rocznicy odzyskania niepodległości Polski po latach zaborowego niebytu. Była to okazja do zorganizowania wielu ważnych ekspozycji oraz innych form przekazu treści historycznych, jak wykłady, konkursy, promocje książek. Do znaczących realizacji zaliczyć należy wystawę „Dla Ciebie Polsko i Dla Twojej Chwały. Symbolika Niepodległości 3 V 1791– Sierpień 1980”. Zaprezentowano na niej przebogaty materiał o tematyce patriotycznej ze zbiorów kolekcjonerskich. Przy współpracy Polskiego Towarzystwa Historycznego zrealizowany został cykl wykładów badaczy z uniwersytetów w Gdańsku i Toruniu poświęconych tematyce II RP. W roku bieżącym z okazji 70. rocznicy wybuchu II wojny światowej muzeum we współpracy z historykami z różnych placówek naukowych Wybrzeża przygotowało wystawę pt. „Gdynia 1939. Losy miasta i ludzi”. Towarzyszyła jej konferencja popularnonaukowa o tym samym tytule.

Z racji atrakcyjności budynku i jego dosłownie nadmorskiego położenia, staje się muzeum centrum wielu imprez daleko wykraczających poza *stricte* wystawiennicze i edukacyjne funkcje. Tu odbywają się konferencje naukowe i popularnonaukowe nie tylko o tematyce historycznej czy artystycznej. Do istotniejszych zaliczyć należy: jednodniową sesję wyjazdową IX Konferencji Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego zorganizowaną przez Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku i współpracujące instytucje muzealne w kraju, Ogólnopolską Konferencję Urbanistów i Architektów Polskich na temat „Komercjalizacja przestrzeni publicznej” i w maju 2009 r. na temat „Piękno i energia. Współczesny model budowania dzielnic mieszkaniowych w Europie” zorganizowaną przez Stowarzyszenie Urbanistów Polskich oraz Politechnikę Gdańską, Ogólnopolską Konferencję „II Rzeczpospolita z morzem w tle” poświęconą pamięci zmarłego wybitnego historyka, profesora Uniwersytetu Gdańskiego Romana Wapińskiego, „Pomorze w centrum przemian demokratycz-



7. Lekcja muzealna w muzeum

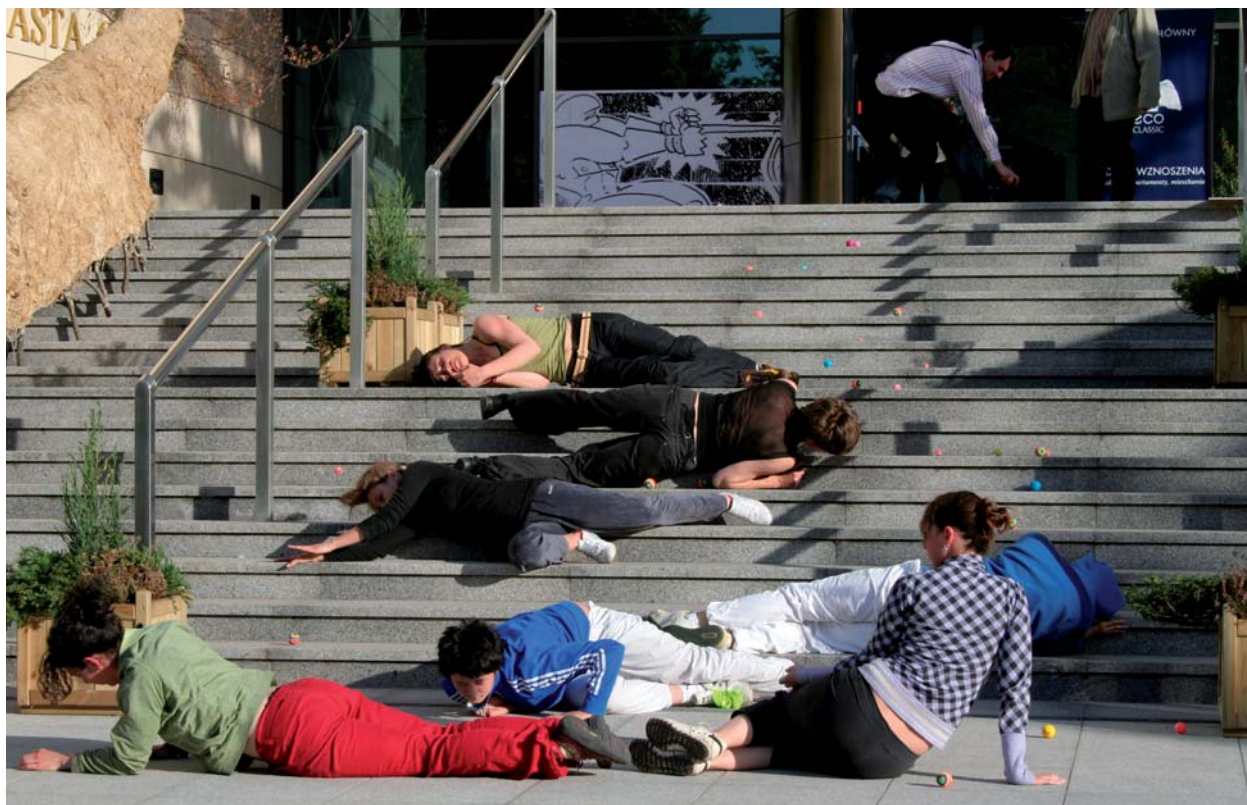
7. Lesson in a museum

nych w Europie Środkowej” i wiele innych nie mniej ciekawych sesji. Jako przykład niech posłuży konferencja naukowo-żywnieniowa lekarzy onkologów na temat „Terapia żywnieniowa w XX wieku”.

Muzeum stało się miejscem uroczystych i roboczych spotkań instytucji miejskich i pomorskich, tu odbyły się uroczystości wręczenia nagród artystycznych Prezydenta Miasta – Galion Gdyński i przyznania stypendiów naukowych Prezydenta Miasta, ale też spotkanie przedsiębiorców gdyńskich z prezydentem miasta Wojciechem Szczurkiem. Stałym elementem działalności muzeum są promocje książek historycznych poświęconych Pomorzu, Gdyni, współczesnej historii etc. Gromadzą one liczne grono uczestników w godzinach popołudniowych i wieczornych, poza porą udostępniania wystaw.

Inną formą funkcjonowania placówki są cykliczne koncerty Gdyńskiej Orkiestry Kameralnej, które towarzyszą wykładom z historii sztuki. Ideą tych spotkań jest przybliżenie odbiorcom poszczególnych okresów wyodrębnionych w sztukach plastycznych w połączeniu z muzyką. W najbliższym czasie zainaugurowany zostanie cykl wieczornych koncertów muzycznych adresowanych do szerokiego grona słuchaczy.

Doświadczenia związane z oprowadzaniem oraz prowadzeniem zajęć dla dzieci i młodzieży pozwoliły na przygotowanie rozbudowanej oferty edukacyjnej,



8. Wystawa „Bałtycki Chaleurs” – performance przed muzeum 2008

8. Exhibition “The Baltic Chaleurs” – performance in front of the museum, 2008

(Wszystkie fot. M. Szerle, Muzeum Miasta Gdyni)

jaką są tematyczne lekcje muzealne i warsztaty. Ta forma zajęć cieszy się dużą popularnością i wydaje się, że w stosunku do młodszych grup będzie rozwijana. Lekcje muzealne pomyślane są jako uzupełnienie programów przedszkoli, szkół podstawowych, gimnazjów oraz liceów. Sposób prowadzenia zajęć jest dostosowany do wieku uczestników. Istnieje również możliwość opracowania tematów zaproponowanych przez nauczyciela.

W ramach zajęć historycznych uczestnicy mają możliwość wykorzystania świeżo zdobytej wiedzy, rozwiązując różne zadania, łamigłówki oraz odpowiadając na pytania znajdujące się na specjalnych kartach edukacyjnych. Zadania wykonywane są zarówno w grupach, jak i indywidualnie. Lekcje prowadzone są w łatwej, zapadającej w pamięć formie, z uwzględnieniem nowoczesnej metodyki, w tym gier dydaktycznych i innych form nauczania interaktywnego, jak warsztaty, quizy, konkursy, z wykorzystaniem również materiałów archiwalnych, muzealnych i filmów oświatowych obrazujących przekazywane treści. Na potrzeby zajęć edukacyjnych pracownicy merytoryczni przygotowali specjalne materiały w postaci książeczki dla dzieci od klasy 0 do 3 i karty edukacyjne dla uczniów wyższych klas.

Nowy gmach muzealny pozwala na włączanie się muzeum do międzynarodowej imprezy, jaką jest majowa Noc Muzeów. Dotychczas odbyły się dwie. W tym roku placówkę odwiedziło 3311 osób, o ponad tysiąc więcej niż w roku ubiegłym. Ta forma otwarcia się na szeroką publiczność w niecodziennym klimacie przyciąga zwiedzających, którzy w muzeum nieczęsto bywają.

Muzeum prowadzi działalność naukowo-wydawniczą, publikując serię „Studia i Materiały Muzeum

Miasta Gdyni”. W jej ramach ukazują się dokumenty źródłowe do dziejów Gdyni w okresie przedindustrialnym, monografie oraz zbiory studiów pt. *Wędrówki po dziejach Gdyni*. Są to opracowania młodych badaczy, którzy byli stypendystami naukowymi Prezydenta Miasta Gdyni. Seria jest dobrym przykładem współpracy między uczelniami Wybrzeża, władzami samorządowymi miasta oraz muzeum.

Muzeum współpracuje z wieloma towarzystwami i instytucjami naukowymi w zakresie organizacji wykładów, konferencji, odczytów, pogadanek, konkursów. Są to między innymi: Wydział Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Polskie Towarzystwo Historyczne – Oddział w Gdańsku, Polskie Towarzystwo Numizmatyczne, Związek Harcerstwa Polskiego, Instytut Pamięci Narodowej – Oddział w Gdańsku, Koło Starych Gdynian, Towarzystwo Miłośników Gdyni itd. Listę tę można jeszcze wydłużać, a dowodzi ona tylko jednego – że muzeum odpowiada na inicjatywy różnych organizacji, stowarzyszeń i instytucji, które chcą z nami współpracować w realizacji zadań wspólnych celów edukacyjnych i oświatowych.

Nowy budynek muzealny w sposób zdecydowany wpłynął na zwiększenie atrakcyjności oferty placówki, czego wyrazem jest wzrost frekwencji. W pierwszym pełnym roku działalności – 2008, ekspozycje w gmachu zwiedziło 28 243 osób oraz 4924 uczestników spotkań, konferencji i zajęć edukacyjnych. W sumie daje to liczbę 33 167 osób. Natomiast do czerwca roku 2009 liczba ta wyniosła 17 799 odwiedzających. Dane te odnoszą się tylko do działań, które mają miejsce w nowym gmachu i nie obejmują form działalności realizowanych poza nim.

Przypisy

¹ D. Płaza-Opacka, *Gdynia – miasto z morza – muzeum z marzeń jej mieszkańców*. Muzeum Miasta Gdyni i jego działalność w nowej siedzibie, „Rocznik Gdyni” 2008, nr 20, s. 13-25; Taż, *Muzeum Miasta Gdyni – obecne działania i funkcje*, [w:] *Muzea Pomorskie. Twórcy, zbiory i funkcje kulturowe. VIII konferencja kaszubsko-pomorska*, Słupsk-Gdańsk 2005, s. 216-227; B. Mikołajczuk, *Tradycje muzealne w Gdyni w okresie międzywojennym*, [w:] *Ibidem*, s. 199-207; T. Rembalski, *Charakterystyka zbiorów Muzeum Miasta Gdyni*, [w:] *Ibidem*, s. 228-233.

² Zarządzenie Prezydenta Miasta Gdyni o powołaniu Muzeum Miasta Gdyni z 1 I 1983 r.

³ O tych problemach jak i niewątpliwych sukcesach muzeum patrz: A. Kościelecka, *Dziesięciolecie Muzeum Miasta*, „Rocznik Gdyni” 1992/93, nr 11, s. 171.

⁴ Wystawy organizowano w wolnych pomieszczeniach handlowych nowego Domu Handlowego „Batory”, Centrum handlowego „Wzgórze”, Centrum Handlowego „Euromarket”, Urzędzie Miasta Gdyni, magazynie portowym czy też budynku Dworca Morskiego.

⁵ W pomieszczeniach Domku Abrahama przy ul. Starowiejskiej 30 po przeprowadzeniu niezbędnego remontu otwarto w 2007 r. nową ekspozycję związaną z wsią Gdynia. Otrzymała ona nazwę „Zanim powstało miasto. Gdynia i jej mieszkańcy w XIX i XX wieku”. We wrześniu b.r. ekspozycja została rozszerzona o nowe dwa pomieszczenia i przebudowana. Zwiedzający mogą obejrzeć pomieszczenia prezentujące wygląd i wyposażenie dawnych kuchni, pokój mieszkalny i dwa pokoje letników. Przygotowano też pokój, w którym odbywają się zajęcia warsztatowe i lekcje dla młodszych dzieci.

⁶ Materiały do konkursu przechowywane są w archiwum Muzeum Miasta Gdyni.

Dagmara Płaza-Opacka

Museum of the City of Gdynia with the Sea in the Background

A new building of the Museum of the City of Gdynia was opened to the public in November 2007, creating wide perspectives for the functioning of this institution. The five-storey modern edifice is situated in the very centre of the town, near the beaches and the promenades. It contains workshops, administration offices, storerooms for the museum collections, technical and social facilities, and a conservation workshop. Half of the exhibition space is occupied by a permanent exposition, which shows stages in the development of Gdynia together with an expanded part pertaining to the years 1920-1939, the period when the port and the town were built. The remaining

space is used for assorted changing expositions. The displayed shows deal with history and art – painting, graphic art and fabrics. The showrooms are used for concerts, lectures, conferences and book promotions. The museum is involved in educational undertakings addressed to children and young people, and introduces new forms, such as special theme lectures and workshops. The modern museum building and the extensive and diverse exhibition and educational promotion offer have turned the titular museum into one of the central cultural institutions of the town.

□

PRZEMIESZCZENIA

UWAGI WOKÓŁ ROZBUDOWY MUZEUM SZTUKI W ŁODZI

Władysław Strzemiński pisał w 1935 r.: *W kształtowaniu kultury plastycznej największe znaczenie przypada muzeom. Dlatego ze względu na kierunek kształtowania się kultury plastycznej szerokich mas społeczeństwa łódzkiego nie może być obojętnym, jak będzie się odbywała rozbudowa zbiorów muzeum miejskiego im. J. i K. Bartoszewiczów¹.* W roku 2009 – po prawie 80 latach rozwoju muzeum początkowo noszącego tę nazwę, po wczesnym przełomowym zdarzeniu, gdy jego zbiór został wzbogacony (a tym samym przekształcony w radykalny i unikalny sposób) na początku lat 30. XX w. o Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, a dalej ewoluował w Muzeum Sztuki w Łodzi – konfrontowani jesteśmy z kolejnym zwrotnym momentem w jego historii. Naszą uwagę przyciąga stan aktualny, bowiem

obecnie rozbudowa ta dokonuje się na skalę bezprecedensową w Łodzi, jak i bezprzykładną na tle całej Polski. Kiedy redakcja rocznika „Muzealnictwo” postanowiła zająć się na łamach swojego 50. numeru obecnie wylaniającym się nowym kształtem Muzeum Sztuki, a mnie zaproponowała nakreślenie rozważań na temat tej znanej mi niegdyś dobrze instytucji, zebrałem uwagi nasuwające się w rezultacie ostatnich paru lat pracy i ekspansywnej rozbudowy muzeum, od lata 2006 r. kierowanego przez Jarosława Suchana. Jest on szóstym dyrektorem w historii Muzeum Sztuki i od trzech lat prowadzi bardzo aktywną oraz wielowymiarową jego przebudowę. Nie można jeszcze podsumowywać owych paru lat, bowiem muzeum pozostaje wciąż w procesie przemian, usiłowań potęgowania swego oddziaływania. Zmiana kierunku pracy muzeum, instytucji ze swojej natury długiego trwania, sama jest długotrwała i trzeba poczekać, aby zapoczątkowane pod nowym kierownictwem procesy mogły być kontynuowane i by zostały utrwalone. Warto będzie powrócić do tego zagadnienia.

Przywołałem na początku słowa twórcy unizmu, funkcjonalizmu, architektonizmu, by podkreślić, iż fundament Muzeum Sztuki utworzyli artyści. W późniejszym czasie Marcel Broodthaers utrzymywał, że po Marcelu Duchamp autorem definicji sztuki może stać się jedynie jej twórca². Obok Strzemińskiego Broodthaers właśnie zdaje się być istotnym historyczno-artystycznym odniesieniem w myśleniu Jarosława Suchana o muzeum artystycznym dzisiaj. I Duchamp, i Broodthaers – twórcy programów niepozbowionych

* Jaromir Jedliński, ur. 1955; studiował historię sztuki w UAM w Poznaniu oraz w Courtauld Institute, University of London; uczestnik ruchu kultury niezależnej w latach 70. i 80.; członek CIMAM (Międzynarodowy Komitet Muzeów Sztuki Nowoczesnej) przy ICOM (Międzynarodowej Radzie Muzeów) – UNESCO, członek AICA (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki), członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki; w latach 1991-1996 dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie pracował od 1980 roku; w latach 2006-2008 kierownik Galerii Foksal w Warszawie. Wykładał wiedzę o sztuce i wystawianictwie i muzeologię m.in. w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Teatralnej i TV w Łodzi, w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, a także w licznych instytucjach w świecie. Obecnie niezależny kurator, krytyk sztuki.

e-mail: jaromir@witryna.pl



1. Siedziba Muzeum Sztuki – ms², elewacja od strony ulicy Ogrodowej z neonym reliefem „muzeum sztuki ms²”, zaprojektowanym przez Mirosława Bałkę z użyciem alfabetu „a.r.” Władysława Strzemińskiego
1. Museum of Art – the ms² seat, façade from Ogrodowa Street with a “museum of art ms²” neon relief designed by Mirosław Bałka applying Władysław Strzemiński’s “a.r.” alphabet

przecież głębi myśli i cechujący się uczciwością własnych postaw – okazali się problematycznymi wzorcami dla naśladowców, dla artystów (pozorna „łatwość” imitacji), a tym bardziej zapewne dla instytucji (zasadnicza sprzeczność celów mogąca zwodzić muzeum na manowce). Gry obu Marcelów z pojęciem unikalności, ze statusem dzieła, jego wystawianiem, ich gra z muzeum stawiają taką instytucję przed zadaniem rozwiązywania kwadratury koła; skłaniać ją wszak mogą do owocnego przemyslenia własnej tożsamości. Broodthaers zwłaszcza jawi się przy tym jako koneser oraz patron idei przemieszczania znaczeń i kontekstów.

Muzeum Sztuki się zmienia. Wcześniej nie pozostawało niewzruszone. Ostatnie jednak dziesięciolecie poprzedzające połowę 2006 r. było okresem stagnacji. Od trzech lat na nowo widzimy tu ożywienie, w pewnej mierze będące efektem wcześniej podjętych decyzji, zwłaszcza co do przydzielenia Muzeum nowej siedziby, nazwanej ms² – Muzeum Sztuki Kwadrat – skrót celny. Dawna siedziba muzeum nazywana jest dziś ms¹. Obserwujemy teraz odmianę samej zasady zmienności, przyspieszenie transformacji, co dokonuje się w akordzie z rytmemi aktualnego czasu, którego znakiem są skrót. Wynika to z chęci odrobienia straconego czasu w poprzedzających rok 2006 latach, kiedy Muzeum zaledwie trwało. W nowym okresie jego aktywności (reaktywacji właściwie), uwidaczniają się

tu głównie takie procesy, jak: przemieszczenia (translokacje), przekształcenia (transformacje) oraz przełożenia (translacje). Zaczynają być widoczne ich efekty. Splot tych procesów to złożone zagadnienie.

Przemieszczenia fragmentów kolekcji Muzeum Sztuki mają swoje precedensy we wcześniej tu podejmowanych działaniach. Wpierw, w czasie kiedy kierował nim Ryszard Stanisławski (1966-1991), fragmenty zbiorów, a zwłaszcza i w największym stopniu dzieła zaliczone do nurtu konstruktywizmu polskiego powielekroć wypożyczane były w zmiennych modułach do licznych muzeów w Europie oraz Ameryce Północnej, zazwyczaj w formie gotowych wystaw problemowych. Podobnie było z raz za razem ponawianym „eksportem kulturowym” – wedle określenia Josepha Beuysa – którego przedmiotem była kolekcja dzieł i dokumentów aktywności Beuysa *Polentransport 1981*, złożona przezeń w łódzkim muzeum, obwożona potem po wielu miejscach w Polsce, Europie czy Japonii. W 1982 r. przeprowadzona została wymiana na stałe (nazwano to „eks-

perymentem w muzeografii”) zbioru dzieł artystów polskich zgromadzonych w tym celu przez Muzeum Sztuki na dzieła artystów amerykańskich, zebranych przez Museum of Contemporary Art w Los Angeles. Po drodze, kolekcje ekspediovane w przeciwnych kierunkach, prezentowane były wspólnie w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris³. W roku 1992 miała miejsce dokonana na dużą skalę swoista rozszada międzymuzealna, dwukierunkowa równoległa, czasowa translokacja kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi i zbiorów Musée d’Art Contemporain w Lyonie. Wtedy to całe muzeum lyońskie w dawnej siedzibie w Palais de Beaux-Arts oddało wszystkie swoje przestrzenie (a dodatkowo Espace Lyonnais d’Art Contemporain oraz inne jeszcze miejsca w mieście) na cele prezentacji kolekcji łódzkiej (wraz z dodatkowymi mocnymi akcentami aktualnymi), a całe Muzeum w siedzibie przy ulicy Więckowskiego, galeria w Rezydencji Księży Młyn – Willi Herbsta (oddziale Muzeum), i Galeria Wschodnia zamieniły się w scenę prezentacji kolekcji lyońskiej⁴. Tamte precedensy wynikały z innego kontekstu funkcjonowania Muzeum Sztuki. W politycznie izolowanym kraju Muzeum wypełniało swoją misję po części jako „muzeum wędrowne”, czasem jako punkt przechowywania i ekspedycji eksponatów; obwoziło incydentalnie swe zbiory po świecie. Teraz przemieszczenia dokonują się w stanie zrównoważenia polskiej

sytuacji z międzynarodowym kontekstem i zachodzą przede wszystkim na własnym terytorium muzeum oraz w obrębie jego własnych zasobów. Otwiera się szansa zakorzenienia tych zbiorów na ich miejscu. Wytwarza się nawyk odwiedzania go przez zagraniczną publiczność. Te ostatnie procesy przemieszczeń głównie mnie tu zajmują.

Muzeum poddane ostatnio zostało rozdwojeniu i podwojeniu, gdy idzie o jego lokalizację. To widomy znak aktualnej rozbudowy. Muzeum wypracowuje język dialogu z różnorodnymi odbiorcami. Wychodzi im na spotkanie na swym terenie. Dąży do spotęgowania swej obecności zwłaszcza w Łodzi. Główną rolę odgrywa w tym dążeniu Dział Edukacji, organizujący takie spotkania, jak: *Spełniona utopia. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*; *Trzy kolory: Strzeмиński. Sala neoplastyczna w neorenesansowym pałacu*; *Strzeмиński i Kobro. Historia miłości, historia muzeum*; *Cztery ścieżki Sybilli. Awangarda w dawnej tkalni*⁵, by wymienić tematy „edukacyjnych spacerów” w czasie paru tygodni w lecie 2009 roku. Przekształcenia kolekcji są wynikiem pracy zespołu Muzeum. Domyślamy się jej. Czasem i ta praca i autorefleksja nad nią są widoczne, jak miało to miejsce w maju 2008 r., kiedy odbyło się w Łodzi sympozjum „Obcy? Muzeum w przestrzeni (nad)określonej”. Dyskutowano nad kwestią zdomowienia się sztuki i jej muzeum w nowym kontekście. Dociekano „obcości” i „swojskości” tej instytucji w zmieniających się społecznych warunkach jej istnienia. Zanim nastąpiło rozdwojenie Muzeum i podwojenie siedzib, mogliśmy obejrzeć szereg pokazów przygotowujących przebudowę kolekcji – wystaw „przypiewów”, „zwrotek muzealnych”, albo „kupletów”, by nawiązać do podobnych zabiegów, jakie piętnaście lat wcześniej prowadził Rudi Fuchs w Stedelijk Museum w Amsterdamie, wkrótce po objęciu jego dyrektora, kiedy też przemieszczał i poddawał przemieszaniu zbiory własne muzeum amsterdamskiego z wypożyczanymi eksponatami, sztukę historycznej awangardy z dokonaniemi współczesnymi. Jako przejaw tych działań zre-

alizował sekwencję pięciu ekspozycji zatytułowanych „Couplets” – kolejnych odsłon improwizowanego na żywo komponowania pokazu kolekcji. Porównania z Holandią, acz posiadającą przebogata tradycję sztuki oraz nieporównywalną obfitość zbiorów i muzeów, wydają się tu być bardziej na miejscu, niż nieustannie u nas słyszane głosy wskazujące na z gruntu odmienne wzorce amerykańskie. Sztuka w Polsce, dodajmy, ma historyczne mocne związki z Niderlandami, choćby poprzez pokrewieństwa polskiego konstrukttywizmu z neoplastycyzmem. Muzeum Sztuki łączyły wspólne zainteresowania oraz współpraca z Kröller-Müller Museum opodal Otterlo, z Van Reekum Museum w Apeldoorn, czy z Van Abbemuseum w Eindhoven. Wracając do Łodzi dzisiaj i wystaw przygotowujących obecna stała ekspozycję w ms², owych do niej przygrywek prezentowanych w latach 2007-2008 w dawnym gmachu Muzeum Sztuki – ms1: miały one postać „Szkiców do kolekcji” o dominancie problemowej wskazywanej przez ich tytuły: „Sztuka i polityka”, „Siła formalizmu”, „Poza zasadą rzeczywistości”. Jeszcze nieco wcześniej, na przełomie roku 2006 i 2007, odbył się inny eksperyment muzeologiczny – wystawa zatytułowana „Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania”, podnosząca zagadnienie poddawanego krytycznemu osądowi muzeum (dzisiaj) i jego pożądanemu kształtowi (jutro), *mająca na celu przemyślenie dialektyki pożądania i repulsji*, jak pisał Jarosław Suchan we wstępie do wydanej przy jej okazji książki⁶. Do pokazu zaproszeni zostali artyści młodszej i średniej generacji z Polski; na książkę złożyły się rozważania polskich

2. Joseph Beuys, wybór z kolekcji *Polentransport 1981*, ekspozycja stała w ms²

2. Joseph Beuys, selection from the *Polentransport 1981* collection, ms² permanent exhibition



teoretyków tego samego co artyści pokolenia. I jedni, i drudzy pospołu mieli dopomóc w określeniu kształtu dzisiejszego, reanimowanego wpierv i odmłodzonego Muzeum. Doświadczenia te pomogły w ułożeniu aktualnej konfiguracji stałej ekspozycji, w głównej mierze pokazywanej na liczącej 3000 m² powierzchni wystawowej w nowej siedzibie – ms²⁷. Ogólnie stwierdzić można, że związki pokoleniowe między kierownictwem muzeum sztuki nowoczesnej, artystami oraz teoretykami sztuki i muzeologami, a także innymi jeszcze współuczestnikami dokonujących się w takim miejscu mediacji, wydają się być istotne i, prawdę mówiąc, są one nie do pominięcia ani przecenienia. Nowe pokolenie odpowiadające za stan rzeczy w Muzeum Sztuki usiłuje tworzyć teraz muzeum nowej generacji.

ms¹, dawna siedziba przy ulicy Więckowskiego, staje się w tym samym czasie laboratorium sztuki aktualnej i autorefleksji muzeologicznej. Jarosław Suchan w wywiadzie dotyczącym reinterpretacji kolekcji powiedział: *Planując ekspozycję w ms², skorzystaliśmy z doświadczeń nabytych podczas realizacji Szkieł, nie polegało to jednak na automatycznym sumowaniu zastosowanych wcześniej rozwiązań. Tym, co zostało powtórzone, jest achronologiczny układ, a zatem odrzucenie koncepcji wystawy jako ilustracji rozwoju sztuki (tak jak jawił się on modernistycznej nauce) i kreowanie przy pomocy dzieł pochodzących z różnych miejsc i czasów swego rodzaju „situacji artystycznych” korespondujących z istotnymi dla współczesnego odbiorcy tematami. Jednak same tematy, wokół których ogniskują się poszczególne części wystawy w ms², są inne⁸. O układzie ekspozycji w ms² decydują zatem owe „korespondencje tematyczne” – jak mówi szef Muzeum – a generalnie cztery obszary zagadnień unaocznianych poprzez przemysłne rozmieszczenie dzieł w galeriach trzech wyższych kondygnacji nowej siedziby. Owe układy tematyczne albo problemowe „triady” to: „polityczność, utopia, konstrukcja”; „oko, obraz, rzeczywistość”; „ciało, trauma, proteza”; „obiekt, fantazmat, fetysz”⁹. Dyrektor Muzeum mówi, iż taka konfiguracja galerii, oparta na modułach zespołów dzieł, poddawana będzie kolejnym zmianom. Zapowiada, że udział w tych rekonfiguracjach będą w przyszłości mieli kuratorzy zewnętrzni, a także wchodzący w podobną rolę artyści. Jest to koncepcja maksymalnej otwartości muzeum, dążenie do jego rozhermetyzowania. Jest to mocna deklaracja skłonności do dialogowania z różnymi segmentami społecznego otoczenia instytucji. Muzeum nie jest w takim ujęciu utożsamiane z jego kolekcją, nie jest też w pełni identyfikowalne z własnym zespołem specjalistów. Poddane reanimacji samo teraz staje się animatorem życia sztuki. Stara się też uczestniczyć w debacie*

na temat nowej muzeologii. Widzieć w tym można potwierdzenie uznania za kierunek działania wcześniej tu podkreślanej permanentnej zmienności. Zakłada ona aleatoryczność ekspozycji budowanych na rdzeniu stałej kolekcji jako sukcesji, w miarę możliwości rozwijanej, ale znaczeniowo i przestrzennie nieustannie przekształcanej oraz przemieszczanej. Przyjmuje się przy tym poddawanie jej kształtu swoistej improwizacji. Płynność i podatność na wpływy staje się pożądanym w Muzeum Sztuki wyobrażeniem pojęciowym – modelem tak sztuki, jak i jej muzeum. Zdaje się to wynikać z obrazu dominującego nurtu sztuki aktualnej. I ona sama, i jej interpretacja uznają zmienność za swoją cechą immanentną, w dużej mierze podległą wobec szerszych procesów społecznych, a także ich objaśnieniom dokonywanym przez progresywną humanistykę, a upowszechnianym przez publicystykę. Sądzić można, iż taka zmienność i odrzucanie autonomii tak sztuki, jak i jej muzeum są często nazbyt daleko posunięte. Procesy zachodzące w trakcie tworzenia artystycznego, jak i jego obrazu kreowanego w ramach publicznej instytucji sztuki nie mogą oczywiście pozostawać szczerze oddzielone od ogólnych procesów społecznych. Szef Muzeum ma świadomość tych wzajemnych powiązań. Mowa jest tu często o muzeum jako obszarze negocjacji, co wynika z założenia, iż muzeum staje się miejscem mediacji pomiędzy artystami a odbiorcami ich pracy, ale też stroną otwartej debaty na temat swego społecznego usytuowania. Stroną jednak w pewnym sensie – bierną. Zasadna wydaje się obserwacja, iż poszukiwanie języka mówiącego przede wszystkim o nas samych dzisiaj zdaje się być główną aspiracją Muzeum, także gdy idzie o prezentowanie sztuki historycznej. Dlatego wspominałem wcześniej o translacji. O przetłumaczeniu, odsłonięciu – zgodnie z powszechnymi dzisiaj standardami rozumowania – przesłania prezentowanej tu sztuki, pojmowanej jako racjonalizowanie problemów raczej, aniżeli dostarczającej doznań zmysłowych, dociekań poznawczych bądź przeżyć estetycznych. Zwiększenie frekwencji w Muzeum to kolejny motyw podejmowanych tu działań, co zrozumiałe. Oczywiście przy takich założeniach pojawia się pytanie o stopień pozostawiania muzeum po *stronie biernej*, a tym samym lokowania po *stronie czynnej* twórców aktualnej produkcji artystycznej oraz rzeczników społecznego otoczenia instytucji muzealnej, gdy idzie o obraz sztuki tu kształtowany. Inaczej mówiąc, jest to pytanie, na ile aktualny epizod sztuki dominującej na scenie życia sztuki oraz domyślne czy wypowiedziane oczekiwania publiczności muzeum mają i winny mieć wpływ na jego profil. Dawne pierwszeństwo artysty, później przejęte przez wszechwładnego



3. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, ekspozycja stała w ms²

3. „a.r.” group’s International Collection of Contemporary Art, ms² permanent exhibition

kuratora, ustępować zdają się „dyktaturze widza”¹⁰. Muzeum, rzecz jasna, musiało wpiąć w mocny sposób na nowo zaistnieć na publicznej scenie w jej aktualnej postaci. Potrzebni mu są rozmaici taktyczni sprzymierzeńcy. Dopiero po ulokowaniu się na nowo na mapie życia artystycznego i usytuowaniu w kontekście społecznym, Muzeum krzepnie znów. Proces ten rozpoczął się. Na określenie jego strategii poczekajmy jeszcze.

Maksymalnie otwarty model muzeum, znany już przecież wcześniej, może cechować się witalnością. Jest on atrakcyjny. Już dostrzegamy tego potwierdzenie – Muzeum przyciąga większą liczbę spontanicznych widzów, zwłaszcza młodzież artystyczną i odmłodzoną publiczność. Za *museum forum*, a przeciw *museum templum* – w obrębie tej nie nowej opozycji, w wyznaczeniu której kluczową rolę odegrało tworzenie w połowie lat 70. XX w. Centrum Pompidou w Paryżu – opowiadał się jednoznacznie (przynajmniej werbalnie) Ryszard Stanisławski. Henryk Stażewski, jeden ze sprawców i długowiecznych świadków narodzin historycznej awangardy (żył w latach 1894-1988), współtwórca podwalin Muzeum Sztuki oraz żywotny partner kolejnych pokoleń artystów i kontestatorów, oświadczał w połowie lat 70. XX w.: *Nowe idee powstają*

*przeciwko starym, kiedy uchylona zostaje prawda przez wtargnięcie nowej prawdy. Na dachach tej prawdy artysta i krytyk przekazują społeczeństwu odmładzającą rzeczywistość zastępującą pustkę*¹¹. Zaspokajanie ciekawości to jedna sprawa, wypełnianie pustki treścią to inna, poważniejsza kwestia. I w sztuce, i w jej muzeum wypatrujemy treści, które wypełnią dojmujące doznanie spustoszenia. Pytanie, czy dzieło sztuki jest otwarte (jak najdonośniej wywodził niegdyś Umberto Eco), czy też *winno pozostać zamknięte, być tajemnicą* (jak przekonywał Tadeusz Kantor) wciąż nas dzieli, chociaż dużo na ten temat powiedziano. Podobne pytania można kierować pod adresem muzeum – bądź otwartego, bądź może stawiającego jednak jakieś ogrodzenia (lub barykady), bariery wręcz immunologiczne, to jest samozachowawcze, a ustanawiane w imię unikalności dzieła sztuki i wyjątkowości muzeum na mapie instytucji publicznych. W tym drugim przypadku musielibyśmy dojść do *consensusu*, ku jakiemu się skłaniam, iż z tworzeniem oraz uobecnianiem sztuki łączą się unikalne zalety oraz zdolności. Wiemy, że opowiadanie się za maksymalną otwartością na przełomie lat 60. i 70. stało się dominującą odpowiedzią w praktyce artystycznej oraz wystawienniczej na temat konfliktu między tym, co elitarne a egalitarne. Jean



4. i 5. Sala Neoplastyczna, wystawa „Powtarzam je by doścignąć” 26.02-06.09.2009, siedziba Muzeum Sztuki przy ulicy Więckowskiego – msl

4. and 5. Room of Neoplasticism, exhibition ”I repeat to catch up with them”, 26 February-6 September 2009, Museum of Art msl seat in Więckowskiego Street

Clair (Gérard Régner, wieloletni – do 2005 r. – dyrektor Musée Picasso w Paryżu) podejmuje ten dylemat i uświadamia zagrożenia wobec unikalności sztuki, gdy mówi: *Muzeum – forum, muzeum otwarte. Ileż napisano o tych równie mglistych, co hojnych formułach. Otwarte jak rana, której grozi infekcja? Jak miasto, które okupuje wojsko?*¹². Póki co, widzimy, że Muzeum Sztuki poszukuje stanu równowagi pomiędzy skrajnościami. Pamię-

tajmy o linii demarkacyjnej, poza którą muzeum zagrażać może wyrzeczenie się wyjątkowej roli. Przenośnie mówiąc, jest to kwestia szczelności instytucji muzealnej, choć już nie, co jasne, jej hermetyczności. Manewry, do jakich zmuszone jest Muzeum, bardzo szeroka oferta, jaką proponuje różnym odbiorcom, nadmiar aktywności wręcz, jak może się zdawać, to wszystko wszak wynika ze szczególnej funkcji, jaką ta unikalna placówka samotnie spełnia na polskiej scenie.

Muzeum redefiniuje swoją historię, poddaje ją translacji na aktualny język interpretacji i dokonuje przekładu mowy historii sztuki na dzisiejszy, chcąc nie chcąc uproszczony tryb odbioru każdego przekazu, również artystycznego. Raz za razem – jak to ma miejsce aktualnie w wypadku wystaw w starym gmachu – msl: „Ausstellung Laibach Kunst – Rekapitulacja 2009”, czy innej zatytułowanej „Szczerość i błaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej z lat 1979-1989” skandowana tu jest donośnie aktualność, obnażająca takie swoje pierwszorzędne cechy jak drwina, parodia, maskarada. Równocześnie też pokazywana jest w sąsiedztwie pustej Sali Neoplastycznej z wprowadzonymi do niej elementami „modelu do składania” podziałów i barw podstawowych (w sali obok mamy *Kompozycję przestrzeni 4* Kobro oraz bliźniaczy „model do składania” tej rzeźby), co wchodzi w obręb projektu para-kuratorckiego artystki Elżbiety Jabłońskiej oraz Marii Morzuch zatytułowanego *Powtarzam je, by doścignąć*,¹³ realizacja Daniela Burena *Hommage à Stażewski. Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail situé*, 1985-2009, gdzie Buren zakreśla otwierające się wnętrze (a tym samym wyznacza zewnętrzne), a w obu tych przenikających się obszarach eksponowane są

powojenne obrazy i reliefy Stażewskiego. W tym działaniu dostrzec można akcentowanie ciągłości historii, a dalej związki Stażewskiego i Burena z Muzeum w nieodległej jego przeszłości, a ponadto nawiązanie do współorganizowanej przez Muzeum Sztuki wystawy par artystów „Dialog” w Moderna Museet w Sztokholmie w 1985 r., kiedy to Stażewski zaprosił Burena (polscy twórcy dobierali sobie do pary artystów ze świata).

Wtenczas Henryk Stażewski pokazywał również swoje reliefy i obrazy z lat 60. i 70. z kolekcji Muzeum Sztuki, Burena zaś podobną konstrukcją *Cabane éclatée n° 9* z roku 1985. To znowu przykłady przemieszczania akcentów dzisiaj, przepływu artefaktów, przeformułowania składowych własnej tożsamości, przy staraniu by nie tracić pamięci o własnej historii. W podobnie organiczny jak przez dziesięciolecia sposób Muzeum rozbudowuje swoją kolekcję. Dzieło *Hommage à Stażewski* Burena weszło do zbiorów, stając się ideowym oraz przestrzennym *pendent* wobec znajdującej się nieopodal Sali Neoplastycznej, będącej niegdyś pokojem gościnnym części Kolekcji grupy „a.r.”. Obecnie Kolekcja gości w ms², ms1 zaś wzbogaciło się o pokój Burena goszczący dzieła Stażewskiego. Możemy mówić tym samym o cykliczności przemieszczeń. Również w 2009 r. miała tu miejsce szczególna wystawa-wspomnienie zatytułowana „Czułe Muzeum”, będąca przedsięwzięciem para-kuratorskim artystki występującej jako Marysia Lewandowska. Zrekonstruowała ona trwające ponad ćwierćwiecze życie i pracę w Muzeum Sztuki Ryszarda Stanisławskiego i Urszuli Czartoryskiej oraz ich córki Olgi. To z jej prywatnego archiwum pochodziły liczne eksponaty-pamiątki składające się na ten pokaz. Odtworzono tu splot życia zawodowego, rodzinnego i uczuć – przenikanie się Domu i Muzeum. Dom w Muzeum oraz Muzeum w Domu to też przykład zabiegu przemieszczenia. Powstał poruszający obraz obecności i nieobecności.

W odniesieniu do muzeum o osiemdziesięcioletniej historii, którego zasadniczym obszarem zainteresowania, tożsamości oraz misji jest sztuka XX i XXI w., podstawową kwestią jest wyznaczanie współzależności pomiędzy tym, co trwałe, a tym, co nowe. Już widzieliśmy, iż niektóre praktyki stanowią kontynuację przedsięwzięć wcześniej tu realizowanych. Uporczywa myśl, iż samo pojęcie „muzeum sztuki współczesnej” jest oksymoronem lub utopią nie opuszcza nas przecież. Dawniej już wszak mawialiśmy, że Muzeum Sztuki w Łodzi to utopia zrealizowana¹⁴. Didier Maleuvre, rozważając przed kilkunastoma laty podobne zależności, stwierdzał: *Sztuka awangardowa stała się sztuką muzealną przez to właśnie, że próbowała wyzwolić się z muzeum*¹⁵. Budowanie symbiozy między muzeum a sztuką jest stałym zadaniem, na nowo obecnie w Łodzi podjętym. Dobrze to jest widoczne w nowej siedzibie ms², gdzie w sali na poziomie wejścia do budynku, poniżej i obok, acz w integralnym i fortunnym powiązaniu ze stałą kolekcją sztuki XX i XXI w. (eksponowaną na trzech wyższych kondygnacjach dawnej tkalni wysokiej fabryki Poznańskiego) ułożoną wedle przywołanych już „triad tematycznych”, prezentowana jest precyzyj-

nie zrealizowana wystawa „Political/Minimal”, przygotowana przez Klausa Biesenbacha dla Kunst Werke w Berlinie i tam pokazywana na przełomie 2008 i 2009 roku¹⁶. Ta ekspozycja w dolnych salach ms² uświadamia wielki potencjał ekspozycyjny tych przestrzeni. Pokaz dzieł trzydziestu artystów ze świata pokazanych na wystawie „Political/Minimal”, dociekając politycznych sensów, wyrażanych *implicite* bądź *explicitie* przez twórców szeroko pojmowanego nurtu Minimal Art, stanowi nawiązanie do historycznego profilu Muzeum Sztuki, a zarazem i wprowadzenie, i konkluzję dla prezentowanej obecnie w ms² opowieści na temat sztuki minionego oraz początku obecnego stulecia. A przy tym to bezbłędna, samoistna wystawa tematyczna (importowana) nieczęsto oglądanego w Polsce gatunku. Pokaz „Political/Minimal” dowodzi, iż to indywidualne dzieło sztuki, choć wplecione w narrację wystawy tematycznej, uważnie dobrane i trafnie wystawione, podporządkowuje sobie i opowieść rozwijaną przez kuratora pokazu, której staje się składnikiem, i ramę architektury, dodając kolejny głos do polifonicznego przesłania muzeum. Biorąc pod uwagę podejście do eksponowania dzieł z kolekcji na wyższych kondygnacjach, w wielce przekonywujący sposób całość układu wystawienniczego zgrała się w koncert dowodząc, że ms² stanowi instrument o potencjale pozwalającym harmonijnie wybrzmieć historycznym i współczesnym znaczeniom artystycznym w różnych rejestrach ich odbioru. ms² i w tym potęguje ich rezonans.

Innym istotnym pytaniem, kiedy myślimy o muzeum sztuki, jest kwestia, jaką wspólnotę ono reprezentuje tak po stronie świata artystycznego, jak odbiorców tej szczególnej oferty, którą publiczne muzeum artystyczne ma do zaproponowania. Mam tu na uwadze wspólnotę myśli oraz wyobrażeń, wartości i aspiracji, a nie jedynie płaszczyznę komunikacji, gdzie w końcu zawsze jedna grupa formułuje komunikat, adresując go do innej, niezależnie od ciągle pozostających w mocy postulatów dialogu. Pierre Manent mówi: *Komunikacja sama w sobie nie tworzy wspólnoty*¹⁷. Wsłuchiwanie się w oczekiwania adresata komunikatu nie może umniejszać suwerenności muzeum. Grozi mu bowiem zainfekowanie się tym, co już cytowany przeze mnie immunolog kultury – Jean Clair, diagnozuje jako „acedię”, *śmiertelną melancholię, duchową depresję Europy rodzącą się z lenistwa serca*. Były dyrektor Muzeum Picassa w Paryżu po tej diagnozie dodaje: *Takie jest dzisiejsze muzeum: nie przychodzimy tu, by spotkać się z dziełem, by odnaleźć rozwiązanie zagadki życia i śmierci, ale po to, by zmierzyć się z pustką*¹⁸. Organiczny rozwój muzeum, którego aktualnemu epizodowi tu się przyglądamy, nie zaś zerwanie z przeszłością ocala treściwość komu-

nikacji w obrębie wspólnoty (muzealników, artystów i publiczności), którzy wraz powiadają: „nasze muzeum” i jasnym jest, iż mowa o tym muzeum. Chodzi tu o wspólnotę porozumienia wspartą na podzielanych wartościach, które muzeum ma uchować, będąc ostatecznie instytucją konserwatywną. Muzeum typu, jaki tu nas zajmuje, winno reprezentować konserwyzm dynamiczny i budować porozumienie, nieustannie oddając się namysłowi nad tym, co w nas pozostaje trwałe, trwale niezmiennie, co zaś podlega przemianom, co wreszcie ulega odmianie z pozoru jedynie. Przypuszczam, iż Muzeum Sztuki, którego dyrektor kładzie mocny nacisk na autorefleksję towarzyszącą praktyce instytucji poprzez debatę, jaka tu ma miejsce, i który zapowiada wydawanie periodyku, nie zaniedba tego niezbędnego w muzeum współczesności wymogu namysłu nad stanem sztuki w rozmaitych wcieleniach, nad różnymi formami jej uobecniania¹⁹. Odyskiwana jest też tożsamość innej jeszcze wspólnoty, wcześniej wprawdzie również zaznaczana, a najmocniej poprzez wystawę dzieła Jankiela Adlera, najwybitniejszego artysty z kręgu grupy Jung Jidysz w Muzeum Sztuki w Łodzi, prezentowaną też w Kunsthalle w Düsseldorfie oraz w Tel Aviv Museum w 1985 i 1986 roku²⁰. Na jesień 2009 r., a po części w związku z obchodami 65. rocznicy likwidacji przez Niemców Litzmannstadt Getto, przygotowywana jest w Muzeum wystawa rekonstruująca współdziałanie artystów żydowskich z polskimi w tyglu awangardy międzywojnia – „Żydowska tożsamość a ruch awangardowy w Polsce”.

Jaki obraz świata, zapytajmy i jaką opowieść na temat sztuki w długim okresie jej trwania w ogóle, przedstawia muzeum poprzez swe pozbawione praktycznej użyteczności działania oraz obiekty, reprezentując mniejszą wspólnotę i zachęcając do zainteresowania się nimi nastawionej pragmatycznie większej zbiorowości, czyli społecznego otoczenia takiej placówki? Postulat transformacji, i to permanentnej, jak już widzieliśmy, dominuje w Muzeum. Wiemy już też, że opowiada się ono za koncepcją muzeum otwartego, wielorakiego, rozproszonego, przekształcającego się we współgraniu ze zmianami dokonującymi się w samej sztuce i w akordzie z autorefleksją co do jej instytucji. Powiedziane zostało, iż Broodthaers stanowi dziś ważny punkt odniesienia w myśleniu Suchana o muzeum. Widzieliśmy tego dowody w postaci wystawy zatytułowanej „Porządki urojone” prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi na przełomie 2007 i 2008 r. (w dawnej głównej siedzibie), potem zaś pokazanej w Abteiberg Museum w Mönchengladbach w drugim kwartale 2008 r. pod tytułem „So ist es und Anders”²¹. Owa wystawa-dialog pomiędzy dwoma znaczącymi i nie od

dziś współpracującymi muzeami europejskimi (przypomnijmy, iż w 1991 r. w Abteiberg Museum miała miejsce pierwsza poza Polską monograficzna wystawa Katarzyny Kobro²²), główne akcenty położyła na twórczości i postawie Edwarda Krasińskiego oraz właśnie Broodthaersa. Adaptowanie koncepcji „konstrukcji wystawienniczych” tego ostatniego do własnych praktyk ekspozycyjnych Muzeum widzimy też w pewnych fragmentach galerii stałej ekspozycji w ms1, niejaką grę z nimi podjęto nawet w aranżacji wnętrz księgarni-kawiarni w tej siedzibie. Dyrektor Suchan deklaruje ponadto, iż nosi się z zamiarem zaprezentowania pokazu dokonań Marcela Broodthaersa.

Muzeum Sztuki usiłuje mnożyć płaszczyzny dialogu ze swym otoczeniem i w samej Łodzi, w całej Polsce i w wymiarze międzynarodowym, globalnym wręcz, rozważając i po części podważając – przemieszczając znowuż – filary tożsamości tej instytucji, opierając na nich swoją dzisiejszą opowieść o następstwie faktów artystycznych, rozszerzając jej spektrum. Na przykład, wraz z inauguracją nowej siedziby – ms² i stałej ekspozycji kolekcji sztuki XX oraz XXI stulecia w nowym układzie, otwarta została wystawa prezentująca dzieło Katarzyny Kobro wespół z twórczością aktywnej po II wojnie światowej brazylijskiej artystki Lygii Clark, która docieka – analogicznie do „rytmów czasoprzestrzennych” Kobro – „wszechogarniającego rytmu świata”, buduje „przestrzenie modulowane”²³. Prosta konstatacja, ta mianowicie, że Muzeum pozostaje jedyną w Polsce znaczącą placówką, która w domenie swojej specjalizacji ma złożone konsekwencje. Wypełniać bowiem musi szereg funkcji, odgrywać różnorakie role, nakreślać przy tym własny kontekst, rozszerzać go w obliczu płynnego charakteru i globalnego wymiaru zjawisk współczesnej kultury, pozbawione czy to konkurujących z nim w jego specyfice, czy też dzielących z nim pokrewne zadania innych placówek podobnego rodzaju w kraju. Piętrzy to oczekiwania wobec Muzeum. Nieraz sprowadzają się one do wypatrywania kanonu, tu jakoby ustanawianego, wydawanych tu werdyktów, ustalanych hierarchii. Oczekiwania te nie wydają się uprawnione. Już nie, w każdym razie. Brak lokalnego kontekstu zastępuje obecnie w naturalny sposób kontekst światowy. Uzasadnione jest nasze oczekiwanie dokonywanego tu wartościowania. Jego hierarchia wypracowywana jest dopiero. Z powodu samotnego w Polsce wypełniania przez Muzeum jego misji, zdawało się ono być, równie bezzasadnie, wyposażone w nadmierne możliwości, i nadal chyba się spotyka z podobnie iluzorycznymi oczekiwaniami.

Możliwości publicznej instytucji, zwłaszcza poświęconej sztuce nowoczesnej i aktualnej, a szczególnie

w Polsce, są ograniczone, i to coraz bardziej. Zapadła cisza w debacie publicznej na ten temat, jedyne słyszalne głosy tyjące życia kultury odnoszą się do „mediów publicznych”, one też jedyne zdają się zajmować centralne urzędy, organy odpowiedzialne za stan kultury, publicystykę. W sytuacji, jaką mamy, porównuje się Muzeum Sztuki do wiodących placówek muzealnych w świecie; rażąco opaczne jest to, gdy mowa o tych w Stanach Zjednoczonych. Sami muzealnicy w Polsce często utwierdzają to nieporozumienie. Bez przerwy nowojorskie a to MoMA, innym razem Metropolitan Museum, lub New Museum of Contemporary Art wskazywane są jako wzorce. Zgoda – gdy bierzemy pod uwagę znaczenie historycznej kolekcji Muzeum, jego swobodnego *ethosu*, wyjątkowości i mitu, porównania z najbardziej znaczącymi muzeami było dawniej (przed 1989 r.) uprawnione, acz zarazem w sytuacji ówczesnej izolacji Polski po części życzeniowe i praktycznie słabo sprawdzalne. Siłą muzeum wtedy była jego legenda, a głównym zadaniem – podtrzymywanie jej oraz utwierdzanie. Robione to było głównie poza Polską. Obecnie mierzyć się ono musi tak z własnym mitem, jak i ze znacznie bardziej powszechną znajomością międzynarodowego kontekstu usiłowań, jakie w nim są podejmowane. Mit działał w świecie, którego model miał wyznaczone centra; obecne muzeum działa w rzeczywistości, której *matrix* to sieć równorzędnych miejsc, dzień po dniu zmuszonych uzasadniać swoje istnienie. A przy tym wszystkim styka się z mniejszą bezinteresownością artystów i innych swoich partnerów w wypełnianiu własnej misji na wolnym rynku wzajemnie świadczonych usług kulturalnych. Wtopione pozostaje w kontekst rosnącej obojętności większości społeczeństwa wobec kultury twórczej w ogóle. Widzimy to zarówno po stronie części świata artystycznego, jak i potencjalnych odbiorców, których oczekiwania (albo raczej ich brak) przenoszone są na decyzje administracji, w której uważnej pieczy placówka ta winna pozostawać²⁴. Tu istnienie wspólnoty uznającej muzeum za „swoje” ma do odegrania istotną rolę w uświadamianiu szczególnego znaczenia naszego muzeum i tym samym stworzenia mu dogodnych, a choćby godziwych warunków „rozbudowy zbiorów”, kontynuowania misji etc. Postulatowi wartościowania dokonywanego w muzeum w obrębie sztuki wtórować winno domaganie się wartościowania



6. Daniel Buren, „Hommage à Stażewski. Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail situé” 1985-2009 wraz z ekspozycją prac Henryka Stażewskiego z lat 1962-1973, ekspozycja stała w ms1

6. Daniel Buren, „Hommage à Stażewski. Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail situé” 1985-2009, together with an exposition of Henryk Stażewski’s 1962-1973 works, ms1 permanent exhibition

znaczenia poszczególnych muzeów i wyciągania z niego praktycznych wniosków – zagwarantowania suwerenności najważniejszym z nich, a Muzeum Sztuki w pierwszym rzędzie.

Teraz kilka uwag wkraczających po części na *territorium artis*²⁵, w obszar mniemania postaci samej sztuki. Z jednej strony mamy w Muzeum do czynienia z kolekcją dzieł – owocami wysiłku, ascezy, to jest treningu i dyscypliny, otoczonych martwiejącym mitem sztuki modernistycznej i jej muzeum, z drugiej zaś z oczekiwaniem atrakcyjnego, przystępnego widowiska. Tworzenie artystyczne jako praktykowanie wdzięczności, a na gruncie tej samej wartości zakorzeniona niegdyś była praktyka Muzeum Sztuki, konfrontuje się obecnie z odmową wdzięczności, jej zanegowaniem albo z zalecaniem niewdzięczności, negacji, apofatyczności²⁶. Powoduje to zagubienie niejednej instytucji sztuki, gdy idzie o samo pojmowanie jej misji. Muzeum nasze mierzyć się więc musi z dylematem, jak przetworzyć swój dawny, po części zmitologizowany wizerunek w spektakl i uwzględnić przy tym dzisiejszą produkcję artystyczną. Od atrakcyjności praktyk wystawienniczych w coraz większej mierze – niejako w sprzężeniu zwrotnym – zależy możliwość podtrzymywania przez tę instytucję jej dawnego *ethosu*, prezentowania przeszłej i aktualnej sztuki, która – jak powtarzał Stanisławski – *rozszerza horyzonty aktualnego pojmowania świata*. Więcej nawet, która mogłaby w przekonujący sposób

zwrócić się do odbiorcy z przesłaniem: *Musisz swoje życie zmienić* (Rilke) albo wypełnić postulat uobecniania sztuki antropologicznej (Beuys), lub która nie porzuci ambicji *poszukiwania i obrazowania obiektywnego porządku* (Marek Chlanda), czy wypatruje *bytu obrazu w metafizycznym sensie* (Marek Szczęsny), ocalając istotę sztuki – *jej tajemnicę* (Kantor), by wskazać kilka trwałych, acz zapoznanych sztuki rejestrów, porzucanych *zbyt łatwo*, jak powiada za Herbertem Wojciech Suchocki, szef Muzeum Narodowego w Poznaniu, podtrzymujący przy tym wiarę, że *przeistaczanie materii jest składnikiem zagadki sztuki i jej tworzenia*.

Sztuka sama domaga się permanentnej odmiany praktyk poświęconego jej muzeum. Muzeum Sztuki, jakkolwiek rozdwojone na ms¹ i ms², pozostaje muzeum sztuki. Bezprzymiotnikowe (ani narodowe, ani miejskie) muzeum sztuki bez dopełniaczy (nie dodano w nazwie pojęć: nowoczesnej, współczesnej, XX-go, ani XXI-go wieku), chcąc nie chcąc absolutyzuje sztukę samą. Takim nadal pragnie pozostać. Warto w każdym razie aby tak było. Jawić się ono chce jako miejsce refleksji i autorefleksji. Wielość idei muzeologicznych, ich nadmiar zgoła, nie musi onieśmielać. To muzeum śmiało samo wytyczało swoją drogę. Pojmowanie twórczości artystycznej jako autonomicznej oraz wynikająca z tego suwerenna natura muzeum poświęconego tak rozumianej sztuce, wysłowione zostało w sposób niezrównany przez Ada Reinhardta w tekście ART-AS-ART, który warto przypominać. *Jedynym znaczeniem sztuki-jako-sztuki, dawnej lub obecnej, jest znaczenie artystyczne. (...) Jedynym miejscem dla sztuki-jako-sztuki jest muzeum sztuki. Powodem istnienia muzeum sztuki jest uchronienie dawnej i nowoczesnej sztuki, jaka nie może już być stworzona oraz, jaka już nie musi być tworzona. (...) Muzeum, które staje się osobistym pomnikiem kuratora sztuki, albo założeniem uświęcającym kolekcjonera sztuki, albo manufakturą historii sztuki bądź segmentem rynku artysty jest hańbą. Każde zakłócenie prawdziwej ciszy muzeum, jego bezzasadowości, hermetyczności (airlessness) oraz zamartwłości oznacza nieposzanowanie²⁷. Jest to ograniczenie, którego winniśmy być świadomi. Ograniczenie szlachetne, samo-siebie-przekraczające, zobowiązujące i wymagające wobec wszystkich uczestników istnienia idiomu muzeum sztuki.*

Muzeum Sztuki staje więc przed fundamentalnym dylematem: w jaki sposób podtrzymać swoją legendę, zagospodarować swą historię, poddać translacji wedle dzisiejszych reguł komunikacji własny *ethos* i jak transfigurować (przeobrazić) te elementy w spektakl o rozpoznawalnych dla różnych ludzi składnikach oraz składni, co czynić musi w coraz bardziej indyfe-

rentnej, wręcz akulturalnej aurze. Aktualna twórczość artystyczna głównego nurtu nie zawsze, jak to widzimy, jest sprzymierzeńcem wartości, jakie tak pojmowane muzeum reprezentuje. Oglądamy bowiem w jej przejawach dryfowanie po bezmiarze kultury masowej, współuczestniczenie w infantylizacji życia zbiorowego, a w istocie bezzasadne skazywanie się na bezradność oraz na bezwolność. *Muzeum jest instrumentem krytycznym* – powtarzał Stanisławski i w Łodzi praktykowano takie widzenie roli muzeum. Pracy muzeum towarzyszy odwaga otwierania drzwi przed wybranymi zjawiskami artystycznymi, zamykania zaś przed innymi na podstawie norm, jakie określają profil instytucji, nie zaś na impulsy czulej i posłusznej fotokomórki wpuszczającej do niej widzów i rejestrującej frekwencję. Dopiero po dokonaniu tych wyborów muzeum otwiera szeroko drzwi przed wszystkimi i poddaje się publicznemu osądowi, moderowanemu przez znawców i krytykę artystyczną w otwartej debacie na temat swoich propozycji. Praktyka Muzeum w ostatnim czasie pokazuje, iż jego działaniu przyświeca chyba rozważanie wskazanych tu dylematów i wyzwania. Muzeum Sztuki nie jest anonimem. ms¹ wraz z ms² winny okazać się jego dzisiejszymi synonimami, w następstwie niezbędnej, ma się rozumieć, ewolucji. Na to potrzeba czasu. Oby muzeum owocnie go wykorzystało. Przypomnijmy, że – jak powiada chętnie przeze mnie przywoływany Jean Clair – *Nazwisko jest powołaniem²⁸*.

Warto w tym miejscu więc jeszcze przypomnieć dziedzictwo, kilka jego obszarów – artystyczny i historyczny, a również urbanistyczny, wobec tak silnego splecenia się historii i aktualnego rozwoju Muzeum z unikalną zabudową Łodzi. Jego fundament stanowi utworzona na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX w. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Udostępniona publiczności w roku 1931, dalej przez dziesięciolecie rozbudowywana, włączona została do zbiorów Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, działającego od 1930 r. w gmachu starego ratusza przy Placu Wolności. Był to czas, kiedy apogeum łódzkiej gospodarki stało się już przeszłością, wybudowane w czasie *prosperity* Łodzi fabryki wciąż tu działały, ale już w obliczu zastoju. Muzeum utworzone zostało w czasie światowego kryzysu gospodarczego. Był to czas, kiedy przemysłowa, wielonarodowościowa, witalna Łódź, jedyne na terenach Polski miasto o amerykańskim charakterze, młode, drapieżne *hybris*, stworzyło warunki do założenia podwalin pod jedno z pierwszych w świecie muzeów sztuki awangardowej. Efekty tego aktu założycielskiego okazały się zrazu ograniczone ze względów historycznych (II wojna światowa, potem włączenie



Polski w archipelag „obozu wschodniego”, dalsza pauperyzacja Łodzi i jej, posługując się terminem użytym przez Mieczysława Porębskiego, „ruderyzacja”), chociaż ów mit ożywił na skalę międzynarodową w najbardziej owocny sposób Stanisławski – drugi po Marianie Minichu (1935-1965) dyrektor Muzeum Sztuki. Od końca lat 40. XX w. gnieździło się ono w dawnym pałacu najmłodszego syna Izraela Kalmanowicza Poznańskiego – Maurycego, zbudowanym w 1886 r. według projektu Adolfa Zeligsona. Oprócz tej głównej wówczas siedziby muzeum przysposobiło też za dyrekcji Stanisławskiego do celów wystawienniczych (i innych funkcji kulturalnych) kolejną rezydencję – Willę Herbsta w rejonie Księżego Młyna (na terenie imperium innej niż Poznańscy rodziny potentatów przemysłu tekstylnego – Scheiblerów). Pamiętać też warto, iż na początku lat 70. XX w. Stanisławski doprowadził do powstania projektu (autorstwa architekta Jana Fiszera) wybudowania nowego gmachu muzeum w rekreacyjnej dzielnicy miasta – na Zdrowiu. To bliskie zrealizowania zamierzenie zostało zatrzymane w efekcie uświadomienia sobie przez władze PRL załamania swej lunatycznej polityki gospodarczej. Teraz zaś, po latach starań, już pod kierownictwem Suchana, który szereg wcześniejszych już uzgodnień kontynuował, co po części może go ograniczać w realizowaniu własnych zamysłów, Muzeum nareszcie pozyskało nową postindustrialną przestrzeń – dawną tkalnię postawioną w 1895 r. w obrębie kompleksu fabrycznego Izraela Kalmanowicza Poznańskiego, od 1889 r. – Towarzystwa Akcyjnego Wyrobów Bawełnianych I.K. Poznańskiego przy ulicy Ogrodowej. Obejmując ją Muzeum weszło w kontekst zrewitalizowanego zespołu pofabrycznego przemienionego w centrum handlowo-kulturalno-rozrywkowe, nazwane „Manufaktura”, zarzą-

to wiosną roku 2008, a udostępnienie publiczności tej siedziby miało miejsce w końcu listopada tegoż roku. „Manufaktura” to centrum Łodzi (w urbanistycznym i społecznym znaczeniu przyciągania i koncentrowania uwagi) – punkt magnetyczny. Takiego centrum miasto było pozbawione. Życie miejskie rozciągało się wzdłuż ulicy Piotrkowskiej. Miała Łódź wszakże symboliczne centra: Szkołę Filmową przy ulicy Targowej czy właśnie Muzeum Sztuki, które nazywane było „magnetycznym punktem”. Nowa siedziba Muzeum otrzymała miano ms², Muzeum Sztuki do drugiej potęgi, a lapidarna i atrakcyjna nazwa ma dziś duże znaczenie – dla porównania przywołać można dopiero co otwarte w Rzymie Muzeum Narodowe Sztuki XXI wieku (Museo nazionale delle arti del XXI secolo), którego projekt stworzyła Zaha Hadid, oznaczone podobnym do łódzkiego ms² wieloznaczeniowym skrótem MAXXI. Kiedy wcześniej, na początku lat 90. ubiegłego stulecia znowu zaczęliśmy sobie wyobrażać, że istnieją warunki stworzenia nowej siedziby muzeum, zorganizowana została w Łodzi wystawa i konferencja oraz wydana publikacja naświetlająca różnorodne aspekty zagadnienia ujętego w hasło: „Muzeum. Architektura wobec sztuki. W poszukiwaniu consensusu”. Zadaliśmy kilka pytań dotyczących centralnych spraw w obrębie tego zagadnienia, kierowanych do architektów, kuratorów, muzeologów. Katharina Schmidt, ówczesna dyrektor Öffentliche Kunstsammlung w Bazylei, która wcześniej stworzyła nową siedzibę Muzeum Sztuki (Kunstmuseum) w Bonn, podpowiadała: *należy brać pod uwagę wszelkie udogodnienia sprzyjające koncentracji wizualnej i duchowemu doświadczeniu sztuki*²⁹.

Jeżeli przyjmiemy, iż centra takie jak łódzka „Manufaktura” stanowią skupiska wielorakiej i wyspecjalizowanej oferty usług XXI w., usług zindustrializowa-

7. Fragment wystawy „Czułe Muzeum, Tytuł roboczy: archiwum” 26.02-03.05.2009, ms1

7. Fragment of the “Gentle Museum. Working title: archive” exhibition, 26 February-3 May 2009, ms1



8. Wystawa „Political/Minimal” 18.06-23.08.2009, ms²

8. Exhibition "Political/Minimal" 18 June -23 August 2009, ms²

nich, gdy założymy, iż propozycja muzeów aktualnie zaliczona może zostać do sfery wyspecjalizowanych i negocjowanych usług, to w przypadku ms² mamy do czynienia z tak właśnie widzianą w kontekście społecznym redefinicją tożsamości Muzeum Sztuki – ze zindustrializowaną usługą kulturową (artystyczną, edukacyjną, promocyjną, wypoczynkową etc.), zlokalizowaną w przemysłowym centrum oferującym pokrewne oraz zupełnie odmienne usługi, zwłaszcza handlowe, jakimi pospołu przyciąga publiczność na swoje rozległe tereny „Manufaktura”. Tu bowiem tętni dzisiejsze życie. Pamiętajmy jednak słowa Reinhardta: *Sztuka nie stanowi duchowej strony businessu*³⁰.

Muzeum ustanawia wartości i prezentuje obiekty stanowiące efekty owych zabiegów waloryzacji („ekonomia niematerialnego”). Wchodzi zaś teraz w obręb kompleksu, który wystawia (w przeważającej mierze – na sprzedaż) przedmioty posiadające swą cenę. Muzeum Sztuki, będące publiczną instytucją kultury (o hybrydowym charakterze, jest Instytucją Samorządu Województwa Łódzkiego współfinansowaną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) nie ma, co jasne, na celu osiągnięcia zysku. Całe otoczenie nowej siedziby muzeum nastawione jest na zysk. Być może w odmienny sposób wypełnia się w czasie obecnym, podążam śladem określenia „industrializacja usług” w odniesieniu do muzeum usytuowanego w sercu życia zbiorowego – w centrum handlowo-wypoczynkowym „Manufaktura”, postulat Strzemińskiego dotyczący „industrializacji sztuki”. Chociaż brzmi to przewrotnie w sytuacji przemysłowej. Twórca Muzeum Sztuki mówił w swojej dyskusji z Leonem Chwist-

kiem w 1935 r.: *Prymitywistycznemu ideałowi sztuki nieskończonej ilości drobnych warsztatów, gdzie każdy maluje obrazy na własny użytek, sam dla siebie – przeciwstawiam ideał industrializacji sztuki, opanowania przez sztukę techniki maszynowej, naukowe badanie jej elementów i ich oddziaływanie psychofizjologiczne, związania sztuki z procesem wytwórczym, by mogła kształtować przebieg funkcji życia codziennego i stać się w ten sposób utylitarnym czynnikiem życia społecznego*³¹. Dzisiaj centralne napięcie między z jednej strony społecznymi oczekiwaniami wobec sztuki oraz jej publicznych instytucji a aspiracjami jej twórców oraz specjalistów kierujących tymi instytucjami, ze strony drugiej, zdaje się wyznaczać społeczny wymóg ich usługowego charakteru. To wynik stanu świadomości co do potrzeby istnienia instytucji sztuki, w dalszej kolejności również efekt stanu finansów publicznych. Umieszczenie Muzeum w centrum komercyjno-wypoczynkowym obrazuje owo napięcie. Władze miasta, działając w imię swojej polityki społecznej, w tym kulturalnej, i na miarę swoich możliwości, perswadują wielkim kupcom, by w zamian za możliwość objęcia przez nich pofabrycznych terenów i prowadzenie tam handlu, przyjęli w obręb swojego kompleksu muzeum. Tylko w ten sposób, jak dotąd, udało się pozyskać nowe gmachy muzeum (dla jedynego, nigdy dość podkreślać, muzeum sztuki nowoczesnej w Polsce). Ta wymuszona symbioza może doprowadzić do harmonijnego współistnienia handlu, rozrywki i muzeum sztuki w jednym kompleksie. Nie musi to i nie może determinować praktyk wystawienniczych Muzeum. Sąsiedztwo centrum handlowego może się okazać pozytywne. Jest to

i wyzwanie dla instytucji kultury, i bezwzględny sprawdzian jej rzeczywistej użyteczności. Sytuacja taka jest bowiem transparentna, nie pozostawia złudzeń, ale tym bardziej nie zwalnia ze zobowiązań. Przeciwnie, zmusza do zakreślenia nieprzekraczalnych dla muzeum granic kompromisu, tak wobec komercyjnego, nastawionego głównie na wypełnianie poprzez rozrywkę i pokusy konsumpcyjne czasu wolnego użytkownika „Manufaktury”, jak i wobec nierzadko odzwierciedlających taki sam stan ducha poczynań artystów. Muzeum musi określić swoją autonomię, poszukując poza tym wszelkich możliwych form porozumienia z ludźmi spędzającymi czas w centrum handlowym. Może wpływać na stan powszechnej świadomości w sprawach sztuki, a w takim razie, przy poprawie stanu finansów publicznych jego sytuacja może ulec kolejnej odmianie. Muzeum Sztuki ze swoją modernistyczną, awangardową tradycją i kolekcją, zwrócone ku nowym zjawiskom (wartościom), jakie przynosi twórczość dnia dzisiejszego winno wyraźnie stawiać granice zagrożeniu, jakie stwarzać może pokusa przekraczania takich kompromisów. Nie będąc Obcym w swoim nowym otoczeniu, nie powinno, moim zdaniem, wzbraniać się pozostawać w nim Innym. Muzeum Sztuki w Łodzi jest u siebie. Znakomicie wyraziło się to na wieloosiowej, czterokondygnacyjnej fasadzie dawnej tkalni wysokiej od strony ulicy Ogrodowej, obecnej siedzibie ms², na której całej szerokości wpasowany w wysokość jednej kondygnacji przebiega neonowy napis: „muzeum sztuki ms²” wykorzystujący litery alfabetu „a.r.” zaprojektowanego przez Strzeмиńskiego (z udziałem Stażewskiego) w 1930 r. opublikowanego w *Komunikacie grupy „a.r.”* nr 2 w Łodzi w roku 1932. Napis ten zaprojektował związany z muzeum od ponad dwudziestu lat Mirosław Bałka.

Rozważając aktualne znaczenie modernizmu, Roger Scruton pisał: *Transfiguracja banału, by zapożyczyć cięte określenie Arthura Danto, jest jednocześnie Eucharystią sztuki nowoczesnej. Powinniśmy zawsze szanować owych modernistycznych herosów. Ale świat uległ zmianie, a ich program nie może być już naszym. (...) modernizm oznacza zbyt wielki rozróżnienie między wysoką kulturą jego adeptów, a religijnymi uczuciami, do których się odwołuje. Czuwając nad grobem starej religii, modernizm mimo upływu lat zachowuje swą nieziemską godność. A dalej pytał: Czy mamy próbować przekazać naszą kulturę ludziom młodym, wiedząc, że możemy to zrobić tylko wtedy, kiedy wymagamy od nich wysiłków, które oni sami mogą uznawać za marnowanie czasu? Czy też mamy pozostawić im wolną rękę i pozwolić umrzeć kulturze, która nas ukształtowała i która dostarcza nam obrazów mówiących o trwałych wartościach? Takie oto pytania określają trud-*



9. Monika Sosnowska, *Nieregularny pokój*, 2007, wystawa „Porządki urojone” 13.12.2007-24.02.2008, ms1; 09.03-01.06.2008, Abteiberg Museum, Mönchengladbach

9. Monika Sosnowska, *Irregular room*, 2007, exhibition „Delusive orders” 13 December 2007-24 February 2008, ms1; 9 March-1 June 2008, Abteiberg Museum, Mönchengladbach

ną sytuację postmodernizmu³². Podobna rozważa winna towarzyszyć decyzjom podejmowanym w odniesieniu do wyborów, co i w jaki sposób pokazywać w ms². Odległość pomiędzy dawną siedzibą Muzeum w pałacu Maurycygo Poznańskiego, obecnie ms1 (niegdyś centrum modernizmu, wciąż, jak wiemy, z Salą Neoplastyczną – kaplicą konstruktywistycznej awangardy, teraz reliktem *genius loci*), a nową, teraz główną siedzibą w obrębie „Manufaktury” – ms², pokonać możemy w czasie niedługiego spaceru wzdłuż ulicy Gdańskiej, w czasie którego mijamy jeszcze jeden pałac ciągle tej samej rodziny – budowlę projektu Zeligsona z 1904 r. postawioną dla Karola Poznańskiego, kolejnego syna Izraela Kalmanowicza – gdzie mieści się konserwatorium. Po przebyciu tej drogi ogarniamy całość propozycji wystawienniczej muzeum w odniesieniu do twórczości artystycznej XX oraz XXI wieku. Spacer pomiędzy ms1 a ms² stanowi okoliczność sprzyjającą namysłowi nad relacją pomiędzy modernizmem a postmodernizmem, a także daje pogląd na przeszłość i terażniejszość Łodzi. Dostarcza też materiału do refleksji nad tym, dlaczego tu właśnie mogło powstać owo wyjątkowe muzeum. W czasie przechadzki towarzyszą nam myśli dotyczące przemieszczania sensów artystycznych i znaczeń historycznych dokonujących się tu, a uosabianych szczególnie przez Muzeum. Jakkolwiek owa sytuacja stanowi wynik kompromisowych rozwiązań mających na celu rozszerzenie powierzchni Muzeum, to uświadamiamy sobie, że sytuacja widza podejmu-

jącego wędrowkę tym szlakiem, choć przez nikogo nie zaprojektowana, jest analogiczna z wykorzenionym charakterem sztuki aktualnej. Wymuszony nowym planem sytuacyjnym budynków Muzeum stan ciągłego przemieszczania się odbiorców i przekraczania granic rozmaitych kontekstów jest paralelny z podobnym kontekstualnym, nomadycznym charakterem wytworów aktualnej twórczości, daleko posuniętą ich dematerializacją, wirtualnością, interwencyjnością, permanentnym poszukiwaniem swojego zakorzenienia przez twórców i nieustannym rozpamiętywaniem własnego wykorzenienia, stanowiącego fundamentalne zagadnienie modernizmu³³. A także – w znaczniejszym jeszcze stopniu – aktualnego stanu świadomości, nomadyzmu właśnie. Sądzę, że napięcie pomiędzy zakorzenieniem a wykorzenieniem, próba mediowania pomiędzy nimi, określa w ogóle stan rzeczy w Muzeum Sztuki dzisiaj. Podobnie wypowiada swoje aspiracje Jarosław Suchan, mówiący o muzeum jako o stanie potencjalnym, pożądanym, co odzwierciedlać zdaje się odczucie, iż *status quo* to *fluxus*, stan płynny, w dużej mierze wirtualny, w niewielkim zakresie pozostający pod czyjąś kontrolą, acz wart chociażby momentalnego uchwycenia w postaci wystawy, kolejnej odsłony kolekcji, reinterpretacji historii własnej Muzeum oraz ingerencji w konteksty społeczne, zewnętrzne wobec niego. Muzeum pragnie nie tyle nimi kierować, co wejść z nimi we wzajemną relację. Przedsięwzięcie *ms*³ *RE:AKCJA* z wiosny 2009 r., angażujące bezpośrednie społeczne otoczenie muzeum na osi ulicy Gdańskiej (łączącej *ms*¹ z *ms*²), to wynik próby zbudowania takiej interrelacji pomiędzy nimi, wykształcenia choćby incydentalnej lokalnej wspólnoty opartej na przemienności roli twórcy i odbiorcy, miejsc sztuki i życia miasta³⁴.

Przed 2030 rokiem – napisał Jacques Attali – powstaną nowe dzieła sztuki, które będą kombinacją wszelkiego rodzaju nośników i sposobów rozpowszechniania: nie będzie można rozróżnić, co jest malarstwem, rzeźbą, filmem czy literaturą. Książki opowiedzą historie ilustrowane trójwymiarowymi obrazami. Rzeźby zatańczą wraz z widzami w rytm nowej muzyki. Gry w coraz większym stopniu zaczną być używane do tworzenia, wyobrażania sobie, informowania,

nauczania, nadzorowania, a także poprawiania samooceny i wzmacniania więzi z grupą. Stare i nowe filmy będzie można oglądać w trzech wymiarach, uzupełnione o symulatory sensoryczne i wirtualne zapachy. Możliwa stanie się również konwersacja na odległość z trójwymiarowym rozmówcą albo wyświetlanie trójwymiarowych koncertów, przedstawień teatralnych i sportowych, odczytów i wykładów³⁵. Przeglądanie się świata, obserwowanie zjawisk artystycznych, zdaje się potwierdzać przewidywania, jakie wypowiada autor cytowanych słów. Hybrydyczność, wirtualność oraz nomadyczna natura dzisiejszych zjawisk artystycznych, jak i towarzyszących im powstawaniu oraz recepcji postaw, to nieodparte fakty. W swoich usiłowaniach towarzyszenia sztuce aktualnego czasu Muzeum, w odmienionej sytuacji, w globalnie teraz postrzeganym kontekście życia sztuki i muzealnictwa światowego, stara się pozostawać w dialogu z napotykanymi na podobne dylematy publicznymi instytucjami sztuki w różnych miejscach na ziemi. Balansowanie pomiędzy tymi dylematami wyznacza stan płynny. Pragnąc pozostać skarbcem własnej spuścizny, nadto laboratorium eksperymentu artystycznego i muzealnego, Muzeum staje się też agorą i miejscem oferującym dobre sposoby spędzania czasu wolnego przez potencjalnych odbiorców owej szczególnej usługi, jaką proponuje. Zasadniczym jej składnikiem staje się tworzenie zrozumiałej opowieści o tym, co dokonało się wcześniej oraz co nastaje aktualnie w dzie-



10. Wystawa „Katarzyna Kobro/Lygja Clark” 21.11.2008-01.03.2009, *ms*²

10 Exhibition ”Katarzyna Kobro/Lygja Clark” 21 November 2008-01 March 2009, *ms*²

(Fot. 1, 6-8 – M. Stępień; 2-5, 10 – P. Tomczyk; 9 – M. Cholewiński, dzięki uprzejmej zgodzie Muzeum Sztuki w Łodzi; by the kind permission of the Museum of Art in Łódź)

dzinie tworzenia. Tu muzeum dokonuje rozmaitych wyborów; może podążać w różnych kierunkach, byle w jawny sposób wyłożyło swoje zasady i utwierdziło nas w przekonaniu, iż kierując się w różne strony poszukuje, a nie ulega dryfowi, inercji czy imitacji. Sztuka naśladowuje rzeczywistość. *Mimesis jest ponownym [jej] odzyskaniem* – mówi Steiner³⁶. Muzeum ma chyba najpierw zobowiązania wobec sztuki poszukującej fenomenów „rzeczywiście obecnych” w świecie.

Wykład tych zasad to opis misji muzeum³⁷. Dowiadujemy się z niego, jak placówka definiuje wspólnotowość, wobec której wypełnia rolę inspirującą i służebną, co można wpisać w triadę: inicjacja, inspiracja, integracja. Akcentowane są tu działania edukacyjne. Istotna rozbudowa zbioru muzeum dokonuje się w głowach i sercach odbiorców, którzy w świadomy sposób tworzą z nim więź polegającą najpierw na zrozumieniu, potem zaś na porozumieniu ze sztuką i jej muzeum, budując tym samym ową wspólnotę, dla której muzeum istnieje, w której imieniu działa. Świadomi być winniśmy, że jak wywodzi Steiner: *Nie jest nam jednak znany żaden pedagogiczny klucz do twórczości. Najwyraźniej twórcza, innowacyjna myśl, czy to w sztuce, czy*

*nauce ścisłej, filozofii czy teorii politycznej, rodzi się na skutek 'zderzeń', w efekcie skoków kwantowych na skrzyżowaniu podświadomości i świadomości, między tym, co formalne i organiczne w grze i 'elektrycznej' sztuce psychosomatycznych żywiołów, niedostępnych zarówno naszej woli, jak i rozumowemu pojęciu. [...] W geniuszu nie ma miejsca na demokrację; mieści się tu wyłącznie straszliwa niesprawiedliwość i zagrażający życiu ciężar*³⁸. Warto, myślę, wsłuchiwać się w lekcje Steinera – nauczyciela, usiłującego ocalić nauki Mistrzów, zwłaszcza kiedy zastanawiamy się nad owocną pedagogiką. Muzeum Sztuki jest jednym z obszarów wydzielonych w demokratycznym społeczeństwie. Ma powinność by czynnie i stronniczo ocalać tę nierównowagę, o jakiej mówi cytowany autor. Objaśniając ją, wypełnia swą misję w obszarze edukacyjnym, przygotowując możliwość wypełniania swego istotnego zadania – stworzenia aury jednostkowego obcowania z unikalnym dziełem. Na koniec cytuję z eseju Tadeusza Sławka, który pisze: *powagę dzieła konstytuuje to, co wykracza 'poza' nie i poza miejsce, w którym dzieło owo się spełnia*³⁹.

lato 2009 roku

Przypisy

¹ [Władysław Strzemiński], artykuł nie podpisany, *O muzeach*, „Forma”, 1935, nr 3, s. 20 – cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 234.

² Por. B. Buchloh, *Fikcyjne muzeum Marcela Broodthaersa*, przekład J. Kisiel, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, ss. 491-506.

³ W tę złożoną operację zaangażowane były – obok Ryszarda Stanisławskiego, Pontusa Hultena i Suzanne Pagé oraz wymienionych muzeów – inne instytucje i osoby: Anka Ptaszewska, Wiesław Borowski i Galeria Foksal w Warszawie, Lynn Kienholz oraz California International Art Foundation – zob. *Echange entre artistes – 1931-1982 – Pologne-USA. Une expérience museographique*, kat. wyst., pr. zbiorowa, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982; ta sama wspólna wystawa obu kolekcji pokazana została także w Ulster Museum w Belfaście oraz w Douglas Hyde Gallery, Trinity College, University of Dublin, zanim kolekcje znalazły się w swoich miejscach przeznaczenia w Łodzi i Los Angeles.

⁴ Por. *Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992. Collection-Documentation-Actualité. La collection du Musée de Lodz*, kat. wyst., pr. zbiorowa pod kier. komisarzy generalnych: J. Jedlińskiego i Th. Raspaila, Musée d'art contemporain, Espace Lyonnais d'art contemporain, Lyon 1992; a także *Kolekcja Musée d'art contemporain, Lyon*, pr. zbiorowa, pod kierunkiem komisarzy generalnych: J. Jedlińskiego i Th. Raspaila, Muzeum Sztu-

ki w Łodzi, Galeria Księży Młyn, Galeria Wschodnia, Łódź 1992.

⁵ Muzeum Sztuki otrzymało *Grand Prix* 29. edycji konkursu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Sybilli* na muzealne wydarzenie 2008 roku za ekspozycję „Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku w siedzibie ms²”.

⁶ J. Suchan, *Muzeum dzisiaj*, wstęp do książki pod red. Jarosława Lubiaka *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, Muzeum Sztuki, Łódź 2007, ss. 6-7. Przypomnieć można, że te psychoanalityczne kategorie posłużyły do interpretacji twórczości oraz trybu jej odbioru w pewnym nurcie sztuki na wystawie prezentowanej w 1993 roku w Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku, zatytułowanej „Abject Art. Repulsion and Desire in American Art” – por. kat. wyst. *The Independent Study Program*, Helena Rubinstein Fellows, The Whitney Museum, New York 1993.

⁷ Inauguracji ms² w listopadzie 2008 r. towarzyszyły seminarium „Awangarda w muzeum. Jakie muzeum? Jaka awangarda?”, stanowiąc kolejny przykład prowadzonej w muzeum autorefleksji.

⁸ Wywiad z Jarosławem Suchanem przeprowadzony przez Monikę Nowakowską z okazji otwarcia ms² w listopadzie 2008 r., materiał otrzymany drogą elektroniczną z Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁹ Wywiad z Jarosławem Suchanem przeprowadzony przez Weronikę Dobrowolską na początku 2009 r., materiał otrzymany drogą elektroniczną z Muzeum Sztuki w Łodzi;

por. też plansze w samej ekspozycji i ulotkę-przewodnik po Kolekcji, gdzie te triady sformułowano nieco inaczej: „Ciało, uraz, proteza”, „Konstrukcja, utopia, polityczność”, „Okno, obraz, rzeczywistość” i „Obiekt, fetysz, fantazmat”.

¹⁰ Posługuję się określeniem, jakie zaproponował Francesco Bonami, dyrektor artystyczny 50. Biennale w Wenecji, nadając mu tytuł „Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer” – por. kat. wyst. *La Biennale di Venezia 2003*.

¹¹ H. Stażewski, *Teoria i 'praxis'*, [w:] *Miejsce Sztuki. Museum – Teatrum Sapientiae, Teatrum Animabile*, publikacja na jubileusz Ryszarda Stanisławskiego, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki, Łódź 1991, s. 109.

¹² J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przekład Jan Maria Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 31.

¹³ W muzeum w czasie wydzielenia się siedzib ms¹ oraz ms² rozważana była i szeroko dyskutowana kwestia ewentualnego przeniesienia do ms² Sali Neoplastycznej (nie będącej oryginałem, pamiętajmy, lecz repliką po zamalowaniu jej w początku lat 50. XX w. w wyniku politycznych decyzji o wymazywaniu dokonania awangardy), zaprojektowanej przez Strzebińskiego w 1948 r. dla nowej wtedy siedziby Muzeum Sztuki w dawnym pałacu Maurycego Poznańskiego przy ul. Więckowskiego. Ostatecznie zdecydowano się na jej pozostawienie w miejscu, dla którego została zaprojektowana przez twórcę muzeum. Oparte na słowach Juliana Przybosia, kolejnego historycznego współtwórcy Kolekcji grupy „a.r.” (i jej członka): *Powtarzam je, by dościsnąć* przedsięwzięcie artystyczno-kuratorskie autorstwa Elżbiety Jabłońskiej i Marii Morzuch to propozycja gry historyczno-artystycznej i edukacyjnej w duchu Broodthaersa. Maria Morzuch pisze we wstępie do publikacji towarzyszącej temu przedsięwzięciu: *Czym zatem jest Sala pozbawiona przedmiotów i dzieł do niej przynależnych? Czym jest kolekcja sztuki nowoczesnej bez Sali Neoplastycznej? Jakie są granice władzy instytucji muzealnej przemieszczającej dzieła między przestrzeniami?*, (*Powtarzam je, by dościsnąć*, kat. wyst., Muzeum Sztuki, Łódź 2009, s. 3).

¹⁴ Pojęcie utopii ma istotne znaczenie dla sztuki oraz idei, których uosobieniem było łódzkie muzeum. Dzisiaj wiemy, jak idee określane jako utopijne kończyły się zwykle swoją odwrotnością, artyści jednak, np. Christian Boltanski, wciąż mówią o potrzebie powrotu utopijnego myślenia. John Gray natomiast, stwierdzając że *Utopie to sny o zbiorowym zbawieniu, które na jawie stają się koszmarami*, wywodzi, iż potrzebne jest raczej *myślenie dystopijne dla zrozumienia naszej dzisiejszej kondycji*. – por. J. Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, przekład Adam Puchejda i Karolina Szymaniak, Znak, Kraków 2009.

¹⁵ D. Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 51.

¹⁶ zob.: *Political/Minimal*, kat. wyst., kurator wystawy i red. Klaus Biesenbach, [pierwotnie w Kunst Werke Institute for Contemporary Art w Berlinie], Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2008.

¹⁷ P. Manent, *La raison des Nations*, Gallimard, Paris 2006, s. 43.

¹⁸ J. Clair, *Kryzys...*, s. 95. Dodajmy, że Clair zorganizował na przełomie 2005 i 2006 r. w Grand Palais w Paryżu ważną wystawę „Melancholia” – por. *La Mélancolie – Génie et folie en Occident*, kat. wyst., coed. Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005. W wywiadzie na jej temat Clair mówił: *Teraz, kiedy krwawe utopie 'Nowego Człowieka' upadły melancholia powraca i staje się bardziej dojmująca niż wcześniej, gdy zabronione było wymawiać jej imię*. J. Clair, *Immortelle mélancolie. Interview par Richard Leydier*, „Art Press” 2005, nr 316, s. 28.

¹⁹ W 2008 i 2009 r. wydane zostały przez muzeum dwa (z trzech planowanych w ramach przedsięwzięcia opartego na współpracy pomiędzy Polską a Chorwacją, Serbią i Węgrami: „Sztuka ma zawsze swoje konsekwencje”) numery magazynu „archiwum/archive” n^o1 i n^o2, pod red. M. Ziółkowskiej i A. Leśniaka. Omawiane są w nich niektóre zagadnienia podejmowane czy sygnalizowane w moich uwagach, mi. in. pokaz „Czułe Muzeum”, archiwum 16 prezentacji polskiego konstrukttywizmu poczynszy od 1973 do 1993 r. na świecie; zwrócić warto tu uwagę na esej, który oparty został na założeniu o „przyspieszeniu historii” autorstwa P. Nora, *Między pamięcią i historią. Les lieux de Memoire*, przekład Paweł Mościcki, [w:] „archiwum/archive” n^o2, Muzeum Sztuki, Łódź 2009, ss. 4-12.

²⁰ *Jankel Adler 1895-1949*, kat. wyst., red. U. Krempel, K. Thomas, N. Guralnik i J. Ładnowska oraz kuratorzy wystawy J. Harten, M. Scheps i R. Stanisławski, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Tel Aviv Museum, Muzeum Sztuki w Łodzi 1985/1986, Du Mont Buchverlag, Köln 1985.

²¹ *Porządki urojone. So ist es und anders*, kat. wyst., red. J. Suchan, S. Titz, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Städtisches Abteiberg Museum Mönchengladbach, Verlag König, Köln 2009.

²² *Katarzyna Kobro 1898-1951*, kat. wyst., koncepcja wyst. i kat. J. Jedliński, Städtisches Abteiberg Museum, Mönchengladbach, Edition Wienand, Köln 1991; w 1998 r. Muzeum Sztuki zorganizowało monograficzną wystawę z kompletnym katalogiem: *Katarzyna Kobro 1898-1951. W setną rocznicę urodzin*, koncepcja wyst. i kat. Z. Karnicka, J. Ładnowska, Muzeum Sztuki, Łódź 1998.

²³ poster *Katarzyna Kobro/Lygia Clark*, koncepcja wyst. J. Suchan, Muzeum Sztuki, Łódź 2008, s. 2.

²⁴ Objawy te wskazane zostały w przygotowanych na zamówienie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Raportach w związku z Kongresem Kultury w Krakowie (wrzesień 2009 r.), podkreślających ograniczony (niejasny) zakres autonomii programowej instytucji kultury. Dotyczy to zwłaszcza opracowanego przez zespół Jerzego Hausnera raportu zajmującego się finansowaniem kultury oraz raportu na temat muzeów autorstwa Doroty Folgi-Januszewskiej. Wynika z nich konieczność przesunięć w obrębie środków na finansowanie muzeów tak, by ich większa część gwarantowała autonomię merytoryczną placówek.

²⁵ Posługuję się słowami, jakie stanowiły też tytuł wystawy zorganizowanej przez Pontusa Hultena w związku z inauguracją Kunst- und Ausstellungshalle w Bonn w 1992 roku.

²⁶ Por. J. Clair, *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej kulturze*, przekład M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

²⁷ Ad Reinhardt, ART-AS-ART, tekst ogłoszony w magazynie "ART INTERNATIONAL", December 1962, cytuję we własnym przekładzie za: *Ad Reinhardt*, kat. wyst., The Museum of Modern Art., New York 1991, s. 121.

²⁸ J. Clair, *Kryzys ...*, s. 48.

²⁹ K. Schmidt, *Odpowiedź na kwestionariusz dotyczący architektury muzeów sztuki*, [w:] *Muzeum. Architektura wobec sztuki. W poszukiwaniu consensusu*, Biblioteka Muzeum Sztuki, zbiorowa pod kier. J. Jedlińskiego, Łódź 1993, s. 38.

³⁰ Ad Reinhardt, *op. cit.*, s. 122.

³¹ *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, „Forma” 1935, nr 3, ss. 4-10; cytuję za: W. Strzemiński, *op. cit.*, s. 229.

³² R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, przekład J. Prokopiuk, J. Przybył, Thesaurus, Łódź-Wrocław 2006, s. 115.

³³ Przed wiekiem, wywodząc swe słowa z dzieła Rodina, którego pracy asystował przez parę lat, Rilke napisał: *A my wszyscy jesteśmy narodem koczowników; nie dlatego, że nikt*

z nas nie ma domu, gdzie by zamieszkał i który by budował, lecz dlatego, ponieważ nie mamy już wspólnego domu. Dlatego, że my również musimy swoją wielkość zawsze ze sobą obnosić, zamiast od czasu do czasu postawić ja tam, gdzie stoją rzeczy wielkie., wypowiadając to, co jest istotą przemieszczeń. Zob. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, przekład W. Wirpsza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963.

³⁴ Zob. druki ulotne ms3. RE:AKCJA, n° 1-8, pod red. kuratora projektu L. Karczewskiego, Muzeum Sztuki, Łódź 2009.

³⁵ J. Attali, *Krótką historią przyszłości*, przekład W. Nowicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, ss. 117-118.

³⁶ G. Steiner, *Real Presences*, przekład własny, Faber and Faber, London-Boston 1991, s. 206.

³⁷ *Tekst o misji*, materiał otrzymany w 2009 r. z Muzeum Sztuki drogą elektroniczną.

³⁸ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przekład O. i W. Kubińscy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 70.

³⁹ Cyt. za: M. Chlanda, J. Jedliński, T. Sławek, *O sztuce nieświeckiej* (w przygotowaniu do druku), PDF s. 156.

Jaromir Jedliński

Translocations Remarks on the Expansion of the Museum of Art in Łódź

The author presented deliberations centered on the expansion of the Museum of Art in Łódź, intensely revived three years ago, when in the middle of 2006 Jarosław Suchan became the Museum's sixth director in its almost eighty years-long history. Jedliński focused his attention on three main current processes: translocations, transformations and translations, together with their meeting point.

The titular translocations are presented both in a historical perspective (the translocation of accents in defining the museum's identity signs) and in a spatial sphere, with the museum obtaining a new seat (known as ms²) in the Manufaktura shopping-leisure complex. The former seat of the institution has been renamed ms¹.

Consequently, the museum as a whole is subject to transformations, a fact the author attempted to depict against the background of its history (thus also indicating the precedents of the present-day changes). The "a.r." group's International Collection of Contemporary Art, made available to the public in 1931, is perceived as the museum's foundation, inspired primarily by the ideology and undertakings of Władysław Strzemiński (1893-1952), leader of the constructivist avant-garde in Poland along with sculptress Katarzyna Kobro (1898-1951) and the painter

Henryk Stażewski (1894-1988). A lasting influence of the latter on the shape of Polish avant-garde art and its museum is emphasized in the article also by describing the presentation of one of the most recent purchases in the Łódź collection: Daniel Buren's spatial *Hommage à Stażewski* (1985-2009).

The author traced and exemplified the museum's educational activities, to a large extent impacted by intensely conducted theoretical reflection, to a considerable degree in interrelation with so-called new museology. The author pondered on the validity of some of the evolution directions declared by the museum's director, especially the postulated "openness" ("open museum") and the application of Marcel Broodthaers's postulates, strongly stressed by Jarosław Suchan, in the current practice of the Museum of Art, perceived as a "museum of the new generation".

Finally, the author posed a number of questions about the relation and proportion between present-day phenomena, often excessively strongly connected with social accents in art life and art itself. He investigated the relations between a tendency towards a continuous re-interpretation of former and current art phenomena and creating conditions for close contact with a unique work of art. □

MUZEUM NA WYSPIE NOWA JAKOŚĆ BYDGOSKIEGO MUZEUM

1. Muzeum w Bydgoszczy – słów kilka wprowadzenia

W ubiegłym roku Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy obchodziło jubileusz 85-lecia swego istnienia i działalności¹. Owszem, dzieje zbiorów muzealnych w naszym mieście należy cofnąć do roku 1880. Wówczas rozpoczęto gromadzenie kolekcji, zrazu o charakterze archeologiczno-historycznym, później także z dziełami sztuki i obiektami etnograficznymi, pod egidą Towarzystwa Historycznego. Pomimo formułowanych planów i koncepcji, pomimo istnienia ekspozycji objętej stałym programem udostępniania w dawnym kościele PP. Klarysek, pomimo powołania etatowego, fachowo przygotowanego kustosa, do formalnego ustanowienia instytucji muzealnej w Bydgoszczy pod rządami pruskimi nigdy nie doszło. W reakcji na przyznanie miasta odrodzonej Rzeczypospolitej – w wyniku postanowień konferencji pokojowej w Wersalu, na co istotny wpływ miało zwycięskie Powstanie Wielkopolskie, choć w rzeczywistości omijające samą Bydgoszcz – opuszczali je nie tylko liczni niemieccy mieszkańcy. 26 maja 1919 r. ewakuowano także do Berlina najcenniejszą część zbiorów. Należało zacząć zatem prawie od początku. Nawiązujemy przeto do aktu ustanowienia Muzeum Miejskiego 5 sierpnia 1923 r. jako jednej z podstawowych polskich instytucji kulturalnych miasta. Na potrzeby pomieszczenia zbiorów i urządzania wystaw przeznaczono kamienicę w prestiżowej części miasta, w Rynku, w bezpośrednim sąsiedztwie kościoła jezuitów.

W 1946 r., w opóźnionej z powodu wypadków wojennych i okupacyjnych reakcji na wspaniałe legat prac malarskich, rysunkowych i graficznych, dokumentów i pamiątek osobistych Leona Wyczółkowskiego, przekazany w kwietniu 1937 r. przez wdowę Franciszkę, nadano Muzeum imię tego wybitnego polskiego artysty; pod koniec 1949 r. nastąpiło upaństwowienie Muzeum, a w 1975 r., w wyniku zmian administracyjnych w kraju, przyznano mu status okręgowego, wreszcie z początkiem 1999 r. Muzeum zostało skomunalizowane, wracając niejako do pierwotnego charakteru organizacyjnego jako miejska instytucja kultury. Muzeum – co oczywiste – sukcesywnie powiększało swe zbiory oraz wzbogacało profil i zakres tematyczny. W ślad za tym nie szło jednak wyposażenie instytucji w odpowiednią infrastrukturę; od samego początku, już od czasów międzywojnia, Muzeum bydgoskie borykało się z poważnymi problemami lokalowymi. Próbowano temu zaradzić dodając kolejne budynki, niestety nieduże i znajdujące się w złym stanie technicznym. W rezultacie Muzeum było rozproszone i źle wyposażone. Najważniejszą i główną dotąd jego siedzibą jest przekazany zaraz po wojnie w zamian za pierwotny gmach, zburzony przez Niemców w 1940 r. gmach przy ul. Gdańskiej 4, ciasny, niewygodny dla publiczności, z którym związany jest cały szereg ważnych przedsięwzięć ekspozycyjnych. Następnie Muzeum pozyskało, w dwóch ratach po 1960 r., trzy spichrze położone nad samą Brdą, przy ul. Grodzkiej 7-11 – dla celów ekspozycyjnych jeszcze mniej wygodne od gmachu głównego. W wyniku realizowanego długo remontu, zakończonego ostatecznie w 2007 r., temu kompleksowi nadano formę wymaganą w wypadku prowadzenia działań dokumentacyjnych, spełniającą warunki do gromadzenia niektórych rodzajów zbiorów.

* Część 1, 5, 6 – Michał Woźniak; 2, 4 – Anna Szybowicz; 3 – Wojciech Ślusarczyk.



1. Młynówka – widok w kierunku mostu Młyńskiego (z lewej most nad wlotem międzywodzia), 1912

1. Młynówka – view towards Młyński bridge (on the left: a bridge across the inter-water area), 1912

rów. Równocześnie z nadaniem rangi Muzeum Okręgowego, przyznano Muzeum dodatkowe dwa budynki na Wyspie Młyńskiej: kamienicę mieszkalną urzędników młyńskich i tzw. Dom Młynarza pod numerami Mennica 7 i 8, a po czterech latach spichrz przeładunkowy pełniący rolę magazynu zbóż dla pobliskich młynów, nazwany później Białym Spichrzem i dawny młyn Campenhausena nazwany Czerwonym Spichrzem (Mennica 2 i 8a)². Nie trzeba dodawać, że w większości obiekty te nie tylko nie spełniały wymogów technicznych; ich przestrzeń też była (i jest) bardzo trudna do właściwego z działaniami Muzeum spożytkowania, tj. zagospodarowania na cele muzealne. Adaptacja tych budynków oraz związane z nimi plany i projektowane działania będą właściwym tematem tego artykułu.

Podczas obchodów jubileuszowych trwały już prace budowlane i konserwatorskie. Ich rezultatem ma być nie tylko nadanie tym obiektom odpowiedniej struktury. Celem przedsięwzięcia jest bowiem rewitalizacja całej Wyspy Młyńskiej – unikatowego obszaru przyrodniczo-ekonomiczno-kulturowego, z przeznaczeniem na cele społeczne, przede wszystkim w zakresie kultury, rekreacji, turystyki i sportu. Tej zdegradowanej dotąd przestrzeni w centrum miasta nadany został

w latach 2007-2010 nowy kontekst społeczny i urbanistyczny.

2. Położenie i historia Wyspy Młyńskiej w zarysie

Wyspa rzeczna w Bydgoszczy, zwana Wyspą Młyńską, położona jest w zakolu Brdy pomiędzy głównym nurtem rzeki a jej odnogą Młynówką. Łączna powierzchnia tego obszaru wynosi ok. 6,5 ha. Ponadregionalną wartość zapewnia Wyspie usytuowanie w centralnej, a zarazem najstarszej części miasta w pobliżu Starego Rynku, przy jednoczesnym zachowaniu w dobrym stanie zabytkowych budynków pełniących niegdyś funkcję gospodarczo-przemysłową na jej obszarze. W sąsiedztwie Wyspy Młyńskiej znajdują się takie atrakcje turystyczne, jak tzw. Wenecja Bydgoska i kościół katedralny oraz nowoczesna bryła gmachu Opera Nova.

Jak wynika z zachowanych planów Bydgoszczy, historycznie Wyspa Młyńska stanowiła dzielnicę Okole, która to nazwa pierwotnie odnosiła się wyłącznie do obszarów w zakolu Brdy³. W XIX w. na skutek roz-

woju zachodnich rejonów miasta nastąpiło przeniesienie nazwy Okole na tereny wokół ul. Grunwaldzkiej, a Wyspa stała się wydzielonym obszarem miejskim⁴. Natomiast nazwa obecna Wyspy Młyńskiej pochodzi od licznych młynów, jakie budowano tam już od XIV w., ze szczególnym nasileniem w wieku XIX. W 1940 r. pojawiła się jej nazwa niemieckojęzyczna – Mühleninsel – na planach sporządzonych na zlecenie władz okupacyjnych⁵.

Aż do połowy lat 70. XVIII w. Wyspa dzieliła się na trzy części: Wyspę Wschodnią (zwaną też Królewską), Wyspę Zachodnią oraz Wyspę Północną. Ta ostatnia wraz z budową Kanału Bydgoskiego zanikła⁶. Początkowo na Wyspie Młyńskiej funkcjonowały również dwa, prawdopodobnie sztuczne przekopy, tzw. międzywodzia. Pierwszy zlokalizowany był tuż za Młynami Rothera, natomiast drugi, usytuowany za Czerwonym Spichrzem, wyznaczał zachodnią granicę Wyspy Wschodniej. Oba międzywodzia zlikwidowane zostały po 1945 roku⁷. Przekop wymieniony jako drugi obecnie doczekał się odtworzenia we współczesnej formie (woda z Młynówki przepływa pod ul. Mennica i służy kaskadowo do rzeki).

Zagospodarowanie Wyspy Młyńskiej rozpoczęto od Wyspy Wschodniej. Jej dogodna sytuacja hydrograficzna (obfite wody Młynówki i międzywodzia) sprzyjała umieszczeniu na tym obszarze urządzeń przemysłowych o napędzie wodnym. Uruchomiona w 1594 r. mennica bydgoska zajmowała niemal całą Wyspę Wschodnią, z wyjątkiem jej północnej nasady

i wąskiego pasa drogi wzdłuż wschodniego brzegu. Bezpośrednio podlegając królowi, pozostawała wyjęta spod jurysdykcji miejskiej⁸. W mniejszym stopniu wykorzystywany był wielokrotnie większy obszar Wyspy Zachodniej, którą dopiero w okresie nowożytnym przeznaczono na ogrody dla mieszczan i na cele produkcyjne. Natomiast ze względu na podmokły charakter terenu Wyspy Północnej, zupełnie nie nadawała się ona do użytku⁹.

Przez Wyspę Młyńską przebiega wytyczona w 1890 r. ul. Mennica, rozpoczynająca się w pobliżu jazu Farnego i dochodząca do ul. Marszałka Focha¹⁰. Niedawno końcowy odcinek ulicy od Młynów Rothera do ul. Focha otrzymał nazwę Tamka.

Od średniowiecza funkcję jedyne łącznika miasta z Wyspą Młyńską pełnił istniejący do końca XVIII w. most Farny¹¹. Kolejny, tzw. most Magazynowy, powstał dla scalenia wybudowanych w 1789 r. magazynów wojskowych (teren dzisiejszej opery) z miejscem magazynowania i przerobu zbóż na Wyspie. Został on rozebrany w 1934 roku¹². Natomiast z 1816 r. pochodzi funkcjonujący do dziś most Młyński (pierwotnie drewniany), który stanowi przedłużenie ul. Ku Młynom¹³.

Na terenie samej Wyspy Młyńskiej istniały przerzuczone nad międzywodziami dwa mosty: pierwszy nie posiadający nazwy (przy Młynach Rothera) i drugi, tzw. Pilarski-tartaczny (przy Czerwonym Spichrze)¹⁴. Oba mosty zniknęły po II wojnie światowej wraz z międzywodziami, którym bezpośrednio służyły. Do czasów obecnych zachowały się natomiast dwa jazy: Farny, funkcjonujący już w średniowieczu, i Ulgowy, zbudowany przy okazji wytyczenia ul. Mennica.

Nowością stanowią powstałe w latach 2006-2007 trzy kładki, które ułatwiają komunikację między Wyspą Młyńską i miastem. Pierwsze dwie, umożliwiając



2. Wyspa Młyńska, zdjęcie z lotu ptaka, 2009

1. – Biały Spichrz – Zbiory archeologiczne
2. – Europejskie Centrum Pieniądza
3. – Dom Młynarza – Informatorium
4. – Czerwony Spichrz – Galeria Sztuki Nowoczesnej
5. – Tzw. Dom Leona Wyczółkowskiego

2. Młyńska Island, aerial photograph, 2009

1. – White Granary – archaeological collections
2. – European Money Centre
3. – Miller's House – Informatorium
4. – Red Granary – Modern Art Gallery
5. – So-called Leon Wyczółkowski House

ce dotarcie z Wyspy do Wełnianego Rynku i ul. Św. Trójcy, nie posiadają swych historycznych odpowiedników. Natomiast trzecia kładka jest próbą rekonstrukcji mostu Magazynowego, choć z przesunięciem w stosunku do jego pierwotnego usytuowania¹⁵.

3. Mennica bydgoska

Potwierdzone źródłowo początki istnienia mennicy sięgają 1594 roku. Jej założycielem był faworyt Zygmunta III Wazy Stanisław Cikowski, który otrzymał od monarchy przywilej zezwalający na otwarcie mennicy prywatnej¹⁶. Wybijano w niej szelągi, trojaki, a także grosze i szóstaki¹⁷. Do obsługi mennicy ściągnięto niemieckich mincerzy z Poznania. W 1598 r. zatrudniła ona 13 pracowników, przez co można sądzić, iż wielkością dorównywała mennicom w Poznaniu i Wschowie¹⁸.

W 1601 r. mennica zakończyła swe funkcjonowanie jako przedsiębiorstwo prywatne. Jej działalność jako mennicy królewskiej reaktywowano 1613 roku. Mennica rozpoczęła wówczas bicie półtoraków – nowej, srebrnej monety, w typie zbliżonej do niemieckich groszy. Ponadto w mennicy w latach 1618-1626 wybijano orty – nowe monety o wartości ćwierć talarza oraz półtalarzy¹⁹. W tym czasie rola mennicy bydgoskiej znacznie wzrosła, albowiem była ona jedyną czynną mennicą w Koronie²⁰. W 1627 r. mennica rozpoczęła emisję talarów. Wybijano w niej również dukaty. W 1621 r. wyprodukowano monetę studukatową. Była ona wówczas największą złotą monetą w Europie²¹.

W 1632 r., na dzień przed śmiercią, Zygmunt III Waza zrezygnował ze swego monopolu i prawa mennicznego na rzecz państwa. Odtąd wszystkie dochody z mennicy trafiały nie do kasy królewskiej, lecz do skarbu koronnego²². W 1644 r. podjęto decyzję o przeniesieniu mennicy do Krakowa²³. Sejm z 1649 r. postanowił jednak o ponownym jej uruchomieniu²⁴. Z powodu złej jakości produkowanych monet, w 1652 r. mennicę zamknięto. W trakcie potopu szwedzkiego została zniszczona, jej ponowne otwarcie nastąpiło w 1660 roku.

Po abdykacji Jana Kazimierza (1668 r.), w dniu 15 kwietnia 1669 r. sejm konwokacyjny zdecydował o zamknięciu wszystkich mennic koronnych i litewskich, w tym także mennicy bydgoskiej²⁵. W 1672 r., za panowania Michała Korybuta Wiśniowieckiego, wybito w Bydgoszczy tylko pewną ilość próbnych złotych w celu przedstawienia ich sejmowi do akceptacji²⁶.

Kolejna decyzja o uruchomieniu mennicy bydgoskiej zapadła za panowania Jana III Sobieskiego na sejmie w 1677 roku. W latach 1677-1679 mennica

bydgoska była jedyną czynną mennicą państwową²⁷. W związku z nadużyciami ze strony dzierżawców mennicy, na początku 1685 r. sejm podjął decyzję o jej zamknięciu. Swą działalność zakończyła ona ostatecznie w 1688 roku. Inwentarz menniczny w 1765 r. został przewieziony do Warszawy²⁸.

Mennica bydgoska zajmowała niemal całą Wyspę Wschodnią. Teren mennicy był gęsto zabudowany i oddzielony od miasta. Od zachodu granicę stanowiło międzywodzie. Od północy i od wschodu natomiast znajdowało się częściowo murowane, częściowo drewniane ogrodzenie. Na teren mennicy prowadziła dwukondygnacyjna brama, nad którą w 1693 r. wzniesiono mieszkalne piętro²⁹. Za bramą menniczą przy ogrodzeniu stała kuźnia. Naprzeciwko niej po 1672 r. wybudowano drewnianą węglarnię; druga węglarnia istniała w południowej części kompleksu mennicznego. Dalej, równoległe z kuźnią, przy północnym ogrodzeniu znajdowała się wozownia. Za wozownią, przy brzegu międzywodzia mieściła się stajnia. W środkowej części Wyspy usytuowany był kompleks budynków, w których produkowano monety. Końcowy etap produkcji miał miejsce w pręgarni. Naprzeciwko usytuowana była bielarnia służąca do czyszczenia srebrnych krążków monetarnych przy użyciu metod fizycznych i chemicznych. Do jej południowej ściany przybudowano parterową smelcarnię, w której przetapiano metal. Z kolei za bielarnią i smelcarnią w kierunku południowym wzniesiono niewielką popielarnię. Do napędzania urządzeń mennicy (miechów, młotów i walcarek) używano energii wodnej, produkowanej w tzw. warku mennicznym. Był to duży drewniany, parterowy budynek wyposażony w pięć kół wodnych znajdujących się od strony międzywodzia. Bezpośrednio do warku przylegał budynek strzygalni, w którym z pasków blachy wycinano krążki monetarne. Przed frontem warku znajdował się dziedziniec. Po jego przeciwległej stronie wznosił się dwukondygnacyjny dworek ze skarbcem. Budynek ten służył do przechowywania pieniędzy i kruszców, mieszkali w nim również zarządcy mennicy. Wszystkie budynki usytuowane były w układzie południkowym. Łączyła je droga wewnętrzna, biegnąca od bramy menniczej. Podkreślić należy, iż niemal wszystkie obiekty posiadały murowaną lub szachulcową konstrukcję, zaś ich dachy kryła dachówka. Budowlą w pełni drewnianą był jedynie wark menniczny.

Z chwilą ostatecznego zamknięcia mennicy jej poszczególne budynki wydzierżawiono, przeznaczając je do innych funkcji. Bielarnię i smelcarnię zaadaptowano na stajnię i wozownię zajezdną. Pozostałe budynki wraz z ogrodzeniem i bramą menniczą przestały istnieć przed 1774 rokiem³⁰.

4. Gospodarcze wykorzystanie Wyspy Młyńskiej

Prawdopodobnie w północnej części Wyspy Wschodniej (w okolicy dzisiejszej katedry) przed 1408 r. zbudowano młyn tzw. Kościelny i łaźnię miejską. Wzniesione zostały również młyn garbarski oraz folusz. W południowo-zachodniej części Wyspy Wschodniej od połowy XVI w. istniał pięciokołowy młyn Starościński (zamieniony później na wark menniczny)³¹. Natomiast na Wyspie Zachodniej w XVI w. zlokalizowany był tartak³².

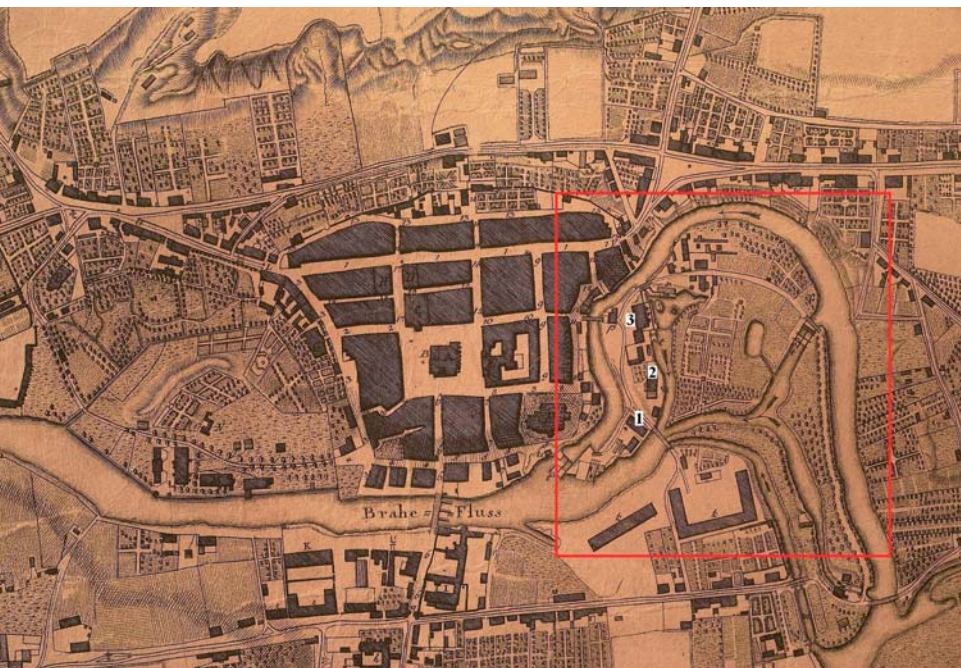
Niebagatelny wpływ na przemysłowy rozwój Wyspy Młyńskiej w końcu XVIII w., tuż po pierwszym rozbiórce Polski, miała budowa Kanału Bydgoskiego. Od czasów pruskich teren miał pełnić rolę zaplecza przemysłowego i magazynowego miasta oraz portu przeładunkowego³³. Powstał wówczas zastępujący mennicę duży kompleks młyński, funkcjonujący przez cały wiek XIX i pierwsze dziesiątki XX wieku. W 1774 r. w miejscu dawnego warku mennicznego zbudowany został młyn wodny, tzw. Herkules. W ostatnim zachowanym budynku mennicy (ul. Mennica 4) zorganizowano garbarnię. Natomiast po wykonaniu przekopu północnej nasady Wyspy wzniesiony został folusz, a po 1789 r. szachulcowy spichrz (obecny Biały Spichrz, ul. Mennica 2)³⁴.

Na Wyspie Młyńskiej poza budynkami przemysłowymi i magazynowymi pojawiły się również budynki mieszkalne. Przed 1772 r. powstał tzw. nowy dom młynarza (ul. Mennica 8), a w końcu XVIII w. wybudowano budynek administracji młynów (ul. Mennica 6)³⁵.

Doniosła rola gospodarza, którą Wyspa Młyńska pełniła od końca XVIII w. miała swoje apogeum w wieku XIX. W 1828 r. przebudowany został młyn Herkules, którego nazwę zmieniono na młyn Henryk (Heinrichsmühle), a w pobliżu mostu Młyńskiego od ok. 1835 r. funkcjonować zaczął spichrz mączny (dzisiejsza restauracja „Karczma Młyńska”, ul. Mennica 1)³⁶. Wówczas przekształceniu uległa także północna nasada Wyspy, gdzie ulokowano na miejscu dawnego folusza i młyna Kościelnego odpowiednio dwa nowe młyny: Rudolf i Wilhelm (Rudolf- i Wilhelmsmühle – późniejsza kaszarnia). Natomiast największy obiekt zajmujący centralną część Wyspy Młyńskiej, tzw. Młyny Rothera (Rothermühle) wzniesiono w 1848/49 roku. Obok istniejącego na Wyspie Zachodniej tartaku w 1829 r. uruchomiono młyn olejowy, później zamieniony na młyn mączny Fryderyk (Friedrichsmühle). Na przełomie 1860 i 1861 r. na miejscu rozebranego młyna Henryk wybudowano nowy młyn parowy Camphausena (Camphausenmühle), który dzisiaj nazywany jest Czerwonym Spichrzem³⁷. Na początku XX w. przy kaszarni powstała elektrownia wodna z dwoma turbozespołami³⁸.

Plan Wyspy Młyńskiej prezentujący stan zabudowy tego obszaru z ok. 1840 r. dowodzi, iż w wieku XIX na Wyspie Zachodniej znajdowały się liczne obiekty mieszkalne i pomocnicze stanowiące techniczną obsługę młynów, m.in. wozownia³⁹. Właśnie tutaj w latach 1899-1902 powstał również nowy budynek mieszkalny dla członków zarządu młynów (ul. Mennica 7)⁴⁰.

W okresie międzywojennym i po II wojnie światowej nastąpiły niewielkie zmiany w zagospodarowaniu Wyspy. W 1924 r. wybudowano garaże (dziś nieistniejące). Natomiast w 1936 r. spłonął młyn Rudolf stojący między Białym Spichrzem a kaszarnią. Po 1945 r. wszystkie



3. Plan Bydgoszczy sporządzony przez von Lindnera, 1800

- Okole – teren obecnej Wyspy Młyńskiej
- 1. – Biały Spichrz
- 2. – Budynek dawnej Mennicy – dzisiaj Europejskie Centrum Pieniądza
- 3. – Młyn Herkules – obecny Czerwony Spichrz

3. Plan of Bydgoszcz by von Lindner, 1800

- Okole – area of present-day Młyńska Island
- 1. – White Granary
- 2. – Building of the former Mint – today: the European Money Centre
- 3. – Hercules Mill – today: the Red Granary

obiekty przemysłowe weszły w zarząd Państwowych Zakładów Zbożowych⁴¹.

Obecnie na Wyspie Młyńskiej funkcję przemysłową pełni wyłącznie zespół elektrowni wodnej, w skład którego wchodzi także budynek dawnej kaszarni przekształcony na zaplecze biurowo-socjalne.

Warto również wspomnieć, iż w samym centrum miasta nad rzeką Brdą zachowały się trzy zabytkowe spichrze. Cały zespół pięciu magazynów zbożowych powstał na przełomie XVIII i XIX w. (najstarszy pochodzi z 1793 r.). W 1960 r. spłonęły dwa skrajne budynki od strony Rybiego Rynku. Od 1964 r. po remoncie w ocalałych spichrzach mieści się między innymi Dział Historii Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy⁴².

5. Rewitalizacja Wyspy Młyńskiej

W roku 2004 wygenerowany został przez władze Bydgoszczy projekt *Rewitalizacji zasobów kulturowych i przyrodniczych Wyspy Młyńskiej*⁴³, składający się z czterech programów, stanowiących w trakcie realizacji odrębne etapy całego przedsięwzięcia, od umocnień nabrzeży po budowę ośrodka sportów wodnych. Projekt ten zakłada wykorzystanie europejskich funduszy pomocowych⁴⁴. Pierwotnie trzyetapowy i niedoszacowany w zakresie trudnych do przewidzenia na etapie planowania problemów konserwatorskich i hydrotechnicznych, zakładał udział środków unijnych w wysokości ponad 80% całkowitych kosztów. Po uwzględnieniu uaktualnionych kosztorysów oraz wobec dodania programu rewitalizacji zdegradowanych obiektów sportowych, a przy niezmienionej kwotowo pomocy udzielonej przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię w ramach Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego (zwanego potocznie mechanizmem norweskim), udział środków miejskich dochodzi już do połowy całkowitego kosztorysu zrealizowanych i realizowanych prac⁴⁵, a w zakresie etapu II nawet ją przekracza. Pierwszy etap kompleksowego zadania *Rewitalizacja Wyspy Młyńskiej w Bydgoszczy na cele rozwoju przedsiębiorczości* oprócz odtworzenia międzywrodzia objął także renowację i adaptację na Centrum Pracy i Przedsiębiorczości budynku przy ul. Mennica 6 oraz budowę trzech kładek poprawiających dostępność Wyspy (na wysokości Wełnianego Rynku, ul. Św. Trójcy i Opera Nova).

W czterech już posiadanych przez Muzeum budynkach i piątym, przekazanym nam przez gminę miasta Bydgoszcz, przeprowadzono prace remontowo-konserwatorsko-adaptacyjne w ramach II etapu programu

Renowacja obiektów dziedzictwa kulturowego na terenie Wyspy Młyńskiej w Bydgoszczy – przedsięwzięcia inwestycyjnego, stanowiącego dla miasta duże wyzwanie finansowe i organizacyjne. W większości zmieniony został także program funkcjonalny każdego z tych budynków. Projekt architektoniczno-budowlany przygotowany został przez warszawską pracownię Grupa 3J pod kierunkiem R. Sotkowskiego.

6. Muzeum na Wyspie

Prezentację poprowadzimy zgodnie z numerami adresowymi poszczególnych budynków, która też w pełni odpowiada chronologicznemu układowi zagadnień objętych poszczególnymi, ściśle stematyzowanymi wystawami.

Biały Spichrz (ul. Mennica 2) zajmuje działkę w północno-wschodniej części Wyspy, tuż obok dawnej kaszarni, obecnie elektrowni wodnej, i w bezpośrednim sąsiedztwie mostu pieszego, nowo wzniesionego w ramach tego samego projektu rewitalizacji, łączącego obszar muzealny z lewym brzegiem Brdy na wysokości Opera Nova. Ten dawny spichlerz wzniesiony w końcu XVIII w., najpewniej po 1789 r., to podpiwniczony (z ciekawym rytmem sklepień krzyżowych w układzie dwunawowym) budynek o konstrukcji szkieletowej, dwukondygnacyjny, pokryty dwuspadowym dachem. Zwyczajowa, aczkolwiek nie historyczna nazwa nawiązuje do koloru otynkowanych i bielonych ścianek ceglanych pomiędzy czernionymi drewnianymi elementami konstrukcyjnymi budowli, wzniesionej w tzw. pruski mur. Remont i adaptacja na ekspozycję rzemiosła cechowego i artystycznego oraz magazyny Działu Historii ukończone zostały w 1993 roku. Nie uniknięto jednak postępującego w następnych latach szkodliwego oddziaływania wilgoci. Mała stabilność gruntu oraz trudne warunki hydrologiczne należą do podstawowych problemów technicznych, z jakimi borykać się musi użytkownik nieruchomości na tym terenie. Stąd wielkie znaczenie obecnie przeprowadzonych prac dla tektoniki budynków muzealnych.

Wedle realizowanej koncepcji, budynek ten ma przyjąć zbiory oraz pracownię Działu Archeologii. Powierzchnia wnętrza wynosi 1068 m², jednak przy czterokondygnacyjnym układzie kubatura stanowi zaledwie 3105 m³. Łatwo zauważyć, jak wielkim problemem będzie użytkowe wykorzystanie tych pomieszczeń, zwłaszcza na cele ekspozycyjne. Sklepienia piwnicy przewidziana jest na wystawy czasowe i wydarzenia kulturalne (np. kameralne koncerty). Połowa parteru oraz I piętro zajmie stała ekspozycja „Na pograni-



4. Europejskie Centrum Pieniądza (z lewej) i Biały Spichrz ze zbiorami archeologicznymi, 2009

4. European Money Centre (on the left) and the White Granary with archaeological collections, 2009

czu Pomorza i Wielkopolski” prezentująca pradzieję, umownie mówiąc, regionu bydgoskiego. Bydgoszcz zawsze zajmowała pewną pozycję graniczną pomiędzy Wielkopolską a Pomorzem w rozumieniu geografii historycznej oraz pomiędzy polskością a niemieckością w rozumieniu historii nowożytnej i nowoczesnej. Położenie nad spławną rzeką, na skrzyżowaniu ze szlakami lądowymi stanowiło korzystny czynnik rozwojowy. Tę graniczność czy pograniczność można też konkretyzować w znaczeniu kulturowym jako usytuowanie na styku Pomorza Gdańskiego, Krajny, Pałuk, Kujaw i Ziemi Chełmińskiej. Z jednej zatem strony mamy brak wyrazistego regionu historyczno-etnograficznego (którym nie może być ziemia bydgoska czy region bydgoski, choć tak próbowano ten obszar w nieodległej przeszłości definiować), z drugiej – ciekawe zderzenie różnych kultur. O tym, że obszar ten i w zamierzchłych czasach był interesujący, postara się opowiedzieć wspomniana ekspozycja poświęcona kulturom pradziejowym od paleolitu po okres wpływów rzymskich i wędrówek ludów. Połowa parteru zaś (gdź drugą połowę zajmą pracownie) zarezerwowana została na okres wczesnego i dojrzałego średniowiecza po lokację miasta na prawie magdeburskim, co nastąpiło dopiero za panowania Kazimierza Wielkiego. Z czasów pierwszej monarchii piastowskiej pochodzi dobrze udokumentowane i duże grodzisko, spalone zapewne podczas najazdu Brzetysława lub w wyniku rewolty pogańskiej. Zachowały się duże fragmenty zabudowy, wału obronnego i przystani rzecznej.



5. Budynki muzeum od strony międzywodzia, 2009

5. Museum buildings seen from the inter-water area, 2009

Europejskie Centrum Pieniądza zlokalizowane jest w sąsiednim budynku (ul. Mennica 4). Kamienica ta wzniesiona została po połowie XVIII wieku. Jako dom mieszkalny użytkowana była do 1996 r., a następnie wyłączona z eksploatacji z uwagi na katastrofalny stan techniczny i nierównomierne osiadanie fundamentów, znaczne spękania i wybrzuszenia murów, zawilgocenie i zagrzybienie, co stało się powodem podjęcia decyzji o przeprowadzeniu remontu odtworzeniowego.

Przeznaczenie tego gmachu na zbiory numizmatyczne i skoncentrowanie tutaj problematyki wiążącej się z wieloraką rolą pieniądza w naszej cywilizacji oparte jest na utrzymującym się długi czas przekonaniu, że piwnica tego domu pochodzi jeszcze z XVII w., z czasu działalności mennicy bydgoskiej i że w tych pomieszczeniach bito monety. Ta opinia nie została wprawdzie potwierdzona, jednak dla autorów projektu było rzeczą oczywistą, że jeden z budynków w tej części wyspy, którą zajmowała Mennica, powinien stać się miejscem ekspozycji i informacji o samej procedurze wytwarzania pieniądza kruszcowego. Procedura ta była skomplikowana i wymagała przestrzegania właściwych reżimów technologicznych. O funkcjonowaniu Mennicy bydgoskiej, będącej niegdyś dużym przedsiębiorstwem produkcyjnym, w którym wybito ok. 4 milionów srebrnych monet, opowiada ekspozycja w owej piwnicy (choć od strony zachodniej, od przepustu wodnego, są to właściwie dwa pomieszczenia parterowe), zamkniętej masywnym sklepieniem kolebkowym. Natomiast parter, czy też główna kondygnacja, przeznaczona

zostanie na wystawy czasowe. Pierwszą będzie opowieść o kulturotwórczej roli pieniądza w przeszłości i w różnych kręgach cywilizacyjnych. Pieniądz nie tylko ułatwiał nabywanie towarów czy też wszelką wymianę dóbr poprzez stworzenie ekwiwalentnego systemu określania wartości. Pieniądz pełnił funkcje symboliczne, niósł różne treści gloryfikacyjne i propagandowe (na rzecz różnych władców najczęściej), propagował wartości i przekonania uchodzące za słuszne i pożądane, był przedmiotem praktyk kultowych i zabobonnych, nośnikiem treści i informacji historycznych, był wreszcie, czy prymarnie, podstawowym sposobem tezauryzacji bogactwa. A pamiętać trzeba, że na naszych oczach dokonuje się deprecjonowanie takiej różnorodnej roli pieniądza, stopniowe redukowanie jego funkcji i znaczenia na rzecz plastikowych i chipowych kart oraz zapisów cyfrowych. Trzeba już teraz przygotowywać się do opowiadania o pieniądzu, kiedy będzie on już tylko wspomnieniem, przedmiotem kolekcjonerskim, obiektem muzealnym zdeponowanym w zabezpieczonych sejfach.

Następną wystawą czasową, jaką planujemy w tym wnętrzu, jest ukazanie drogi od wielości systemów mennicznych i pieniężnych do jednolitego europejskiego pieniądza.

Na górnych kondygnacjach oprócz magazynu zbiorów i pracowni naukowej Działu Numizmatycznego przejściowo zlokalizowano także administrację Muzeum, do czasu pozyskania na ten cel odpowiednich pomieszczeń.

Czerwony Spichrz i Dom Młynarza – Galeria Sztuki Nowoczesnej i Informatorium muzealne (ul. Mennica 8 i 8a). Dwa przylegające do siebie budynki, teraz funkcjonalnie i przestrzennie sprzężone, powstały w różnym czasie, oba na miejscu wcześniejszych zabudowań mennicznych. Zwłaszcza Czerwony Spichrz, nazwany tak z racji ceglanych elewacji, wyróżniający się przy tym swą wysokością, ma bogatą historię. Wzniesiony w obecnej postaci w 1861 r. jako młyn Camphausena z ośmioma liniami mielącymi, miał wielu poprzedników. Młynowi temu, jak i jego poprzednikom, towarzyszył od strony północnej budynek mieszkalny zwany Domem Młynarza, powstały ok. 1774 roku. Zły stan techniczny tego budynku – spękania, zawilgocenie i zagrzybienie ścian – spowodował podjęcie decyzji o remoncie odtworzeniowym przy zachowaniu walorów zabytkowych, podobnie zresztą jak w przypadku kamienicy Mennica 4,



6. Czerwony Spichrz mieszczący Gallerię Sztuki Nowoczesnej (z lewej) i Dom Młynarza z Informatorium, 2009

6. Red Granary containing the Modern Art Gallery (on the left) and the Miller's House with the Informatorium, 2009

przeznaczonej na zbiory i ekspozycje numizmatyczne. Dom Młynarza przejęty został przez Muzeum w roku 1975 z przeznaczeniem na magazyny i pracownie dla zbiorów archeologicznych i etnograficznych, natomiast Czerwony Spichrz cztery lata później jako przestrzeń

7. Tzw. Dom Leona Wyczółkowskiego, 2009

7. So-called Leon Wyczółkowski House, 2009



dla ekspozycji sztuki, z powodu braku ogrzewania jedynie w okresie wiosenno-letnim.

Ta podstawowa funkcja Spichrza zostaje utrzymana i dla niej przeznaczone są trzy główne kondygnacje tego budynku, każda o powierzchni bez mała 300 m². Dwa górne piętra wypełnia stała prezentacja jednej z najważniejszych w skali nie tylko regionalnej kolekcji polskiej sztuki nowoczesnej. Galeria ma układ wprawdzie dość tradycyjny, ale zarazem o dużych walorach poznawczych i edukacyjnych. Zachowany zostaje pewien podstawowy schemat chronologiczny; rytm wyznaczają problemy stylowe, twórcze, jak figuracja, abstrakcja, koloryzm, o przenikających się datach powstania dzieł wchodzących w obręb poszczególnych kompartymentów. Chcielibyśmy dać szansę oglądania tej wystawy zarówno linearnie, ulegając pokusie śledzenia ujawniających się postaw, poszukiwań i konkretyzacji stylowych, ale też niejako w poprzek, poszukując powinowactw, pokrewieństw, inspiracji pomiędzy artystami reprezentującymi różne gatunkowo, treściowo i czasowo postawy twórcze. Parter tego gmachu przeznaczony jest na ekspozycje czasowe sztuki dawnej i współczesnej. Oto przegląd tytułów dotychczasowych prezentacji: „Co kryją wąsy Marcela Duchampa?”, „Najprawdziwsze historie miłosne”, „Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900”, „Galeria Autorska Kaji i Solińskiego”.

Dwie ostatnie kondygnacje Spichrza przeznaczone są na magazyny zbiorów artystycznych (z wyjątkiem grafiki – Gabinet Rycin ulokowany jest w spichrzu przy ul. Grodzkiej 11). Natomiast Dom Młynarza służy jako strefa wejściowa. Wnętrze jest teraz jednoprzestrzenne, zamiast dawnego podziału na parter z trzema pomieszczeniami i podstrysze z dwoma; antresola, markująca

dawny strop, służyć może zarówno do działań ekspozycyjnych, jak i edukacyjnych.

Dawna główna klatka schodowa umieszczona w ryzalicie wschodnim będzie pełniła funkcje pomocnicze i ewakuacyjne. Podstawowym ciągiem komunikacyjnym pomiędzy poszczególnymi kondygnacjami są schody i winda wbudowane w szklany prostopadłościan przylegający od północy, za Domem Młynarza, w miarę możliwości nie ingerujący w kształt architektoniczny zabytkowego spichrza – udany chyba, przecież konieczny kompromis pomiędzy wymogami konserwatorskimi a potrzebami funkcjonalnymi.

Jedynym budynkiem muzealnym położonym poza obszarem dawnej Mennicy bydgoskiej jest kamienica przy ul. Mennica 7, siedziba Działu **Leona Wyczółkowskiego**, patrona naszego Muzeum, zlokalizowana w południowo-zachodniej części Wyspy Młyńskiej. Wzniesiona została w latach 1899-1902 jako dom mieszkalny urzędników Młynów Rothera. (Młyny Rothera zbudowano w zachodniej części Wyspy w latach 1848-1849, w formie monumentalnego dwuskrzydłowego zakładu na rzucie dwóch skrzydeł wzniesionych w konstrukcji szkieletowej z murem ceglany i otynkowany łącznikiem.) Jest to stosunkowo niewielki, trzykondygnacyjny murowany i otynkowany budynek, użytkowany przez Muzeum od 1975 r., przeznaczony na magazyny i pracownie naukowe działów numizmatyki, grafiki, inwentaryzacji zbiorów oraz na pracownię konserwatorską i fotograficzną. W przyległym, rozebranym na początku prac rewitalizacyjnych budynku gospodarczym mieściła się pracownia plastyczna.

Zgodnie ze zrealizowanym projektem rewitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego Wyspy Młyńskiej



kamienica ta przeznaczona została na zbiory biograficzne i artystyczne związane z Leonem Wyczółkowskim (zmagazynowane na II piętrze), przede wszystkim zaś na ekspozycję obrazującą życie i twórczość patrona bydgoskiego Muzeum. Dwie sale parteru, wypełnione obrazami olejnymi i pastelami, przywołują wygląd wnętrza mieszkalnego i salonu artysty. Jest to o tyle uzasadnione, iż posiadamy kilka mebli z wyposażenia dworku Wyczółkowskich w Gościeradzu. Pozostałe sprzęty pochodzą już z powojennych nabytków muzealnych. Prace malarskie wypełniające ściany tych pokoi dobrze ilustrują cechy stylu artysty, jego umiłowanie i wycucie światła i koloru; dobrze też informują o ulubionych i podstawowych tematach przezeń podejmowanych, o roli portretu czy krajobrazu w jego twórczości. Pomieszczenia I piętra urządzone zostały z myślą o odtworzeniu atelier malarskiego (z jego słynną ruchomą sztalugą, zwaną przez Wyczółkowskiego tramwajem gościeradzki) oraz pracowni graficznej. Zgromadzone w nich obok przyrządów malarskich i graficznych obrazy, szkice i studia rysunkowe, planse graficzne reprezentujące różnorodne techniki, ukazujące zasięg jego eksperymentowania w tej dziedzinie sztuki, dobitnie poświadczają rozległość zainteresowań i skalę talentu oraz dokonań artystycznych Wyczółkowskiego. Dodatkowe, mniejsze pomieszczenie na tej kondygnacji przeznaczone jest na pracownię interaktywną, służącą wszechstronnemu poznaniu biografii, twórczości oraz znaczenia artysty dla sztuki polskiej XIX/XX wieku.

Wszystkie ekspozycje, oparte w swej podstawowej warstwie na zabytkach i dziełach sztuki, na autentycznych przedmiotach, co umożliwi widzowi bezpośredni kontakt z owymi „pozostałościami z przeszłości”

i dokumentami procesu twórczego, wzbogacone są istotnie o dodatkowy przekaz przy użyciu nowoczesnych mediów elektronicznych (prezentacje multimedialne, programy interaktywne, gry). Ekspozycje są tak kształtowane, by – co przecież oczywiste – umożliwić prowadzenie działań edukacyjnych. Dużą wagę przykładamy także do likwidacji barier dostępu – nie tylko poprzez wielostronność informacji, ale także eliminowanie barier fizycznych, tak uciążliwych dla osób niepełnosprawnych. Pomimo wielu ograniczeń konstrukcyjnych i konserwatorskich pragniemy, by ta nowa lub odnowiona i zmodernizowana przestrzeń muzealna była przestrzenią nowoczesną, otwartą na potrzeby współczesnego odbiorcy, ale też wychodzącą poza same budynki, otwartą na przestrzeń rewitalizowanej Wyspy.

To nie koniec korzystnych zmian obejmujących Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy. Władze miasta podjęły właśnie decyzję o zabudowie zburzonego w 1940 r. zachodniego bloku przyrynkowego (gdzie niegdyś znajdowała się kamienica będąca pierwszą siedzibą naszego Muzeum) z przeznaczeniem na pomieszczenia ratuszowe i muzealne. W wyniku realizacji tego zamierzenia Muzeum pozyska ponad 2000 m² powierzchni na stałą wystawę historyczną (dzieje miasta od lokacji po współczesność, z mocnym akcentem na wydarzenia września 1939 r. jako swoistej memorii wiążącej się ściśle z tym miejscem) oraz wystawy czasowe. Będzie to kolejny rozdział dziejów bydgoskiego Muzeum i może temat na kolejną opowieść.



8., 9. i 10. Wystawa stała pt. „Twórczość Leona Wyczółkowskiego (1852-1936)”, od 2009

8., 9. and 10. Permanent exhibition "The oeuvre of Leon Wyczółkowski (1852-1936)", from 2009

(Fot. 2 – R. Sawicki, opr. M. Wachniak; 4-10 – W. Woźniak)

Przypisy

¹ Stało się to pretekstem, okazją, ale i możliwością urządzenia dużej wystawy: „Od kościoła klarysek po Wyspę Młyńską”, prezentującej dzieje i rozwój zbiorów bydgoskiego Muzeum. Katalog wraz z kilkoma esejami oraz towarzyszący tom będący syntezą dziejów instytucji stanowią rodzaj kompendium wiedzy o Muzeum, jego kolekcjach i jego działalności, *Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską. Muzeum w Bydgoszczy 1923-2008*, t. I: Z. Hojka, Muzeum w Bydgoszczy. *Dzieje i zbiory*; t. II: *Muzeum w Bydgoszczy. Katalog wystawy, 28 września – 28 grudnia 2008*, red. B. Chojnacka, D. Sójkowska, M. Woźniak, Bydgoszcz 2008. Autorką scenariusza i komisarzem wystawy była Barbara Chojnacka. Za tę wystawę muzeum otrzymało nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego II stopnia w konkursie Sybilla 2008 w kategorii wystaw historycznych i biograficznych.

² Formułowane wówczas plany i zamierzenia były znacznie dalej idące i przewidywały w najbardziej śmiałej koncepcji przejście wszystkich budynków, łącznie z ogromnymi Młynami Rothera, celem utworzenia w Bydgoszczy wyspy muzealnej.

³ Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (dalej: MOB), Dział Historii, Plan Bydgoszczy z 1789 r. sporządzony przez Steermanna (kopia), sygn. MOB H/A 911; MOB, Dział Historii, Plan Bydgoszczy z 1800 r. sporządzony przez porucznika von Lindnera, sygn. MOB H 1726.

⁴ M. Obremski, Wyspa Młyńska w Bydgoszczy. Studium historyczno-konserwatorskie wykonane na zlecenie Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, t. I, P.P. Pracownie Konserwacji Zabytków Oddział w Toruniu, Pracownia Dokumentacji Naukowo-Historycznej, maszynopis, Toruń 1986, s. 11.

⁵ MOB, Dział Historii, Plan Wyspy Młyńskiej z ok. 1785 r., reprodukcja 1940 r., autor Franz Froese (?), sygn. MOB H/A 1451; MOB, Dział Historii, Plan Wyspy Młyńskiej z ok. 1840 r., reprodukcja 1940 r., autor Franz Froese (?), sygn. MOB H/A 1452; MOB, Dział Historii, Plan Wyspy Młyńskiej z 1940 r., autor Franz Froese (?), sygn. MOB H/A 1453.

⁶ B. Derkowska-Kostkowska, *Wenecja Bydgoska – szkic do portretu*, „Kalendarz Bydgoski”, 1999, s. 110; K. Romeyko-Bacciarelli, *Wyspa jak nowa*, „Kalendarz Bydgoski” 2009, s. 61; M. Obremski, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 10.

⁷ *Ibidem*, s. 14; B. Derkowska-Kostkowska, *op. cit.*, s. 110.

⁸ M. Gumowski, *Mennica bydgoska*, reedycja wydania z 1955 r., Polskie Towarzystwo Numizmatyczne, Oddział Bydgoski im. Stanisława Niewiteckiego, Bydgoszcz 2005.

⁹ M. Obremski, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 11, 15 i n.

¹⁰ W. Finger, *Die Insel des friderizianischen Bromberg*, „Deutsche Rundschau”, nr 121, 1940, s. 6.

¹¹ M. Obremski, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 15.

¹² *Ibidem*, s. 30.

¹³ B. Derkowska-Kostkowska, *op. cit.*, s. 110.

¹⁴ M. Obremski, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 16.

¹⁵ K. Romeyko-Bacciarelli, *op. cit.*, s. 65.

¹⁶ Z. Guldon, R. Kabaciński, *Szkice z dziejów dawnej Bydgoszczy XVI-XVIII w.*, „BTN Prace Popularnonaukowe”, Nr 9, Bydgoszcz 1975, s. 42; zob. też: W. Garbaczewski, *Mennica bydgoska – kalendarium*, „Kronika Bydgoska”, 2006, s. 75-96.

¹⁷ I. Borowczak, *Mennica bydgoska*, „Spotkania z Zabytkami”, IV, 2005, s. 36.

¹⁸ Z. Guldon, R. Kabaciński, *op. cit.*, s. 42, 45-46.

¹⁹ I. Borowczak, *op. cit.*, s. 36.

²⁰ Z. Guldon, R. Kabaciński, *op. cit.*, s. 48.

²¹ I. Borowczak, *op. cit.*, s. 36.

²² M. Gumowski, *op. cit.*, s. 54.

²³ *Ibidem*, s. 193.

²⁴ Z. Guldon, R. Kabaciński, *op. cit.*, s. 51-52.

²⁵ *Ibidem*, s. 54 i n.

²⁶ M. Gumowski, *op. cit.*, s. 238.

²⁷ Z. Guldon, R. Kabaciński, *op. cit.*, s. 57.

²⁸ *Ibidem*, s. 58.

²⁹ M. Obremski, *Mennica bydgoska. Rekonstrukcja i współczesne zagospodarowanie*, [w:] *400-lecie mennicy bydgoskiej 1594-1994, Referaty z sesji numizmatycznej 23 września 1994*, Komitet Organizacyjny Obchodów 650-lecia Nadania Praw Miejskich Bydgoszczy i Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1994, s. 28.

³⁰ *Ibidem*, s. 30.

³¹ *Industrie und Gewerbe in Bromberg. Festschrift zum 50 jährigen Bestehen des Technischen Vereins zu Bromberg*, Bromberg 1907, s. 228 i n.; A. Licznarski, *O dawnych wodnych młynach bydgoskich*, „Kalendarz Bydgoski” 1974, s. 53; J. Szach, *Pęta na wyspie*, „Kalendarz Bydgoski” 1979, s. 24; M. Obremski, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 16 i n.

³² *Ibidem*, s. 18, 24.

³³ *Ibidem*, s. 28, 31 i n.; *idem*, *Mennica bydgoska...*, s. 33; K. Romeyko-Bacciarelli, *op. cit.*, s. 64.

³⁴ M. Obremski, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 31.

³⁵ *Ibidem*, s. 32; *idem*, *Mennica bydgoska...*, s. 34.

³⁶ *Ibidem*, s. 35; *idem*, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 33; *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger für Bromberg*, oprac. M. Aronsohn, Bromberg 1855, s. XVII-XXI; *Industrie und Gewerbe...*, s. 229; J. Szach, *op. cit.*, s. 24.

³⁷ *Industrie und Gewerbe...*, s. 230 i n.; *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger...*, s. XVII-XXI; MOB, Dział Historii, Plan Wyspy Młyńskiej z ok. 1785 r., reprodukcja 1940 r., autor Franz Froese (?), sygn. MOB H/A 1451; MOB, Dział Historii, Plan Wyspy Młyńskiej z ok. 1840 r., reprodukcja 1940 r., autor Franz Froese (?), sygn. MOB H/A 1452; M. Obremski, *Mennica bydgoska...*, s. 35; *idem*, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 34 i n.

³⁸ *Ibidem*, s. 35.

³⁹ MOB, Dział Historii, Plan Wyspy Młyńskiej z ok. 1840 r., reprodukcja 1940 r., autor Franz Froese (?), sygn. MOB H/A 1452.

⁴⁰ M. Obremski, *Wyspa Młyńska w Bydgoszczy...*, s. 34.

⁴¹ *Idem, Mennica bydgoska...*, s. 36.

⁴² *Dzieje Bydgoszczy. Calendarium*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 1968.

⁴³ Wśród wielu osób i instytucji zaangażowanych w ten projekt i mających największy wkład koncepcyjny i realizacyjny, wymienić należy przede wszystkim prezydenta Konstantego Dombrowicza, wiceprezydent Lucynę Kojder-Szwedę, Wydziały: Rozwoju i Strategii, Inwestycji oraz Kultury UM, miejskiego konserwatora zabytków Sławomira Marcysiaka, była dyr. Muzeum Okręgowego Iwonę Loose, wiele osób współpracujących, w tym cały zespół pracowników muzeum.

⁴⁴ Projekt PL0019 realizowany przez miasto Bydgoszcz w ramach Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego, priorytet 3: Ochrona Kulturowego Dziedzictwa Europejskiego, por. I. Loose, *Renowacja obiektów dziedzictwa kulturowego na terenie Wyspy Młyńskiej w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 2008; tekst opracowano na podstawie

dokumentacji projektu prowadzonej przez Miasto Bydgoszcz z wykorzystaniem dokumentacji kujawsko-pomorskiego wojewódzkiego konserwatora zabytków.

⁴⁵ W rzeczywistości nawet przekracza, ale przeliczanie jest utrudnione z uwagi na przyjęty stały przelicznik kursu złotego do euro z jednej, a znaczne wahania kursu z drugiej strony. Wysokość grantu z MF EOG wynosi 2 392 399 euro (9 544 476 zł), czyli 85% planowanej wartości zadania, przy obowiązującym wówczas przeliczniku wartości euro do PLN jak 1 do 4,1; zaktualizowana wartość projektu jest wyższa o 7,5 mln zł od pierwotnie zakładanej i wynosi w okresie kończenia realizacji II etapu 18 865 100 zł; wszystkie te dodatkowe wydatki pokrywane są z budżetu miasta Bydgoszczy. Wartość planowana wynosiła dla II etapu *Renowacja obiektów dziedzictwa kulturowego* odpowiednio w euro i zł: 5 422 296 / 21 632 250, a wartość dofinansowania z MF EOG: 2 392 371 / 9 544 364.

Anna Szybowicz, Wojciech Ślusarczyk, Michał Woźniak

Museum on the Island A New Quality of the Bydgoszcz Museum

The island in Bydgoszcz known as Wyspa Młyńska (Mill Island) is situated in the meander of the river Brda between its main current and branch – Młynówka, to the east of the Old Market Square. In the past, this terrain comprised the economic basis of the town on the Brda; during the modern era it was the seat of the Royal Mint, and from the end of the eighteenth century – a centre of the milling industry. As the industrial character of the island waned, it became the site of cultural undertakings. Today, due to revitalisation efforts, Wyspa Młyńska will fulfil exclusively socio-cultural, entertainment and tourist functions.

Owing to “The renovation of cultural heritage monuments on Wyspa Młyńska in Bydgoszcz” project realised in 2007-2009 thanks to funds provided by Norway, Iceland and Liechtenstein from the Financial Mechanism of the European Economic Space and the town of Bydgoszcz, four historical buildings – the property of the Leon Wyczółkowski Regional Museum in Bydgoszcz, have been refurbished and adapted for museum purposes, together with a single communal building which has been entrusted to the museum. The adaptation of those buildings for museum functions, the associated plans and intended activity are the topic of the presented article. According to the realised conception, Biały Spichlerz (White Granary) will feature archaeological collections showing the ancient history and

Early Middle Ages in Bydgoszcz and the region on the border of Paluki, Kujawy, Kraina and Pomerania. The house in 4 Mennica Street will become the seat of the European Money Centre. Its cellar will display an exposition about the Bydgoszcz Mint, and feature coins struck here as well as the production process as such. The culture-creating role of money in the past and in assorted civilisational circles will be the theme of the first temporary exhibition organised by the Numismatics Department. Dom Młynarza (The Miller’s House) contains the museum’s reception-information centre known as Informatorium. The adjoining Czerwony Spichlerz (Red Granary) will house a Modern Art Gallery showing works characteristic for all the more important style tendencies of the twentieth century – paintings, sculptures, installations and photographs by Polish artists as well as interchangeably: graphic works and drawing amassed by the Bydgoszcz museum during its 85-years long history. The exhibition will first highlight works executed in about 1900 and those representing the avant-garde currents of the interwar period. The art collection created after 1945 up to the present day will be on display, with consideration for the most outstanding members of Polish artistic life. The house in 7 Mennica Street is intended for biographical and artistic collections as well as an exposition associated with the museum’s patron, Leon Wyczółkowski. □

NAJNOWSZE INWESTYCJE W MUZEUM PAPIERNICTWA W DUSZNIKACH ZDROJU

Młyn papierniczy w Dusznikach Zdroju, w którym mieści się Muzeum Papiernictwa, znany jest czytelnikom „Muzealnictwa”¹. Wydaje się, że obiekt ten z racji swego znaczenia (należy do najcenniejszych zabytków techniki w kraju) zasługuje na to, by ponownie zagościć na łamach rocznika, tym bardziej że w ciągu minionych dwóch lat został on przebudowany, co w znaczący sposób usprawniło zwiedzanie i pozwoliło na poszerzenie oferty wystawienniczej dusznickiego muzeum. Oczywiście zachowana została autentyczność bezcennego zabytkowego kompleksu zabudowań papierni.

Dusznicka papiernia powstała w połowie XVI w., w okresie przynależności Śląska do monarchii habsburskiej. Pierwsza data dotycząca młyna to rok 1562, odnosząca się do sprzedaży części udziałów w papierni przez Ambrożego Teppera Mikołajowi Kretschmerowi. W roku 1601 przeszła przez Duszniki powódź, która częściowo zniszczyła młyn. Ówczesny jego właściciel – Grzegorz Kretschmer – w ciągu kilku lat go odbudował i już prawdopodobnie w 1605 r. wznowił wyrób papieru. Z tego względu w literaturze pojawia się rok 1605 jako data powstania obecnej papierni².

Po odbudowie papiernia składała się z przyziemia i parteru oraz trójkondygnacyjnego strychu. W najniższej kondygnacji znajdowały się

pomieszczenia produkcyjne, na parterze było zapewne mieszkanie właścicieli oraz prawdopodobnie magazyny, a strychy wykorzystywano jako suszarnie papieru. W XVII i XVIII w. na trzeciej kondygnacji w części pomieszczeń strychowych ściany przyozdobiono malowidłami przedstawiającymi elementy roślinne oraz świeckie sceny rodzajowe (zachowanymi do dziś!), co świadczy o wykorzystaniu tych pokoi do celów mieszkalno-reprezentacyjnych.

Dusznicy papiernicy dysponowali wyłącznym prawem pozyskiwania szmat (surowca papierniczego) na terenie hrabstwa kłodzkiego. Okresowo mogli sprowadzać surowiec z ziem sąsiednich, a nawet z Górnego Śląska³, co było źródłem ich bogactwa (jako jedyni mieli na ziemi kłodzkiej dostęp do surowców, zatem nie powstała tu żadna konkurencyjna czerpalnia). Świadectwem ich fortuny jest po dziś dzień papiernia, jeden z najpiękniejszych obiektów przemysłowych na ziemiach polskich.



1. Widok młyna papierniczego w Dusznikach Zdroju od strony północno-zachodniej

1. View of the paper mill in Duszniki Zdrój from the north-west

W XVIII w. nastąpiła rozbudowa papierni o obszerny budynek suszarni. Wydarzenie to należy wiązać z perspektywami znacznego wzrostu produkcji oraz wynikającą z tego faktu koniecznością pozyskania nowych pomieszczeń do suszenia papieru. Obiekt o sześciu kondygnacjach, w całości z drewna, powstał w pierwszej połowie XVIII stulecia⁴. Przepuszczalnie w połowie XVIII w. wybudowano ozdobny, stylizowany na kształt wieży pawilon wejściowy do budynku głównego⁵. Przez pawilon i mostek można było wygodnie przejść nad rzeką Bystrzycą Dusznicką do budynku od ulicy biegnącej z Pragi przez dusznicki rynek w kierunku Kłodzka, a dalej do Wrocławia. Pawilon, obok zachodniego, ozdobionego barokową ślimacznicą szczytu wieńczącego gontowy dach papierni, stał się jednym z najbardziej charakterystycznych elementów architektonicznych młyna. Prawdopodobnie w okresie budowy pawilonu wejściowego wykonano nad oknami budynku głównego zdobienia zawierające elementy roślinne. Takie same motywy zdobnicze pojawiły się nad oknami pawilonu.

Na początku XIX w., po klęsce Prus w wojnie z Napoleonem, zniesiono liczne przywileje, w tym wyłączne prawo pozyskiwania szmat na określonych terenach. Dla dusznickiej papierni nadeszły trudne lata, zakończone wystawieniem jej w 1822 r. na licytację. Młyn na ponad 100 lat przeszedł w ręce rodziny Wiehrów⁶. W 1834 r. zastosowano po raz pierwszy w śląskim papiernictwie maszynową technikę produkcji. W ciągu następnych kilkudziesięciu lat powstały na Dolnym Śląsku dziesiątki fabryk papieru, wykorzystujące maszyny papiernicze. Stosująca w dalszym ciągu dawną technikę produkcji papiernia w Dusznikach stopniowo podupadała. Próba przetrwania było zainstalowanie w 1905 r. niewielkiej maszyny do produkcji tektury⁷. Nie pomogło to na długo. Z powodu braku możliwości konkurencyjności na rynku papieru z dużymi fabrykami, w latach 30. XX wieku ostatecznie zamknięto produkcję⁸.

Już w tamtym czasie Wiehrowie myśleli o utworzeniu w uznawanym za zabytkowy młynie papierniczym muzeum techniki. Utrzymywali również kontakty z niemieckimi historykami papiernictwa, m.in. z Friedrichem von Hössle i Karlem Theodorem Weisem, co świadczy o ewentualnym profilu projektowanego muzeum⁹. Sami nie byli w stanie utworzyć i prowadzić takiej placówki, a co więcej, u schyłku lat 30. utrzymanie budynku było dla nich bardzo dużym ciężarem. Zmusiło ich to do przekazania obiektu miastu. Do dziś zachowały się faktury za drobne remonty w papierni wystawiane na miasto Reinerz¹⁰. Prace nad utworzeniem muzeum przerwała II wojna światowa.

Po wojnie papiernia została przejęta przez Fabrykę Papieru w Młynowie, której dyrektor – Władysław Dominik – przeprowadził pewne działania zmierzające do ponownego uruchomienia produkcji papieru czerpanego. Plany te nie zostały wówczas zrealizowane z powodu jego choroby i śmierci. Papiernia przez następne lata stała niewykorzystana, ulegając stopniowej dewastacji. W 1953 r. władze miejskie podniosły problem zabezpieczenia budynku. Wówczas powstały różne koncepcje co do dalszych losów niszczonego obiektu, m.in. rozbiórki, oddania papierni PTTK na dom noclegowy, a nawet utworzenia w nim magazynu warzyw i owoców. Dopiero w latach 60. pojawił się pomysł zorganizowania w papierni muzeum papiernictwa. Niewielka grupa entuzjastów zdołała zainteresować zabytkowym budynkiem władze konserwatorskie, w wyniku czego w 1962 r. wojewódzki konserwator zabytków otrzymał kredyt z Ministerstwa Kultury i Sztuki na remont zabezpieczający, który trwał 4 lata. W 1965 r. do Dusznik przybył Michał Kowalski, któremu wkrótce powierzono kierowanie tworzoną muzeum. To on wywarł największy wpływ na ostateczny kształt powstającej instytucji. Z początkiem 1966 r. nadzór nad papiernią przejęło Zjednoczenie Przemysłu Celulozowo-Papierniczego. Muzeum dla zwiedzających otwarto 26 lipca 1968 roku¹¹.

Michał Kowalski zmarł niespełna 4 miesiące po otwarciu wystaw. Jego dzieło kontynuował Władysław Kazimierzczak – człowiek wywodzący się z przemysłu papierniczego. W 1971 r. staraniem nowego kierownika uruchomiono pokazową produkcję papieru czerpanego, która stała się główną atrakcją muzeum. Dusznicka placówka nadal prowadzona była przez państwową branżę papierniczą, a bezpośredni nadzór nad nią pełniły Bardeckie Zakłady Celulozowo-Papiernicze. Taka forma organizacyjna sprawdzała się dopóty, dopóki papiernictwo podlegało centralnemu zarządzaniu. W 1981 r. rozwiązano papiernicze zjednoczenie i dusznickie muzeum faktycznie stało się filią zakładów papierniczych w Bardzie. Przemiany społeczno-gospodarcze zapoczątkowane w 1989 r. jeszcze pogłębiły niepewność. Wyjściem z trudnej sytuacji okazało się przekształcenie muzeum w instytucję kultury podległą Ministerstwu Przemysłu i Handlu oraz Ministerstwu Kultury i Sztuki. Zamierzenie to zostało zrealizowane przez ówczesną dyrektor – Bożenę Makowską – z początkiem 1992 roku. Muzeum zyskało wówczas stabilne źródło finansowania; można było przystąpić do remontu zabytkowego budynku oraz zatrudnić pracowników merytorycznych, którzy zajęli się opracowywaniem zbiorów, organizowaniem wystaw, działalnością edukacyjną i naukową. Dalszy rozwój muzeum

zakłóciły wydarzenia 1998 r. – w lipcu fala powodziowa zalała dolne kondygnacje papierni (czerpalnię, drukarnię, pomieszczenia socjalne i magazyny produkcji). Dodatkowo rwący prąd wody podmył fundamenty budynku suszarni. Wysiłkiem całego zespołu, dzięki pomocy finansowej głównie rządu, zniszczenia usunięto. W 1998 r. w wyniku przeprowadzonej w Polsce reformy administracyjnej muzeum stało się instytucją podległą Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Dolnośląskiego.

Dzięki przepięknemu budynkowi młyna papierniczego oraz bogatej ofercie wystawienniczej i edukacyjnej (zwiedzający mogą np. wykonać własne arkusze papieru, barwić kartki różnymi technikami lub odbijać grafiki) dusznickie muzeum stało się w ostatnich latach jednym z najatrakcyjniejszych obiektów turystycznych na ziemi kłodzkiej – roczna frekwencja przekracza 60 tys. zwiedzających.

Dalszy rozwój muzeum ograniczał jednak niedobór powierzchni do eksponowania wystaw czasowych (dotąd do dyspozycji była galeria wystaw czasowych o łącznej powierzchni ok. 80 m²). Brakowało również większego pomieszczenia nadającego się do organizowania spotkań, prelekcji lub konferencji naukowych.

Poważnym problemem był brak standardowych udogodnień w obiekcie, ułatwiających zwiedzanie osobom starszym i niepełnosprawnym. W salach wystaw stałych były wysokie stopnie, a pomiędzy poszczególnymi pomieszczeniami progi. Usytuowane na dwóch kondygnacjach ekspozycje łączyły ze sobą wąskie i kręte schody, niemożliwe do pokonania przez zwiedzających na wózkach inwalidzkich. Ponadto na podest przeznaczony do obserwowania produkcji papieru czerpanego prowadziło wąskie zejście schodami. Osoby mające problem z poruszaniem się miały utrudniony dostęp do zajęć edukacyjnych, gdyż do usytuowanej w najniższej części obiektu czerpalni można było dostać się również jedynie po schodach. Często zatem dochodziło do sytuacji, gdy osoby na wózkach korzystały z pomocy pracowników muzeum lub innych zwiedzających: były znoszone na zajęcia do czerpalni a po ich zakończeniu wnoszone.

Wszystkie pomieszczenia w stosunkowo obszernym obiekcie, które nadawały się do działalności muzealniczej miały już swoje przeznaczenie. Uwagę zwracał obszerny strych, który w czasach kiedy papiernia była zakładem produkcyjnym pełnił funkcję suszarni papieru, a w ostatnich latach tymczasowego magazynu. To pomieszczenie, usytuowane na trzeciej kondygnacji budynku głównego, nad salami wystaw stałych i pomieszczeniami administracyjnymi, jako ostatnie w obiekcie nadawało się do adaptacji.

W styczniu 2006 r. przystąpiliśmy do przygotowywania koncepcji adaptacji strychu i likwidacji barier architektonicznych w salach wystaw stałych. Zwrócono nam wówczas uwagę na konieczność wykonania nowej klatki schodowej, tak by mogło powstać spełniające wszystkie współczesne standardy wejście do adaptowanego pomieszczenia. W związku z tym zaistniała możliwość wbudowania wewnątrz klatki schodowej windy dla osób niepełnosprawnych. Na początku drugiego kwartału 2006 r. firma projektowa przedstawiła plany przebudowy siedziby Muzeum Papiernictwa, dotyczące:

- adaptacji dawnej suszarni papieru na salę wystawienniczo-edukacyjno-konferencyjną,
- budowy nowej klatki schodowej wraz z instalacją platformy dla osób niepełnosprawnych,
- likwidacji dotychczasowej klatki schodowej, w miejscu której miał powstać nowy magazyn zbiorów,
- likwidacji barier architektonicznych w salach wystaw stałych dzięki instalacji podjazdów przy stopniach,
- przystosowania jednej z istniejących toalet dla osób niepełnosprawnych.

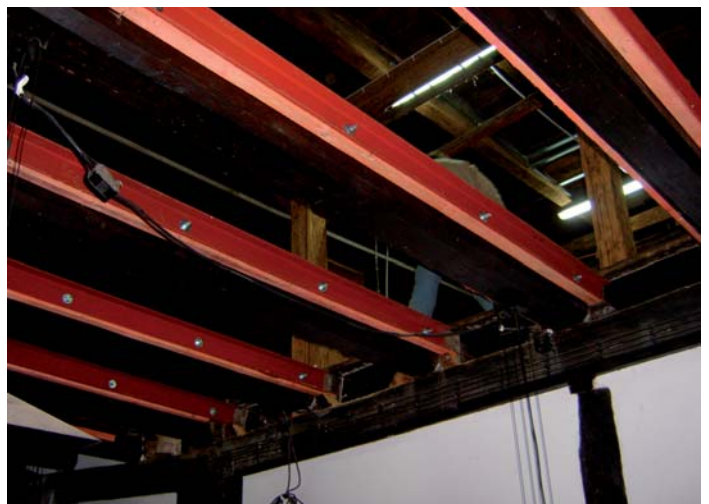
Plany przebudowy papierni miały nie tylko zwoleńników. Wywiązała się nawet dyskusja, czy w liczącym ponad 400 lat zabytkowym młynie należy budować nową klatkę schodową oraz instalować windę¹². Przeważała jednak opinia, że przy okazji realizacji tak poważnej inwestycji powinno się dołożyć wszelkich starań, by poprawić warunki zwiedzania osobom starszym i niepełnosprawnym, tym bardziej że Muzeum Papiernictwa już wówczas zamierzało adresować zajęcia edukacyjne także do tych środowisk. Jednak decydujące znaczenie miał fakt, że bez budowy klatki schodowej – zgodnie z istniejącym projektem – nie byłoby możliwe korzystanie z nowej sali. Wprawdzie adaptowane pomieszczenie miało być połączone z leżącą na tym samym piętrze dotychczasową galerią wystaw czasowych, jednak na całą kondygnację prowadziłyby tylko jedno wejście krętymi i stromymi schodami.

Po odbiorze planów przebudowy papierni przystąpiliśmy do gromadzenia wszystkich pozwoleń niezbędnych do realizacji inwestycji oraz zapewnienia finansowania prac. O środki zdecydowaliśmy się wystąpić do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura Kultury już w 2007 roku. Jednak z powodu gwałtownego wzrostu cen materiałów budowlanych, jaki nastąpił w 2006 r., należało zaktualizować wszystkie kosztorysy. Okazało się, że koszty zwiększyły się o ok. 20% w stosunku do pierwotnych kalkulacji.

W ramach Programu Operacyjnego MKiDN Muzeum Papiernictwa otrzymało kwotę wystarczającą na pokrycie 20% kosztów, z zastrzeżeniem, że wkład własny nie może być mniejszy niż zadeklarowany wcześniej w naszym wniosku. Dotacja wraz z wkładem własnym mogła wystarczyć jedynie na adaptację dawnej suszarni na salę wystawienniczo-konferencyjną. Zaczęliśmy rozważać możliwość realizacji prac w dwóch etapach: w 2007 r. adaptacja strychu, a w 2008 r., po uzyskaniu kolejnych dotacji, budowa nowej klatki schodowej. Środki na wkład własny zamierzaliśmy uzyskać w Urzędzie Marszałkowskim Województwa Dolnośląskiego. W trakcie rozmów w UMWD okazało się, że istnieją pewne możliwości dokonania przesunięć w budżecie, gdyż w jednej z marszałkowskich instytucji zaplanowana wcześniej inwestycja nie będzie realizowana do końca 2007 roku. Z kolei radni z Komisji Kultury Sejmiku Województwa Dolnośląskiego pozytywnie ocenili projekty Muzeum Papiernictwa i zdecydowali poprzeć nasze starania o dofinansowanie realizacji całego projektu – bez dzielenia na etapy. Decyzją Zarządu Województwa Dolnośląskiego Muzeum Papiernictwa otrzymało brakujące środki na realizację przebudowy papierni.

Przetarg został rozpisany 17 lipca. Przez miesiąc oczekiwaliśmy na oferty wykonawców, jednak nie wpłynęła żadna, gdyż większość firm branży budowlanej w 2007 r. miało pełne portfele zamówień. 21 września ogłosiliśmy kolejny przetarg i z ogromnym niepokojem oczekiwaliśmy na jego efekty. Brak wykonawcy wiązałby się z koniecznością przełożenia realizacji projektu na czas bliżej nieokreślony, a być może nigdy nie udałoby się go zrealizować. Na szczęście wykonawcę udało się wyłonić i w dniu 24 października została podpisana umowa na przebudowę siedziby Muzeum Papiernictwa.

Zależało nam, by prace ruszyły możliwie szybko, gdyż do końca roku należało wykonać część zadań, które miały być finansowane z dotacji MKiDN. Ekipa weszła na „plac budowy” 5 listopada. Jednocześnie przygotowywano miejsce pod budowę nowej klatki schodowej oraz adaptowano dawną suszarnię papieru na salę muzealną. Pierwsze komplikacje pojawiły się już po zerwaniu starych desek z podłogi w dawnej suszarni. Okazało się, że belki podłogowe w północno-wschodniej części obiektu częściowo spróchniały (prawdopodobnie przed wieloma laty woda przeciekała przez nieszczelny dach). Należało wyciąć najbardziej zniszczone fragmenty i zastąpić je nowymi. Po zdjęciu odeskowania w drugiej części sali, stwierdzono że wprawdzie belki są zdrowe, lecz zbyt cienkie, by utrzymać planowaną salę. Zdecydowano, że koniecz-



2. Dawna suszarnia papieru przed adaptacją
2. Former paper drying plant prior to adaptation
3. Stan części belek od strony północno-wschodniej
3. State of part of the beams from the north-east
4. Wzmacnianie belek stropowych od strony południowej
4. Reinforcing the ceiling beams from the south

ne jest wzmocnienie każdej belki dwiema stalowymi szynami. Pojawił się więc kolejny problem: ponieważ podłoga przeznaczona do wzmocnienia znajdowała się nad czwartą i piątą salą ekspozycji stałej, musiała zostać czasowo zamknięta jedna z wystaw – „Historia techniki i technologii papiernictwa w XIX i XX w.” Dużym kłopotem był fakt, że z sali piątej, nad którą również zamierzano wzmocnić sufit, prowadziło główne zejście na podest, z którego zwiedzający obserwują czerpanie papieru. Jedynym rozwiązaniem okazała się zmiana trasy zwiedzania – po obejrzeniu wystawy czasowej i części ekspozycji stałej zwiedzający musieli wyjść z muzeum i przejść dookoła budynku, aby dojść na podest drzwiami, które zwykle służą jako wyjście z czerpalni. Ze względu na uszczuplenie oferty wystawienniczej oraz komplikacje w zwiedzaniu, obniżyliśmy ceny biletów wstępu. Wszystkich informowaliśmy o powodach utrudnień. Zwiedzający podeszli do czasowych zmian ze zrozumieniem, co więcej nie szczędzili nam słów wsparcia i uznania. Z pewnością za duży sukces organizacyjny należy uznać fakt, że pomimo tak poważnych prac prowadzonych w budynku głównym, w którym znajdują się wszystkie ekspozycje, uniknęliśmy konieczności zamknięcia całego muzeum.

W końcu 2007 r. stan prac przy przebudowie był poważnie zaawansowany; po wymianie części belek konstrukcyjnych i wzmocnieniu pozostałych ułożono legary i przystąpiono do układania podłogi. Wykonano ocieplenie stropu nad powstającą salą. Ocieplono także

części dachu, które od wewnątrz stawały się ścianami pomieszczenia. Dach miał od strony północnej i południowej po jednym rzędzie otworów, które dawniej pozwalały regulować proces suszenia papieru. Rząd otworów ze strony południowej wg projektu został wykorzystany do wstawienia okienek będących naturalnym źródłem światła. Równocześnie trwały prace nad budową nowej klatki schodowej. Jeszcze w końcu 2007 r. częściowo zostały wymurowane ściany. W trakcie budowy szybu klatki schodowej zdecydowaliśmy się na pierwsze poważne odstępstwo od projektu, wg którego ściany miały być pełne. Postanowiliśmy w ścianach pozostawić obszerne naświetla, umożliwiające obserwację ze schodów wnętrza drugiego budynku, służącego niegdyś w całości jako suszarnia. Konstrukcja wybudowanej w całości z drewna suszarni pozwala na wykorzystanie do celów muzealnych jedynie dwóch najniższych kondygnacji (na parterze znajdują się m.in. pomieszczenia socjalne, magazyn i współczesna suszarnia papieru, a na pierwszym piętrze magazyn zbiorów muzealnych i bibliotecznych, gabinety pracy pracowników merytorycznych oraz księgowość). Pozostałe kondygnacje począwszy od drugiego piętra w górę mają zbyt słabe stropy, by można je intensywnie eksploatować. Pozostały na nich pochodzące z XVIII-XIX w., mające dużą wartość historyczną wieszaki do suszenia papieru i tektury, fragment dźwigu do transportu papieru na poszczególne piętra suszarni oraz wózek służący niegdyś do dowożenia papieru do wieszaków. Naświetla sprawiły, że wnętrza suszarni z oryginalnymi urządzeniami mogły stać się częścią ekspozycji.

Na początku 2008 r. prace postępowały w szybkim tempie. Dawna suszarnia papieru wkrótce zyskała kształt zaprojektowanej sali wystawienniczej. Po ukończeniu budowy ścian i podłogi ekipa wykonawcy przystąpiła do prac wykończeniowych, m.in. instalowania oświetlenia, kaloryferów oraz konserwacji belek konstrukcyjnych, które miały oddawać charakter wnętrza drewnianego obiektu. Powoli wyrastały nowe schody. Już po zakończeniu ferii zimowych (w marcu tradycyjnie mniej osób zwiedza muzeum, stąd prowadze-



5. Pierwsza wystawa w nowej sali wystaw czasowych

5. First exhibition in the new temporary exhibitions showroom

nie prac jest mniej uciążliwe) rozpoczęliśmy w salach wystaw stałych likwidację barier architektonicznych. Przy realizacji tego zadania zdecydowaliśmy się na drugie poważne odstępstwo od projektu, który zakładał instalowanie przy progach podjazdów. Przy przejściu z sali trzeciej do czwartej, z powodu wysokości stopnia, zaprojektowano podjazd długości blisko trzech metrów. Ponadto przy przejściu do kolejnej sali byłby następny, nieco krótszy podjazd. Wierna realizacja planu zmusiłaby nas do trwałego demontażu części ekspozycji. By tego uniknąć, postanowiliśmy w sali czwartej podnieść podłogę. Dzięki temu przy przejściu z trzeciej sali wystarczył niewielki podjazd, a w przejściu do piątego pomieszczenia próg został zlikwidowany całkowicie. Przy okazji wzmocniono kolejny strop – tym razem pod podnoszoną podłogą.

Wiosną 2008 r. nowa sala oraz klatka schodowa były już gotowe. Wówczas usunięto starą klatkę schodową (wybudowaną w latach 60. XX w.). Na jej miejscu powstały dwa nowe pomieszczenia – to na parterze wykorzystano do celów produkcyjnych, to na piętrze jako magazyn zbiorów.

Bardzo długo oczekiwaliśmy na zainstalowanie dźwigu dla osób niepełnosprawnych; prace montażowe rozpoczęto jeszcze w kwietniu, a zakończono dopiero w końcu maja. Zainstalowano urządzenie z oszklonymi ścianami, dzięki czemu konstrukcja nie razi we wnętrzu zabytkowego budynku.

Z początkiem lata zaczęły się prace wykończeniowe, w trakcie których m.in. instalowano klimatyzację, przystosowywano jedną z toalet do wykorzystania przez osoby niepełnosprawne, w salach wystaw czasowych zbudowano podjazdy, wymieniono jedne z drzwi na szersze. Jednocześnie czyniono starania o uzyskanie wszelkich pozwoleń umożliwiających eksploatację sali wystawowej i windy.

Z powodu znacznie szerszego zakresu prac od zakładanego przed złożeniem wniosku na finansowanie projektu (m.in. wzmocnianie belek konstrukcyjnych, podnoszenie podłogi w jednej z sal wystawowych, wykonanie naświetli w ścianach klatki schodowej, zabudowa w miejscu dawnej klatki schodowej dodatkowych ścian działowych), koszty całej inwestycji wzrosły o ok. 15%. Zapewne ostateczny koszt byłby jeszcze wyższy, gdyby nie nastąpił pod koniec 2007 r. spadek cen niektórych materiałów budowlanych i gdyby nie nasze twarde negocjacje z dostawcami materiałów i wykonawcą.

Sala w chwili zakończenia prac była wyposażona jedynie w oświetlenie, centralne ogrzewanie i klimatyzację. Środki na zakup krzeseł, stolików, gablot i sprzętu multimedialnego postanowiliśmy uzyskać z MKiDN w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura Kul-



6. Konferencja jubileuszowa w nowej sali

6. Anniversary conference in the new showroom

tury. Wiosną okazało się, że nasze muzeum znalazło się na liście instytucji dotowanych, jednak uzyskaliśmy zaledwie 1/4 wnioskowanej kwoty. Wystarczyło to tylko na zakup krzeseł i stolików, nagłośnienia i części wyposażenia multimedialnego. Środki przekazane przez sponsora pozwoliły na zakup profesjonalnego rzutnika multimedialnego.

Wykorzystanie sali

Nowa sala, pomimo niepełnego wyposażenia, jest wykorzystywana już od 2. poł. 2008 r.; wszak już w 2007 r. planowaliśmy zorganizować w niej kilka poważnych przedsięwzięć w ramach obchodów jubileuszu 40-lecia Muzeum Papiernictwa. Pod koniec lipca w nowym pomieszczeniu otwarta została wystawa „Blowing in the wind”, prezentująca prace artystów z całego świata wykorzystujących jako tworzywo papier. Wernisaż odbył się podczas ósmej edycji Święta Papieru, dzięki czemu w ciągu dwóch pierwszych dni ekspozycję w nowej sali obejrzało ok. 7 tys. osób. 11 października w nowej sali została otwarta wystawa fotograficzna w cyklu „Labirynt – młoda sztuka”, a 5 grudnia odbył się wernisaż wystawy „Witraże”, wraz z pokazem wytwarzania witraży. Do końca 2008 r. wystawy prezentowane w nowym pomieszczeniu obejrzało już ponad 20 tys. osób. Według planów, w 2009 r. otwartych zostanie 10 wystaw czasowych, z których 4 największe odbędą się w pomieszczeniu, które jeszcze nie tak dawno temu pełniło rolę prowizorycznego magazynu.



7. Winda wewnątrz nowej klatki schodowej

7. Elevator inside the new staircase

Przeprowadzone inwestycje pozwoliły wprowadzić do programu działalności muzeum konferencje i prelekcje. Pierwsze tego typu przedsięwzięcie odbyło się w ramach Europejskich Dni Dziedzictwa. Była to prelekcja *Korzenie powojennej kultury Ziemi Zachodnich na przykładzie Dusznik Zdroju*. Największą imprezą, będącą zarazem najważniejszą w programie działalności muzeum w 2008 r., była zrealizowana 10 października konferencja jubileuszowa, poświęcona 40-leciu Muzeum Papiernictwa. Patronat nad nią objęli Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Marszałek Województwa Dolnośląskiego. W czasie jej trwania muzeum zostało odznaczone Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. Identyczny medal otrzymała

tego samego dnia Bożena Schweizer-Makowska, która kierowała muzeum do końca 2005 roku. Po części oficjalnej rozpoczęła się sesja naukowa, podczas której wygłoszono referaty poświęcone tworzeniu, rozwojowi i obecnej pozycji Muzeum Papiernictwa.

Nowe obszerne pomieszczenie pozwoliło naszej instytucji stać się miejscem obrad różnych gremiów. 5 listopada odbyła się tu narada prezydentów i burmistrzów turystycznych miast Dolnego Śląska, a zaraz po niej zebrał się zarząd Dolnośląskiej Organizacji Turystycznej. 12 grudnia w muzeum miało miejsce wyjazdowe posiedzenie Komisji Kultury Sejmiku Województwa Dolnośląskiego, podczas którego radni opiniowali m.in. projekt uchwały nadającej Muzeum Papiernictwa Nagrodę Kulturalną Sejmiku Województwa Dolnośląskiego SILESIA za 2008 r. (nagroda została wręczona 30 grudnia).

Postęp w badaniach nad dziejami papierni

Zwykle prowadzenie tak poważnych prac remontowo-adaptacyjnych w budynku liczącym kilkaset lat pozwala odkryć nieznanne dotąd fakty z jego przeszłości. W przypadku dusznickiej papierni dokonanie jakichkolwiek nowych ustaleń jest szczególnie cenne z racji podjętych przez nas przygotowań do kompleksowego opracowania historii obiektu.

8. Jeden z podjazdów ułatwiających zwiedzanie przez osoby na wózkach

8. One of the ramps which facilitate tours for the handicapped in wheelchairs



Już w listopadzie 2007 r. dokonano nieco makabrycznego odkrycia; po rozkopaniu betonowej posadzki, w miejscu, w którym miał powstać szyb klatki schodowej, odnaleziono dużą ilość kości... zwierzęcych. Po krótkiej analizie uznaliśmy, że są to kości baranie lub kozie. Nie było to z pewnością żadne lokalne cmentarzysko, lecz pozostałość po stosowanej niegdyś w dusznickim młynie papierniczym technologii produkcji papieru¹³. Krótco po znalezieniu kości, pod deskami dawnej suszarni odkryto zachowane w dobrym stanie jagnięce racice, które zapewne zostały przeniesione na strych ze składowiska surowców przez kuny. Suche powietrze pod podłogą strychu sprawiło, że szczątki uległy mumifikacji. Dziś stanowią dowód na stosowaną w dawnych wiekach technologię produkcji papieru.

Korzystając z faktu wycięcia spróchniałych belek na strychu oraz w przyległej do głównego budynku drewnianej suszarni (wewnątrz której powstała nowa klatka schodowa), postanowiliśmy przeprowadzić analizę dendrochronologiczną. Do dziś trwają dyskusje na temat dokładnego datowania poszczególnych części papierni, stąd naukowe badania drewna uznaliśmy za szczególnie pożądane. Analiza wykazała, że budulec do wzniesienia części drewnianej budynku głównego pozyska-

9. Wnętrze drugiego budynku suszarni, widoczne dla zwiedzających dzięki naświetlom w ścianach klatki schodowej

9. Interior of the second building of the drying plant, visible to the visitors thanks to lights in the staircase walls



10. Kości odnalezione pod podłogą, świadczące o dawnej technologii produkcji papieru, stosowanej w dusznickim młynie

10. Bones discovered under the floor, testifying to the old paper production technology, applied in the Duszniki mill

(Fot. 1, 3-5, 7-10 – M. Szymczyk;
2 – D. Zielińska-Pytłowany; 6 – A. Serdyński)

no podczas ścinki zimowej 1603/1604¹⁴. Wynik ten potwierdził zatem podawaną dotąd w literaturze datę powstania tej części papierni – 1605 rok. Falę dyskusji wzbudziło datowanie belek z budynku suszarni. Dotąd na podstawie XVIII-wiecznej ikonografii uznawano, że ta część pochodzi sprzed 1737 r., gdyż jest widoczna na litografii wydanej drukiem w 1862 r., jednak pochodzącej z roku 1737¹⁵. Analiza dendrochronologiczna wykazała, że badane belki zostały pozyskane w latach 1742-1743¹⁶, zatem później niż dotąd sądzono. Pojawiły się sugestie, że parter suszarni jest znacznie starszy od pięter, gdyż ma konstrukcję wieńcową, podczas gdy pozostałe kondygnacje zostały wzniesione w stylu ryglowym. Należy mieć nadzieję, że nasuwające się wątpliwości będzie można wyjaśnić w wyniku dalszych badań.

Przebudowa papierni, zrealizowana kosztem blisko 1 mln zł, była największą inwestycją w zabytkowym obiekcie od czasu przystosowania go przed ponad czterdziestu laty na muzeum. Zostały osiągnięte wszystkie cele tego przedsięwzięcia. Wzrosły możliwości wystawiennicze naszej instytucji, a do oferty doszły możliwości organizowania posiedzeń i konferencji. Obiekt stał się przyjazny dla osób mających dotąd problemy w poruszaniu się po poszczególnych

salach. Muzeum Papiernictwa – ważny dla turystyki Dolnego Śląska obiekt, którego ambicje ograniczał niedobór pomieszczeń wystawienniczych i bariery architektoniczne – stało się w pełni dostępne dla wszystkich zwiedzających oraz zyskało nowe perspektywy rozwoju. Dzięki wysiłkowi projektantów oraz wykonawców sala wystawienniczo-konferencyjna zachowała niepowtarzalny charakter drewnianej suszarni papieru, z kolei zastosowanie odpowiedniej windy o ażurowej konstrukcji sprawiło, że nowa klatka schodowa zyskała estetyczny i nowoczesny wygląd, nie budzący kontrowersji we wnętrzu zabytkowego obiektu.

Przebudowa pozwoliła osiągnąć kilka niezwykle ważnych dla muzeum efektów, których przed przystąpieniem do jej realizacji nie przewidywano. W trakcie prac odkryto i usunięto zniszczenia belek konstrukcyjnych, co pozwoliło w znaczący sposób wzmocnić zabytkowy obiekt, chroniąc go przed niebezpieczeństwem ewentualnej katastrofy. W miejscu dawnej klatki schodowej pozyskano dwa nowe pomieszczenia, a w jednym z nich urządzono magazyn dla najcięższych muzealiów technicznych (odciążono tym samym dotychczasowy niewielki magazyn). Przeprowadzono również analizę dendrochronologiczną, pogłębiając wiedzę o historii papierni. Ponadto odstąpienie od pierwotnych planów w części dotyczącej ścian klatki schodowej odsłoniło dla zwiedzających pomieszczenia budynku XVIII-wiecznej suszarni z oryginalnymi urządzeniami do transportu mokrego papieru i wieszakami do suszenia arkuszy.

Przypisy

¹ T. Windyka, *Młyn papierniczy w Dusznikach*, „Muzealnictwo” 1999, t. 41, s. 15-26.

² W. Tomaszewska, *Z dziejów zabytkowej papierni w Dusznikach. Historia papierni (XVI-XVIII wiek)*, „Przegląd Papierniczy” 1966, nr 5, s. 168-173. Istnieją przypuszczenia, że z powodu w 1601 r. ocalał znaczny fragment budynku, do którego dobudowano nowe części. Wskazuje na to zupełnie odmienna architektura najniższej kondygnacji i dwóch sal bezpośrednio nad nią, charakteryzująca się znacznie grubszymi kamiennymi ścianami i masywnymi sklepieniami, gdy w pozostałych pomieszczeniach ściany są cieńsze, a stropy o konstrukcji drewnianej. Brakuje jednak dokumentów potwierdzających tę hipotezę, choć wydaje się ona bardzo prawdopodobna.

³ *Ibidem*.

⁴ Najwcześniejszy materiał ikonograficzny, datowany na 1737 r., przedstawia widok papierni wraz z suszarnią. Jednak wykonana w 2007 r. analiza drewna określa czas wzniesienia suszarni na lata 1742-1743. Por. F.A. Pompejus, *Album der Grafenschaft Glatz oder Abbildungen der Städte, Kirchen, Klöster,*

Zakończenie prac, przypadające w roku jubileuszu 40-lecia Muzeum Papiernictwa, stało się doskonałym prezentem zarówno dla zwiedzających, którzy mogą korzystać z szerszej oferty, jak też dla zespołu pracowników, którzy zyskali nowe możliwości realizacji przedsięwzięć wystawienniczych i popularyzatorskich.

Zrealizowana inwestycja nie rozwiązuje wszystkich problemów muzeum. Liczący ponad 400 lat budynek wymaga stałych prac konserwatorskich. W najbliższym czasie niezbędna jest wymiana gontowego pokrycia dachu. W dalszej perspektywie wskazane będzie wyprowadzenie magazynów zbiorów i gabinetów pracy z papierni, gdyż obiekt jest zanadto obciążony (sama biblioteka, będąca największym w kraju księgozbiorem z zakresu dziejów papiernictwa, waży wiele ton, które obciążają drewniane podłogi). Realizacja tych planów wymaga budowy drugiego budynku, który mógłby być wzniesiony w pobliżu istniejącego młyna papierniczego. Wcielenie w życie tych zamierzeń uzależnione jest od pozyskania przychylności ze strony odpowiednich władz oraz zdobycia środków finansowych.

Muzeum Papiernictwa za przebudowę młyna papierniczego otrzymało wiele słów uznania ze strony zwiedzających. Ważnym sukcesem instytucji jest również wyróżnienie w konkursie MKiDN Wydarzenie Muzealne Roku SYBILLA 2008 w kategorii dokonań z zakresu zarządzania i organizacji.

Schlösser und Burgen derselben, von mehr als 150 Jajren, Glatz 1862; M. Krąpiec, *Wyniki analizy dendrochronologicznej prób drewna z siedziby Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, opracowanie na zlecenie Muzeum Papiernictwa, Kraków 2007, s. 3.

⁵ W. Tomaszewska, *op.cit.*, s. 172.

⁶ *Ibidem*, s. 171.

⁷ M. Szymczyk, *Śląskie papiernictwo w okresie industrializacji kapitalistycznej*, Duszniki Zdrój 2000, s. 87-150.

⁸ W księgach adresowych niemieckiej branży papierniczej informacje o produkcji w Dusznikach ostatni raz pojawiają się w połowie lat 30. XX w. Por. *Adressbuch der Papier-, Pappen- u. Papierstoffabriken Deutschlands und seiner Nachbarstaaten*, Biberach 1935, s. 116.

⁹ Prof. F. Hössle współpracował z właścicielami dusznickiej papierni w okresie gromadzenia materiałów do opracowania ilustrującego dzieje młynów papierniczych prowincji śląskiej. Ponadto w zbiorach innego historyka papiernictwa – K.T. Weisa, zachowały się materiały dotyczące dusznickie-

go młyna papierniczego. Zob. F. Hössle, *Altschlesische Papiermühlen*, „Der Papier-Fabrikant” 1913, nr specjalny, s. 38-40; tenże, *Alte Papiermühlen der Provinz Schlesien*, „Der Papier-Fabrikant” 1935, nr 33, s. 279-280, nr 35, s. 293-296; J. Marchlewska, *Z dziejów nowszych i najnowszych Dusznik*, „Przegląd Papierniczy” 1972, nr 7, s. 236.

¹⁰ Rachunek z 18.03.1940 r. wystawiony gminie Bad Reinerz za reperację i zakładanie nowych rur w papierni. Zbiory Muzeum Papiernictwa, kopia w ekspozycji stałej.

¹¹ S. Gajewski, *Zanim powstało muzeum...Rzecz o Muzeum Papiernictwa w Zabytkowej Papierni z 1605 roku w Dusznikach Zdroju*, Duszniki Zdrój 1968, s. 6-16.

¹² Podczas posiedzenia Rady Muzeum w 2007 r. pojawiły się nawet obawy, czy inwestycja nie zniszczy charakteru obiektu. Por. Protokół z posiedzenia Rady Muzeum Papiernictwa w 2007 roku.

¹³ Racice i skóry zwierzęce (zawierające żelatynę) wykorzystywano do wytwarzania kleju. Następnie w uzyskanej substancji kleistej zanurzano wysuszone arkusze. Zabieg ten miał zamknąć mikroskopijne przestrzenie między włóknami, uniemożliwiając przenikanie cieczy do wnętrza arkuszy. Papier po zaklejeniu uzyskiwał odpowiednią sztywność, a przede wszystkim nie wchłaniał zbyt wiele wilgoci. Dzięki temu w trakcie pisania atrament nie wnikał w strukturę papieru i nie powodował powstawania kleksów. Zob. K. Małczyńska, *Dzieje starego papiernictwa śląskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 42.

¹⁴ M. Krąpiec, *op. cit.*, s. 3.

¹⁵ Por. przyp. 4.

¹⁶ M. Krąpiec, *op.cit.*, s. 3.

Maciej Szymczyk

The Newest Investments in the Museum of Papermaking in Duszniki Zdrój

The Museum of Papermaking, situated in a paper mill from 1605, is regarded as one of the greatest attractions of Lower Silesia. The development of this institution, which took place in the early 1990s, was restricted by insufficient interiors, and tours were hampered by numerous architectural barriers such as steps in the exhibition room or narrow and steep stairs. At the beginning of 2006 work was inaugurated on plans for redesigning the paper mill, the adaptation of the former paper drying plant for a capacious exhibition-education-conference room and the liquidation of architectural barriers that made it difficult for the handicapped to tour the museum. It was debated whether an elevator should be installed in a seventeenth-century building; prevailing opinions claimed that such a serious investment would improve the standards of museum torus for the elderly and the handicapped, to whom the education offer of the museum is also addressed.

In 2007 the museum gained suitable funds from the Ministry of Culture and National Heritage and the Marshal's Office of the Voivodeship of Lower Silesia. In the course of the redesigning it was discovered that it was necessary to expand the

range of some of the work, i.a. to exchange the floor beams and reinforce the remaining beams, and to install lights in the staircase walls, thus enabling the visitors to see the heretofore inaccessible drying plant, adjoining the paper mill. The redesigning was completed in the summer of 2008, adding a functional exposition-conference room, an elevator and threshold ramps enabling the handicapped to tour the museum. Moreover, the museum profited in several unplanned ways: the whole building was considerably reinforced, and the removed beams were subjected to dendrochronological analysis, making it possible to obtain the precise dates of particular parts of the mill.

Due to the redesigning conducted in 2007-2008, the museum, which for years has been an important tourism landmark in Lower Silesia, was granted new perspectives for development and became fully accessible to all visitors. The efforts of the designers and builders have enabled the exhibition-conference hall to retain the unique character of a wooden paper drying plant while the use of a suitable tracery-construction elevator granted the new staircase an aesthetic and modern appearance, harmonious with the interior of the historical building. □

MUZEUM ROMANTYZMU POLSKIEGO W OPINOGÓRZE

Na terenie starego parku w Opinogórze stoi kilka zabytkowych budowli, wśród których szczególnie wyróżnia się neogotycki pałac z początku XIX wieku. Zniszczony w czasie pierwszej wojny, odbudowany został w 1961 r. i obecnie jest siedzibą Muzeum Romantyzmu. Kolejnym obiektem jest dawna oficyna dworska z początku XIX w., zrekonstruowana w 1990 r. – dziś mieści się w niej biblioteka muzealna i sale wystaw czasowych. Najnowszą budowlą jest dwór zbudowany w 2008 r. wg projektu z 1908 r. autorstwa architekta Józefa Gałęzowskiego. Projekt ten otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie na dwór wiejski ogłoszonym przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana w Krakowie. Obecnie w dworze mieści się Muzeum Romantyzmu Polskiego.

Cały zespół od chwili otwarcia Muzeum Romantyzmu jest stałym tematem dyskusji o jego właściwym miejscu i roli w kulturze polskiej. Zdarzało się, że w przeszłości padały propozycje dziwne lub wręcz niebezpieczne, kiedy władze proponowały przekształcenie parku w ogród rozrywki, w miejscu stawów zbudowanie basenów kąpielowych, a w pałacu urządzenie młodzieżowego domu kultury. Muzeum Romantyzmu, biorąc udział w tych spotkaniach, zawsze jednak przedstawiało dalekosiężne plany, które miały doprowadzić do przekształcenia zespołu w ośrodek naukowo-badawczy. Aby poznać drogi, które doprowadziły do utworzenia Muzeum Romantyzmu Polskiego, należy odwołać się do historii.

Tradycje muzealne w rodzinie Krasińskich

Ród Krasińskich jest starym rodem mazowieckim, który na tym terenie trwał nieprzerwanie od XIV w.

aż do 1945 roku. Jego drzewo genealogiczne miało swe korzenie w Krasnem, ale przez wieki z tego pnia wyrastały coraz to nowe linie. W 1. poł. XVIII w. taką nową linią była linia opinogórska, którą zapoczątkował Michał Hieronim Krasiński. Jego wnuk Wincenty Krasiński (1772-1858) generał dywizji, senator, wojewoda był mężem księżniczki Marii Urszuli Radziwiłł (1777-1822). Oboje ogarnięci pasją kolekcjonerską rozpoczęli gromadzenie zbiorów, które w przyszłości miały przekształcić się w muzeum.

Inicjatorką tych działań była zapewne Maria, o której Józef Kallenbach pisał: *jej rodzaj inteligencji był lotniejszy niż u generała, który czuł dobrze wyższość żony w niektórych względach i uważał ją za swego ducha opiekuńczego. Dochowały się jej albumy, w których zapisywała sobie ustępy piękniejsze z przeczytanych książek francuskich, polskich lub angielskich, znać stąd bogactwo i różnaitość lektury. Rysowała dobrze, zachowała się jej kompozycja (gonsche) przedstawiająca scenę rycerską powitania czy pożegnania młodego u progu zamku gotyckiego. W gotyku empireowym była widocznie rozmiłowana, gdyż mamy różne próby rysunku kominków gotyckich itp. Generał przejął od żony to zamiłowanie do pseudo-gotyku¹.*

Maria Krasińska wzorowała się na księżnej Izabeli Czartoryskiej z Puław, dlatego nie jest wykluczone, że sama mogła kreślić pierwszy projekt neogotyckiego pałacyku w Opinogórze. Jakie miało być przeznaczenie opinogórskiego pałacyku, tego dokładnie nie wiemy, albowiem Maria nie dożyła momentu zakończenia tej budowy. Możemy się tylko domyślać, że jeśli w tej sprawie również wzorowała się na księżnej Czartoryskiej, to mógł to być budynek muzealny. Pozostały po niej jedynie radziwiłłowskie herby na elewacji i we wnętrzach oraz pamiątki, jakie zbierała przez całe

życie. Zmarła w 1822 r. i od tego momentu jej dzieło kontynuował mąż generał.

Jego zainteresowania kolekcjonerstwem i gromadzeniem narodowych pamiątek ujawniły się w 1801 r. kiedy przyjechał z Podola do Warszawy. Tu z polecenia matki Antoniny z Czackich Krasińskiej znalazł się pod opieką Stanisława Małachowskiego, byłego marszałka Sejmu Czteroletniego, i zamieszkał w jego warszawskim pałacu przy Krakowskim Przedmieściu 410. Intelktualna atmosfera i urokliwa sceneria starożytnego domu działały na wyobraźnię Wincentego Krasińskiego i rozbudzały jego ambicje kolekcjonerskie.

Od 1807 r. jako dowódca Pułku Szwoleżerów Gwardii przewędrował całą Europę od Madrytu do Moskwy, kupując lub pozyskując w mniej legalny sposób broń,

1. Neogotycki pałac w Opinogórze, elewacja frontowa, 1. poł. XIX w. – siedziba Muzeum Romantyzmu
1. Neo-Gothic palace in Opinogóra, front elevation, first half of the nineteenth century – seat of the Museum of Romanticism
2. Dwór w Opinogórze, elewacja frontowa – siedziba Muzeum Romantyzmu Polskiego wg proj. Józefa Gałęzowskiego z 1908 r., zbudowany w 2008 r.
2. Manor house in Opinogóra, front elevation – seat of the Museum of Polish Romanticism designed by Józef Gałęzowski in 1908, erected in 2008





3. Oficyna muzealna w Opinogórze, elewacja frontowa, 1. poł. XIX w. – siedziba Biblioteki Muzealnej i miejsce wystaw czasowych

3. Museum outbuilding in Opinogóra, front elevation, first half of the nineteenth century – seat of the Museum Library and site of temporary exhibitions

starodruki i ciekawe książki. W kraju zaś dokonywał zakupów na wyprzedażach zbiorów po królu Stanisławie Poniatowskim, księciu Józefie Poniatowskim i Józefie Kajetanie Ossolińskim. Otrzymywał też dary od osób panujących: Napoleona, Aleksandra I i Aleksandra II, Mikołaja I, Franciszka I czy króla Karola Alberta Sabaudzkiego. Galerię malarstwa, która liczyła około 400 obrazów, a wśród nich rzekome dzieła takich mistrzów, jak Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Dürer, Murillo czy Toniers, powiększał portretami swoich przodków i najbliższej rodziny.

Niewątpliwie cenną kolekcją była zbrojownia. Znajdowały się w niej tak wspaniałe okazy, jak zbroje Krzysztofa Radziwiłła, Zygmunta Augusta, Władysława IV, buława Chmielnickiego, pałasze Stefana Batorego, Zygmunta Starego i Jana Tarnowskiego, a nawet dwa miecze, które jakoby Krzyżacy przesłali królowi Jagielle pod Grunwaldem. Generał Krasiński do tego zbioru dołączył jeszcze broń, znaki pułkowe i mundury Pułku Szwoleżerów Gwardii.

Przyjmuje się, że pod koniec życia generał zgromadził 7022 książki, 400 obrazów olejnych i 200 rycin, miał także skarbiec rodzinny i zbrojownię. Dla zbiorów ordynackich (w 1844 r. została powołana Ordynacja Opinogórska) w 1851 r. zbudowano dwa nowe skrzydła

przy warszawskim pałacu. Było to więc prywatne muzeum zamknięte dla ogółu, udostępniane do zwiedzania jedynie członkom rodziny i zapraszanim gościom.

Generał zmarł w 1858 r., a wkrótce po nim zmarł jego syn, poeta Zygmunt Krasiński, pierwszy ordynat opinogórski. Kolejnym ordynatem został nieletni Władysław Krasiński. W tym okresie zbiory nie powiększały się i nadal pozostawały zamknięte do czasu, kiedy w 1861 r. dołączono do nich część kolekcji pozostałej po Konstantym Świdzińskim (1793-1855), wytrawnym kolekcjonerze, zbieraczu cennych druków i inkunabułów oraz dzieł sztuki i przedmiotów archeologicznych. W swoim testamencie zaznaczył on, że kolekcja ma służyć dobru powszechnemu. Na podstawie protokołu przekazania przewieziono do Warszawy: 21 912 dzieł w 25 317 tomach, 1032 rękopisy, 12 492 ryciny, około 3000 monet, 246 zabytków archeologicznych oraz 144 obrazy².

Podobnie postąpili członkowie rodziny Krasińskich. Karol Krasiński przekazał 1692 dzieła w 2017 tomach oraz rodzinne archiwum i zbiór militariów z Radziejowic i Zegrza. Prywatne kolekcje przekazali także

Ludwik i Józef Krasińscy.

Zbiory tak szybko rosły, że w 1909 r. w chwili śmierci trzeciego ordynata hr. Adama Krasińskiego, w samej bibliotece było 50 000 dzieł, 4500 rękopisów, 100 dyplomów, 1400 autografów królewskich i 700 sztychów, nie licząc dzieł sztuki i kolekcji broni³.

Adam Krasiński w testamencie zapisał warszawski pałac swojej matce Róży z Potockich Io voto Krasińskiej, 2o voto Raczyńskiej (1849-1937) i jej synowi z drugiego małżeństwa Edwardowi Raczyńskiemu. Bibliotekę i muzealia przekazał czwartemu ordynatowi Józefowi Krasińskiemu (1848-1918) z linii oboźnieńskiej. W ten sposób zbiory należące do ordynacji, przechowywane w lewym skrzydle pałacu, znalazły się w pomieszczeniu, które do ordynacji nie należało. Powstała zatem potrzeba szukania nowego lokalu.

Józef Krasiński, który niewiele mógł zrobić w tej sprawie, część kolekcji przeniósł do własnego mieszkania. Dopiero jego syn hr. Edward Krasiński, wielki miłośnik sztuki, sprzedał przepisany mu rodzinny majątek Radziejowice i za zgodą ojca kupił w Warszawie przy ul. Okólnik plac. Tu w 1913 r. rozpoczęto budowę nowego gmachu przeznaczonego na siedzibę biblioteki i muzeum. Harmonijny tok prac budowlanych opóźniały działania wojenne w latach 1914-1920



i otwarcie nowej placówki nastąpiło dopiero w 1930 roku. Wtedy hr. Edward Krasiński napisał te słowa. *Łaska Boża – bo to jednak 300.000 tomów, 7.000 rękopisów, 140 obrazów, 800 sztuk skarbcza i 980 sztuk pysznej zbrojowni! To poważny zbiór i wart był umieszczenia w odpowiednim gmachu...*⁴.

Wielkie było zaangażowanie hr. Edwarda Krasińskiego w dzieło budowy gmachu oraz organizację biblioteki i muzeum. Na ten cel poświęcił własny majątek, znacznie powiększając zbiory. Pozyskał grono wybitnych uczonych, czuwał nad opracowywaniem i publikowaniem materiałów naukowych. Jego trud wieńczył dzieło rozpoczęte przez gen. Wincentego Krasińskiego.

Z chwilą wybuchu II wojny rozpoczęło się nieustanne przemieszczanie, rabowanie i wywożenie w głąb

5. Sala XVIII wieku, przestrzenna reprodukcja obrazu Jana Matejki *Rejtan* z wydzieloną postacią Rejtana
5. Showroom featuring the eighteenth century, spatial reproduction of Jan Matejko's painting *Rejtan*, with the separately shown figure of Rejtan



4. Sala XVIII wieku, fragment ekspozycji, kopia grafiki Piotra Norblina *Podpisanie aktu Konstytucji 3 Maja*, na barokowej konsoli kopia tego aktu
4. Showroom featuring the eighteenth century, fragment of the exposition, copy of a graphic work by Piotr Norblin, *The Signing of the Third May Constitution*; on a Baroque console – a copy of the act

Niemiec zbiorów muzeum. W grudniu 1940 r. w obozie koncentracyjnym w Dachau zginął hr. Edward Krasiński. W połowie października 1944 r., czyli już po stłumieniu powstania warszawskiego, Niemcy spalili zbiory specjalne, w których znajdowały się starodruki i cenne archiwum.

Oficjalny wykaz strat jakie poniosła Biblioteka i Muzeum Ordynacji Krasińskich w okresie okupacji podaje: 155 000 książek, około 7700 rękopisów, 1700 starodruków, 4817 grafik i rysunków oraz 4350 jednostek kartograficznych. To co ocalało zostało po wojnie włączone do zbiorów Muzeum Narodowego, Muzeum Wojska Polskiego i Biblioteki Narodowej w Warszawie oraz zdeponowane w Instytucie Historycznym im. gen. Sikorskiego w Londynie. Pojedyncze egzemplarze posiada rodzina Krasińskich, nieliczne rozsiane są w muzeach prowincjonalnych, z tego najwięcej w zbiorach Muzeum Romantyzmu w Opinogórze.

Muzeum Romantyzmu

Muzeum powstało w 1961 roku. Nazwa tej placówki nie jest adekwatna do przekazywanych wewnątrz treści, jako że jest to bardziej muzeum romantyczne w nastroju niż placówka prezentująca cały nurt roman-

6. Sala XVIII wieku, grafika *Kołacz polski*, scena pierwszego rozbioru Polski
6. Showroom featuring the eighteenth century, graphic work *The Royal Cake* – scene of the first partition of Poland





7. Sala 1. poł. XIX wieku, Księstwo Warszawskie i Królestwo Polskie, fragment ekspozycji napoleońskiej: Wojciech Kossak *Odwrót spod Moskwy*, Henryk Pilatti *Jan Koziętulski*, popiersie Napoleona I wg Canovy

7. Showroom featuring the first half of the nineteenth century, the Duchy of Warsaw and the Kingdom of Poland, fragment of a Napoleonic exposition: Wojciech Kossak, *Withdrawal from Moscow*, Henry Pilatti, *Jan Koziętulski*, and a bust of Napoleon I after Canova

jowych, pozostawiając również miejsce dla poety Zygmunta Krasińskiego.

Wystawy, sesje naukowe, konferencje i wszelkiego rodzaju spotkania w oddanej do użytku w 1990 r. oficynie zapoczątkowały proces przekształcania się placówki w ośrodek naukowo-badawczy. Przesłanki historyczne nawiązujące do programu Krasińskich wyraźnie wskazywały na konieczność połączenia muzeum z biblioteką. Powrócono do wcześniejszego projektu, który narodził się w 1980 r., kiedy odbywała się sesja naukowa zorganizowana przez Muzeum Romantyzmu i Warszawski Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Tematem sesji było określenie miejsca i roli Opinogóry w kulturze polskiego romantyzmu. Wtedy po raz pierwszy przedstawiono pomysł wybudowania dworu, powracając tym samym do pierwotnych założeń, w których dwór stanowił jeden z głównych elementów opinogórskiego zespołu. Hrabia Edward Krasiński przygotowywał się nawet do tej budowy. Rozebrano stary dwór z XVII w., aby na tym miejscu zrealizować nową inwestycję. Niestety I wojna światowa zniweczyła te plany, a idea pozostała tylko w rysunkach Józefa Gałczowskiego.

Po sesji pomysł, który wzbudził duże zainteresowanie i spotkał się z powszechną aprobatą, z braku

tyczny. Jeśli dziś niektórzy dziwią się, dlaczego powołując muzeum nie urządzono tu biograficznego muzeum Zygmunta Krasińskiego, to świadczy to o nieznamośności ówczesnych realiów, albowiem poeta, a zarazem hrabia nie mieścił się w nurcie polityki kulturalnej tamtych czasów. Natomiast przyjęcie nazwy Muzeum Romantyzmu było o tyle korzystne, że dawało większą swobodę działania, otwierało możliwość kreślenia perspektywicznych planów rozwo-

8. Sala 1. poł. XIX wieku, Księstwo Warszawskie i Królestwo Polskie, fragment ekspozycji – salon literacki gen. Wincetego Krasińskiego, na ścianie karykatury uczestników spotkań wg Józefa Sokołowskiego

8. Showroom featuring the first half of the nineteenth century, the Duchy of Warsaw and the Kingdom of Poland, fragment of an exposition – the literary salon of General Wincenty Krasiński, on the wall – caricatures of the participants of the meetings according to Józef Sokołowski



9. Sala 1. poł. XIX wieku, Księstwo Warszawskie i Królestwo Polskie, fragment ekspozycji – spiskowiec przed portretem Wielkiego Księcia Konstantego
9. Showroom featuring the first half of the nineteenth century, the Duchy of Warsaw and the Kingdom of Poland, fragment of an exposition – a conspirator in front of a portrait of Grand Duke Constantine

funduszy nadal pozostał w sferze marzeń. Jedyne Muzeum Romantyzmu, wierząc, że kiedyś musi dojść do jego realizacji, poszukiwało programu dla obiektu, którego jeszcze nie było.

W ciągu kolejnych pięciu lat organizowano wystawy rocznicowe mówiące o życiu i twórczości Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida, chcąc w ten sposób pokazać, że to właśnie oni określili charakter polskiej literatury romantycznej. W każdej z tych prezentacji pojawiała się osoba Zygmunta Krasińskiego.

Od 2002 do 2007 r. zaprezentowano cztery wystawy poświęcone polskiej sztuce romantycznej. Na pierwszej, która nosiła tytuł „Malarstwo romantyczne w Polsce”, pokazano obrazy z kilku magazynów muzealnych, co dało możliwość stworzenia ekspozycji romantycznej bez sięgania do stałych ekspozycji. Drugą wystawą była „Rzeźba romantyczna w Polsce”. Tu odwołano się do cmentarnej rzeźby sepulkralnej, w której upatrywano najwięcej romantycznych treści. Ekspozycję otwierała sala lustrzana, gdzie odbicia powiększonych fotografii wywoływały efekt rozległych przestrzeni cmentarnych. Kolejną wystawą z tego cyklu była „Romantyczna sztuka ogrodowa”. Ta z kolei, oparta na materiale z Puław i Arkadii, uświadomiła, że podobny potencjał kryje się w całym romantycznym zespole opinogórskim. Czwarta wystawa – „Romantyczne rzemiosło artystyczne w Polsce”, nasycona była drobiazgami i bibelotami z epoki. Pokazywała kameralne piękno wystroju ówczesnych wnętrz i bogactwo możliwości, jakie otwierają się przed przyszłą ekspozycją.

Te cztery wystawy stanowiły swoistą uverture do mającego wkrótce powstać Muzeum Romantyzmu Polskiego, choć projekt takiej placówki nie zrodził się natychmiast. Początkowo myślano o stworzeniu galerii sztuki romantycznej. Z tego pomysłu wkrótce się jednak wycofano, gdyż najbardziej reprezentatywne i wysokiej klasy obiekty są pokazywane w stałych ekspozycjach i nie ma możliwości pozyskania ich dla Opinogóry.

Sytuacja zaczęła się zmieniać po 2000 r., kiedy to przychylne stanowisko władz samorządowych województwa mazowieckiego stworzyło szansę realizacji wcześniejszych planów. W ten sposób możliwa stała



się budowa dworu i zorganizowanie w jego wnętrzach Muzeum Romantyzmu Polskiego.

Muzeum Romantyzmu Polskiego

Muzeum zostało otwarte 12 września 2008 roku*. Mieści się w murowanym dworze, który został oddany do użytkowania w tym samym roku. Wchodzi ono w skład zespołu Muzeum Romantyzmu działającego w Opinogórze od 48 lat. Nie powiela jednak jego programu, ponieważ prezentuje całokształt zjawisk kulturowych występujących w Polsce i w polskich ośrodkach emigracyjnych od poł. XVIII do poł. XIX wieku. Ponadto pokazuje, jak program romantyczny wpływał na postawy Polaków w okresie niewoli i na ile był on pomocny w zachowaniu tożsamości narodowej. Muzeum to dzięki swemu charakterowi i roli, jaką zaczęło odgrywać, wtapia się w nurt polskiego muzealnictwa romantycznego. Ten sam, który zapoczątkowała księżna Izabela Czartoryska w Puławach,

* Autor artykułu jest również autorem ekspozycji i oprawy plastycznej Muzeum Romantyzmu Polskiego.

10. Sala XVIII wieku, szafa konfederata barskiego
10. Showroom featuring the eighteenth century, wardrobe of a member of the Bar Confederation

a kontynuowało Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk w Warszawie, Tytus Działyński w Kórniku, Zakład Naukowy im. Ossolińskich we Lwowie czy Gustaw Zieliński w Skępem. Propagowało ono kult wodzów i bohaterów narodowych, a sale muzealne wypełniało pamiątkami i dokumentami, które mówiły o wspaniałej przeszłości Polski. Profesor Żygulski mówi, że instytucje te budziły miłość do ojczyzny, tęsknotę do wolności, szacunek dla własnej narodowej twórczości, dla narodowego stylu i obyczaju. Opinogórskie muzeum przedstawia kartę z historii Polski, na której zapisany został jeden wiek jej dziejów – od konfederacji barskiej do powstania styczniowego. Cały ten okres, kiedy wierzyliśmy jeszcze, że uda się zapobiec utracie wolności jeśli podejmiemy walkę. Wszystkie nasze samodzielne działania zbrojne w tym czasie miały charakter romantyczny, ponieważ były mierzeniem sił na zamiary, nie zamiarem podejmowanym według sił. Jedynie okres napoleoński niósł ze sobą pewne realne nadzieje.

Na tle tych ciągłych zmagania, jawili się romantyczni bohaterowie, którzy podtrzymywali wiarę w zwycięstwo i dodawali sił do dalszego trwania. Tadeusz Rejtan, książę Józef Poniatowski, Tadeusz Kościuszko, Emilia Plater czy gen. Józef Sowiński to byli ci, którzy nie tylko podtrzymywali wiarę, ale również pokazywali światu, że Polska istnieje.

Polski romantyzm był etosem walki i niewoli, różniąc się tym samym od romantyzmu europejskiego. Ta odrębność wyraźnie podkreślana jest w ekspozycji. Ponadto rozwijał się w dwóch ośrodkach. W kraju, gdzie panowała ciemna noc niewoli i wszelkie przejawy wolnej myśli były bezlitośnie tłumione, oraz na emigracji w państwach wolnych od cenzury. Tam też powstawały i były wydawane najwspanialsze dzieła polskiej literatury.

Program przekazywany przez muzeum skoordynowany jest z programem szkolnym, stanowiąc jego uzupełnienie i rozszerzenie o elementy, których młodzież nie może doświadczyć w szkołach. Taką możliwość dają eksponaty będące pomocą naukową, zamieniające muzeum w pracownię historyczną.

Ekspozycja opinogórska jest sceną, na której nieustannie zmieniane są dekoracje. Przy zachowaniu stałego programu i oprawy plastycznej, wymieniane



są jedynie eksponaty. Jest to wymuszone obowiązkiem zwrotu depozytów, co jednak ma też pewne zalety, ponieważ wprowadza typowy dla romantyzmu element ruchu. Jest to prezentacja w dworze, dlatego charakter wnętrza dworskiego musi tu być wyczuwalny. Zarówno w sieni, jak i w salonie, a nawet w zimowym ogrodzie, czując ciepło wnętrza polskiego dworu można przez chwilę zapomnieć, że to tylko muzeum.

Wreszcie sprawą ostatnią, ale bardzo ważną w tej ekspozycji, jest prezentacja multimedialna i podawanie poszerzonych informacji na monitorach. Te nowoczesne formy przekazu dawkowane są z pewnym umiarem, aby ekspozycja nie zatraciła charakteru muzealnego, gdzie dominującą rolę zawsze odgrywa oryginalny eksponat.

Wejście do muzeum prowadzi przez sień, w której na głównej ścianie wisi herb Ślepowron przypominający, że był to dom Krasińskich. Wchodzących gości wita napis SALVE umieszczony w posadzce. Broń, atrybuty myśliwskie i poroże są typowym wyposażeniem dworskich sien. To pierwsze wrażenie uświadamia, że nie wchodzi się do dostojnej galerii, lecz do zamieszkałego domu. Pobyt w tych wnętrzach ma charakter towarzyskiej wizyty, a nie programowej lekcji, którą obowiązkowo trzeba zaliczyć.

Z tego pomieszczenia kierujemy się do pierwszej sali, w której prezentowany jest XVIII w. – wiek Oświecenia, uznawany też, zwłaszcza w 2. jego połowie za okres polskiego preromantyzmu, i tak też w muzeum przed-

stawiany. Czas, kiedy to na pierwsze zagrożenie suwerenności konfederacja barska odpowiedziała powstaniem narodowym. Wprawdzie jeszcze szlacheckim, ale powszechnym i trwającym cztery lata. Ciąg ekspozycyjny zaczyna grafika *Kołacz polski*, przedstawiająca scenę pierwszego rozbioru, a tuż obok niej otwarta szafa konfederata z pasem kontuszowym, szablą, krzyżem, tabakierkami, pistoletem skałkowym i małym portretem Michała Hieronima Krasińskiego, marszałka konfederacji barskiej. Na dnie szafy cała galeria niewielkich, brązowych popiersi rosyjskich carów. Na odwrotnej stronie *Kołacza polskiego* powiększona scena z obrazu Jana Matejki *Rejtan*, przedstawiająca postacie zdrajców. Po drugiej stronie przejścia znajduje się fragment tego samego obrazu ukazujący Tadeusza Rejtana. To właśnie on otwiera korowód romantycznych bohaterów, jaki przewija się wzdłuż całej ekspozycji. W tej sali prezentowana jest Insurekcja Kościuszkowska i Legiony Dąbrowskiego. Były to kolejne akty spektaklu, w którym przeplatały się sceny klęski z chwilami nadziei. Insurekcję przypominają dwa portrety konne księcia Józefa Poniatowskiego i Tadeusza Kościuszki namalowane przez Juliusza Kossaka. Dalej znajdują się podobizny Bartosza Głowackiego i Jana Kilińskiego. Włoskie legiony przedstawia kopia obrazu Januarego Suchodolskiego *Wjazd gen. Henryka Dąbrowskiego do Rzymu*. *Mazurek Dąbrowskiego* ilustrują rysunki Juliusza Kossaka, a słowa tego Mazurka można przeczytać na kopii wyłożonej na biurku.

Wreszcie, na głównej ścianie podświetlona grafika Norblina przedstawiająca scenę podpisywania aktu Konstytucji 3 Maja, a przed nią na połączanej, barokowej konsoli z orłem znajduje się faksymile tego dokumentu.

Przedstawiony w tej sali preromantyzm polski nie objawiał się w malarstwie, literaturze czy architekturze tak silnie, jak miało to miejsce w Niemczech czy Anglii. W Polsce były to przede wszystkim słowa, gesty i czyny, w literaturze zaś i sztuce oficjalnie obowiązywał nurt oświeceniowy, uprawiany przez twórców skupionych wokół dworu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, a nie zawsze najwyższego lotu próby wpisania się w nowe tendencje zapowiadały rychłe nadejście przełomu romantycznego i zmierzch klasycyzmu.

Następna sala to już XIX w., w którym rozwijał się właściwy roman-

tyzm. W Polsce początkowo nieśmiało, bo i czasy ku temu były niestosowne. Wszystkich pochłaniała wojna, jaka za sprawą Napoleona ogarnęła całą Europę. Jedynie w Puławach księżna Czartoryska wcielała w życie wszelkie romantyczne mody, jakie docierały do niej z Zachodu. Wchodzących wita właśnie jej portret. Obok wiszą obrazki przedstawiające Świątynię Sybilli, a dalej stoi szafa pełna romantycznych i patriotycznych pamiątek. Jest w tej sali również popiersie Napoleona I, ponieważ to on otwierał drzwi wiodące w XIX wiek. Jako że przy jego boku walczyli również Polacy, to cały świat mógł poznać polskiego ducha walki w wąwozie pod Somosierrą, gdzie garstka szwoleżerów potrafiła się przebić przez mur hiszpańskiej obrony. Na honorowym miejscu wisi tu obraz Wojciecha Kossaka przedstawiający odwrot francuskiego kirasjera spod Moskwy, przed nim na sztalugach konny portret Jana Koziętulskiego, który prowadził szarżę pod Somosierrą. Przy tej napoleońskiej grupie, na bocznej ścianie umieszczono obraz malowany wg Horacego Verneta, przedstawiający księcia Józefa Poniatowskiego tuż przed śmiercią w nurtach Elstery. To jest ta wielka historia z polskimi akcentami romantycznymi.

W Wilnie i w Warszawie rodził się romantyzm w literaturze. W salonach warszawskich gen. Wincenego Krasińskiego toczyły się spory klasyków z roman-

11. Wileński pokój Adama Mickiewicza, fragment wnętrza z biurkiem

11. Room of Adam Mickiewicz in Wilno, fragment of the interior with a writing desk





12. Sala Powstania Styczniowego, fragment wnętrza z czarnymi meblami i kobieta w żałobnym stroju

12. Showroom of the January Uprising, fragment of an interior with black furniture and a woman in mourning attire

(Wszystkie fot. J. Królik i P. Królik)

tykami, o czym przypomina niewielki salonik z karykaturami antagonistów. Na ulicach i w kawiarniach młodzi i pełni zapału romantycy układali plany przyszłego powstania. Przedstawieni są w strojach z epoki, a z góry, z portretu, spogląda na nich czujne oko Wielkiego Księcia Konstantego. W tym wnętrzu na monitorze można odczytać poszerzone informacje mówiące zarówno o XVIII, jak i XIX wieku.

Niewielka sala obok to wileński pokój Adama Mickiewicza. Tu z okien widać plac katedralny w Wilnie z kościołem św. Anny. W tym mieście w 1822 r. ukazało się drukiem pierwsze wydanie wierszy Adama Mickiewicza *Ballady i romanse*, co umownie przyjmuje się za początek romantyzmu polskiego. Jest to jedynie początek przełomu romantycznego w literaturze, ponieważ wcześniej już wiele zjawisk romantycznych odnotowano w życiu politycznym i społecznym. Tu również znajdują się grafiki z albumu Wilczyńskiego przedstawiające ulice i kościoły wileńskie, a także wizerunek Matki Boskiej Ostrobramskiej. Dalej portrecik Tomasza Zana, olejny obraz Stanisława Masłowskiego przedstawiający Adama Mickiewicza z Marylą Wereszczakówną w sielankowej scenie karmienia łąbędzy i duży obraz za sceną witania Napoleona przez mieszkańców Wilna.

Te dwa pokoje, w których przedstawiane są romantyczne wątki z Warszawy i Wilna, prowadzą do głównego, reprezentacyjnego salonu, w którym spotykają się najwięksi polscy romantycy. Są tu olejne portrety i marmurowe popiersia Fryderyka Chopina, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida, Ignacego Kraszewskiego i Wincentego Pola oraz ich dzieła wyłożone w stylowych szafach i gablotach. Żyrandole i kinkiety oświetlają wnętrze, ściany zdobi wzorzysta tapeta, a z ukrytych głośników płynie cicha muzyka Chopina.

Dalej, szeroko otwarte drzwi prowadzą do „polskiej świątyni” z okresu międzypowstaniowego. W tej sali na osi, wyznaczonej dwoma rzędami monumentalnych słupów, wisi kopia obrazu Wojciecha Kossaka *Śmierć gen. Sowińskiego na szanłach Woli*. Symbolizuje ona upadek powstania, po którym pozostały jedynie łzy i rozpacz, a wśród wygnanców tęsknota za krajem. Z tych emocji na emigracji rodziła się wielka polska literatura romantyczna. Dlatego na tle obrazu rzutowane są sceny bitewne i polskie krajobrazy, bo tylko z takich opowieści i wspomnień twórcy mogli czerpać inspiracje do swoich dzieł. Przy tym obrazie wiszą dwa małe portrety księcia Adama Czartoryskiego i Emilii Plater.

Nawy boczne w tej sali wypełnia tematyka krajowa i emigracyjna. W nawie emigracyjnej pojawiają się dwaj wielcy „Królowie Ducha” – symboliczna rzeźba przedstawia Fryderyka Chopina, a kopia rzeźby Antoniego Kurzawy ukazuje scenę *Mickiewicz budzący geniusza*. Obok wisi obraz olejny Wojciecha Piechowskiego przedstawiający scenę z *Dziadów* Adama Mickiewicza. Jest tu jeszcze portret Joachima Lelewela wiszący w sąsiedztwie neogotyckich szaf ze starym księgozbiorem. Są medaliony z podobiznami wieszczów oraz

portret Stanisława Moniuszki przy instrumencie, który wygrywa stare melodie utrwalone na metalowych płytach.

W prawej nawie, krajowej, życie zamknięte jest we własnym mieszkaniu. Ulice i miejsca publiczne opanowali zaborcy. Dlatego w przytulnych mieszczańskich wnętrzach czyta się *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza, śpiewa pieśni Stanisława Moniuszki i marzy o wycieczkach za miasto. Tam można odkrywać i poznawać ślady wspaniałej przeszłości. Zatem na ścianach wiszą rysunki Napoleona Ordy i Zygmunta Vogla z ruinami potężnych zamków, które opierały się nie jednej burzy, a w rogu stoi sekretera będąca miniaturową kopią królewskiego zamku na Wawelu.

W niewielkiej bocznej sali urządzono zimowy ogród, wypełniony zielenią żywych roślin, pośród której stoją marmurowe rzeźby i klatki ze śpiewającymi kanarkami. Jest to miejsce ciszy, przeznaczone do chwilowego odpoczynku i oderwania się od natłoku myśli jakich dostarcza ekspozycja.

Ostatnia sala poświęcona jest Powstaniu Styczniowemu. Wprowadza do niej powiększony rysunek Artura Grottgera z cyklu *Litwania* zatytułowany *Budzenie*. Można to tłumaczyć dwojako, bo albo jest to budzenie powstańca, albo budzenie całego narodu do ostatniej krwawej walki. Na honorowym miejscu prezentowany jest tu obraz Michała Ichnowskiego *Powstańcy*. Obraz ten również nie jest pozbawiony symboliki, bo przecież bezkresny śnieżny krajobraz i ranny powstaniec niesiony na noszach to symbole beznadziejnej i romantycznej walki. W rogu sali zaaranżowano wnętrze urządzone czarnymi meblami, a w nim, przy oknie stoi kobieta

w żałobie. Są tu jeszcze portrety Romualda Traugutta i powstańca weterana. Jest szafka z żałobną biżuterią, a całą ekspozycję otaczają rozwieszone na ścianach jak wieniec żałobny trzy cykle rysunkowe Artura Grottgera *Polonia, Litwania i Wojna*.

W tej sali warto przypomnieć o tym, że tak jak powstanie listopadowe i jego tragiczny finał dawały impuls do rozwoju wielkiej literatury romantycznej, tak żałobny kres powstania styczniowego zapoczątkował rozkwit polskiego malarstwa historycznego. Potrzeba działania ku pokrzepieniu serc nakazywała malarzom podejmować tematy historyczne, aby przypominać dni chwały i sukcesów polskiego oręża. Dlatego na zakończenie zwiedzania prezentowany jest przegląd na dużym monitorze dzieł historycznych największych polskich malarzy, poczynając od Piotra Michałowskiego poprzez Januarego Suchodolskiego, Juliusza Kossaka do Jana Matejki, Henryka Rodakowskiego i Wojciecha Gersona.

Założenia programowe są takie, aby cykl zwiedzania nie kończył się na samej ekspozycji, lecz obejmował całą przestrzeń muzealną, na którą składają się także park i reszta zespołu. Na tym obszarze można odnaleźć nie tylko kamienne meble czy pomniki historii, ale i ślady po Zigmuncie Krasińskim. Należy je z wielką troską i pietyzmem pielęgnować. Poza tym zawsze trzeba pamiętać, że ekspozycje w dworze i w neogotyckim pałacu tworzą nierozdzielalną całość z biblioteką. Opinogórski zespół kontynuuje bowiem tradycje Biblioteki i Muzeum Krasińskich w Warszawie, dlatego ten element spójności jest charakterystyczną cechą, która wyróżnia Opinogórę na muzealnej mapie Polski.

Przypisy

1 J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodości (1812-1838)*, Lwów 1904, t. I, s. 27-28.

2 K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 156.

3 *Ibidem*, s. 163.

4 *List Edwarda Krasińskiego do Aleksandra Radwan-Olexińskiego*, Warszawa, 10 VI 1930 r., [w:] K. Ajewski, *op.cit.*, s. 199.

Janusz Królik

Museum of Polish Romanticism in Opinogóra

The idea of a Museum of Polish Romanticism emerged in the programme of the Museum of Romanticism in Opinogóra in 1990. Already in 1980 a scientific session organised by the Museum of Romanticism and the Warsaw Department of the Society of Art Historians proposed a motion concerning the construction of a manor house according to a project by

the architect Józef Gałęzowski. The design in question was conceived in 1908 and won first prize at a competition for a manor house announced by the "Polish Applied Arts" Society in Kraków. It was to be realised in Opinogóra but the First World War hampered the plans. The two objectives: the construction of a manor house and the arrangement of a museum within

it were jointly achieved on 12 December 2008 – the opening of the Museum of Polish Romanticism. The new institution is modelled after the programme of the Krasiński Museum and Library in Warsaw, and benefits from the accomplishments and experiences of the Museum of Romanticism in Opinogóra, open to the public since 1961.

The museum traditions of the Krasińskis go back to the early nineteenth century, when General Wincenty Krasiński and his wife, Maria, started to amass museum collections and a book collection. From 1844 the latter became the collection of the Foundation of the House of Krasiński. In 1861 it incorporated also the collections of Konstantyn Świdziński and then the collections of the successive heads of the Krasiński estate: Zygmunt, Władysław, Adam and Józef as well as other members of the family. The last head of the estate, Count Edward Krasiński, built in Warsaw the library and the museum, which housed the collections. During the Second World War Count

Edward was killed by the Germans at the Dachau concentration camp, and the collections were either burnt or scattered.

By referring to the tradition of the Krasiński family the museum created a complex combined with a library, which in the future is to assume the form of a scientific centre dealing with research into Polish Romanticism.

These undertakings resulted in the establishment of the Museum of Polish Romanticism, which features the history of Poland from the Confederation of Bar to the January Uprising, a period of armed struggle for the retention of sovereignty and independence. The exhibition displays literature, art, fashion and the manners and morals of the Romantic era. All the showrooms portray the Romantic hero, who is either a soldier embarking upon an uneven battle or a national bard. The arrangement of the expositions applies several multimedia presentations while preserving the ambiance of a Polish manor house. □

Urszula Zajczkowska

NOWY WIZERUNEK MUZEUM ŚLĄSKA OPOLSKIEGO

W wejście Polski do Unii Europejskiej sprawiło, że wiele placówek kultury mogło sięgnąć po unijne środki na modernizację i rozbudowę swoich siedzib. Z tej szansy skorzystało także Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.

Była to przysłowiowa ostatnia deska ratunku dla „starych murów” naszego muzeum, w których znajdowały się ekspozycje i magazyny. Zły stan techniczny zabytkowego budynku muzealnego (dawne kolegium jezuickie) zmuszał do podjęcia zdecydowanych kroków – remont lub wyprawdzka.

Tu trzeba przybliżyć historię Muzeum Śląska Opolskiego, aby pokazać długą drogę, jaką udało się pokonać, by uzyskać zadawalającą przestrzeń.

Tradycje muzealne w Opolu sięgają roku 1900, kiedy to z inicjatywy opolskiego Związku Filomatów utworzono Muzeum Miejskie. Placówka od samego początku borykała się z problemami lokalowymi. Najpierw muzeum mieściło się w salach dawnej szkoły dla dziewcząt przy ul. Ozimskiej 6, gdzie 4 listopada 1900 r. otwarto pierwszą ekspozycję. W latach 1907-1926 ulokowane zostało w dwóch salach na parterze dawnego klasztoru franciszkańskiego przy ówczesnym pl. Rejencyjnym 3 (obecnie pl. Wolności). W 1926 r. zostało przeniesione do dawnej fabryki cygar przy Gartenstrasse 12 (obecnie ul. Sienkiewicza). W 1932 r. muzeum przeprowadzono na piętro budynku dawnego kolegium jezuickiego przy Małym Rynku 7. Parter zajmowała miejska biblioteka. Jest to barokowy budynek, który w końcu XVII w.

1. Muzeum Śląska Opolskiego, kamienica czynszowa, widok od frontu
1. The Museum of Opolian Silesia, tenement house, view from the front





2. Kamienica czynszowa, wystawa od ul. św. Wojciecha, widoczny punkt kasowy
2. Tenement house, exhibition from św. Wojciecha Street, visible cash desk

powstał w wyniku przebudowy i połączenia dwóch kamienic. W 1773 r., po sekularyzacji majątku jezuitów, budynek przejęła administracja pruska. Obiekt pełnił różne funkcje, m.in. od roku 1816 do 1832 mieściła się w nim część biur rejencji opolskiej.

W pomieszczeniach tych Städtisches Museum funkcjonowało do 1945 roku. Przedwojenne muzeum posiadało zbiory archeologiczne, przyrodnicze, kartograficzne, rzemiosła artystycznego (m.in. fajanse z prószkowskiej manufaktury), militaria pruskie z XIX w., zbiory historyczne dotyczące Opola i eksponaty pochodzące z niemieckich kolonii. W czasie działań wojennych w 1945 r. budynek muzeum nie został zniszczony. Po II wojnie światowej muzeum zajęło cały budynek dawnego kolegium jezuitów i zostało otwarte jako Muzeum Miejskie w dniu 1 września 1946 roku. W 1950 r. zostało upaństwowione i otrzymało nową nazwę Muzeum Śląska Opolskiego. Od 1966 r. pełniło rolę muzeum okręgowego, któremu podlegały wszystkie placówki muzealne na terenie województwa opolskiego, poza Muzeum Martyrologii Jeńców Wojennych w Łambinowicach - Opolu.

W czasie zajmowania Opola przez wojska radzieckie muzealne zbiory uległy rozproszeniu (dziś trudno oszacować straty z powodu braku inwentarzy). Podwaliny dzisiejszego muzeum tworzył Józef Obuchowski, który od 1 lipca 1946 r. objął stanowisko dyrektora (pełnił je do 1953 r.). Został potłuczone gabloty, rozbite szafy i resztki zbiorów. Opiekę merytoryczną nad muzeum sprawowało wówczas Muzeum Śląskie we Wrocławiu.

Pierwszy dyrektor rozpoczął zbieranie eksponatów z terenu ziemi opolskiej, tworząc bazę dla przyszłych działów: etnograficznego i historycznego. Do pomocy zwerbował uczniów gimnazjum i liceum męskiego, w którym uczył. Wiedzę na temat pracy muzealnej czerpał z praktyki, tuż przed wojną bowiem pracował w Muzeum Poleskim w Pińsku.

Zbiory szybko uległy powiększeniu, a kolejni dyrektorzy: Ignacy Kuźniewski, Tadeusz Chruścicki, Franciszek Adamiec zadbali o stworzenie dobrego wizerunku muzeum. W tym czasie powstała kolekcja malarstwa polskiego naszych czołowych malarzy (m.in. Józef Chełmoński, Konrad Krzyżanowski, Jacek Malczewski, Teodor Axentowicz) z największym w Polsce zbiorem prac Jana Cybisa.

Brak wystarczającej powierzchni wystawowej i magazynowej był odczuwalny już w latach 60. XX wieku. Przymierzano się do zbudowania nowego obiektu magazynowo-wystawowego na Małym Rynku, w miejscu uprzątniętej ruiny dawnej szkoły siostr de Notre-Dame. Z braku funduszy nie został on jednak zrealizowany. Lekka poprawa nastąpiła pod koniec lat 70. XX w., kiedy to część działów wyprowadzono z muzeum, a uzyskaną powierzchnię przeznaczono na sale wystawowe. W 1980 r. muzeum otrzymało sąsiednią kamienicę przy ul. św. Wojciecha 13. Po remoncie klasycystyczna kamienica czynszowa z 1818 r. mieściła pracownie muzealne, administrację, a w latach 1988-2006 w salach na II piętrze organizowane były wystawy czasowe.

W 1999 r., w wyniku reformy muzealnictwa polskiego, muzeum z placówki państwowej stało się instytucją samorządową, podległą samorządowi wojewódzkiemu. Obecnie posiada jeden oddział – Muzeum Czynu Powstańczego w Górze św. Anny.

Nieustanne starania o nowe miejsce dla wystaw zaowocowały w 1993 r. otrzymaniem niewielkiego budynku po BWA. Ten obiekt, dawna karczma przy ul. Ozimskiej 10, po przekształceniu wnętrza od 1999 r. mieści Galerię Muzeum Śląska Opolskiego ze stałą ekspozycją prac Jana Cybisa.

Zmiany te tylko w niewielkim stopniu poprawiły sytuację lokalową. Muzeum potrzebowało nowej przestrzeni, a stare budynki kapitałnego remontu. W tej sytuacji wicemarszałek województwa opolskiego Ewa Rurynkiewicz i dyrektor muzeum Krystyna Lenart-Juszczewska podjęły decyzję o skorzystaniu z unijnych środków, by z ich pomocą rozbudować i wyremontować muzeum. W 2004 r. został ogłoszony konkurs, który wygrała opolska pracownia architektoniczna M. i A. Domiczów. Projekt rozbudowy zakładał postawienie nowego pawilonu na działce stanowiącej własność

muzeum (dawne podwórkó z zapleczem magazynowo-garażowym, gdzie mieściła się też do czasu remontu pracownia konserwatorska) oraz kapitalny remont dwóch budynków, w których mieściło się nasze muzeum. W tym samym czasie prezydent Opola Ryszard Zembaczyński zaproponował muzeum położoną przy ul. św. Wojciecha niewielką kamienicę, wymagającą także kapitalnego remontu. Kamienica ta stała się natchnieniem dla niżej podpisanej – postanowiłam uczynić z niej mały skansen mieszczański i w całości przeznaczyć na ekspozycję, co zostało zaakceptowane przez dyrektora muzeum i wciągnięte do projektu rozbudowy i remontu Muzeum Śląska Opolskiego.

Cały projekt został nazwany „Mons Universitatis”. Obejmował on remont i przebudowę budynku dawnego kolegium jezuickiego, remont budynku administracyjnego, remont i przebudowę kamienicy mieszczańskiej oraz budowę nowego pawilonu wystawowego. W grudniu 2005 r. wniosek muzeum został rozpatrzony pozytywnie i przyznano nam 19 mln zł, z czego połowę środków gwarantowała Unia. Nasz wniosek był pierwszą tak dużą inwestycją współfinansowaną ze środków Unii Europejskiej na rzecz kultury w naszym regionie.

Kolejnym etapem było wyłonienie inżyniera kontraktu i wykonawcy. Procedury przetargowe okazały się pierwszą barierą na drodze do nowoczesności. Inwestor zastępczy i wykonawca został wybrany dopiero w drugim przetargu, co już sprawiło, że termin zakończenia prac przewidziany na koniec 2007 r. stanął pod znakiem zapytania.

Pierwsze prace rozpoczęto w 2006 r. od rozbioru budynków warsztatowo-magazynowych i wiaty na podwórku muzeum oraz przygotowania tego terenu pod budowę nowego pawilonu; kapitalnemu remontowi poddana została w tym samym czasie kamienica przy ul. św. Wojciecha 9.

Kamienica okazała się wyzwaniem i dla autorki koncepcji, i dla wykonawcy. Wykonawca musiał uporać się z pozostałościami, jaka zalegała w tym domu po „dzikich” lokatorach, a także z bardzo złym stanem stropów i innych elementów, co nie zostało uwzględnione w projekcie wykonawczym. Natomiast ja musiałam się zmierzyć z szybkim uzupełnieniem muzealnych zasobów, aby przygotowywana ekspozycja w pełni oddała charakter mieszczańskich wnętrz. Kupić lub pozyskać trzeba było praktycznie wszystko. Muzeum poza pojedynczymi meblami,



3. Fragment ekspozycji stałej – kuchnia

3. Fragment of a permanent exhibition – a kitchen

mi, obrazami (chodzi o tzw. landszafty) i porcelaną nie dysponowało takim wyposażeniem. Brakowało szaf, łóżek, sypialni, kredensów, stołów, mebli wypoczynkowych i kuchennych, pościeli, obrusów, firanek, karniszy, lamp, naczyń i bibelotów. Brakowało pieców pokojowych i kuchenek (te, które były, rozpadły się ze starości). Trzeba było także zadbać o umywalki,

4. Fragment ekspozycji stałej – wnętrze eklektyczne

4. Fragment of a permanent exhibition – eclectic interior





5. Fragment ekspozycji stałej – wnętrze secesyjne

5. Fragment of a permanent exhibition – Art Nouveau interior

zestawy toaletowe oraz wanny. Wyposażyc należało ubikacje i korytarze. Jedyne stare żeliwne zlew zostało skradzione z korytarza, zanim muzeum zdołało przejąć kamienicę, natomiast stare żeliwne spłuczki dawno zamieniono na współczesne. Kamienica miała być pierwszym obiektem oddanym do zwiedzania i planowano termin – grudzień 2007. *Genius loci* sprawił, że jak w bajce wszystkie elementy układały się w spójną całość, dając nadzieję na dotrzymanie tego terminu. Udało się na czas zgromadzić wyposażenie oddające atmosferę epoki. Pomysł został doceniony przez wielu sympatyków naszego muzeum, a także przez samych muzealników, którzy licznymi darami pomogli wyposażyc kamienicę (i robią to nadal).

Kamienica czynszowa została otwarta w grudniu 2007 r. Stała ekspozycja przygotowana w jej wnętrzu składa się z wystawy poświęconej historii ul. św. Wojciecha, która umieszczona jest na parterze kamienicy, w pomieszczeniu pełniącym jednocześnie funkcję kasy. Na pierwszym i drugim piętrze urządzone zostały cztery mieszkania w czterech różnych stylach jako hipotetyczny obraz domu średniozamożnego opolana. W mieszkaniach tych znalazło się sporo opolianów, które uwiarygodniają ekspozycję. Trzeba też podkreślić, że wszystko to można zwiedzać tak, jakby weszło się do własnego mieszkania, każda rzecz jest na wyciągnięcie ręki, nic nie jest w gablocie, na żyłce czy też za barierką. To dodatkowy walor tej ekspozycji. Mimo obaw o wystawione drobiazgi wszystko działa bez zarzutu, a widzowie szanują zaufanie jakim zostali obdarzeni. Kamienica czynszowa, stanowiąca relikwii końca XIX w., jest unikalna z uwagi na zachowane pier-

wotne rozwiązania architekta, np. dwie ubikacje na półpodeście, ujęcia wody na korytarzach, klatkę schodową, których nie przerobiono w XX w. podążając za nowoczesnością. Tak więc o jej wieku świadczy nie tylko fasada, jak to ma miejsce w wielu przypadkach.

Dobrym krokiem było zatrudnienie na stanowisku zastępcy dyrektora dr. inż. Dariusza Bajno, specjalisty budownictwa lądowego, który wziął na swoje barki dozowanie całego procesu remontu i rozbudowy, dbając o zrealizowanie zadania zgodnie z obowiązującymi terminami. Po dokładnym przejrzaniu projektu, to właśnie dr D. Bajno zauważył jego wady, które nie powinny mieć miejsca. Projekt wykonawczy nie przewidywał np. prac przy fundamentach remontowanych budynków, tymczasem gołym okiem widać było, że tego wymagają z uwagi na duży stopień zawilgocenia. Ponadto projekt budowy nowego pawilonu wystawienniczego uwzględnił jedynie wzmocnienie muru oporowego na linii tego budynku, natomiast nie wzięto pod uwagę remontu pozostałego fragmentu od strony cmentarza kościelnego, mimo że widać było spory nawis w kierunku muzeum. Z uwagi na ciągłe osuwanie się skarpy w stronę muzeum, remont tego miejsca powinien być nastąpić w tym samym czasie, co całość prac. Sprawa była o tyle trudna, że ten fragment skarpy nie stanowił własności muzeum, a trzeba było także znaleźć dodatkowe środki na remont. Z pomocą przyszedł urząd marszałkowski i urząd miasta.

Projekt wykonawczy miał wiele mankamentów, które stały się dla biura projektowego w okresie realizacji sprawą trudną do rozwiązania i stanowiły przyczynę nieporozumień między wykonawcą a projektantem. Opóźnienia w dostarczaniu brakujących projektów szczegółowych zahamowały prace na budowie, powodując przestoje. Efekt był taki, że projektant po siedmiu miesiącach od dnia rozpoczęcia prac porzucił budowę, pozostawiając inwestora bez merytorycznej pomocy.

W kwietniu 2007 r. odeszła na emeryturę dyrektor Krystyna Lenart-Juszczewska. Obowiązki dyrektora przejęłam ja, a następnie w drodze konkursu zostałam dyrektorem muzeum.

W tym czasie pilnego rozwiązania wymagała sprawa zatrudnienia projektantów branżowych, którzy mieli uzupełnić brakujące projekty wykonawcze. Trzeba dodać, że wszystko to wymagało szybkich działań z uwagi na czas zakończenia całego zadania, który ze względu na przestoje uległ nieznacznej przesunięciu na 30 czerwca 2008 r. – był to termin ostatecz-

ny, a gra toczyła się o pieniądze unijne. Jednocześnie trzeba było opracować harmonogram prac merytorycznych, które umożliwiłyby rozpoczęcie działalności oświatowo-dydaktycznej w nowym obiekcie. Nowego opracowania wymagały wszystkie stałe wystawy (scenariusz, oprawa plastyczna, sprzęt). Realizowany projekt rozbudowy i remontu Muzeum Śląska Opolskiego obejmował jedynie prace budowlane bez wyposażenia. Należało też pomyśleć o nowym sprzęcie biurowym, gdyż stary był mocno wyeksploatowany i nie nadawał się do dalszego użytkowania.

Remont był dużym wyzwaniem dla całej załogi. Trzeba było rozwiązać sprawę wyprowadzenia eksponatów, sprzętu i ludzi z remontowanych budynków do zastępczych siedzib, które oczywiście należało znaleźć. Dużą pomoc otrzymaliśmy od władz miasta Opola, które udostępniły nam nieodpłatnie pomieszczenia na przechowanie części naszego wyposażenia.

Przygotowania do użytkowania budynków po remoncie i do otwarcia muzeum wymagały podziału wszystkich pomieszczeń na strefę biurową i wystawową. Większość pomieszczeń zmieniła swoje dawne przeznaczenie, zmienił się układ sal wystawowych. Trzeba było znaleźć miejsce na szatnię (w projekcie nie było takiego miejsca) oraz na dużą salę odczytową, której w muzeum brakowało.

Nowy podział pomieszczeń był ważnym zadaniem, zwłaszcza biorąc pod uwagę remont, jaki muzeum przeszło w 1989 r., kiedy to dostało do użytku sąsiednią kamienicę przy ul. Wojciecha 13. Wprowadzony wtedy nowy układ ciągu wystawowego, z przeznaczeniem niektórych pomieszczeń wystawowych na cele magazynowe, zaburzył mocno ciągi komunikacyjne dla widzów i petentów. Sale wystaw czasowych umieszczono na II piętrze budynku administracyjnego, ograniczając tym samym możliwości tworzenia i sprowadzania dużych wystaw czasowych z uwagi na wielkość pomieszczenia, nośność stropów i brak windy. Położone na samym końcu trasy zwiedzania sale wystaw czasowych, do których trzeba było dojść pokonując meandry

korytarzy, przez długie lata stanowiły utrapienie dla widzów i muzealników. Wtedy też sklepione sale na parterze muzeum zamieniono częściowo na magazyn. Z powodu ciągłego braku miejsca na magazyny nie można było odwrócić tych zmian.

Opracowałam harmonogram realizacji wystaw stałych, uwzględniając nasze możliwości finansowe i kadrowe. Pierwszymi stałymi ekspozycjami, inaugurującymi otwarcie muzeum, miały być: „Galeria malarstwa polskiego z XIX i XX w.”, wystawa poświęcona farmacji w dawnej aptece jezuickiej oraz wystawa ceramiki z terenu naszego województwa i porcelany tułowickiej. Stała wystawa archeologiczna i historyczna przewidziana została do realizacji na rok 2009, natomiast etnograficzna na 2010. Propozycja ta została zaakceptowana przez zespół. Stworzona została strona internetowa, będąca podstawowym źródłem wiadomości o naszym muzeum.

W latach 2005-2008, dzięki środkom z funduszy europejskich i przy finansowym wsparciu samorządu wojewódzkiego oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zrealizowano projekt „Mons Universitatis. Rozbudowa i remont Muzeum Śląska Opolskiego”, który objął modernizację i adaptację wnętrza zabytkowej kamienicy mieszcząskiej, remont budynku administracyjnego i wystawowego, a także budowę nowego pawilonu, na którego dachu urządzono taras widokowy. Dzięki temu Muzeum Śląska Opolskiego, nie zmieniając lokalizacji, powiększyło swą powierzchnię



6. Muzeum Śląska Opolskiego, nowy pawilon, widok od strony ul. Muzealnej

6. The Museum of Opolian Silesia, new pavilion, view from Muzealna Street



7. i 8. Galeria Sztuki XIX i XX wieku – ekspozycja stała w nowym pawilonie

7. and 8. Gallery of Nineteenth- and Twentieth-Century Art – a permanent exhibition at the new pavilion

wystawową o 270%. Powierzchnia magazynowa zwiększyła się o 30%. Dział Sztuki dostał dobry magazyn, spełniający standardy europejskie. Dzięki wsparciu i pomocy Urzędu Marszałkowskiego, naszego organu założycielskiego, znalazły się pieniądze na rosnące koszty inwestycji, które ostatecznie zamknęły się w kwocie 30 mln zł.

Otwarcie muzeum 10 października 2008 r. było dla nas wielkim wydarzeniem, a udział wielu osobistości stanowił dowód uznania dla naszego zespołu. Inauguracyjny wykład wygłosił profesor Stanisław Waltoś, dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Największy wysiłek w przygotowanie stałych wystaw na otwarcie muzeum włożyła Joanna Filipczyk, kierująca Działem Sztuki. Przygotowana przez nią stała wystawa prezentująca nasze zbiory malarstwa polskiego ukazuje 150 obrazów w układzie chronologicznym.

W pierwszej sali („czerwonej”) zobaczymy najstarsze prace, powstałe w 2. połowie XIX i na początku XX wieku. Wyróżniają się tu obrazy artystów kręgu polskiego realizmu i impresjonizmu, a także popularne w owym czasie przedstawienia historyczne. W tej sali znajdziemy dzieła Józefa Chełmońskiego, Maksymiliana Gierymskiego, Jana Matejki, Juliusza Kossaka, Olgi Boznańskiej, Jacka Malczewskiego, a także fragment panoramy Wojciecha Kossaka przedstawiającej *Biwak nad Berezyną*.

W sali środkowej („niebieskiej”) zaprezentowano przede wszystkim obrazy malarzy okresu Młodej Polski. Oglądać tu można ukraińskie pejzaże Jana Stanisławskiego, huculskie motywy Władysława Jarockiego

i Kazimierza Sichulskiego, inspirowane kulturą podkrakowskich chłopów obrazy Stanisława Wyspiańskiego i Włodzimierza Tetmajera. Niewątpliwą ozdobą tej sali jest *Portret żony artysty z kotem* Konrada Krzyżanowskiego.

W ostatniej sali („zielonej”) prezentujemy obrazy z okresu dwudziestolecia międzywojennego aż po lata 70. XX wieku. Ten fragment wystawy przybliży ważniejsze tendencje malarstwa polskiego tego czasu – od polskiego koloryzmu, poprzez socrealizm, tendencje abstrakcyjne aż do malarstwa nowej figuracji. Tu wiszą obrazy m.in. takich artystów, jak: Hanna Rudzka-Cybisowa, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Helena Krajewska, Jacek Sempoliński, Henryk Stażewski, Jerzy Nowosielski.

Cała kolekcja malarstwa polskiego w zbiorach naszego muzeum liczy obecnie ok. 700 obrazów. To prace powstałe od połowy XIX do końca XX wieku.

Kolejną wystawą przygotowaną przez J. Filipczyk jest ekspozycja prezentująca opolskie środowisko plastyczne po 1945 roku. Środowisko polskich artystów plastyków zaczęło się formować w Opolu tuż po zakończeniu wojny. Pierwszymi plastykami, którzy przybyli na teren późniejszego województwa opolskiego (wówczas jeszcze zachodniej części województwa śląsko-dąbrowskiego) byli: Władysław Początek, Marian Łańcucki, Józef Szyller, Stanisław Babczyszyn, Bronisław Gniazdowski, Katarzyna i Antoni Mehlowie, Stanisław Bober. Jednak dopiero w roku 1954 podjęto zabiegi zmierzające do powołania zinstytucjonalizowanego związku. 18 grudnia 1954 r. powstał Oddział Opolski Związku Polskich Artystów Plastyków – pierw-

szy związek twórczy w Opolu. Z początku liczył zaledwie 12 osób, dziś ma prawie stu członków, a w ciągu całej pięćdziesięcioletniej historii przewinęło się przez jego szeregi przeszło 250 osób. Oprócz wymienionych już artystów ważnymi postaciami opolskiego środowiska plastycznego minionego półwiecza byli m.in. Jerzy Beski, Marian Szczerba, Aloiza Zacharska, Adolf Panitz, Wincenty Maszkowski, a także wielu zmarłych już artystów: Jan Borowczak, Krzysztof Bucki, Jan Szczyrba, Zenon Henryk Rachfalski, Marian Nowak, Tadeusz Max i wielu, wielu innych. Wystawa jest pierwszą w Opolu stałą prezentacją dokonań opolskich artystów. Wybrano na nią 35 prac artystów zmarłych oraz żyjących starszego pokolenia. W miarę możliwości starano się wybrać prace starsze (do lat 70.), pokazujące historię opolskiego środowiska artystycznego i różnorodne tendencje. Szczególne miejsce w ekspozycji zajęła twórczość Krzysztofa Buckiego (1936-1983) – najwybitniejszego opolskiego malarza omawianego okresu, laureata nagrody im. Jana Cybisa w 1974 roku.

Trzecia wystawa autorstwa Joanny Filipczyk to wystawa poświęcona śląskiej ceramice z Górnego Śląska. Prezentowana w 3 salach dawnego kolegium jezuickiego przedstawia:

W sali pierwszej – historię ceramiki na Górnym Śląsku od młodszej epoki kamienia do opolskiej malowanej porcelany. Tradycja ceramiki górnośląskiej ukazana tu została jako przegląd od najstarszych naczyń pochodzących z badań archeologicznych na terenie Śląska Opolskiego aż do współczesnych. Najstarsze przykłady powstawały w neolicie, najmłodsze w średniowieczu. Dwie gabloty poświęcono fajansarni prószkowskiej – zabytki w jednej z gablot zostały wypożyczone z Muzeum w Gliwicach, które posiada najbogatszą na Śląsku kolekcję fajansu prószkowskiego. Prezentowane są także dziewiętnastowieczne wyroby tułowickie – fajans i pierwsze wyroby porcelanowe. Jako ciekawy przykład oryginalnej tradycji ceramicznej zaprezentowano tzw. opolską malowaną porcelanę – przedmioty zdobione przez twórczynie ludowe barwnymi wzorami inspirowanymi zdobnictwem kroszonek.

Sala druga i trzecia przedstawiają ośrodek ceramiczny w Tułowicach. Wystawa jest prezentacją podarowaną

9. Muzeum Śląska Opolskiego, dawne kolegium jezuickie, Mały Rynek 7

9. The Museum of Opolian Silesia, former Jesuit College, 7 Mały Rynek



Nowe i zmodernizowane budynki muzealne



10. i 11. Fragmenty wystawy ceramiki śląskiej

10. and 11. Fragments of an exhibition of Silesian pottery

12. „W kręgu farmacji” – fragment wystawy w dawnej aptece jezuickiej

12. "In the circle of pharmacy" – a fragment of an exhibition in a former Jesuit pharmacy

(Fot. 1, 6, 9 – M. Maruszak; 2, 3, 4, 5 – T. Parcej;
7, 8, 10, 11, 12 – S. Hałka)



wanej Muzeum Śląska Opolskiego w 2004 r. kolekcji Antoniego Bilońskiego, uzupełnionej wyrobami tułowickimi zgromadzonymi przez muzeum. Pokazana jest porcelana produkowana w wytwórniach Reinholda Schlegelmilcha w Suhl (Turyngia) i Tułowicach, a także naczynia powstałe po II wojnie światowej, kiedy tułowicką fabrykę upaństwowiono i przestawiono na wyrób porcelitu. Zasadniczy zrąb kolekcji stanowi porcelana stołowa, oprócz niej w zbiorze znajdują się



figurki i przykłady wyrobów unikatowych, jak choćby wspianała, ręcznie dekorowana waza z okresu międzywojennego. Wśród porcelany stołowej wyróżniają się naczynia neostylowe, często z bogatą dekoracją, oraz formy projektowe w duchu art deco – geometryzujące wzornictwa przełomu lat 20. i 30. XX wieku.

Na otwarcie została przygotowana także stała ekspozycja „W kręgu farmacji”, prezentująca jedyne zachowane architektonicznie pomieszczenie po dawnej aptece działającej w kolegium jezuitów. Apteka otwarta została w 1675 r. we wschodniej części kolegium dzięki darowiźnie jednego z dobroczyńców zakonu. Pomieszczenie apteki zostało ozdobione polichromią – do dziś zachowało się jedno z malowideł na sklepieniu przedstawiające Chrystusa uzdrawiającego. Sklepienie udekorowano stiukowym ornamentem. Drugim zachowanym elementem dawnego wystroju jest apteczne okienko z rokokowym ornamentem. Po remoncie wnętrza dawnej apteki na nowo przypomina o pierwotnej funkcji tego pomieszczenia. Niestety, nie przetrwały meble i wyposażenie apteczne. Muzeum Śląska Opolskiego w latach 80. XX w. otrzymało ruchome wyposażenie z przełomu XIX i XX w. z różnych aptek opolskich, które prezentowane jest w dawnym pomieszczeniu jezuickiej apteki. Scenariusz wystawy przygotowała Urszula Zajączkowska, a oprawę plastyczną wykonał artysta plastyk Marek Mikulski.

Od chwili otwarcia muzeum stało się instytucją przyciągającą nie tylko widzów, ale też różne instytucje

i stowarzyszenia, które chcą się spotykać w tym miejscu. Propozycja oświatowa adresowana jest do osób o różnych zainteresowaniach, każdy może znaleźć w naszej ofercie coś dla siebie. Wieczory filozoficzne, Akademia Wiedzy o Śląsku, Letni Ogród Sztuki czy warsztaty plastyczne mają stałą grupę swoich odbiorców.

Nasze trudy zostały docenione. Muzeum Śląska Opolskiego na uroczystej gali, która odbyła się na Zamku Królewskim w Warszawie 7 maja 2009 r. zostało wyróżnione w kategorii „Obiekt turystyczny” za realizację projektu „Mons Universitatis. Rozbudowa i remont Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu” w II edycji konkursu Polska Pięknieje. 7 Cudów Funduszy Europejskich. Nasz projekt został wybrany spośród 137 zgłoszonych i znalazł się w gronie 20 nominowanych do nagrody głównej. Z kolei 18 maja 2009 r. w konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku SYBILLA 2008 Muzeum Śląska Opolskiego otrzymało wyróżnienie za dokonania w zakresie zarządzania i organizacji za otwarcie muzeum po remoncie i rozbudowie w ramach projektu „Mons Universitatis”.

Przed nami jeszcze sporo pracy. W październiku otwieramy stałą wystawę archeologiczną. Kolejne stałe ekspozycje są w przygotowaniu. Na uruchomienie czeka biblioteka muzealna. Mam nadzieję, że realizacja kolejnych zadań przyniesie wymierne efekty i podniesie rangę naszego muzeum.

Urszula Zajączkowska

The New Image of the Museum of Opolian Silesia

The Museum of Opolian Silesia in Opole used EU resources to renovate and enlarge its seat. Rapid renovation was particularly necessary in the case of Opole's oldest historical building – the former Jesuit College, which in 1932-1988 was the main seat of the Opole museum, whose poor technical state did not allow further exploitation.

The decision about renovating and expanding our museum, made in 2003, was the best solution of the problems with which we have been dealing for many years. This was a difficult and intricate process, considering the complexity of the dilemmas, which appeared in its course. Fortunately, we managed to overcome all the obstacles and the "Mons Universitatis" project of the museum's renovation and reconstruction was completed in time. The effort made by the entire team for the sake of the reconstruction (moving all the property, from collections to equipment, to replacement venues, followed by transporting

them back to the museum) was a challenging survival school, from which we graduated with excellent results.

The opening of the Museum of Opolian Silesia in its new form on 10 October 2008 crowned our efforts. The participation of numerous eminent figures in the ceremony confirmed the recognition of our work. The efforts bore fruit in 2009 in the form of a distinction at the second edition of the "Poland Grows Beautiful. Seven Wonders of European Funds" competition, in which our project contended against 137 submitted candidates and found itself in a group of 20 nominees for the main prize. In the SYBILLA 2008 competition for the Museum Event of the Year we received a distinction for accomplishments in the field of management and organisation for opening the museum after its renovation and expansion within the "Mons Universitatis" project.

□

MUZEUM PROWINCJONALNE? GENEZA, HISTORIA I KONCEPCJA ROZWOJU MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE

Długie i skomplikowane dzieje Szczecina i Pomorza¹, znaczone m.in. powstawaniem i destrukcją kolekcji, odcisnęły wyraźnie piętno na dzisiejszym kształcie zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie, wpływając na sposób postrzegania i na zadania, jakie ono samo stawia przed sobą, a nie na ostatku również na jego obecną dyspozycję przestrzenną, co czyni niezbędnym omówienie pokrótce historii szczecińskich kolekcji. U progu historii szczecińskich muzeów stoją zarówno kolekcje władców, jak mieszczan, co różni Szczecin od większości wielkich miast portowych północnych Niemiec i Polski – Hamburga, Bremy, Lubeki, Rostoku czy Gdańska – których instytucje muzealne powstały wyłącznie jako fundacje mieszczańskie. Rządząca Pomorzem od czasów Bolesława Krzywoustego aż do wojny trzydziestoletniej dynastia Gryfitów wydała w XV i XVI w. kilku znakomitych mecenasów sztuki², jednak dopiero w początkach XVII w. Filip II (1573-1618) stworzył przemyślaną, z biegiem lat coraz wspanialszą kolekcję, której najważniejszym obiektem był słynny kabinet, sam w sobie będący miniaturowym muzeum. Dla pomieszczenia swojej kolekcji Filip II wybudował w obrębie zamku w Szczecinie kunstkamerę. Jej niezwykle interesujący program opracowany został przez Filipa Hainhofera inspirującego się manierystycznymi koncepcjami z kręgu dworu Franciszka I Medyceusza i Rudolfa II Habsburga³. Rychły wybuch wojny trzydziestoletniej, która dla Pomorza stała się straszliwym kataklizmem, a także śmierć ostatniego władcy Pomorza, Bogusława XIV w 1637 r., zakończyły żywot książęcej kolekcji. Jej najcenniejsze elementy zostały podzielone między sukcesorów Gryfitów – szwedzkich Wazów oraz bran-

denburskich Hohenzollernów. Władający Szczecinem do 1713 r. (nominalnie do 1720 r.) królowie Szwecji starali się utrzymywać w stolicy Pomorza namiastkę dworu, podejmując również działania mecenasowskie – jednak nie stworzyli żadnej znaczącej kolekcji. Następujący po nich Hohenzollernowie również nie podjęli takich działań, *de facto* likwidując rezydencję i zamieniając zamek w Szczecinie w siedzibę urzędów prowincji⁴.

Nowy etap kolekcjonerstwa w Szczecinie wiązał się ze wzrostem znaczenia zbiorów mieszczańskich w początkach XIX w., a zwłaszcza po wojnach napoleońskich, kiedy to Szczecin wkroczył na drogę szybkiego rozwoju. W 2. połowie XIX i na początku XX w. Szczecin wyrósł z sennego, pruskiego miasta garnizonowego do rangi drugiego co do wielkości portu Niemiec. Na rozwój mieszczańskiego kolekcjonerstwa wpływ miało również rozpowszechnienie się scjentyistycznych ideałów oświecenia u schyłku XVIII w., a także romantyczne zainteresowanie historią. Powstały wtedy trzy szczególnie wartościowe kolekcje: rodziny Scheeferów (w skład której wchodziło przede wszystkim malarstwo niderlandzkie i północnoniemieckie XVII i XVIII w.), Franza Maurera (obejmująca przede wszystkim współczesne malarstwo niemieckie i francuskie) i najważniejsza z nich, Heinricha Stoltinga (licząca blisko 3000 grafik i rysunków od XV do początków XIX w., głównie twórców niemieckich i niderlandzkich). Obok tych największych kolekcji powstały w XIX w. mniejsze, jak np. zbiór rodziny Keddigów, zawierający m.in. obrazy barbizończyków.

Równocześnie z rozwojem kolekcjonerstwa pojawiły się w Szczecinie pierwsze instytucje – powoływane

i działające dzięki zaangażowaniu obywateli, a nie państwa czy samorządów – zajmujące się badaniem historii regionu i popularyzowaniem sztuki, tak typowe dla mieszczańskiej kultury XIX wieku. W 1824 r. założone zostało Towarzystwo Historii i Starożytności Pomorza (Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde), którego zadaniem miało być zbieranie szeroko pojmowanych osobliwości związanych z dziejami Pomorza, począwszy od naturalistów, poprzez dzieła sztuki, dokumenty, zabytki archeologiczne i etnograficzne aż po pamiątki najnowszej historii, eksponowane od 1879 r. w tzw. Sali Bogusława w południowym skrzydle zamku. Zaledwie o dekadę później, w 1834 r., powstało w Szczecinie Pomorskie Towarzystwo Artystyczne (Kunstverein für Pommern), którego celem była m.in. popularyzacja sztuki przez organizowanie wystaw malarstwa współczesnego. Początkowo wystawiane obrazy były przy tym przeznaczone na sprzedaż, jednak już od połowy lat 40. XIX w. Towarzystwo Artystyczne zaczęło gromadzić własną kolekcję. Początkowo prezentowano ją w sali na najwyższej kondygnacji domu rodziny Woldermannów (dziedziców rodziny Scheeferów) przy ulicy Panieńskiej (Frauenstrasse), potem, w miarę rozrastania się zbiorów, przenoszona była do kolejnych miejsc: w 1857 r. już jako Miejska Galeria Obrazów (Städtische Bildergalerie) znalazła się w Szkole Średniej im. Fryderyka Wilhelma (Friedrich-Wilhelm-Schule) na Nowym Mieście, w 1868 r. przeprowadziła się do dawnej sali gimnastycznej przy ul. Wałowej (Wallstrasse), zaś od 1878 r. zajmowała dawny sierociniec (Altes Waisenhaus) przy dzisiejszej ulicy Staromłyńskiej (Louisenstrasse). Kolekcja miejska, zasilana wspomnianymi donacjami Woldermannów, Maurerów i Stoltingów, od 1871 r. dysponowała też doroczną dotacją władz miasta na zakup obrazów. Od lat 50. publicznie pokazywana była też znakomita kolekcja przyrodnicza rodziny Dohrmów, eksponowana w ich domu na Nowym Mieście⁵.

Kłopoty lokalowe wszystkich kolekcji i ambicje Szczecina sprawiły, że od lat 60. XIX w. poważnie dyskutowano nad koniecznością budowy muzeum. Szybki rozwój miasta w 2. połowie stulecia sprawił jednak – paradoksalnie – że plany te zostały zrealizowane dopiero na początku XX wieku. Rosnące ambicje władz miasta sprawiły bowiem, że pojawiające się raz po raz koncepcje uznawano za nieaktualne, zanim zdołano je zrealizować. Koniecz-

ność ponoszenia przez miasto kosztów związanych ze zniesieniem statusu twierdzy (w 1873 r.) i zagospodarowaniem terenów pofortecznych ograniczała z kolei możliwości finansowe władz Szczecina. Siedzibę Muzeum Miejskiego wybudowano dopiero w latach 1907-1913, jako centralną część reprezentacyjnego założenia nadrzecznego Tarasu Hakena (Hakenterasse), nazwanego tak na cześć nadburmistrza Hermanna Hakena (działającego w latach 1876-1907). Budynek muzeum, zaprojektowany przez architekta miejskiego Wilhelma Meyera-Schwartau, miał być tyleż miejscem dla wszystkich zgromadzonych dotąd kolekcji, co reprezentacyjnym gmachem miejskim. W związku z tym nadano mu niezwykle okazałą formę odwołującą się do berlińskiego Muzeum im. Cesarza Fryderyka (obecnie Bode-Museum), z ciągiem wewnątrz reprezentacyjnych, kończącym się wielką salą kopułową na najwyższej kondygnacji gmachu. Koszt przedsięwzięcia sprawił jednak, że wybudowano tylko frontową partię gmachu (od strony Odry), tylną pozostawiając w planach jako „przyszłą rozbudowę” – do dziś niezrealizowaną. Wnętrza zostały pomyślane w taki sposób, by w zależności od potrzeb zmieniać układ ścian działowych, jednocześnie zapewniając salom równomierne oświetlenie dziennym światłem. Dzięki temu gmach muzeum był doskonale przystosowany do wystawiania rzeźb, malarstwa i grafiki⁶.



1. Gmach Główny Muzeum Narodowego w Szczecinie na Wałach Chrobrego (dawne Muzeum Miejskie na Hakenterasse), proj. Wilhelm Meyer-Schwartau, 1908-1913, stan obecny

1. Main Building of the National Museum in Szczecin on Wały Chrobrego (former Municipal Museum on Hakenterasse), design: Wilhelm Meyer-Schwartau, 1908-1913, present-day state

Już w trakcie budowy gmachu w 1910 r. ustalono strukturę organizacyjną Muzeum Miejskiego, któremu przekazano wszystkie dotychczasowe zbiory miejskie, a także kolekcje kilku stowarzyszeń. Obok dzieł sztuki znalazły się wśród nich cenne obiekty przyrodnicze, w tym największa w ówczesnych Niemczech kolekcja mineralogiczna, a także wysoko oceniane przez znawców zbiory entomologiczne rodziny Dohrnów. W związku z tą różnorodnością muzeum podzielono na dwa autonomiczne działy: Muzeum Historii Naturalnej i Muzeum Sztuki. Ponadto w gmachu Muzeum Miejskiego znalazły schronienie zbiory Towarzystwa Starożytniczego. Również w trakcie budowy gmachu powstała jeszcze jedna kolekcja – antyczna – tworzona z myślą o powstającym muzeum. Heinrich Dohrn, słynny przyrodnik, a przy tym szara eminencja muzeum, widział w sztuce antycznej nieprzemijający wzór estetyczny, jego zdaniem nieodzowny w muzeum. Dzięki pomocy znakomitego monachijskiego archeologa Adolfa Furtwänglera, Dohrn zgromadził znakomitą kolekcję ceramiki antycznej oraz niezwykle interesujący zespół rekonstrukcji najśłynniejszych rzeźb antyku w oryginalnym materiale, a więc w brązie i w marmurze. Koncepcja Dohrna zakładała stworzenie także kolekcji kopii dzieł renesansu, jednak po jego śmierci pomysł zarzucono i do muzeum trafiły tylko trzy obiekty, w tym wenecki pomnik Colleoni⁷. Tak sformułowany program ekspozycyjny Muzeum Miejskiego sytuował je w grupie licznie powstających na przełomie XIX i XX w. muzeów prezentujących zarówno historię natury, jak i kultury⁸. W szczecińskim muzeum program ten zrealizowano w bardzo szerokim ujęciu, obejmującym dzieje powszechnie. Stłoczenie ekspozycji w połowie zaplanowanego gmachu sprawiło, że schemat kompozycji wystaw stał się mniej czytelny, niemniej jego zasadnicze cechy rysowały się dość wyraźnie. Ekspozycja została podzielona na dwa zasadnicze bloki: historii naturalnej oraz dziejów sztuki; równorzędność tematyki podkreślona została podziałem wnętrza⁹. Na parterze wystawiano zbiory sztuki regionalnej, będące własnością Towarzystwa Historii i Starożytności oraz kolekcję minerałów i skamielin¹⁰, na pierwszym piętrze znalazły się zbiory przyrodnicze oraz kolekcja antyczna. Najwyższą kondygnację frontowej partii gmachu zajęły w całości galeria malarstwa¹¹, gabinet rycin oraz biblioteka i sala studyjna.

W 1910 r. na stanowisko dyrektora Muzeum Miejskiego powołano Waltera Riezlera (1878-1965) – archeologa, krytyka i teoretyka sztuki oraz muzykologa, ucznia Adolfa Furtwänglera. Riezler – aktywny członek Werkbundu i teoretyk sztuki nowoczesnej – prezentował inne stanowisko i niemal od chwili obje-

cia urzędu stanął w opozycji wobec pomysłów Dohrna, ale dopiero śmierć tego ostatniego w 1913 r. pozwoliła Riezlerowi na wycofanie się z programu wykonywania kopii i skupieniu działań kolekcjonerskich na malarstwie i grafice XIX i początków XX wieku. Była to dla szczecińskiego muzeum niezwykle trafna decyzja, a jej rezultaty były imponujące. Pierwszym ważnym obiektem zakupionym przez Riezlera już w 1910 r. była *Aleja w Arles* Vincenta van Gogha – pierwszy obraz tego artysty w publicznych zbiorach w ówczesnych Niemczech. W następnych latach Riezler zdobył dla swojej kolekcji m.in. prace Maxa Slevogta, Maxa Liebermanna, Lovisa Corinthy, Andre Deraina, Lyone-la Feyningera i Adolfa Menzla. Powstała dzięki temu jedna z najciekawszych kolekcji sztuki nowoczesnej w ówczesnych Niemczech. Kres działalności Riezlera, a za tym i jego świetnej kolekcji, przyniosło objęcie w Niemczech rządów przez Narodowych Socjalistów. Na Pomorzu, szczególnie mocno dotkniętym ekonomicznymi konsekwencjami klęski Niemiec w I wojnie światowej, naziści znaleźli wyjątkowo mocny postuch, a szczeciński Gauleiter Franz Schwede-Coburg był jednym z najbardziej ortodoksyjnych wykonawców polityki Hitlera i jego współpracowników. Następca Riezlera Otto Holtze, wcześniej jeden z jego najbliższych współpracowników, wycofał z ekspozycji dzieła „sztuki wynaturzonej” (entartete Kunst) – około 200 obiektów malarstwa, rysunku grafiki i rzeźby – pod którym to terminem rozumiano przede wszystkim prace artystów awangardy. Zdecydowaną większość z nich sprzedano na aukcjach i w antykwariatach u schyłku lat 30.; w zbiorach muzeum przetrwały tylko nieliczne z nich. Polityka zakupów na pozór nadal przypominała dawną, muzeum nabywało bowiem przede wszystkim obrazy współczesnych malarzy oraz artystów dawnych – tyle że miejsce dzieł awangardy zajęły prace protagonistów III Rzeszy. Lepiej przedstawiały się zakupy dzieł sztuki dawnej, w tym przede wszystkim artystów XIX-wiecznych, za czasów Holtzego muzeum wzbogaciło się bowiem m.in. o nowe prace Philipa Otto Rungego czy Caspara Davida Friedricha¹².

U schyłku lat 20. minionego wieku powstało w Szczecinie kolejne muzeum. Zbiory Towarzystwa Historii i Starożytności przeniesiono w 1927 r. z Muzeum Miejskiego do dawnego Pałacu Ziemstwa Pomorskiego (Pommersche Landsmanschaft), tworząc Prowincjonalne Muzeum Starożytności Pomorskich (Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer), przekształcone wkrótce w Pomorskie Muzeum Krajowe (Pommersches Landesmuseum). Instytucja ta kontynuowała tradycje Towarzystwa Starożytniczego, koncentrując się na obiektach związanych z dziejami Pomorza, stając się

jednocześnie muzeum archeologicznym, prezentującym efekty ponad wiekowej działalności archeologów na Pomorzu. Ekspozycja koncentrowała się na chronologicznym ukazaniu dziejów tego regionu od czasów najdawniejszych do współczesności, m.in. z obszernym zespołem zabytków etnograficznych. Wystawę uzupełniały archeologiczne kolekcje studyjne, a także biblioteka, fototeka i archiwum¹³. Barokowy budynek Ziemstwa został przy tym w bardzo przemyślany i udany sposób dopasowany do potrzeb muzeum historyczno-archeologicznego, którym w istocie było Muzeum Krajowe.

Los przedwojennych muzeów Szczecina dopełnił się w czasie II wojny światowej. Gmachy muzealne uniknęły wprawdzie większych zniszczeń w czasie alianckich nalotów, jednak ich zbiory zostały w dużej mierze rozproszone. Już w pierwszych latach wojny większość kolekcji Pomorskiego Muzeum Krajowego umieszczono w punktach ewakuacyjnych poza miastem, zaś wiosną 1945 r. wywieziono pośpiesznie do zachodnich Niemiec najważniejsze zbiory Muzeum Miejskiego – ostatecznie znalazły schronienie w Coburgu. W 1966 r. przeniesiono je do Kilonii, przekazując utworzonej wtedy Fundacji Pomorskiej (Stiftung Pommern), zaś w 1996 r. do Greifswaldu, gdzie stały się częścią kolekcji Pomorskiego Muzeum Krajowego (Pommersches Landesmuseum). Ciężkie walki toczone na Pomorzu w ostatnich miesiącach II wojny światowej, a także późniejsze grabieże – zarówno te, które miały zaplanowany charakter, jak i działania maruderów – ogromnie przetrzebiły zbiory szczecińskich muzeów¹⁴.

Polskie władze miejskie Szczecina oficjalnie wkroczyły do zajętego przez Armię Czerwoną miasta 26 kwietnia, jednak aż do początków lipca jego przynależność państwowa była niesprecyzowana. Kompetencje polskiego zarządu miasta były mocno ograniczone przez wszechwładnego w zasadzie radzieckiego komendanta Szczecina; ponadto aż do ustaleń konferencji poczdamskiej, przyznających Szczecin Polsce, w mieście działały powołane pod auspicjami Armii Czerwonej niemieckie władze municypalne¹⁵. W następnych latach – mimo spektakularnych akcji propagandowych władz polskich¹⁶ – Szczecin postrzegany był (również przez jego mieszkańców) jako miasto o niepewnej przyszłości; nastawienie to zmieniło się dopiero w 1959 r., po wizycie Nikity Chruszczowa, który jednoznacznie potwierdził przynależność państwową Szczecina do Polski¹⁷. Atmosfera niepewności w pierwszych latach po wojnie zaciążyła na losach Szczecina – w tym również na losach muzeów, owocując szeregiem sprzecznych ze sobą posunięć. Szczecinianie – zarówno mieszkańcy miasta, jak i jego władze – starali się jak najszybciej



2. Galeria Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie (dawne Pomorskie Muzeum Krajowe) w dawnym Pałacu Ziemstwa Pomorskiego, proj. Gerhardt Cornelius de Walrawe, 1721-1727, stan obecny

2. Gallery of Old Art at the National Museum in Szczecin (former Pomeranian Land Museum) in the former Palace of the County of Pomerania, design: Gerhardt Cornelius de Walrawe, 1721-1727, present-day state

ożywić i spolonizować miasto, m.in. budując instytucje kulturalne. Pracujący w niezwykle trudnych warunkach pierwsi polscy muzealnicy doprowadzili do utworzenia 1 sierpnia 1945 r. Muzeum Miejskiego, ulokowanego w budynku dawnego Landesmuseum. Monumentalny gmach na Wałach Chrobrego, początkowo funkcjonujący *de facto* jako składnica muzealna, został natomiast w 1946 r. przeznaczony na siedzibę Muzeum Morskiego, podporządkowanego Instytutowi Bałtyckiemu założonemu przez Ministerstwo Żeglugi. W ciągu dwóch pierwszych lat szczecińscy muzealnicy (m.in. Aleksandra Majerska i Tadeusz Wieczorkowski) zajmowali się porządkowaniem zbiorów zastanych w muzeach, a także sprowadzaniem obiektów z niemieckich punktów ewakuacyjnych. Mimo że te ostatnie zostały spenetrowane wcześniej przez Armię Czerwoną, a nierzadko również przez zwykłych rabusiów, dzięki niezwykle zaangażowaniu pracowników muzeum oraz służb konserwatorskich (m.in. Zygmunta Kusztelskiego, Zofii Krzymuskiej-Fafius i Henryka Dziurli) udało się odnaleźć wiele cennych zabytków. Ta żmudna praca u podstaw zaowocowała tym, że w rok po utworzeniu Muzeum Miejskie zaczęło organizować wystawy czasowe, zaś wiosną 1948 r. otwarto w nim pierwsze wystawy stałe, prezentujące prehistorię i sztukę średniowieczną Pomorza, a także malarstwo polskie XIX i XX wieku. W następnym roku Muzeum Morskie

zostało przyłączone do Miejskiego, które przemianowano na Muzeum Pomorza Zachodniego i podporządkowano Ministerstwu Kultury – co miało być oznaką wagi, jaką władze centralne przykładały do polskiej instytucji muzealnej w Szczecinie.

Równocześnie z tym procesem odbywał się jednak drugi – wywożenia dóbr kultury ze Szczecina i Pomorza do centralnej Polski. Do 1947 r. opuściły Szczecin m.in. dawne zbiory etnologiczne, przyrodnicze i antyczne, zasilając kolekcje Centralnego Muzeum Etnograficznego, Państwowego Muzeum Zoologicznego oraz Muzeum Narodowego w Warszawie, jak również uniwersytetów: warszawskiego, lubelskiego i poznańskiego. Zjazdy ogólnopolskiego Związku Muzeów w 1946 i 1947 r. legitymizowały te poczynania, wyznaczając szczecińskiemu muzeum rolę instytucji o charakterze regionalnym, mającej za zadanie propagowanie *wyłącznie sztuki i kultury polskiej, tradycji słowiańskiej*¹⁸. Do Muzeum Narodowego w Warszawie wywieziono również klejnoty i stroje książąt pomorskich odkryte w 1946 r. w krypcie szczecińskiego kościoła zamkowego¹⁹. Z perspektywy centralnej Polski na Szczecin spoglądano niekiedy jak na łup wojenny, zdobyczne terytorium, z którego trzeba wywieźć tyle dóbr, ile to tylko możliwe, co w kontekście niepewności co do losów Szczecina mogło się wtedy wydawać racjonalną polityką. Usprawiedliwiając wywóz dóbr kultury, podnoszono też niekiedy argument braku możliwości zabezpieczenia cennych dzieł sztuki na miejscu; losy niektórych obiektów pozostawionych w Szczecinie, np. części wyposażenia kościoła zamkowego, każą traktować tę argumentację z powagą²⁰. W samym Szczecinie muzeum traktowane bywało również jako swego rodzaju *spolium*. Znakomitym przykładem takiego postępowania jest ulokowanie w 1952 r. na drugim piętrze gmachu przy Wałach Chrobrego... Teatru Miejskiego (obecnego Teatru Współczesnego). Przedwojenna siedziba miejskiej sceny dramatycznej, uszkodzony w czasie wojny gmach wybudowany w połowie XIX w., został rozebrany z inicjatywy pierwszego prezydenta Szczecina, architekta Piotra Zaremby, usiłującego w ten sposób otworzyć widok z centrum miasta na port²¹. Trudno oprzeć się wrażeniu, że przestrzeń muzeum została przy tej okazji potraktowana jako „ziemia niczyja”, której zajęcie pozwalało załatwić problem siedziby dla działającego już wtedy teatru. Zapewniano wprawdzie, że jest to rozwiązanie tymczasowe, jednak – ciesząc się zasłużenie sławą jednej z najlepszych scen w Polsce – szczeciński Teatr Współczesny pozostaje gościem muzeum do dzisiaj, zajmując jedną trzecią całej kubatury gmachu.

Od końca lat 40. sytuacja muzeum zaczęła się sta-

bilizować, zaś od połowy lat 50., za dyrekcji Władysława Filipowiaka (1955-2000), nastąpił wyraźny rozwój instytucji. W 1970 r. Muzeum Pomorza Zachodniego przekształcono w Muzeum Narodowe, tworząc strukturę organizacyjną, która – rozszerzana i modyfikowana w następnych dekadach – funkcjonuje do dzisiaj. Muzeum składa się z siedmiu działów merytorycznych (Archeologii, Sztuki Dawnej, Kultur Pozaeuropejskich, Etnografii, Numizmatyki, Morskiego oraz Badań Polarnych) i dwóch oddziałów (Muzeum Historii Miasta oraz Muzeum Sztuki Współczesnej), a także uzupełniających ich pracę działów pomocniczych (Edukacji, Konserwacji, Wydawniczego, Inwentarzy i Promocji) oraz niezbędnego zaplecza administracyjno-finansowego.

Szczegółowe omówienie powojennej historii kolekcji szczecińskiego muzeum przekracza oczywiście ramy artykułu, tym niemniej jeden jej aspekt trzeba koniecznie zaznaczyć, a mianowicie proces rekonstrukcji przedwojennych kolekcji, widoczny od pierwszych lat istnienia instytucji. Zapoczątkowały go wspomniane wcześniej działania muzealników i konserwatorów zabytków zmierzające do zgromadzenia w muzeum obiektów rozproszonych w wyniku działań wojennych i chaosu panującego na Pomorzu w pierwszych miesiącach po wojnie. W latach popaździernikowej odwilży muzeum zaczęło stopniowo odzyskiwać dawne obiekty, zarówno na drodze rewindykacji z ZSRR i krajów powstałych po jego rozpadzie, jak i odzyskiwania z innych muzeów oraz wykupywania zrabowanych – przy czym proces ten trwa do dzisiaj. Stopniowo wracały do Szczecina od połowy lat 50. również obiekty wywiezione wcześniej do centralnej Polski; m.in. w ten sposób w 1969 r. muzeum odzyskało klejnoty i stroje książąt pomorskich, a w 1994 r. kolekcję antyczną²². Część obiektów zrabowanych ze szczecińskich muzeów w 1945 r. udało się odnaleźć na rynku antykwarycznym. Najsłynniejszym dziełem odzyskanym w ten sposób jest portret Filipa I pędzla Łukasza Cranacha St., wykupiony na aukcji w 1998 roku²³. Naturalnym podłożem tych działań była oczywiście chęć ponownego zebrania dzieł związanych z historią regionu, jednak z biegiem lat zarysowała się wyraźna tendencja do rekonstruowania zbiorów bezpośrednio z Pomorzem niezwiązanymi (np. kolekcji malarstwa, którą w latach 70. wzbogacono na drodze zakupów o wiele niezwykle interesujących dzieł włoskich i niderlandzkich). Rozwijano także przedwojenne kolekcje bądź też tworzone nowe tego samego typu w miejsce całkowicie lub w większości utraconych (np. sreber czy numizmatów). Polskie Muzeum Narodowe w Szczecinie *de facto* zatem w znacznej mierze kontynuowało przedwo-

jenne tradycje kolekcjonerskie, w tym zwłaszcza dawnego Landesmuseum – mimo że oficjalne deklaracje mówiły coś przeciwnego²⁴. Niezależnie od całkowitej wymiany ludności zamieszkującej Pomorze, wrogości wobec wszystkiego, co niemieckie, oraz dość sprecyzowanej polityki państwa, rok 1945, który był wprawdzie w historii szczecińskich muzeów ważną cezurą, nie oznaczał jednak zerwania z przedwojenną tradycją, a w wielu aspektach wręcz przeciwnie, pełną szacunku dla dokonań niemieckich poprzedników kontynuację. Z drugiej strony zadanie polonizacji regionu i chęć legitymizacji praw Polski do Pomorza Zachodniego wyznaczały muzeom nowe zadania, prowadzące do tworzenia nowych zbiorów. W konsekwencji powstała w Szczecinie w krótkim czasie interesująca kolekcja sztuki polskiej XIX i XX, znacznie rozrosły się – głównie w wyniku prowadzonych prac wykopaliskowych – zbiory archeologiczne. Umiejętnie wykorzystana hossa w polskiej gospodarce morskiej w latach 60. i 70. ubiegłego wieku pozwoliła na zebranie największej w Polsce kolekcji sztuki afrykańskiej, a także ciekawych zbiorów marynistycznych. Nakładanie się tych tendencji przyniosło skutek uboczny, jakim jest niezwykła heterogeniczność zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Powikłane losy szczecińskich kolekcji w XX w. sprawiły, że zbiory muzeum są obecnie rozdysponowane w sposób dość przypadkowy. W głównym gmachu przy Wałach Chrobrego, projektowanym jako klasycystyczne muzeum sztuki europejskiej, z galeriami malarstwa i rzeźby oraz gabinetem rycin²⁵, eksponowane są obecnie kolekcje: sztuki pozaeuropejskiej, archeologiczna, zbiory marynistyczne, a także wystawa numizmatów pomorskich i ekspozycja brązów oraz ceramiki antycznej²⁶. Interesujące zbiory etnograficzne (obejmujące m.in. unikatowe obiekty z Pomorza) przechowywane w tym gmachu pokazywane są wyłącznie na wystawach czasowych. Pomyślany przy okazji przebudowy w latach 20. jako muzeum historyczno-archeologiczne budynek dawnego Pałacu Ziemstwa przy ul. Staromłyńskiej jest miejscem eksponowania zbiorów sztuki dawnej (głównie związanej z Pomorzem), w tym najsłynniejszych kolekcji muzeum – klejnotów i strojów książąt pomorskich oraz znakomitej

kolekcji rzeźby średniowiecznej. Jest to budynek na tyle mały, że można w nim prezentować jedynie część obszernych zbiorów sztuki dawnej, zaś organizowanie wystaw czasowych odbywa się kosztem zamykania – skądinąd i tak niewielkiej – stałej galerii malarstwa. W tym samym gmachu zmagazynowane są ogromne zbiory archeologiczne (w większości we wnętrzach przeznaczonych na ten cel jeszcze w czasach przebudowy w okresie międzywojennym), a dodatkowo mieści się tu również dyrekcja muzeum wraz z niezbędnym zapleczem administracyjnym. Pozyskany w 1980 r. niewielki budynek dawnej komendantury garnizonu, położony po przeciwnej stronie ul. Staromłyńskiej, mieści zbiory sztuki współczesnej oraz polskiej XIX-XX w., eksponowanej wyłącznie w ramach wystaw czasowych. Stosunkowo niewielka powierzchnia ekspozycyjna budynku wykorzystywana jest w całości jako galeria wystaw czasowych, przede wszystkim sztuki współczesnej. Czwarty i najmniejszy gmach, Ratusz Staromiejski, odbudowany w latach 70., jest oddziałem Muzeum Narodowego w Szczecinie – Muzeum Historii Szczecina. W przeciwieństwie do pozostałych budynków jest on strukturą homogeniczną, mieszcząc wystawę poświęconą dziejom Szczecina, magazyny zbiorów historycznych dotyczących tej tematyki oraz biura oddziału. Osobną kwestią jest też fakt, że wszystkie budynki są obiektami zabytkowymi, których piękno i znaczenie wprawdzie przysparza splendoru,



3. Muzeum Historii Szczecina, Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie (dawny Ratusz Starego Miasta), XIII-XIV w., stan obecny

3. Historical Museum of Szczecin, Department of the National Museum in Szczecin (former Town Hall of the Old Town), thirteenth-fourteenth century, present-day state

równocześnie jednak potrzeba ochrony wartości zabytkowych krępuje nieraz w istotny sposób możliwości wystawiennicze instytucji. Tylko jeden z nich – Gmach Główny – zaprojektowany został jako muzeum, ponieważ jednak nie został ukończony, nie można w nim zrealizować całego pierwotnie zaplanowanego programu funkcjonalnego.

Powyższy, z konieczności pobieżny, przegląd dyspozycji wystaw i zbiorów pozwala ujrzeć z całą wyrazistością najpoważniejsze problemy: rozdrobnioną, heterogeniczną strukturę wystaw (dotyczy to zwłaszcza Gmachu Głównego) i brak miejsca na eksponowanie niezwykle ważnych kolekcji. Poważnym problemem jest dyslokacja magazynów i biur, niekiedy w dużej odległości od wystaw (nieuzasadnionej niczym, prócz historycznych zaszłości), co znacznie utrudnia pracę. Wszystko to wpływa oczywiście na ocenę Muzeum Narodowego w Szczecinie, postrzeganego jako instytucja zasłużona wprawdzie, ale prowincjonalna i mająca dość przeciętne zbiory. Co więcej, w powszechnym oglądzie poszczególne gmachy muzeum nie funkcjonują pod jego nazwą (np. Gmach Główny bywa nazywany Teatrem Współczesnym, a Muzeum Historii Szczecina – Muzeum Miejskim).

Dalsze funkcjonowanie i rozwój muzeum wymagają zatem uzyskania nowych powierzchni ekspozycyjnych, magazynowych i biurowych, a także – a może nawet przede wszystkim – uporządkowania struktury wystaw i rozlokowania zbiorów. Ważnym krokiem w tym kie-

4. Hol Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie ze zrekonstruowanymi polichromiami i wystawą kolekcji antycznej, stan obecny
4. Hall of the Main Building of the National Museum in Szczecin with reconstructed polychromes and an exhibition of the ancient art collection, present-day state



runku są prowadzone w ostatnich latach dynamiczne działania zmierzające do zasadniczej modernizacji wystaw stałych (np. historii Szczecina czy sztuki Afryki), w tym również przywracania pierwotnego charakteru ekspozycji (np. wystawa kolekcji antycznej w zrekonstruowanym i zaprojektowanym z myślą o niej holu Gmachu Głównego). Konieczne jest również zbudowanie oferty popularyzatorskiej odpowiadającej potrzebom współczesnego widza (np. polsko-niemiecko-angielski audioprzewodnik po wystawach sztuki dawnej), a także intensyfikacja współpracy transgranicznej (np. portal internetowy „Muzea Pomorskie/Pommersche Museen”, stworzony we współpracy z Pommersches Landesmuseum w Greifswaldzie). Efekty tych działań – będących wynikiem niezwykle zaangażowania kuratorów poszczególnych kolekcji – są już dziś doskonale widoczne. Jednakże nie można myśleć o zmianie całościowego wizerunku muzeum bez zasadniczego uporządkowania struktury wystawienniczej, stworzenia projektu ujednocniającego program wystawienniczy zarówno w ramach poszczególnych budynków, jak i całej instytucji. Uwolnienie muzeum od politycznych nacisków po 1989 r. stworzyło niezbędną przestrzeń dla suwerennych decyzji programowych, zaś przystąpienie Polski do Unii Europejskiej otworzyło nowe możliwości finansowania przebudowy wystaw i struktury instytucji. Intensywne działania samorządu miejskiego Szczecina zmierzające do wybudowania nowych siedzib dla najważniejszych instytucji kulturalnych miasta²⁷ pozwalają z kolei mieć nadzieję na rychłe wyprowadzenie się Teatru Współczesnego z Głównego Gmachu muzeum.

W obliczu naszkicowanej powyżej sytuacji trudno oprzeć się chęci sformułowania koncepcji reformy i rozwoju muzeum. Autora niniejszego artykułu skłania do tego dodatkowo doświadczenie pracy w Muzeum Narodowym w Szczecinie jako wicedyrektora do spraw naukowych – z racji pełnionej funkcji zajmującego się kwestią długofalowego planu merytorycznych działań instytucji. Omówiony poniżej projekt ma charakter teoretycznego konceptu, w najogólniejszy tylko sposób uwzględniającego rozmaite kwestie pozamerytoryczne – administracyjne, prawne czy finansowe – skupiającego się natomiast na stworzeniu idealnego modelu rozwoju dla konkretnej instytucji. Intencją tej koncepcji, powstałej w 2006 r. i modyfikowanej w następnych latach, było raczej stworzenie płaszczyzny do dyskusji nad dalszymi działaniami. Z tej przyczyny jest to też stanowisko badacza, a nie plan rozwoju muzeum²⁸.

Punktem wyjścia dla przedstawionej tu koncepcji była idea Lecha Karwowskiego, dyrektora muzeum od 2001 r., przejścia fragmentu terenów portowych na

5. Lokalizacja planowanego Muzeum Morskiego na wyspie Łasztownia, stan obecny

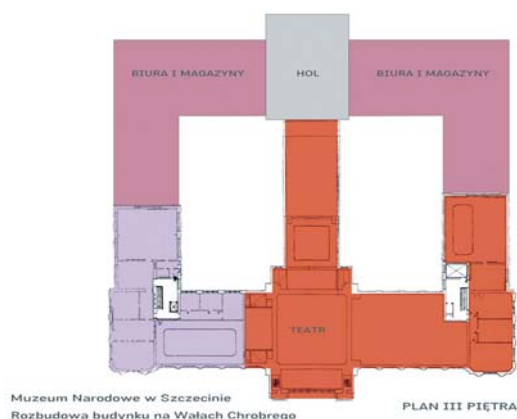
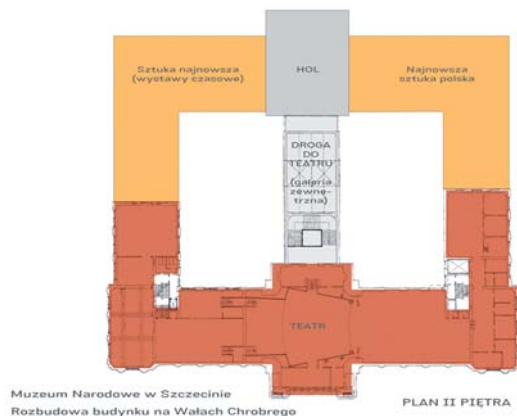
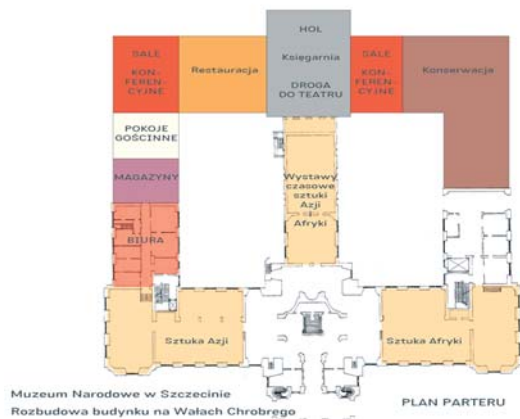
5. Localisation of the planned Maritime Museum on Łasztownia Island, present-day state

staromiejskiej wyspie Łasztowni, tracącej w szybkim tempie swoje industrialne funkcje, i zorganizowania tam Muzeum Morskiego – oddziału Muzeum Narodowego w Szczecinie, zajmującego się szeroko pojętymi kwestiami morza i żeglugi, od problematyki fizycznej począwszy, na historii żeglugi i kulturach ludów morskich skończywszy. Obszar, o którym mowa, przylega do Trasy Zamkowej – wielkiego, autostradowego mostu przez Odrę – co w zasadzie uniemożliwia wykorzystanie go do celów mieszkaniowych. Zarazem jednak jest to najstarsze z istniejących nabrzeży szczecińskiego portu, na którym od czasów średniowiecza aż po wiek XIX znajdowały się stocznie, zaś do II wojny światowej stały średniowieczne w swojej genezie spichrze i magazyny. Położenie i historia tego obszaru czyni go idealnym miejscem do ulokowania muzeum zajmującego się żeglugą – instytucji, której powołanie jest tematem dyskusji w Szczecinie od pierwszych lat powojennych²⁹. Dzięki temu na jednej wystawie znalazłyby się m.in. wczesnośredniowieczne statki bałtyckie, unikatowe zabytki nowożytnego szkutnictwa i kolekcja modeli okrętowych, unikatowe łodzie dalekowschodnie, jak również obiekty związane z nawigacją i eksploatacją mórz. Częścią muzeum byłby również warsztat szkutniczy o edukacyjnym charakterze oraz wystawa o charakterze eksploratorium, koncentrująca się na kwestiach fizyki morza i nawigacji. Nabrzeże mogłoby służyć do eksponowania zabytkowych maszyn portowych (np. znajdujących się tam do dzisiaj dźwigów z lat 20. XX w.) i cumowania historycznych statków. Intencją tak pomyślanego programu, wykorzystującego zarówno atuty kolekcji muzeum, jak i historię Szczecina, byłoby również niekonkurowanie z dwiema wielkimi instytucjami: Centralnym Muzeum Morskim w Gdańsku i Deutsches Meeresmuseum w Stralsundzie, z których jedno zajmuje się historią żeglugi bałtyckiej, drugie zaś ma charakter przyrodniczy.

Zorganizowanie Muzeum Morskiego na Łasztowni i przeniesienie tam poważnej części zbiorów może być pierwszym krokiem do zasadniczych przekształceń w strukturze Muzeum Narodowego. Ich zasadniczym warunkiem jest stworzenie nowej przestrzeni magazynowej i wystawienniczej, jednak rozwój instytucji nie mógłby się ograniczyć do zwiększenia kubatury. Należy raczej myśleć o reformie struktury wystaw i dyslokacji zbiorów, umożliwiającej optymalizację działań instytu-



cji i poszczególnych pracowników w wymiarze kilkudziesięciu lat. Zmiany w strukturze instytucji mogłyby z kolei dostosować ją do zadań stojących współcześnie przed muzeami i w konsekwencji usprawnić jej działanie. Z tego powodu równie niezbędne jak budowa Muzeum Morskiego jest ukończenie budowy Gmachu Głównego przy Wąłach Chrobrego, czyli wybudowanie zaprojektowanej pierwotnie, ale nigdy niezrealizowanej tylnej części. Po opróżnieniu znacznych partii starego budynku w efekcie przeniesienia wystaw i zbiorów morskich na Łasztownię pozwałoby to na daleko idące zmiany w programie wystawienniczym – nawet przed wyprowadzeniem się Teatru Współczesnego. Ponieważ budynek na Wąłach Chrobrego był projektowany pierwotnie jako muzeum sztuki, powrót do takiego charakteru jest najbardziej racjonalnym posunięciem, uwalniającym muzeum od problemów dostosowywania wnętrza do innego rodzaju ekspozycji (np. marynistycznych, archeologicznych czy etnograficznych). W ukończonym, uzupełnionym o brakujące skrzydło budynku umieszczone zostałyby ekspozycje sztuki: średniowiecznej, nowożytnej (wraz z kolekcją książecą), XIX i XX w., współczesnej, jak również grafiki, rzemiosła artystycznego i wzornictwa, a także sztuki pozaeuropejskiej. Wystawy tworzyłyby w związku z tym dwa wyraźne bloki. Pierwszy z nich ukazywałby historię sztuki europejskiej od antyku do czasów współczesnych, z jednej strony skupiając się na specyfice artystycznej dawnego i współczesnego Pomorza, z drugiej zaś – podnosząc kwestie o ponadregionalnym, ogólnoeuropejskim znaczeniu. Sztuka współczesna – ze względu na rosnące zainteresowanie współczesnego widza – musiałaby stanowić jeden z punktów ciężkości programu wystawienniczego w gmachu (zarówno jeśli chodzi o wystawy stałe, jak i czasowe). Drugi blok ukazywałby różnorodność sztuki kultur pozaeuropejskich (stanowiącej m.in. doskonały



6. Koncepcja dyspozycji wystaw i pomieszczeń pomocniczych Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie po wybudowaniu tylnego skrzydła, rys. Olga Sietnicka, 2006
6. Conception of the layout of exhibition and auxiliary interiors in the Main Building of the National Museum in Szczecin after the erection of the rear wing, drawing: Olga Sietnicka, 2006

kontekst do prezentowanej w pierwszym bloku sztuki współczesnej). Umieszczenie obu bloków w ramach jednego gmachu akcentowałoby więzi łączące Europę z innymi obszarami artystycznymi. Równie ważne byłoby też stworzenie zarówno w nowej, jak i w starej części budynku sal na wystawy czasowe, stanowiące najważniejszy element obecnej działalności muzeum. Budowa nowego skrzydła umożliwiłaby zlokalizowanie w nim nowoczesnych, odpowiadających współczesnym warunkom technologicznym i sanitarnym pracowni konserwatorskich, a także sal konferencyjnych i edukacyjnych, pokoi gościnnych, biblioteki, sklepu muzealnego i restauracji. Ostatecznie w rozbudowanym Głównym Gmachu obok działów merytorycznych związanych z wystawami stałymi powinna się znaleźć dyrekcja i całe zaplecze finansowo-administracyjne muzeum. W ten sposób Muzeum Narodowe w Szczecinie zostało by w świadomości widzów trwale powiązane ze swoim najsłynniejszym gmachem.

Dawny Pałac Ziemstwa przy Staromłyńskiej 27 powróciłby do funkcji muzeum archeologicznego, z rozbudowaną kolekcją studyjną, a także – po wprowadzeniu się innych działów i dyrekcji – dużymi rezerwami przestrzeni magazynowych, niezbędnych ze względu na specyficzny charakter zbiorów archeologicznych. Muzeum Narodowe w Szczecinie pełni bowiem rolę magazynu obiektów pozyskiwanych przez wojewódzkiego konserwatora zabytków archeologicznych, przyjmując lwią część znalezisk z terenu województwa zachodniopomorskiego. Jest to ważny sposób pozyskiwania nowych obiektów archeologicznych, dzięki któremu w ciągu ostatniej dekady trafił do muzeum m.in. późnośredniowieczny skarb biżuterii i monet oraz wczesnośredniowieczna tarcza ze Starego Miasta w Szczecinie czy wielki skarb monet i ozdób z okresu wędrówek ludów znalezionej w Suchaniu.

Budynek dawnej komendantury garnizonu, mieszczący dziś Muzeum Sztuki Współczesnej, przeznaczo-



7. Studyjny projekt planowanej, nowej części Głównego Gmachu Muzeum Narodowego w Szczecinie, proj. Studio AArchitektki Szczecin, 2006 r.

7. Studio project of the planned new part of the Main Building of the National Museum in Szczecin, design: Studio AArchitektki Szczecin, 2006

(Fot. 1-4, 7 – G. Solecki; 5 – R. Makąła)

ny zostałyby na eksponowanie zbiorów etnograficznych – przynajmniej do czasu, gdy będzie możliwe założenie skansenu wsi pomorskiej. Wnętrze tego obiektu, powstałe w wyniku powojennej odbudowy (a zatem w najmniejszym stopniu spośród wszystkich gmachów muzeum podległe ochronie konserwatorskiej), a także jego dziedzińce, mogą zostać poddane daleko idącym pracom adaptacyjnym, zmieniającym ich dotychczasowy charakter, co pozwala dostosować go do potrzeb muzealnictwa etnograficznego. Wyprowadzenie z niego funkcji administracyjnych zwiększy dodatkowo powierzchnię magazynową i biurową budynku.

Jedynym obiektem muzeum, który ze względu na homogeniczność funkcjonalną, dawne znaczenie i obecną funkcję nie zostałby przekształcony jest Ratusz Staromiejski, mieszczący Muzeum Historii Miasta.

Ogólny bilans opisanych powyżej przemian oznaczałby zwiększenie powierzchni wystawienniczej wystaw czasowych. Wiele wystaw stałych zostałoby powiększonych, zaś pozostałe zachowałyby *status quo*, a ponadto wiele zbiorów dotąd niepokazywanych (np. etnografia pomorska) zyskałoby możliwości ekspozycji. Wystawy stałe powinny być przy tym tak pomyślane, by ewoluować, wchłaniając nowo pozyskane obiekty, a także stanowić bazę dla niewielkich ekspozycji czasowych, podnoszących nowe wątki bądź

rozwijających te, które już się na wystawach stałych pojawiły. W każdym z gmachów istniałby zespół sal przeznaczonych na wystawy czasowe, co pozwalałoby tak planować te wystawy, by pozostawały one w logicznych związkach ze stałymi ekspozycjami. W efekcie muzeum stałoby się instytucją o wyraźnie rozpoznawalnej specyfice, złożoną z kilku uzupełniających się modułów tematycznych (sztuka dawna i współczesna, pradzieje obszaru nadbałtyckiego, sztuka pozaeuropejska, kultura ludowa Pomorza, żegluga oraz historia Szczecina). Taka organizacja jest oczywiście inspirowana strukturą Staatliche Museen zu Berlin, co ułatwiłoby zrozumienie Muzeum Narodowego w Szczecinie widzom z ośrodka berlińskiego, nie utrudniając sytuacji polskiej publiczności.

Oczywiście modernizacja muzeum nie może się ograniczać tylko do stworzenia nowego, spójnego programu wystaw stałych i optymalizacji wykorzystania przestrzeni. Jej elementem musi być stworzenie programu wystaw czasowych dopasowanych do charakteru zbiorów, opracowanie programu popularyzacji, obejmującego zarówno rozmaite działania edukacyjne, jak i ofertę skierowaną do widzów indywidualnych. Dalsze funkcjonowanie muzeum wymagałoby ponadto zmiany założeń polityki kolekcjonerskiej. Tradycyjny model gromadzenia zbiorów, w którym

pozyskiwane obiekty postrzegane są jako dokumenty historii i gromadzone na zasadzie archiwum, powinien zostać zastąpiony programem rozwoju kolekcji, skupiając się na pozyskiwaniu niewielkiej liczby obiektów o wysokiej randze, wzbogacających w istotny sposób wystawy stałe i kolekcje bądź niezbędnych do wystaw czasowych. Osobną kwestią jest otwarcie muzeum na widzów zagranicznych, w tym w pierwszym rządzie niemieckich. Wymagałoby to tworzenia wszystkich elementów tekstowych wystaw, w tym również wydawnictw i audioprzewodników, w trzech wersjach językowych (polskiej, niemieckiej i angielskiej), a także sformułowania obszernej, zaadresowanej do zagranicznych widzów oferty popularyzatorskiej. O ile jednak rozbudowa muzeum i nowa dyspozycja funkcji wymagają znacznych wysiłków finansowych, o tyle powyższe działania można prowadzić dysponując skromniejszymi funduszami. W ciągu ostatniej dekady wiele z nich zaczęło być w muzeum wdrażanych (z wyraźnie wzrastającą dynamiką), co sprawia, że nie ma potrzeby rozwijania tego wątku w niniejszym artykule.

Przypisy

¹ Termin „Pomorze” będzie w niniejszym tekście używany w odniesieniu do dawnego Księstwa Pomorskiego (istniejącego formalnie aż do końca XVIII w.) oraz następującej po nim Prowincji Pomorskiej. Termin „Pomorze Zachodnie”, będący nazwą regionu Polski po 1945 r., w odniesieniu do sytuacji sprzed II wojny światowej jest mylący, może bowiem sugerować, że chodzi o Vorpommern, czyli Pomorze Przedodrzańskie (zwane niekiedy Przednim), leżące dziś po niemieckiej stronie granicy.

² M.in. Bogusława X (1454-1523), Barnima Starego (1501-1573), Filipa I (1515-1560) czy Jana Fryderyka (1542-1560). Zob.: *Od Cranacha do Corintha. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. D. Kacprzak, R. Makąła, A. Kolbiarz, Szczecin 2006, s. 7-10.

³ Nie jest jednak pewne, czy koncepcję tę zrealizowano, bowiem książkę nie dożył oddania do użytku nowego skrzydła zamku, ukończonego za rządów jego następcy Franciszka I. Zbiory Filipa II zostały wtedy w większości przeniesione do kunstkamery, nie wiadomo jednak czy posługiwano się przy tym koncepcją Hainhofera. Zob. B. Mundt, *Der pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*, München 2009, s. 107-129.

⁴ M. Słomiński, R. Makąła, M. Paszkowska, *Szczecin barokowy. Architektura lat 1630-1780*, Szczecin 2000, s. 20-24 i 75-81.

⁵ *Od Cranacha do Corintha...*, s. 17-20.

⁶ Szerzej na ten temat: R. Makąła, *Gmach dawnego Muzeum Miejskiego w Szczecinie*, „Materiały Zachodniopomor-

skie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie. Nowa Seria”, t. 1, zeszyt 2, 2004, s. 19-39.

⁷ Zob. R. Wołagiewicz, *Dzieje szczecińskiej kolekcji greckiej sztuki antycznej*, „Przegląd Zachodniopomorski” 1988, s. 461-470.

⁸ J. Bahns, *Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späteren 19. Jahrhunderts*, [w:] *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. Red. B. Deneke, R. Kahsnitz, München 1977, s. 176-200.

⁹ W. Meyer-Schwartau, *Das städtische Museum und die Haken-Terrasse in Stettin*, „Zeitschrift für Bauwesen” 1915, z. 1-3, s. 1-26.

¹⁰ W ciąg ekspozycyjny włączono też piwnice, eksponując w północnej części znaleziska archeologiczne, w południowej zaś skamieliny. *Ibidem*, s. 16.

¹¹ W 1899 r. na zlecenie władz Szczecina Wilhelm von Bode dokonał przeglądu kolekcji malarstwa, wydzielając z niej blisko 90 obrazów, które uznał za niezdadne do pokazywania w muzeum ze względu na zbyt niski poziom artystyczny. Zajmująca się tą samą kwestią miejska komisja w następnych latach wykluczyła jeszcze kolejne 50 obiektów. W tym samym czasie berlińskie Muzea Cesarskie przekazały do Szczecina kilkanaście obrazów z własnych zbiorów, m.in. Madonnę z Dzieciątkiem, dzieło naśladowcy A. Caracciego. Zob. *Od Cranacha do Corintha...*, s. 23.

¹² *Ibidem*, s. 23-27 oraz: B. Lichtnau, *Szczeciński spór muzealny*, „Materiały Zachodniopomorskie”, t. 42, 1996, s. 465-475.

¹³ O. Kunkel, *Gemäldegalerie der Stiftung Pommern im Rantzbau des Kieler Schlosses*, Kiel 1971, s. 7-17.

¹⁴ K. Milewska, *Gromadzenie zbiorów w Muzeum Narodowym w Szczecinie w latach 1945-1995*, [w:] *Pięćdziesiąt lat polskich badań nad sztuką Szczecina i Pomorza Zachodniego*, red. M. Glińska, Szczecin 1995, s. 125-126.

¹⁵ A. Hutnikiewicz, *Polskie Pomorze Zachodnie*, [w:] *Pomorze Zachodnie poprzez wieki*, red. J. M. Piskorski, Szczecin 1999, s. 371-378.

¹⁶ Do najważniejszych należała manifestacja „Trzymamy straż nad Odrą” z udziałem m.in. prezydenta Bolesława Bieruta, zorganizowana u stóp Wałów Chrobrego (dawniejszego Hakenterasse) w 1946 r., jak również złej sławy zjazd Związku Literatów Polskich w 1948 r., dekretujący wprowadzenie w Polsce zasad socrealizmu. Zob. A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 387.

¹⁷ Wypowiedź ta nie była oczywiście aktem prawnym, niemniej deklaracja faktycznego jedynowładcy radzieckiego imperium znaczyła w tamtych czasach tyleż samo co oficjalny protokół. Skądinąd utrzymywanie niepewności co do przyszłości Szczecina było na rękę władzom radzieckim, stanowiąc potencjalny punkt zapalny konfliktu polsko-niemieckiego, który zaczął się ujawniać z całą ostrością w latach 80., kiedy władze NRD zaczęły rościć sobie prawo do wód terytorialnych obejmujących dojście do portu w Świnoujściu (a zatem i do portu w Szczecinie); jego zamknięcie przyniósł dopiero rok 1989 i następujący po nim traktat polsko-niemiecki z 1990 r. Zob. A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 382-385.

¹⁸ Cyt. za: K. Milewska, *op. cit.*, s. 127-128.

¹⁹ B. Januszkiewicz, *Klejnoty i stroje księżąt Pomorza Zachodniego*, Szczecin 1996.

²⁰ Część obiektów wydobytych z gruzów kościoła zamkowego umieszczono w ruinach skrzydła mennicznego zamku (dawniej kunstkamery), gdzie zostały zniszczone na skutek zawalenia się murów. Zob. M. Słomiński *Rozmiary strat w zakresie zabytków ruchomych na Pomorzu Zachodnim*, [w:] *Pięćdziesiąt lat polskich badań...*, s. 114.

²¹ R. Makąła, *Dawny teatr miejski w Szczecinie*, [w:] *Szczecin teatralny*, cz. I, red. L. Kaczyńska, Szczecin 2002, s. 27-37.

²² W ten sposób w połowie lat 50. wróciły do Szczecina rewindykowane z ZSRR rzeźby gotyckie – zob. K. Milewska, *op. cit.*, s. 133-134. W 2005 r. udało się muzeum odzyskać z Muzeum Sztuki Obcej w Rydze brakujące płyciny z ołtarza z Wkryjścia (Ueckermünde).

²³ *Od Cranacha do Corintha...*, s. 38-41.

²⁴ Zob. przywołana wcześniej deklaracja zjazdu Związku Muzeów.

²⁵ W myśl pierwotnych założeń Meyera-Schwartau zbiory przyrodnicze miały się znaleźć w tylnym skrzydle gmachu. Wystawy przyrodnicze w części frontowej znalazły się prowizorycznie do czasu wzniesienia nowego skrzydła (które nigdy nie powstało).

²⁶ Kolekcję tworzą rekonstrukcje słynnych rzeźb antycznych wykonane wg koncepcji Adolfa Furtwänglera w brązie (m.in. Doryforosa, Dyskobola i Woźnicy Diomedesa) i marmurze (Afrodyta Knidyjska) oraz ceramika, szkło i drobna rzeźba antyczna z okresu od II tysiąclecia p.n.e. do II w. n.e.

²⁷ Nową siedzibę otrzymał w 2009 r. znakomity teatr lalek Pleciuga, zaś rezydująca w gmachu Urzędu Miejskiego Filharmonia powinna się wprowadzić do nowego budynku w najbliższych latach.

²⁸ Przedstawiona tu koncepcja była na różnych etapach formułowania dyskutowana z dyrektorem MNS, Lechem Karwowskim, co było niezwykle cenne dla autora niniejszej publikacji, zwłaszcza w zakresie formułowania potrzeb muzeum.

²⁹ L. Karwowski, referat wygłoszony na dwudniowym seminarium „Muzea morskie i zabytki techniki”, zorganizowanym przez Biuro ds. Morskich Urzędu Miasta i Muzeum Narodowe w Szczecinie w lutym 2008 roku.

Rafał Makąła

A Provincial Museum? The Origin, History and Conception of the Development of the National Museum in Szczecin

The National Museum in Szczecin stemmed from the modern tradition of the North European collections of rulers and burghers. Its cornerstone were the collections of the Pomeranian dukes from the sixteenth century and the early seventeenth century, and in particular Philip II. True, their major part became subsequently scattered, but the remaining exhibits form an important element of the present-day collection. The economic acme of Szczecin in the nineteenth century was a second stage in the amassment of valuable burgher collections. During the early twentieth century Wilhelm Meyer-Schwartau erected the monumental Municipal Museum in the centre of the Hakenterasse complex (today: Wały Chrobrego). Its first director, Walter Riezler (1910-1933), created an unusual collec-

tion of contemporary art (i.e. van Gogh, Corinth, Liebermann and O. Kokoschka). The 1920s witnessed the establishment of a successive institution – the Pomeranian Municipal Museum, housed in a Baroque palace and focused on archaeology and history. Both museums suffered serious losses due to the policy pursued by the Third Reich (the ejection of avant-garde art from the Municipal Museum) and wartime hostilities, but their collections continued to possess supra-regional significance. In 1945, after the end of the Second World War, the Poles took over not only the collections and buildings in Szczecin but also the collection tradition, in many instances continuing the efforts of their German predecessors. These praiseworthy undertakings of the Polish museum staff and experts were accompanied by

totally different decisions made by superior powers, predominantly the Soviet authorities, which treated German territory – including the one granted to the Allies – as war loot. Assorted questions connected with the Polonisation of Szczecin and various restrictions, e.g. of contacts with West Germany as a consequence of the Soviet occupation, together with the centralistic character of the Polish state, resulted in the loss of many valuable works of art. Nevertheless, it proved possible to create in Polish Szczecin a prominent institution with collections of a rank exceeding the region. In 1970 it was recognised by the government and received the highest possible category within the Polish museum system – that of a national museum. The old collections were expanded and supplemented, and new ones were created while attempting to benefit from the opportunities offered by the growth of the local shipyard and the largest port on the Baltic littoral. The present-day heterogeneous nature of the collection is the side effect of the museum's adaptation to political and financial possibilities. The collection encompasses old and modern European art, folk art, the art of Africa, Asia and America, as well as archaeological, historical (pertaining

to Szczecin) and marine collections. Today, the museum has at its disposal four buildings: two pre-war and two granted in the 1970s: the Old Town Town Hall and the former Garrison Commendatory. Apart from the heterogeneous character of the collections and the mixture of exhibitions, yet another problem faced by the museum is insufficient exhibition and store-room space, as well as the "archival" model of collecting. The European Union access of Poland opens up new chances for resolving these difficulties in view of the indispensable and holistic reform of the institution, entailing: new buildings – a Maritime Museum in the old port, the erection of a back wing of the building on Wały Chrobrego, a new programme of permanent and temporary expositions, and an equally new popularisation offer. The presented theoretical conception, not intended for realisation but for a discussion, assumes a far-reaching return to the former functions of the buildings (e.g. an art museum on Wały Chrobrego), as well as the creation of capacious modules composed of supplementary exhibitions held within a single building.

□

BRZESKIE MUZEUM W REZYDENCJI ZAMKOWEJ – DAWNIEJ I DZIŚ*

Położony nad środkową Odrą polski Brzeg to miasto, którego pejzaż zabytkowej architektury przemawia do nas programami artystycznymi w sposób specyficzny. Gotycka fara Św. Mikołaja, barokowy kościół pojezuicki Podwyższenia Krzyża Św. „Gimnasium illustre”, ratusz, a zwłaszcza wzniesiona w roku 1558 dla ks. Jerzego II (1547-1586) rezydencja zamkowa z dziedzińcem arkadowym i bramą widowiskową o reliefowej kompozycji przestrzennej wprawiają nas w zachwyt nad renesansowym pięknem budynku o lombardzkiej metryce artystycznej.

Brzeg aż do wygaśnięcia w roku 1675 linii legnicko-brzeskiej książąt piastowskich wraz z ich dworem tworzył swoisty sztafaż miasta rezydencjonalnego. W XVIII stuleciu, na skutek wojen Prus z monarchią habsburską, dzielnica śląska przypadła państwu pruskiemu. Stan ten trwał do końca ostatniej wojny, kiedy to Brzeg wraz z całym Śląskiem znalazł się w granicach Polski.

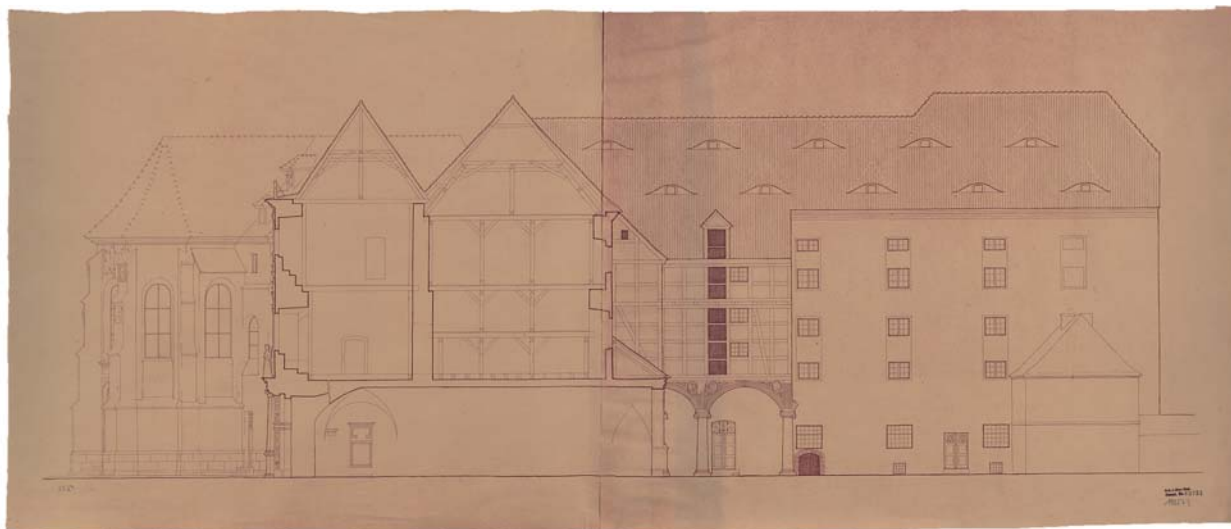
Również losy rezydencji zamkowej wiążą się nierozdzielnie z dziejami Śląska. Częściowo spalona w wyniku pruskiego oblężenia miasta w 1741 r., służyła jako spichlerz dla załogi twierdzy brzeskiej. W następstwie pożaru zamku w dniu 19 sierpnia 1801 r.¹ resztki jego wystroju architektonicznego: świeczniki, kraty, lampy i fragmenty sztukaterii wywieziono do Berlina, zaś kamieniarkę rozgrabiała okoliczna ludność². Następnie na łamach lokalnego czasopisma „Briegischen Wochenblättes” (8 grudnia 1809 r.) odezwały się głosy o potrzebie założenia muzeum, gromadzącego

pamiętki przeszłości. Jednakże, dopiero pod koniec XIX stulecia w Brzegu powrócono do myśli kolekcjonowania przedmiotów zabytkowych. Stało się tak na skutek inicjatywy działaczy Towarzystwa Przyjaciół Wiedzy i Sztuki „Filomata”³. Zbieractwu „starożytności” towarzyszyła myśl utworzenia lokalnego muzeum sztuki użytkowej, znajdującego się w budynku brzeskich rzemieślników przy ulicy Piastowskiej. Powołanie 18 lutego 1925 r. uchwałą magistratu brzeskiego Muzeum Miejskiego z siedzibą w rezydencji zamkowej nadało placówce charakter ojczyzniany⁴ – muzeum miało oddawać w sposób panoramiczny dzieje regionu w jego chronologiczno-ewolucyjnym rozwoju. Stąd też, w układzie zbiorów przewidziano znaleziska archeologiczne, okazy przyrodnicze osobliwości znad Odry, przywileje i sztukę cechową, sztukę kościelną, kroniki rodzinne, sztambuchy, druki, monety, portrety osobistości życia publicznego miasta⁵. Przeważało przekonanie, iż budzenie uczuć patriotycznych należy zacząć w regionie.

Na szczególne wyróżnienie zasługiwały przedmioty zabytkowe ilustrujące życie ludu brzeskiego, jego kulturę materialną i umysłową. W muzeum znajdowały się liczne sprzęty domowe, meble, wystrój wiejskiej chaty, malarstwo na szkle, kapy, makatki, formy piernikarskie, a także narzędzia do produkcji rolnej, stroje ludowe, hafty, czepce i sprzęty z wikliny.

Życie kulturalne miasta dokumentował zbiór plakatów teatralnych i koncertów muzyki klasycznej. Natomiast kolekcję rysunków oraz obrazów Heinricha Mützla, mozaik Georga Gottlieba Kuhnta i miniatur Ferdynanda Koski obrazujących panoramy miasta i jego wnętrza urbanistyczne uzupełniono karykatu-

* Niniejszy tekst jest rozszerzoną wersją artykułu pt. *Brzeskie muzeum ojczyzniane* opublikowanego przez Autora w „Kurierze Brzeskim” nr 22 z 18 czerwca 2009 roku.



1. Rysunek przekrojowo-inwentaryzacyjny skrzydła frontowego rezydencji zamkowej w Brzegu wykonany podczas przygotowań do prac renowacyjnych konserwatorów niemieckich w okresie międzywojennym

1. Cross-section-inventory drawing of the front wing of the castle residence in Brzeg executed by German conservators while preparing for renovation works during the interwar period

rami Willy'ego Haiera. Ponadto mieliśmy tutaj zbiór zegarów kominkowych Antona Hoffmana, stojących Josefa Kaulferscha, na tle których wyróżniał się puchar cechowy szklany ozdobnie malowany z roku 1650. Łącznie, w roku 1938 brzeskie muzeum miało 4500 przedmiotów zabytkowych ujętych w inwentarzu muzealnym⁶.

O tym jakie cele przyświecały Muzeum Miejskiemu w Brzegu możemy się zorientować na podstawie wystaw ówczesnie organizowanych. Pierwszą ekspozycję otworzono w pięciu salach w zamku piastowskim w dniu 30 listopada 1930 roku⁷. W roku 1925 obchodzono 250. rocznicę wygaśnięcia dynastii piastowskiej, w roku 1936 – 350. rocznicę śmierci księcia Jerzego II. W tym samym roku w witrynach sklepów w rynku i przy ulicy obecnej Wojska Polskiego wystawiono obrazy tutejszych plastyków, a także brzeską sztukę cechową.

W 1937 r. w Niemczech ustanowiono kuratorium dla lokalnych placówek muzealnych zwane Pflège der Heimatmuseums, określające ich zadania jako ekspozycję całokształtu kultury materialnej i umysłowej regionu. Muzea miały być odbiciem dziejów narodu, jego wysiłku dziejowego w ujęciu lokalnej społeczności. Jednocześnie prowadzono akcje inwentaryzacji zbiorów muzealnych, bibliotecznych i archiwalnych.

Narastająca fala nacjonalizmu niemieckiego sprawiła, że w brzeskim muzeum pojawiły się ekspozycje sławiące tradycje pruskiego militarysty. W planach ówczesnych władz lokalnych przewidywano wysta-

wę poświęconą 500. rocznicy założenia miasta przypadającej na rok 1947. W tym celu prowadzone były prace renowacyjne w rezydencji książąt piastowskich. Planowano założenie na parterze regionalnej biblioteki i czytelnicy. W skrzydle frontowym na pierwszym piętrze miała być sala koncertowa, biura oraz magazyny muzealne. Na drugim piętrze przewidziano sale wystawowe. Natomiast w północnej części zamku, zamykającej dziedziniec arkadowy, planowano wybudowanie otwartej na ogród hali z lokalem gastronomicznym.

Sprawa należytego utrzymania dawnej rezydencji zamkowej w Brzegu od dawna zaprzętała światłe umysły przedstawicieli brzeskiego magistratu. Zarząd miasta interweniował w dowództwie brzeskiego garnizonu, usiłując usunąć stąd magazyny intendentury wojskowej i szpital⁸. Szczególnie sąsiedztwo szpitala ze względu na wyziewy z ambulatorium było uciążliwe dla pobliskiej szkoły dla dziewcząt stojącej w miejscu obecnej części skrzydła północnego zamku. Na skutek korespondencji z przedstawicielami rejencji wrocławskiej w Brzegu pojawiła się Komisja ds. Utrzymania Zabytków Śląskich, która w dniu 11 stycznia 1897 r. uznała, że zamek piastowski należy odbudować jako przykład historycznej architektury renesansu na Śląsku. Do Brzegu skierowano inspektora budowlanego Hermana Weissteina i polecono mu sporządzenie kosztorysu budowlanego.

Herman Weistein opublikował na łamach „Illustrierte Leipziger Zeitung” serię arykułów interwencyjnych ze zdjęciami mocno sfatygowanego gmachu, któ-

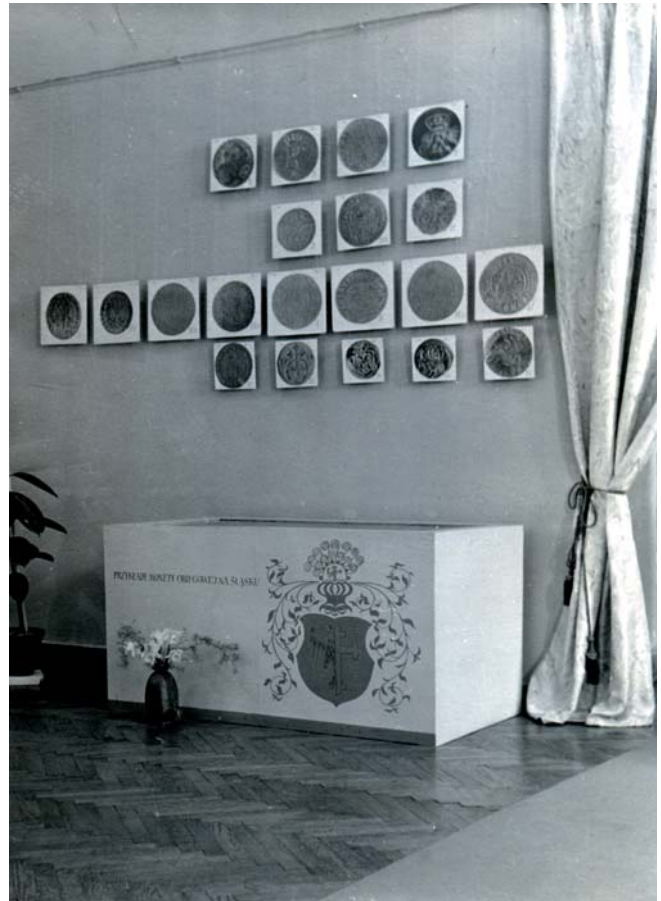


2. Strop kasetonowy drewniany, wykonany w sali środkowej skrzydła wschodniego zamku, na pierwszym piętrze, podczas niemieckich prac renowacyjnych w okresie międzywojennym
2. Wooden coffer ceiling in a central hall of the eastern wing of the castle (first floor) at the time of German renovation works during the interwar period
3. Fragment wystawy „Pieniądz na ziemiach polskich” otwartej w Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu w 1968 r.
3. Fragment of the exhibition "Money in Polish lands" opened to the public at the Museum of the Polish Piasts in Brzeg in 1968

re trafiły na biurko ministra obrony hrabiego Wernera Posadowskiego. W wyniku licznych starań, władze zawarły umowę z brzeskim magistratem na sprzedaż zamku za sumę 30 tys. marek, z pominięciem gruntów przejętych przez miasto gratis.

Tymczasem stan zachowania budynku groził katastrofą budowlaną, co szczególnie było widoczne w murach skrzydła frontowego gmachu. Okazało się, że doraźne remonty w XIX stuleciu nie dawały spodziewanych rezultatów. Konieczny był remont kapitalny budynku. W latach 1924-1930 odremontowano skrzydło nadodrzańskie⁹. Wówczas zostały odsłonięte fundamenty krużganków i przeprowadzono badania archeologiczne. Na piętrze skrzydła założono stropy kasetonowe drewniane. Odnowiono polichromię w dawnym gabinecie starosty lennego i bramę widowiskową.

Widząc starania magistratu, władze reencyjne we Wrocławiu w roku 1930 rozpoczęły renowację skrzydła frontowego gmachu. Wszystkie mury zostały wymienione i podwyższone do wysokości balustrady bramy widowiskowej zamku¹⁰. Przeprowadzono kwerendę źródłową, dokumentację rysunkowo-zdjęciową wewnątrz



oraz elewacji. W firmie Zeidler & Wimmel w Bolesławcu zostały zamówione detale dla galerii krużgankowej, które do Brzegu nie dotarły na czas, gdyż zbliżał się front wschodni.

W wyniku działań wojennych w lutym 1945 r. zamek został spalony. Gmach oraz zapakowane w skrzyniach zbiory muzealne przejęli 19 października tegoż roku pierwsi pracownicy Muzeum Piastowskiego. Z ówczesnych dokumentów wynika, że placówka borykała się z licznymi trudnościami opałowymi¹¹. Przez trzy zimy gmach był nieogrzewany, a przez zerwane dachy woda zaciekała do zagruzowanych pomieszczeń. Znacznie dokuczliwsze były wizyty nieproszonych gości – w roku 1946 ekipa armii radzieckiej w siedmiu ciężarówkach wywoziła meble i dywany oraz część zbiorów. Wówczas personel przystąpił do pobieżnej inwentaryzacji zbiorów.

Tymczasem sytuacja muzeów regionalnych była wyraźnie niekorzystna. Po przeprowadzonej przez przedstawicieli Ministerstwa Kultury akcji rewindykacyjnej zabytków ruchomych polskiego mienia kulturalnego ukrytego przez okupanta na Dolnym Śląsku oka-



4. Widok obecny krużganków skrzydła wschodniego rezydencji zamkowej w Brzegu, zrekonstruowanej w 1976 r.
4. Present-day view of the arcades of the eastern wing of the castle residence in Brzeg, reconstructed in 1976
5. Brama widowiskowa rezydencji zamkowej w Brzegu wzniesiona w 1554 r.
5. Spectacular gate of the castle residence in Brzeg, erected in 1554

zało się, że miasto Wrocław jest pozbawione swoich kolekcji muzealnych. Pracownicy Muzeum Śląskiego we Wrocławiu rozpoczęli zwożenie zabytków ruchomych ukrytych przed zniszczeniami działań wojennych w siedemdziesięciu składnicach niemieckiego konserwatora zabytków Gunthera Grundmanna. Po ich likwidacji swobodnie przemieszczano zabytki, następnie ogałając likwidowanych sześćdziesiąt muzeów regionalnych Dolnego Śląska. W ten sposób z brzeskiego muzeum zabrano do Archiwum Państwowego we Wrocławiu przywileje cechowe i pieczęcie,



do Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach – kolekcję azjatycko-afrykanistyczną, do Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu bibliotekę starodruków dawnego Gimnazjum Piastowskiego, w to miejsce przekazując kaffe mazurskie z wystawy Ziem Odzyskanych, weduty Probsta lub niektóre rzeźby gotyckie.

Na podstawie inwentarza z 1 czerwca 1949 r. sporządzonego przez dr Leona Połczyńskiego¹² wynika, iż zbiory liczyły 2215 jednostek, a to oznaczało ubytek 2285 przedmiotów zabytkowych czyli 40% stanu sprzed II wojny światowej. W wyniku powojennych przemieszczeń zabytków brzeskie muzeum utraciło 455 jednostek. Natomiast po roku 1949 ubyło 514 przedmiotów zabytkowych: naczynia cynowe, szklane,

6. Wystawa nekropoidalna „Pamięci Piastów Śląskich” otwarta w 2004 r. w piwnicy skrzydła wschodniego zamku, złożona z nagrobków figuralnych książąt piastowskich Śląska. Na ekspozycji kopie oryginalnych obiektów znajdujących się w kościołach regionu
6. Necropolis exhibition "In memory of the Silesian Piasts", opened in 2004 in the cellar of the eastern wing of the castle, and composed of the figural tombstones of the Piast dukes of Silesia. The exposition featured copies of original monuments found in the churches of the region

(Fot. 1 – Instytut Herdera w Marburgu; 2 – Archiwum Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu; 3 – J. Kozłowski, Archiwum Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu; 4-6 – W. Czyżyk)

srebrne, wiklinowe, stroje, meble i tkaniny ludowe, renesansowe plakietki gipsowe ze scenami biblijnymi, mozaiki Kuhnta obrazujące zabytki architektoniczne miasta, kalendarze brzeskie z XVIII w., sztambuchy, plakaty teatralne i koncertowe, zdjęcia spektakli, modlitewniki, śpiewniki kościelne, miniaturki z kości słoniowej Emila Hankego, przedstawiające postacie ks. Jerzego II i ks. Doroty Sybilly, portrety olejne osobistości brzeskich, ryciny, pręgierz z rynku (1520).

Od roku 1949 nadzór merytoryczny nad brzeską placówką muzealną sprawowała Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków, a od 1951 – ówczesne Muzeum Śląskie we Wrocławiu. A kiedy w 1957 r. w Opolu powołano Muzeum Śląska Opolskiego, muzeum podlegało opiece tamtejszych władz wojewódzkich. Aż do 1959 r. przypominało ono raczej składnicę muzealną; w tym roku placówkę przejęło małżeństwo: Teresa oraz Jan Przała – kierownik instytucji, i wów-

czas został sporządzony fachowy inwentarz oraz karty katalogowe zbiorów.

Na skutek licznych starań miejscowych czynników, w roku 1962 decyzją Ministerstwa Kultury i Sztuki powołano Muzeum Piastów Śląskich z siedzibą w zamku, jako jedyną tego typu placówkę zajmującą się eksponowaniem dziejów Piastowiczów śląskich oraz ich dokonań. Do roku 1976 pracownicy wrocławskiego Oddziału Pracowni Konserwacji Zabytków zakończyli częściową restytucję rezydencji, odbudowując dziedziniec arkadowy wg projektu prof. Jerzego Rozpędowskiego, lecz z pominięciem belwederu i zabytkowych wnętrz: sal uroczystych oraz apartamentów książęcych. Sale wystawowe pomieściły stałą ekspozycję historyczną, której najcenniejszą częścią jest nekropolia nagrobków książąt piastowskich epoki średniowiecza „Pamięci Piastów Śląskich”.

Przypisy

¹ K. F. Schoenwalder, *Geschichte Ortsnachrichten von Brieg und seinem Umgebungen*, Brieg 1846-1847, t. I, s. 85.

² H. Kunz, *Das Schloss der Piasten zum Brieg*, Brieg 1885, s. 18.

³ *Geschichte der Erwerbung der brieger Piastenschloss*, „Briegische Heimatblätter” 1930, nr 62, s. 251.

⁴ E. Günther, *Geschichte*, s. 252.

⁵ Archiwum Państwowe w Opolu; Akta miasta Brzeg, nr inw. 1675, Stadtmuseum (1936-1940).

⁶ Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Dział Dokumentów, GD Fragenbogen Handbuch der Kultur und Heimatkundlichen Museen.

⁷ *Das neue Schlossmuseum in Brieg*, „Antiquitäten-Rundschau und Ausschau auf die Kunst der Gegenwart”, 1931, nr 3, s. 3-36.

⁸ Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Regierung Breslau, nr inw. I-1375, Instandsetzung des Piastenschloss in Brieg vol. I (1899-1924).

⁹ *Bericht des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmaler der Provinz Niederschlesien 1925-1926*, s. 36.

¹⁰ Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, zbiory biblioteczne: dokumentacja zdjęciowa prac konserwatorskich w zamku prowadzonych w okresie międzywojennym.

¹¹ Archiwum Państwowe w Opolu, Akta miasta Brzeg, Zarząd Miejski w Brzegu (1945-1950), Sprawozdania miesięczne z działalności Muzeum Piastowskiego w Brzegu (1945-1947).

¹² Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Archiwum Naukowe Działu Sztuki i Rzemiosła Artystycznego.

Wiesław Skibiński

The Museum in Brzeg in a Castle Residence – the Past and the Present

The Renaissance-Baroque town of Brzeg in Lower Silesia boasts numerous monuments of architecture, which have become a permanent part of the history of European art. They include the local town hall (1572), the Piast gymnasium (1569) and the castle residence with an arcade courtyard and a spectacular gate raised in 1558 for Duke Jerzy II (1547-1586). The need to establish a museum became conspicuous already at the beginning of the nineteenth century and was reflected in the local weeklies. The direct reason for a Municipal Museum was the necessity of housing the collections offered to the town

by private persons during the early twentieth century. Due to the press interventions of Herman Weistein, the construction councillor of Brzeg, the Prussian authorities in Berlin decided to reconstruct the castle, adversely affected by the military supplies department and grain storehouses it contained. The 1925-1930 period witnessed the restoration of the eastern wing, to which the collections of the new museum were transferred, and the first historical exposition was opened on 30 November 1930. The collection was composed of 4500 exhibits, including the crafts – chiefly pottery, guild documents and art, Gothic

sculpture from the local churches, monuments of the culture of the region, documentation of the town's cultural events, and militaria.

In 1930-1944 the municipal authorities embarked upon the restoration of the whole residence in connection with a great historical exhibition planned for 1947 and associated with the 500th anniversary of founding the town according to Western law. The castle was to include a regional library, and a museum was to play the part of a medium propagating the history of the region and its accomplishments in the domain of material and intellectual culture.

After the defeat of Germany in the Second World War, Silesia, and thus Brzeg, found themselves within the frontiers of Poland.

The castle, burnt down in February 1945, became the site of a Piast Museum but with considerably decimated collections, moved to other institutions. Catalogues of the remaining collections were made in 1958. Subsequently, the Museum of the Polish Piasts, established in 1962, was entrusted with the task of displaying historical monuments illustrating the history of the Piast dukes of Silesia after the extinction of the royal Piast dynasty in Poland during the fourteenth century. The castle building was finally rebuilt together with the arcade courtyard in 1976. The most valuable exhibition of the present-day museum are the figural tombstones of the Piast rulers of Lower Silesia, opened to the public in 2004 in the cellars of the castle residence. □

Wioleta Janiga

MUZEUM ZIEMI PRUDNICKIEJ – HISTORIA I DZIEŃ DZISIEJSZY

Muzeum Ziemi Prudnickiej usytuowane jest na niewielkim wzniesieniu porośniętym trawą, wokół rośnie kilka drzew, a za jego ogrodzeniem znajdują się typowe dla krajobrazu miasta bloki, kamienice, drogi przejazdowe, plac zabaw. Jednym słowem rutyna – oko turysty czy przechodnia obojętnie mija setki podobnych widoków. Na tym tle

miejskie muzeum wypada naprawdę okazale. Jego siedzibą jest budynek przylegający do średniowiecznych obwarowań miejskich, pełniący niegdyś funkcję arsenału – do dziś zresztą w basztach zachowały się maleńkie okna, z których przed wiekami wojownicy broniący miasta oddawali strzały, jeśli wróg stanął u bram. W zabudowaniach tych w XIX w. zainstalowano wodo-



1. Muzeum Ziemi Prudnickiej, część frontowa

1. Museum of the land of Prudnik, front part

ciągi miejskie, a po remoncie, w 1925 r. otwarto schronisko młodzieżowe. Po wojnie budynek przystosowano do potrzeb muzealnych, a w 2. połowie ubiegłego wieku nadano placówce statut i samodzielność.

Idea założenia muzeum regionalnego w Prudniku, które zajmowałoby się historią miasta i jego okolic, powstała na przełomie XIX i XX w. i związana jest z osobą Emila Metznera.

Ten prudnicki przemysłowiec urodził się w 1842 r., a w roku 1868 założył zakład hafciarsko-galanteryjny, który niebawem rozwinął się w fabrykę sztanarów. Fabryka ta, wytwarzająca również stroje liturgiczne, koronki i hafty w krótkim czasie zdobyła mocną pozycję nie tylko w Niemczech, ale i za granicą, eksportując wyroby do wielu krajów świata.

Przede wszystkim jednak upamiętnił się on jako znawca, miłośnik i badacz historii regionalnej, a także jako kolekcjoner pamiątek przeszłości. Zbiory historyczne uzupełniała pokaźna biblioteka oraz kolekcja geograficzna. Z biegiem lat zainteresowania przemysłowca stały się szeroko znane tak w mieście, jak i okolicy, a zbiory jego wzbogacały się o dary i znaleziska licznych ofiarodawców. W latach 1904-1906 Emil Metzner podjął i sfinansował prace wykopaliskowe na kilku stanowiskach na terenie miasta i powiatu prudnickiego: na wzgórzach koło Laskowic, pod Przychodem, między Ścinawą Małą a Śmiczem, przy tzw. Szwedzkim Słupie koło Raclawic Śląskich, a także przy wieży Woka w Prudniku. Nie tylko nadzorował on przebieg prac, ale ... *nie szczędząc trudu i ze znanstwem z setek potłuczonych skorup zestawiał kompletne naczynia*. W Prudniku działało w owym czasie Stowarzyszenie dla Wiedzy i Oświaty „Filomatia”, które organizowało publiczne wykłady i popularyzowało oświatę. Na forum tego stowarzyszenia Emil Metzner,



2. Herb Prudnika przedstawiający otwartą bramę w murze z czerwonej cegły – pośrodku złoty orzeł Piastów Śląskich, władców miasta do 1. poł. XVI w.; w 1607 r. cesarz Rudolf II pozwolił dodać ponad dotychczasowym herbem srebrny szyszak i złotego lwa czeskiego – ta wersja herbu używana jest ponownie od 1990 r.
2. Coat of arms of Prudnik depicting an open gate in a red brick wall – in the middle: the golden eagle of the Silesian Piasts, the rulers of the town to the first half of the sixteenth century; in 1607 Emperor Rudolph II permitted to add above the coat of arms a silver casque and the golden lion of Bohemia – this version is used again since 1990

wspomagany przez dyrektora miejscowego gimnazjum dr. Franke, wygłaszał prelekcje o historii miasta i okolicy. To dr Franke poddał propozycję założenia muzeum, które gromadziłoby znaleziska i pamiątki minionych czasów¹. Projekt ten popularyzowany był na odczytach i spotkaniach „Filomatii”. Wielką zasługą Emila Metznera było uporządkowanie znajdujących się na strychu ratusza archiwaliów miejskich i udostępnienie ich dr. Johannesowi Chrzęszczo- wi, który korzystał z nich pisząc *Historię miasta Prudnika*. Przy okazji porządkowania akt uzupełniona została kolekcja stempli i pieczęci miejskich. W testamencie prudnicki kolekcjoner przekazał miastu swoje zbiory z zastrzeżeniem zorganizowania na ich podstawie muzeum. Zgromadzono je wówczas w trzech miejscach: w szkole rolniczej, w skrzyniach w piwnicy gimnazjum oraz w domu jego córki. Należało znaleźć odpowiednie pomieszczenie na ich ekspozycję.

Przed wybuchem I wojny światowej zamierzano muzeum umieścić w salach ratusza, które zwolniły się po przeniesieniu sądu do nowej siedziby przy obecnej ul. Kościuszki. Wybuch wojny uniemożliwił jednak realizację tych planów, a ratusz został zajęty przez urzędy miejskie. Jako następną tymczasową lokalizację rozważano dwa pokoje w niewykorzystanym służbowym mieszkaniu burmistrza w Domu Miejskim, znajdującym się w północnej pierzei rynku. W międzyczasie wyjaśniły się stosunki własnościowe w budynku dawnej szkoły dla dziewcząt (obecnie Dom Katolicki). Stał się on własnością parafii katolickiej z zastrzeżeniem, że wszystkie pomieszczenia na parterze zostaną przekazane miastu na bezpłatne użytkowanie. W roku 1937 z inicjatywy ówczesnego burmistrza, Rada Miejska postanowiła przeznaczyć je na muzeum regionalne oraz bibliotekę publiczną.

W muzeum znalazły swoje miejsce przede wszystkim zbiory Emila Metznera oraz przedmioty przekazane przez społeczeństwo, organizacje cechowe i stowarzyszenia, a po przymusowej emigracji spadkobierców innego przemysłowca i mecenasa kultury – Maxa Pinkusa, w 1938 r. miasto zakupiło również wiele eksponatów z jego prywatnej kolekcji, m.in. kufle cechowe, osiemnastowieczny szklany puchar z herbem miasta oraz wielkie godło cechu tkaczy². Zarządzona na potrzeby wojny zbiórka przedmiotów metalowych ujawniła wiele obiektów posiadających wartość muzealną. Niestety, wszystko co zebrano zostało skierowane na złom.

Muzeum prudnickie zostało otwarte w maju 1942 roku. Jego ówczesny kierownik sprawował swoją funkcję niedługo, gdyż zaledwie po czterech tygodniach powołany został do wojska. Ekspozycja nowej placówki mieściła się w pięciu salach: sali wykładowej, gdzie eksponowano m.in. sztandary stowarzyszeń weteranów i Bractwa Kurkowego; sali z ekspozycją archeologiczną; sali prezentującej historię miasta i mieszczaństwa; pokoju w stylu biedermeier (1. poł. XIX w.) oraz sali prezentującej rzemiosła i cechy.

W magazynie przechowywano znaczną liczbę eksponatów, które zamierzano wystawić po wojnie. Tymczasem front nieubłaganie zbliżał się do Prudnika. Władzom miejskim udało się uzyskać kilkudniowy urlop dla kierownika, który zajął się zabezpieczeniem zbiorów muzealnych. Najbardziej wartościowe eksponaty zostały zapakowane w skrzynie i umieszczone w skarbcu Miejskiej Kasy Oszczędności oraz w Domu Miejskim na rynku, gdzie znalazły również schronienie prudnickie archiwalia, a wśród nich i cenne dokumenty z dawnych czasów. Przepuszczalnie znajdowały się tam w momencie zajęcia miasta przez wojska radzieckie w 1945 roku. Losy zbiorów prudnickich po tej dacie pełne są niejasności. Miejmy nadzieję, że doczekają się kiedyś opracowania na jakie zasługują³.

Jak już wspomniano, w średniowieczu i w następnych stuleciach w siedzibie obecnego muzeum mieściła się zbrojownia miejska. Różnym celom służyły przez lata późniejsze stare

mury arsenału. Najbardziej przerażająca część jego historii rozegrała się jednak w okresie II wojny światowej, tutaj bowiem mieściło się zakonspirowane więzienie gestapo (oprócz „normalnego” więzienia gdzie indziej). *W komnatach, w których dzisiaj mieszczą się zbiory Muzeum Ziemi Prudnickiej, odbywały się przesłuchania ludzi umarłych już za życia, bo kogo przywożono tutaj, do tego otoczonego tajemnicą więzienia ten na pewno do żywych już nie wracał. Od podwórza mieściły się cele. [...] W jednej z baszt urządzono krematorium, w którym palono zwłoki zamordowanych ofiar. Wydobywał się z niej wtedy swąd palonych ciał ludzkich. Gdy wojska radzieckie zdobyły miasto, w małej baszcie wisiały jeszcze pozostawione przez oprawców zwłoki powieszonych – mężczyzny i kobiety-zakonnicy. Nie wpuszczano tu nikogo. Więzienie było otoczone tajemnicą. Nawet strażnicy nie wchodzili do cel. Piece były opalane od strony podwórza...⁴.*

Po wojnie Józef Wierzyński, nauczyciel rysunków i historii oraz miłośnik dziejów ziemi prudnickiej, nie chcąc, aby polskość tej ziemi uległa zapomnieniu, rozpoczął w 1957 r. gromadzenie pamiątek i zabytków. Początkowo składał je w Domu Parafialnym, później zaś przeniósł do siedziby prudnickiego muzeum, w którego urządzeniu pomagali mu ochoczo mieszkańcy miasta. Przekazali oni muzeum jako depozyt posiadane przez siebie pamiątki, takie jak np.: zbroje, miecze, tarcze, monety greckie i rzymskie czy XIV-wieczne pergaminy. Ponadto z ich inicjatywy utworzone zosta-



3. Rycina przedstawiająca fabrykę włókienniczą na tle miasta; przed wojną majątek przejęli naziści, zaś potomkowie założyciela fabryki, Samuela Frenkla, wyemigrowali za granicę
3. Illustration featuring a textile factory in the background of the town; before the war the property was seized by the Nazis and the successors of the founder, Samuel Frenkel, emigrated



4. Gotycko-renesansowy portal z 1507 r.

4. Gothic-Renaissance portal from 1507

ło Towarzystwo Miłośników Ziemi Prudnickiej, które nawiązało kontakt z Instytutem Śląskim w Opolu⁵. Uroczyste otwarcie Muzeum Ziemi Prudnickiej, wówczas jako filii Muzeum Śląska Opolskiego nastąpiło 10 maja 1959 roku. Dekadę później nadano placówce statut i samodzielność.

Jak donosi warszawskie „Słowo Powszechne” z 1960 r. mieszkali w nim wówczas... kozy, świnię i kury. Drużyna ZHP ze szkoły podstawowej nr 2 w Prudniku, z opiekunem, wspomnianym wyżej Józefem Wierzyńskim, dyrektorem placówki, przybyła do arsenału, aby uporządkować basztę i przekształcić ją w izbę harcerską. Stara budowla, częściowo z XIV, częściowo z XVI w., pozbawiona była dachów, schodów, drzwi, okien... Nikt do obiektu się nie przyznawał, nikt nie wiedział co z nim począć. Do rozbiórki się nie nadawał, a na remont nie było funduszy, jednak po interwencji J. Wierzyńskiego u konserwatora wojewódzkiego w Opolu pieniądze na remont się znalazły (59 tys. zł). Przed otwarciem Józef Wierzyński węszył, tropił, nadstawił ucha, zaglądał na strychy – w poszukiwaniu zabytkowych przedmiotów, które mogłyby być eksponowane w muzeum. Nikt nie wierzył w realność jego zamierzeń. A jednak nastąpiło otwarcie muzeum i wkrótce znalazły się w nim zbroje i miecze złożone w depozycie przez miejscowego lekarza dentystę, pergaminowy dokument z roku 1384 ks. Władysława Opolczyka złożony przez urzędnika MZBM, monety rzymskie, greckie, indyjskie, polskie przyniesione przez urzędnika PKO. Józef Wierzyński zapalił ludzi do swej idei i skupił ich wokół siebie. W 1960 r. Towarzystwo Miłośników Ziemi Prudnickiej liczyło 29 osób, które szczyliły się swoim wkładem w utworzenie prudnickiego muzeum⁶.

Dziś placówka prezentuje kilka wystaw stałych oraz wystawy czasowe, na które zazwyczaj składają się ekspozycje sztuki współczesnej (malarstwo, rzeźba, fotografika). Ekspozycje stałe podzielić zaś można na trzy działy, a mianowicie: dział archeologiczny, który zajmuje się gromadzeniem materiałów wydobytych w trakcie badań powierzchniowych i ratowniczych prowadzonych na terenie byłych powiatów prudnickiego i krapkowickiego. Kolekcja obejmuje zabytki od epoki kamienia po średniowiecze. Szczególną wartość posiadają zespoły zabytków pochodzące ze stanowiska w Dytmarowie i Strzebniewie, datowane na okres kultury łużyckiej. Rzadkością w zbiorach jest zespół zabytków wydobytych z grobu odlewcy na stanowisku w Strzebniewie, obejmujący ciekawe formy odlewnicze narzędzi i ozdób z brązu. Dział etnograficzny, który gromadzi eksponaty charakterystyczne dla kultury ludowej, przedmioty używane w gospodarstwie domowym oraz narzędzia związane z obróbką lnu i tkactwem, a także śląskie stroje ludowe lub ich części oraz dawną i współczesną plastykę obrzędową. Dział historyczny obejmuje zbiór dokumentów i druków z okresu XIV-XIX w., świadczących o polskości ziemi prudnickiej, militaria oraz wyroby rzemieślnicze. Do szczególnie wartościowych eksponatów należą: pergamin Władysława Opolczyka z 1384 r., Biblia z 1577 r., wydana w Krakowie, zbiór gazet polskich z 1876 r., liczne dokumenty cechowe związane z Prudnikiem (XVII, XIX w.), wydawnictwa polskie powszechne z XIX i XX w. oraz eksponaty związane z okresem plebiscytu i działalnością Związku Polaków w Niemczech⁷. W narożnej baszcie umieszczono ekspozycję militariów, w której licznie reprezentowana jest broń z okresu wojen napoleońskich.

Obecnie jedna z sal na piętrze przerobiona została na stylowy gabinet prudnickiego przemysłowca i mecenasa kultury Maxa Pinkusa, dawnego właściciela zakładów włókienniczych (dzisiejsza nazwa to „Frotex”). Był on postacią nietuzinkową. Kolekcjonował dzieła sztuki oraz literaturę dotyczącą Śląska – jego historii, przyrody, kultury. Większość tej okazałej kolekcji, liczącej ok. 25 tys., zaginęła niestety podczas II wojny światowej. Max Pinkus zmarł w 1934 r., a ostatnie lata jego życia, gdy władzę w Niemczech objął Adolf Hitler, naznaczone były piętnem dyskryminacji i poniżenia, jako że z pochodzenia był Żydem. Muzeum postarało się o jak najwierniejsze odtworzenie atmosfery wnętrza. W pokoju znajduje się biurko z przełomu XIX i XX w., zabytkowe pianino, komoda i biblioteczka. Na wystawie pokazano m.in. zdjęcia stoisk na targach handlowych w różnych miastach Europy, ilustrowaną kronikę zakładów i przedmioty z hal fabrycznych,

m.in. wagę do ważenia bel sprasowanej bawełny, urządzenie do badania jakości przędzy, wzorniki kolorów i deseni, a nawet włókna na różnych etapach czyszczenia. Są tam także handlowe katalogi i eleganckie obrusy z domieszką jedwabiu⁸.

Muzeum organizuje również wystawy prezentujące kulturę innych zakątków świata. Wymienić w tym miejscu należy zwłaszcza te związane z Krajem Kwitnącej Wiśni, jako że wśród wystaw etnograficznych na temat innych krajów, tych przybliżających sztukę Japonii było najwięcej, np. „Ikebana w fotografii oraz kuchni japońskiej” (1990), „Listy z Japonii” (1991), „Japońska sztuka pięknego pisania” (1992), „Impresje japońskie” [fotografia i origami japońskie] (1994), „Tradycyjny teatr japoński” (2005), „Krajobraz z gejszą i samurajem” [grafika japońska na etykietach zapalczanych] (2005). Prudniczanin zawsze chętnie odwiedzają tego typu wystawy, jest widocznie coś w cywilizacji tej części wschodniej Azji, co szczególnie absorbuje tutejszych mieszkańców.

Jeśli chodzi o współpracę z artystami polskimi, to wystawiają tu swoje dzieła zarówno twórcy regionalni, jak i artyści o renomie ogólnopolskiej, jak choćby malarka Hanna Bakuła, która przekazała na rzecz muzeum 35 swoich prac czy aktorka Beata Tyszkiewicz, która amatorsko zajmuje się fotografią (w Prudniku promowała album ze zdjęciami swoich dzieci).

Muzeum to także obok szkół i miejskiego ośrodka kultury instytucja dbająca o rozwój intelektualny i moralny młodych ludzi. W ich edukacji kulturalnej niezmiernie istotny jest fakt poznawania przeszłości kraju i regionu nie tylko z kart podręczników lub wykładów nauczyciela, ale właśnie poprzez uruchamianie wyobraźni w takich miejscach jak to, gdzie czas się zatrzymał, a historia zaklęta w eksponatach i klimat minionych epok choć na chwilę absorbują umysł, na co dzień pochłonięty dziesiątkami spraw doczesnych. Tutaj także młodzi ludzie poznają wagę takich słów, jak: patriotyzm, poświęcenie czy dziedzictwo kulturowe. Mając to wszystko na uwadze, muzeum od wielu lat organizuje lekcje muzealne o bardzo różnorodnej tematyce. Świadczą o tym tytuły niektórych z nich: „Współczesne wnętrza sakralne”, „Drewniane lauby” (2000), „Anioły” Lidii



5. Rekonstrukcja gabinetu prudnickiego fabrykanta i mecenasa kultury Maxa Pinkusa z jego portretem w tle

5. Reconstruction of the study of Max Pinkus, a Prudnik factory owner and patron of the arts, with his portrait in the background

Sztwierzni (wystawa rzeźb), „Działalność kulturalno-oświatowa polskich jeńców wojennych w niewoli Wehrmachtu w latach 1939-1945” (2003), „Historia Prudnika”, „Hanna Bakuła i jej twórczość”, „25 lat ‘Solidarności’”, „Jan Paweł II na znaczkach pocztowych” (2005), „Rozwój przestrzenny Prudnika” (2008).

6. Kuchnia śląska – fragment wystawy etnograficznej poświęconej kulturze ludowej Śląska Opolskiego

6. Silesian kitchen – fragment of an ethnographic exhibition featuring the folk culture of Opole Silesia





Wspomniana wyżej artystka Lidia Sztwiertnia obecnie po raz kolejny prezentuje swe prace w muzeum. Rzeźby z brązu spowite jasnym, promiennym światłem przebijającym się przez szyby oszklonego z góry dziedzińca można było oglądać przez całe tegoroczne lato.

Placówka otwiera swe podwoje także dla dość nietypowych uczniów, mianowicie dla studentów Uniwersytetu III wieku. Mieli oni już okazję do wysłuchania wykładów na temat zdrowego stylu życia, zagadnień wiary czy historii naszego miasta i zabytków na Kresach II Rzeczypospolitej.

Do ciekawych inicjatyw podejmowanych przez placówkę należą koncerty, podczas których prezentowane są dzieła muzyki klasycznej, jak choćby te organizowane w ramach Śląskiego Festiwalu Ziemi Prudnickiej im. Ludwika van Beethovena (2008), oraz recitale muzyki współczesnej, np. występ Old Metropolitan Band (2007).

O charakterze tego miejsca decyduje jednak nie tylko atmosfera powiązanych z nim zdarzeń, lecz przede wszystkim pracujący tu ludzie. To oni dbają o dynamiczny rozwój muzeum i zmiany „na lepsze”. Osobą, która przyczyniła się do całkowitej rewitalizacji muzeum jest obecna dyrektor, pani Urszula Rzepiela. Wcześniej przez kilka lat obowiązki dyrektora pełniła pani Anna Ślesik, która obecnie, tak jak i kiedyś, zajmuje się oprowadzaniem zwiedzających. Jakiś czas temu tak oto opowiadała o początkach swojej pracy i działalności prudnickiej placówki⁹.

Jest Pani najstarszym stażem pracownikiem muzeum. Jak wspomina Pani początki swojej pracy?

7. XIX-wieczna maszyna przędzalnicza ze stałej wystawy etnograficznej „Obróbka lnu”

7. Nineteenth-century weaving loom from a permanent ethnographic exposition on “Linen processing”

W muzeum pracę rozpoczęłam 1986 r., czyli 20 lat temu, jednocześnie z Krzysztofem Kostką, który właśnie ukończył studia archeologiczne. Dyrektorem muzeum była pani Małgorzata Dutkiewicz, również archeolog. Ponieważ w muzeum znajduje się bardzo dużo wykopalisk archeologicznych z cmentarzysk ciałopalnych z epoki brązu, głównie z Dytmarowa i Mionowa, mieliśmy dużo pracy. Wiele naczyń glinianych było uszkodzonych, sporo wręcz w kawałkach, dlatego też sklejałyśmy je. Mieliśmy przy tym sporo zabawy, bo przypominało to układanie puzzli. Radość była ogromna, gdy udało się skleić całe naczynie. Później było tworzenie kart zabytków i rysowanie naczyń, wyrobów z brązu itp. Ten początek mojej pracy był fascynujący i bardzo miło go wspominam.

Proszę opisać zmiany jakie zaszły w muzeum na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat?

Najgorszym okresem w działalności muzeum były lata 90-te. Przez osiem lat nie było dyrektora, środki finansowe bardzo małe, tylko na przetrwanie, a obsada personalna bardzo mała. Pracowała ze mną jedna osoba – sprzątaczką. Było źle do tego stopnia, że niektórzy radni wystąpili z wnioskiem o likwidację muzeum. Byli i tacy, którzy protestowali z pozytywnym skutkiem. Mimo tych trudnych, wręcz kryzysowych lat, muzeum przetrwało.

Sytuacja zmieniła się, gdy stanowisko dyrektora objęła Pani Urszula Rzepiela, która miała już gotowy plan na wyciągnięcie muzeum z kryzysu. Udało się uzyskać środki z Kontraktu Wojewódzkiego na rozbudowę. Lata 2001-2003 to okres rozbudowy i wielu remontów, dzięki czemu muzeum posiada nowe skrzydło z klatką schodową, czytelnią, pracownią i salą ekspozycyjną. Dobudowane skrzydło pozwoliło otoczyć murem dziedzińec, który został pokryty szklanym dachem. Pod dziedzińcem powstała piwnica, w której planujemy urządzić ekspozycję archeologiczną. Zaś w starej części muzeum został usunięty tynk ze średniowiecznych fragmentów murów z kamienia oraz ceglanych sklepień. Dzięki tym poczynaniom, muzeum uzyskało ciekawe połączenie nowoczesności ze starością.

Pracownicy innych muzeów nie ukrywają, że zazdroścą nam, że jest tak ładne. Na ostatnim spotkaniu Hanna Bakula stwierdziła, że nawet w Warszawie nie ma takiego szklanego dachu i chętnie przyjeżdża do Prudnika, żeby sobie pod nim posiedzieć. Zmiany jakie nastąpiły w ostatnich latach są ogromne. Prudnik posiada teraz piękną placówkę kultury, z której Prudniczanie mogą być dumni.

8. Maszyna do nawijania przędzy – fragment wystawy prezentującej historię prudnickiego tkactwa
8. Machine for spinning yarn – fragment of an exposition featuring the history of the weaving industry in Prudnik

Muzeum od lat organizuje spotkania z ciekawymi ludźmi. Które z tych spotkań utkwiło Pani w pamięci najbardziej i dlaczego?

Muzeum od początku swojego istnienia odwiedzane było przez wiele ciekawych osób. Nie sposób wymienić wszystkich, ale wymienię kilka: Melchior Wańkiewicz – pisarz, E. Starczewska – Minister Kultury i Sztuki, Husein Walangadi – attaché Indonezyjskiej Ambasady, Masakatsu Yoshida – Japończyk, Szewach Weiss – ambasador Izraela, Jan Dolny – Niemiec i przyjaciel Prudnika, tu urodzony, Hanna Bakula – malarka i pisarka, Beata Tyszkiewicz – aktorka, Anna Kajtochowa – poetka, Wanda Chotomska – pisarka.

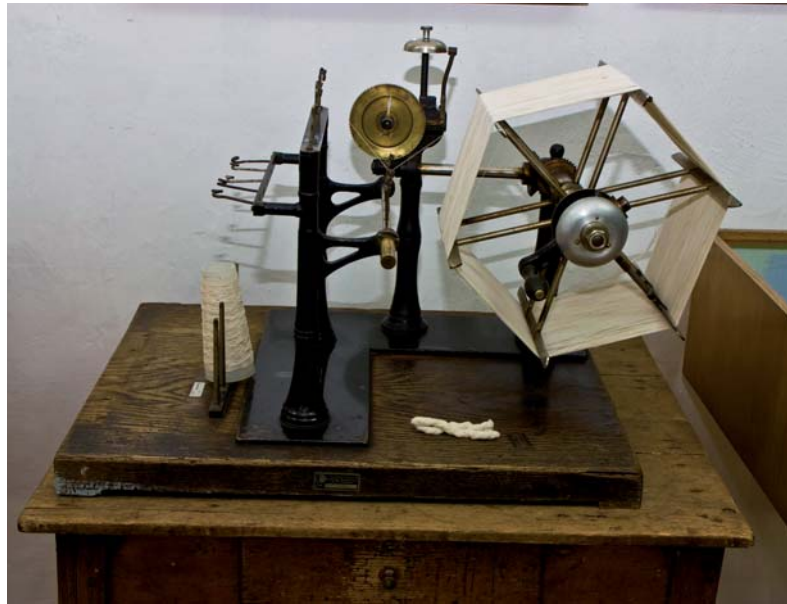
Można by było tak długo wymieniać. Każde takie spotkanie z kimś ciekawym jest interesujące. Jednak spośród wielu szczególnie utkwiło mi kilka. Muzeum prezentowało cykl wystaw japońskich i na dwie z nich przybył Masakatsu Yoshida – Japończyk, który od 16 lat mieszka w Polsce i propaguje kulturę japońską w naszym kraju. Spotkanie z nim było ciekawe i bardzo kształtujące. Opowiadał o Japonii i pokazywał jak się robi origami.

Bardzo ciepło wspominam góralkę Janinę Jarosz-Walczak, która gościła u nas wraz z wystawą „Białe izba 2000”. Ta góralska wystawa miała tak duże powodzenie jak żadna inna. Trwała tylko jeden miesiąc, a zwiedziło ją 3232 osoby. Przez kilka dni pobytu w Prudniku nauczyła mnie mówić po góralsku, dzięki czemu góralskie wstawki w czasie oprowadzania bardzo się podobały. Wymienię jeszcze Hannę Bakulę, która gościła u nas cztery razy. Mimo że uważana jest za osobę kontrowersyjną, wszystkie spotkania z nią były bardzo ciekawe.

Muzeum Ziemi Prudnickiej jest jedną z nielicznych placówek kulturalnych w regionie prudnickim. W jaki sposób spełnia ono swoją funkcję kulturotwórczą?

Muzeum Ziemi Prudnickiej od początku swego istnienia (od 1959 r.) spełnia istotną rolę w kulturze. Jeszcze kilkanaście lat wstecz istniało na ziemi prudnickiej więcej placówek kultury, dzisiaj wiele z nich nie istnieje, a muzeum jest jedną z nielicznych i dlatego spoczywa na nim odpowiedzialne zadanie.

Muzeum nasze gromadzi, przechowuje, konserwuje i udostępnia dobrą kulturę z dziedziny archeologii, etnografii, historii i sztuki. Jest to główne i najważniejsze – spośród wielu – zadanie. Bez poznania przeszłości nie można budować przyszłości, dlatego też ogromnie ważne są świadectwa



przeszłości gromadzone w muzeum. Dziedzictwo kulturowe to autentyczny, namacalny świadek historii i dlatego też muzeum ma tak olbrzymią siłę oddziaływania w kształceniu współczesnego człowieka. Muzeum jako skarbnica cennych zabytków kształtuje człowieka pod względem estetycznym, moralnym, intelektualnym oraz społecznym. Czyni to nie tylko poprzez udostępnianie eksponatów, ale poprzez wiele różnorodnych form działalności.

Jedną z nich są wystawy czasowe o bardzo wszechstronnej tematyce: malarstwo, rzeźba, ceramika, szkło artystyczne, tkaniny artystyczne, historia, filatelistyka, fotografia, numizmatyka, rzemiosło, przyroda, literatura. W muzeum prezentowanych było wiele wystaw, na których można było poznać sztukę nie tylko regionalną, polską, ale sztukę innych krajów nawet bardzo odległych, jak indonezyjską, afrykańską czy kameruńską. Zapewne każdy może znaleźć coś interesującego dla siebie.

Dzieło sztuki kształtuje postawy estetyczne, podnosząc jednocześnie poziom wiedzy o nim. Dzieje się tak dzięki wizualnemu oddziaływaniu tego dzieła, ponieważ jest autentyczne. Muzeum jako placówka regionalna przede wszystkim promuje lokalnych twórców profesjonalnych (Anna Wyrwisz, Urszula Weber, Krystyna Sobczak, Krystyna Góra, Jerzy Góra), a w szczególności amatorów (Mieczysław Trepa, Stanisław Petertil, Stanisław Próchnicki). Często wystawcami swoich prac były dzieci, młodzież, a także studenci. Poprzez takie prezentacje muzeum oddziałuje na zwiedzających starając się, aby oni sami byli współtwórcami nowych wartości i współuczestnikami życia kulturalnego.

Szczególnie ważnym oddziaływaniem kulturotwórczym są lekcje muzealne, gdyż są one źródłem informacji o ziemi prudnickiej, o kulturze i o tradycjach jej mieszkańców.

Lekcje te stanowią ważny element w procesie wychowania, kształtują bowiem pozytywną postawę wobec przeszłości i sztuki, a tym samym przygotowują do aktywnego uczestnictwa w życiu kulturalnym. Trzeba powiedzieć, że muzeum to również placówka oświatowa. Moja wieloletnia praktyka pozwala mi stwierdzić, że wiele dzieci i młodzieży niewiele wie o historii i zabytkach naszego regionu. Dowiadują się tego w muzeum, wykazując przy tym duże zainteresowanie. W ostatnich latach muzeum sięgnęło po nowe formy działalności, jak spotkania autorskie, wieczory poezji, konkursy czy warsztaty. Te ostatnie cieszą się dużym zainteresowaniem ze strony szkół. Uczniowie chętnie uczestniczą w takich warsztatach – malując, robiąc pisanki woskiem czy barwiąc ręcznie papier. Całkiem nową formą działalności są występy artystyczne i koncerty, z dużym zresztą powodzeniem. W tym roku gościliśmy Józefa Brodę – muzyka ludowego i gawędziarza oraz światowej sławy skrzypka – Konstantego A. Kulkę. Muzeum dzięki tej działalności zjednuje sobie wiele osób, które współpracują z muzeum. Wśród nich jest spora grupa darczyńców, którzy przekazali swoje, często cenne, pamiątki dla muzeum. W ostatnich latach przybyło ok. 2 tysięcy eksponatów – darowizn. Kulturotwórcze oddziaływanie występuje również w działalności wydawniczej muzeum. Wydane katalogi do wystaw, a także książki trafiają do mieszkańców ziemi prudnickiej, i nie tylko, bo nawet poza granice naszego kraju.

Muzeum Ziemi Prudnickiej istotnie spełnia niezwykle ważną rolę w rozwoju kulturalnym miasta – to za jego sprawą zwiedzający mają okazję obcować nie tylko ze sztuką regionu czy kraju, ale także i świata. W ostatnich latach dynamiczny rozwój placówki został dostrzeżony i nagrodzony paroma prestiżowymi nagrodami: Srebrnym Laurem Umiejętności i Kompetencji (2005) przyznany przez Opolską Izbę Gospodarczą, Złotą Odznaką Opieki nad Zabytkami oraz Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2006) przyznanymi przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Pomimo gruntownego remontu muzeum nie straciło swego pierwotnego charakteru. Pani dyrektor Urszula Rzepiela, z wykształcenia architekt, zadbała o odrestaurowanie starego arsenału, tak by oprócz klimatu dawnej warowni nabrał też cech nowoczesnej budowli przeznaczonej do prezentowania sztuki współczesnej. Dziedziniec, na którym oprócz eksponowania dzieł sztuki odbywają się koncerty i spotkania z artystami, ma szklany dach, pod którym pnie się efektownie wyglądający bluszcz, zaś pod nowym skrzydłem znajduje się „piwniczna” sala ekspozycyjna, w której obec-



9. Lidia Szwiercna, Anioł wielodzietny, odlew w brązie

9. Lidia Szwiercna, Angel with Many Children, bronze cast

(Wszystkie fot. W. Janiga)

nie odbywają się wystawy rzeźb i fotografii. Muzeum działa bardzo prężnie i wciąż się rozwija, zyskując opinię miejsca skupiającego artystów i otwartego na nowe inicjatywy. Jak widać dobrze się stało, że kilka lat temu nie zamknięto placówki, bo przecież zawsze lepiej usprawniać i modernizować niż likwidować; zresztą zaufanie, jakim radni miasta obdarzyli obecną panią dyrektor, nie poszło na marne. Muzeum, choć niewielkie, nie pozostaje niezauważone, a co najważniejsze cieszy się coraz większym zainteresowaniem zwiedzających. Od lat dba również o to, by oprócz gromadzenia i wystawiania eksponatów jak najlepiej spełniać rolę „twórcy kultury”. Już od progu zwiedzający mogą się tu poczuć jak w innym wymiarze, czas zwalnia tempo, powietrze jest chłodniejsze niż na zewnątrz – zapewne za sprawą kamienia, którym wyłożona jest podłoga korytarza wejściowego i który doskonale współgra ze ścianami z odkrytej, czerwonej cegły. W korytarzu mieszczą się cele, w których przed wiekami przebywali jeńcy wojenni, a potem skazańcy pojmاني przez gestapo. Kolejne piętro muzeum to wyremontowany strych, gdzie mieszczą się wystawy etnograficzne, a na najwyższej kondygnacji, w wieżach warownych, można podziwiać ekspozycję dawnej broni i zbroi. Za sprawą grubych murów i maleńkich okien panuje tu półmrok,

jak zresztą w całym budynku. Dzięki niemu muzeum ma niepowtarzalną atmosferę, której próżno szukać w innych miejscach na terenie miasta.

Przypisy

¹ A. Lutogniewski, *O początkach muzeum w Prudniku*, „Ziemia Prudnicka. Rocznik 2003”, Prudnik 2003, s. 55.

² *Ibidem*, s. 56.

³ *Ibidem*, s. 57.

⁴ J. Skowrońska, *Tajemnice starego arsenału*, „Dziennik Zachodni”, nr 82 z dn. 6 kwietnia, Katowice 1960, [w:] „Kronika Muzeum Ziemi Prudnickiej”, t. 1. Kronika, a właściwie Kroniki to odręcznie „wykonana” seria książek ze zdjęciami, artykułami prasowymi, wpisami zwiedzających, opisami wystaw. Kroniki Muzeum Ziemi Prudnickiej w momencie, gdy z nich korzystałam liczyły 5 tomów (od roku 1959 do 2006).

⁵ *Z inicjatywy jednostki powstało Muzeum Ziemi Prudnickiej*, „Dziennik Zachodni”, nr 16 z dn. 20 stycznia, Katowice 1960, [w:] *Ibidem*.

⁶ J. Wagner, *Józef Wierzyński - pan na arsenale...*, „Słowo Powszechnie”, nr 56, z dn. 5 marca, Warszawa 1960, [w:] *Ibidem*.

⁷ P. Kozerski, K. Juszczyńska, K. Jesionowska, R. Pastwiński, *Muzea*, red. B. Łuszczewska, Opole 1992.

⁸ Za: D. Nowicka, *Nowa wystawa w prudnickim muzeum*, „Nowa Trybuna Opolska” (dodano 22 stycznia 2009), <http://www.nto.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090122/POWIAT11/260271475> [z dnia 30. 08. 09].

⁹ Wywiad przeprowadzony przez autorkę artykułu, zamieszczony w pracy magisterskiej – W. Janiga, *Kulturotwórcza funkcja Muzeum Ziemi Prudnickiej (Próba monografii)* 2006, Uniwersytet Opolski, s. 92-96.

Wioleta Janiga

Museum of the Land of Prudnik – History and the Present Day

The Museum of the Land of Prudnik in Prudnik (the voivodeship of Opole) is located in an historical building that in the Middle Ages comprised part of the town walls and played the role of an arsenal. Subsequently, it housed waterworks and a youth hostel. Ultimately, in the second half of the twentieth century the edifice was adapted for museum needs. The opening of the museum was rendered possible by the involvement of Emil Metzner, owner of an embroidery-haberdashery enterprise, an art lover and a refined collector, who in his last will and testament entrusted his collections to the town, with the reservation that they should be used for the establishment of a museum. During the Second World War the building was occupied by the Gestapo and became a secret prison; a considerable part of the collections was lost, despite the fact that they had been safeguarded. Once the wartime hostilities came to an end, Józef Wierzyński, teacher and aficionado of the history of the land of Prudnik, became engaged in efforts aimed at re-opening the museum. The town residents donated assorted souvenirs. The museum was opened to the public on 10 April 1959, and a decade later was granted an independent status. The collec-

tions are displayed in three sections, with the archaeological one encompassing exhibits spanning from the Stone Age to the Middle Ages, with particularly valuable examples from the Lusatian culture period. A complex of monuments excavated from a grave of a founder, including interesting casting molds for bronze tools and decorations, remains unique on a national scale. The ethnographic department gathers exhibits characteristic for folk culture, household appliances, tools associated with the processing of linen and weaving as well as Silesian folk costumes. The historical section features a collection of documents and prints from the fourteenth to the nineteenth century, old weapons and the crafts. Valuable exhibits include a parchment manuscript by Władysław Opolczyk from 1384 and a *Bible* from 1577, printed in Krakow.

Today, after thorough refurbishing the museum combines the retro features and unobtrusive contemporaneity. The glassed-in courtyard is the site of concerts and exhibitions of modern art. In the course of a year numerous interesting expositions and assorted initiatives attracted almost 4000 visitors.

□

NOWE MUZEUM MOTORYZACJI W WARSZAWIE

Oto stolicy przybyło kolejne muzeum, tym razem Muzeum Motoryzacji – oddział Muzeum Techniki. Jego otwarcie związane jest niestety z utratą dawnej siedziby w zabytkowej fabryce Norblina przy ul. Żelaznej w Warszawie, ale jest to już zupełnie inna historia. Obecne muzeum zlokalizowano przy ul. Filtrowej 62 (w podwórzu, w dawnych garażach podziemnych). Uroczyste otwarcie tej

z dawna oczekiwanej i potrzebnej placówki nastąpiło 21 marca 2009 roku. Wśród tłumnie przybyłych gości znaleźli się m.in. burmistrz Ochoty Maurycy Wojciech Komorowski, prezes Naczelnej Organizacji Technicznej Ewa Mankiewicz-Cudny i przewodniczący Rady Naukowej Muzeum Techniki inż. Jacek Szpotański.

Zgromadzonych przywitali dyrektor Muzeum Techniki inż. Jerzy Jasiuk w towarzystwie kierownika



1. Dyrektor Muzeum Techniki inż. Jerzy Jasiuk otwiera podwoje nowego Muzeum Motoryzacji w towarzystwie kierownika tej placówki Piotra Mady. W tle muzycy zespołu Dixie Warsaw Jazzman

1. Jerzy Jasiuk, Director of the Museum of Technology, opens the new Museum of Motorisation in the company of its head, Piotr Mady. In the background: musicians from the Dixie Warsaw Jazzman band



2. Kilkanaście motocykli powojennych różnej proweniencji
2. Several post-war motorcycles of different origin

nowej placówki Piotra Mady. Goście zapoznani zostali z genezą zbiorów, ich losami i zamierzeniami co do przyszłości muzeum. Jerzy Jasiuk zwrócił także uwagę na działalność pozawystawienniczą Muzeum Motoryzacji. W planach są przewidziane comiesięczne spotkania poświęcone różnym problemom związanym głównie z rodzimą motoryzacją, acz nie tylko. Tak jak to miało miejsce dotychczas, muzeum będzie współpracować ze stowarzyszeniami i klubami, organizować dla nich spotkania i prelekcje. To ciekawa inicjatywa, zwrzywszy na jej cykliczny charakter.

Działalność Muzeum Motoryzacji zainauguowała wystawa „Z dziejów motoryzacji w Polsce”, na której



3. Humber z 1908 r.
3. Humber from 1908

zaprezentowano najcenniejsze eksponaty wybrane z kolekcji Muzeum Techniki liczącej ponad 200 zabytków motoryzacyjnych. Należy nadmienić, iż główna część zbioru nadal pozostaje zdeponowana w innym oddziale – w hucie żelaza w Chlewiskach koło Szydłowca, gdzie jest garażowana, o czym przypomniał dyr. Jerzy Jasiuk. Dyrektorowi właśnie – wielkiemu admiratorowi projektu, którego starań w tej mierze nie sposób przecenić, miłośnicy dawnych pojazdów mechanicznych – automobili i motocykli – zawdzięczają powstanie owej interesującej placówki. Niemalże zasługi mają także jego współpracownicy, pasjonaci tej dziedziny, nieszczędzący wysiłku i czasu przy urząda-



4. Od lewej – Adler Triumph (junior, 1939), po prawej – Ford T (1926)
4. From the left – an Adler Triumph (junior, 1939), to the right – a Ford T (1926)



5. Po lewej motocykl Royal Enfield (1915) i Packard Super Eight (kabriolet, 1934) dla prezydenta Ignacego Mościckiego
5. From the left – a Royal Enfield motorcycle (1915) and a Packard Super Eight (convertible, 1934) for President Ignacy Mościcki



6. Warszawa 210 z 1964 r.
6. Warszawa 210 from 1964

niu wnętrzu i samej ekspozycji. Kierownikiem nowego muzeum jest Piotr Mady, oddany całym sercem tej placówce. Dodajmy, że związki Piotra Mady z Muzeum Motoryzacji miały swój początek zaraz po ukończeniu przez niego szkoły średniej. Wtedy to wraz z trzema kolegami, również pasjonatami motoryzacji, wykonał pełną restaurację *Stratopoloneza* (z lat 70. XX w.), który jest ozdobą kolekcji.

W muzeum znalazły swoje miejsce tylko 23 samochody i kilkanaście motocykli, a to z powodu ograniczonego miejsca przeznaczonego na ekspozycję (700 m²). Jest nadzieja, że lokalizacja i powierzchnia ekspozycyjna muzeum z czasem ulegną zmianie, bowiem to, czym obecnie dysponuje jest wielce niewystarczające – stwierdził w swoim wystąpieniu dyr. Jasiuk.



7. Warszawa „garbuska” (1955), za nią Syrena (prototyp) z 1955 r.
7. Warszawa ”hunchback” (1955), and behind it: a Syrena (prototype) from 1955

Zwiedzający mogą podziwiać wiele interesujących czterokołowych zabytków, wśród których pierwsze miejsce zajmuje urokliwy *Humber* z 1908 roku. Zadziwiająca jest historia pozyskania tego obiektu. Otóż, ów *Humber* po 63 latach od swoich narodzin odnaleziony został w olsztyńskim magazynie – dodajmy, że w nienajlepszym stanie, czego dowodzą zdjęcia sprzed konserwacji samochodu. Kondycja tego zabytku po mistrzowskiej rekonstrukcji wystawia najwyższą oceną wykonawcy tego trudnego zabiegu, dzięki któremu autu przywrócone zostały sprawność i wygląd nawiązujące do okresu jego świetności. Lśniące, pyszniące się swym złotym blaskiem mosiężne lampy i okucia oraz wygodna, zrobiona ze skóry pikowana tapicerka świadczą o luksusowej wersji tego już ponadstuletniego samochodu. Dzięki swoim niezaprzeczalnym przymiotom tak jak ongiś u wielu wzbudzał rządzący posiadania, tak też dziś przykuwa uwagę i budzi zazdrość kolekcjonerów zabytkowych pojazdów. To jeden z najchętniej uwiecznianych na zdjęciach zabytek tego muzeum. Nie umknie także uwadze oglądających legenda amerykańskiej myśli motoryzacyjnej – *Ford T* z 1926 roku. Na osobne wyróżnienie zasługują rządowe, niezwykle cenne limuzyny, np. *Cadillac* zakupiony w 1934 r. dla marszałka Polski Józefa Piłsudskiego, z odmienną niż podobne mu modele karoserią. Otóż

8. Muzycy Dixie Warsaw Jazzmen przy *Humberze* z 1908 r.
8. Musicians of Dixie Warsaw Jazzmen next to a *Humber* from 1908

(Fot. 1 – A. Berezowski; 2-8 – R. Jagodziński)

ów samochód dla wygody naczelnego wodza został podwyższony w taki sposób, by marszałek przy wsiadaniu i wysiadaniu nie musiał się zbytnio nachylać. Dodatkowo dla bezpieczeństwa Pierwszego Żołnierza Rzeczypospolitej został w odpowiedni sposób opancerzony. Innym równie interesującym pojazdem jest *Packard Super Eight* (kabriolet, 1934), który przeznaczony był dla prezydenta Polski Ignacego Mościckiego. Oba samochody wymagają konserwacji, na którą od dawna, z powodu braku środków, oczekują. Swoje miejsce na wystawie znalazły pojazdy z okresu międzywojnia: *Polski Fiat 508 i 621* (1932) oraz unikatowy *Polski Fiat 508 Łazik* (1932). Obok nich można zauważyć polskie jednoślady z tego okresu, tj. motocykle *Sokół*, *Perkun 98* i *SHL 98*. Podobnie rzadkich pojazdów jest na wystawie więcej, by wspomnieć choćby prototypowe samochody z okresu powojennego, jak *Warszawa 210* (1964), *Ogar* (1977), *Smyk* (1957) – prototyp samochodu z wejściem do wnętrza przez odchylaną przednią część nadwozia. *Syrena 110* (1966) natomiast to pierwszy w świecie samochód z tylną klapą, która otwierała się wraz z tylną szybą – taki model samochodu, dzisiaj popularny, nazwano hadgebackiem. Inne modele polskie to *Wars* (1985) i *Beskid* (ok. 1985). Ten ostatni samochód (1983) jest kolejnym przykładem nowatorskiej myśli polskich inżynierów motoryzacji. Była to również pierwsza na świecie konstrukcja jednobryłowego nadwozia o aerodynamicznych kształtach. Można przypuszczać, iż wypuszczony na rynek przez

francuską firmę Renault samochód *Twingo* miał zapożyczony kształt od naszego *Beskida*.

Obecność na wystawie polskich konstrukcji jest potwierdzeniem – co warto podkreślić – prekursorzkiej myśli i pracy naszej kadry inżynierskiej. Jednak ze smutkiem należy zaznaczyć, iż ich wysiłki nie doprowadziły do upowszechnienia tych dobrze zapowiadających się motoryzacyjnych konstrukcji. Uwagę przykuwa również *Fiat 125 p*, który prowadzony przez ekipę Sobiesława Zasady pobił kilka rekordów świata w jeździe na długim dystansie – 25 tys. km, na wrocławskiej autostradzie.

To zaś, czego brak temu ciekawemu muzeum, to kawałek placu, gdzie amatorzy i wielbiciele pojazdów jednośladowych – motocykli, niedawnym jeszcze zwyczajem mogliby otwierać i zamykać sezon. Na placu mogłyby się odbywać również zloty właścicieli Oldtimerów, co ubarwiałoby i ożywiało to ze wszech miar potrzebne miastu muzeum.

W dniu otwarcia Muzeum Motoryzacji dodatkową atrakcją dla zwiedzających był koncert zespołu *Dixie Warsaw Jazzmen*, grający tzw. biały dixieland z lat dwudziestych – czterdziestych minionego wieku, który stanowił doskonałą oprawę muzyczną tego ważnego wydarzenia.

Muzeum Motoryzacji jest otwarte codziennie oprócz poniedziałku od 8.30 do 16.00, a w soboty i niedziele od 10.00 do 15.00.

Zygmunt Krzysztof Jagodziński

A New Museum of Motorisation in Warsaw

Warsaw has gained a new museum – this time a Museum of Motorisation (MM), a branch of the Museum of Technology, situated in old underground garages in 62 Filtrowa Street. A ceremonial opening of the institution, awaited for long and much needed, took place on 21 March 2009. The head of the new museum is Piotr Mady, wholeheartedly devoted to motorisation.

The museum inaugurated its activity with “From the history of motorisation in Poland”, a show featuring the most valuable exhibits selected from the Museum of Technology collection totalling more than 200 old vehicles. The main part of the collection is still deposited in another department of the Museum of Technology – the ironworks in Chlewiska near Szydłowiec. Following the heretofore *modus operandi* the museum continues cooperating with societies and clubs, and organises meetings and lectures. This interesting initiative is cyclical. Currently, the museum displays only 23 automobiles and more than ten motorcycles owing to the limited space (700 square metres)

intended for exposition purposes. In the future the localisation and exhibition space of the museum will change.

The visitors may admire numerous splendid vehicles, such as a noteworthy Humber from 1908. Other distinguished exhibits include two extremely valuable limousines: a Cadillac purchased in 1934 for Marshal Józef Piłsudski with a chassis differing from similar models. Another equally interesting vehicle is a Packard Super Eight (convertible), intended for President Ignacy Mościcki, as well as vehicles from the later period: the Polish Fiat 508 and 621 and the unique Fiat 508 Łazik. Next, there are the Polish motorcycles from the period – Solo, Perkun 98 and SHL 98. The number of rare vehicles shown at the exhibition is larger, to mention post-war prototype automobiles: *Warszawa 210*, *Ogar*, *Smyk*, *Syrena 110* or *Wars* and *Beskid*. An excellent example of the pioneering conceptions launched by Polish engineers is *Fiat 125 p*, which driven by Sobiesław Zasada beat several long distance (25 000 kms) world records.

□

ANDRZEJ STANISŁAW CIECHANOWIECKI – KOLEKCJONER

Jubileusz 85-lecia dra Andrzeja Stanisława Ciechanowieckiego, a także tegoroczny doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego dla czcigodnego Jubilata, jest okazją do niniejszego artykułu na temat jego działalności jako kolekcjonera – jednego z aspektów jego aktywności. Postać i działalność Andrzeja Stanisława Ciechanowieckiego rysuje się bardzo wyraziście na tle powojennego kolekcjonerstwa polskiego.

Andrzej Ciechanowiecki – kolekcjoner, marszand i mecenas kultury, urodził się 28 września 1924 r. w Warszawie jako potomek senatorskiego rodu Ciechanowieckich herbu Dąbrowa, jedyny syn Jerzego Stanisława i Matyldy Marii z Osiecimskich-Hutten-Czapskich. Odebrał staranne wykształcenie w Warszawie, a następnie w Krakowie. W czasie II wojny światowej kontynuował naukę na tajnych kompletach w Szkole Głównej Handlowej oraz na Uniwersytecie Zachodnim z zakresu historii sztuki, zaś po zakończeniu wojny ukończył studia na Akademii Handlowej w Krakowie oraz uzyskał magisterium z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W czasie wojny, w której brał udział jako ochotnik w kampanii wrześniowej i w powstaniu warszawskim, widział ogrom zniszczeń rodzimego dziedzictwa kulturowego, w tym „pogrom” kolekcji dzieł sztuki i księgozbiorów. W czasie studiów w Krakowie prowadził działalność społeczną i na przełomie 1946 i 1947 r. powołał do życia Klub Logofagów¹. W 1950 r. jako asystent profesora Adama Bochnaka podjął studia doktoranckie na Uniwersytecie Jagiellońskim, przerwane aresztowaniem w październiku tegoż roku. Został zwolniony 2 lutego 1956 r. i rehabilitowany. Po wyjściu z więzienia pracował jako kustosz w muzeum w Łańcucie i kontynuował prace badawcze nad złotnictwem krakowskim epoki baroku, rozpoczęte jeszcze przed aresztowaniem, a częściowo opublikowane w 1974 roku². W 1958 r. Andrzej

Ciechanowiecki wyjechał z kraju na stypendium i postanowił pozostać za granicą. W latach 1958-1960 przebywał na stypendium British Council i Fundacji Forda w Anglii i w Stanach Zjednoczonych oraz w Niemczech, gdzie w 1960 r. na Uniwersytecie w Tybindze obronił pracę doktorską na temat mecenatu artystycznego hetmana Michała Kazimierza Ogińskiego³. Następnie w latach 1960-1961 przebywał w Portugalii na stypendium Fundacji Gulbenkiana, gdzie prowadził studia nad meblarstwem portugalskim, fragmenty tych badań zostały opublikowane w 1964 roku⁴. Do kraju zaczął powracać dopiero po 19 latach, ale cały czas utrzymywał ścisłe kontakty z naukowcami i przyjaciółmi w Polsce.

Wiosną 1961 r. na stałe osiadł w Londynie i, jako uznany historyk sztuki, znający języki obce, mający szerokie stosunki towarzyskie, wszedł do grona wybitnych londyńskich marszandów. W latach 1961-1965 był dyrektorem i udziałowcem w nowo powstałej galerii Mallett at Bourdon House, będącej filią Mallett & Son. Andrzej Ciechanowiecki wprowadził do repertuaru galerii zapomnianą wówczas rzeźbę, organizując ważne wystawy: „Les Animaliers”, „Sculpture in Terracotta”, „Jules Dalou” oraz „Jean-Baptiste Carpeaux”⁵. Do 1986 r. był dyrektorem i udziałowcem, a w końcu właścicielem powstałej w czerwcu 1965 r. galerii handlowej Heim Gallery w Londynie, związanej z Galerie Heim w Paryżu. W tym okresie poza prowadzeniem działalności komercyjnej Andrzej Ciechanowiecki zorganizował 38 ważnych ekspozycji poświęconych przede wszystkim sztuce francuskiej i włoskiej⁶. Wystawom towarzyszyły naukowo opracowane, ilustrowane katalogi w typie katalogu muzealnego, które były wówczas nowatorskimi publikacjami w przypadku komercyjnej galerii. Wystawy, urządzane dwukrotnie w ciągu roku, były szeroko komentowane na łamach periodyków fachowych zarówno angiel-

skich, jak i kontynentalnych⁷, a także przez prasę codzienną⁸. Wernisaże wystaw w Heim Gallery cieszyły się zainteresowaniem ze strony historyków sztuki, kuratorów i marszandów, a także londyńskiej socjety; niejednokrotnie przedstawiciele rodziny królewskiej przybywali na otwarcie wystaw, dwukrotnie nawet sama Królowa Matka. Heim Gallery, ciesząca się uznaniem kuratorów z największych muzeów w Europie i w Stanach Zjednoczonych, była obowiązkowym miejscem do odwiedzenia w Londynie. W latach 1986-1995 Andrzej Ciechanowiecki był dyrektorem i właścicielem Old Masters Gallery w Londynie, kontynuując poprzednią działalność handlową na polu sztuki nowożytnej, ale bez wystaw. W 1995 r. po wypadku, jakiego Andrzej Ciechanowiecki doznał w Rzymie, galeria została zlikwidowana.

Mieszkając i pracując w Londynie, Andrzej Ciechanowiecki prowadził ożywioną działalność kolekcjonerską zapoczątkowaną jeszcze w kraju, a uwarunkowaną wychowaniem. Wspomina, iż w jego przypadku było to ... *staranne wychowanie, język, lektury, dobre szkoły i uniwersytet, obracanie się wśród dzieł sztuki, pamiątek historycznych*. [...] Była też tradycja kolekcjonerska: *dziad ojczysty zbierał raczej pod kątem widzenia historyczno-artystycznego, macierzysty zaś współczesne malarstwo polskie, szczególnie Malczewskiego, z którym się przyjaźnił*⁹. Władysław Michał Ciechanowiecki (1860-1910), dziad ojczysty kolekcjonera, był miłośnikiem i znawcą sztuki, zbierał polskie szkło, miniatury i porcelanę. Ponadto wiadomo, iż w majątku rodzinnym Ciechanowieckich, w pałacu w Boczekowie, w ziemi połockiej na Białorusi, znajdował się zbiór obrazów i mebli¹⁰. Z kolei Kazimierz Robert Osiecimski-Hutten-Czapski (1866-1942), dziadek ze strony matki Andrzeja Ciechanowieckiego, mający kontakty z krakowskim środowiskiem artystycznym (przyjaźnił się m.in. z Jackiem Malczewskim, Julianem Fałatem, Wojciechem Kossakiem, Ludwikiem Pugetem), zbierał malarstwo współczesne. To on oprowadzał wnuka po zabytkach i muzeach Krakowa, a szczególnie po Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego, z umieszczoną na zewnętrznej części pawilonu muzealnego łacińską sentencją *MONUMENTIS PATRIAE NAUFRAGIO EREPTIS* (Pamiętkom



1. Profesor Andrzej Ciechanowiecki podczas obchodów jubileuszu 85-lecia urodzin na Zamku Królewskim w Warszawie

1. Professor Andrzej Ciechanowiecki during celebration of the 85th birthday jubilee at the Royal Castle in Warsaw

ojczystym ocalonym z burzy dziejowej)¹¹. Idea, która przyświecała Emerykowi Hutten-Czapskiemu (1828-1896), wielkiemu kolekcjonerowi i darczyńcy¹², stała się w niedługim czasie dewizą życiową Andrzeja Ciechanowieckiego.

Andrzej Ciechanowiecki jeszcze w dzieciństwie zaczął zbierać znaczki pocztowe, a później numizmaty. Przed II wojną światową miał pokaźny zbiór monet – od piastowskich po monety Stanisława Augusta. Kolekcja ta wraz z biżuterią rodzinną przepadła na początku wojny. Potem gromadził pamiątki historyczne, w tym głównie archiwalia rodzinne. Zbiór ten również przepadł na Wschodzie. Pasja kolekcjonerska nie opuściła Andrzeja Ciechanowieckiego nawet w czasie powstania i zaraz po wojnie. Na początku 1945 r. przyjeżdżał często do Warszawy, gdzie zamiast potrzebnego mu bardziej talerza gorącej zupy kupował antyki na targowisku przed hotelem Polonia. W czasie studiów w Krakowie zaczął handlować antykami. Spieniężenie tych antyków pozwoliło żyć jego matce i opłacać adwokatów podczas pobytu Andrzeja Ciechanowieckiego w więzieniu. Po wyjściu na wolność w 1956 r. Andrzej Ciechanowiecki zbierał malarstwo polskie; interesował się portretami sarmackimi, posiadał pokaźny zbiór prac Tadeusza Makowskiego, a nawet dzieła Tadeusza Kantora¹³. Oczywistym wydaje się fakt, iż „wyrobio-



2. Portret Księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun, 1793 r. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich
2. Portrait of Prince Adam Kazimierz Czartoryski, Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun, 1793. The Ciechanowiecki Foundation

na kolekcjonerska żyłka” odezwała się również na obczyźnie¹⁴. Zainteresowania kolekcjonerskie Andrzeja Ciechanowieckiego, które zaowocowały stworzeniem autonomicznych kolekcji, możemy pogrupować w cztery dziedziny: 1 – polonica, szeroko rozumiane, 2 – francuskie szkice olejne, 3 – medale, 4 – brązy.

Od samego początku pobytu w Londynie Andrzej Ciechanowiecki, doskonały znawca malarstwa i rzeźby, mający zawodowe kontakty z rynkiem sztuki, kierując się głębokim patriotyzmem wyszukiwał na zachodnim rynku antykwarycznym dzieła związane z Polską. Na wykształcenie się tego profilu zainteresowań kolekcjonerskich, jakim były polonica, wpłynęły wydarzenia wojenne, kiedy to był świadkiem rozgrabiania wspinających bibliotek i zbiorów dzieł sztuki w Mołodowie, we Lwowie i w Warszawie. W 1976 r. tak pisał do Andrzeja Ryszkiewicza: *Jak wiesz, zbieram wszędzie nasze monumenta naufragio patriae erepta, część powoli wraca do Polski, reszta kiedyś, po mojej śmierci*¹⁵.

Pierwsze zakupy poloniców sięgają 1962 r. – były to m.in. *Portret Marii Leszczyńskiej* autorstwa Charlesa -André Van Loo¹⁶ oraz *Bitwa Piotra Michałowskiego*. To, co przekraczało wówczas możliwości finansowe Andrzeja Ciechanowieckiego, sygnalizował polskim instytucjom kultury, które w latach 60. miały, co prawda skromne, możliwości zakupów dewizowych. I tak, za jego pośrednictwem wiele obiektów trafiło bądź powróciło do kolekcji wawelskiej¹⁷, później do zbiorów odradzającego się Zamku Królewskiego w Warszawie, a także innych instytucji. Między innymi do Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego dzięki staraniom kolekcjonera powrócił obraz *Wenus i Amor* Jana Massysa, datowany na lata 60. XVI w., stanowiący jeden z najcenniejszych obiektów tego muzeum¹⁸, zaś Muzeum Książąt Czartoryskich odzyskało m.in. cenny obiekt – „arabeskowy” kobierzec tzw. polski¹⁹.

Ciechanowiecki miał dostęp do katalogów aukcyjnych z całego świata, podróżując zawodowo odkrywał często nieznanne lub źle zidentyfikowane obiekty związane z Polską, zaś dzięki niezliczonym kontaktom zawodowym i osobistym otwierały się przed nim również kolekcje prywatne w Europie. Uzyskanie poloniców wymagało wielkiego nakładu energii, czasu, szczęścia, często perswazji. Poza tym, jak wspomina sam kolekcjoner: *Szybko rozeszła się wieść, iż istnieje jakiś „wariat” w Londynie, który kupuje polskie dzieła sztuki. [...] Propozycje zakupu zaczęły jakby same z siebie do mnie napływać i otwierać drogę do skupienia choćby w części rozproszonego mienia kulturalnego Rzeczypospolitej*²⁰. Tak było w przypadku *Portretu Adama Kazimierza Czartoryskiego* autorstwa Élisabeth Vigée-Lebrun, namalowanego w 1793 r. w Wiedniu. Kolekcjoner anegdotycznie wspomina, jak późnym wieczorem na ulicy w Mediolanie zaproponowano mu kupno portretu księcia Adama Czartoryskiego w czerwonym płaszczu. Andrzej Ciechanowiecki doskonale znał ten obraz, gdyż widział go w 1942 r. na zamku Potockich w Łańcucie, dobił więc targu na ulicy²¹.

Kolekcja poloniców powiększała się i w 1984 r. pojawiła się koncepcja utworzenia Fundacji. 4 października 1986 r. została powołana przez Sąd Wojewódzki w Warszawie Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie i był to wówczas jedyny tego rodzaju twór prawny w Polsce, który stał się przykładem dla innych fundacji rodzinnych, chociażby Fundacji im. Raczyńskich i Fundacji Książąt Czartoryskich. Oficjalną siedzibą Fundacji im. Ciechanowieckich jest Pałac pod Blachą w Warszawie, zaś jej majątek stanowi kolekcja dzieł sztuki, a także kapitał, pozwalający na działalność Fundacji²². Wyróżniającą cechą Fundacji im. Ciechanowieckich, a zarazem jej

głównym założeniem, jest wzbogacanie kolekcji muzeów polskich w formie długotrwałych depozytów, a nie stałe eksponowanie zbiorów fundacyjnych w jednym miejscu. W 1989 r. w Pałacu pod Blachą odbyła się czasowa wystawa dzieł sztuki ze zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich.

Zbiory Fundacji im. Ciechanowieckich obejmują blisko 3000 dzieł sztuki oraz archiwum i księgozbiór. W skład kolekcji artystycznej wchodzi cenne polonica odzyskane przez Andrzeja Ciechanowieckiego na Zachodzie. Jest to kolekcja malarstwa (głównie portrety osobistości polskich malowane m.in. przez Pierre'a Subleyrasa, Pietra Longhiego, Louisa Tocqué, Louisa de Silvestre'a, Élisabeth Vigée-Lebrun, François Gérarda, Marcella Bacciarellego), rzeźby (w dużej mierze popiersia osobistości historycznych autorstwa m.in. Cosima Fancelliego, Augustina Pajou, Bertela Thorvaldsena, Jeana Babtiste'a Carpeaux oraz znaczna ilość brązów, o czym poniżej), rysunków i akwarel (autorstwa m.in. Jeana-Pierre'a Norblina, Aleksandra Orłowskiego, Zygmunta Vogla, Jana Matejki), cennych tkanin (m.in. tapiserie z serii tkanin z przedstawieniami posągów antycznych bóstw w niszach, wykonanych dla Michała Kazimierza Ogińskiego, tapiseria z serii *Dzieje św. Pawła*, z herbem biskupa Załuskiego, wykonana we Flandrii po 1689 r., ponadto gobeliny z herbami Paców, kobierce z herbami Potockich i Radziwiłłów, pasy słuckie), mebli, złotnictwa i precjozów, numizmatów, broni oraz ceramiki. Zbiory Fundacji są stale powiększane przez jej założyciela, a znaczna ich część eksponowana jest we wnętrzach Zamku Królewskiego w Warszawie, m.in. w Galerii Sztuki Zdobniczej. Ponadto zbiory Fundacji wzbogacają inne muzea w formie depozytów²³.

Duża część poloniców z kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego trafiła do instytucji polskich jako dary. Spośród ponad 50 obiektów ofiarowanych Zamkowi Królewskiemu w Warszawie, liczne to portrety osobistości polskich²⁴, rzeźby, m.in. drewniana figura ludzkich rozmiarów *Jan III Sobieski* dłuta Pierre'a Vaneau (1653-1694), eksponowana w wyżej wspomnianej Galerii Sztuki Zdobniczej²⁵, a także obiekty rzemiosła artystycznego i starodruki. Do cennych darów wawelskich należy obraz *Zmartwychwstanie Chrystusa* autorstwa Bartholomaeusa Bruyna st. (1493-1555), ofiarowany w 1986 roku²⁶. Krakowskiemu Muzeum Narodowemu darował Andrzej Ciechanowiecki m.in. *Posązek konny Napoleona* odlany z brązu w 1841 r., autorstwa Piotra Michałowskiego²⁷. Ponadto Ciechanowiecki był konsultantem przy organizowaniu Daru Rządu Niemieckiego, który trafił do Polski w 1980 r., oraz innych darów rządów zagranicznych dla Polski²⁸.

Następnym autonomicznym zbiorem stworzonym przez Andrzeja Ciechanowieckiego była kolekcja francuskich szkiców olejnych z okresu od XVII do XIX w., licząca blisko trzysta obiektów. Kolekcja powstawała od wczesnych lat 60. XX w., a została sprzedana w 2002 r. w Paryżu. Andrzej Ciechanowiecki nabywał szkice olejne przeważnie na francuskim rynku sztuki, głównie w Paryżu, najczęściej jako anonimowe bądź zapomniane prace, przy czym głównym kryterium zakupu była ich wysoka jakość²⁹. Kolekcja stanowiła przegląd mistrzów złotego okresu malarstwa francuskiego i obejmowała szkice tak znanych artystów, jak Claude Vignon, Simon Vouet, Pierre Subleyras, François Boucher, Carle Vanloo, François-Pascal-Simon Gérard, Joseph-Marie Vien, Antoine-Jean Gros, Jean-Léon Gérôme, Henri Fantin-Latour, Jean-Baptiste Carpeaux oraz wysmakowane obrazy mniej znanych francuskich *petits maîtres*³⁰. W latach 1975-2001 kolekcja szkiców olejnych Andrzeja Ciechanowieckiego została zdeponowana jako zbiór edukacyjny w Uniwersyteckim Muzeum Sztuki przy Uniwersytecie Nowego Meksyku w Albuquerque. W międzyczasie ze względu na przeglądowy i edukacyjny charakter rozważany był jej zakup przez National Gallery w Londynie wspólnie z Courtauld Institute of Art, to przedsięwzięcie nie doszło jednak do skutku. W latach 1968-2001 obiekty z kolekcji brały udział w licznych wystawach: szkice były wypożyczane na ponad 50 ekspozycji tematycznych w Europie, Stanach Zjednoczonych oraz Japonii, większości z nich towarzyszyły katalogi. Najbardziej istotne były te poświęcone wyłącznie kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego. W latach 1973-1975 prezentowane były na wystawie „French Oil Sketches from an English Collection: Seventeenth Eighteenth, and Nineteenth Centuries”³¹. Kolejna niezwykle ważna wystawa, zatytułowana „French Oil Sketches and the Academic Tradition: Selections from a Private Collection on Loan to the University Art Museum of the University of New Mexico” pokazana była w latach 1994-1996 w Stanach Zjednoczonych oraz w Polsce³². Wystawa „Francuskie szkice olejne a tradycja akademicka” na życzenie kolekcjonera eksponowana była na Zamku Królewskim w Warszawie w terminie od 8 stycznia do 31 marca 1996 roku³³. Liczne wystawy świadczą o tym, jak znana i ceniona była ta kolekcja przez historyków sztuki.

Historię kolekcji szkiców olejnych Andrzeja Ciechanowieckiego zamyka paryska aukcja. W odróżnieniu od pozostałych zbiorów kolekcjonera nie trafiła ona do Polski, gdyż nie pasowała profilem do kolekcji muzeów polskich, i w 2002 r. uległa rozproszeniu. Zanim doszło do licytacji, 46 szkiców olejnych najbardziej reprezen-

3. Figura drewniana *Jana III Sobieskiego*, Pierre Vaneau (1653-1694). Dar Profesora Andrzeja Ciechanowieckiego dla Zamku Królewskiego w Warszawie
3. Wooden sculpture of *Jan III Sobieski*, Pierre Vaneau (1653-1694). Gift of Professor Andrzej Ciechanowiecki for the Royal Castle in Warsaw

tatywnych artystów dla tego zbioru kupiło Muzeum Sztuki w Los Angeles³⁴. Aukcja *Importante collection d'esquisses françaises du XVIIe au XIXe siècle* została zorganizowana w Paryżu, w czerwcu 2002 roku³⁵. Większość obiektów została kupiona przez prywatnych kolekcjonerów francuskich. Kilka szkiców trafiło do instytucji muzealnych, m.in. Muzeum Luwru nabyło szkic *Nieśmiertelna chwała Richelieu Phillipe'a de Champagne*, Muzeum-Zamek w Pau – szkic pt. *Anioł przezywający walkę u bram Paryża* Jeana-François De Troya, zaś Muzeum Île-de-France w Sceaux szkic *Portret rodziny księcia de Penthièvre* przypisywany Janowi-Baptyście Charpentierowi³⁶. Paryska wenta zakończyła się sukcesem, a całkowity dochód z licytacji został przeznaczony na rzecz Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich³⁷.

Przy okazji paryskiej aukcji Andrzej Ciechanowiecki podarował dwa obiekty ze swojej kolekcji muzeum francuskim: szkic pt. *Alegoria odnosząca się do polityki Józefa II*, autorstwa mało znanego lokalnego malarza Jeana Toula trafił do Muzeum Sztuk Pięknych w Bordeaux³⁸, zaś szkic Nicolasa Delobela pt. *Alegoria przyłączenia Lotaryngii do Francji* przypadł Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy³⁹. Ponadto, kolekcjoner złożył w darze na rzecz Zamku Królewskiego w Warszawie *Portret Ludwika XV w stroju koronacyjnym* pędzla Louisa-Michela Van Loo⁴⁰. Prace autorstwa Louisa de Boullogne mł. *Hagar i anioł*, Lodovica Lippariniego *Kain wraz z rodziną uciekający przed gniewem bożym* oraz szkic *Saint Agnes* pędzla Henri'ego Lehmana z 1859 r. trafiły jako dar do Uniwersyteckiego Muzeum Sztuki przy Uniwersytecie Nowego Meksyku w Albuquerque⁴¹.

Kolekcja szkiców olejnych Andrzeja Ciechanowieckiego, istniejąca blisko 40 lat, nazywana zbiorem o walorach encyklopedycznych⁴² oraz *une véritable anthologie de trois siècles de peinture française, du début*



*de XVIIe siècle à la fin du XIXe siècle*⁴³, znana była cenionym historykom sztuki i muzealnikiem, takim jak Pierre Rosenberg, Jacques Thuillier, Robert Rosenblum, Antoine Schnapper, Anne Sérullaz czy Sylvain Laveissière. O jej wysokim poziomie świadczy fakt, iż dziś część obiektów z tejże kolekcji eksponowana jest w salach wspomnianych wyżej muzeów.

Andrzej Ciechanowiecki, znawca rzeźby nowożytnej, stworzył również odrębną kolekcję w tej dziedzinie – kolekcję brązów. Zainteresowanie rzeźbą z brązu rozwinął w Londynie przy okazji uprawianego tam zawodu marszanda, ale sam określa je również jako typowo kolekcjonerską *coup de foudre*⁴⁴. Było ono naturalną konsekwencją zamiłowania do złotnictwa, którym zajmował się naukowo, co skierowało uwagę kolekcjonera ku rzeźbie małych rozmiarów, szczególnie ku złożonym brązom. Na początku kariery antykwarycznej Andrzej Ciechanowiecki zauważył, iż temat rzeźby z brązu jest niewystarczająco zbadany i wymaga studiów oraz opracowań naukowych. Pracując dla Mallet at Bourdon House, zorganizował wspomniane wyżej wystawy rzeźby francuskiej, w tym ekspozycje brązów. Należy zaznaczyć, iż Andrzej Ciechanowiecki wraz z angielskimi i niemieckimi badaczami przyczynił się do rozwoju studiów nad brązami francuskimi.

Od połowy lat 60. XX w. Andrzej Ciechanowiecki nabywał dzieła wielkich rzeźbiarzy francuskich końca XIX i początku XX w., francuskie brązy z XVII i XVIII w., renesansowe brązy niemieckie oraz klasycystyczne brązy włoskie. Brązy złote lub srebrzone były niezwykle rzadkością, poszukiwaną na ówczesnym rynku antykwarycznym⁴⁵. Z biegiem lat i w miarę powiększania się kolekcji, Andrzej Ciechanowiecki zaczął nabywać obiekty wykonane przez jednego mistrza. Wyodrębnił w swoim zbiorze grupę około 50 dzieł, w części złożonych brązów, anonimowego, dotąd niezidentyfikowanego niemieckiego mistrza, aktywnego około połowy XVII w., który praktykował najprawdopodobniej w Augsburgu. Prace nad jego identyfikacją nadal są prowadzone przez Andrzeja Ciechanowieckiego i od nazwiska kolekcjonera mistrz ten określany jest w literaturze przedmiotu jako *Ciechanowiecki Master*⁴⁶.

Kolekcja brązów została włączona do zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich i dziś większa jej część eksponowana jest we wnętrzach Zamku Królewskiego w Warszawie.

Kolejną kolekcją stworzoną przez Ciechanowieckiego jest zbiór złotych i złoconych medali i plakiet, liczący blisko 900 obiektów. Kolekcja powstawała od połowy lat 60. XX w. i zanim weszła do zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich, przechodziła burzliwe losy. Część jej tworzą obiekty z pierwotnych zbiorów Jamesa O'Byrne'a i Alfreda Morrisona⁴⁷. Medale z kolekcji Jamesa O'Byrne'a, kolekcjonera z Liverpoolu zmarłego pod koniec XIX w., pojawiły się na rynku antykwarycznym po 70 latach od śmierci zbieracza i część z nich została zakupiona przez Andrzeja Ciechanowieckiego w połowie lat 60. XX w. na aukcji w Christie's. Dużą część obiektów kolekcjoner nabył u antykwaruszy i numizmatyków. Andrzeja Ciechanowieckiego interesowały tylko medale złote i złoczone, i to było głównym wyznacznikiem tworzenia kolekcji⁴⁸. Richard Falkiner, specjalista w dziedzinie numizmatyki i medali, który pomagał Andrzejowi Ciechanowieckiemu w formowaniu kolekcji, jest również autorem wstępu do jej katalogu. Katalog autorstwa Jacquesa Fischera omawia 460 obiektów i powstał przy okazji wystawy pt. „Sculpture in Miniature. The Andrew S. Ciechanowiecki Collection of Gilt & Gold Medals and Plaquettes”, która pokazywana była w J.B. Speed Art Museum w Louisville w 1969 r., a następnie w Muzeum Sztuk Pięknych w Houston⁴⁹. Kolekcja cieszyła się dużym zainteresowaniem wśród kuratorów muzeów w Stanach Zjednoczonych, a od 1975 r. zdeponowana była w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie⁵⁰. W lutym 1980 r. w bostońskim muzeum doszło do nieszczęśliwego wypadku – z magazynów skradziono złotą biżuterię chińską oraz kilkanaście obiektów z kolekcji złotych i złoczonych medali Andrzeja Ciechanowieckiego, a ponad 200 zostało zarysowanych pilnikiem⁵¹. Następnie kolekcja została włączona do zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich. Powiększona o nowe obiekty, trafiła na Zamek Królewski w Warszawie, gdzie w Gabinetce Numizmatycznym jest eksponowana setka najlepiej zachowanych i najciekawszych obiektów⁵².



4. *Satyr porywający nimfę*, brąz złoty, XVII w., Mistrz Ciechanowieckiego. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich

4. *Satyr abducting a Nymph*, gilded bronze, seventeenth century, the Ciechanowiecki Master. The Ciechanowiecki Foundation

(Fot. 1 – K. Wiśniewski; 3 – M. Bronarski; 4 – A. Badach)

Kolekcja złotych i złoczonych medali oraz plakiet Andrzeja Ciechanowieckiego – jak sama nazwa zbioru wskazuje – obejmuje obiekty wykonane ze złota bądź złoczonego srebra, najczęściej jednak ze złoczonego brązu. Materiał, czyli względy estetyczne, oprócz względów historyczno-geograficznych, zazwyczaj branych pod uwagę w kolekcjach tego typu, stały się motywem przewodnim gromadzenia kolekcji. Medale i plakiety wchodzące w jej skład to obiekty od XV do XX w.⁵³, pochodzące z Anglii, Austrii, Francji, Hiszpanii, Niderlandów, Polski, Portugalii, Rosji, Włoch, Stanów Zjednoczonych, Szwajcarii i Szwecji. W kolekcji znajdują się obiekty wykonane przez znanych medalierów i rzeźbiarzy, jak Massimiliano Soldani-Benzi, Alessandro Algardi, Guillaume Dupré, Jean Mauger, Jean Jacques i Albert Désiré Barré, Benedetto Pistrucci czy Jean Bertrand Andrieu⁵⁴.

Działalność kolekcjonerska Andrzeja Ciechanowieckiego została nazwana przez Andrzeja Ryszkiewicza *kolekcjonerstwem naukowym*⁵⁵, czyli opartym na naukowej wiedzy. Ponadto jego zbieractwo, nacechowane patriotyzmem narodowym, wskazuje na tak charakterystyczną cechę polskiego kolekcjonerstwa. Można bowiem powiedzieć, iż hasło *monumentis naufragio patriae ereptis*, zaczerpnięte od Emeryka Hutten-Czapskiego, było wyraźnie obecne w działalności największych kolekcjonerów polskich, w poczet których wpisał się Andrzej Ciechanowiecki. Model kariery Ciechanowieckiego jako marszanda zbliżony jest do działalności Henryka Bukowskiego⁵⁶, wskazywanego przez A. Ryszkiewicza jako jego poprzednik⁵⁷. Kolekcjoner poprzez liczne dary na rzecz muzeów, ale przede wszystkim przekazując swój zbiór stworzonej przez siebie Fundacji, zmienił charakter swojej kolekcji z prywatnego na publiczny⁵⁸. Dał tym samym początek nowoczesnemu modelowi własności prywatnej kolekcji na gruncie muzealnictwa polskiego, jednocześnie inspirując do podejmowania podobnych działań, takich jak Fundacja im. Raczyńskich i Fundacja Książąt Czartoryskich.

Przypisy

¹ Klub Logofagów, uważany za pierwowzór Klubów Inteligencji Katolickiej, został rozwiązany przez A. Ciechanowieckiego w 1950 r. – patrz: A. Ciechanowiecki, *Klub Logofagów*, [w:] *Klub Logofagów – wspomnienia*, oprac. A. Rozmarynowicz, Kraków 1996, s. 38-41; T. Chrzanowski, *Adi i Logofagi*, „Tygodnik Powszechny” R. XXXIX: 1985, nr 21 (1874), s. 4; Tenże, *Przemówienia wygłoszone z okazji nadania członkostwa honorowego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, [w:] *Wystąpienia z okazji nadania dr. Andrzejowi Stanisławowi Ciechanowieckiemu członkostwa honorowego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, honorowego obywatelstwa miasta Ciechanowca, doktoratu honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego, członkostwa honorowego Polskiego Towarzystwa Heraldycznego* [b. m. d.], s. 8.

² Patrz A. Ciechanowiecki, *Złotnicy czynni w Krakowie w latach 1600-1700*, [w:] *Materiały do bibliografii, genealogii i heraldyki polskiej*, t. VI, Buenos Aires-Paryż 1974, s. 13-42.

³ A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonin. Untersuchungen zur Geschichte der polnischen Kultur und ihrer europäischen Beziehungen im 18. Jahrhundert*, Köln 1961.

⁴ Tenże, *Spain and Portugal*, [w:] *Word Furniture*, red. H. Hayward, London 1964, s. 61-64, 103-107, 160-165, 270-271.

⁵ *The “Animaliers”. French Animal Sculpture of the 19th Century* [katalog wystawy], Mallett at Bourdon House, London, 14th-30th November, London 1962; *Sculpture in Terracotta. Small Terracottas & Bozzetti of five Centuries* [katalog wystawy], Mallett at Bourdon House, London, 22nd October-9th November, London 1963; *Sculptures by Jules Dalou (1838-1902)* [katalog wystawy], Mallett at Bourdon House, London, 28th April-9th May, London 1964; *Sculptures and Sketches by Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875)* [katalog wystawy], Mallett at Bourdon House, London, 24th May-12th June, London 1965.

⁶ „Italian Paintings & Sculptures of the 17th and 18th centuries” (1966), „Forty Paintings & Sculptures from the Gallery’s Collections” (1966), „Recent acquisitions in Paintings and Sculptures” (1967), „Baroque Sketches, Drawings & Sculptures” (1967), „French Paintings & Sculptures of the 18th century” (1968), „French Paintings & Sculpture of the 17th century” (1968), „Baroque Paintings, Sketches and Sculptures for the Collector” (1968), „Paintings by Paul Huet (1803-1869) and some contemporary French sculpture” (1969), „French portraits in Painting and Sculpture (1465-1800)” (1969), „Baroque Art for the Collector” (1969), „Mannerist Paintings and Sculptures” (1970), „Paintings and Sculptures of the Baroque” (1970), „Fourteen Important Neapolitan Paintings” (1971), „Faces and Figures of the Baroque” (1971), „Venetian Drawings of the 18th century” (1972), „Sculptures of the 15th & 16th centuries” (1972), „Paintings & Sculptures, 1770-1830” (1972), „Paintings & Sculptures of the Italian Baroque” (1973), „Thorvaldsen: Drawings and Bozzetti. A loan exhibition from the Thorvald-

sen Museum in Copenhagen” (1973), „Religious and biblical themes in French Baroque Painting” (1974), „From Poussin to Puvis de Chavannes. A loan exhibition of French Drawings from the Collections of the Musée des beaux arts at Lille” (1974), „French Drawings – Neo-classicism” (1975), „Paintings by Luca Giordano” (1975), „German Baroque Drawings. A loan exhibition from the collection of various Museums in the Federal Republic of Germany organized by the Kunstmuseum in Düsseldorf” (1975), „John Flaxman” (1976), „Italian Paintings & Sculptures of the 17th and 18th centuries” (1976), „100 American Drawings from J.D. Hatch Collection. A loan exhibition from the Collection of John Davis Hatch” (1977), „Aspects of French Academic Art, 1680-1780” (1977), „The Finest Drawings from the Museums of Angers” (1977), „The Baroque in Italy: Paintings and Sculptures, 1600-1720” (1978), „Forgotten French Art from the First to the Second Empire” (1978), „Recent acquisitions: French Paintings & Sculptures of the 17th and 18th century” (1979), „100 of the finest Drawings from Polish Collections” (1980), „From Tintoretto to Tiepolo” (1980), „Art as decoration” (1981), „Seven centuries of European Sculpture” (1982), „Portraits & Figures in Paintings & Sculptures, 1570-1870” (1983), „Paintings & Sculptures of three centuries” (1984).

⁷ Wybrane recenzje: B. Wadia, *Classicists and Romantics of Baroque*, „Arts Review”, vol. 18: 1966, nr 18, s. 30; L. Frohlich-Bume, *Bildhausstellung des 17. Jahrhunderts in der Heim Galerie in London*, „Weltkunst”, vol. 38: 1968, nr 16, s. 758-759; F.N. Arnoldi, *An Exhibition of Italian Sculpture in London*, „The Burlington Magazine”, vol. 114: 1972, nr 834, s. 646-644; T. Crombie, *Naples to the Netherlands*, „Apollo”, vol. 87: 1973, nr 135, s. 606-607; J. Kenworthy-Browne, *Drawings and Models by Thorvaldsen*, „The Connoisseur”, vol. 184: 1973, nr 742, s. 256-260; D. Irwin, *Thorvaldsen in London*, „The Burlington Magazine”, vol. 116: 1974, nr 850, s. 60-61, 63; A. Laing, *German Baroque Drawings*, „The Burlington Magazine”, vol. 118: 1976, nr 874, s. 40-43, 45; D. Irwin, *John Flaxman’s Drawings*, „The Burlington Magazine”, vol. 118: 1976, nr 878, s. 333, 335-336; Ch. McCoroudale, *French Academic Art 1680-1780*, „The Connoisseur”, vol. 188: 1977, nr 784, s. 309; S. Beguin, *Drawings from the Museum of Angers*, „The Burlington Magazine”, vol. 120: 1978, nr 901, s. 249-253, 255-256, 259; E.K.W., *Baroque Art at the Heim Gallery*, „The Burlington Magazine”, vol. 120: 1978, nr 905, s. 554-556; R. Verdi, *London. Heim Gallery*, „The Burlington Magazine”, vol. 122: 1980, nr 929, s. 580, 590-593; T. Crombie, *A Portfolio from Poland*, „Apollo”, vol. 94: 1980, nr 808, s. 68; F. Spalding, *Arts as Decoration*, „Art Review”, vol. 33: 1981, nr 599, s. 285.

⁸ Liczne recenzje na łamach m.in. „The Times”, „The Daily Telegraph”.

⁹ Cyt. za A. S. Ciechanowiecki, *Słowo wstępne*, „Projekt” 1990, nr 5, s. 4.

¹⁰ Podczas I wojny światowej, w obliczu zbliżania się

frontu, na polecenie Marii Luizy Kimens (1869-1952), babki Andrzeja Ciechanowieckiego, przewieziono z Boczejkowa do Moskwy meble, obrazy i najcenniejsze przedmioty oraz archiwum rodzinne. Jak dotąd nie udało się odnaleźć kolekcji ani rodowych dokumentów. Patrz: S. Dumin, A. Rachuba, J. Sikorska-Kulesza, *Ciechanowieccy herbu Dąbrowa*, Warszawa 1997, s. 140-141.

¹¹ Pawilon przy ul. Wolskiej (dziś ul. Piłsudskiego 12), był własnością Emeryka Hutten-Czapskiego od 1894 r., muzeum jego imienia otwarte zostało w 1902 r. Patrz: M. Kocójowa, *Fundator Kolekcji Emeryk Hutten-Czapski (1828-1896) jako człowiek i kolekcjoner*, [w:] „*Monumentis Patriae...*” *Emerykowi Hutten-Czapskiemu w 110. rocznicę śmierci Muzeum Narodowe w Krakowie*, red. J. Skorupska, Kraków 2006, s. 26-28; J. Skorupska, *Darowizna rodziny Czapskich w 1903 roku*, [w:] *Ibidem*, s. 33.

¹² M. Kocójowa, *op. cit.*, s. 21-28.

¹³ Relacja z rozmowy z A. Ciechanowieckim przeprowadzonej 05.05.2009 w Solcu Zdroju.

¹⁴ A. Ryszkiewicz, *Na wystawie zbiorów fundacji Ciechanowieckich*, „Projekt” 1990, nr 5, s. 7.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Obraz do 1989 r. w zbiorach Fundacji im. Ciechanowieckich, w 1999 r. darowany przez A. Ciechanowieckiego Zamkowi Królewskiemu, w 2000 r. zdeponowany w Wersalu w wymiennie za dwa portrety Marcello Bacciarellego przedstawiające rodziców króla Stanisława Augusta. Patrz: *Zbiory Fundacji im. Ciechanowieckich. Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanych ze zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich* [katalog wystawy], Pałac pod Blachą w Warszawie, Warszawa 1989, nr kat. 28; D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo do 1900. Zamek Królewski w Warszawie. Katalog zbiorów*, Warszawa 2007, nr kat. 198.

¹⁷ Za pośrednictwem A. Ciechanowieckiego powrócił do kolekcji wawelskiej *Portrait Gian Jacopa Caraglia, złotnika królewskiego* Parisa Bordone (1495-1570) z ok. 1560 r. Obraz nabyty przez A. Ciechanowieckiego w 1968 r., odkupiony przez Juliana Godlewskiego z Lugano w 1972 r. i ofiarowany na Wawel. Patrz: A. Ciechanowiecki, *Polonica na Wyspach Brytyjskich*, Londyn 1966, s. 197; *Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu*, red. J. Szablowski, Warszawa 1990, s. 232; AZK PZS – II – 25, TeKa Dary Muzealiów, J. Godlewski – obraz: Paris Bordone, J.J. Caraglio, karta 151.

¹⁸ Obraz został odnaleziony w Heidelbergu w 1976 r., wykupiony od ówczesnych właścicieli przez A. Ciechanowieckiego, przekazany do Muzeum UJ w r. 1984. Patrz: A. Jasińska, *Malarstwo obce w zbiorach Collegium Maius. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Katalog*, t. 2, Kraków 2003, s. 13, 209-213; *Skarby Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 600-lecie odnowienia Akademii Krakowskiej* [katalog wystawy], red. R. Banaszewski, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 11 maj - 15 lipiec 2000, Kraków 1999, s. 122.

¹⁹ Obiekt znajdował się w kolekcji Czartoryskich, został zagarnięty przez Niemców z Muzeum Czartoryskich w Krakowie w 1940 r. Kobierzec tzw. polski został wystawiony na aukcji w Christie's w Londynie w 1990 r., licytacja zosta-

ła wstrzymana przez A. Ciechanowieckiego, który następnie współfinansował proces sądowy i koszty ugody między austriackim antykwariuszem a Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. W wyniku ugody obiekt powrócił do kraju w 1997 r. Patrz: Z. Żygulski, *Bezczenny kobierzec – odzyskany*, „Cenne, bezcenne, utracone” 1997, nr 6; www.icons.pl/cenne/art.php?dz=1&id=1997-06-03. FC, Archiwum Andrzeja Stanisława Ciechanowieckiego, cz. VI (nieopracowana), teczka nr 37, 44, 59, 99.

²⁰ A. S. Ciechanowiecki, *Słowo wstępne*, s. 5.

²¹ Relacja z rozmowy z A. Ciechanowieckim przeprowadzonej 15.05.2008 w Londynie.

²² Celem Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich jest gromadzenie, wystawianie, przechowywanie, zabezpieczanie, zapewnienie konserwacji oraz naukowe opracowanie zbiorów dzieł sztuki przekazanych przez Andrzeja Ciechanowieckiego do Fundacji. Patrz: *Statut Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich z Zamku Królewskim w Warszawie*, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie, pl. Zamkowy 4, 00-277 Warszawa; Fundacja udziela stypendiów zagranicznych dla Polaków, finansuje bądź współfinansuje wydawnictwa z dziedziny historii sztuki, genealogii i heraldyki, m.in. wielotomowe dzieło Romana Aftanazego *Materiały do dziejów rezydencji* wydawane przez Instytut Sztuki PAN, *Siedziby Kiszków i Radziwiłłów na Białorusi w XVI-XVIII wieku. Opisy z zasobu Archiwum Głównego Akt Dawnych*, oprac. J. Zawadzki, Warszawa 2002. Patrz: S. Dumin, A. Rachuba, J. Sikorska, *op. cit.*, s. 157.

²³ Depozyty w Zamku Królewskim na Wawelu: m.in. dwie tapiserie *Herkules* i *Saturn*, z serii tkanin z przedstawieniami posągów antycznych bóstw w niszach, wykonanych w Słonimiu w warsztacie Johanna Karla Kletscha, w latach 1783-1790 dla hetmana wielkiego litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego dla dekoracji jego rezydencji w Słonimiu. Pozostałe depozyty w Zamku Królewskim na Wawelu patrz: *Zbiory wawelskie. Zakupy – depozyty – dary 1990-1991* [katalog wystawy], Zamek Królewski na Wawelu, czerwiec – sierpień 1992, Kraków 1992, nr kat. 35, il. 2, nr kat. 34, il. 3, nr kat. 38, il. 13, nr kat. 39, il. 14, nr kat. 37, il. 15; *Zbiory wawelskie. Zakupy – depozyty – dary 2000-2006* [katalog wystawy], Zamek Królewski na Wawelu, lipiec – październik 2007, Kraków 2007, nr kat. 71, il. 43, nr kat. 36, il. 6; *Zbiory wawelskie. Nabytki 2008* [katalog wystawy], Zamek Królewski na Wawelu, czerwiec – wrzesień 2008, Kraków 2008, nr kat. i il. 38, s. 40-42. Depozyty w Muzeum Warmińskim w Lidzbarku Warmińskim: Galeria Portretów Krasickich, złożona z 28 portretów *en grisaille*, namalowanych przez F. Klossa w 1786 r., uzupełniona o 6 portretów z okresu od końca XVII w. do 1840 roku. Depozyty w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze: m.in. obrazy autorstwa T. Kuntze-Kunicza, artysty urodzonego w Zielonej Górze. Depozyty w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie – 19 obrazów o tematyce religijnej. Depozyty w Muzeum-Zamku w Łańcucie – m.in. portrety Potockich. Poza tym depozyty w Muzeum w Wilanowie, Muzeum Narodowym w Poznaniu i Warszawie. 44 obiekty zdeponowane w Muzeum Polskim w Rapperswilu.

Informacje przekazane przez kustosa kolekcji Fundacji im. Ciechanowieckich, p. Ewę Halls.

²⁴ D. Juszcak, H. Małachowicz, *op. cit.*, nr kat. 121, 127, 171, 180, 198, 199, 324, 355, 377, 399, 405.

²⁵ Patrz: *Księga wpływu muzealiów. Zarząd Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa, pl. Zamkowy 4, za lata 1978-1992. Księga darów II*, s. 181, nr 3119.

²⁶ *Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu*, red. J. Szablowski, Warszawa 1990, s. 232; „Zmartwychwstanie” *Barthela Bruyna powróciło na Wawel*, „Echo Krakowa” R. XL: 1986, nr 111 (12157), s. 1-2; FC, Archiwum Andrzeja Stanisława Ciechanowieckiego, FC/1251/94, Polish Museums (including Wawel), list 9.07.1986 r.

²⁷ *Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin* [katalog wystawy], red. J. K. Ostrowski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 402-403, nr kat. 456; J. K. Ostrowski, *Piotr Michałowski*, Warszawa 1985, s. 18-20; FC, Archiwum Andrzeja Stanisława Ciechanowieckiego, FC/1251/94, Polish Museums (including Wawel), list 26.01.1974 r.

²⁸ D. Juszcak, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 21-22.

²⁹ J. Coignard, *Esquisses d'un vie*, „Connaissance des Arts” 2002, nr 595, s. 48.

³⁰ *Przemówienie prof. dr. hab. Andrzeja Rottermunda, dyrektora Zamku Królewskiego w Warszawie, wygłoszone na otwarciu wystawy Francuskie szkice olejne a tradycja akademička w dniu 8 stycznia 1996 roku*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 1/33, s. 63-64.

³¹ *French Oil Sketches from an English Collection: Seventeenth Eighteenth, and Nineteenth Centuries* [katalog wystawy], red. J. Patrice Marandel, Museum of Fine Arts w Houston, Indianapolis Museum of Art w Louisville, J. B. Speed Museum w Providence, Museum of Art przy Rhode Island School of Design w Providence, Elvehjem Art Center w Madison, University Art Gallery w Binghamton, Cummer Gallery of Art w Jacksonville, Institute of Art w Minneapolis, 1973-1975, Houston 1975.

³² *French Oil Sketches and the Academic Tradition, Selections from a Private Collection on Loan to the University Art Museum of the University of New Mexico, Albuquerque* [katalog wystawy], red. P. Walch, J. Barnes, J. Patrice Marandel, D. Gustafson, A. Laing, A. Latreille, Mint Museum of Art, Charlotte, NC, October 14, 1994 - December 11, 1994; Society of the Four Arts, Palm Beach, FL, January 6, 1995 - February 5, 1995; Arkansas Arts Center, Little Rock, AR, March 2, 1995 - June 4, 1995; Michael C. Carlos Museum, Atlanta, GA, September 22, 1995 - November 19, 1995; New York - Philadelphia 1994. Ta sama wystawa, w nieco zredukowanej formie, z ww. katalogiem, była prezentowana w Dahesh Museum w Nowym Jorku, w terminie 22 wrzesień 1998 - 2 styczeń 1999.

³³ Faktu prezentowania wystawy w Warszawie nie uwzględnia ww. katalog wystawy. Patrz: *Przemówienie prof. dr. hab. Andrzeja Rottermunda...*, *op. cit.*, s. 63-64; H. Małachowicz, *Francuskie szkice olejne*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 1/33, s. 65-68.

³⁴ J.P. Marandel, *French Oil Sketches from the Los Angeles County Museum of Art. 17th Century - 19th Century*, Los Angeles 2002, s. IX, 2-3, 46-47, 70-71, 76-77; FC, Archiwum Andrzeja Stanisława Ciechanowieckiego, cz. VI, poz. 104. [Marandel: Personal], Faktura z dnia 26.10.2000.

³⁵ *Importante collection d'esquisses françaises du XVIIIe au XIXe siècle* [katalog aukcyjny], Drouot Richelieu, Paris, vendredi 28 juin, 2002.

³⁶ E. Bobrowska-Jakubowska, G. Jakubowski - B. de Weydenthal, *Aukcja kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego*, „Gazeta Antykwaryczna” 2002, nr 10 (79), s. 61; *Importante collection d'esquisses...*, s. 25, 84.

³⁷ E. Bobrowska-Jakubowska, G. Jakubowski - B. de Weydenthal, *op. cit.*, s. 60; J. Coignard, *op. cit.*, s. 50.

³⁸ *Importante collection d'esquisses...*, s. 4.

³⁹ *Ibidem*, s. 5.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 2.

⁴¹ *University of New Mexico. Art Museums. Highlights of the Collections*, red. P. Walch, Albuquerque 2001, s. 55, 65, 70.

⁴² J.P. Marandel, *Ambigüités de l'esquisse*, „Connaissance des Arts” 1995, nr 514, s. 44.

⁴³ Cyt. za J. Coignard, *op. cit.*, s. 50.

⁴⁴ H. Demoriane, *Vous aussi, devenez collectionneur de bronzes*, „Connaissance des Arts” 1965, nr 163, s. 70.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 70-77.

⁴⁶ *European Bronzes from the Quentin Collection* [katalog wystawy], M. Leithe-Jasper, P. Wengraf, The Frick Collection, New York, 28th September 2004-2nd January 2005, New York 2004, s. 250-251; T. Knox, *Art in Trust for Poland*, „Apollo”, vol. CLXI: 2005, nr 520, s. 70; (Autor tej grupy brązów określany jest również jako *Fitzwilliam Master* od depozytu grupy brązów z kolekcji A. Ciechanowieckiego w Fitzwilliam Museum w Cambridge, patrz: Ch. Avery, *La Spezia. Museo Amedeo Lia. Sculture: bronzetti, placchette, medaglie*, La Spezia 1998, s. 157-165.) Określenie *Ciechanowiecki Master* stosowane jest w opisach obiektów brązowych przez renomowane galerie rzeźby, np. Danny Katz Ltd. London (patrz: www.katz.co.uk/Satyr-and-Satyress-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=158026. 20.03.2009).

⁴⁷ *Sculpture in Miniature. The Andrew S. Ciechanowiecki Collection of Gilt & Gold Medals and Plaquettes*, [katalog wystawy], red. Jacques Fischer, The J.B. Speed Art Museum, Louisville, 20th October-23rd November 1969, London 1969, s. 6.

⁴⁸ Relacja z rozmowy z Richardem Falkinerem przeprowadzonej 27.05.2008 w Evesham.

⁴⁹ Przy okazji pokazu w Houston, kolekcjoner podarował tamtejszemu muzeum Medal Napoleona Bonaparte z 1801 r., autorstwa Jean Pierre Droza.

⁵⁰ Heim Gallery records, 1965-1991, Research Library, The Getty Research Institute, Accession number 910004, Box 4, Folder 11, List z dnia 3.01.1975.

⁵¹ Heim Gallery records, 1965-1991, Research Library, The Getty Research Institute, Accession number 910004, Box 4, Folder 11, List z dnia list 28.02.1980, Folder 13, Raport o stanie uszkodzenie 204 obiektów.

⁵² Nowe nabytki zostały naukowo opracowane przez Marię Stahr, specjalistkę w dziedzinie numizmatyki. Niepublikowany spis jej autorstwa obejmuje 368 obiektów poza katalogiem drukowanym J. Fischera. Patrz: M. Stahr, *Fundacja zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie. Kolekcja złotych i złotych plaket i medali. 368 medali poza katalogiem drukowanym*, Poznań 2002. Niepublikowany spis znajduje się w Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie, pl. Zamkowy 4, 00-277 Warszawa, udostępniony autorce dzięki uprzejmości kustosa zbiorów Fundacji.

⁵³ Do najstarszych medali należy włoski Medal Taddeo di Guidacci Manfredi, wykonany przez złotnika i medaliera Gianfrancesca Enzolę, w 1461 r. Patrz: *Sculpture*, nr kat. i il. 299, 300; M. Stahr, *op. cit.*, poz. 247, 248. Do najnowszych medali należy Medal Andrzeja S. Ciechanowieckiego z okazji siedemdziesięciolecia, wykonany przez Gustawa Zemłę w 1994 roku.

⁵⁴ *Sculpture*, nr kat. i il. 126, 136, 141, 155-161, 167, 169, 177, 179, 181-184, 187, 208, 215, 216, 219, 229, 299, 300, 386, 452.; M. Stahr, *op. cit.*, poz. 74, 131, 134, 144, 180-182, 187, 247, 248.

Magdalena Białonowska

Andrzej Stanisław Ciechanowiecki – Collector

Andrzej Ciechanowiecki, collector, art merchant and patron of the arts, was born on 28 September 1924 in Warsaw. In 1961 Ciechanowiecki settled in London, where as an acclaimed art historian he joined a group of eminent art merchants. In 1961-1965 he was a shareholder of the Mallet Gallery at Bordoun Mouse. As an owner of the Heim Gallery in 1966-1986, Ciechanowiecki organised 38 exhibitions dedicated to French and Italian art and accompanied by scientific catalogues, which continue to be recognised as essential points of reference for other publications. Finally, in 1985-1995 Ciechanowiecki was the head of the Old Masters Gallery. Living and working in London, he remained an active collector and compiled four collections: 1. *Polonica*, 2. French oil sketches, 3. bronze sculptures and 4. medals.

Borrowing E. Hutten-Czapski's motto: *monuments neuralgia patria ereptis*, Ciechanowiecki searched the Western antiquities market for works connected with Poland. His *Polonica* collection became part of the Ciechanowiecki Family Collection Foundation at the Royal Castle in Warsaw, founded in 1986 and today encompassing almost 3000 works of art, an archive and a book collection. The art collections consist of paintings (mainly portraits by, i.a. P. Subleyras, L. Tocqué, L. de Silvestre, E. Vigée-Lebrun, F. Gérard, M. Bacciarelli), sculptures (i.a. A. Pajou, B. Thorvaldsen, J.-B. Carpeaux and a considerable number of bronzes), drawings and watercolours (i.a. J.-P. Norblin,

⁵⁵ A. Ryszkiewicz, *Na wystawie zbiorów Fundacji Ciechanowieckich*, „Projekt” 1990, nr 5, s. 7.

⁵⁶ Henryk Bukowski (1839-1900) – kolekcjoner i antykwariusz. Założyciel działającego do dzisiaj w Sztokholmie znanego domu aukcyjnego *Bukowskis*. Kolekcjonował polonika, a następnie przekazywał w darze do Biblioteki Akademii Umiejętności, Biblioteki Jagiellońskiej, Muzeum Narodowego w Krakowie, Towarzystwa Przyjaciół Nauki w Poznaniu, zasłużył się dla Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu. Patrz: A. Lewak, *Bukowski, Henryk*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, red. W. Konopczyński, t. III, Kraków 1937, s. 120-121.

⁵⁷ A. Ryszkiewicz, *Na wystawie zbiorów*, s. 8; Tenże, *O zbiorach Fundacji imienia Ciechanowieckich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LIV: 1992, nr 4, s. 81.

⁵⁸ Por. Z. Żygulski, *Funkcje publiczne zbiorów prywatnych*, [w:] *Zbiory publiczne a kolekcjonerstwo prywatne. Problematyka ochrony dziedzictwa kulturowego w przeszłości i dzisiaj. Sesja naukowa w Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowana przez pracowników Zbiorów Sztuki Starożytnej, listopad 1998*, red. J. Lipińska, Warszawa 2000, s. 37-41.

J. Matejko), valuable fabrics (i.a. precious tapestries, carpets with the coats of arms of the Potocki and Radziwiłł families, *kontusz* sashes), furniture, goldsmithery and valuables ancient coins, weapons and pottery. The majority of the artworks is exhibited at the Royal Castle in Warsaw.

The collection of French oil sketches from the seventeenth-nineteenth century included almost 300 exhibits – the works of, i.a. S. Vouet, P. Subleyras, F. Boucher, F. Gérard, L. Gérôme and J.-B. Carpeaux. 46 sketches were purchased by the Los Angeles County Museum and the rest was auctioned in 2002.

The bronze collection includes French bronzes from the seventeenth and eighteenth century, Renaissance German bronzes and Classicistic Italian bronzes. Ciechanowiecki distinguished a group of works by an as yet unidentified German master working around the middle of the seventeenth century, since then discussed in literature on the subject as the *Ciechanowiecki Master*.

The last collection of almost 900 gold and gold-plated medals and plaques from the fifteenth-twentieth century has been executed by well-known medallists and sculptors.

The activity pursued by A. Ciechanowiecki can be described as *scientific collecting*, i.e. based on a scientific knowledge of the subject matter. Distinguished by national patriotism, his collections additionally emphasise this highly characteristic quality present in the tradition of Polish collecting. □

KREACJA OBIEKTU MUZEALNEGO NA PRZYKŁADZIE ZARYSU PROJEKTU WYSTAWY KOLEKCJI BIEŻANOWSKIEJ

Badania nad historią uzbrojenia Armii Krajowej idą najczęściej w jednym kierunku – opracowań o charakterze technicznym i techniczno-historycznym. Brak jest szerszego spojrzenia, wyraźnie uwzględniającego antropologię społeczną. Niech niniejszy tekst będzie pierwszą (chyba) próbą takiego spojrzenia na największy zachowany arsenał poakowski, jakim jest tzw. Kolekcja Bieżanowska, która znajduje się w zbiorach Muzeum Armii Krajowej w Krakowie. Niedookreślenie jej kontekstu kulturowego, rzeczywistości historycznej, w której powstawała i trwała, wyraźnie zubaża wiedzę o epoce, ale i o zasobach Muzeum AK. Podczas projektowania dotychczas funkcjonującej ekspozycji stałej zupełnie (najprawdopodobniej bezwiednie) zbagatelizowano fakt jej istnienia, czego efektem jest jej nieobecność na wystawie. Artykuł będzie zatem próbą osadzenia Kolekcji Bieżanowskiej w rzeczywistości muzealnej, już to jako poszczególnych obiektów, już to jako całego zespołu. Przy obecnym, niezbyt zaawansowanym stanie swoich badań, nie mogę pokusić się o opracowanie szczegółowego scenariusza wystawy Kolekcji Bieżanowskiej¹, ale przydatnym dla mnie będzie zaprezentowanie garści refleksji na ten temat, które później posłużą mi do sformułowania propozycji wystawy przy spodziewanej zmianie ekspozycji stałej.

Od kontekstu pierwotnego do kontekstu wystawowego, czyli jak powstała Kolekcja Bieżanowska

Geneza i warunki, w jakich powstawała zbrojownia, mają zasadnicze znaczenie w budowaniu „kontekstu

wystawowego”. Podczas wojny dla wszystkich organizacji konspiracyjnych, nie wyłączając z tego największej i najsilniejszej armii polskiego państwa podziemnego – ZWZ-AK, jednym z najbardziej palących problemów był głód broni. Broń była potrzebna do akcji zbrojnych w czasie okupacji, ale przede wszystkim starano się ją zbierać na użytek spodziewanego powstania powszechnego. Robiono to na różne sposoby. Najmniej uciążliwym było zbieranie porzuconej broni na pobojowiskach wrześniowych, ewentualnie lokalizowanie miejsc, w których żołnierze polscy tuż przed kapitulacją starali się ją prowizorycznie konserwować i chować (najczęściej w ziemi). Broń ta najczęściej była w nienajlepszym stanie technicznym, a i możliwości jej pozyskiwania w taki sposób ograniczone. Imano się zatem wykradania broni z zakładów remontujących bądź produkujących broń dla okupanta, jak również z transportów (najczęściej kolejowych), a także zdobywania jej w akcjach rozbijania niemieckich żołnierzy. Starano się również kupować broń od Niemców oraz ich sojuszników na froncie wschodnim – Węgrów i Włochów. Skromne zasoby uzupełniano podejmując w konspiracyjnych warunkach własną produkcję broni strzeleckiej i środków bojowych, takich jak np. materiały wybuchowe.

A w jaki sposób zgromadzono arsenał należący do Kompanii „Łan” Batalionu „Mrówka” 12 Pułku Piechoty AK, nazwany przez nas Kolekcją Bieżanowską? Opisał to jej darczyńca, dr Stanisław Wcisło w swoich wspomnieniach pt. *Spacer nocą*². Nieco wiadomości uzupełniających wnosi list dra Wcisły do Muzeum AK, który był odpowiedzią na moją ankietę. Pytania w niej zawarte dotyczyły zagadnień związanych z kolekcją.

Jakkolwiek broń była gromadzona przez cały okres okupacji, to pod koniec wojny nastąpiła intensyfikacja akcji pozyskiwania broni poniemieckiej, ze względu na duże rozprężenie panujące w szeregach wycofującego się Wehrmachtu. Tak np. ckm Maxim wz.1910 został zdobyty w styczniu 1945 r. na opuszczonym posterunku Bahnschutzu (niemieckiej straży kolejowej) wraz z inną bronią. Sam „skok” na posterunek Wcisło opisał bardzo dokładnie, ponieważ osobiście w nim uczestniczył³.

Najbardziej pożądanym obiektem westchnień młodych podchorążych z Biezanowa był jednak niemiecki karabin maszynowy MG-42. Równie pożądanym, co nieosiągalnym... aż do styczniowego poranka 1945 roku. Tuż przed rozpoczęciem ofensywy przez Armię Czerwoną dwóch podchorążych Kompanii „Łan” – „Rudy i „Żmija” – przed świtem włamało się do wagonu pociągu towarowego mającego ruszyć na front i ukradło karabiny maszynowe MG-42. Wcisło pozostawił nam zbeletryzowany opis tej akcji, której, jak sam przyznał w swoim liście, również był uczestnikiem⁴.

Kolejne niezwykle cenne egzemplarze broni – polskie granatniki wz. 36 akowcy nabyli *bez pośredników* niejako wprost od producenta. Ich koledzy pracujący w Zakładach Zieleniewskiego, gdzie ta broń była przed wojną produkowana, wynieśli w częściach sztuki już wytworzone, nie odebrane przez WP przed 1 września 1939 roku⁵.

Stanisław Wcisło określił proveniencję jeszcze innych egzemplarzy broni przechowywanych w tzw. skrytce biezanowskiej twierdząc, że karabinki Manlicher-Carcano zostały wyniesione z opuszczonego posterunku Bahnschutzu ok. 17 stycznia 1945 r., zaś pozostałe pochodziły z koleżeńkiego depozytu złożonego przez dowódcę plutonu „Żelbet”, który nie odebrał tej broni, ponieważ amunicja do niej była trudno dostępna. Pozostałością po przygotowaniach do obrony Krakowa przez Niemców na przełomie 1944 i 1945 r. są dwie lufy działek przeciwlotniczych kal. 20 mm oraz wyrzutnie Panczerfaust. Ponadto w skrytce zgromadzona była duża ilość amunicji strzeleckiej do broni krótkiej i długiej oraz do wspomnianych działek, których podstawy zresztą pozostawiono po wojnie



1. Wystawa stała – tzw. Zbrojownia w prawym skrzydle wielkiej gabloty, w której obecnie znajduje się gros Kolekcji Biezanowskiej eksponowanej wspólnie z innymi militariami

1. Permanent exhibition – the so-called Armoury in the right wing of a large showcase, at present featuring the majority of the Biezanów Collection, displayed together with other militaria

na zewnątrz, bo z racji niepozornego wyglądu mogły uchodzić za sprzęt rolniczy⁶.

Pozostała broń ze „skrytki biezanowskiej” nie odznaczała się widać czymś wyjątkowym, bo dr Wcisło nie wspominał o niej – zapewne pozyskana została w rezultacie przedsięwzięć podobnych do opisywanych wyżej.

Analizując genezę Kolekcji Biezanowskiej nie można nie zwrócić uwagi na to, że zdecydowana jej większość pochodziła z kradzieży! W uwarunkowaniach, w jakich gromadzona była broń Kompanii „Łan”, zwykły porządek społeczny był odwrócony – powodem do chwały było okradanie okupantów i to w tak szczytnym celu, jak gromadzenie narzędzi do ich fizycznej likwidacji. W normalnie funkcjonującym społeczeństwie kradzież, a przy tym usiłowanie zabójstwa to oznaki dysfunkcji społecznej osobnika. W warunkach wojny to „chleb powszedni”⁷.

Jeszcze jeden rys zwraca uwagę – charakterystyczna dla tego kontekstu historyczno-kulturowego apoteoza broni, wręcz sakralizacja tego typu przedmiotów, pozostających przecież bez wątpienia w sferze głębokiego profanum. Dla żołnierza pochodzącego w owym czasie z masowego poboru broń była niczym więcej jak narzędziem walki – umiejętne jej użycie, połączone z przysłowiowym szczęściem, było gwarancją prze-



2. Grzbiet komory zamkowej karabinka Mauser 98k, podstawowej broni Wehrmachtu w okresie II wojny światowej. Nazwa producenta zakodowana jest w postaci wybitej na grzbiecie punicy: *duv*, która oznacza Berlin Lübecker Maschinenfabrik, Bernard Berghaus, Werk Lübeck, Lübeck, Helmstr. 29-35. Poniżej kodu wytwórcy ostatnie dwie cyfry rocznej daty produkcji: 42, numer seryjny na lewym boku. Powyżej kodu wytwórni punca odbioru technicznego, *Abnehmenstempel*, tzw. *Waffenamt*. Na lufie wkręconej w komorę bicia wytwórcy lufy. Łoże wykonane ze sklejki bukowej, materiału charakterystycznego dla uproszczonego wariantu tego karabinka produkowanego w drugim etapie wojny, tzw. *Kriegsmodell*

2. Top of the lock chamber of a Mauser 98k, the basic weapon of the Wehrmacht during the Second World War. The name of the producer is encoded as: *duv*, which signifies: Berlin Lübecker Maschinenfabrik, Bernard Berghaus, Werk Lübeck, Lübeck, Helmstr. 29-35. Below the producer's code – two numbers of the year of production: 42, and a series number on the left side. Above the code: the technical reception stamp: *Abnehmenstempel*, the so-called *Waffenamt*. On the barrel inserted into the chamber: the name of the producer. The gunstock is made of beech plywood, characteristic for a simplified variant of this gun produced during the second stage of the war, a so-called *Kriegsmodell*



życia, ale w warunkach chaosu i odwrotu często była przez niego porzucana. Nie posiadała w jego rękach cech indywidualnych – stanowiła masowy wytwór przemysłu wojennego, który jak każdy mechanizm należało po prostu chronić przed uszkodzeniem i konserwować. Natomiast u naszych podchorążych AK, kolekcjonerów mimo woli, daje się zaobserwować postawa całkowicie odmienna. Broń jest przedmiotem uwielbienia, marzeń, traktowana jest niemalże jak relikwia. Oczywiście można przyczyn szukać w tradycyjnym „polskim śnie o szpadzie” połączonym z prawdziwym głodem broni podczas okupacji niemieckiej, ale czy to tłumaczy wszystko? Symptomatyczna jest postawa akowców transportujących przez śniegi bieżanowskie ciężkie karabiny maszynowe: *Ze swym ciężkim ładunkiem byli nieruchawi, jak dzieciak raczkujący, ale nie oddaliby tej broni, chyba z życiem*⁸.

Należące do kolekcji, początkowo bezimienne, opatrzone jedyną cechą wyróżniającą w postaci numeru i symbolu serii produkcyjnej poszczególne egzemplarze broni tego samego typu otrzymały znamię niepowtarzalności – nazwy własne, które wybito im na lewym boku komory zamkowej, tuż nad rękojeścią i kabłąkiem spustowym. Mało tego imiona te, nadawane niezwykle uroczyście, odpowiadają pseudonimom konspiracyjnym podchorążych, którzy byli żołnierzami Kompanii „Łan”⁹. Nadto w Kolekcji Bieżanowskiej znajdują się również MG-34 o nazwie „Lotnik”, MG-42 „Rudy”, „Janusz”, „Prąd”¹⁰.

Z pewnością można tu mówić o zjawisku antropomorfizacji i personalizacji. Świadczy to o roli jaką wyznaczono tym przedmiotom – autentycznych, długo oczekiwanych towarzyszy, istot niemalże ludzkich, sprzęgniętych ze swoimi „panami”. Podobne zjawisko kulturowe funkcjonowało m.in. w tradycji germańskiej, gdzie miecze miały swoje imiona; np. miecz Gram, którym Zygfryd z *Pieśni o Nibelungach* zabił smoka, Miming

3. Środkowa część karabinka Mauser 98k: komora zamkowa i zamek. Widoczne ślady długotrwałego przechowywania broni w niezbyt korzystnych warunkach w skrytce bieżanowskiej, w postaci głębokich miejscowych wżerów korozyjnych

3. Middle part of a Mauser 98k: lock chamber and lock. Visible traces of long-term storage in unfavourable conditions in the Bieżanów cache in the form of deep corrosion

– miecz Dideryka, króla Ostrogotów (445-526 n.e.) czy Skofnung, legendarny miecz króla duńskiego Rolfa Krake (VI w.). Do tradycji tej nawiązywano w armii niemieckiej jeszcze w czasie II wojny światowej, nadając wybitnym działom, jak moździerz 500 mm typu „Karl”, imiona: „Adam”, „Eva”, „Thor”, „Loki”, „Ziu”. Zauważyć należy wszakże, że nie występował tu tak osobisty związek emocjonalny człowieka z przedmiotem, jak u żołnierzy Armii Krajowej.

Przyszedł moment, w którym broń trzeba było albo zdać do Urzędu Bezpieczeństwa, albo zniszczyć, albo ukryć. Oczekując na wybuch III wojny światowej, a także przewidując zainteresowanie odpowiednich służb ludźmi, którzy przyczyniali się do jej gromadzenia, dowódca Kompanii „Łan” wybrał rozwiązanie trzecie. Polecił broń ukryć przy zachowaniu jak największych środków ostrożności. Na miejsce skrytki wybrano rodzinny dom Stanisława Wcisły, znajdujący się obecnie na ul. H. Sucharskiego w Bieżanowie. Broń melinowało jedynie czterech podchorążych kompanii, przy głównym udziale pchor. „Hardego”, który był wykonawcą drewnianej stojaka pod broń i samej czynności zamurowania schowka¹¹.

Magazyn broni w Bieżanowie trwał w ukryciu do 18 września 1997 r., kiedy to dr Wcisło przekazał go na własność Fundacji Muzeum Historii Armii Krajowej, która zarządzała zbiorami Muzeum Historii Armii Krajowej w Krakowie¹².

Kolekcja Bieżanowska jako zbiór przedmiotów w ujęciu ontologicznym

Jerzy Świecimski za Romanem Ingardenem uważa, że przedmiot kulturowy w swej strukturze ontologicznej oprócz swego materialnego bytu posiada „warstwy” nadbudowane ponad jego materialnym podłożem¹³.

Podsumujmy więc fakty, które konstytuują Kolekcję Bieżanowską jako dzieło w jej podłożu materialnym, a później jej nadbudowanych znaczeniach. Jest to z pewnością niespotykanych rozmiarów arsenał zgromadzony w jednym miejscu przez kilka osób do celów utylitarnych. Jest też Kolekcja Bieżanowska niewątpliwie faktem jednostkowym – zbiorów pochodzenia naturalnego o tym charakterze nie zaobserwowałem w żadnym znanym mi muzeum w Polsce. Występują oczywiście pojedyncze egzemplarze broni o pro-



4. Podstawa Sokolowa wz.1910 oraz łożo ciężkiego karabinu maszynowego Maxim wz.1910. Według relacji dra Wcisły był on pozyskany w styczniu 1945 r. na opuszczonym posterunku Bahnschutzu. Zwraca uwagę unikalny oryginalny kamuflaż zwany *japońskim* stosowany do maskowania sprzętu w Armii Czerwonej w 2. połowie lat 30.
4. Base of a Sokolov model 1910 and the gunstock of a heavy machine gun Maxim model 1910. In accordance with an account by S. Wcisło, this gun was obtained in January 1945 in an abandoned Banschut outpost. Its noteworthy features include unique, original camouflage, known as *Japanese*, used by the Red Army for masking equipment in the second half of the 1930s

weniencji konspiracyjnej, ale nigdzie nie pojawił się dotychczas taki zespół i najprawdopodobniej już się nie pojawi. Mamy więc do czynienia z unikatem na skalę na pewno krajową. Oczywiście mówimy tu o wyjątkowości kolekcji jako całości. Poza obiektami o dużej wartości poznawczej znajdują się w niej bowiem przedmioty, którym trzeba odmówić tego typu walorów, jak np. magazynki na amunicję czy egzemplarze standardowej broni Wehrmachtu – karabinki 98k Mauser bądź sowieckie karabiny systemu Mosina, które, gdyby występowały samoistnie, nie wzbudziłyby u nikogo większego zainteresowania, tym bardziej że ich stan daleko odbiega od tego, co moglibyśmy nazwać stanem magazynowym. Znaleźć je zresztą można w wielu kolekcjach muzealnych w Polsce i na świecie, a także w prywatnych zbiorach. Wreszcie, Kolekcja Bieżanowska jest integralnie związana z historią Armii Krajowej w Krakowie – stanowi jej niezwykle, wręcz niesamowitą część.

W trakcie odtwarzania losów kolekcji wyszły na jaw takie zjawiska kulturowe, które czynią z tworzących ją egzemplarzy broni coś więcej niż tylko artefakty służące do zadawania śmierci. Przypomnę w tym miejscu



5. Głowica niemieckiego ręcznego granatnika przeciwpancernego Panzerfaust 60 – pomimo wżerów korozyjnych instrukcja obsługi granatnika jest dobrze widoczna
5. Head of a German hand anti-tank Panzerfaust 60 – despite the corrosion the instruction of using the howitzer is visible

bardzo osobisty stosunek akowców do gromadzonych przedmiotów (głównie karabinów maszynowych MG 42), wyrażający się w ich swoistej apoteozie, personalizacji i antropomorfizacji.

Drugi, znacznie dłuższy etap istnienia Kolekcji Biezanowskiej łączy się z przechowaniem broni w oczekiwaniu na czasy, kiedy będzie ona mogła odegrać wreszcie swoją rolę. Sądzę, że w żadnym wypadku nie można mówić o innej intencji, w rodzaju chęci przekazania następnym pokoleniom tego dziedzictwa – stało się to niejako „przy okazji”. Historia tak się potoczyła, że nie było potrzeby wyciągania arsenału na zewnątrz, a skrytka okazała się właściwie grobem Kolekcji Biezanowskiej. Ciemną stroną takiego „kolekcjonowania” broni mógł być kontakt z aparatem bezpieczeństwa władzy ludowej. Nierzadko zdarzało się, że za posiadanie mniejszych ilości broni i w znacznie gorszym stanie, orzekano w latach stalinowskich wyroki śmierci, nawet po konstatacji, że broń ze względu na swój stan techniczny nie mogła zostać użyta. Musimy sobie teraz wyobrazić, w jak wielkim niebezpieczeństwie była rodzina dra Wcisły, a także wszyscy ci, którzy o tym arsenałach wiedzieli. To także jest warstwa nadbudowy integralnie zespolona z obiektami Kolekcji Biezanowskiej.

Wszystko to świadczy moim zdaniem niezbicie, że naturalnie stworzony zbiór zwany Kolekcją Biezanow-

ską jest wyjątkowym zespołem obiektów, wartym prawidłowego wyeksponowania. Prawidłowego – to znaczy, że wszystkie rozpoznane przeze mnie warstwy, które zespół ten określają jako dzieło, zostaną czytelnie ukazane.

Kilka słów warto poświęcić sposobowi eksponowania Kolekcji Biezanowskiej na aktualnej wystawie. Obiekty rozproszone są w 7 gablotach, z których jedna, większych rozmiarów, zwana Zbrojownią, gromadzi broń różnej proveniencji, w tym gros broni z kolekcji. Gablota ta stwarza wrażenie jakiegoś kłębowniska militariów, które ma udawać... zbrojownię. Mało tego, militaria funkcjonują tu jako przedmioty pozbawione swoich pozamaterialnych treści. Zwiedzający nie jest w stanie dokonać rozpoznania tego zespołu, bo go po prostu nie jest w stanie zobaczyć, a coś dopiero mówić o odczytaniu innych jego warstw i znaczeń! Jeszcze gorzej rzecz się ma, gdy zwiedzają ekspozycję cudzoziemcy – pozbawiona kontekstu kulturowego Kolekcja Biezanowska jest częścią wiel-

kiego „złomowiska” zupełnie nieczytelnego dla nich choćby dlatego, że widzieli daleko lepiej zachowane militaria z lat II wojny światowej w muzeach na Zachodzie Europy. Kilkakrotnie zaobserwowałem na ich twarzach wyraz pobbłazania po zwiedzeniu wystawy. Nie dano im możliwości, by dokonał się w nich akt świadomościowy, który odkryłby im Kolekcję Biezanowską jako Ingardenowskie „dzieło”.

Między mimetyką a symboliką

Jak sprawić, by to zjawisko kulturowe, którego treść jest nam już przez historię dana i zarazem zadana, było wykreowane „autentycznie”? Wojciech Michera w swoim eseju wyróżnia dwie zasadnicze postawy w kreacji obiektu muzealnego na wystawie. Pierwsza zakłada, że każde wydarzenie muzealne nosi charakter mimetycznego, a wierne odtwarzanie rzeczywistości kulturowej w rzeczywistości muzealnej jest skazane na niepowodzenie. Efektem takiego zabiegu będzie za każdym razem obraz pełen ułomności, umowności, zupełnie plastikowy i bezbarwny. Mało tego, *inną stroną tak rozumianego muzeum jest jego instruktazowość i swoista depersonalizacja: zabytek, wystawa, jest zawsze przykładem czegoś: tak mieszkało, tak lepiono garnki, takie robiono wycinanki. [...] W gruncie rzeczy w takim*

- 6a. Tył komory zamkowej i bok kolby karabinu maszynowego MG 42 o nazwie własnej „Żmija”. Jak dotąd nie udało się powiązać jej z pseudonimem konkretnego żołnierza AK z placówki bieżanowskiej
- 6a. Back of a lock chamber and the side of a butt of a MG 42 machine gun, known as “Żmija” (“Viper”). So far, it has been impossible to connect the pseudonym with a concrete soldier from the Bieżanów outpost
- 6b. Lewy bok komory zamkowej tego samego egzemplarza – fragment nad kabłąkiem spustowym z wybitą nazwą własną „Żmija”
- 6b. Left side of a lock chamber of the same exhibit – fragment above the trigger with an embossed name “Żmija”



muzeum nie jest ważny ten garnek, ta chata, ten twórca ludowy: to tylko przykłady. Ich znaczenie polega wyłącznie na wskazywaniu wzorców, na idealizacji. Zawsze można je zastąpić, jeden cep drugim¹⁴. Tym jaskrawiej jest to widoczne w przypadku Kolekcji Bieżanowskiej – tutaj nie da się zastąpić jednego przedmiotu innym, nie jest ważne pokazanie, że tak wyglądał karabin, magazynek, lufa, istotny jest TEN KARABIN, TEN MAGAZYNEK, TA LUFA! Ale nawet gdybyśmy chcieli zastosować taką metodę w przedstawieniu ekspozycyjnym kolekcji, to którą rzeczywistość wybierzemy, która będzie dlań właściwa, by wydobyć DZIEŁO?

Wrota prowadzące do „tam” są zatrzęsnięte na zawsze. Nie ma sensu ich wyważać. Wychodząc z założenia, że proste dotarcie do odtwarzanej rzeczywistości kulturowej zawsze skazane jest na klęskę, Michera pisze, że rozwiązaniem optymalnym będzie działanie symboliczne¹⁵. Charakteryzując istotę symbolu zaznacza, że jest on prowokacją, która zmusza widza do przyjęcia aktywnej postawy wobec zadanej mu na wystawie sytuacji. Nic nie jest zatem dane, ale zadane – nie ma mowy o statyce, za to jest dynamika. Tak więc koncepcje Świecimskiego i Michery spotykają się ze sobą na gruncie teorii percepcji i interpretacji eksponatu muzealnego¹⁶. Obaj autorzy przykładają wielką wagę do tego, by stworzone zostały warunki, w których widz zajmowałby aktywną postawę wobec obiektu, w szczególności jeśli chodzi o jego emotywnie poznanie. Oglądający zatem nie jest fikcyjnie przenoszony do innej rzeczywistości kulturowej, ale pozostając w swojej realnej poszerza ją, interpretuje: *Nie stwarzamy tego wymiaru, lecz ujawniamy. Choć go nie stwarzamy, stajemy się jego częścią*¹⁷. Michera zwraca przy tym uwagę na ciąg przyczynowo-skutkowy: za pośrednictwem symbolu rzeczywistość kulturową napotykaemy, dostrzegamy, spotykamy, dotykamy (uznajemy, że istnieje), strzeżemy jako części naszego świata, tym samym otwieramy

się na nią, choć nie rozumiemy¹⁸. Michera przestrzega jednak, by proporcje między poznaniem naukowym a emotywnym nie zostały zachwiane¹⁹. W związku z tym podjęcie próby kreacji Kolekcji Bieżanowskiej jako zespołu eksponatów musi mieć na uwadze to, że oprócz materialnej substancji jest ona nośnikiem pewnych niematerialnych znaczeń, symboli, zjawisk.

Jako punkt wyjścia należy określić naczelną ideę, która będzie przyświecała kreacji kolekcji. W tym przypadku skorzystam z propozycji J. Świecimskiego. Będzie to idea apoteozy²⁰. Wydaje mi się najwłaściwsza z tego względu, że będzie doskonale współgrać ze stosunkiem pierwotnych posiadaczy do tych przedmiotów, które obecnie tworzą kolekcję. Podniesiona do tej rangi zacznie mówić również o samych akowcach. Należy się zastanowić, czy zastosowanie dodatkowego czynnika estetycznego nie jest konieczne, aby wystawa wypełniła wszystkie zadane jej funkcje²¹, ale jedynie w roli służebnej wobec idei apoteozy. Chodzi bowiem o to, żeby widz zdołał uchwycić te treści, które dostępne są jedynie na płaszczyźnie emotywniej bądź estetycznej. Jak inaczej przekazać oczekiwania, pragnienia, marzenia podchorążych z Bieżanowa i jak ina-

czej ukazać rolę, którą te przedmioty odegrały w ich życiu? Świecimski zauważa, że niekiedy pominięcie treści naukowej jest zasadne, ponieważ ważniejsze są: kontemplacja, przeżywanie i poddawanie się urokowi wystawy przez zwiedzającego²². W tym przypadku nie można moim zdaniem zupełnie poniechać naukowego poznania przedmiotów, Kolekcja Biezanowska jest zbyt ważnym badawczo zjawiskiem. Z pewnością jednak zrezygnować należy z rozbudowywania bardzo dokładnego opisu technicznego obiektów, nie to bowiem stoi u podstaw kreacji Kolekcji Biezanowskiej²³.

Struktura wystawy

Podstawą struktury wystawy są relacje między poszczególnymi jej składnikami²⁴.

Jeśli chodzi o relacje międzyekspozycyjne, to mogą one być przedmiotowe, czyli na wystawie jako fizyczną całość potraktujemy ekspozycje znajdujące się w jednej gablocie lub sali, bądź podmiotowe, kiedy ekspozycje postrzegamy i rozumiemy jako pewną współdaną nam całość.

Treść znaczeniowa nie musi być wcale „przetłumaczalna” na postać werbalną. Ogromne pole do popisu dają treści awerbalne, które realizują na wystawie wartości emotywnie²⁵. Relacje, o których mowa, mogą

funkcjonować w ramach wystaw kolekcyjnych, ekspozycji typu narracyjnego oraz typu teatropodobnego²⁶. Dla Kolekcji Biezanowskiej typ relacji jest z góry określony. Jediną możliwą do zaakceptowania jest wystawa typu kolekcyjnego i wynikające z niej rodzaje relacji międzyekspozycyjnych. Ekspozycja Kolekcji Biezanowskiej będzie realizować dwie funkcje: prezentacji i reprezentacji²⁷.

Oprócz powiązań międzyekspozycyjnych o charakterze merytorycznym należy jeszcze wyróżnić te o właściwościach estetycznych. Ekspozycja jest także dziełem plastycznym i jako taka podlega analizie formalnej jako utwór plastyczny. W wyniku *spozstrzeżenia estetycznego* przedmiot nie zostaje – jak to się dzieje w spozstrzeżeniu „codziennym” i naukowo-poznawczym – wyodrębniony ze swego otoczenia, przeciwnie spozstrzeżenie estetyczne dąży do uchwycenia przedmiotu (dokładniej: jego wyglądu) razem ze współdanymi z nim przedmiotami, jako elementu tworzącej je całości, także oczywiście wyglądownej („zjawiskowej”)²⁸.

Międzyekspozycyjne zależności estetyczne na poziomie szczegółowym w przypadku ekspozycjonowania Kolekcji Biezanowskiej będą opierać się na drugim z czterech modeli takich rozwiązań zaproponowanych przez J. Świecimskiego. Geometryczna zasada kompozycji ma służyć nie dekoracji, ale organizacji wystawy. Dodatkowym atutem takiego rozwiązania jest uwypuklenie znaczenia niektórych ekspozycjonatów, a także powiązań pomiędzy nimi. Tak więc relacje międzyekspozycyjne i relacje o charakterze estetycznym są ściśle podporządkowane międzyekspozycyjnym relacjom treściowym²⁹. Jako zbiór utworzony w warunkach „naturalnych” Kolekcja Biezanowska musi być ekspozycjonowana *in extenso*, niejako w pierwotnej postaci, gdyż czas zatrzymał się dla niej w 1945 roku. Mam świadomość, że nie jest to homogeniczny zespół przedmiotów pod względem wartości merytorycznej czy emocjonalnej, ale każda próba wykonania jakichkolwiek selekcji ilościownej i jakościownej będzie fałszowaniem obrazu kolekcji.

Oprawa ekspozycji Kolekcji Biezanowskiej

Bardzo ważnym elementem ekspozycji jest zawsze jej oprawa, czyli ogół składników wystawy nie będących ekspozycjonatami. Do oprawy ekspozycji należą podpisy pod ekspozycjonatami i teksty towarzyszące, pełniące różne funkcje³⁰. Posiada ona dwa wymiary strukturalne – estetyczny i treściowy (merytoryczny), w stosunku zaś do ekspozycjonatu może być bliska bądź daleka. Mnie w tym wypadku interesuje tylko ta pierwsza. Ekspozycjonaty wchodzą w relacje nie tylko z innymi ekspozycjonatami,



7. Karabinek włoski Mannlicher-Carcano M1938. Widoczny ubytek łoża – brak kolby, która zbutwiała na skutek podjęcia wody do skrytki podczas powodzi. Ten sam los spotkał część z egzemplarzy broni, których kolby oparte były na podłodze

7. Italian gun Mannlicher-Carcano M1938. Visible gap in the gunstock – the butt rotted away as a result of water penetrating the chest during a flood. The same fate befell some of the weapons whose butts stood on the floor



ale także z tłem, które, właściwie dobrane, powinno indywidualizować obiekt. Odpowiednio skomponowana kolorystyka oraz zachowane proporcje tła jako bezpośredniego otoczenia eksponatu pomagają go uczynić³¹. W przypadku eksponowania Kolekcji Biezanowskiej ten aspekt jest szczególnie istotny, ponieważ te przedmioty noszą znamiona pospolitości – były wytwarzane masowo podczas wojny i nikt wtedy specjalnie ich estetyką się nie przejmował, chociaż jako takie swoją formą mogą zachwycać niektóre osoby. Oprawa może również wnosić do ekspozycji własne treści. *Relacje treściowo-znaczeniowe mogą pojawiać się między eksponatami i ich „oprawą” na zasadzie współdziałania i wzajemnej zależności elementów, przy pierwotnej beztreściowości „oprawy”.* „Oprawa” zyskuje wtedy znaczenie przez to, że występuje w określonej konfiguracji w stosunku do eksponatów: *jako składnik powstającej większej całości zabarwia się on treścią, odpowiednio do sytuacji i kontekstu*³². Treści oprawy mogą być podane w rozmaity sposób: werbalny, o podłożu werbalnym, lecz wyrażony w sposób niewerbalny za pomocą umownych znaków, przez odpowiednią kompozycję składników ekspozycji lub metodą obrazową. Opcjonalnie: treść wcale nie musi mieć podstawy werbalnej, a być wyrażona także poprzez zestawienie składników albo metodą ikonograficzną³³.

8. i 9. Grzbiet i lewy bok komory zamkowej karabinka Mauser vz. 24 wyprodukowanego przez koncern Ceska Zbrojovka dla Rumunii – na grzbiecie tzw. krzyż króla Michała (lata panowania 1927-1930, 1940-1947). Nieznany jest sposób w jaki ten karabinek dostał się w ręce akowców z Biezanowa. Prawdopodobnie egzemplarz już wyprodukowany nie został wysłany do Rumunii ze względu na zajęcie Czech przez Niemców w marcu 1939 roku. Jako zdobycz wojenna został wprowadzony na stan uzbrojenia Wehrmachtu

8. and 9. Top and left side of a lock chamber of a Mauser model 24, produced by Ceska Zbrojovka for Romania – on the top: the so-called cross of King Michael (ruled in 1927-1930, 1940-1947). The way in which this gun found itself among the weapons collected by the AK men from Biezanów remains unknown. It is quite likely that the gun, already produced, was never sent to Romania since the Czech Republic had been seized by the Germans in March 1939, and that as a war trophy it became part of the Wehrmacht equipment

(Wszystkie fot. P. Makuła)

Zarys koncepcji przestrzenno-kolorystycznej wystawy, kompozycja plastyczna

Propozycja ekspozycji Kolekcji Biezanowskiej podporządkowana jest nadrzędnej idei apoteozy, ale niemożliwym jest, by wielka wartość naukowa tego zbioru nie została uwypuklona. Tym bardziej, że jest to zbiór typu kolekcyjnego tworzonego w specyficznych warunkach³⁴. Ponadto nie do przyjęcia jest deformacja treści merytorycznej przez kompozycję plastyczną. Kierując się tą naczelną zasadą, pokusiłem się o zakreslenie ram kompozycyjnych wystawy. Elementem podkreślającym szczególnie charakter tego zespołu będzie tło, na którym zaprezentowane zostaną eksponaty. Przewiduję do wykorzystania kolor czerwony, który interpretowany jest w naszej kulturze jako symbol splendoru i chwały. Ponadto kolor ten wydobędzie poszczególne przedmioty i przyczyni się do ich zindywidualizowania. Stosowane aktualnie tło barwy seledynowej, jakkolwiek właściwie neutralne, przyczynia się raczej do ich tłumienia – obiekty nie wyróżniają się na nim dostatecznie (nie jestem plastykiem, opisuję jedynie moje subiektywne wrażenia). Dodatkowo należy założyć zastosowanie punktowego oświetlenia z tej racji, że są to obiekty niewielkie gabarytowo (tzn. w większości długie acz wąskie). Przedmioty zostaną skomponowane na wertykalnej płaszczyźnie ekspozycyjnej, położone na hakach ze stali fosforanowanej umieszczonych w ścianie. W centralnym miejscu wystawy będzie rozmieszczona „rodzina” karabinów maszynowych, ale dwa miejsca będą puste. Chodzi o symboliczne zaakcentowanie nieobecności dwóch karabinów

maszynowych, w tym „Juliusza”, o którym mowa na kartach *Spacerów nocą*, i drugiego, nieznanego z nazwy. „Juliusz” *in absentia* zajmowałby oczywiście pozycję nadrzędną nad resztą „bliźniaków” jako noszący pseudonim dowódcy 12 Pułku Piechoty AK. Na obu skrzydłach „rodziny” zostaną umieszczone pozostałe przedmioty należące do kolekcji. Biorąc pod uwagę fakt, że każdy z egzemplarzy broni maszynowej nosi imię pochodzące od pseudonimu żołnierza Kompanii „Łan”, zjawisko to należy wypuklić przez umieszczenie obok każdego z nich treści werbalno-ilustracyjne w postaci fotogramu odpowiedniego żołnierza, natomiast ich notki biograficzne pokazać z boku ekspozycji, tak by nie burzyć przestrzeni międzyekspozycyjnych, w tym pewnej „ekspozycyjnej rytmiczności” ukazanych przedmiotów. W taki sam sposób przewiduję również udostępnienie w formie werbalnej treści stanowiących ogólny opis Kolekcji Biezanowskiej – jej kontekstu kulturowego, historii i poszczególnych składników zbioru. Uważam, że ten bardziej dyskretny sposób rozmieszczenia elementów oprawy nie burzy harmonii przedmiotów oraz „nie narzuca się”, a każ-

dy chętny po chwili kontemplacji zajrzy do opisu, by powiększyć swoją wiedzę na zadany mu temat.

Jako ilustracja zjawiska skazywania przez władzę ludową na karę śmierci osób, które posiadały nielegalnie broń, na skrzydłach kolekcji będą umieszczone faksymile sentencji wyroków sądowych oraz notatek prasowych. Nada to odpowiednią rangę faktowi ukrycia broni. Na podłodze przed ścianą z bronią będzie ułożony odcinek prawdziwego toru, który ma pokazać główne źródło zaopatrywania się w broń i amunicję przez akowców z Biezanowa. Dodatkowo może być jeszcze dyskretny zapach smaru kolejowego służącego do zakonserwowania broni przed ukryciem, ułatwiający się z obficie nasączonych nim podkładów kolejowych.

W miejscu eksponowania kolekcji powinien panować półmrok, w którym dobrze widoczne są oświetlone ekspozyty, co zwiększy skalę percepcji emotywnej tego niezwykłego zbioru. Półmrok ma symbolizować także ciemność skrytki, która niczym kapsuła czasu przeniosła zbrojownię biezanowską do współczesności.

Aneks

Zestawienie zachowanych w Muzeum Armii Krajowej w Krakowie obiektów należących do Kolekcji Biezanowskiej.

Lp.	Obiekt
1	ckm Maxim wz. 10 na podstawie Sokołowa wz. 10
2	MG 34 „Lotnik”
3	MG 42 „Żmija”
4	MG 42 „Rudy”
5	MG 42 „Rota”
6	MG 42 „Boruta”
7	MG 42 „Hardy”
8	MG 42 „Janusz”
9	MG42 „Prąd”
10	Kbk Mauser CZ vz. 24
11	Kbk Mauser 98k
12	Kbk Mauser 98k

13	Kbk Mauser 98
14	Kbk Mauser 98k
15	Kbk Mauser 98k
16	Kbk Mauser 98k
17	Kbk Mauser 98k
18	Kbk Mauser 98k
19	Kbk Mauser G 24 (t)
20	Kbk Mauser 98k
21	Kbk Mauser 98k
22	Kbk Mauser CZ vz. 24
23	Kbk Mauser 98k
24	Kbk Mauser CZ vz. 24
25	Kb Mosin wz. 1891/30

26	Kbk Mannlicher - Carcano wz. 38
27	Kbk Mannlicher - Carcano wz. 38
28	Kbk Mannlicher - Carcano wz. 91/38
29	granatnik wz. 36
30	granatnik wz. 36
31	granatnik wz. 36
32	Panzerfaust 60
33	Lufa Panzerfaust 30 vel Faustpatrone II
34	Lufa Panzerfaust 60
35	Lufa Panzerfaust Klein vel Faustpatrone I
37	Rakietnica niemiecka „Hebel” wz. 1894
38	nabój do działka plot 20 mm
39	nabój do działka plot 20 mm
40	nabój do działka plot 20 mm
41	nabój plot z zapalnikiem głowicowym kal. 20 mm
42	nabój plot z zapalnikiem głowicowym kal. 20 mm

43	amunicja Mausera 7,92 mm - 35 szt. w taśmie stalowej do MG
44	magazynek do działka Flak 2 cm
45	magazynek do działka Flak 2 cm
46	magazynek do G 43
46	magazynek do G 43
47	magazynek do rkm Chatellerault mod. 24/29
48	Magazynek do rkm Chatellerault mod. 24/29
49	Magazynek łukowy do StG44
50	magazynek łukowy do StG44
51	magazynek łukowy do StG44
52	Lufa działka Flak 2 cm
53	Lufa działka Flak 2 cm
54	Lufa do MG 08/15 Maxim
55	Lufa do MG 34

Przypisy

¹ Moje badania nad Kolekcją Biezanowską są z przyczyn ode mnie niezależnych dopiero na początku drogi. Punktem wyjścia do szukania poszczególnych wątków i uzmysłowienia sobie powiązań między nimi ma być w moim zamyśle ta praca.

² S. Wcisło, *Spacery nocą*, Toronto 1989.

³ Potwierdził to w swoim liście do Muzeum AK z 11 stycznia 2006 r.; S. Wcisło, *Spacery...*, s. 118.

⁴ List S. Wcisły do Muzeum AK z 11 stycznia 2006 r.; S. Wcisło, *Spacery...*, s. 95, 99, 100-101, 103-105. Z książki wynika, że karabiny zostały zakopane. Trzeba zaznaczyć, że Wcisło celowo skierował ślad „pod ziemię” w celu odwrócenia uwagi aparatu bezpieczeństwa PRL od arsenału ukrytego w jego rodzinnym domu. Książka była wydana na emigracji w Kanadzie, ale z pewnością mogłaby być analizowana przez SB pod kątem informacji o działalności AK na Biezanowie. Stąd też we wspomnieniach Wcisło nie posługuje się w ogóle personaliami, a jedynie pseudonimami z czasu wojny.

⁵ List S. Wcisły; S. Wcisło, *Spacery...*, s. 96.

⁶ List S. Wcisły...

⁷ Na ten temat szerzej: M. Kępiński, *Stalingrad i antropologia wojny*, „Kultura i Historia” 3/2002, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/100>.

⁸ S. Wcisło, *Spacery...* s. 101.

⁹ *Niedługo przyszedł proboszcz, ks. Jacaszek [...] Nakrył [gospodarz] stół w bawialni śnieżnobiałym obrusem i zawołał syna. Wszedł sztywno Sęp z błyszczącym MG-42 z taśmą naboju, ubranym liśćmi dębowymi, z biało-czerwoną kokardką u wylotu, przy tłumiku płomieni. Ustawił broń na dwójnogu, pośrodku stołu. Obecni wstali - moment był uroczysty. Biały orzeł z koroną na czerwonym tle, godło Rzeczypospolitej, poglądał chmurnie lewym okiem na ceremonię, spośród poczerniałych obrazów świętych, zdobitych ścian. „Jakby zezował”, pomyślał Grom. Dostojny duchowny dobył małej księżeczki, odczytał łacińską formułkę poświęcenia, dotknął karabinu kropidłem z wodą święconą, „chrzcząc” go, na część dowódcy pułku, jego pseudonimem „Juliusz”. Wymówił też, in absentia, imiona jego „bliźniaków”: „Zgrzebnioł”, „Rota”, „Grom”, „Rudy”, „Zmija”. Matka chrzestna rozbiła o ochronę lufy flaszki francuskiego szampana, znaczonego „Nur für deutsche Wehrmacht” i perlisty płyn wlał się w wylot elkaemu. Sęp wziął „dziecię” z powrotem w ramiona i wyniósł z pokoju, gderając coś o czyszczeniu broni, marnowaniu cennych napojów... Ojciec chrzestny zaproponował toast: „Żeby „Juliusz” rozlał coś więcej niż wino!”. Zaczęło się małe przyjęcie. Ibidem, s. 115-116.*

¹⁰ Stanisław Wcisło tak podsumował kwestię pochodzenia imion kaemów: *K-my „Hardy” i „Boruta” były własnością*

osobistą tych podchorążych oddaną do dyspozycji kompanii. Skład Rota wziął k-my „Prąd” i „Janusz” nie mam pojęcia. Ten kryptonim i pseudonim są mi znane, ale ani jeden, ani drugi nie mieli nic wspólnego ze „zrzutem” z pociągu opisanym w „Space-rach nocą” i kto i dlaczego kazał wybić ich pseudonim, jest dla mnie zagadką. List S. Wcisły...

¹¹ *Ibidem*.

¹² Oto jak wyglądały ukryte artefakty w momencie powrotu z niebytu: Część broni była składowana na ziemi, część wisiała na ścianie, a reszta znajdowała się w specjalnej wnęce w schowku, natomiast amunicja – w liczbie 10 tys. sztuk amunicji strzeleckiej, a także głowice panzerfaustów, granaty, 10 pocisków moździerzowych – leżała na ziemi. Po ostatnich powodziach zawilgocone zostało podłoże, a ponieważ wszystko to znajdowało się za podwójną ścianą i pomieszczenie nie było wietrzone przez ostatnie pół wieku – spowodowało to powierzchniową korozję. Cyt. z: Arsenał, „Komandos” 1997, nr 12. Tamże dokładna relacja z problemów zaistniałych podczas przejmowania kolekcji do zbiorów muzealnych.

¹³ Zdaniem Ingardena dzieło to przedmiot bytowo heterogeniczny, który obok swej materialnej podstawy posiada równoległy fundament bytowy w akcie świadomościowym poznającego lub przeżywającego podmiotu, w wyniku czego ma swą treść, swój sens, „wymowę estetyczną” i jako takie jest nam ono dane do jego rozumienia i przeżycia. Cyt. za: J. Świecimski, Ekspонат muzealny w aspekcie zagadnień ontologicznych, estetycznych i etycznych, „Zeszyty Naukowe UJ, Opuscula Musealia” [dalej ZNUJ OM] 2004, z. 13, s. 10.

¹⁴ W. Michera, *Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1993, nr 1, s. 17, 18.

¹⁵ Ta rzeczywistość, którą chcemy przedstawić w muzeum jest zawsze skryta poza symbolem. Symbol nie jest jednak pośrednikiem ograniczającym nasze spojrzenie, przeciwnie: to środek, medium, wspierający nasze zmysły, otwierający je, budzący. Bez niego tamten horyzont rzeczywistości byłby dla nas w ogóle nieobecny. *Ibidem*, s. 18.

¹⁶ Jako przedmiot dzieło jest wprawdzie „utrwalone” w swym materialnym podłożu, ale dla pełnego „ukonstytuowania się” w swej treści i jakościach artystycznych wymaga aktu percepcyjno-swiadomościowego ze strony odbiorcy. Ta bytowa zależność dzieła od aktu percepcji, w którym zostaje ona uchwycona, odróżnia sposób istnienia dzieła od sposobu istnienia rzeczy stanowiącej jego materialne podłoże. [...] Dzieło w sensie ontologicznym, jako to, co zostało nadbudowane na swym materialnym podłożu, jest więc już tworem intencjonalnym, jego istnienie jest „istnieniem dla nas”, chociaż jednocześnie dzieło jest dla perceptora czymś zewnętrznym, co zostaje mu dane i co może być przez niego zrozumiane i przeżyte. Zob. J. Świecimski, *Ekspонат a przedmiot muzealny. Propozycja nowego rozumienia pojęcia eksponatu muzealnego*, „ZNUJ OM” 1997, z. 2, s. 103.

¹⁷ W. Michera, *O symbolicznym dotykaniu rzeczywistości*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1994, nr 1-2, s. 82-83.

¹⁸ *Ibidem*, s. 84. Warto zwrócić uwagę na diametralną różnicę w efekcie aktu percepcji oczekiwanym przez J. Świecimskiego, który zakłada zrozumienie przed-

miotu przez odbiorcę, a W. Micherą, który stoi na stanowisku pesymizmu poznawczego – u niego efekt ten jest ograniczony do „dotknięcia”, nie wchodzi w sferę zrozumienia.

¹⁹ W. Michera, *Tajemnica...*, s. 18.

²⁰ J. Świecimski, *Propozycje nowej typologii muzeów i wystaw muzealnych – jej przydatność praktyczna*, „ZNUJ OM” 2000, z. 10, s. 294: całość aranżacji wnętrza ekspozycyjnych podporządkowana jest zasadzie odpowiedniego nastroju. Wkraczający na teren wystawy widz ma być wręcz upokorzony wielkością dokonania, sławą, chwałą czy to samej dziedziny, do której zgromadzone ekspozyty należą [...], czy też osób lub instytucji [...], które przyczyniły się do powstania muzeum i jego kolekcji.

²¹ *Ibidem*, s. 297.

²² *Ibidem*, s. 299.

²³ A. Wieczorkiewicz, *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1996, nr 1-2, s. 47.

²⁴ J. Świecimski, *Teoria wystawy muzealnej jako utworu architektoniczno-plastycznego. Relacje międzyekspонатowe jako podłoże struktury utworu wystawowego*, „ZNUJ OM” 1988, z. 3, s. 17-18. Jerzy Świecimski wyprowadził systematykę tych funkcji na dwa podstawowe systemy: A. Relacje między ekspонатami, B. Relacje między ekspонатami i ich „oprawą” architektoniczno-plastyczną oraz dołączonymi do ekspонатów elementami werbalnymi.

²⁵ *Ibidem*, s. 19-20.

²⁶ *Ibidem*, s. 21.

²⁷ *Ibidem*, s. 22: O ile w przypadku prezentacji racja ekspozycjonowania pewnego przedmiotu zawiera się w nim samym (w jego treści, w jego wartości), o tyle w przypadku reprezentacji racja ta leży poza danym ekspонатem: ekspонат prezentowany jest wtedy wyłącznie ze względu na swoją sprawność przekazywania informacji o swoim desygnacie: o tym, o czym on „mówi” co symbolizuje, co ilustruje lub na co wskazuje.

²⁸ *Ibidem*, s. 37.

²⁹ *Ibidem*, s. 42.

³⁰ *Ibidem*, s. 9.

³¹ J. Świecimski, *Relacje między ekspонатami i ich otoczeniem wystawowym. Teoria ekspozycji muzealnej*, „ZNUJ OM” 1991, z. 5, s. 49-50. Ważne jest dla mnie spostrzeżenie J. Świecimskiego: przedmioty, które pierwotnie nie miały nic wspólnego ze sztuką (np. przedmioty „pospolite” z otoczenia codziennego lub twory natury) mogą w sytuacji ekspozycyjnej przybierać charakter upodabniający je estetycznie (np. w działaniu wyglądownym, w estetycznej wymowie) do dzieł sztuki, a niekiedy mogą stawać się w tej sytuacji rzeczywistymi dziełami sztuki.

³² *Ibidem*, s. 51.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Jerzy Świecimski zwraca uwagę na to, że kompozycja plastyczna powinna oprócz aspektów artystycznych także dysponować ładunkiem zasobnym w treści merytorycznej – naukowej. Zob. J. Świecimski, *Teoria wystawy muzealnej jako utworu plastycznego*, „ZNUJ OM” 1988, z. 3, s. 27.

Bibliografia

- Arsenał, „Militarny Magazyn Specjalny Komandos” 1997, nr 12.
- M. Kępiński, *Stalingrad i antropologia wojny*, „Kultura i Historia” 3/2002, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/100>
- List Stanisława Wcisło do Muzeum AK, Kleinburg, 11 stycznia 2006 r.
- W. Michera, *O symbolicznym dotykaniu rzeczywistości*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1994, nr 1-2.
- W. Michera, *Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1993, nr 1.
- J. Świecimski, *Eksponat muzealny w aspekcie zagadnień ontologicznych, estetycznych i etycznych*, „Zeszyty Naukowe UJ, Opuscula Musealia” 2004, z. 13.
- J. Świecimski, *Eksponat, a przedmiot muzealny. Propozycja nowego rozumienia pojęcia eksponatu muzealnego*, „Zeszyty Naukowe UJ, Opuscula Musealia” 1997, z. 2.
- J. Świecimski, *Propozycje nowej typologii muzeów i wystaw muzealnych – jej przydatność praktyczna*, „Zeszyty Naukowe UJ, Opuscula Musealia” 2000, z. 10.
- J. Świecimski, *Relacje między eksponatami i ich otoczeniem wystawowym. Teoria ekspozycji muzealnej*, „Zeszyty Naukowe UJ, Opuscula Musealia” 1991, z. 5.
- J. Świecimski, *Teoria wystawy muzealnej jako utworu architektoniczno-plastycznego*, „Zeszyty Naukowe UJ, Opuscula Musealia” 1988, z. 3.
- S. Wcisło, *Spacery nocą*, Toronto 1989.
- A. Wieczorkiewicz, *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1996, nr 1-2.

Piotr Makula

The Creation of a Museum Object upon the Example of an Exhibition Project for so-called Biezanów Collection

A presentation of an outline of the history of a weapons collection amassed during the Second World War by soldiers from the “Łan” company of the “Mrówka” Battalion of the 12th Infantry Regiment of the Home Army. The arsenal was concealed in 1945 in a cache in a private house in Biezanów belonging to Stanisław Wcisło, one of the several cadets, who conducted the theaurisation (Biezanów is a district of Kraków located in the eastern part of the town, and incorporated into Kraków by the Germans in 1941), who revealed it in September 1997. The weapons had been amassed throughout the whole occupation, but the collection increased the most during the end stage of the war when thefts from transports intended for the front made it possible to obtain a number of machine guns; the second opportune moment was the withdrawal of the Germans in January 1945, when arms abandoned in the battlefields and empty enemy outposts could be collected. Particular attention is due to a set of seven machine guns: a MG 34 and six MG 42, whose names come from the conspiracy pseudonyms of the “Łan” company cadets. Other important items include three Polish howitzers model 36, whose parts were obtained in

the Zieleniewski Works in Kraków, which produced them prior to September 1939.

The weapons from Biezanów were transferred to the collections of the Home Army Museum (AK Museum) in Kraków. In 2000, after the opening of the exposition, the Biezanów Collection became part of a permanent exposition at the AK Museum. Unfortunately, it was distributed among seven showcases and thus is not displayed as a whole and cannot be properly “noticed” by the visitors. More, its cultural context had totally vanished. The author of the presented publication first undertook the task of considering the question from the viewpoint of social anthropology. His next step was to outline the Biezanów Collection from an ontological point of view according to the findings by Anna Wieczorkiewicz, Wojciech Michera and Jerzy Świecimski. Upon such a basis it is possible to attempt to sketch a scenario of an exposition of the Biezanów Collection. The ultimate effect, in the form of a new exposition, will be a response to the demand for a suitable anthropological context, which certainly deserves an exceptional place in the permanent exhibitions at the AK Museum in Kraków. □

GIEBENHANOWIE – RODZINA RUSZNIKARZY WARSZAWSKICH Z XVIII/XIX WIEKU (przyczynek do dziejów warszawskiego rzemiosła rusznikarskiego)

Jak uczy historia, zreformowanie Rzeczypospolitej ostatniego dwudziestolecia XVIII w. i jej unowocześnienie to program, który po wstąpieniu na tron król Stanisław August począł realizować, acz z przerwami i niemałymi przeszkodami. Skutki podjętych przez króla działań dość wyraźnie zaczęły być widoczne, pomimo skrajnie niesprzyjających warunków wewnętrznych i zewnętrznych.

Po wstrząsach konfederacji barskiej i pierwszym rozbiore Polska weszła w okres względnej stabilizacji politycznej, a wraz z nią stopniowo następowała poprawa stanu gospodarczego. Zmiany na lepsze zaszyły praktycznie we wszystkich dziedzinach: polityczno-ustrojowej, gospodarczej, kulturalnej, wreszcie wojskowej.

Niewielka jeszcze, acz stabilna armia, systematycznie szkolona, w wyniku reformatorskich uchwał Sejmu Wielkiego wielokrotniona, wymagała zaspokojenia zwiększonego zapotrzebowania na broń wszelaką, szczególnie ręczną broń palną krótką i długą regulaminową (fasowaną). Aby sprostać potrzebom w tym zakresie, staraniem króla powstała w Koziencach pierwsza manufaktura wytwarzająca dla armii broń żołnierską i oficerską – indywidualną. Tę ostatnią zamawiano głównie w prywatnych pracowniach rusznikarskich.

Względny spokój sprawił, że do Warszawy i innych ośrodków w poszukiwaniu pracy dość dużą falą zaczęli napływać rusznikarze z różnych stron świata. Wielu rzemieślników tej profesji – głównie z Niemiec – znalazło tu swoje miejsce. Pojawiły się warsztaty

rusznikarskie. Szczątkowe ilości wytworów rusznikarskich z przełomu XVIII i XIX w. na szczęście dotwały do naszych czasów. Dzięki zachowanym zabytkom sztuki rusznikarskiej tego okresu, sygnowanym przez poszczególnych majstrów tej trudnej profesji, poznaliśmy nazwiska niektórych z nich: Grabińskiego z Leszna, Loikiewicza i Szomańskiego z Tulczyna, Jungów, Kownackiego, Miklaszewskiego, Gibenhanów (Gibenhanów), Koczięgo i Jachimka, Bekkerów, Dükman-na, Rauschera, Collette’a z Warszawy. Okazało się jednak, że w Warszawie działało ich daleko więcej¹, choć jeszcze do niedawna nikt nie miał pełnej świadomości tego faktu.

*

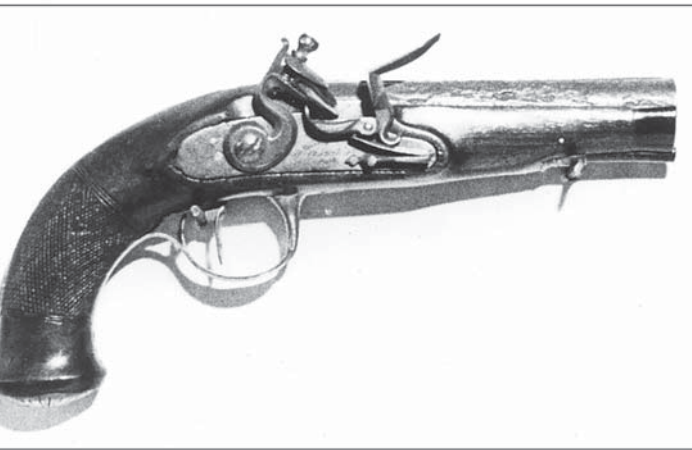
Poza kilkoma esejami² oraz słownikiem mistrzów i czeladników³ autorstwa piszącego te słowa rusznikarstwo warszawskie nie doczekało się poważnej monografii – choć ze wszech miar zasługuje na to – ani też skromniejszych choćby opracowań dotyczących poszczególnych przedstawicieli tej profesji. Fragmentaryczne wzmianki o nich znaleźć można w nielicznych pracach historycznych o szerszym zakresie tematycznym, w katalogach muzealnych czy artykułach przyczynkarskich⁴.

Jeszcze do niedawna nazwiska rusznikarzy (dawniej puszkarzy) warszawskich z przełomu XVIII i XIX w. znane były głównie z sygnatur znajdujących się na zachowanych zabytkach. Dodajmy, iż często są to okazy znakomitego kunsztu, świadczące że wykonawcami

ich byli wielcy mistrzowie, nieraz dorównujący poziomem ówczesnym sławnym w Europie majstrom rusznikarskim, by wspomnieć choćby o Kuchenreuterach, Lepage'ach czy Boutecie.

Prawdopodobnie jednym z powodów braku opracowań w tej dziedzinie było panujące wśród historyków i bronioznawców przekonanie, że zniszczenia, jakim uległy archiwa warszawskie m.in. w latach ostatniej wojny, uniemożliwiają znalezienie bliższych informacji źródłowych do dziejów rusznikarstwa warszawskiego. Jest to teza zapewne bliska prawdy, w tej sytuacji jednak każde odnalezione źródło, które dostarcza nowych, nawet pozornie skromnych informacji o dawnych rusznikarzach i ich losach, jest cenne i zasługujące na zaprezentowanie go Czytelnikom, zwłaszcza muzealnikom, których opiece powierzono, przetrwałe do dziś wytwory rusznikarskie.

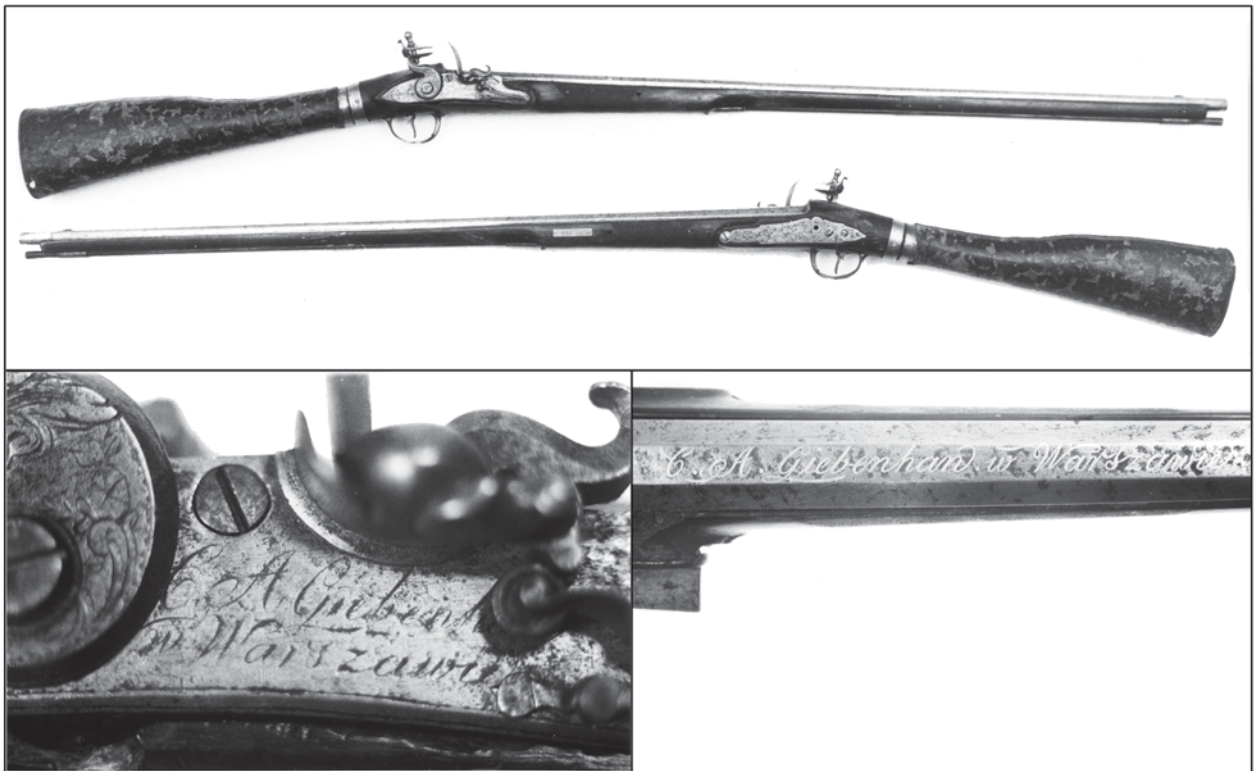
Podjęte przed laty przez autora tego artykułu prace nad pogłębioną i rozszerzoną wersją *Słownika rusznikarzy*⁵... doprowadziły do odnalezienia wielu ciekawych materiałów archiwalnych dotyczących właśnie rusznikarzy warszawskich XVIII-XIX stulecia⁶. Jednym z takich źródeł jest omówiony na łamach perio-



1. Pistolet skalkowy z cyfrą 2 sygnowny (na lufie) C. A. Giebenhan oraz na płycie – blasze zamka w Warszawie, nr inw. M. W. Białystok 1781

1. Flintlock pistol with the figure 2, signed (on the barrel) C. A. Giebenhan, and on the lock – w Warszawie, inv. no. M. W. Białystok 1781

dyku wydanego pod patronatem Stołecznej Pracowni Dokumentacji Dóbr Kultury w Warszawie⁷ dokument (akt nr 3489) sprzedaży przez sześcioro rodzeństwa Gibenhanów (Giebenhanów) praw spadkowych do domu drewnianego z ogródkiem ich siostrze Annie



2. Strzelba wiatrówka sygnowana (na lufie) C. A. Giebenhan w Warszawie oraz na płycie – blasze zamka C. A. Giebenhan w Warszawie, nr inw. M.W.P. 732*

2. Air rifle signed (on the barrel) C. A. Giebenhan w Warszawie and on the lock – C. A. Giebenhan w Warszawie, inv. no. M.W.P. 732*



3. Para dwulufowych pistoletów skałkowych sygnowanych C. L. Giebenhan (na lufach: lewej – C. L. Giebenhan, prawej – w Warszawie oraz na płytach – blachach zamków: prawym – C. L. Giebenhan, lewym – w Warszawie) nr inw. M.W.P. 1992*/1-2, pistolety wykonane w warsztacie Karola Ludwika prawdopodobnie na przełomie XVIII/XIX stulecia
3. Pair of two-barrel flintlock pistols signed C. L. Giebenhan (on barrels: left – C. L. Giebenhan, right – w Warszawie and on the locks: right – C. L. Giebenhan, left – w Warszawie) inv. no. M.W.P. 1992*/1-2, pistols made in the workshop of Karol Ludwik probably at the turn of the eighteenth century

Mariannie z Gibenhanów (Giebenhanów) Schubowej. Wspomniany dom z ogródkiem należał do ich rodziców: Karola Ludwika (wybitnego rusznikarza warszawskiego) i jego żony Krystianny Małgorzaty z Kunertów.

Głowa rodu, Karol Ludwik (Ludwig) Giebenhan (Giebenhan) swoją działalność rusznikarską rozpoczął

w Warszawie w 2. poł. XVIII w., jeszcze za panowania Stanisława Augusta. Dał się poznać jako znakomity artysta, biegły w swoim rzemiośle. Należał bez wątpienia do grona najwybitniejszych rusznikarzy warszawskich. Stał w jednym szeregu z kilkoma ówczesnymi, niemniej uzdolnionymi majstrami, wśród których znajdował się tej miary mistrz co Andrzej Kownacki – rusznikarz królewski. Nic dziwnego, że król Stanisław August właśnie u tego znakomitego rusznikarza zamówił w roku 1783 parę pistoletów, które następnie wręczone zostały królowi Anglii Jerzemu III⁸. W zbiorach muzealnych Warszawy i Krakowa zachowały się okazy broni sygnowane przez Karola Ludwika Giebenhana, (Giebenhana), których jakość wykonania i elegancja w pełni uzasadniały królewskie zamówienie. Niektóre sygnowane przez Karola Ludwika luksusowe egzemplarze wskazują, że musiały powstać w ostatnim dziesięcioleciu XVIII i na początku XIX wieku⁹. Najlepsze egzemplarze broni palnej, które wyszły spod jego ręki odznaczają się nowatorskimi rozwiązaniami, umiarkowaną i subtelną dekoracją o motywach rokokowych, niezwykle starannym wykonaniem. Dobrym przykładem tak wykonanej broni jest para pistoletów skałkowych dwulufowych nr inw. M.W.P. 1992*/1-2 znajdujących się w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

W czasie Insurekcji Kościuszkowskiej K. L. Giebenhan (Giebenhan) został kierownikiem manufaktury mieszczącej się w pałacu Teppera przy ulicy Długiej, gdzie zajął się naprawą broni; równocześnie prowadził swoją pracownię rusznikarską¹⁰.



4. Pistolet skałkowy sygnowany C. L. Giebenhan (na lufie) oraz na płycie – blasze zamka C. L. Giebenhan, nr inw. M.W.P. 1991*
4. Flintlock pistol signed C. L. Giebenhan (on the barrel) and on the lock – C. L. Giebenhan, inv. no. M.W.P. 1991*



7. Jednolufowa strzelba skałkowa (dziecięca) wykonana ok. 1820 r. dla małoletniego Zygmunta Krasieńskiego; sygnowana (na lufie) C. A. Giebenhan oraz na płycie – blasze zamka C. A. Giebenhan / w Warszawie nr inw. M.W.P. 34400*
7. One-barrel flintlock rifle (for children) made in about 1820 for the young Zygmunt Krasieński; signed (on the barrel) C. A. Giebenhan and on the lock – C. A. Giebenhan / w Warszawie inv. no. M.W.P. 34400*

stwem na to, iż Jan Jędrzej był zatrudniony w pracowni ojca (Karola Ludwika), następnie u brata swego Karola Andrzeja (Jędrzeja) jako sprawny rzemieślnik, wszelako bez stosownych uprawnień pozwalających na samodzielne prowadzenie warsztatu i sygnowanie własnym imieniem wykonywanej przez siebie broni. Zapewne z tego też powodu pozostawał niejako w cieniu swej sławnej rodziny. Jest to oczywiście tylko domniemanie nie poparte żadnymi dowodami. Trzeci z braci Jan Jerzy został rękawicznikiem.

Dwie córki Karola Ludwika – Zuzanna i Anna Maria wybrały sobie za mężów rzemieślników profesji ślusarskiej, a więc należącej do tego samego co puszarzce cechu. Dwie pozostałe córki wzięły za mężów szewców.



8. Torchalscy – rodzina rusznikarzy warszawskich. Po prawej środkowy fragment zdjęcia z małoletnim Ryszardem Torchalskim, późniejszym doskonałym rusznikarzem, trzymającym w rękach dziecięcą jednolufową kapiszonową (kurkową) strzelbę
8. The Torchalskis – a family of Warsaw gunsmiths. On the right: a central fragment of a photograph with the young Ryszard Torchalski, later an excellent gunsmith, holding a children's one-barrel percussion-cap rifle

Tak więc cała rodzina pracowała w gałęziach rzemiosła, które w ówczesnym życiu codziennym Warszawy zajmowało bardzo ważne miejsce.

Przywołany akt notarialny (nr 3489) umożliwił poszukiwania innych dokumentów dotyczących tej wielce zasłużonej rodziny. Pokłosiem ich stało się odnalezienie kolejnego ważnego dokumentu, jakim jest inwentarz pośmiertny po Karolu Jędrzeju. Jest to akt notarialny nr 5423 z sierpnia 1827 roku. Z dokumentu wynika, że Karol Andrzej (Jędrzej) jak na tak doskonałego rzemieślnika posiadał dość skromnie wyposażone miesz-

kanie i pracownię, w której tuż przed swoją śmiercią szkolił trzech terminatorów. Nadto, co niezmiernie ważne, spis inwentarzowy uwidoczniał brak własnej kuźni, a to świadczy o tym, że Karol Andrzej (Jędrzej) zmuszony był do kupowania półfabrykatów – szeregu odkuwek, z których składał się zamek broni palnej i które we własnym zakresie obrabiał.

Głębsze studia nad tym inwentarzem pozwalają wyrobić sobie pogląd nie tylko co do samej osoby Karola Andrzeja (Jędrzeja), jego wyznania, zamożności jego i jego rodziny, ale również na temat poziomu kultury, jaki reprezentowała. Inwentarz unaocznia jak wyglądało wyposażenie domu i warsztatu, jakimi narzędziami rzemieślnik dysponował, jak wyglądały jego zasoby materiałowe, części zamienne, ile miał przygotowanych gotowych osad do broni itp., a także jakie ciążyły na Gibenhanie (Giebenhannie) zobowiązania wobec innych oraz jakie należności do uregulowania spoczywały na jego klientach.

Zdaniem niżej podpisane go prezentowany w **Aneksie 1** Inwentarz po Karolu Andrzeju (Jędrzeju) Gibenhanie (Giebenhannie) odpowiada na wiele pytań. Jednocześnie ów dokument staje się kolejnym krokiem na drodze do poznania środowiska warszawskich rodzin rusznikarskich, które miały niewątpliwie wpływ na ogólny poziom rzemiosła stołecznego.

Blizszego omówienia wymaga mała strzelba skałkowa wykonana przez Karola Andrzeja (Jędrzeja), należy bowiem do przykładów broni nietypowej, broni zbytkowej (dziecięcej – chłopięcej)¹³, niezwykle rzadko występującej w zbiorach państwowych i kolekcjach prywatnych. Przedstawiona strzelba, przekazana w 1964 r. przez Warszawskie Muzeum Narodowe (oddział w Łowiczu) do Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (nr inw. M.W.P. 34400*), znajdowała się pierwotnie w Muzeum Zbrojowni Ordynacji hr. Krasieńskich¹⁴. *Strzelba krótka krzoscowa z XIX w. Rurka do połowy ośmiogranna, potem okrągła. Napis srebrny: „C. A. Giebenhan”. Zamek krzoscowy, na nim ryty napis: „C. A. Giebenhan w Warszawie”. Długość rurki 49,6 cm. Długość ogólna 80 cm.* Tyle mówi zapis katalogowy Inwentarza Zbrojowni o strzelbie chłopięcej Zygmunta Krasieńskiego, wykonanej przez Karola [Carola] Andrzeja (Jędrzeja) Giebenhana (Giebhana)¹⁵ (w **Aneksie 2** dokładny opis strzelby).

Niewielka liczba przekazów historycznych na temat krajowej broni przeznaczonej głównie dla małoletnich synów oficerów Wojska Polskiego sprawia, że w wielu przypadkach trudno jest dzisiaj przypisać komu i przez kogo została ona zafundowana. Nieco łatwiejsza jest

wbrew pozorom identyfikacja tego rodzaju zminiaturyzowanego oręża, np. małych zbroi, ale to już zupełnie odrębny temat.

W przypadku Zygmunta Krasieńskiego, syna generała Wincentego Krasieńskiego, tradycja rodzinna nakazywała nie tylko ubierać dziecko od najmłodszych lat w mundurki wojskowe¹⁶, ale też obdarowywać je stosowną bronią. Prezentowana strzelba jest tego dobrym przykładem – była uzupełnieniem wcześniej podarowanej mu szpady¹⁷ i szabli¹⁸.

Każdy mistrz rusznikarski czy szabelniczy poczytywał sobie za punkt honoru wykonanie dla wyjątkowego klienta takiej właśnie zminiaturyzowanej szabli, szpady bądź strzelby. Karol Jędrzej (C. A.) Giebenhan (Giebenhan), wielce zasłużony dla rzemiosła warszawskiego rusznikarz, dzięki wykonanej przez siebie dziecięcej – chłopięcej strzelbie dla Zygmunta Krasieńskiego wpisał się w poczet takich mistrzów.

Warto przy okazji przypomnieć, że w warszawskiej pracowni rusznikarskiej Franciszka Torchalskiego również wykonano tego typu małą, jednolufową strzelbę dla jego syna, co dokumentuje dobrze zdjęcie małoletniego Ryszarda trzymającego na kolanach ową strzelbę¹⁹.

Przypisy

¹ Z. K. Jagodziński, *O stanie rusznikarstwa warszawskiego XIX wieku*, „Miscellanea Bronioznawcze XIX-XX” 1996, nr 1.

² Z. K. Jagodziński, *Adolf Robert Xawery Ziegler (1852-1923) – rusznikarz warszawski i fabrykant broni*, „Muzealnictwo Wojskowe” 1995, nr 6; tegoż, „Bekker i Rauscher” warszawska spółka rusznikarska z pierwszej połowy XIX wieku (Przyczynek do dziejów rusznikarstwa warszawskiego.), „Muzealnictwo” 1993, nr 35; tegoż, *O stanie rusznikarstwa ...*; tegoż, *Fabryka broni braci Collettów w Powązkach 1827-1847*. „Muzealnictwo Wojskowe” 2000, nr 7 (wydanie jubileuszowe); tegoż, *Akt sprzedaży Oddziału Fabryki Broni Palnej i Siecznej Egidiusza Collette’a z 1845 r.* (Przyczynek do dziejów rusznikarstwa warszawskiego), „Muzealnictwo Wojskowe” 1992, nr 5; tegoż, *Torchalscy – rodzina rusznikarzy warszawskich (działających od 1840 do 1944 r.)*, „Kronika Warszawy” 1995, nr 3/99, s. 23-38.

³ Z. K. Jagodziński, *Słownik rusznikarzy na ziemiach polskich działających w XVI-XIX w.* Rękopis. Jego podstawowa wersja (w odcinkach) ukazała się drukiem w: „Kolekcjoner Polski”, pod red. Stanisława Ledóchowskiego, Warszawa, lipiec 1987- styczeń 1990.

⁴ M. Chmielewski, *Cech puszkarski i ślusarski w Warszawie w XVIII w.*, Warszawa 1927;

M. Chojnacki, *Naczelnny puszkarz Egidius Collette*, „Arsenał” Kraków 1958, nr 3;

B. Gembarzewski, *Wyroby płatnerskie i rusznikarskie Collette’a w Warszawie*, „Broń i Barwa”, 1938, nr 1;

Katalog zbiorów. Wiek XVIII, Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa 1960;

A. Zahorski, *Uzbrojenie i przemysł zbrojeniowy w Powstaniu Kościuszkowskim*, Warszawa 1957.

⁵ Z. K. Jagodziński, *Słownik rusznikarzy ...*

⁶ Należy podkreślić, że utrudnienia w dotarciu do dokumentów dotyczących rusznikarzy warszawskich wynikają m.in. z powodu ich przeniesienia z Archiwum m.st. Warszawy do jego filii, tzw. Oddziałów Terenowych, rozrzuconych po różnych miejscowościach takich choćby jak Pułtusk, Góra Kalwaria i inne.

⁷ Z. K. Jagodziński, R. Matuszewski, *Giebenhanowie – rodzina rusznikarzy warszawskich z XVIII/XIX w.*, „Przegląd Dokumentacji Zabytków” 1990, z. 1. Ów dokument znajdujący się w Archiwum Państwowym m.st. Warszawy w zespoleniu Kancelaria Aleksandra Engelke – nr aktu 3489, znacznie wzbogaca naszą wiedzę o Giebenhanach (Giebenhanach).

⁸ Para tych pistoletów znajduje się w Zbrojowni Zamku Windsor w Anglii, nr inw. 462/3.

⁹ Para dwulufowych pistoletów skałkowych sygnowanych C. L. Giebenhan (na lufach: lewej – C. L. Giebenhan, prawej – w Warszawie oraz na płytach – blachach zamków: prawym – C. L. Giebenhan, lewym – w Warszawie) nr inw. M.W.P. 1992*/1-2, pistolety wykonane w warsztacie Karola Ludwika prawdopodobnie na przełomie XVIII i XIX stulecia; Dubeltówka skałkowa sygnowana C. L. Giebenhan (na

lufie) i płytach zamków: prawym – C. L. Giebenhan, lewym à Varsovie) nr inw. M.W.P. 37636*; Pistolet skałkowy (od pary „2”) sygnowany (na lufie) Carol Ludwig Giebenhan, nr inw. M. W. P. 728*; Strzelba skałkowa jednorurka sygnowana (na płycie – blasze zamka) C. L. Giebenhan à Varsovie, nr inw. M.W.P. 5027*.

¹⁰ A. Zahorski, *op. cit.*, ss. 143-186.

¹¹ Strzelba wiatrówka sygnowana (na lufie) C. A. Giebenhan w Warszawie oraz na płycie – blasze zamka C. A. Giebenhan w Warszawie, nr inw. M.W.P. 732*; Mała strzelba skałkowa sygnowana (na lufie) C. A. Giebenhan, na płycie – blasze zamka C. A. Giebenhan w Warszawie, nr inw. M.W.P. 34400*; Dubeltówka skałkowa nr inw. M.N., Kielce i/H/105; Pistolet skałkowy sygnowany (na lufie) C. A. Giebenhan, nr inw. M.W., Białystok 1781.

¹² R. Latour de, *Katalog zbiorów M.N. Kielce*, Kraków 1981, pisze: *Sygnatura C. A. Giebenhan jest nie notowana w znanej mi polskiej i obcej literaturze*, s. 126.

¹³ Więcej o chłopięcej broni patrz: Z. K. Jagodziński, *Broń kombinowana i zbytkowna XVI-XIX wieku*, 2003, s. 231-232.

¹⁴ Inwentarz Zbrojowni Ordynacji hr. Krasieńskich, oprac. F. Pułaski, Warszawa 1909, s. 58, poz. kat. 435.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, mundurek chłopięcy Z. Krasieńskiego, s. 81, poz. kat. 563.

¹⁷ *Ibidem*, s. 42, poz. kat. 321.

¹⁸ *Ibidem*, s. 31, poz. kat. 226.

¹⁹ Z. K. Jagodziński, *Torchalscy – rodzina rusznikarzy...*, s. 29.

Aneks 1

Inwentarz pośmiertny po Karolu Andrzej (Jędrzeju) Gibenhanie (Giebenhanie)

Wypis główny na pieczęci okrągłej

Groszy dziesięć

Nr aktu 5423 w Sierp. 27

Działo się w Warszawie przy Alexandryi pod liczbą Dwa Tysiące Siedmset Ośmdziesiąt Trzy dnia Dziesiątego Sierpnia roku Tysiąc Ośmset Dwudziestego Siódmego.

Jan Wincenty Bandtkie, przysięgły Pisarz Aktowy Królestwa Polskiego, i Regent Kancellaryi Hypotecznej województwa Mazowieckiego, zamieszkały w mieście stołecznem Warszawie, zostawszy wezwanym, udał się na miejsce opisane na czele aktu dla sporządzenia inwentarza żądanego z przyczyny śmierci bezpotomnie i beztestamentowo Drugiego bieżących miesiąca i roku nastąpionę, Karola Jędrzeia Giebenhana, Puszkarza i Obywatela, gdzie w przytomności świadków, zastał osobiście obecnych: -

I. JP. Maryą Chrystiną z Giebenhanów Małżonką obok stawiającego i onęż upoważniającego JP. Bogumira Schubego, Maystra professyi słóarskiej, zamieszkałych w Warszawie przy Alexandryi pod liczbą Tysiąc Czteryście Sześć,

II. JP. Jana Jędrzeia Giebenhana, Maystra professyi puszkarskiej, zamieszkałego w Warszawie przy ulicy Targowej pod liczbą Dziewięćset Sześćdziesiąt Trzy,-----

III. JP. Joannę z Giebenhanów Małżonkę obok z upoważnieniem stawiającego JP. Antoniego Masełkowskiego, Obywatela, zamieszkałych w Warszawie przy ulicy Przejazd pod liczbą Sześćset Czterdzieści Dziewięć,-----

IV. JP. Helenę z Giebenhanów Małżonkę obecnego i onęż upoważniającego JP. Jana Lindemanna, Obywatela, zamieszkałych w Warszawie przy ulicy Bielańskiej pod liczbą Sześćset lit. D. -----

V. JP. Zuzannę z Giebenhanów Małżonkę obok z upoważnieniem stawiającego JP. Jana Wilhelma Wiegandta, Maystra professyi słóarskiej, zamieszkałych w Warszawie przy Krakowskiem przedmieściu pod liczbą Czteryście Jednaście, i -----

VI. JP. Jana Jerzego Giebenhana, Maystra professyi rękawicznicy, zamieszkałego w Warszawie przy ulicy Piwnej pod liczbą Dziewięćdziesiąt Trzy, którzy będąc co do istoty Osób Świadkom i Pisarzowi Aktowemu znani, zapewnili i oświadczyli: iż oprócz Stawiających, iako rodzonych Sióstr i Braci Spadkodawcy żadnych innych niema więcej Współsukcesorów -----

÷ Był także obecnym przez Interessantów iako Biegły wezwany JP. Frederyk Hennig, Obywatel, zamieszkały w Warszawie przy rynku Starego Miasta pod liczbą Pięćdziesiąt Ośm, który wykonał przysięgę na sumienne oszacowanie ruchomości spadkowych. -----

÷ Przystąpiono więc do inwentaryzacji w sposobie następującym:

= I Kosztowności =

1.	Sześć łyżek stołowych srebrnych próby Dwunastej, waży 6 łótów Dwadzieścia Ośm, Złoty Ośmdziesiąt Cztery Zł	84 -
2.	Cztery łyżeczki także do kawy, Pięć łótów ważyące, Złoty Piętnaście	15 -
3.	Dwie pary sprzączek srebrnych, do trzewików i spodni, Złoty Dwadzieścia Siedm	27 -
4.	Zegarek złoty, Złoty Sześćdziesiąt	60 -
5.	Pieczątka srebrna, Złoty Sześć	6 -
6.	Obrączka złota ślubna Złoty Dwanaście	12 -
	Ogółem czyni	Zł. 204 -

= II Pościel, bielizna, suknie =

7.	Dwa piernaty, Złoty trzydzieści Cztery	Zł. 34 -
8.	Pierzyna i Trzy poduszki Złoty Trzydzieści Trzy	33 -
9.	Materac włosiany, Złoty Dwadzieścia Cztery	24 -
10.	Trzy piernaty i tyleż pierzyn, siedm poduszek, Złoty Dziewięćdziesiąt	90 -
11.	Trzy sienniki Zł. Trzy	3 -
12.	Ośm powłok i Dwadzieścia powłoczek na pościel, Złoty Pięćdziesiąt Cztery	54 -
13.	Siedm prześcieradeł, Złoty Dwadzieścia Jeden	21 -
14.	Dwie kołdry perkalowe, Złoty Dziesięć	10 -
15.	Dwadzieścia ręczników płóciennych, Zł. Ośmnaście	18 -
16.	Para fieranek takichże, Złoty Szestnaście	16 -
17.	Chustek od nosa Jedenaście, Złoty Dziewięć	9 -
18.	Siedm chustek na szyję żaknotowych, Złoty Dwanaście	12 -
19.	Pięć kołnierzyków perkalowych, Złoty Pięć	5 -
20.	Sześć obrusów Krakowskich, Złoty Dwadzieścia Cztery	24 -
21.	Sześć koszul, Złoty Piętnaście	15 -
22.	Pięć par gatek, Złoty Pięć	5 -
23.	Trzydzieści par szkarpetek, Złoty Cztery	4 -
24.	Tuzin pokrowców na krzesła, Złoty Dwanaście	12 -
25.	Trzy worki, tyleż magłowników i sześć ścierek, Złoty Ośm	8 -
26.	Surdut sukieny, zielony Zł. Dwadzieścia Siedm	27 -
27.	Surdut takiż stary, Złoty Dziewięć	9 -
28.	Surdut barakanowy, Zł. Cztery	4 -
29.	Frak sukieny zielony, Złoty Dwanaście	12 -
30.	Płaszcz sukieny granatowy, Złoty Trzydzieści	30 -
31.	Szlafrok barankowy, Złoty Dwadzieścia Siedm	27 -
32.	Trzy pary spodni, Złoty Dwadzieścia Cztery	24 -
33.	Siedm kamizelek rozmaitych Zł. Czternaście	14 -
34.	Dwa kaftaniki Zł. Pięć	5 -
35.	Kapelusz, czapka, i Dwie furazjerki, Zł. Siedm	7 -
36.	Trzy pary bótów Złoty Dziewięć	9 -
37.	Dwie pary szelek Zł. Trzy	3 -
	÷ Ogółem czyni	Zł. 568 -

= III. Meble i sprzęty =

38.	Biórko ieszonowe z szafką Złoty Pięćdziesiąt Cztery	54 -
39.	Biórko olszowe, Złoty Dwadzieścia Jeden	21 -
40.	Łóżko olszowe, Złoty Trzydzieści Sześć	36 -
41.	Szafka olszowa lakierowana Zł. Dwadzieścia Jeden	21 -
42.	Komoda ieszonowa z szafką Złoty Trzydzieści	30 -

43. Trzy łózka ordynaryjne Złotych Sześć ----- ..-----..	6 -
44. Stół okrągły dębowy, Złotych Cztery ----- ..-----..	4 -
45. trzy stoły ordynaryjne, i Czwarty kuchenny Zł. Pięć ---- .. ----	5 -
46. Dziewięć krzesel, Złotych Dwanaście ----- .. -----	12 -
47. Parawan, Złotych Ośm ----- .. ----- ..-----..	8 -
48. Dwie szafy kuchenne, Złotych tyleż ----- ..-----..	8 -
49. Zegar ścienny, Złotych Dziesięć ----- .. -----..	10 -
50. Dwadzieścia Jeden różnych obrazów, Zł. Dwanaście ---- ..----	12 -
51. Zwierciadło, Zł. Dziewięć ----- ..-----..	9 -
52. Różne statki kuchenne Złotych Ośm ----- .. -----..	8 -
53. Trzy rądle, Trzy kapraki, kocioł, garniec, pokrywa, miedziane, ważące [...] 60. Złotych Ośmdziesiąt ---- ..-----..	80 -
54. Żelazko do prasowania, drugie do rurkowania, z duszami Złotych Piętnaście ---- ..-----..	15 -
55. Trzy wilki, Dwie patelnie, brytwanna, Zł. Sześć ---- .. -----..	6 -
56. Lichtarz mosiężny i Dwoje szczypców, Zł. Cztery ----- .. -----	4 -
57. Garnek żelazny, Trzy siekiery, łopatką, cęgi, pogrzebacz i hak Złotych Pięć ----- ..-----..	5 -
58. Tarka, Dwa durszlaki, miary blaszane, Złotych Cztery -----	4 -
59. Łyżka wazowa, Sześć stołowych, Złotych Trzy ----- .. -----..	3 -
60. Nóż kuchenny i Trzy pary nożów z widelcami Zł. tyleż ---	3 -
61. Taca blaszana lakierowana Zł. Dwa ----- .. -----	2 -
62. Waza, Dwie salaterki, Dziewiętnaście talerzy, Cztery półmisków, Sześć par filiżanek, imbryczek, i masielniczka, Dwa garnuszki, para solniczek, faiansowe, Złotych Piętnaście ---- .. -----..	15 -
63. Dziewięć Kieliszków i Cztery szklanki Zł. Dwa ---- .. ---- ..-----	2 -
64. Trzcina, Zł. Trzy ----- .. ----- .. ----- .. -----	3 -
65. Trzy lulki, Złotych Dwadzieścia Cztery ----- .. -----..	24 -
	÷ Ogół tego czyni----- Zł. 410 -
= IV Warsztat i wyroby =	
= puszkarские =	
66. Dubeltówka, Złotych Sto Sześćdziesiąt Dwa ----- .. -----..	162 -
67. Dubeltówka, Złotych Sto Ośm ----- .. ----- .. -----	108 -
68. Dubeltówka, Złotych Pięćdziesiąt ----- ..-----..	50 -
69. Fuzya, Złotych Dwadzieścia ----- ..-----..	20 -
70. Fuzya, Pięćdziesiąt Złotych ----- ..-----..	50 -
71. Para pistoletów, Złotych Sto Ośm ----- ..-----..	108 -
72. Trzydzieści par zamków rozmaitych do broni, Złotych Trzysty	300 -
73. Sześć luf dubeltówek, Złotych Sześćdziesiąt ----- .. -----	60 -
74. Lufa pojedyncza, Złotych Cztery ----- .. -----..	4 -
75. Para luf do pistoletów, Złotych Dziesięć ----- .. -----	10 -
76. Jedenaście form do lania kul, Złotych Sześć ----- .. ----	6 -
77. Różne garnitury do broni, Złotych Ośm ----- .. -----	8 -
78. Trzy pary starych zamków, Złotych Dwanaście ---- ..-----	12 -
79. Dwadzieścia Jeden pojedynków rozmaitych, starych, Złotych Trzydzieści	30 -
80. Wiatrówka stara, Złotych Dwanaście ----- ..----- ..-----	12 -
81. Sztuciec Niemiecki stary, Złotych Cztery ----- .. -----	4 -
82. Różne stare osady do pistoletów Złotych Trzy ----- .. -----	3 -
83. Krzesiwo stare, Złoty Jeden ----- .. ----- .. -----	1 -
84. Czternaście par różnych starych pistoletów, Złotych Dwadzieścia Cztery ----- ..----- ..----- ..----- ..-----	24 -

85.	Siedm dużych, Dwa małych szrubsztaków Złotych Sto Ośm ----..	108 -
86.	Ośmdziesiąt rozmaitych pilników starych, Złotych Trzydzieści ----	30 -
87.	Pięć dużych feilkłubów, i mniejszych Trzy, reifklub Jeden, Złotych Czternaście ----..-----..---- .. ----..-----..----- .. ----..-----..-----	14 -
88.	Cztery brustlairy i Sześć świdrów, Złotych Sześć ---- .. ----..-----..	6 -
89.	Dwanaście sznaidaisów małych z gwintownikami, Zł. Dziewięć	9 -
90.	Dwa nuseizeny, i dwa narzędzia do wygzymkowania zapatów, Złotych Ośm ----..-----..----- .. ----..-----..----- .. ----..-----..-----	8 -
91.	Trzy bukfeile Złotych Dwa ----..-----..----- .. ----..-----..-----	2 -
92.	Dziesięć młotków rozmaitych, Złotych Pięć ----..-----..-----	5 -
93.	Cztery cęgi, i Cztery federszruby, Złotych Cztery ---- .. ----..-----..	4 -
94.	Trzy smyczki i narzędzie do toczenia form na kule i drugie do wypiłowania kapturków, Złoty Jeden ----..-----..----- .. ----..-----..-----	1 -
95.	Piętnaście szrubokrętów, Złoty Jeden ----..-----..-----..----- ..	1 -
96.	Trzyznaście windaisów rozmaitych i dwoje nożyc, Złotych Trzy ----	3 -
97.	Pięć raszpli miernych, Złotych tyleż ----..-----..----- .. ----..-----..-----	3 -
98.	Trzy ośniki, ręczna piła, i różne narzędzia popsute do obrabiania drzewa, Złotych Sześć ----..----- .. ----..-----..----- .. ----..-----..-----	6 -
99.	Dwadzieścia dużych szneideisów z gwintownikami do luf, Złotych Dwadzieścia ----..-----..----- .. ----..-----..----- .. ----..-----..-----	20 -
100.	Dwie stare formy do kul, Złoty Jeden ----..-----..----- .. ----..-----..-----	1 -
101.	Dwie maszyny do cugowania luf, Złotych Cztery ---- .. ----..-----..	4 -
102.	Borbank i Dziewięć świdrów do luf, Złotych Dziesięć ----..-----..-----	10 -
103.	Siedm sztyców z lichtarzami, Złotych Cztery ---- .. ----..-----..-----..	4 -
104.	Pięćdziesiąt Dziewięć sztuk różnych starych bagnetów, Złotych Cztery	4 -
105.	Sześćdziesiąt starych luf, Złotych Trzydzieści ---- .. ----..-----..-----..	30 -
106.	Dwieście funtów starego żelastwa, Złotych Siedm ----..-----..-----..	7 -
107.	Piętnaście funtów mosiądzu starego, Złotych Ośm ----..-----..-----..	8 -
108.	Miech z sztalugą stary Złotych Ośmnaście ---- .. ----..-----..-----..	18 -
109.	Kowadło Złotych tyleż ----..----- .. ----..-----..----- .. ----..-----..-----	18 -
110.	Różne narzędzia do ognia, Złotych tyleż ----..----- .. ----..-----..-----	18 -
111.	Znak puszkarski żelazny, Złotych Dziewięć ---- .. ----..-----..-----	9 -
112.	Trzydzieści Trzy osad, Złotych Sto Trzydzieści Dwa ----..-----..-----	132 -
113.	Jedenaście par osad do pistoletów, Złotych Jedenaście ----..-----..-----	11 -
114.	Pietnaście funtów hebanu, Złotych Ośm ---- .. ----..-----..-----..	8 -
115.	Kamień duży do szlifowania, drugi mniejszy, Złotych Trzy ----..-----..	3 -
	÷ Ogół tego czyni	Zł. 1,477 -

= V Wierzytelności =

= czynne =

116.	Hrabia Worcel winien Złotych Pięćset Dziewięćdziesiąt Dwa	Zł. 592 -
117.	Generał Bayków, winien Złotych Sto Czterdzieści Cztery ----..----	144 -
118.	Piotr Łuszczewski winien Złotych Sto Dwadzieścia Sześć ----..-----	126 -
119.	Bilo winien Złotych Trzydzieści Sześć ----..----- .. ----..-----..-----..	36 -
120.	Tenże winien Złotych Sto Dwadzieścia Sześć ---- .. ----..-----..-----	126 -
121.	Niewiadomy z nazwiska winien Złotych Dziewięćdziesiąt ----..-----	90 -
122.	Miczulski, winien Złotych Trzydzieści Sześć ---- .. ----..-----..-----	36 -
123.	Lemnecki, winien Złotych Sto Czterdzieści Cztery ----..-----..-----..	144 -
124.	Niewiadomy winien Złotych Sześćdziesiąt ----.. ----..-----..-----	60 -
	÷ Ogół tego czyni	Zł. 1,354 -

÷ Wszystkie wierzytelności powyższe są niepewne ----

= VI Wierzytelności bierne =			
125. Należy zasług Maryannie Wysockiej Złoty Siedmdziesiąt Dwa	Zł.		72 -
126. Za wyzwolenie Dwóch Terminatorów przypada Złoty Trzysta Dwadzieścia Cztery -----..-----..----- .. -----..-----..-----			324 -
127. Na utrzymanie i ubiór Terminatora trzeciego, przypada Złoty Czerdzieści -----..-----..----- .. -----..-----..-----			40 -
		÷ Ogół tego czyni	Zł. 436 -
= Zebranie masy =			
Kosztowności czynią	Zł.		204 -
Pościel, bielizna, suknie			568 -
Meble i sprzęty		410 -	
Warsztat i wyroby puszkarskie			1,477 -
Wierzytelności niepewne czynią	Zł.		1,354 -
÷ Ogół wynosi		Zł. 1, 354 -	i Zł. 2,659 -
Potrącając z tego stan bierny			436 -
pozostałe		Zł. 1,354 -	i Zł. 2,223 -

÷ Gdy nie było nic więcej do zapisania, przeto JP. Jan Jędrzý Giebenhan wykonał przysięgę, ponieważ ma rzeczy spadkowe pod swoim dozorem, i oneż podawał do spisu, na rotę prawem przepisaną, iako wszystko sumieńnie podał, nic nie utaił, nie widział, ani nie wie, iżby cokolwiek było utajonem, poczem akt ten w zakończeniu przeczytano, przyjęto, i podpisano wraz z JPP. Karolem Dickmannem, Bogumirem Schroederem, Obywatelami tutajszymi, iako świadkami, i z Pisarzem Aktowym ----

M C Schuba
Jan Jędrzý Giebenhan
Masełkowska
Helena Lindemann
Zuzanna Wiegandt
Jan Jrzy Giebenhan
Carl Dieckmann
Gotfryd Schroeder
Bandtkie

Gottfried Schube
Antoni Masełkowski
Jan Lindemann
Jan Wilhelm Wiegandt
Frederyk Hennig

Aneks 2

Katalogowy opis strzelby chłopięcej Zygmunta Krasieńskiego

Mała jednolufowa strzelba chłopięca dla małoletniego Zygmunta Krasieńskiego, wykonana ok. 1820 roku przez rusznikarza warszawskiego Karola Andrzeja (Jędrzeja) Giebenhana (Gibenhana).

Lufa w części dennej ośmiogranna, od 2/3 gładka przedzielona ozdobnym pierścieniem. Na 37 mm od wylotu mosiężna muszka ziarnista. Na warkoczu przy samym dnie szeroki, żłobkowy celownik. Na wierzchniej ścianie części wylotowej lufy inkrustowana srebrem sygnatura: „C. A. Giebenhan”.

Zamek skałkowy, przedniosprężynowy, niewielki. Na płycie (blasze) grawerowana sygnatura: „C. A. Giebenhan / w Warszawie”. Kurek i bateria ozdobnie wykrojone, bez zdobienia. Język spustowy języczkowy, chroniony stalowym kabłąkiem spustowym ozdobnie wykrojonym.

Osada (łóże i kolba), z drewna orzechowego, ciemnego, sięgająca wylotu lufy. Przy wylocie łóże wzmocnione okładziną z ciemnego rogu. U spodu łóza dwie tulejki stalowe dla stempla. Stempel drewniany, zakończony główką z ciemnego rogu. W łózu blisko wylotu lufy strzemiączko stalowe do pasa. Łóże przed zamkiem i na szyjce kolby nacięte w drobną skośną kratkę. Szyjka cienka i dość długa. Kolba z wydatnym przykładem do policzka.

Stopa kolby wklęsło wygięta, ze stalowym okuciem (stopką). Na spodniej części kolby trzpień, z płaską główką do zapinania pasa. Wszystkie części metalowe – okucia pierwotnie szmelcowane na błękitno.

Długość lufy 49,7 cm
 Kaliber 14 mm
 Długość całkowita 81 cm
 Ciężar 1,30 kg
 Nr inw. M.W.P. 34400*

Zygmunt Krzysztof Jagodziński

The Giebenhans a Family of Warsaw Gunsmiths at the Turn of the Eighteenth Century

Another step on the way to expanding knowledge about the history of the Warsaw gunsmith industry in the eighteenth and nineteenth century involved the author finding archive material closely connected with the subject matter. The discovery turned out to be an important document – a posthumous inventory of gunsmith Karol Jędrzej Giebenhan, the son of Karol Ludwik, an acclaimed Warsaw gunsmith. According to deed no. 5423 of August 1827, Karol Jędrzej (Andrzej) possessed – by artisan standards – rather opulently outfitted living quarters and a gunsmith workshop, where he trained three apprentices to the end of his life. More detailed studies on the inventory make it possible to not only assess the person of Karol Jędrzej, his

creed and affluence (and that of his family), but also to testify to the level of culture represented by him and his closest relatives. Moreover, the document visualizes the outfitting of the house and the workshop – including material resources, weapon components, readymade weapon mountings, and Giebenhan's obligations.

According to the author, the presented document – a posthumous inventory – is yet another valuable source making it possible to become familiar with the milieu of gunsmith families, who exerted an unquestionable impact on the general level of Warsaw craftsmanship at the turn of the eighteenth century. □

PRZYBLIŻENIE EUROPY

Wrażenia z wystawy brukselsko-wrocławskiej

Wystawę nazwaną „Europa to nasza historia”, którą stworzyło gremium Musée de l’Europe w Brukseli w roku 2007 dla uczczenia 50. rocznicy traktatu rzymskiego, stworzono po raz drugi tego lata we Wrocławiu. Otwarcie 1 maja 2009 r. w Hali Stulecia miało odwołanie do najnowszej historii tego miasta – okrasila je parafraza Pomarańczowej Alternatywy: przedszkolaki w pomarańczowych ubrankach odśpiewały przy wtórze chóru policjantów hymn Unii Europejskiej...

Napisałam, że wystawę we Wrocławiu raz jeszcze „stworzono”, ponieważ jej wersja polska różni się od brukselskiej nie tylko zupełnie innymi warunkami przestrzennymi – co zmusiło autorów koncepcji plastycznej do nowych rozwiązań; chyba ciekawszych, bowiem przestrzenie Hali można było kształtować w dowolne kubiki, w przeciwieństwie do uporządkowanych podziałami sal przestrzeni w budynku brukselskim. To drugie stworzenie wystawy zasadza się przede wszystkim na poszerzeniu jej treści o elementy polskiej odmiany ostatniego półwiecza. Zostały one trafnie dobrane, co było trudne, bo należało zachować proporcje między tym wkładem a całością programu. Oprócz pojedynczych dzieł sztuki znaczącej rangi – jak rzeźby Aliny Szapocznikow, Magdaleny Abakanowicz oraz obrazy Aleksandra Kobzdeja, Henryka Stażewskiego i Wojciecha Weissa – są i większe kompartymenty, jak między innymi dział ukazujący specyfikę polskich „pokonanych zwycięzców” (lata 1944-1956). Tu trzeba było syntetycznie rzecz wyjaśnić, wybrano przeto sylwetki Barbary Skargi i Kazimierza Moczarskiego (krótkie informacje ilustrują wymowne fotografie i dwa dokumenty: karta repatriacyjna i karta zwolnienia z więzienia). Do działu „Europa zsowiezowana” wprowadzony jest Polski Październik, z celną charakte-

rystyką biskupa Kominka (ikony naszych europejczyków, mniej znanej nawet wśród rodaków).

Za wielki sukces wystawy uważam pokazanie polskim muzealnikom, że wystawa historyczna może być niezwykle atrakcyjna wizualnie. Co więcej – że może poruszać tak umysł widza, jak i jego serce. Harmonijne połączenie refleksji i wzruszenia to rzadka cecha ekspozycji muzealnej, a wystawa we Wrocławiu jest wystawą muzealną *par excellence*. Cechę tę uważam za sukces dlatego, że jest ona nośnikiem największego, moim zdaniem, waloru tego przedsięwzięcia naukowo-kulturalno-plastycznego, a mianowicie: ukazania polskich losów jako składnika wszystkich losów powojennej Europy. Czyli bez owej polskiej wyjątkowości, do jakiej przyzwyczajają nas zbyt często teksty polskich autorów. Polskie losy, uwolnione od gorsetu stereotypów, objawiają się nam na wystawie jako podobne losom innych współziomków tego półwyspu azjatyckiego kontynentu. A konkretnie widz może to stwierdzić słysząc/czytając/widząc życiorysy 27 mieszkańców tego łądu, które są jakby nitką Ariadny, prowadzącą po zagadnieniach prezentowanych na wystawie.

Przyzwyczajenia myślowe, które każą nam traktować nasze tragedie wojenne jako wyjątkowe męczeństwa, nasze cierpienia w czasach sowiezacji jako równie wyjątkowo katastrofalne – trzeba było w obliczu uwidocznionych na wystawie dokumentów i wizualizacji zrewidować. Takie korektury znakomicie czyszczą naszą mesjanistyczną kliszę myślową, są – odważę się określić – wyzwoleniem od kompleksów, bo wszak to one wynosiły nas na szczyt narodu ukrzyżowanego.

Pierwszą taką refleksję wywołuje chwila w sali „Rok zero”, gdy stojąc na podświetlonej fotografii zburzonego miasta jestem pewna, że to Warszawa, ale nie widzę choćby sterczącej jak wieża ściany w ruinach zamku

królewskiego, szukam więc ruin dreźdeńskiej Frauenkirche, przyzwyczajona, że wojna zniszczyła kraje demokracji ludowych. Rozpoznanie pod pantoflami Kolonii budzi najpierw zaskoczenie, potem satysfakcję, że oto uczestniczę w spektaklu sprawiedliwym. Takich miejsc na wystawie jest wiele. Kazamaty hiszpańskich, portugalskich i greckich więzień są porównywalne – jak nie kształtem, to ideą niszczenia człowieka – z więzieniami bezpieki w Warszawie. (Tu podane są nazwiska 2809 – wedle danych oficjalnych – zamordowanych osób w Polsce w latach 1944-1956). Odczuwanie łączności naszego z protestami innych Europejczyków wobec terroru dyktatur wzmocnia słuchanie tej samej, katalońskiej pieśni (*A mury runą...*) w obu językach. Problemy żywnościowe pierwszych lat po wojnie, które przypomniane są na wystawie i belgijskimi kartkami na mleko, i polskim opakowaniem paczek „cioci Unry” – uzmysławiają ówczesną wspólnotę w biedzie. Obrazy z Węgier 1956 r. czy Czechosłowacji roku 1968 przypominają, że nie tylko my potrafiliśmy buntować się przeciw zniewoleniu. Talenty scenografa, który wywołuje te ekumeniczne, „gorące” nastroje połączone są na wystawie z racjonalną myślą badacza, chłodną wszak z racji swej natury – zadziwiająca symbioza.

Kolejny sukces wystawy to pomysłowość w przekładzie wykładu z zakresu historii na sugestywny język ekspozycji. Temu przekładowi dobrze służą między innymi różnorakie zastosowania techniki cyfrowej. Do niezwykle udanych przełożeń werbalizowanej myśli na myśl plastyczną należy część wystawy objaśniającej problemy Wspólnoty Węgla i Stali. Wnętrze sugeruje halę fabryczną – widz chodzi między ogromnymi dźwigarami i podciągami, między którymi na różnych pulpitych i w gablotach może poznać dokumenty, osiągnięcia i etapy rozwoju tej nowoczesnej organizacji. Imponująca jest wielorakość środków, przy pomocy których autorzy wystawy pobudzają raz ciekawość, raz wyobraźnię widza, to znów zmuszają do refleksji – jak na przykład gdy w tajemniczych kabinach może on w interaktywnej grze zdecydować, na jakie cele społeczne przeznaczyłby swoje pieniądze. Po wejściu do innych intrygujących „abażurów” można poznać dokonania wspólnych już rządów Unii, jak traktat z Maastricht czy zaciekawiający młodzież pro-



1. *Zniszczone miasto*, makieta, brąz 1953. Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli

1. *Destroyed City*, model, brąz 1953. Musées royaux des Beaux Arts, Brussels

gram stypendiów pn. Erasmus. Niekiedy teatralizowana scenografia wystawy świetnie służy wykładowi jej treści, bo „transportuje” je jakby bezpośrednio do rozumowania odbiorcy. Podziwiając pomysły ekspozycyjne, mam jedno jedyne zastrzeżenie: nie podobała mi się powalona figura człowieka, choć to Lenin.

Te wszystkie wynalazki ekspozycyjne są kosztowne, właściwie niewyobrażalne w budżecie przeciętnego polskiego muzeum. Sądzę jednak, że warto ograniczyć profuzję wystaw czasowych (jakże często obliczonych na efekt statystyczny) na rzecz oszczędzenia finansów na wystawę, która będzie istotna dla kształtowania naszego umysłu i ducha.

Autorzy ekspozycji posiadają także inny rodzaj talentu pozyskiwania widza poprzez odwołania do jego zmysłu wzroku; polega on nie tylko na intrygujących konstrukcjach kompozycji plastycznej, ale także na wyborze odpowiednio oddziaływującej ilustracji. Mam na myśli trafność wyboru fotografii *personae dramatis*, o których wystawa chce opowiedzieć: ukazują one mianowicie ludzi nieupozowanych, nawiązujących kontakt wzrokowy z widzem, często w gestykulacji rozmowy. Taki jest na przykład Ryszard Kapuściński, tacy są Winston Churchill, Joseph Bech zaciągający się papierosem, spacerujący Jean Monet czy uśmiechnięte małżeństwo Gorbaczowów. Autentyczny głos niektórych z nich, słyszany równoległe z głośnika, czyni ich obecność jakby namacalną. (Nb. wprowadzenie Kapuścińskiego do światowego problemu dekolonizacji może być przykładem starań autorów o zaprzestanie widzenia Polski jako osobnego skansenu).

Jednym z niezwykle trafnych skrótów wizualnych służących zilustrowaniu wydarzeń historycznych w podzielonej żelazną kurtyną Europie jest fotografia, która symbolizuje „wyspiarską” sytuację berlińczyków w amerykańskiej strefie miasta. Byli oni połączeni z zachodnim światem jedynie mostem powietrznym, ustanowionym w czerwcu 1948 roku. Na tym zdjęciu kilkunastu chłopców wbiega na piętrzące się jeszcze



2. Most powietrzny nad Berlinem, 1948

2. Berlin Airlift, 1948

gruzy, aby przyjacielsko?, z tęsknotą? pomachać przelatującemu właśnie samolotowi.

Ubočnym, ale przecież ważkim efektem wystawy jest przybliżenie widzowi nieobytemu w sprawach plastyki prawdy o zdarzającym się, naturalnym jakby związku działań artystycznych z problemami żywotnymi dla wszystkich. Przykładem jest choćby kompozycja przestrzenna *Missa* Dominique Blain, która poraża kontrastem rygoru wyglansowanych butów żołnierskich z nieobecnością ich właścicieli. Do równie głębokiej refleksji pobudza tragiczna ironia zawarta w dziele Guntera Demniga *Friedensrolle* – portatywnego (do zrolowania w przenośnej skrzynce na amunicję) pomnika-wstęgi traktatów pokojowych, zawieranych od głębokiej starożytności po współczesność, przecież równoległych do wyrzynających narody wojen. Jak ważny dla tej historycznej wszak wystawy jest dobór dzieł sztuki świadczą na przykład rzeźby Szapocznikow i Zadkina mówiące o martyrologii więcej niż gdyby wojenne katastrofy objaśniać tekstami na ścianach wystawy.

Modelowa dla wystaw objaśniających zagadnienia historyczne jest redukcja tekstów. Zwięzłość sformułowań – zarówno w katalogu, jak i w objaśnieniach eksponatów i filmików – jest tak celna, jak celne bywają dobre definicje czy hasła, które wchodzą w pamięć jak jarzące się strzały: *Nie da się wcisnąć dzina Internetu z powrotem do butelki* (s. 185), *Sukces rozszerzenia zależy*

3. Afisz promujący Plan Marshalla, 1950. CIRIP Paryż

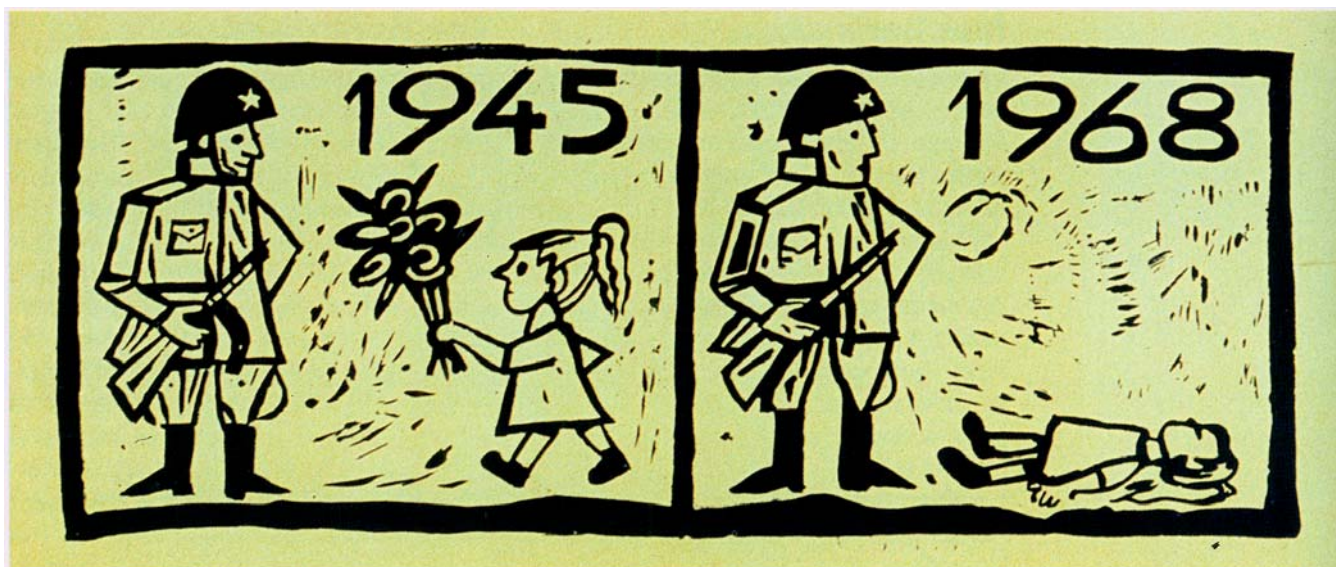
3. Poster promoting the Marshall Plan, 1950. CIRIP Paris

od pogłębienia (s. 165), *Bez dekolonizacji nie byłoby integracji europejskiej* (s. 100), [Solżenicyn i Sacharow] *prorok i uczony – takie są dwie emblematyczne twarze ruchu dysydenckiego [w ZSRR]* (s. 122). To samo dotyczy tekstów i ich tytułów wprowadzających do pojedynczych działów, na przykład: *Dobry użytek z kataklizmu* (s. 43), *Na Zachodzie dużo nowego* (s. 130). Myślę, że ten proceder kurtyzujący werbalny wykład, ma swoje źródło nie tylko w empatii wobec odbiorcy (który książkę woli czytać w domu), ale także w słuchu autorów na współczesny język potoczny, choćby informacji elektronicznych – co jest jednym jeszcze pomostem do głowy widza.

Wiele miejsc wystawy i wiele eksponatów wywołuje u odbiorcy poczucie wspólnoty z tym kawałkiem planety, w którym przyszło mu żyć, i z jego mieszkańcami. Do takich

instalacji należy moim zdaniem przede wszystkim pulpit z przygotowanymi miejscami na dłonie widzów,





4. Afisz czeski wyrażający sprzeciw wobec interwencji Paktu Warszawskiego, 1968. Musée d'Histoire contemporaine BDIC, Paryż

4. Czech poster against the intervention of the Warsaw Pact countries, 1968. Musée d'Histoire contemporaine BDIC, Paris

którzy – jeśli się skrzykną i razem położą na nim ręce – zobaczą przed sobą niezwykle „performance” niemal dwóch milionów nadbałtyckich współziomków, którzy w 1989 r. stanęli łańcuchem na drogach od Wilna po Tallin, by manifestować żądanie wyzwolenia od ZSRR. Fizyczny udział widza wystawy w tym teatralizowanym akcie kwalifikuje tę instalację nie tyle jako osiągnięcie techniki interaktywnej, ile świetne urealnienie myśli twórców wystawy.

Dwa są jeszcze, przynajmniej, pomieszczenia na wystawie, które wywołują u zwiedzającego poczucie organicznego wręcz związku z pozostałymi mieszkańcami globu, chciałoby się powiedzieć – indywidualnie z uniwersum. Gdy się siedzi przed wielką panoramą zmieniających się na trzech ekranach zdjęć wydarzeń europejskich z lat 1945-1989 i ma się ochotę dopisywać „linki” do własnego życiorysu. Oraz kiedy pod koniec wystawy, jakby w jej *résumé*, przesuwa się przed oczami widza „deszcz obrazów” – w tym różnych rekonstruowanych scenek z życia minionych pokoleń czy dzieł dawnej sztuki. Autorzy katalogu nazywają tę instalację rzeczowo *przełądłem odniesień kulturowych*, dla mnie była to – inaczej niemożliwa – przejażdżka w wehikule czasu pośród wyobrażeń o moich przodkach.

Wystawę można podziwiać także dla jej zalet edukacyjnych, z których korzysta nie tylko młodzież. Wszak kształceni w szkołach i na uniwersytetach PRL-owskich niewiele wiedzieliśmy o korzeniach Unii Europejskiej: o Wspólnocie Węgla i Stali czy Europejskiej Wspólnocie Gospodarczej, o mędrach i mężach sta-

nu, którzy przezwyciężyli powojenne urazy i nienawiść między narodami, aby urzeczywistnić fantastyczny projekt: *wspólną Europę*. Przecież choćby Adenauer był dla „edukowanych” przed rokiem 1980 głównie symbolem zachodnioniemieckiego zła. Wielce cieszy patronat Ministerstwa Edukacji Narodowej nad wystawą, bo gwarantuje uczestnictwo nauczycieli, tym samym i młodzieży; o tym współdziałaniu świadczą już *Zeszyty Edukacyjne*, opracowane w związku z wystawą przez Dolnośląskie Centrum Doskonalenia Nauczycieli. Dlatego można powiedzieć, że wystawa stanowi dobry szkielet szkolnego podręcznika do historii XX stulecia.

Inny wzorcowy aspekt edukacyjnych walorów wystawy tkwi w metodzie wykładu. Mam na myśli nie tylko pełną rozmach i nowatorstwa atrakcyjność wizualną wystawy, ale pytania stawiane przed odbiorcą. Pojawiają się już na początku katalogu (s. 14), a przede wszystkim w podsumowaniu każdego członu wystawy. Liczba stron (21, 31, 43, 70, 128, 133, 163, 171, 185) w katalogu zatytułowanych *Pytania i dyskusje* świadczy, że nie są to pytania zdawkowe. Te pobudzające do zastanowienia teksty gwarantują refleksję odbiorcy (w przeciwieństwie do wykładu *ex-cathedra*). Prowokujące do zastanowienia pytania powinny być składnikiem każdej wystawy muzealnej. Przykładem celnego pytania jest choćby zdanie: *jak regulować ruchy migracyjne, zapewniając jednocześnie dopływ siły roboczej*.

Zgodnie z obyczajem recenzenckim, wytknę organizatorom wystawy jej niedoskonałości. Pierwsze zastrzeżenie jest sprzeczne z tym, co powiedziałam wcześniej, bo w niezgodzie z zasługą zaprezentowania



5. *Ostateczny koniec II wojny światowej* – rozbiórka checkpoint Charlie, głównego przejścia między dwoma Berlinami. Berlin 22 czerwca 1990

5. *Ultimate end of World War II* – Dismantlement of Checkpoint Charlie, primary crossing between the two Berlins at the time of the Wall. Berlin June 22, 1990

w obrębie wystawy o Europie całościowego (po raz pierwszy!) wystawowego oglądu półwiecza historii Polski. Cenię wysoko taktykę i metody tego muzealnego przedstawienia tak ogromnego tematu, muszę jednak – jako doświadczony muzealnik – skrytykować nadmiar eksponatów tekstowych (dokumenty, listy itp.). Godne podziwu są talenty twórców wystawy,

6. Koniec imperium

6. The end of an empire

(Wszystkie fot. dzięki uprzejmej zgodzie Muzeum Europy w Brukseli)

All photographs thanks to the kind permission of the Museum of Europe in Brussels)



którzy penetrowali archiwa i znajdowali rarytasy i białe kruki (z których pewnie wiele może być tematem osobnych prac naukowych), ale ich ilości nie mogą być chyba przyswojone przez przeciętnego widza, którego koncentracja i skupienie rzadko trwa dłużej niż godzina lekcyjna. (W belgijskiej informacji podaje się półtorej godziny jako czas zwiedzania wystawy, wrocławska ekspozycja wymaga przynajmniej dwu godzin). Ta krytyka ze strony zmęczonego widza dotyczy przede wszystkim ostatnich części wystawy, począwszy od pomieszczenia opowiadającego o sprawach dekolonizacji (tu może bardziej niż teksty przemawiają sfatygowane walizki). Jest to odwieczny dylemat każdej takiej wystawy, której autorzy nie ograniczają się do wystawienia materiału znanego, lecz chcą jak najlepiej zaprezentować wyniki swoich przemyśleń.

W części wystawy, gdzie ewokuje się wygląd wnętrz mieszkalnych z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku brakuje mi objaśnienia, o jakich mieszkańców tu chodzi; wydaje mi się, że ukazują gust poniżej przeciętnego stanu zamożności, pewnie dlatego niezbyt różnią się od ówczesnych mieszkań „wschodnich Europejczyków”.

Nie mam kwalifikacji, aby wypowiadać się odnośnie do merytorycznych kwestii scenariusza wystawy, podzielę się jednak kilkoma subiektywnymi odczuciami, choćby dla zasady „sprzężenia zwrotnego”, jakie winna generować dobra wystawa. Nie dostaje mi mianowicie szerszej prezentacji „wędrówki ludów”, przesuwanej się po miastach i wsiach Europy. Oglądany przed kilku laty berliński Kurfürstendamm, zastawiony straganami azjatyckich handlarzy, czy wystające w panoramach holenderskich miast wieże minaretów, już nie wydają się egzotyczną chwilą, to chyba

it also features elements of Polish alterations transpiring in the last half-century. The Polish components included both highly acclaimed works of art (i.a. by Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Aleksander Kobzdej), whose message illustrates key issues, and larger sections explaining the specificity of Polish historical events (i.a. the Polish October of 1956). In the meantime, the fate of Poland was perceived as an ingredient of all the deeds of post-war Europe, similarly to the experiences of other inhabitants of this part of the Asia-Continent. The notion, featured at the exhibition, of destroying a human being in a Spanish, Portuguese or Greek prison or Warsaw's security service prisons remains comparable as is the joy from toppling the Iron Curtain expressed on both of its sides.

The exhibition presented the successive stages of Europe's post-war history – from its rise from ruins, through efforts at economic modernisation (e.g. creating the international European Coal and Steel Community) to the subversion of the divisions, which deformed our lives in the Cold War period – through of a wide range of exhibits (text, audio, music, film, museum collections, photographs and other objects) often showcased *via* digital carriers, which render the information's reception definitely much more attractive. This is why the exhibition was a textbook example of the visualisation of historical themes and, consequently, possesses impressive educational value.

With the aid of multiple resources, for example "dressing" some of the exhibits in interactive constructions, the exhibi-

tion's authors interchangeably stimulated the viewer's curiosity or imagination or forced reflections. *Questions and discussions*, which summarised each section (also in the Catalogue), also induced the audience to reflect; this type of provocation should become a permanent ingredient of every museum exhibition.

The sometimes theatricalised sets splendidly served the presentation of the contents, which were somehow "transported" directly into the receivers' reasoning. Here, a particular accomplishment was a special panel – when visitors placed their hands on it they saw an extraordinary "performance" conducted by the residents of the Baltic states, who in 1989 formed a human chain on roads from Vilnius to Tallinn to manifest their demand of state independence. This and similar installations displayed at the exhibition (together with a film montage of the visual motifs of "our shared past") caused the viewer to experience a sense of community, free from any xenophobic feelings. The exhibition was designed and executed by the experienced Belgian company "Tempora" SA under the management of Benoit Remiche. Professor Krzysztof Pomian, scientific director of Musée de l'Europe, oversaw the scientific direction, while the Polish exhibition organisers worked under the aegis of the Municipality of Wrocław. Familiarity with Professor Pomian's research without any doubt indicates that his involvement in this extraordinary undertaking was that of initiator and ideological patron.

□

„CUDOWNE LATA. MUZYKA, POEZJA, MALARSTWO. LATA 70., 80.” Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, kwiecień-wrzesień 2009

W latach 70. i 80., o których opowiada nasza wystawa, zainstalowany przemocą w Polsce komunizm, mimo że stracił wówczas represyjną brutalność, zachował swoją istotę. Po dramatycznych wydarzeniach na Wybrzeżu w roku 1970 i w Radomiu w 1976 rodziła się zorganizowana opozycja. Niezmiennie jednak o kwestiach zasadniczych decydowali funkcjonariusze partyjni i tajna policja. Polska pozostawała członkiem Układu Warszawskiego i RWPG, a jedynym gwarantem jej istnienia, bezpieczeństwa i rozwoju pozostawał niepodważalny, wpisany w Konstytucję PRL-u, sojusz ze Związkiem Radzieckim. Nadchodził czas, gdy nie sposób już było dalej ignorować rzeczywistości lub też przesłonić ją szczerze nachalną propagandą. Masakra na Wybrzeżu w roku 1970, radomskie „ścieżki zdrowia” roku 1976, to potężne ciosy w narodową ławę, która pod ich wpływem zaczyna się kruszyć. Wobec tych zdarzeń tworzy się zorganizowana opozycja i również sztuka zmuszona jest zająć konkretne stanowisko i znaleźć sposoby ich opisu. Jednym z nich staje się nobilitowana do rangi środka artystycznego wyrazu brzydota i specyficznie traktowana, zdeformowana ludzka figura. Jan Lebenstein, malarz emigrant, dla którego rzeczywistość PRL-u była tworem całkowicie obcym, pisał o swoim malarstwie: *pierwsza rzecz jako zasadnicza – pokraczność wszystkiego: pokraczność otoczenia, pokraczność całej otaczającej nas rzeczywistości, która się u mnie skupiła na figurze ludzkiej, na człowieku, na pokraczności tego człowieka, człowieka umęczonego, tego męczennika i jednocześnie nie męczennika, uformo-*

*wanego i nieuformowanego*¹. Nie chodziło o „pokraczność” fizyczną, lecz duchową, będącą efektem egzystencji w „pokracznym”, komunistycznym systemie, zakłamanym i opartym na przemocy. Deformując ludzką figurę, Lebenstein inspirował się nurtem modnej wówczas w sztuce europejskiej nowej figuracji. Podobną postawę artystyczną przyjęło pokolenie artystów lat 70., przede wszystkim dwaj wielcy jego przedstawiciele – Marek Sapetto i Wiesław Szamborski. To oni jako jedni z pierwszych dostrzegli agresywną brzydotę komunistycznej Polski. Na obrazach swych obnażyli mizериę codzienności (W. Szamborski, *Obiad*, 1967), teatralność partyjnych ceremonii i porachunki zwalczających się koterii (W. Szamborski, *Stosunki znajomości*, 1971). Malarstwo Sapetty i Szamborskiego przedstawia człowieka, który nie tylko przemija, starzeje się, brzydnie, ale ponadto jeszcze przegrywa siebie, ulegając przemocy, zdradzając samego siebie, swe marzenia, ideały, najbliższych, donosząc, zmieniając się w tępego aparatczyka lub biernego obserwatora dramatu.

Potężny wyłom w artystycznym postrzeganiu polskiej rzeczywistości stanowiła działalność grupy WPROST powstałej w roku 1966. W jej skład wchodził: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś. Wprostowcy odrzucali sztukę wyalienowaną. Pragnęli tworzyć sztukę współczesną, zaangażowaną, będącą świadectwem miejsca i czasu, polskiego „tu i teraz”. W malowanych przez nich obrazach szczególną rolę odgrywało ludzkie ciało. Szczególnie w obrazach Zbyluta Grzywacza i Leszka Sobockiego staje się ono swoistą materią ofiary. Sobocki w swym *Autoportrecie*



1. Wiesław Szamborski, *Obiad*, 1967, olej, płótno, własność Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

1. Wiesław Szamborski, *Dinner*, 1967, oil, canvas, property of the L. Wyczółkowski Regional Museum in Bydgoszcz

z *aureolą* (1978), powtarza znany z malarstwa Jacka Malczewskiego gest artysty, bezbronnego, tragicznego w swej bezsilności wobec biegu historii i realnego zła, artysty na którego szyi zaciska się czerwona obroża.

Przejdźmy przez poszczególne rozdziały wystawy. Poprowadzą nas fragmenty poezji z lat 70. i 80., a towarzyszyć nam będzie muzyka z tamtych lat zarejestrowana na ścieżce dźwiękowej przygotowanej przez Marka Gaszyńskiego, mocny blues i rock'n roll – muzyka, która dla ówczesnego młodego pokolenia stanowiła przestrzeń wolności i kulturowej identyfikacji.

Najpierw więc „**Określona epoka (1968-1970)**”. To tytuł zaczerpnięty z wiersza Stanisława Barańczaka, będącego parodią partyjnego przemówienia:

Żyjemy w określonej epoce (odchrząknięcie) i z tego trzeba sobie, nieprawda, zdać z całą jasnością. Sprawę. Żyjemy w (bulgot z karafki) określonej, nieprawda, epoce, w epoce ciągłych wysiłków na rzecz, w epoce narastających i zaostrzających się i tak dalej (siorbnięcie), nieprawda. Konfliktów [...]

To czas po wypadkach marcowych 1968 r., czas haniebnej inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. W więzieniach przetrzymywani są przywódcy studenckich protestów. Kończy się definitywnie okres Gomułkowskiej małej stabilizacji. Codziennosc PRL-u, przaśną i szarą, na którą nadal pada jeszcze cień wojny, oddają fotografie dokumentalne przedstawiające dziecięce zabawy w pobliżu murów pokaleczonych odłamkami pocisków, warszawskie ulice i tramwajowe przystanki, pochody pierwszomajowe. Fotografie kontrapunktowane są przez obrazy Macieja Bieniasza, ukazujące kamienne studnie śląskich kamienic i wegetujących w nich ludzi, nocne dworcowe poczekalnie (*Jest spóźniony ok. 120 minut*, 1969). W niektórych pracach wyczuwalna jest zbliżająca się katastrofa (Leszek Sobocki, *Op art*, 1970). A na fotogramach przemawiający w warszawskiej Sali Kongresowej Wiesław Gomułka (1968) i występujący nieco wcześniej (1964) w tym samym miejscu z grupą The Rolling Stones Mick Jagger, jak barwny egzotyczny ptak, który niespodziewanie zabłądził w szarzyznę PRL-u. Klimat tej części ekspozycji tworzy ostra muzyka The Animals, The Rolling Stones, The Who, Deep Purple, złagodzona lirycznymi w wyrazie utworami The Beatles i Czerwonych Gitar. Któż, kto był wówczas młody, nie pamięta pierwszych akordów *The House of the Rising Sun* Animalsów lub zachryplej, organowej smugi, w *Gimmie Some Lovin'*, Spencer David Group?

A potem „**Krzyk (1970)**”, czyli masakra na Wybrzeżu 1970 roku. Przestrzeń zbudowana z fotogramów dokumentalnych przedstawiających zajścia w Gdańsku i Gdyni, dopełniona dziełami sztuki oddającymi atmosferę tamtych tragicznych wydarzeń – obrazami Józefa Łukomskiego *Portrety z odzieży* (1975). To jakby skrupulatnie gromadzone przez artystę i wklejane w płaszczyznę płótna pamiątki po bohaterach, fragmenty odzieży, poźółtkie i spłowiące, jak martwe liście zasuszone między kartami powstańczego pamiętnika. W centrum rzeźba Zbigniewa Frączkiewicza „Krzyk”.

Ścieżkę dźwiękową tej części wystawy stanowią zarejestrowane na taśmach nagrania zajęć w Gdańsku. Porwane rozmowy milicjantów prowadzone przez krótkofalówki, rzeczowe oschłe, beznamienne. Pijany chwilą wolności, rozkołysany narodowym hymnem tłum, chwilę później skandujący „Wojsko z nami!, wojsko z nami!”. I wreszcie najgorsze. Zawieszony wysoko, przejmujący dźwięk syreny i pojedyncze wystrzały przechodzące w bezlitosne, niekończące się serie z broni automatycznej. Jakże pasuje w tym miejscu *Poemat dla córki Aleksandra Rozenfelda*:

2. Kobieta zamiatająca przejście dla pieszych. Fot. Jarosław Tarań, Warszawa 1970
2. Woman sweeping a passage for pedestrians. Photo: Jarosław Tarań, Warsaw 1970

*oto twoja mowa maleńka – splugawiona jak rzadko,
to w twoim języku padł rozkaz do strzału przeciw twoim
braciom,
oto twoja mowa, na kłamstwa i oszustwa używana
codziennie,
twojej mowy używają by przykryć nią lada draństwo,
a ty milczysz – choć rozumiesz milczysz
[...]*

I nieoczekiwana „**Kłęska urodzaju (1970-1972)**”. Słynne „Pomożecie?” Edwarda Gierka. Okres prosperity, rozkwit polskiej wsi, zachodnie pożyczki i licencje, wielkie nadzieje. Zaś na naszej ekspozycji dyskretny urok i zmysłowa melancholia polskiej prowincji. Edward Dwurnik rejestruje wolno przepływający strumień prowincjonalnego życia, mecze sportowe, pijaństwa, zawody rolnicze. Jego *Kłęska urodzaju* (1975) przedstawia ujęte z lotu ptaka miasteczko położone pośród łagodnych, malowniczych pagórków. Ten rozległy, pastoralny w wyrazie pejzaż zasypywany został płodami rolnymi aż po sam horyzont, płodami, dodajmy, będącymi naocznym dowodem słusznej polityki rolnej partii. A obok dokumentalne fotografie. Na nich alkoholowe libacje w ogródkach piwnych nad Wisłą, szaleństwo małomiasteczkowych karuzeli, okazjonalne flirty (picie piwa pod ścianą jakiejś remizy: on, dużo od niej starszy, zapewne kolega z pracy, w eleganckim prochowcu, pije piwo zdecydowanie, z butelki, ona, w ryzykownej mini, pije subtelnie, delikatnie, ze szklanki, w drugiej dłoni trzymając słone paluszki). Hipisowskie enklawy w Bieszczadach i w Kazimierzu nad Wisłą – beznadziejne i krótkotrwałe próby ucieczki od rzeczywistości PRL-u. Gdzieś w bieszczadzkiej głuszy koczująca, długowłosa gromada, a wśród powalonych pni eleganckie, gięte krzesło „zabezpieczone” na jednym z etapów wędrówki. Kudłaty „Dziki” bratający się z wiejskimi chłopakami, jakby wyjętymi z obrazów Witolda Wojtkiewicza. Dalej grupa młodzieży duszpasterstwa akademickiego na Orlej Perci. I ten pełen zaufania gest dziewczyny, dłoń wyciągnięta do kolegi po pomoc w pokonaniu przepaści.

W tym czasie ambicje większości Polaków ograniczają się do spraw konsumpcji, której zmityzowanym fetyszem staje się mięso. Pisał Stanisław Grochowiak (*Płonąca żyrafa*):

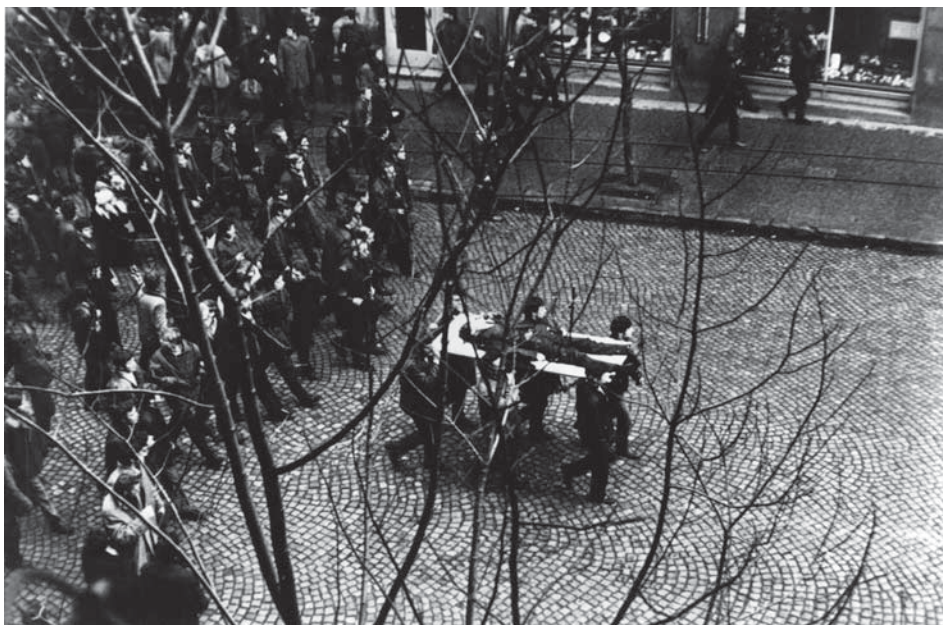
*Bo życie
Znaczy:*



*Kupować mięso Ćwiartować mięso
Zabijać mięso Uwielbiać mięso
[...]*

Mimo rzekomego cudu gospodarczego, w połowie lat 70. kończy się życie na kredyt. Polska zaczyna dryfować. Ciężące nad codziennością zakłamanie unaocznia prezentowana na wystawie rzeźba Jerzego Jamuszkiewicza – *Kaganiec I* (1973-1977) – potężna, metalowa kłamra kneblująca usta pragnące schwytać choćby krótki haust wolności. Jedynym krzykiem o prawdę tamtego czasu stał się desperacki czyn braci Jerzego i Ryszarda Kowalczyków, którzy wysadzili aulę Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu, w której miała odbyć się akademicka i okazja święta Milicji i Służby Bezpieczeństwa. Prezentowany na wystawie fotogram zrujnowanej hali demaskuje sielankę gierkowskiej Arkadii.

Opowieści o polskiej prowincji czasów Gierka towarzyszy muzyka. To niesamowite, jak z obrazem polskich peryferii współgrają motywy muzyczne z dalekiej Ameryki, szorstki głos Jannis Joplin i monologi gitary Jimiego Hendrixa. Ale też *Kwiaty ojczyste* Tadeusza Kubiaka w interpretacji Czesława Niemena. *Dziewanny złote pod Zamościem* i w *Kazimierzu białe sady...* Z panoramicznymi przestrzeniami *Kłęski urodzaju* harmonizuje nie mniej przestrzenna *Stairways to Heaven*, Led Zeppelin. Hipisowskim podróżom do nikąd towarzyszy surowy blues Tadeusza Nalepy *Jest gdzieś taki dom* i zawsze rozpoznawalna wiązka flażoletów rozpoczynająca *On the Road* grupy Canned Heat. A potem już tylko skarzająca się harmonijka ustna...



3. Gdynia, ul. Świętojańska 17.12.1970 – na drzwiach zastrzelony Zbigniew Godlewski. Fot. Edmund Pepliński, własność Archiwum KK NSZZ „Solidarność”
3. Gdynia, Świętojańska Street 17 December 1970 – on the doors the body of shot dead Zbigniew Godlewski. Photo: Edmund Pepliński, property of the Archive of KK NSZZ "Solidarność"

„**Modlitwa (1972-1976)**”. Ten okres pod względem kondycji moralnej narodu to czas najpodlejszy. Świetnie ilustrują to strofy poezji ks. Janusza Pasierba:

*Abrahamie idący z Ur ku dalekiemu Miastu
Mojżesz który przeszedłes czterdzieści płonących lat
między rozpaczą ludzi a twardą miłością Boga
patriarchowie ciągnący przez pustynie do obietnicy
módlcie się za nami
byśmy przetrwali Massa i Meriba
i nie pokochali spokojnej niewoli*

To czas wyborów moralnych między ostatecznym zaakceptowaniem komunistycznego systemu, małą stabilizacją i jej gadżetami: fiatem, segmentem, względnie wygodnym życiem, a niezgodą na system przejawiającą się wewnętrzną emigracją, odmową przynależności do PZPR, otwartym manifestowaniem przynależności do kościoła, a tym samym dobrowolną rezygnacją z kariery, lub wyborem bohaterskim – podjęciem działalności w rodzącej się opozycji. Te duchowe rozterki ukazuje obraz Szamborskiego *Kuszenie Antoniego* (1978) i dopowiadający go fotogram, który przedstawia scenę odwiedzin Edwarda Gierka na Uniwersytecie Warszawskim i studenta, członka SZSP, zgiętego w głębokim ukłonie przed pierwszym sekretarzem. I podobny, feudalny wręcz hołd oddany Gierkowi i jego małżonce przez rolnika, podczas jego gospodarskiej wizyty w Wielkopolsce. „Cud budowlany” ilustrują fotogra-

fie przedstawiające blokowiska z wielkiej płyty i wzrastające pośród nich najmłodsze pokolenie Polaków, kołyszające się na betonowych kręgach. Tę surową brzydotę industrialnego pejzażu utrwalił w swoich obrazach Maciej Bieniasz. Natomiast proces przekształcania się społeczeństwa w bezosobowy tłum ilustruje najlepiej seria obrazów Jana Świtki *Ślusarska 15 h15* (1973) i obraz Miłosza Benedyktowicza *Tramwaj. Dzień dobry, pierwsza zmiana* (1971-1972).

A muzyka? Oczywiście Joe Cocker i *With the Little Help From My Friend* (ach, ten genialnie łamiący rytm perkusista!), Eric Clapton i jego eksplodujące młodzieńczą energią *On the Crossroad*, nonszalancki i pełen romantycznego furoru, zrywający się nagle jak burza *Minstral in the Gallery* Jethro Tull. Ale też

intymna, wyłączona z biegu czasu, nocna *Bezsenność we dwoje* Andrzeja Zauchy.

A potem wypadki radomskie. Poruszone ujęcia demonstrantów zanotowane ukrytym okiem milicyjnej kamery i towarzyszące im jako tło nagrania z wieców, na których „spontanicznie” potępiano „radomskich warchołów”.

„**Budowanie młyna (1976-1980)**”. To tytuł grafiki Jana Lebensteina, jednej z ilustracji do *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella, powstałych w 1974 roku. Artysta przedstawił na niej urzeczywistnioną wizję realnego socjalizmu – mielące absurd wiatraki, świnię, która zaległa przy korycie, i panującą nad całością, emblematyczną komunistyczną trójcę w animalistycznej wersji. To zarazem ilustracja ostatniej fazy komunizmu w Polsce, kiedy po wypadkach radomskich tworzy się zorganizowana opozycja i gdy propagandowe zaklinalenie rzeczywistości nie przynosi żadnego skutku. W centrum tej części wystawy prezentujemy mapę przedstawiającą plan uderzenia Wojsk Układu Warszawskiego na kraje Zachodu. Błękitne grzyby atomowych eksplozji znaczą tereny Niemiec, Belgii, Holandii. Czerwone ukazują pole przewidywanego kontrataku, obejmującego teren całej Polski. Po tym kontruderzeniu Polska zmieniona w tektoniczny rów przestaje istnieć raz na zawsze. Problem „wersalskiego bękarta” rozwiązany zostaje definitywnie.



Z perspektywy codzienności komunizm przypomina niewidzialne monstrum. Według Zbigniewa Herberta jedynym dowodem na jego istnienie są jego ofiary (*Potwór pana Cogitio*):

*potwór Pana Cogito
pozbawiony jest wymiarów
trudno go opisać
wymyka się definicjom
jest jak ogromna depresja
rozciągnięta nad krajem
[...]*

Na naszej wystawie ofiarami tymi są zniszczone miejskie pejzaże i zniszczeni ludzie z obrazów Krzysztofa Wachowiaka, Marka Sapetty, Wiesława Szamborskiego,

5. Edward Gierek na Uniwersytecie Warszawskim. Fot. nieznan, Warszawa 18.01.1978, zbiory Muzeum Niepodległości w Warszawie

5. Edward Gierek at Warsaw University. Unidentified photographer, Warsaw 18 January 1978, collections of the Museum of Independence in Warsaw



4. Józef Łukomski, z cyklu *Portrety z odzieży* 1975, własność Lucyny i Piotra Łukomskich, depozyt CRP w Orońsku

4. Józef Łukomski, from the cycle *Portraits out of Clothes*, 1975, property of Lucyna and Piotr Łukomski, a deposit of CRP in Orońsko

Leszka Sobockiego, Jacka Rykały, zdeformowane twarze z rzeźb Jana Kuczka *Życiorys I*, (1978), *Curriculum Vitae*, (1979).

Kanwą tej części ekspozycji jest cykl fotograficzny *Białe czerwono – czarna*, którą już po upadku komunizmu stworzył Wojciech Prażmowski. Artysta rejestruje cień „ogromnej depresji”. Wśród zdevastowanych cementowym blokowisk, obskurnych podwórek, na zaimprovizowanych boiskach grodzonych samochodowymi oponami, tli się nadal naturalna ludzka tęsknota za *decorum*, wzruszająca chęć upiększenia tego wielkiego śmietniska choćby zatkniętą na metalowej sztycy cementową makietą odrzutowca czy wykonanymi z cementu, zdobiaczami ogródek jordanowski, zderzającymi się łbami dinozaurami (*prenocephale*). Jak w nieprawdopodobnej bajce ten martwy polski pejzaż przywraca do życia pocałunek złożony na betonowej płycie lotniska przez Jana Pawła II.

A ścieżka dźwiękowa? *When the Wind Blows* Rogera Watersa, jakby dosłownie ilustrujące przedstawione na mapie sztabowej uderzenie atomowe na Zachód, ale też korespondujące z fotogramami Wojciecha Prażmowskiego *Domy z betonu* Martyny Jakubowicz, w któ-



6. Wiesław Szamborski, *Kuszenie Antoniego*, 1978, akryl, płótno, własność artysty

6. Wiesław Szamborski, *Temptation of St. Anthony*, 1978, acrylic, canvas, property of the artist

rych *nie ma wolnej miłości*. A potem – „**Nasz jest ten dzień (lata 1980-1989)**”.

*Solidarni, nasz jest ten dzień,
A jutro jest nieznanne,
Lecz żyjemy tak, jak gdyby nasz był wiek
[...]*

głosiły słowa hymnu „Solidarności” Jerzego Narbuta. Kilka niepowtarzalnych miesięcy, gdy odzyskałyśmy narodową podmiotowość, pełnych poczucia solidarności, odwagi, gotowości do największych ofiar. Ten czas na wystawie pragniemy zamknąć w serii fotografii przedstawiających narodziny ruchu zwią-

7. Oczekiwanie na przybycie Jana Pawła II. Fot. Erazm Ciołek, Tarnów, czerwiec 1987, własność autora

7. Waiting for the arrival of Pope John Paul II. Photo: Erazm Ciołek, Tarnów, June 1987, property of the author



kowego i oddających atmosferę papieskich pielgrzymek. Wówczas to opisana przez Lebensteina „pokraczność” moralna zdeformowanego przez system społeczeństwa zostaje zakwestionowana. Po wybuchu „Solidarności”, na zebraniach związkowych, w komitetach strajkowych w miastach i wsiach pojawiają się nieoczekiwane twarze szlachetne, młode i stare, jakby żywe cytaty z obrazów Matejki, Grottgera, Gierymskiego. W ludzkiej solidarności ludzie w oczach zaczynają pięknieć, szlachetnieć, prostują się, odzyskują godność, zaczynają się wzajemnie szanować. Opada piana agresji, cwaniactwa, chamstwa. Pięknieje język. Tłum z obrazów Stanisława Puchalika (*Tłum*, 1980-1981) i Wiesława Szamborskiego (*Wizyta na stadionie*, 1986) jest jak rozwibrowana w słońcu tkanina znaczone biało-czerwonymi smużkami narodowych flag. To jednocześnie czas oczekiwania, napięcia, ubeckich prowokacji (Bydgoszcz), pytań bez odpowiedzi. Odpowiedź realna dana jest rankiem 13 grudnia w głuchym milczeniu telefonów, bieli śniegu i chrzęście czołgowych gąsienic:

*Kiedy się obudziłem, Polski już nie było.
Na skwerze pod Teatrem, jak za Paskiewicza.
Małe włochate konie, kozackich szwadronów
Szczypały trawę, krzyczeli setnicy
[...]*

Ten wiersz J. M. Rymkiewicza *Kiedy się obudziłem* odwołuje się do sytuacji powtarzającej się od wieków w polskiej historii, do momentów brutalnej pacyfikacji wolnościowych zrywów. Demony powracają. Andrzej Bieńkowski maluje je w momencie gdy przejmujące władzę nad historią, w dusznym, sennym gabinecie wprawiają w ruch rozmową telefoniczną lub szyfrogramem okrutną maszynę stanu wojennego (*Rozmowa kontrolowana*, 1982). Zaś Jacek Sroka w telewizyjne ekrany

włacza szamocące się w płytkiej przestrzeni kineskopu drapieżne ptaszyska i zwaliste, workowate ciała najemników (13.12.1981). Tłum z obrazów Andrzeja Konwerskiego, milczący, upokorzony, oczekuje w kolejce na odjazd statku odpływającego w wymarzone zamorskie kraje lub stłoczony pod stalowym niebem wsłuchuje się w przemowy magów w pierrotowskich czapkach i kryzaczach, czy raczej okrutnych błaznów powołanych, jak w wierszu Czesława Miłosza, *na pomieszanie dobrego i złego* (Clown V, 1982).

Fotogramy rejestrują narodziny ruchu Solidarność. Strajk rolników w Rzeszowie. Grupa spiskowców – rolnicy i zapewne wiejska nauczycielka lub bibliotekarka. Uchwyceni w trakcie pospiesznego posiłku, przy kaflowym piecu. Scena jak z opowiadań Stefana Żeromskiego o Powstaniu Styczniowym. Rejestracja NSSZ „Solidarność” Rolników Indywidualnych. Rolnik w futrzanej czapie, z sumiastym wąsem, obwieszony narodowymi świętościami. A dalej dramatyczne sceny ze stanu wojennego. Kobieta zagubiona między grupą zomowców, bezradnie kogoś poszukująca. Pierwszoplanowe, zapłakane, pełne determinacji twarze na mszy w kościele św. Brygidy i las dłoni wzniesionych w geście solidarności pod rozświetlonym, gotyckim żebrowaniem kościoła, jakby we wnętrzu biblijnej arki. Wreszcie powiew nadziei. Moknący w deszczu tłum uparcie oczekujący przybycia Jana Pawła II. W tych zmoczonych, dziecięcych głowach streszcza się czystość idei „solidarności”, idei w głównym swym nurcie religijnej, a więc nieprzystawalnej do realnego świata. Ten wspaniały fotogram Erazma Ciołka rejestruje jakby scenę z kolejnej, skazanej na klęskę dziecięcej krucjaty.

Sercem tej części pokazu jest zamach na Jana Pawła II. Fotogram przedstawiający jego osuwającą się postać koresponduje z rzeźbą Adolfa Ryszki *Sarkofag z wielkimi stopami* (1984) dedykowaną przez artystę ks. Jerzemu Popiełuszcze. To moment kluczowy. Przestrzeń realna i mistyczna stają się tożsame. Historia zatrzymuje się. Świat wstrzymuje oddech. My błagamy o cud. Jakże trudno poprzez szum informacyjny, uczone komentarze i polityczne spekulacje na temat zamachu przebić się prostej refleksji, że te kule przeznaczone były dla każdego z nas. Wobec zła i wielkiego nieszczęścia pozostajemy bezradni.

Nie ma się gdzie schować

Po otrzymaniu takiej wiadomości

w naszych mieszkaniach nie ma prywatnych kaplic

można tylko na chwilę zamknąć się w łazience

usiąść na brzegu wanny i powtarzać

Jezusie Nazareński Jezusie

to przecież nie może być prawda

(ks. Janusz St. Pasierb, *Prywatnie*)



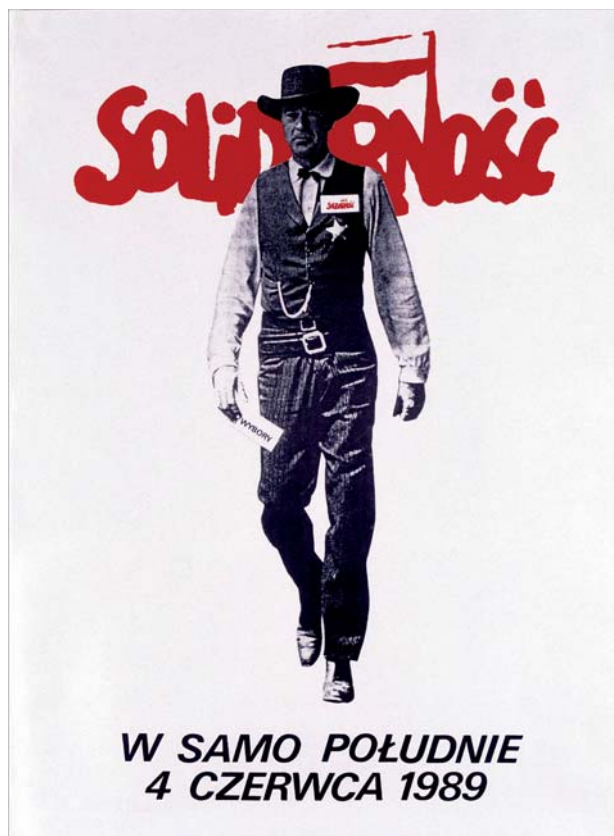
8. Porucznik Janusz Sarnecki z żoną, Warszawa 1935. Fot. nieznanymi, zbiory Tomasza Sarneckiego, inspiracja plakatu *W samo południe 4 czerwca 1989*

8. Colonel Janusz Sarnecki and wife, Warsaw 1935. Unidentified photographer, collections of Tomasz Sarnecki, an inspiration for the poster *High Noon 4 June 1989*

I muzyka. Zachowując szacunek dla bardów „Solidarności”, zrezygnowaliśmy w tym miejscu wystawy z tonów patetycznych. Wybraliśmy muzykę abstrakcyjną, emanującą groź: suche dźwięki metalowych pokryw, falujący jęk skrzypiec, interwały ciszy (*Manufacture of Tangled Ivory, Bang on a Can, Cheating, Lying, Stealing*)

„**Dom (lata po 1989)**”. Po koszmarze stanu wojennego i kolejnych jałowych latach oczekiwania nadchodzi moment kluczowy – wybory 1989 roku. Na plakacie wyborczym twarz Polaka – wyborcy utożsamiona została z twarzą Gary Coopera, bohatera westernu *W samo południe*. Samotnego, skupionego, gotowego do podjęcia nierównej walki z potężnym złem. I nie było w tym żadnej przesady ani śmieszności. (Tomasz Sarnecki, *W samo południe, 4 czerwca 1989, 1989*).

Przed Polakami rozpostarła się wymarzona od lat przestrzeń wolności oczekująca na zagospodarowanie. Nie sposób przecenić jej wartości, tak jak nie sposób



9. Tomasz Sarnecki, plakat *W samo południe 4 czerwca 1989*, własność artysty

9. Tomasz Sarnecki, poster *High Noon 4 June 1989*, property of the artist

przecenić znaczenia powrotu Polski do rodziny wolnych narodów Europy. Ale popełniono wiele kardynalnych błędów i zaniechań. Nie rozliczono zbrodniczego systemu i tworzących go funkcjonariuszy. W tym też celu zatarto granicę między Polską zniewoloną, komunistyczną, a Polską wolną, tak że do chwili obecnej toczą się spory historyków o ustalenie momentu odzyskania niepodległości. Patronujące przemianom elity wychowane na marksistowskiej dialektyce tym razem postawiły na paradoksy i oksymorony. Wymyśliły „rewolucję bez rewolucji”, czyli rewolucję bez rozliczenia dopiero co obalonego systemu, bez jasnej wizji nowej rzeczywistości. Zaproponowano więc wirtualną zmianę wszystkiego bez jakiegokolwiek zmiany realnej substancji PRL-owskiego folwarku. Po wielkiej historycznej zmianie wszyscy folwarczni PRL-u, począwszy od wielkich metropolii na małych wioskach kończąc, obudzili się w nowej rzeczywistości, w wolnej Polsce, ale z tym samym, starym PRL-owskim ekonomem, nadal nie do ruszenia, bo namaszczone przez nową władzę, którą przecież w demokratycznych wyborach sami wybrali. Co prawda ekonom stał się bardziej

ludzki i europejski, a nawet w wielu wypadkach zaczął wyrażać się pozytywnie o buntującym się kiedyś przeciw niemu chłopstwie, gdyż to ono właśnie sprawiło cud, że z zapyziałego ekonoma zmienił się w trakcie jednej nocy w Europejczyka i obywatela świata, a jego dziedzic jako autentyczny demokrat zasiadł w Parlamencie Europejskim.

O nowej rzeczywistości niewygodne prawdy decydują się mówić tylko nieliczni artyści. Wiesław Szamborski dostrzega powracającą falę czerwonego błota (*Aby nie wpaść w błoto*, 1990). Marek Sapetto odbrażawia porozumienie okrągłego stołu przedstawiając je jako swoisty targ zawarty między częścią opozycji a komunistami przy butelce wódki, ponad głowami obywateli (*Okrągły stół*, 1995). Jacek Sroka maluje szereg obrazów obnażających ideową pustkę i zakłamanie nowych czasów. Polska jawi się w nich jako, *Zły dom* (1995), ponury i groźny. Sroka bezwzględnie rozprawia się z nowymi mitami, ot choćby umieszczając nad obfitymi kobiecymi pośladkami tatuaż przedstawiający ikonę lewicujących elit Che Guevarrę (*Tatuaż. Che*, 2008) lub prezentując swój swoisty wykład z *gender studies* na obrazie *M., E. i S. jako kobiety* (2008), na którym uwiecznieni twórcy i realizatorzy krwawej komunistycznej utopii zmieniają się w hermafrodytów.

Marzenie o Polsce solidarnej okazuje się nierealne. Społeczeństwo po raz kolejny pęka na tych, co „na górze” i tych, co „na dole”, beneficjentów i ofiary transformacji. Na wystawie pierwszych reprezentuje przedstawienie polityków – spryciarzy, wznoszących szampanem toast za pomyślność obywateli, którzy powierzyli im swój los (J. Sroka, *Socialo-politico*, 2, 2009) lub biznesmenów wylegujących się na leżakach w ciszy wieczoru gdzieś w południowym, nadmorskim kurorcie, odpoczywających po trudzie zabezpieczenia pierwszego miliona (Andrzej Okińczyc, *Symbioza*, 1986). Tych, co nie zdążyli wsiąść do mknącego pociągu historii, przedstawia cykl fotograficzny Wojciecha Prażmowskiego *Na ziemi* (2004-2006). Handel uliczny: rozłożone na tekturach i polowych łózkach warzywa, gumofilce, książki, święte obrazki – rekwiizyty biedy, których sprzedaż pozwala przetrwać handlującym. W realnej rzeczywistości świata bogatych i świata biednych nie sposób pogodzić. Jest to możliwe jedynie w wymiarze religijnym. Dlatego tę przestrzeń ekspozycji wypełnia muzyka sakralna, kompozycja Jana Garbarka *Officium*, gdzie jasny dźwięk saksofonu tenorowego dialoguje z mroczną, falującą tkaniną średniowiecznych chorałów. Pisał ks. Jan Twardowski w wierszu *Sprawiedliwość*:

*Gdyby wszyscy mieli po cztery jabłka
gdyby wszyscy byli silni jak konie*

10. Marek Sapetto, *Okrągły stół*, 1995, akryl, płótno, własność artysty
10. Marek Sapetto, *Round Table*, 1995, acrylic, canvas, property of the artist

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie)

*gdyby wszyscy byli jednakowo bezradni
w miłości*

gdyby każdy miał to samo

Nikt nikomu nie byłby potrzebny

[...]

Epilog. A jednak spod sterty medialnych kłamstw wynikających z korporacyjnej, środowiskowej i politycznej poprawności powoli wyłania się prawda, a pod powierzchnią miażdżących codziennych zdarzeń nadal tli się nadzieja. Jeśli nie znajduje oparcia w realnej rzeczywistości, zwraca się ku Transcendencji. Jeśli artysta nie jest w stanie opisać świata w sposób racjonalny, sięga do podświadomości. Kapitałnym tego przykładem jest ikona przemian – plakat wyborczy z 1989 r., autorstwa Tomasza Sarneckiego. Przedstawiony na nim Garry Cooper kroczy naprzeciw złu. Ta scena powtórzona w realiach Polski roku 1989, mówi o podjęciu nierównej walki, tym razem walki pokojowej, z potężnym imperium zła. W ten sposób ikona popkultury przekształciła się w symbol zwycięstwa nad komunizmem. To jednak tylko część prawdy. Po latach Tomasz Sarnecki zrozumiał, że pierwotną, choć wówczas nieświadomą inspiracją do powstania plakatu była fotografia jego dziadka, porucznika artylerii Janusza Sarneckiego. To ona tkwiła w podświadomości artysty, bardziej niż znany powszechnie wizerunek amerykańskiego aktora. Na zachowanej fotografii widoczny jest porucznik wraz z żoną idący warszawską ulicą. Ta sama co u Gary'ego sylwetka, ten sam krok. Tylko bohaterstwo nie zagrane, lecz prawdziwe. Najpierw w roku 1919 jako osiemnastoletni uczeń pińczowskiego Gimnazjum Realnego Sarnecki zgłasza się na ochotnika do Wojska Polskiego i w roku 1920 walczy na froncie wojny polsko-bolszewickiej. Potem kariera wojskowa. W trakcie działań wojennych 1939 r. ginie w zasadzce na skraju Puszczy Kampinoskiej. Spoczywa na warszawskich Powązkach.

Czy wystawa „Cudowne lata...” dociera do prawdy o latach 70. i 80.? Czy jest to w ogóle możliwe? Łatwo popaść w istniejące już schematy. Wspominając tamte czasy, trywializuje się istotę komunizmu, utożsamiając ją z uciążliwymi kolejkami, barami mleczny-



mi, groteskowymi partyjnymi uroczystościami. W ten sposób przemilcza się trwającą pod powierzchnią banalnych zdarzeń groźbę systemu, łamanie sumień, wreszcie konkretne zbrodnie. Schemat przeciwny ilustrują wystawy patriotyczne, ukazujące prawdę o represyjności systemu, ale też niekiedy sugerujące, że Polacy nie splamili się konformizmem i zdradą, że nie współpracowali z narzuconą im przemocą władzą. A przecież właśnie na nieuchwytej krawędzi między zdecydowaną niezgodą na nieludzki system, a świadomością z nim współpracą polegała istota „Cudownych lat”. Granica tej nieustannej walki przebiegała przez ludzkie sumienia. Trudnością zasadniczą pozostaje nierozliczenie komunizmu. Do dnia dzisiejszego wielu uznaje rzeczywistość PRL-u za stan „normalny”, choć z „prześciowymi ograniczeniami”, „błędami i wypaczeniami”, „ograniczoną suwerennością”. „Normalny”, choćby przez fakt oczywisty, że przyszło im w PRL-u przeżyć większość życia. Dla nich każdy utrwalony w sztuce fragment rzeczywistości z lat 70. i 80. jest tak samo reprezentatywny i nie wymaga wartościowania.

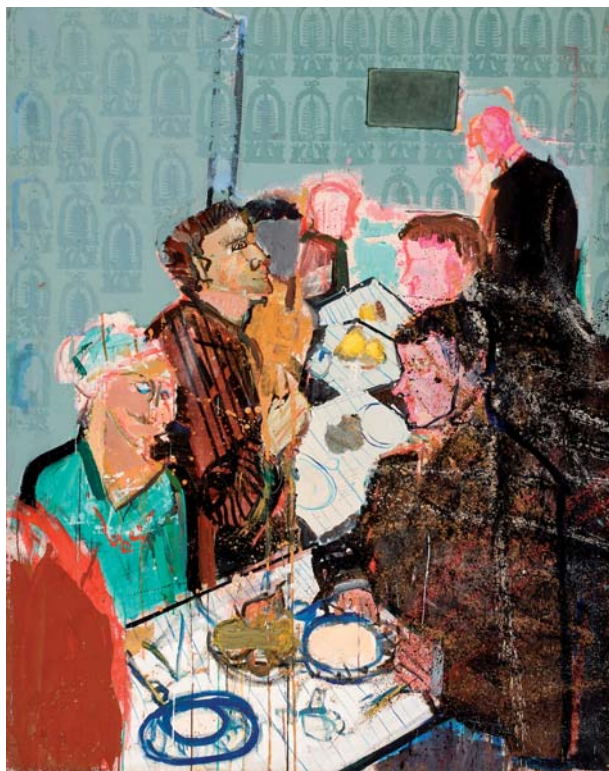
Jeśli zaś postrzega się PRL jako czas niewoli i swoistej schizofrenii, pęknięcia rzeczywistości na tę zewnętrzną, oficjalną, propagandową i wewnętrzną, prywatną, będącą dla wielu jedyną enklawą wolności, wówczas wystawa poświęcona tamtym czasom musi to pęknięcie odzwierciedlać. Na wystawie „Cudowne lata...” pęknięcia narodowej lawy znaczą daty: 1970, 1976, 1980. Do prawdy o „cudownych latach” trzeba mozolnie się dobijać, poprzez wybór konkretnych dokumentów,

„CUDOWNE LATA. MUZYKA, POEZJA, MALARSTWO. LATA 70., 80.” Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, kwiecień-wrzesień 2009

W latach 70. i 80., o których opowiada nasza wystawa, zainstalowany przemocą w Polsce komunizm, mimo że stracił wówczas represyjną brutalność, zachował swoją istotę. Po dramatycznych wydarzeniach na Wybrzeżu w roku 1970 i w Radomiu w 1976 rodziła się zorganizowana opozycja. Niezmiennie jednak o kwestiach zasadniczych decydowali funkcjonariusze partyjni i tajna policja. Polska pozostawała członkiem Układu Warszawskiego i RWPG, a jedynym gwarantem jej istnienia, bezpieczeństwa i rozwoju pozostawał niepodważalny, wpisany w Konstytucję PRL-u, sojusz ze Związkiem Radzieckim. Nadchodził czas, gdy nie sposób już było dalej ignorować rzeczywistości lub też przesłonić ją szczerze nachalną propagandą. Masakra na Wybrzeżu w roku 1970, radomskie „ścieżki zdrowia” roku 1976, to potężne ciosy w narodową ławę, która pod ich wpływem zaczyna się kruszyć. Wobec tych zdarzeń tworzy się zorganizowana opozycja i również sztuka zmuszona jest zająć konkretne stanowisko i znaleźć sposoby ich opisu. Jednym z nich staje się nobilitowana do rangi środka artystycznego wyrazu brzydota i specyficznie traktowana, zdeformowana ludzka figura. Jan Lebenstein, malarz emigrant, dla którego rzeczywistość PRL-u była tworem całkowicie obcym, pisał o swoim malarstwie: *pierwsza rzecz jako zasadnicza – pokraczność wszystkiego: pokraczność otoczenia, pokraczność całej otaczającej nas rzeczywistości, która się u mnie skupiła na figurze ludzkiej, na człowieku, na pokraczności tego człowieka, człowieka umęczonego, tego męczennika i jednocześnie nie męczennika, uformo-*

*wanego i nieuformowanego*¹. Nie chodziło o „pokraczność” fizyczną, lecz duchową, będącą efektem egzystencji w „pokracznym”, komunistycznym systemie, zakłamanym i opartym na przemocy. Deformując ludzką figurę, Lebenstein inspirował się nurtem modnej wówczas w sztuce europejskiej nowej figuracji. Podobną postawę artystyczną przyjęło pokolenie artystów lat 70., przede wszystkim dwaj wielcy jego przedstawiciele – Marek Sapetto i Wiesław Szamborski. To oni jako jedni z pierwszych dostrzegli agresywną brzydotę komunistycznej Polski. Na obrazach swych obnażyli mizериę codzienności (W. Szamborski, *Obiad*, 1967), teatralność partyjnych ceremonii i porachunki zwalczających się koterii (W. Szamborski, *Stosunki znajomości*, 1971). Malarstwo Sapetty i Szamborskiego przedstawia człowieka, który nie tylko przemija, starzeje się, brzydnie, ale ponadto jeszcze przegrywa siebie, ulegając przemocy, zdradzając samego siebie, swe marzenia, ideały, najbliższych, donosząc, zmieniając się w tępego aparatczyka lub biernego obserwatora dramatu.

Potężny wyłom w artystycznym postrzeganiu polskiej rzeczywistości stanowiła działalność grupy WPROST powstałej w roku 1966. W jej skład wchodził: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś. Wprostowcy odrzucali sztukę wyalienowaną. Pragnęli tworzyć sztukę współczesną, zaangażowaną, będącą świadectwem miejsca i czasu, polskiego „tu i teraz”. W malowanych przez nich obrazach szczególną rolę odgrywało ludzkie ciało. Szczególnie w obrazach Zbyluta Grzywacza i Leszka Sobockiego staje się ono swoistą materią ofiary. Sobocki w swym *Autoportrecie*



1. Wiesław Szamborski, *Obiad*, 1967, olej, płótno, własność Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

1. Wiesław Szamborski, *Dinner*, 1967, oil, canvas, property of the L. Wyczółkowski Regional Museum in Bydgoszcz

z *aureolą* (1978), powtarza znany z malarstwa Jacka Malczewskiego gest artysty, bezbronnego, tragicznego w swej bezsilności wobec biegu historii i realnego zła, artysty na którego szyi zaciska się czerwona obroża.

Przejdźmy przez poszczególne rozdziały wystawy. Poprowadzą nas fragmenty poezji z lat 70. i 80., a towarzyszyć nam będzie muzyka z tamtych lat zarejestrowana na ścieżce dźwiękowej przygotowanej przez Marka Gaszyńskiego, mocny blues i rock'n roll – muzyka, która dla ówczesnego młodego pokolenia stanowiła przestrzeń wolności i kulturowej identyfikacji.

Najpierw więc „**Określona epoka (1968-1970)**”. To tytuł zaczerpnięty z wiersza Stanisława Barańczaka, będącego parodią partyjnego przemówienia:

Żyjemy w określonej epoce (odchrząknięcie) i z tego trzeba sobie, nieprawda, zdać z całą jasnością. Sprawę. Żyjemy w (bulgot z karafki) określonej, nieprawda, epoce, w epoce ciągłych wysiłków na rzecz, w epoce narastających i zaostrzających się i tak dalej (siorbnięcie), nieprawda. Konfliktów [...]

To czas po wypadkach marcowych 1968 r., czas haniebnej inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. W więzieniach przetrzymywani są przywódcy studenckich protestów. Kończy się definitywnie okres Gomułkowskiej małej stabilizacji. Codziennosc PRL-u, przaśną i szarą, na którą nadal pada jeszcze cień wojny, oddają fotografie dokumentalne przedstawiające dziecięce zabawy w pobliżu murów pokaleczonych odłamkami pocisków, warszawskie ulice i tramwajowe przystanki, pochody pierwszomajowe. Fotografie kontrapunktowane są przez obrazy Macieja Bieniasza, ukazujące kamienne studnie śląskich kamienic i wegetujących w nich ludzi, nocne dworcowe poczekalnie (*Jest spóźniony ok. 120 minut*, 1969). W niektórych pracach wyczuwalna jest zbliżająca się katastrofa (Leszek Sobocki, *Op art*, 1970). A na fotogramach przemawiający w warszawskiej Sali Kongresowej Wiesław Gomułka (1968) i występujący nieco wcześniej (1964) w tym samym miejscu z grupą The Rolling Stones Mick Jagger, jak barwny egzotyczny ptak, który niespodziewanie zabłądził w szarzyznę PRL-u. Klimat tej części ekspozycji tworzy ostra muzyka The Animals, The Rolling Stones, The Who, Deep Purple, złagodzona lirycznymi w wyrazie utworami The Beatles i Czerwonych Gitar. Któż, kto był wówczas młody, nie pamięta pierwszych akordów *The House of the Rising Sun* Animalsów lub zachryplej, organowej smugi, w *Gimmie Some Lovin'*, Spencer David Group?

A potem „**Krzyk (1970)**”, czyli masakra na Wybrzeżu 1970 roku. Przestrzeń zbudowana z fotogramów dokumentalnych przedstawiających zajścia w Gdańsku i Gdyni, dopełniona dziełami sztuki oddającymi atmosferę tamtych tragicznych wydarzeń – obrazami Józefa Łukomskiego *Portrety z odzieży* (1975). To jakby skrupulatnie gromadzone przez artystę i wklejane w płaszczyznę płótna pamiątki po bohaterach, fragmenty odzieży, poźółtkie i spłowiące, jak martwe liście zasuszone między kartami powstańczego pamiętnika. W centrum rzeźba Zbigniewa Frączkiewicza „Krzyk”.

Ścieżkę dźwiękową tej części wystawy stanowią zarejestrowane na taśmach nagrania zajęć w Gdańsku. Porwane rozmowy milicjantów prowadzone przez krótkofalówki, rzeczowe oschłe, beznamienne. Pijany chwilą wolności, rozkołysany narodowym hymnem tłum, chwilę później skandujący „Wojsko z nami!, wojsko z nami!”. I wreszcie najgorsze. Zawieszony wysoko, przejmujący dźwięk syreny i pojedyncze wystrzały przechodzące w bezlitosne, niekończące się serie z broni automatycznej. Jakże pasuje w tym miejscu *Poemat dla córki Aleksandra Rozenfelda*:

2. Kobieta zamiatająca przejście dla pieszych. Fot. Jarosław Tarań, Warszawa 1970
2. Woman sweeping a passage for pedestrians. Photo: Jarosław Tarań, Warsaw 1970

*oto twoja mowa maleńka – splugawiona jak rzadko,
to w twoim języku padł rozkaz do strzału przeciw twoim
braciom,
oto twoja mowa, na kłamstwa i oszustwa używana
codziennie,
twojej mowy używają by przykryć nią lada draństwo,
a ty milczysz – choć rozumiesz milczysz
[...]*

I nieoczekiwana „**Kłęska urodzaju (1970-1972)**”. Słynne „Pomożecie?” Edwarda Gierka. Okres prosperity, rozkwit polskiej wsi, zachodnie pożyczki i licencje, wielkie nadzieje. Zaś na naszej ekspozycji dyskretny urok i zmysłowa melancholia polskiej prowincji. Edward Dwurnik rejestruje wolno przepływający strumień prowincjonalnego życia, mecze sportowe, pijaństwa, zawody rolnicze. Jego *Kłęska urodzaju* (1975) przedstawia ujęte z lotu ptaka miasteczko położone pośród łagodnych, malowniczych pagórków. Ten rozległy, pastoralny w wyrazie pejzaż zasypany został płodami rolnymi aż po sam horyzont, płodami, dodajmy, będącymi naocznym dowodem słusznej polityki rolnej partii. A obok dokumentalne fotografie. Na nich alkoholowe libacje w ogródkach piwnych nad Wisłą, szaleństwo małomiasteczkowych karuzeli, okazjonalne flirty (picie piwa pod ścianą jakiejś remizy: on, dużo od niej starszy, zapewne kolega z pracy, w eleganckim prochowcu, pije piwo zdecydowanie, z butelki, ona, w ryzykownej mini, pije subtelnie, delikatnie, ze szklanki, w drugiej dłoni trzymając słone paluszki). Hipisowskie enklawy w Bieszczadach i w Kazimierzu nad Wisłą – beznadziejne i krótkotrwałe próby ucieczki od rzeczywistości PRL-u. Gdzieś w bieszczadzkiej głuszy koczująca, długowłosa gromada, a wśród powalonych pni eleganckie, gięte krzesło „zabezpieczone” na jednym z etapów wędrówki. Kudłaty „Dziki” bratający się z wiejskimi chłopakami, jakby wyjętymi z obrazów Witolda Wojtkiewicza. Dalej grupa młodzieży duszpasterstwa akademickiego na Orlej Perci. I ten pełen zaufania gest dziewczyny, dłoń wyciągnięta do kolegi po pomoc w pokonaniu przepaści.

W tym czasie ambicje większości Polaków ograniczają się do spraw konsumpcji, której zmityzowanym fetyszem staje się mięso. Pisał Stanisław Grochowiak (*Płonąca żyrafa*):

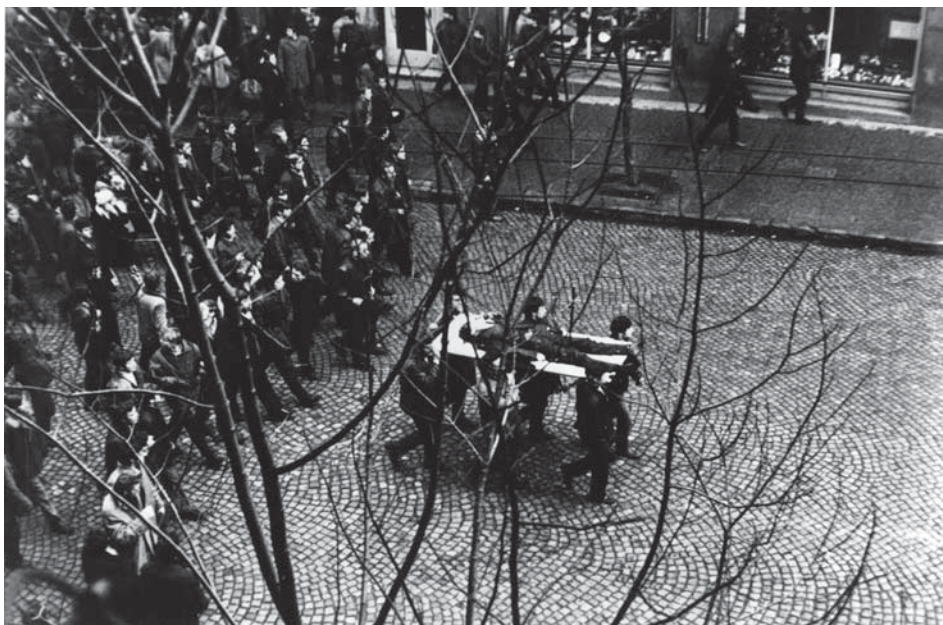
*Bo życie
Znaczy:*



*Kupować mięso Ćwiartować mięso
Zabijać mięso Uwielbiać mięso
[...]*

Mimo rzekomego cudu gospodarczego, w połowie lat 70. kończy się życie na kredyt. Polska zaczyna dryfować. Ciężące nad codziennością zakłamanie unaocznia prezentowana na wystawie rzeźba Jerzego Jamuszkiewicza – *Kaganiec I* (1973-1977) – potężna, metalowa kłamra kneblująca usta pragnące schwytać choćby krótki haust wolności. Jedyнным krzykiem o prawdę tamtego czasu stał się desperacki czyn braci Jerzego i Ryszarda Kowalczyków, którzy wysadzili aulę Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu, w której miała odbyć się akademicka okazja święta Milicji i Służby Bezpieczeństwa. Prezentowany na wystawie fotogram zrujnowanej hali demaskuje sielankę gierkowskiej Arkadii.

Opowieści o polskiej prowincji czasów Gierka towarzyszy muzyka. To niesamowite, jak z obrazem polskich peryferii współgrają motywy muzyczne z dalekiej Ameryki, szorstki głos Jannis Joplin i monologi gitary Jimiego Hendrixa. Ale też *Kwiaty ojczyste* Tadeusza Kubiaka w interpretacji Czesława Niemena. *Dziewanny złote pod Zamościem* i w *Kazimierzu białe sady...* Z panoramicznymi przestrzeniami *Kłęski urodzaju* harmonizuje nie mniej przestrzenna *Stairways to Heaven*, Led Zeppelin. Hipisowskim podróżom do nikąd towarzyszy surowy blues Tadeusza Nalepy *Jest gdzieś taki dom* i zawsze rozpoznawalna wiązka flażoletów rozpoczynająca *On the Road* grupy Canned Heat. A potem już tylko skarżąca się harmonijka ustna...



3. Gdynia, ul. Świętojańska 17.12.1970 – na drzwiach zastrzelony Zbigniew Godlewski. Fot. Edmund Pepliński, własność Archiwum KK NSZZ „Solidarność”
3. Gdynia, Świętojańska Street 17 December 1970 – on the doors the body of shot dead Zbigniew Godlewski. Photo: Edmund Pepliński, property of the Archive of KK NSZZ "Solidarność"

„**Modlitwa (1972-1976)**”. Ten okres pod względem kondycji moralnej narodu to czas najpodlejszy. Świetnie ilustrują to strofy poezji ks. Janusza Pasierba:

*Abrahamie idący z Ur ku dalekiemu Miastu
Mojżesz który przeszedłś czterdzieści płonących lat
między rozpaczą ludzi a twardą miłością Boga
patriarchowie ciągnący przez pustynie do obietnicy
módlcie się za nami
byśmy przetrwali Massa i Meriba
i nie pokochali spokojnej niewoli*

To czas wyborów moralnych między ostatecznym zaakceptowaniem komunistycznego systemu, małą stabilizacją i jej gadżetami: fiatem, segmentem, względnie wygodnym życiem, a niezgodą na system przejawiającą się wewnętrzną emigracją, odmową przynależności do PZPR, otwartym manifestowaniem przynależności do kościoła, a tym samym dobrowolną rezygnacją z kariery, lub wyborem bohaterskim – podjęciem działalności w rodzącej się opozycji. Te duchowe rozterki ukazuje obraz Szamborskiego *Kuszenie Antoniego* (1978) i dopowiadający go fotogram, który przedstawia scenę odwiedzin Edwarda Gierka na Uniwersytecie Warszawskim i studenta, członka SZSP, zgiętego w głębokim ukłonie przed pierwszym sekretarzem. I podobny, feudalny wręcz hołd oddany Gierkowi i jego małżonce przez rolnika, podczas jego gospodarskiej wizyty w Wielkopolsce. „Cud budowlany” ilustrują fotogra-

fie przedstawiające blokowiska z wielkiej płyty i wzrastające pośród nich najmłodsze pokolenie Polaków, kołyszające się na betonowych kręgach. Tę surową brzydotę industrialnego pejzażu utrwalił w swoich obrazach Maciej Bieniasz. Natomiast proces przekształcania się społeczeństwa w bezosobowy tłum ilustruje najlepiej seria obrazów Jana Świtki *Ślusarska 15 h15* (1973) i obraz Miłosza Benedyktowicza *Tramwaj. Dzień dobry, pierwsza zmiana* (1971-1972).

A muzyka? Oczywiście Joe Cocker i *With the Little Help From My Friend* (ach, ten genialnie łamiący rytm perkusista!), Eric Clapton i jego eksplodujące młodzieńczą energią *On the Crossroad*, nonszalancki i pełen romantycznego furoru, zrywający się nagle jak burza *Minstral in the Gallery* Jethro Tull. Ale też

intymna, wyłączona z biegu czasu, nocna *Bezsenność we dwoje* Andrzeja Zauchy.

A potem wypadki radomskie. Poruszone ujęcia demonstrantów zanotowane ukrytym okiem milicyjnej kamery i towarzyszące im jako tło nagrania z wieców, na których „spontanicznie” potępiano „radomskich warchołów”.

„**Budowanie młyna (1976-1980)**”. To tytuł grafiki Jana Lebensteina, jednej z ilustracji do *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella, powstałych w 1974 roku. Artysta przedstawił na niej urzeczywistnioną wizję realnego socjalizmu – mielące absurd wiatraki, świnię, która zaległa przy korycie, i panującą nad całością, emblematyczną komunistyczną trójcę w animalistycznej wersji. To zarazem ilustracja ostatniej fazy komunizmu w Polsce, kiedy po wypadkach radomskich tworzy się zorganizowana opozycja i gdy propagandowe zaklinalenie rzeczywistości nie przynosi żadnego skutku. W centrum tej części wystawy prezentujemy mapę przedstawiającą plan uderzenia Wojsk Układu Warszawskiego na kraje Zachodu. Błękitne grzyby atomowych eksplozji znaczą tereny Niemiec, Belgii, Holandii. Czerwone ukazują pole przewidywanego kontrataku, obejmującego teren całej Polski. Po tym kontruderzeniu Polska zmieniona w tektoniczny rów przestaje istnieć raz na zawsze. Problem „wersalskiego bękarta” rozwiązany zostaje definitywnie.



Z perspektywy codzienności komunizm przypomina niewidzialne monstrum. Według Zbigniewa Herberta jedynym dowodem na jego istnienie są jego ofiary (*Potwór pana Cogitio*):

potwór Pana Cogito
 pozbawiony jest wymiarów
 trudno go opisać
 wymyka się definicjom
 jest jak ogromna depresja
 rozciągnięta nad krajem
 [...]

Na naszej wystawie ofiarami tymi są zniszczone miejskie pejzaże i zniszczeni ludzie z obrazów Krzysztofa Wachowiaka, Marka Sapetty, Wiesława Szamborskiego,

5. Edward Gierek na Uniwersytecie Warszawskim. Fot. nieznan, Warszawa 18.01.1978, zbiory Muzeum Niepodległości w Warszawie

5. Edward Gierek at Warsaw University. Unidentified photographer, Warsaw 18 January 1978, collections of the Museum of Independence in Warsaw



4. Józef Łukomski, z cyklu *Portrety z odzieży* 1975, własność Lucyny i Piotra Łukomskich, depozyt CRP w Orońsku

4. Józef Łukomski, from the cycle *Portraits out of Clothes*, 1975, property of Lucyna and Piotr Łukomski, a deposit of CRP in Orońsko

Leszka Sobockiego, Jacka Rykały, zdeformowane twarze z rzeźb Jana Kuczka *Życiorys I*, (1978), *Curriculum Vitae*, (1979).

Kanwą tej części ekspozycji jest cykl fotograficzny *Białe czerwono – czarna*, którą już po upadku komunizmu stworzył Wojciech Prażmowski. Artysta rejestruje cień „ogromnej depresji”. Wśród zdevastowanych cementowym blokowisk, obskurnych podwórek, na zaimprovizowanych boiskach grodzonych samochodowymi oponami, tli się nadal naturalna ludzka tęsknota za *decorum*, wzruszająca chęć upiększenia tego wielkiego śmietniska choćby zatkniętą na metalowej sztycy cementową makietą odrzutowca czy wykonanymi z cementu, zdobiaczami ogródek jordanowski, zderzającymi się łbami dinozaurami (*prenocephale*). Jak w nieprawdopodobnej bajce ten martwy polski pejzaż przywraca do życia pocałunek złożony na betonowej płycie lotniska przez Jana Pawła II.

A ścieżka dźwiękowa? *When the Wind Blows* Rogera Watersa, jakby dosłownie ilustrujące przedstawione na mapie sztabowej uderzenie atomowe na Zachód, ale też korespondujące z fotogramami Wojciecha Prażmowskiego *Domy z betonu* Martyny Jakubowicz, w któ-



6. Wiesław Szamborski, *Kuszenie Antoniego*, 1978, akryl, płótno, własność artysty

6. Wiesław Szamborski, *Temptation of St. Anthony*, 1978, acrylic, canvas, property of the artist

rych *nie ma wolnej miłości*. A potem – „**Nasz jest ten dzień (lata 1980-1989)**”.

*Solidarni, nasz jest ten dzień,
A jutro jest nieznanne,
Lecz żyjemy tak, jak gdyby nasz był wiek
[...]*

głosiły słowa hymnu „Solidarności” Jerzego Narbuta. Kilka niepowtarzalnych miesięcy, gdy odzyskałyśmy narodową podmiotowość, pełnych poczucia solidarności, odwagi, gotowości do największych ofiar. Ten czas na wystawie pragniemy zamknąć w serii fotografii przedstawiających narodziny ruchu zwią-

7. Oczekiwanie na przybycie Jana Pawła II. Fot. Erazm Ciołek, Tarnów, czerwiec 1987, własność autora

7. Waiting for the arrival of Pope John Paul II. Photo: Erazm Ciołek, Tarnów, June 1987, property of the author



kowego i oddających atmosferę papieskich pielgrzymek. Wówczas to opisana przez Lebensteina „pokraczność” moralna zdeformowanego przez system społeczeństwa zostaje zakwestionowana. Po wybuchu „Solidarności”, na zebraniach związkowych, w komitetach strajkowych w miastach i wsiach pojawiają się nieoczekiwane twarze szlachetne, młode i stare, jakby żywe cytaty z obrazów Matejki, Grottgera, Gierymskiego. W ludzkiej solidarności ludzie w oczach zaczynają pięknieć, szlachetnieć, prostują się, odzyskują godność, zaczynają się wzajemnie szanować. Opada piana agresji, cwaniactwa, chamstwa. Pięknieje język. Tłum z obrazów Stanisława Puchalika (*Tłum*, 1980-1981) i Wiesława Szamborskiego (*Wizyta na stadionie*, 1986) jest jak rozwibrowana w słońcu tkanina znaczone biało-czerwonymi smużkami narodowych flag. To jednocześnie czas oczekiwania, napięcia, ubeckich prowokacji (Bydgoszcz), pytań bez odpowiedzi. Odpowiedź realna dana jest rankiem 13 grudnia w głuchym milczeniu telefonów, bieli śniegu i chrzęście czołgowych gąsienic:

*Kiedy się obudziłem, Polski już nie było.
Na skwerze pod Teatrem, jak za Paskiewicza.
Małe włochate konie, kozackich szwadronów
Szczypały trawę, krzyczeli setnicy
[...]*

Ten wiersz J. M. Rymkiewicza *Kiedy się obudziłem* odwołuje się do sytuacji powtarzającej się od wieków w polskiej historii, do momentów brutalnej pacyfikacji wolnościowych zrywów. Demony powracają. Andrzej Bieńkowski maluje je w momencie gdy przejmujące władzę nad historią, w dusznym, sennym gabinecie wprawiają w ruch rozmową telefoniczną lub szyfrogramem okrutną maszynę stanu wojennego (*Rozmowa kontrolowana*, 1982). Zaś Jacek Sroka w telewizyjne ekrany

włacza szamocące się w płytkiej przestrzeni kineskopu drapieżne ptaszyska i zwaliste, workowate ciała najemników (13.12.1981). Tłum z obrazów Andrzeja Konwerskiego, milczący, upokorzony, oczekuje w kolejce na odjazd statku odpływającego w wymarzone zamorskie kraje lub stłoczony pod stalowym niebem wsłuchuje się w przemowy magów w pierrotowskich czapkach i kryzaczach, czy raczej okrutnych błaznów powołanych, jak w wierszu Czesława Miłosza, *na pomieszanie dobrego i złego* (Clown V, 1982).

Fotogramy rejestrują narodziny ruchu Solidarność. Strajk rolników w Rzeszowie. Grupa spiskowców – rolnicy i zapewne wiejska nauczycielka lub bibliotekarka. Uchyczeni w trakcie pospiesznego posiłku, przy kaflowym piecu. Scena jak z opowiadań Stefana Żeromskiego o Powstaniu Styczniowym. Rejestracja NSSZ „Solidarność” Rolników Indywidualnych. Rolnik w futrzanej czapie, z sumiastym wąsem, obwieszony narodowymi świętościami. A dalej dramatyczne sceny ze stanu wojennego. Kobieta zagubiona między grupą zomowców, bezradnie kogoś poszukująca. Pierwszoplanowe, zapłakane, pełne determinacji twarze na mszy w kościele św. Brygidy i las dłoni wzniesionych w geście solidarności pod rozświetlonym, gotyckim żebrowaniem kościoła, jakby we wnętrzu biblijnej arki. Wreszcie powiew nadziei. Moknący w deszczu tłum uparcie oczekujący przybycia Jana Pawła II. W tych zmoczonych, dziecięcych głowach streszcza się czystość idei „solidarności”, idei w głównym swym nurcie religijnej, a więc nieprzystawalnej do realnego świata. Ten wspaniały fotogram Erazma Ciołka rejestruje jakby scenę z kolejnej, skazanej na klęskę dziecięcej krucjaty.

Sercem tej części pokazu jest zamach na Jana Pawła II. Fotogram przedstawiający jego osuwającą się postać koresponduje z rzeźbą Adolfa Ryszki *Sarkofag z wielkimi stopami* (1984) dedykowaną przez artystę ks. Jerzemu Popiełuszcze. To moment kluczowy. Przestrzeń realna i mistyczna stają się tożsame. Historia zatrzymuje się. Świat wstrzymuje oddech. My błagamy o cud. Jakże trudno poprzez szum informacyjny, uczone komentarze i polityczne spekulacje na temat zamachu przebić się prostej refleksji, że te kule przeznaczone były dla każdego z nas. Wobec zła i wielkiego nieszczęścia pozostajemy bezradni.

Nie ma się gdzie schować

Po otrzymaniu takiej wiadomości

w naszych mieszkaniach nie ma prywatnych kaplic

można tylko na chwilę zamknąć się w łazience

usiąść na brzegu wanny i powtarzać

Jezusie Nazareński Jezusie

to przecież nie może być prawda

(ks. Janusz St. Pasierb, *Prywatnie*)



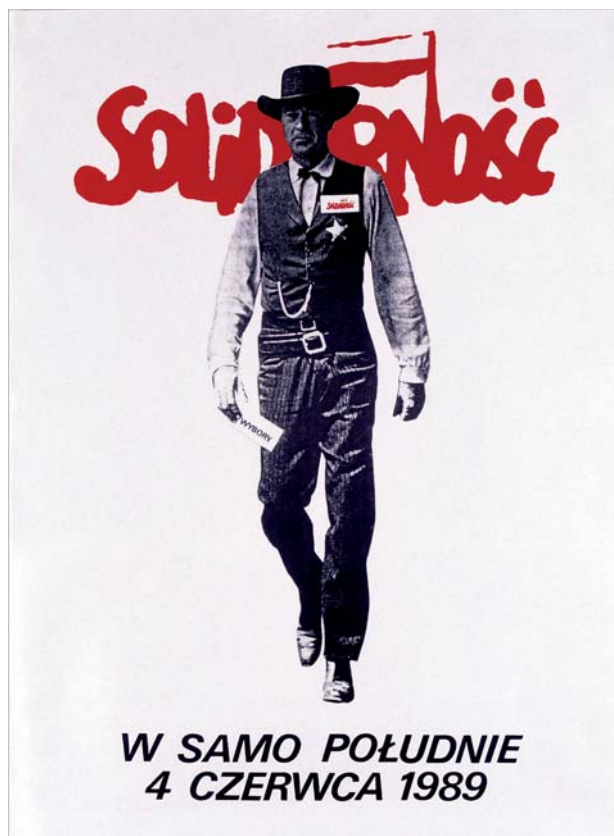
8. Porucznik Janusz Sarnecki z żoną, Warszawa 1935. Fot. nieznanymi, zbiory Tomasza Sarneckiego, inspiracja plakatu *W samo południe 4 czerwca 1989*

8. Colonel Janusz Sarnecki and wife, Warsaw 1935. Unidentified photographer, collections of Tomasz Sarnecki, an inspiration for the poster *High Noon 4 June 1989*

I muzyka. Zachowując szacunek dla bardów „Solidarności”, zrezygnowaliśmy w tym miejscu wystawy z tonów patetycznych. Wybraliśmy muzykę abstrakcyjną, emanującą groź: suche dźwięki metalowych pokryw, falujący jęk skrzypiec, interwały ciszy (*Manufacture of Tangled Ivory, Bang on a Can, Cheating, Lying, Stealing*)

„**Dom (lata po 1989)**”. Po koszmarze stanu wojennego i kolejnych jałowych latach oczekiwania nadchodzi moment kluczowy – wybory 1989 roku. Na plakacie wyborczym twarz Polaka – wyborcy utożsamiona została z twarzą Gary Coopera, bohatera westernu *W samo południe*. Samotnego, skupionego, gotowego do podjęcia nierównej walki z potężnym złem. I nie było w tym żadnej przesady ani śmieszności. (Tomasz Sarnecki, *W samo południe, 4 czerwca 1989, 1989*).

Przed Polakami rozpostarła się wymarzona od lat przestrzeń wolności oczekująca na zagospodarowanie. Nie sposób przecenić jej wartości, tak jak nie sposób



9. Tomasz Sarnecki, plakat *W samo południe 4 czerwca 1989*, własność artysty

9. Tomasz Sarnecki, poster *High Noon 4 June 1989*, property of the artist

przecenić znaczenia powrotu Polski do rodziny wolnych narodów Europy. Ale popełniono wiele kardynalnych błędów i zaniechań. Nie rozliczono zbrodniczego systemu i tworzących go funkcjonariuszy. W tym też celu zatarto granicę między Polską zniewoloną, komunistyczną, a Polską wolną, tak że do chwili obecnej toczą się spory historyków o ustalenie momentu odzyskania niepodległości. Patronujące przemianom elity wychowane na marksistowskiej dialektyce tym razem postawiły na paradoksy i oksymorony. Wymyśliły „rewolucję bez rewolucji”, czyli rewolucję bez rozliczenia dopiero co obalonego systemu, bez jasnej wizji nowej rzeczywistości. Zaproponowano więc wirtualną zmianę wszystkiego bez jakiegokolwiek zmiany realnej substancji PRL-owskiego folwarku. Po wielkiej historycznej zmianie wszyscy folwarczni PRL-u, począwszy od wielkich metropolii na małych wioskach kończąc, obudzili się w nowej rzeczywistości, w wolnej Polsce, ale z tym samym, starym PRL-owskim ekonomem, nadal nie do ruszenia, bo namaszczone przez nową władzę, którą przecież w demokratycznych wyborach sami wybrali. Co prawda ekonom stał się bardziej

ludzki i europejski, a nawet w wielu wypadkach zaczął wyrażać się pozytywnie o buntującym się kiedyś przeciw niemu chłopstwie, gdyż to ono właśnie sprawiło cud, że z zapyziałego ekonoma zmienił się w trakcie jednej nocy w Europejczyka i obywatela świata, a jego dziedzic jako autentyczny demokrat zasiadł w Parlamencie Europejskim.

O nowej rzeczywistości niewygodne prawdy decydują się mówić tylko nieliczni artyści. Wiesław Szamborski dostrzega powracającą falę czerwonego błota (*Aby nie wpaść w błoto*, 1990). Marek Sapetto odbraża porozumienie okrągłego stołu przedstawiając je jako swoisty targ zawarty między częścią opozycji a komunistami przy butelce wódki, ponad głowami obywateli (*Okrągły stół*, 1995). Jacek Sroka maluje szereg obrazów obnażających ideową pustkę i zakłamanie nowych czasów. Polska jawi się w nich jako, *Zły dom* (1995), ponury i groźny. Sroka bezwzględnie rozprawia się z nowymi mitami, ot choćby umieszczając nad obfitymi kobiecymi pośladkami tatuaż przedstawiający ikonę lewicujących elit Che Guevarrę (*Tatuaż. Che*, 2008) lub prezentując swój swoisty wykład z *gender studies* na obrazie *M., E. i S. jako kobiety* (2008), na którym uwiecznieni twórcy i realizatorzy krwawej komunistycznej utopii zmieniają się w hermafrodytów.

Marzenie o Polsce solidarnej okazuje się nierealne. Społeczeństwo po raz kolejny pęka na tych, co „na górze” i tych, co „na dole”, beneficjentów i ofiary transformacji. Na wystawie pierwszych reprezentuje przedstawienie polityków – spryciarzy, wznoszących szampanem toast za pomyślność obywateli, którzy powierzyli im swój los (J. Sroka, *Socialo-politico*, 2, 2009) lub biznesmenów wylegujących się na leżakach w ciszy wieczoru gdzieś w południowym, nadmorskim kurorcie, odpoczywających po trudzie zabezpieczenia pierwszego miliona (Andrzej Okińczyc, *Symbioza*, 1986). Tych, co nie zdążyli wsiąść do mknącego pociągu historii, przedstawia cykl fotograficzny Wojciecha Prażmowskiego *Na ziemi* (2004-2006). Handel uliczny: rozłożone na tekturach i polowych łózkach warzywa, gumofilce, książki, święte obrazki – rekwiyty biedy, których sprzedaż pozwala przetrwać handlującym. W realnej rzeczywistości świata bogatych i świata biednych nie sposób pogodzić. Jest to możliwe jedynie w wymiarze religijnym. Dlatego tę przestrzeń ekspozycji wypełnia muzyka sakralna, kompozycja Jana Garbarka *Officium*, gdzie jasny dźwięk saksofonu tenorowego dialoguje z mroczną, falującą tkaniną średniowiecznych chorałów. Pisał ks. Jan Twardowski w wierszu *Sprawiedliwość*:

*Gdyby wszyscy mieli po cztery jabłka
gdyby wszyscy byli silni jak konie*

10. Marek Sapetto, *Okrągły stół*, 1995, akryl, płótno, własność artysty
10. Marek Sapetto, *Round Table*, 1995, acrylic, canvas, property of the artist

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie)

*gdyby wszyscy byli jednakowo bezradni
w miłości*

gdyby każdy miał to samo

Nikt nikomu nie byłby potrzebny

[...]

Epilog. A jednak spod sterty medialnych kłamstw wynikających z korporacyjnej, środowiskowej i politycznej poprawności powoli wyłania się prawda, a pod powierzchnią miałkich codziennych zdarzeń nadal tli się nadzieja. Jeśli nie znajduje oparcia w realnej rzeczywistości, zwraca się ku Transcendencji. Jeśli artysta nie jest w stanie opisać świata w sposób racjonalny, sięga do podświadomości. Kapitałnym tego przykładem jest ikona przemian – plakat wyborczy z 1989 r., autorstwa Tomasza Sarneckiego. Przedstawiony na nim Garry Cooper kroczy naprzeciw złu. Ta scena powtórzona w realiach Polski roku 1989, mówi o podjęciu nierównej walki, tym razem walki pokojowej, z potężnym imperium zła. W ten sposób ikona popkultury przekształciła się w symbol zwycięstwa nad komunizmem. To jednak tylko część prawdy. Po latach Tomasz Sarnecki zrozumiał, że pierwotną, choć wówczas nieświadomioną inspiracją do powstania plakatu była fotografia jego dziadka, porucznika artylerii Janusza Sarneckiego. To ona tkwiła w podświadomości artysty, bardziej niż znany powszechnie wizerunek amerykańskiego aktora. Na zachowanej fotografii widoczny jest porucznik wraz z żoną idący warszawską ulicą. Ta sama co u Gary’ego sylwetka, ten sam krok. Tylko bohaterstwo nie zagrane, lecz prawdziwe. Najpierw w roku 1919 jako osiemnastoletni uczeń pińczowskiego Gimnazjum Realnego Sarnecki zgłasza się na ochotnika do Wojska Polskiego i w roku 1920 walczy na froncie wojny polsko-bolszewickiej. Potem kariera wojskowa. W trakcie działań wojennych 1939 r. ginie w zasadzce na skraju Puszczy Kampinoskiej. Spoczywa na warszawskich Powązkach.

Czy wystawa „Cudowne lata...” dociera do prawdy o latach 70. i 80.? Czy jest to w ogóle możliwe? Łatwo popaść w istniejące już schematy. Wspominając tamte czasy, trywializuje się istotę komunizmu, utożsamiając ją z uciążliwymi kolejkami, barami mleczny-



mi, groteskowymi partyjnymi uroczystościami. W ten sposób przemilcza się trwającą pod powierzchnią banalnych zdarzeń groźbę systemu, łamanie sumień, wreszcie konkretne zbrodnie. Schemat przeciwny ilustrują wystawy patriotyczne, ukazujące prawdę o represyjności systemu, ale też niekiedy sugerujące, że Polacy nie splamili się konformizmem i zdradą, że nie współpracowali z narzuconą im przemocą władzą. A przecież właśnie na nieuchwytej krawędzi między zdecydowaną niezgodą na nieludzki system, a świadomością z nim współpracą polegała istota „Cudownych lat”. Granica tej nieustannej walki przebiegała przez ludzkie sumienia. Trudnością zasadniczą pozostaje nierozliczenie komunizmu. Do dnia dzisiejszego wielu uznaje rzeczywistość PRL-u za stan „normalny”, choć z „prześciowymi ograniczeniami”, „błędami i wypaczeniami”, „ograniczoną suwerennością”. „Normalny”, choćby przez fakt oczywisty, że przyszło im w PRL-u przeżyć większość życia. Dla nich każdy utrwalony w sztuce fragment rzeczywistości z lat 70. i 80. jest tak samo reprezentatywny i nie wymaga wartościowania.

Jeśli zaś postrzega się PRL jako czas niewoli i swoistej schizofrenii, pęknięcia rzeczywistości na tę zewnętrzną, oficjalną, propagandową i wewnętrzną, prywatną, będącą dla wielu jedyną enklawą wolności, wówczas wystawa poświęcona tamтым czasom musi to pęknięcie odzwierciedlać. Na wystawie „Cudowne lata...” pęknięcia narodowej lawy znaczą daty: 1970, 1976, 1980. Do prawdy o „cudownych latach” trzeba mozolnie się dobijać, poprzez wybór konkretnych dokumentów,

fotografii, obrazów, rzeźb, utworów muzycznych, wierszy. Tylko niektóre z nich oddają prawdę o PRL-u. Reszta, świadomie lub nieświadomie, kontynuuje budowę piramidy komunistycznego kłamstwa.

A jakie malarstwo jest w stanie oddać istotę PRL-u? Powróćmy do początku naszych rozważań. Traumatyczne wydarzenia wojny i katastrofa komunizmu zakwestionowały wszelkie tradycyjne wartości, a jedyną uczciwą odpowiedzią na absurd komunistycznej rzeczywistości okazała szeroko rozumiana formuła figuratywnej groteski. To w jej obrębie deformacja i brzydota nobilitowane zostały do podstawowego środka artystycznego wyrazu. Artyści odnoszący się w swej sztuce do rzeczywistości PRL-u wcześniej czy później

trafiali do witkacowskiego „grona demonologów”. Tak stało się ze sztuką Lebensteina, Bieniasza, Buckiego, Sapetty, Konwerskiego, Szamborskiego, „wprostowcami”. I tak stać się musiało, ponieważ formuła groteski wносиła tkwiący w niej organicznie imperatywy moralny, konieczność reagowania na ludzką krzywdę, przeciwstawienia się złu w wymiarze egzystencjalnym i metafizycznym, wreszcie demaskowania go, zrywania z jego twarzy kolejnych masek. Wydaje się, że zarówno artyści, którzy w swojej sztuce uciekli przed realną rzeczywistością PRL-u, jak i ci, którzy podjęli w swej sztuce dyskurs z komunizmem na określonych przez niego warunkach — przegrali. Bowiem tylko za pomocą absurdu można było obnażyć absurdalność systemu.

Przypisy

¹ J. Lebenstein, *Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i opracowanie A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s.154.

Łukasz Kossowski

“Wonderful years. Music. Poetry. Painting. The 70’s, the 80’s” The Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw April-September 2009

The exhibition was prepared by the Museum of Literature in Warsaw upon the twentieth anniversary of the restitution of freedom in Poland. The about 300 exhibits: documentary photogrammes, paintings, graphic art and sculptures were borrowed from numerous Polish museums and private collections.

How is an exhibition about the titular years to be arranged? How can one evoke the colour and flavour of the past? Such attempts have already been made: descriptions of the banality of daily life in the People’s Republic of Poland, the milk bars, the queues outside shops, the grotesque Communist Party rituals. References had been made to personal recollections and a longing for the times of youth. Nonetheless, the featured grey-ness of those years concealed the outright criminal nature of the political system, its cruelty and repressiveness. On the other hand, expositions about communist crimes often succumbed to a pathetic timbre, suggesting that the enslaved nation never broke down or became discouraged, never confirmed or betrayed its ideals but valiantly struggled against the forcefully imposed communist order. Meanwhile, as in Zbigniew Herbert’s poem *The monster of Master Cogito*, communism conceived from the viewpoint of daily life resembled an invisible monstrosity whose presence was evidenced only by its victims, and the main battle was waged in human conscience. The protagonists of the exhibition are not celebrities or representatives of the élites, but the anonymous residents of villages and small towns, accidental passers-by, workers, peasants and young people with hippie

inclinations. It was they who in 1980 rose from their knees, called out for dignity and fought for liberty.

More than a hundred presented photogrammes capture fragments of the protagonists’ life: banal, dramatic, joyful, nostalgic, suspended between conformism and heroics. We find the same faces at weddings, dances, pilgrimages, May Holy Masses and bus stops, in grey winter streets, standing in mud to buy sausages, queuing up patiently for an autograph by a known author, marching in a May Day demonstration and confronting the ZOMO paramilitary militia formations in a cloud of tear gas. The photographs come from assorted sources: professional photographers and museums, private collections and family albums. At the exhibition, their counterpoint is composed of works by contemporary Polish painters.

The image of the “wonderful years” would be incomplete without an accompanying soundtrack – music that for the young generation of the period comprised a *sui generis* enclave of freedom and hope, but also a space of friendship and cultural identification. It still resounds with youthful nonchalance and audacity, and predominantly with an immortal yearning to build a successive republic of dreams contrary to the common sense and misery of the daily life of yet another “wonderful years”.

Author of the exhibition – Łukasz Kossowski, commissar – Aleksandra Kaiper-Miszulowicz, sound track – Marek Gaszyński.

□

fotografii, obrazów, rzeźb, utworów muzycznych, wierszy. Tylko niektóre z nich oddają prawdę o PRL-u. Reszta, świadomie lub nieświadomie, kontynuuje budowę piramidy komunistycznego kłamstwa.

A jakie malarstwo jest w stanie oddać istotę PRL-u? Powróćmy do początku naszych rozważań. Traumatyczne wydarzenia wojny i katastrofa komunizmu zakwestionowały wszelkie tradycyjne wartości, a jedyną uczciwą odpowiedzią na absurd komunistycznej rzeczywistości okazała szeroko rozumiana formuła figuralnej groteski. To w jej obrębie deformacja i brzydota nobilitowane zostały do podstawowego środka artystycznego wyrazu. Artyści odnoszący się w swej sztuce do rzeczywistości PRL-u wcześniej czy później

trafiali do witkacowskiego „grona demonologów”. Tak stało się ze sztuką Lebensteina, Bieniasza, Buckiego, Sapetty, Konwerskiego, Szamborskiego, „wprostowcami”. I tak stać się musiało, ponieważ formuła groteski wносиła tkwiący w niej organicznie imperatywy moralny, konieczność reagowania na ludzką krzywdę, przeciwstawienia się złu w wymiarze egzystencjalnym i metafizycznym, wreszcie demaskowania go, zrywania z jego twarzy kolejnych masek. Wydaje się, że zarówno artyści, którzy w swojej sztuce uciekli przed realną rzeczywistością PRL-u, jak i ci, którzy podjęli w swej sztuce dyskurs z komunizmem na określonych przez niego warunkach — przegrali. Bowiem tylko za pomocą absurdu można było obnażyć absurdalność systemu.

Przypisy

¹ J. Lebenstein, *Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i opracowanie A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s.154.

Łukasz Kossowski

“Wonderful years. Music. Poetry. Painting. The 70’s, the 80’s” The Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw April-September 2009

The exhibition was prepared by the Museum of Literature in Warsaw upon the twentieth anniversary of the restitution of freedom in Poland. The about 300 exhibits: documentary photogrammes, paintings, graphic art and sculptures were borrowed from numerous Polish museums and private collections.

How is an exhibition about the titular years to be arranged? How can one evoke the colour and flavour of the past? Such attempts have already been made: descriptions of the banality of daily life in the People’s Republic of Poland, the milk bars, the queues outside shops, the grotesque Communist Party rituals. References had been made to personal recollections and a longing for the times of youth. Nonetheless, the featured grey-ness of those years concealed the outright criminal nature of the political system, its cruelty and repressiveness. On the other hand, expositions about communist crimes often succumbed to a pathetic timbre, suggesting that the enslaved nation never broke down or became discouraged, never confirmed or betrayed its ideals but valiantly struggled against the forcefully imposed communist order. Meanwhile, as in Zbigniew Herbert’s poem *The monster of Master Cogito*, communism conceived from the viewpoint of daily life resembled an invisible monstrosity whose presence was evidenced only by its victims, and the main battle was waged in human conscience. The protagonists of the exhibition are not celebrities or representatives of the élites, but the anonymous residents of villages and small towns, accidental passers-by, workers, peasants and young people with hippie

inclinations. It was they who in 1980 rose from their knees, called out for dignity and fought for liberty.

More than a hundred presented photogrammes capture fragments of the protagonists’ life: banal, dramatic, joyful, nostalgic, suspended between conformism and heroics. We find the same faces at weddings, dances, pilgrimages, May Holy Masses and bus stops, in grey winter streets, standing in mud to buy sausages, queuing up patiently for an autograph by a known author, marching in a May Day demonstration and confronting the ZOMO paramilitary militia formations in a cloud of tear gas. The photographs come from assorted sources: professional photographers and museums, private collections and family albums. At the exhibition, their counterpoint is composed of works by contemporary Polish painters.

The image of the “wonderful years” would be incomplete without an accompanying soundtrack – music that for the young generation of the period comprised a *sui generis* enclave of freedom and hope, but also a space of friendship and cultural identification. It still resounds with youthful nonchalance and audacity, and predominantly with an immortal yearning to build a successive republic of dreams contrary to the common sense and misery of the daily life of yet another “wonderful years”.

Author of the exhibition – Łukasz Kossowski, commissar – Aleksandra Kaiper-Miszulowicz, sound track – Marek Gaszyński.

□

PRZYSZŁA ROLA EDUKACJI MUZEALNEJ W POLSCE

Historyk sztuki nie powinien zajmować się przyszłością, a jego kompetencje zawodowe uprawniają go bardziej do wypowiedzania się o sztuce niż o edukacji. Z tego właśnie powodu, decydując się na zabranie głosu na temat przyszłości edukacji, pozwoliłem sobie na ograniczenie swoich rozważań do edukacji w muzeum sztuki, a perspektywę, z której będę formułował uwagi na temat przyszłości muzeów, umieściłem w przeszłości. Interesować mnie będzie przede wszystkim kwestia roli edukacji muzealnej w Polsce. W państwie, które w niemal całej swojej niepodległej historii, zarówno tej między wojnami, jak i tej powojennej, w tym najnowszej, nie przywiązywało należytej wagi do roli muzeów, w szczególności do ich zadań edukacyjnych¹.

Słaba pozycja edukacji w muzeach jednak nie była i w wielu miejscach jeszcze nie jest wyjątkiem specyfiką Polski. Od opisanego problemu rozpocznę też swoje uwagi na temat przyszłej roli edukacji. Zacząć należy więc od tego, jaki był i jest status edukacji w muzeach, widzianej z perspektywy instytucji jako całości.

Tradycyjna instytucja muzealna, koncentrująca się na gromadzeniu, zabezpieczaniu i udostępnianiu świadectw natury i kultury badanej oraz wytworzonej przez człowieka, nazywana też przez badaczy, w tym Eilean Hooper-Greenhill, muzeum modernistycznym, pomyślana została jako źródło encyklopedycznej wiedzy, gromadzące kompletną kolekcję i tworzące w pewnym sensie uniwersalne archiwum. Jej struktura zasadza się na głęboko zakorzenionym binarnym podziale na przestrzenie prywatne i publiczne, którego źródła tkwią w genezie samego muzeum, wywodzącego się z prywatnych arystokratycznych kolekcji władców i uczonych, przekształconych w otwarte muzea publiczne. Przestrzeń prywatną tradycyjnie rozumianego

muzeum określają gabinety kuratorów, stanowiące miejsca produkcji wiedzy, diametralnie oddzielone od przestrzeni publicznej, zajmowanej przez galerie, gdzie wiedza ta jest konsumowana. Pierwsza stanowi przestrzeń, gdzie specjalistyczną wiedzę się rozwija, dba o badania naukowe, przygotowuje katalogi i planuje wystawy. Galerie to miejsca oglądania i nauczania na podstawie tego, co przygotowuje się w przestrzeni prywatnej². W praktyce, jak zauważa Hooper-Greenhill, owo modernistyczne muzeum miało i ma bardzo wiele form, co nie oznacza jednak, że zarysowany schemat nie stanowi w przypadku tak pojmowanej instytucji ideału, do którego ono aspiruje. Publiczne muzea, powstałe jako wyraz osiągnięć społeczności lokalnych lub jako kreacje narodów podkreślających w ten sposób swą polityczną tożsamość, postrzegają często swoją rolę jako niezależną od codziennego świata. Istnieją dla celów wyższych, czystych wartości, których upostaciowaniem jest wiedza, nauka czy sztuka.

Chociaż współczesny model placówki muzealnej przewartościowo zarysowany tu charakter instytucji, to ten binarny schemat nadal stanowi rzeczywistość wielu z nich. W codziennej praktyce dostarcza on też wyobrażenia o „muzeum”, które dla wielu muzealników wyczerpuje zakres tego pojęcia³. Zauważmy jednak, że dla określenia roli edukacji muzealnej dychoomia, jaka w tym opisie funkcjonuje, nie jest jednak neutralna. Podział na przestrzeń prywatną i publiczną funkcjonuje bowiem na zasadzie wzajemnie się wykluczających i sprzecznych opozycji.

Na czym polega opozycja między przestrzenią prywatną, utożsamianą z wiedzą i nauką, a przestrzenią publiczną, związaną z oglądaniem i edukacją? Jakie są jej konsekwencje dla edukacji muzealnej i muzeum?

Odpowiadając na te pytania, odwołam się do kry-

tyki jaką, badając w latach 80. i początku 90. XX w. amerykańskie muzea sztuki, przeprowadziła Vera L. Zolberg⁴. Przedmiotem analizy uczyniła Zolberg ich działalność edukacyjną. Dostrzegła bowiem wyraźną sprzeczność między misją tych instytucji, celami dla jakich one istnieją, a praktyką składającą się na ich codzienność. Punktem wyjścia jej analizy jest publiczność. Autorka zauważa, powołując się na badania prowadzone m.in. przez Paula DiMaggio, że publiczność muzeów sztuki jest lepiej wykształcona, bogatsza, starsza i złożona w większej liczbie z profesjonalistów niż publiczność muzeów historycznych, nauki, techniki i innych. Przyczyna takiego stanu rzeczy tkwi, jej zdaniem, w tym, że muzea sztuki przywiązują mniejszą wagę do programów edukacyjnych i jednocześnie są w większym stopniu zorientowane na profesjonalistów niż na publiczność ogólną. Muzea sztuki adresowane są do artystów, historyków sztuki, kolekcjonerów i dobrze wykształconej publiczności, ponieważ wystawiają autentyczne dzieła sztuki. Ich zadanie ogranicza się do zapewnienia odpowiednich warunków prezentacji i kontemplacji tych dzieł, te bowiem, ze względu na swą wyjątkowość, bronią się same.

Założenie wyjątkowości, swoistej magii dzieł sztuki, stanowi piętę achillesową edukacji w muzeach artystycznych nie tylko w Stanach Zjednoczonych, choć tam sytuacja nie jest dramatyczna, lecz przede wszystkim w Polsce. Przez niemałą grupę muzealników działalność edukacyjna postrzegana jest jako swoistego rodzaju odarcie prezentowanych dzieł z ich wyjątkowości⁵. W rezultacie muzea sztuki są przeświadczone o konieczności tworzenia i opracowania kolekcji oraz urządzania wystaw, ale wcale nie są przekonane, że powinny posiadać programy edukacyjne. Nie oznacza to, że takich programów nie mają. Nierzadko jednak są to programy wirtualne lub konstruowane *ad hoc*. Powstają tylko po to, aby wesprzeć wnioski o granty i dotacje, jakie składają muzea na cele nie związane z działalnością edukacyjną. Umieszczenie w aplikacjach programów edukacyjnych wyraźnie je wzmacnia, ponieważ weryfikującym komisjom dostarczają dodatkowych argumentów, aby uznać je za priorytetowe. Praktyka rozpatrywania wniosków pokazuje bowiem, że najliczniej i najchętniej są dofinansowywane projekty związane z edukacją⁶.

Założenie wyjątkowości dzieł sztuki w strukturze muzeum instrumentalizuje edukację. Nie jest ona traktowana poważnie, co więcej, uważa się ją za rzeczniczkę nie tyle interesów muzeum, co publiczności. To jedna z istotniejszych przyczyn zarysowanego wyżej pęknięcia wewnątrz instytucji. Zdaniem Zolberg w muzeach artystycznych uważa się, że edukatorzy są adwokata-

mi publiczności, podczas gdy kuratorzy są obrońcami dzieł sztuki. Na takim przeświadczeniu zbudowana jest też wyraźna opozycja celów przyświecających tym dwóm grupom pracowników merytorycznych muzeów. Przeciwwstawienie to ma hierarchiczną konstrukcję, będącą właśnie konsekwencją tego, co Hooper-Greenhill określiła jako podstawę wyobrażenia muzealników na temat zakresu pojęcia „muzeum”. Edukatorzy w wewnętrznej hierarchii są bowiem wyraźnie zdeklasowani przez kuratorów zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w innych krajach. Są w większości traktowani jak pracownicy techniczni lub usługowi, a ich praca nie jest tak ważna, jak ta związana z tradycyjnymi, „prawdziwymi” celami instytucji, takimi jak kolekcjonowanie i ochrona dzieł sztuki. Potwierdza to zresztą praktyka funkcjonowania w tym zawodzie. Dla wielu pracowników merytorycznych większych placówek zatrudnienie w edukacji to jedynie pośredni etap na drodze do pracy w „muzeum”. To pierwszy krok, czasami nie chciany, ale konieczny, do zrobienia kariery muzealnej gdzie indziej⁷. Choć badania Zolberg prowadzone były już dosyć dawno, przywołanie ich nie jest przypadkowe. Pomimo bardzo istotnych zmian we współczesnym muzealnictwie, których głównym celem jest wzmiankowane zorientowanie na widza, nadal to kuratorzy zasadniczo decydują o kształcie ekspozycji, pozostawiając bardzo niewielki wpływ na podejmowane decyzje w tym zakresie pracownikom działów edukacji. W rezultacie wszelkie inicjatywy edukacyjne mają charakter nie tyle jakościowy, co ilościowy. Działań edukacyjnych przybywa, nie naruszając one jednak zasadniczego przeświadczenia o ich drugorzędności wobec „właściwych” zadań muzeów⁸.

Z zarysowanego problemu wewnętrznego podziału instytucji muzeum wyłania się perspektywa przyszłej roli edukacji, która powinna być traktowana równoprawnie z innymi funkcjami muzeum, takimi jak konserwacja, badania naukowe, organizacja wystaw, kolekcjonowanie. Immanentne pęknięcie w strukturze instytucji to jeden z poważniejszych problemów edukacji muzealnej. Przerzucenie nad nim pomostu, stanowi, moim zdaniem, najważniejsze zadanie, jakie w przyszłości staje przed muzeami i edukacją muzealną, w szczególności w Polsce. Tutaj bowiem na wszystkie wyżej zarysowane problemy edukacji muzealnej nałożyły się dodatkowe, związane z historycznymi doświadczeniami Europy Środkowej, zwłaszcza w okresie socrealizmu. W tamtym czasie instytucję muzeum sprowadzono do roli propagandowej tuby marksistowsko-leninowskiej ideologii, wykorzystując do tego powołane właśnie wówczas w większości działających muzeów biura społeczno-oświatowe, które

zajmowały się organizowaniem frekwencji oraz interpretowaniem wystaw w duchu materializmu historycznego na podstawie ujednoczonych, centralnie rozsyłanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki schematów komentarzy⁹. W warunkach polskich instrumentalizacja zadań muzeów na potrzeby ideologii wiązała się jednocześnie z poszukiwaniem równowagi między prestiżem muzeum a bieżącą polityką kulturalną. Władza, łożąc na utrzymanie muzeów, kazała sobie za to płacić podporządkowaniem ideologicznym. Poradzono jednak sobie z tym, unikając wprowadzenia modelu muzeum panującego w ZSRR w ten sposób, iż podważenie prestiżu instytucji, będące cechą charakterystyczną wzorca sowieckiego¹⁰, w praktyce zostało odparte przez rozdzielenie funkcji naukowych muzeum od dydaktycznych. Powołane w socrealizmie biura społeczno-oświatowe, które były krokiem w kierunku sowietyzacji polskich muzeów, po naturalnej śmierci doktryny realizmu socjalistycznego obarczono zadaniami propagandowymi, jakie stawiano muzeum. Tym samym powiązanie działalności dydaktycznej z ideologiczną zostało po okresie tzw. odwilży ugruntowane, co w konsekwencji poważnie zantagonizowało role naukowe z edukacyjnymi. Ze względu na utrzymanie autorytetu muzeum funkcja naukowa instytucji coraz bardziej oddalała się od jej zadań oświatowych, jak je powszechnie nazywano. Stąd to głównie na muzealnych działach oświatowych ciążyły obowiązki realizowania wystaw o wyraźnym zabarwieniu propagandowym, co w poważnym stopniu obniżyło status edukacji muzealnej w powojennym muzealnictwie polskim, obciążając ją dodatkowym historycznym balastem.

W Polsce nadal dominującym modelem instytucji jest przywołane muzeum modernistyczne. Wydaje się jednak, że wzorem innych państw instytucje te powinny nie tylko podejmować trud przechowywania świadectw kultury człowieka, ale również starać się w sposób jak najbardziej efektywny działać na rzecz grupy ludzi, społeczności czy narodu, który powołał je do życia. Muzea muszą bowiem działać ze świadomością, że służą zarówno nauce, wiedzy, sztuce – owym celom wyższym – jak i przede wszystkim ludziom, którzy do nich chodzą i, czego nie da się zakwestionować, łożą na ich utrzymanie i funkcjonowanie. Ten drugi aspekt działalności współczesnych muzeów, stanowiący w muzeum modernistycznym element wtórny wobec prymarnej służby celom wyższym, przez co również im podporządkowany i postrzegany jako mniej ważny, należy traktować z nimi równorzędnie.

Zapytajmy jednak, do czego potrzebna nam jest zmiana? Czy nie wystarczy, aby muzea funkcjonowały jak do tej pory? A jeśli nie, to dlaczego? Postaram

się na te pytania odpowiedzieć właśnie z perspektywy edukacji.

Zmiana potrzebna jest dlatego, że bez niej nie można wyjść poza tradycyjnego adresata muzeum sztuki ani zmienić sposobu, w jaki uczy się w muzeum kontaktu ze sztuką. Kwestie te są bowiem bardzo silnie związane z wewnętrznymi napięciami w muzeum, które wpływają na to, jak przebiega proces edukacji w muzeum artystycznym. O instytucjonalnej pozycji edukacji w muzeum sztuki decyduje nie tylko dualizm przestrzeni prywatnej i publicznej, lecz również to, w jaki sposób myśli się o procesie edukacji w związku ze sztuką.

Powszechna opinia na temat edukacji w muzeum sztuki opiera się na przekonaniu, że nie powinno ono podawać gotowych instrukcji do odczytania, zrozumienia czy też inaczej rozumianego doświadczenia sztuki. Zainteresowanie dziełami pokazywanymi w muzeum jest bowiem indywidualną sprawą smaku. Tym natomiast człowiek dysponuje lub nie i nie sposób go ani nauczać, ani nauczyć. Być może to jedna z przyczyn, z powodu których w działaniach edukacyjnych dominuje model przekazywania zredagowanej, często uproszczonej wiedzy o sztuce tworzonej i rozwijanej na gruncie akademickim. Wiedzę można bowiem przekazać i ją przyswoić, smaku, wrażliwości, umiejętności odczytywania znaczeń już nie, te bowiem człowiek ma zanim przyjdzie do muzeum. Tej powszechnej opinii przeczą jednak analizy socjologów.

Pierre Bourdieu jeszcze w latach 60. XX w. wraz z grupą francuskich socjologów przeprowadził badania w krajach europejskich o różnych systemach politycznych (Francja, Grecja, Polska, Hiszpania oraz Holandia) nad publicznością muzealną¹¹. Na ich podstawie zauważono, że publiczność muzealna, bez względu na kraj, należy do tej części społeczeństwa, która jest lepiej wyedukowana, a grupy najbardziej reprezentatywne dla ogółu społeczeństwa są najmniej typowe dla publiczności muzealnej. Jak zauważa Zolberg, fenomen ten tłumaczą inne badania Bourdieu, w których nawiązał do arystotelesowskiego pojęcia „habitus”, wiążąc je z analizą całego systemu edukacyjnego. „Habitus” to kulturowy bagaż, różny dla różnych warstw społecznych, który w porównaniu z habitusem innych dewaluuje się lub staje się cenniejszy. Wytwarzany jest on w dużej części przez człowieka na jego własnej bazie (kapitale), ukształtowanej przez środowisko. Poza samym posiadaniem kapitału ekonomicznego (bogactwo), socjalnego (koneksje i system powiązań), kulturowego (wiedza) na różnym poziomie, jednostka ma możliwość manipulacji tymi kapitałami. Środowisko rodzinne jest kluczowe dla kształtowania się habitusu,

ponieważ formuje struktury językowe dziecka, „kapitał lingwistyczny”, z którym wkroczy ono w system szkolny. Dziecko, które wzrastało w środowisku przykładającym dużą wagę do książek i do nauki, będzie predysponowane do osiągnięcia lepszych wyników w szkole. Bogactwo odczytania zależy od kompetencji odbiorcy, od stopnia opanowania kodu informacji¹². Tak jak w przypadku szkoły, dzieła sztuki w muzeach to swego rodzaju specjalistyczne informacje, których umiejętności odczytywania musimy się nauczyć. Muzeum oraz zebrane w nim przedmioty są lepiej rozumiane przez tego, który został przygotowany przez środowisko do rozwijania kulturowych kompetencji. W ten sposób Bourdieu zburzył mit, w utrwalaniu którego muzea sztuki mają również swój udział, mówiący o tym, że sztukę można zrozumieć dzięki specjalnym właściwościom ducha, np. „smakowi”. W kantowskim sensie ci, którzy go posiadają tworzą quasi arystokrację, roszczącą sobie prawo do niewchodzenia w dialog z osobami z zewnątrz. Do tej grupy adresowana jest edukacja w muzeach artystycznych. Zamiast przełamywać bariery wynikające z ograniczeń środowiska, z którego wywodzą się poszczególni zwiedzający, muzea je reprodukcją.

Jaki więc z tego płynie wniosek dla edukacji muzealnej? Można stwierdzić za przywoływaną tu już kilkakrotnie Zolberg, że, aby przełamać dominujący wzorzec muzeum i jego działań edukacyjnych należy zrezygnować z przekazywania wiedzy elicie, lub, przekazywać ją w taki sposób, by owe elitarne doświadczenie przeżycia sztuki było udziałem wszystkich¹³.

Tym samym dochodzimy do odpowiedzi na pytanie, dlaczego potrzebna jest zmiana pozycji edukacji w strukturach muzeum i jaką pełnić ma ona rolę. Odpowiedź może być banalna i nieco wyrachowana – otóż trzeba, aby muzea same dla siebie tworzyły coraz szersze grona publiczności, ponieważ to przede wszystkim ona gwarantuje ich istnienie. Może również odwoływać się do kwestii istotniejszych. Dzięki edukacji, poprzez zrozumienie i poznanie sztuki, wielu ludzi będzie w stanie uznać twórczość artystyczną za ważny element w ich życiu, dający im zarówno określone przeżycia estetyczne, jak i przede wszystkim bodziec do krytycznego i twórczego myślenia. Nie może to być jednak muzeum w typie muzeum „templum”, kultywujące tradycyjny charakter tych instytucji, ograniczający się do zbierania, przechowywania, naukowego opracowywania kolekcji. Jak zauważa Jolanta Skutnik, w takim muzeum prowadzony jest monolog edukacyjny, w którym muzeum postrzegane jest jako miejsce niekwestionowanych wartości, a konstrukcja muzealnej wiedzy lub wiedzy reprezentowanej

przez muzeum w mniejszym stopniu zależy od poznawczego i psychicznego rozwoju jednostki – a zarazem jego indywidualnej aktywności, a raczej od znajomości reguł, zasad, norm i kodów¹⁴. Te natomiast zależą od procesów społecznych i stronniczych interesów szczególnie wpływowych grup. Zadaniem muzeum jest zatem w taki sposób prowadzić działalność edukacyjną, aby rozumienie sztuki wspierało rozwój społeczny i etyczny, co pozwoli dzięki obnażeniu tych partykularnych interesów zachować własną tożsamość, niezależną od dominujących praktyk i ideologii, które z reguły są narzędziem władzy narzucającej swój punkt widzenia. Może to mieć miejsce wówczas, gdy zamiast monologu fundowanego przez tradycyjne muzeum przewagę zyskają działania edukacyjne nawiązujące do humanistycznych idei wychowania „w” i „do” dialogu¹⁵.

Definiując współczesną rolę edukacji warto więc przyjrzeć się amerykańskim propozycjom postrzegania muzeum jako procesu, w którym promuje się ruch – wymianę i dyskusję między członkami społeczności, które jednocześnie odrywa edukację od modernistycznego paradygmatu widzenia jej jako bazy dla artystycznej i społecznej praktyki oraz teorii wiedzy opartej na oglądzie. W takim muzeum wiedza i nauka podlega ciągłemu testowaniu i kontestowaniu w wyniku społecznego dyskursu, a kontakt z nią społeczności polega nie tylko na oglądaniu, lecz i słuchaniu. Wówczas znaczenie sztuki konstytuuje się w procesie krytycznego i empatycznego zaangażowania, czego warunkiem jest wewnętrzne zróżnicowanie społeczności, w której różne głosy mogą mówić i być słyszane¹⁶. Istotą muzeum procesu jest *proces budowania znaczeń (o sztuce, rzeczywistości) [...] w którym artyści, odbiorcy (a wśród nich: edukatorzy, nauczyciele, uczniowie), krytycy, badacze, naukowcy stają się kustoszami indywidualnego i społecznego poznania*¹⁷.

Warto również przyjrzeć się francuskiej koncepcji muzeum jako przestrzeni mediacji. Fundamentem jego jest spotkanie, którego efekt stanowi rozmowa. Rozpoczyna ją pytanie pojawiające się w kontakcie ze sztuką. *Właściwy proces mediacji – zdaniem Skutnik – zaczyna się dopiero w tym momencie, kiedy uczestnicy zechcą podzielić się doświadczeniami, emocjami, wrażeniami, pomysłami i intuicjami, jakie pojawiły się wcześniej, w trakcie indywidualnego oglądu – spotkania dzieła. Wymiana, jaka za sprawą mediatora dokonuje się pomiędzy uczestnikami tego procesu, zbliża poszczególnych uczestników do wynegocjowanego wspólnego sądu. Ci zachowując swój pogląd, mierzą się z poglądami innych odbiorców sztuki, modyfikują sądy, rozpoznają i nazywają swoje intuicje. Dyskutują w poszanowaniu sądów innych*¹⁸. Ten model instytucji przekształca muzea

w miejsca spotkania, zapraszające do zaangażowanego dialogu ze sztuką, miejsca, które mają szansę stać się alternatywnym zapleczem kulturalnym, pozwalającym na głęboką analizę życia społecznego, prowadzenie sporów, wyrażenie krytyki w imię szeroko pojętego procesu edukacji i wychowania¹⁹. Warunkiem tego jest jednak zmiana samego muzeum, w szczególności zaś jego podejścia do edukacji, która wcale nie musi być w konflikcie z innymi celami instytucji, lecz stanowi jej równorzędną partnerkę.

Z pewnością to nie wystarczy. Nie tylko muzeum musi się zmieniać, traktując poważniej swoją działalność edukacyjną, nadając jej właściwą rangę i znaczenie w obrębie złożonych i różnorodnych zadań, jakie instytucja ta realizuje. Zmiana powinna dotyczyć również samej edukacji. Nie wystarczy, że przestanie być oczywistością to, co jeszcze w wielu muzeach w Polsce za takową uchodzi, czyli organizowanie wystaw bez towarzyszących im programów edukacyjnych, czynienie z oprowadzania lub tzw. lekcji muzealnej podstawowej formy wyjaśniania sztuki zwiedzającym, tworzenie ekspozycji, podpisów pod obiektami, katalogów, zaspakajających głównie profesjonalne i naukowe ambicje kuratorów muzealnych, a biorących w nawias wielorakie oczekiwania różnorodnej publiczności. Do polskich muzeów należy również wprowadzać nowe metody i formy edukacji, zastanowić się nad ich celami. Nie chcę twierdzić, że nie podejmuje się wysiłków w tym kierunku, zwłaszcza w ciągu ostatnich kilku lat. Są to jednak, jak należy przypuszczać, przede wszystkim działania stawiające głównie na ilość, mniej na jakość. Może o tym świadczyć fakt, że w porównaniu do wieloaspektowych i dynamicznie rozwijających się badań nad edukacją muzealną w niektórych krajach zachodnich, w Polsce do tej pory nie powstało poważne opracowanie, chociażby w postaci rzetelnego raportu definiującego stan edukacji muzealnej w Polsce, z katalogiem tego rodzaju praktyk²⁰.

Różnorodne formy i metody edukacji muzealnej, ich rozwijanie i refleksja nad nimi, pozwalają zmieniać muzeum w instytucję zorientowaną na publiczność, odnajdującą się w realiach społeczeństwa bazującego na wiedzy w takim stopniu, jak to się dzieje np. w Stanach Zjednoczonych i niektórych krajach Unii Europejskiej. Od dawna zwraca się bowiem uwagę na to, że społeczeństwa zachodnie, czy też szerzej społeczeństwa rozwiniętych gospodarczo państw świata, do grupy których aspiruje również Polska, tworzą cywilizację, w której gospodarka oparta na przemyśle ciężkim podlega transformacji w kierunku modelu bazującego na informacji i wiedzy. Zmiany te wpływają również poważnie na to, w jaki sposób obywatele tych państw

decydują o swoim życiu²¹. Zaczęto też je brać pod uwagę definiując rolę i zadania współczesnych muzeów, w szczególności w związku z twierdzeniami, iż zwrot w kierunku publiczności stanowi jedno z największych wyzwań, przed jakimi stają muzea w XXI wieku²². Przy czym nie chodzi tu o zwiększanie komercyjnych zysków wynikających ze wzrostu frekwencji, który taki zwrot może spowodować, lecz przede wszystkim, przyjmuje się, że polega on na zrozumieniu potrzeb zwiedzającego, jego indywidualnego kontaktu z eksponatami muzealnymi, co pozwala na zmianę podejścia do samego sposobu przygotowywania wystaw, publikacji i programów edukacyjnych w muzeum. Publiczność przestaje być anonimowym, „uśrednionym” zwiedzającym, a zaczyna być postrzegana jako konkretne osoby, przychodzące do muzeum z własnymi doświadczeniami, wiedzą i potrzebami wpływającymi na indywidualne sposoby komunikacji z tym, co instytucja ma do zaproponowania. Taka postawa nie wynika z apetytu na komercyjne zyski, lecz jest ważnym elementem misji publicznego muzeum. Warto to podkreślić, ponieważ obserwując wzrost ostatnimi laty ilości działań edukacyjnych muzeów w Polsce, ma się wrażenie, że głównym motywem jest ich względna opłacalność, polegająca na przyciąganiu publiczności do muzeów, a nie cele istotniejsze, wynikające z charakteru samej instytucji, która poprzez takie działania może oddziaływać na jakość percepcji muzeum i znajdujących się w nim eksponatów, wpłynąć na zmianę postaw życiowych czy sposób myślenia korzystających z niego ludzi.

Formy i metody edukacji w muzeach sztuki na świecie już dawno wyszły poza zwiedzanie w towarzystwie przewodnika, wykłady, prelekcje i lekcje. Biorą pod uwagę różne sposoby spędzania wolnego czasu oraz uczenia się poprzez samodzielne, aktywne zdobywanie nowych informacji i doświadczeń. Wychodząc z przesłanek metody konstruktywistycznej przyjmuje się założenie unikalnego przebiegu procesu poznania w muzeum, nie ograniczonego do przyswajania informacji zawartych w obiektach muzealnych i naukowych komentarzach im towarzyszących, lecz odbywającego się w nowym i stymulującym do uczenia się otoczeniu, które otwiera publiczność na bogate źródła wiedzy, zachęca do nauki przez eksperyment i doświadczenie, objaśnia abstrakcyjne pojęcia na konkretnie, tworzy ścieżki rozwoju indywidualnych zainteresowań²³. Nowe formy wcale nie oznaczają rezygnacji z tradycyjnych, jeszcze XIX-wiecznych założeń edukacji w muzeum sztuki, polegających na przeświadczeniu, że nauczanie w muzeum opiera się na obiektach i obejmuje nie tylko rozwijanie umiejętności formułowania

1. Strona internetowa „Rembrandt i kolekcje jego sztuki w Ameryce” (<http://eev.liu.edu/nehrembrandt/index.htm>) z reprodukcją *Autoportretu* (1660) Rembrandta ze zbiorów Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku
1. Web page ”Rembrandt and Collections of His Art in America” (<http://eev.liu.edu/nehrembrandt/index.htm>) with a reproduction of Rembrandt’s *Self-portrait* (1660) from the collections of the Metropolitan Museum of Art in New York

myśli i wyrażania opinii, ale także kształtuje estetyczną i kulturalną wrażliwość²⁴. Nadal też zwraca się uwagę na znaczenie oryginalnych dzieł sztuki jako podstawy pracy edukacyjnej. Z tego względu szczególnie interesujące wydaje się powiązanie tych założeń z nowoczesnymi metodami i technologią, wprowadzającymi nową jakość do działalności edukacyjnej muzeów.

Na zakończenie więc, jako rodzaj „studium przypadku”, proponuję przyjrzeć się jednemu z programów, który prowadzony jest w Stanach Zjednoczonych i wykorzystuje Internet jako medium umożliwiające poszerzenie sfery kontaktu widza z obiektami muzealnymi. W roku 2005 rozpoczęto realizację projektu „Rembrandt i kolekcje jego sztuki w Ameryce”, którego rezultatem była strona internetowa²⁵. Została ona pomyślana jako źródło nauczania, w którym wykorzystuje się przechowywane w publicznych zbiorach Stanów Zjednoczonych *oeuvres* Rembrandta van Rijn. Naukowcy, profesorowie uniwersyteccy, muzealni edukatorzy i nauczyciele przygotowali projekt, w którym twórczość Rembrandta została ujęta zarówno z punktu widzenia nauk społecznych, jak i sztuk wizualnych. Uczestniczący w projekcie starali się rozszerzyć granice sztuki i innych dyscyplin humanistycznych, w obrębie których twórczość Holendra była tradycyjnie rozpatrywana, łącząc ją z naukami socjologicznymi. W ten sposób stworzono coś, co nazwano *humanistycznymi studiami socjologicznymi*²⁶.

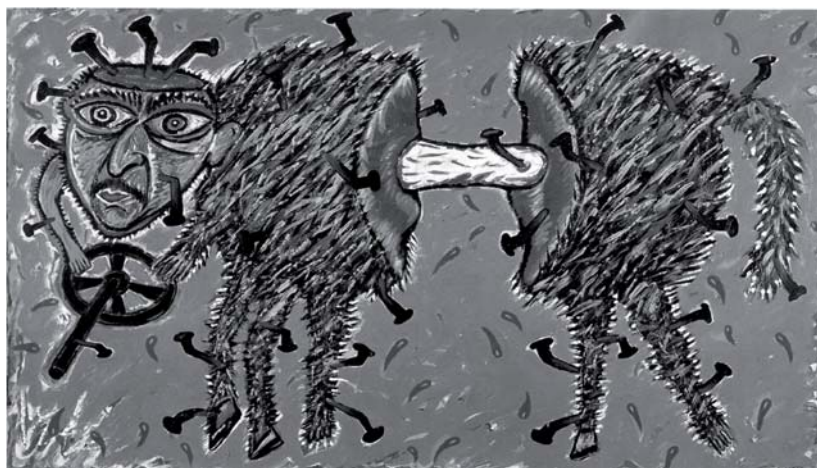
Ten oddalony od wspomnianych rudymentów edukacji muzealnej projekt, w połączeniu ze stosowanymi w różnych placów-

2. Luiz Cruz Azaceta, *Podróżnik* (1983), ze zbiorów Nassau County Museum of Art, [za:] N. Blume, J. Henning, A. Herman, N. Richner, *Looking to Learn: Museum Educators and Aesthetic Education*, „Journal of Aesthetic Education”, t. 42, nr 2, Summer 2008, s. 89
2. Luiz Cruz Azaceta, *Traveller* (1983), from the collections of the Nassau County Museum of Art, [after:] N. Blume, J. Henning, A. Herman, N. Richner, *Looking to Learn: Museum Educators and Aesthetic Education*, „Journal of Aesthetic Education”, vol. 42, no. 2, Summer 2008, p. 89



kach metodami i praktykami edukacyjnymi, otworzył ciekawe możliwości realizowania celów edukacyjnych przez muzea. Strona internetowa jest nie tylko źródłem cennych informacji, które mogą być wykorzystane do kontekstualnej analizy prac Rembrandta, otwierającej się na zagadnienia edukacji do sztuki, a opartej na ikonologicznej perspektywie interpretacyjnej, lecz również daje podstawę do edukacji estetycznej przez sztukę, i to w instytucjach muzealnych, które na pierwszy rzut oka nie mają nic wspólnego z XVII-wiecznym malarstwem europejskim. Doświadczenia dwóch muzeów amerykańskich wydają się tu interesujące.

W Nassau County Museum of Art, niewielkim podmiejskim muzeum sztuki współczesnej, przychodzący z nauczycielem uczniowie prędzej zobaczą obraz *Podróżnik* Luisa Cruz Azaceta, urodzonego na Kubie współczesnego artysty amerykańskiego, niż autoportret Rembrandta. Niemniej znajomość twórczości portretowej Rembrandta wyniesiona ze strony internetowej okazuje się kluczowa dla kontaktu ze



sztuką współczesną. Wymaga to jednak odpowiedniej postawy nauczyciela lub edukatora, który umiejętnie prowadzi rozmowę o obrazie z uczniami. Należycie wykorzystując wiedzę, jaka płynie z różnych estetycznych postaw badawczych wobec dzieła sztuki, może on/ona tak kierować rozmową, aby głębszy sens dzieła objawił się w postaci przeżycia estetycznego. Odwołując się do wyróżnionych przez Kenetha Clarka etapów procesu patrzenia na dzieło sztuki, obraz współczesnego artysty okazuje się głęboko autobiograficzny, tak jak praca XVII-wiecznego mistrza. Zdaniem Clarka proces doświadczenia estetycznego składa się ze zderzenia, analizy, przypomnienia i wznowienia – wzajemnie uzupełniających się i nakładających elementów zrozumienia dzieła sztuki, które przebiega od wrażenia wizualnego, poprzez badawcze spojrzenie wzbogacone o informacje kontekstualne, po spełnienie, przejawiające się w doświadczeniu uczucia osobistej integralności i całości. Twórczość Rembrandta ze względu na jej uniwersalne wartości zakorzenione głęboko w kulturze Zachodu pomaga więc zrozumieć sztukę, która na pierwszy rzut oka wydaje się niezrozumiała czy dziwaczna. Dzieje się tak dlatego, że w moderowanej dyskusji budowane są związki pomiędzy sztuką jednego i drugiego artysty, które dzięki osobistemu zaangażowaniu pokonują uprzedzenia uczniów. W rezultacie doświadczenie to wpłynąć może również na inne sfery życia, w którym przełamują się ograniczenia świata, w którym przebywa się na co dzień²⁷.

Strona internetowa związana z projektem „Rembrandt i kolekcje jego sztuki w Ameryce” otwiera także nowe możliwości dla instytucji, które specjalizują się

w kulturze pozaeuropejskiej. Nowojorskie Asia Society Museum w swojej praktyce wykorzystuje ją do wzmocnienia relacji pomiędzy Azjatami a Amerykanami, czyli realizacji swoich podstawowych celów edukacyjnych. Podstawą tego jest rozwinięta przez Philipa Yenawine i Abigail Housen technika pracy określana jako Strategia wizualnego myślenia (Visual Thinking Strategy). Edukacja tą metodą polega na rozpoczęciu spotkania z obiektem muzealnym od ogólnych pytań motywujących do baczniejszego przyglądania się dziełu, następnie stopniowym przechodzeniu do zagadnień, które rozszerzają proces patrzenia i interpretacji, aż do refleksji na temat poczynionych obserwacji²⁸. W takim ujęciu celem edukacji muzealnej jest zbliżenie do sztuki, zachęcenie do patrzenia na nią, a poprzez patrzenie – do myślenia. Tym samym projekt poświęcony Rembrandtowi stanowi próbę spojrzenia na sztukę, kulturę i historię przez dokonania artysty. Analiza porównawcza grafik Rembrandta noszących ślady wpływów orientalnych z twórczością XVII-wiecznych artystów z terenów Azji pozwala natomiast zadawać pytania dotyczące życia po dwóch stronach świata, tego jak odległe kultury wzajemnie na siebie oddziaływały, a więc służyć lepszemu zrozumieniu estetyki, historii i nawet ekonomii w tamtym czasie. Porównanie kultur prowadzi do pytań o zapożyczenia, a w konsekwencji do zauważenia, że wzajemne wpływy mają charakter fenomenu, którego uświadomienie może stać się początkiem nowego podejścia do społeczności własnej i innych²⁹. Przy czym muzeum, o którym mowa, nie posiada w zbiorach prac wielkiego Holendra. Korzysta ze strony internetowej.

Definiując przyszłą rolę edukacji warto więc mieć świadomość, że ona sama musi się zmieniać. Przyglądając się rozwiązaniom edukacyjnym stosowanym we współczesnych muzeach w krajach przywiązujących znacznie większą wagę do tego rodzaju działalności niż w Polsce, w których prowadzi się również badania jej poświęcone i zastanawia nad metodami, celami i kierunkami jej pro-

3. Strona internetowa „Rembrandt i kolekcje jego sztuki w Ameryce” (<http://eev.liu.edu/nehrembrandt/index.htm>) z reprodukcją rysunku Rembrandta *Shah Jahan i Dara Shikoh* (1654-1656) ze zbiorów Fundacji J. Paul Getty w Los Angeles

3. Web page "Rembrandt and Collections of His Art in America" (<http://eev.liu.edu/nehrembrandt/index.htm>) with a reproduction of Rembrandt's drawing *Shah Jahan and Dara Shikoh* (1654-1656) from the collections of the J. Paul Getty Trust in Los Angeles



wadzenia, stwarzamy możliwość wypracowania metod odpowiadających specyfice polskich muzeów, działających przecież w innym otoczeniu instytucjonalnym, kulturowym, historycznym czy wreszcie edukacyjnym niż muzea amerykańskie. Być może zwrócenie uwagi na potrzeby edukacyjne ludzi jest jakąś wskazówką do dokonania kompleksowej reformy tych placówek, której brak nęka je od upadku systemu realnego socjalizmu w Polsce. Nowa formuła muzeum i edukacji jest więc bardzo potrzebna zarówno systemowi muzeów w Polsce, jak i sformalizowanej edukacji, zwłaszcza tej na niższym szczeblu. Muzeom może dać szansę uwolnienia się z cienia historycznego fatum, jakie na nim

cięży, na które składają się: niechlubna tradycja non-szalanckiego traktowania przez państwo, zniszczenia wojenne, nieetyczne i narzucone odgórnie akcje zabezpieczenia mienia podworskiego oraz stalinowska ideologizacja. Z kolei systemowi edukacji może zaoferować alternatywną formułę kształcenia i wychowania oraz wypełnić istniejące w nim ewidentne luki. Dotyczy to przede wszystkim edukacji artystycznej, której w szkołach praktycznie nie ma. Edukacji artystycznej w przytaczanym znaczeniu, wyrabiającej nawyk patrzenia, słuchania, a przede wszystkim myślenia, negocjowania i poszukiwania, budującej indywidualną tożsamości w otwartej postawie i zrozumieniu dla innych.

Przypisy

¹ O kondycji polskiego muzealnictwa w dwudziestoleciu międzywojennym por. B. Mansfeld, *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914-1951*, Wydawnictwo DIG, Warszawa 2000, s. 41-73. Znaczenie i funkcje edukacji w muzeum sztuki w Polsce po drugiej wojnie światowej omówione są w: M. Krzemińska, *Muzeum sztuki w kulturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 117-217.

² E. Hooper-Greenhill, *Changing Values in the Art Museum*, [w:] *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, red. B. M. Carbonell, „Blackwell Publishing” 2004, s. 559-560.

³ *Ibidem*, s. 560.

⁴ V. L. Zolberg, „An Elite Experience for Everyone”: *Art Museums, the Public, and Cultural Literacy*, [w:] *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, red. D. J. Sherman, I. Rogoff, Minneapolis 1994, s. 49-65.

⁵ *Ibidem*, s. 52.

⁶ A. Sargeant, *Marketing w organizacjach non profit*, Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2004, s. 13-45.

⁷ V. L. Zolberg, *op. cit.*, s. 53-55.

⁸ J. Marstine, *Introduction*, [w:] *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, red. J. Marstine, „Blackwell Publishing” 2006, s. 26.

⁹ M. Krzemińska, *op. cit.*, s. 217.

¹⁰ B. Groys, *The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space*, [w:] *Museum Culture...*, s. 159.

¹¹ P. Bourdieu, A. Darbel, *The Love of Art*, „Polity Press” Cambridge 1991.

¹² Por. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii system nauczania*, Warszawa 1990.

¹³ V. L. Zolberg, *op. cit.*, s. 61-63.

¹⁴ J. Skutnik, *Muzeum sztuki – przestrzeń edukacji*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice 2006, s. 237.

¹⁵ *Ibidem*, s. 239.

¹⁶ *Ibidem*, s. 241.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 243.

¹⁹ Szerzej o koncepcji spotkania w muzeum sztuki J. Skutnik pisze w książce *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008, s. 145-176.

²⁰ Warto jednak zauważyć, że pewne zmiany w tym zakresie są widoczne również w Polsce. W lipcu 2009 r. rozpoczęła się realizacja projektu badawczego zatytułowanego „Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce”, który jest oddolną inicjatywą Forum Edukatorów zrzeszającego pracowników edukacji z muzeów w Polsce. Wśród założeń tego projektu znajduje się m.in. przygotowanie kompetentnego obrazu stanu edukacji muzealnej oraz stworzenie katalogu dobrych praktyk edukacyjnych na podstawie danych zebranych we wszystkich muzeach na terenie kraju. Więcej informacji znajduje się na stronie internetowej: www.edukacja-muzealna.pl

²¹ J.H. Falk, L.D. Dierking and M. Adams, *Living in a Learning Society: Museum and Free-choice Learning*, [w:] *Companion to Museum Studies...*, s. 323.

²² E. Hooper-Greenhill, *Studying Visitors*, [w:] *Companion to Museum Studies...*, s. 362-372.

²³ Propagatorem metody konstruktywistycznej na gruncie muzealnym jest George E. Hein, por. szczególnie: G.E. Hein, *Learning in the Museum*, „Routledge” 1998.

²⁴ N. Blume, J. Henning, A. Herman, N. Richner, *Looking to Learn: Museum Educators and Aesthetic Education*, „Journal of Aesthetic Education”, vol. 42, No. 2, Summer 2008, s. 84-85.

²⁵ <http://eev.liu.edu/nehrembrandt/index.htm>

²⁶ J.M. Piro, *Rembrandt and Collections of His Art in America: An NEH Curriculum Project*, „Journal of Aesthetic Education”, s. 1.

²⁷ N. Blume, J. Henning, A. Herman, N. Richner, *op. cit.*, s. 89-92.

²⁸ Więcej informacji o metodzie znajduje się na stronie internetowej www.vue.org

²⁹ N. Blume, J. Henning, A. Herman, N. Richner, *op. cit.*, s. 92-95.

Marcin Szeląg

The Future Role of Museum Education in Poland

The article deals with the condition of museum education in contemporary museums and the perspectives offered by museum education in the process of redefining the traditional tasks and functions of a museum institution. The main point of reference of the discussed issues is the question of museum education in art museums in Poland. A theoretical and analytical foundation for formulating conclusions about museum education is provided by research conducted by American (P. DiMaggio) and French (P. Bourdieu) sociologists as well as English (E. Hooper-Greenhill) and American (V. L. Zolberg) museum researchers. Their conclusions concern the structure of the museum public, the nature of the educational system, and the tension between the type of tasks performed by a museum and the status of museum education, outlining a perspective of the role of museum education, which should consist of partnership in relation to all the other museum functions, including maintenance, scientific research, organisation of exhibitions and collecting. Building a platform over the immanent rent within the museum constitutes the most important task that museums and museum education will face in the future, especially in Poland.

The changing position held by education in museum structure offers an opportunity to benefit from new ways of contact between the institution and its public and between the latter and art. The education models proposed in the United States and France, realised in museums departing from the traditional model, are presented as examples of transformations. In addition, attention is drawn to the necessity of changing the forms of the education conducted by museums. The Internet project "Rembrandt and Collections of His Art in America" applied in the educational practice of two institutions (Nassau County Museum of Art and New York's Asia Society Museum) is cited as a "case study", an example of combining the traditional premises of museum education with modern technology and methods.

Concluding, the author declares that Poland is very much in need of a new formula of museums and education. From the viewpoint of the museums, it can offer an opportunity to free them from the overbearing burden of the past, which includes the discreditable tradition of the nonchalant treatment of the museum by the state, wartime devastations and Stalinist ideologisation. For the education system it can provide an alternative training and education formula and fill in the existing obvious gaps. □

DZIAŁANIA PROMOCYJNE, MARKETINGOWE I EDUKACYJNE MUZEÓW ZAGŁĘBIA DĄBROWSKIEGO

Do napisania niniejszego artykułu skłoniły mnie dwa główne powody. Po pierwsze, częste dyskusje (a w rezultacie nasuwające się automatycznie wnioski) z mieszkańcami Zagłębia Dąbrowskiego, przyjmujące momentami formę szerszych wywiadów. Po drugie, wcale nie rzadkie zastanawianie się nad ogólnie pojętą przyszłością muzealnictwa, w szczególności tego najbliższego mojej osobie – zagłębiowskiego.

Co się okazuje? Wnioski płynące z „po pierwsze” jestem w stanie przedstawić od razu, niestety z odpowiedzią na „po drugie” będzie już trudniej.

Przy okazji realizacji kolejnych sezonów Etnograficznych Badań Terenowych, poza tematami ściśle określonymi w wywiadach i ankietach, bardzo często pytałam moich respondentów o to, co myślą o fakcie, iż w naszym mieście jest muzeum, czy uważają, że to dobrze, pytałam ich o sens istnienia muzeum w ogóle. Prawdopodobnie miałam szczęście trafić w większości na osoby szczerze i raczej niestarające mi się przypodobać, dlatego też ich odpowiedzi traktuję niezwykle serio.

– *Bo wie Pani, ja to właściwie jeszcze u Was nie byłem, jakoś czasu brakuje, tyle spraw na głowie...* – *Ależ jak to?* – *pytam – Muzeum jest otwarte i w soboty i w niedziele?* – *No, niby tak, ale wtedy to człowiek nie ma siły i wypocząć chce...* Raczej w takich przypadkach nie było sensu tłumaczyć, że zwiedzanie muzeum w gronie rodzinnym to też ciekawy sposób na odpoczynek i odprężenie, bo przecież każdy sam powinien dobierać odpowiednią dla siebie formę relaksu. I jeszcze jedna wypowiedź: – *A po co komu muzeum?! Pracy tylu ludzi nie ma, a miasto muzeum chce. Ludzie bardziej by się cieszyli, gdyby*

miasto nowe fabryki pootwierało, przynajmniej ludzie by mieli pracę...

Umyślnie przytaczam dwie dość krytyczne wypowiedzi, jednakże muszę stwierdzić, że wcale nie były one osamotnione. Są jakby kwintesencją pozostałych wywiadów. Oczywiście byli i tacy rozmówcy, którzy mówili z pasją i zaangażowaniem o życiu kulturalnym: – *O tak, znamy muzeum, bardzo nam się podoba, ta i ta sala, a ta wystawa w szczególności zapadła nam w pamięć.* Jednak muszę przyznać, że wypowiedzi mogących zadowolić nas muzealników było mniej niż tych, które tak głęboko zapadły mi w pamięć.

Doskonale zdaję sobie sprawę, że wielu z nas często żyje w trudnych warunkach. Ciągła pogoń za pieniędzem, częsta niemożliwość realizacji większości potrzeb (pierwszy i główny klucz do szczęścia) powodują, że człowiek odnosi się do świata zewnętrznego z niechęcią. Zamiast pójść do kina, teatru czy na nową wystawę, wolimy położyć się na kanapie i pooglądać seriale w telewizji. Powody takiego stanu rzeczy (swoistego rodzaju pauperyzacja kulturalna) bywają różnorakie, jednakże nie jest to ani miejsce, ani czas, by tę problematykę zgłębiać.

Moje zadanie to próba odpowiedzi na pytanie: Co w takim razie robić, aby zachęcić społeczeństwo do odwiedzania muzeów? Jak przekonać, że muzea to wcale nie skostniałe instytucje z brzydkimi gablotami, proponujące na wejściu spacer w pokracznych kapturkach. Mój cel to udowodnić, że muzea zagłębiowskie działają prężnie i wychodzą naprzeciw oczekiwaniom nowoczesnego człowieka. W ofercie tych placówek nie znajdziemy jedynie propozycji skupionych wokół samego budynku muzeum. Szczególnie w okresie

wiosenno – letnio – jesiennym mieszkańcy zagłębiowskich miast od kilkunastu lat mogą spotkać się z pracownikami muzeów w wielu innych punktach miasta, w których toczy się życie kulturalne, nie tylko na sali ekspozycyjnej.

Wystawy stałe i czasowe, wycieczki terenowe, wernisaże, spotkania ze znanymi osobistościami, wykłady i prelekcje – to wszystko, co oferuje prawie każde muzeum zwiedzającym. Natomiast to, w czym m.in. upatrują przyszłości muzealnictwa Zagłębia Dąbrowskiego, to przede wszystkim „wyjście” pracowników muzeum do społeczeństwa oraz organizacja życia muzealnego także poza siedzibami muzeów. Ten aspekt działań postaram się omówić, charakteryzując wybrane zabiegi promocyjno-marketingowe, podejmowane przez muzea regionu zagłębiowskiego.

Będą to: Muzeum Miejskie „SztYGarka” z Dąbrowy Górniczej, Muzeum z Sosnowca – Pałac Schöna, Muzeum Zagłębia z Będzina, Muzeum „Saturn” z Czeladzi, Muzeum Regionalne ze Sławkowa – Dział Kultury Dawnej Miejskiego Ośrodka Kultury oraz Sosnowieckie Centrum Sztuki Zamek Sielecki z Sosnowca.

Muzeum Miejskie „SztYGarka” w Dąbrowie Górniczej

Historia, co węglem i srebrem pisana ...¹

W ramach działalności promocyjno-marketingowej i edukacyjnej realizowanej przez Muzeum w Dąbrowie Górniczej przytoczę pięć przykładów potwierdzających skuteczność i celowość pracy „muzealników” w terenie.

„Dni Dąbrowy Górniczej” to impreza bardzo popularna – jest najbardziej oczekiwana i rozreklamowaną w całym roku kalendarzowym. Kontynuowana w Dąbrowie Górniczej od roku 1966 w centrum mia-

sta, w tzw. Parku Hallera. Ma charakter rodzinno-piknikowy. Towarzyszą jej różnorakie kiermasze, konkursy, zawody rekreacyjno-sportowe, występy zespołów i solistów z całej Polski oraz wystawy o charakterze czasowym. Muzeum „SztYGarka” co roku bierze udział w świętowaniu dni miasta.

Zaczęło się od zainwestowania w dużych rozmiarów namiot wystawowy, sygnowany wyraźnym logo muzeum. Poza oczywistą sprzedaż tego dnia wydawnictw i publikacji muzealnych, pracownicy muzeum starają się zawsze przygotowywać miniekspozycję czasową, adresowaną specjalnie do mieszkańców biorących udział w „Dniach Dąbrowy Górniczej”. Co roku jest to wystawka o innej tematyce, a ponieważ w muzeum jest kilka działów, tak więc i temat przewodni takiej ekspozycji praktycznie nie ma szans na powtórzenie. Największe zainteresowanie budzą wśród oglądających wystawki o tematyce podróżniczej – raz można ujrzeć na nich papuaskie koteki i strzały, innym razem stroje ludowe z Rumunii, a jeszcze innym Madagaskar uchwycony w wysokiej klasy fotografii. W imprezie z ramienia instytucji biorą udział pracownicy merytoryczni z różnych działów i mieszkańcy miasta mogą porozmawiać z nimi na interesujące ich tematy. Na koniec należy dodać, że administracja muzeum zauważyła znaczny wzrost liczby turystów odwiedzających instytucję po tak zorganizowanej akcji promocyjnej. „Dni Dąbrowy Górniczej” odbywają się pod koniec maja lub na początku czerwca.

„Muzealny Festyn Historyczny”. W 2009 r. odbył się po raz drugi, a pracownicy muzeum liczą na to, że stanie się imprezą cykliczną, w pełni zadomowioną

1. i 2. Muzeum Miejskie „SztYGarka” w Dąbrowie Górniczej – Muzealny Festyn Historyczny, 2008

1. i 2. „SztYGarka” City Museum in Dąbrowa Górnicza – Museum Historical Fair, 2008



w kalendarzu wydarzeń kulturalnych miasta. Głównym celem i zamierzeniem „Festynu” jest przekaz tzw. żywej historii. Towarzyszy mu zlot pojazdów militarnych z I i II wojny światowej oraz okazjonalna ekspozycja o tematyce historyczno-militarnej. Podczas trwania „Festynu” można zobaczyć m.in.: kompletne wyposażenia żołnierskie z okresu obu wojen, bogatą kolekcję hełmów, przykłady optyki wojskowej oraz tzw. sztukę okopową, np. lampę nocną wykonaną z przerobionego pocisku armatniego. W „Festynie” w roku 2009 wzięli udział zaproszeni goście, m.in. grupy rekonstrukcyjne „Mała Armia”, „Grupa Śląsk”, GRH „Festung Breslau”, GRH „Kampfgruppe Hoffmeyer”, grupa ASG „Czerwone Zagłębie” i „Bad Company” oraz wiele innych. Wszyscy goście zostali uraczeni wojskowym jadłem oraz mieli okazję wybrać się na przejażdżkę wybranym przez siebie pojazdem militarnym. „Muzealny Festyn Historyczny” odbywa się w maju lub czerwcu, w zależności od dostępności grup rekonstrukcyjnych i sprzętu wojskowego. Gromadzi kilka tysięcy mieszkańców Dąbrowy Górniczej, a co najmniej połowa z nich kontynuuje zabawę zwiedzając Muzeum Miejskie „Szttygarka”.

„Pożegnanie Lata i Dożynki Miejskie” to wydarzenia kulturalne, na których wspomnienie pracownicy muzeum reagują zawsze uśmiechem. Impreza cykliczna, mająca miejsce albo pod koniec sierpnia, albo na początku września, z racji istnienia w muzeum działu etnografii lokalnej jest szczególnie bliska pracownikom. Ponownie wkracza do akcji namiot muzealny, w tym przypadku zawsze zaaranżowany „na ludowo”. Prezentowane są dawno zarzucone stroje ludowe z regionu Zagłębia Dąbrowskiego oraz narzędzia rolnicze i sprzęty domowe, którymi kiedyś posługiwali się mieszkańcy wsi Dąbrowa. Dodatkowo dział etnografii lokalnej szykuje poczęstunek dla mieszkańców. Są to „domowej roboty” ogórki kiszzone i „pajda” chleba ze smalcem. W podobny sposób „Dożynki” obchodzą mieszkańcy Sławkowa, którzy często zapraszają muzeum „Szttygarka” do wzięcia w nich udziału.

„Srebrny Łosień” to jedna z najnowszych atrakcji kierowanych do mieszkańców miasta. Jej inicjatorami byli mieszkańcy Dąbrowy Górniczej – Łośnia oraz muzeum „Szttygarka”. Impulsem do zorganizowania imprezy było odkrycie w 2006 r. przez pracowników działu archeologii skarbu złożonego z ponad tysiąca srebrnych denarów, datowanych na czasy panowania m.in. Władysława Wygnańca. Mieszkańcy Łośnia są dumni, że to właśnie na ich terenie odkryto ponad tysięcletni skarb. „Srebrny Łosień” mający swoje miejsce w czerwcu, przyjął formę festynu. Oprócz tego, że mieszkańcy miasta mogą zaopatrzyć się w srebrną



3. Muzeum Miejskie „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej – Muzealna Barbórka 2008

3. „Szttygarka” City Museum in Dąbrowa Górnicza – Museum Barbórka 2008

kopię wzorowaną na denarze Wygnańca, dodatkowo z zainteresowaniem przysłuchują się wykładom o tematyce archeologicznej, które prowadzą pracownicy działu archeologii. Okazują się, że srebrna kopia monety może być doskonałą pamiątką, w szczególności gdy można ją sobie samemu wybić z niewielką pomocą pracowników muzeum. Do tej pory „Szttygarka” „wypuściła w świat” około tysiąca takich kopii.

Zagłębie Dąbrowskie obok Śląska było drugim centrum przemysłowym, do którego, szczególnie w XIX w., zmierzali w poszukiwaniu pracy mieszkańcy całej Polski. Dobrze prosperujący przemysł górniczy (śląd po ponad dziewięćdziesięciu kopalniach) nie mógł nie wytworzyć bogatej kultury górniczej w tym regionie. Chcąc podkreślić ten fakt, muzeum postanowiło od roku 2008 organizować „Barbórkę Muzealną”. W „Barbórce” uczestniczą zaproszeni górnicy (w zamierzeniu – co roku z innej kopalni) oraz władze miasta. Z tej okazji aranżowana jest okolicznościowa wystawa, gdzie często na eksponowanych fotografiach zastrzeżeni górnicy odnajdują siebie w młodym wieku. Po oficjalnych uroczystościach odbywa się górnicza zabawa. Impreza ta jest bardzo owocna, jeśli chodzi o pozyskiwanie przez dział historii pamiątek przeszłości górniczej. Uczestnicy „Barbórki” często przekazują w darze swoje prywatne zbiory, związane z dawno zarzuconym życiem zawodowym.

W przyszłości Muzeum Miejskie „Szttygarka” zamierza wprowadzić do kalendarza wydarzeń muzealnych więcej plenerowych atrakcji adresowanych do mieszkańców miasta. Z racji ograniczonego miejsca mogą tylko wspomnieć, że w czerwcu odbywa się festyn

„Poznaj Swego Sąsiada”, a w grudniu festyn gwiazdkowy. Ponadto muzeum wspólnie z Urzędem Miasta prowadzi stoisko promocyjne w Hipermarkecie „Real”, gdzie oferowane są wydawnictwa muzealne oraz liczne gadzety i pamiątki. Nie należy też zapominać o wielu konkursach organizowanych wspólnie ze szkołami dąbrowskimi i pokrewnymi instytucjami kulturalnymi oraz o prestiżowych konferencjach realizowanych we współpracy ze szkołami wyższymi (Wyższa Szkoła Biznesu z Dąbrowy Górniczej czy Wyższa Szkoła Humanitas z Sosnowca).

Muzeum w Sosnowcu – Pałac Schöna

Dobre wystawy same się promują²

Jest to jedno z tych muzeów, do których się wraca. Nie tylko z powodu wspaniale zaaranżowanych wystaw, i nie tylko po to, by podziwiać unikatową kolekcję szkła historycznego i współczesnego. Położenie muzeum w parku zaprojektowanym w stylu neoromantycznym oraz sama jego lokacja – w zabytkowym neobarokowym pałacu wybudowanym pod koniec XIX w. – decydują o częstych wizytach mieszkańców Zagłębia Dąbrowskiego.

Naczelną zasadą, którą Muzeum w Sosnowcu wprowadziło już od początków swojej działalności, jest rozpowszechnianie wszelkich informacji o formach swojej aktywności na łamach prasy lokalnej (stała współpraca z „Wiadomościami Zagłębia” i „Dziennikiem”), a ponadto regularny kontakt z radiem i telewizją oraz skrupulatne monitorowanie i aktualizowanie własnej strony internetowej. W przypadku imprez na „większą skalę” muzeum zamieszcza płatne ogłoszenia modułowe w dodatku do „Gazety Wyborczej” – „Co jest grane”. Dodatkowo pracownicy działu promocji prowadzą akcję rozdawania bezpłatnych materiałów reklamowych w centrum Sosnowca, informując w nich przede wszystkim o imprezach masowych.

Plakatowanie najbardziej uczęszczanych miejsc w mieście, wykorzystywanie powierzchni reklamowych w zaprzyjaźnionych placówkach kul-

turalnych Zagłębia Dąbrowskiego i Śląska, współpraca z Centrum Informacji Miejskiej oraz reklama w klubach, kawiarniach i restauracjach, świadczą o profesjonalnym podejściu pracowników do zadania popularyzacji muzeum.

Głównym atutem „schönowskich” pracowników jest poza bogatą ofertą wystawienniczą szeroki wachlarz atrakcji skierowanych do dzieci i młodzieży. Po zapoznaniu się z ofertą edukacyjną można dojść do wniosku, że jest ona najbardziej rozbudowana i najlepiej przemyślana, dzięki czemu wyróżnia się na tle innych muzeów zagłębiowskich. Profesjonalnie prowadzone warsztaty, ciekawe konkursy oraz liczne spotkania popularno-naukowe cieszą się wysoką frekwencją zainteresowanych tego typu rozrywką. Dowodem wysokiego poziomu oferty edukacyjnej Muzeum w Sosnowcu jest zdobycie przez nie w roku 2008 nagrody przyznawanej przez Śląski Urząd Marszałkowski w dziedzinie kultury za wystawę „W trójkącie Trzech Cesarzy” – lekcja muzealna o tym samym tytule cieszy się szerokim zainteresowaniem. Należy dodać, że bardzo często ekspozycje zrealizowane przez sosnowieckich muzealników są wypożyczane innym instytucjom kulturalnym z całej Polski.

Muzeum rozwija nie tylko lokalną aktywność, stale współpracuje z muzeami z Czech, Słowacji i Węgier. Owocem tych kontaktów są m.in. imprezy „Miesiąc Kultury Słowackiej” i „Miesiąc Kultury Czeskiej”, które odbywają się częściowo w Polsce, a częściowo w partnerskim kraju. Przeważnie w ich ramach odbywa się międzynarodowa konferencja, organizowane są liczne spotkania z artystami, koncerty jazzowe oraz, co ciekawe, przybliżane są typowe cechy i przywary



4. Muzeum w Sosnowcu – widok od frontu Pałacu Schöna, siedziby muzeum

4. Museum in Sosnowiec, view from the front of the Schön Palace, seat of the museum

charakteryzujące narody (np. *Dlaczego Matejko lubił knedle?*). Mieszkańcom Sosnowca w tym czasie proponowane są wystawy użyczone z ośrodków czeskich czy słowackich.

W budynku muzeum można zaopatrzyć się w dobrze wydane publikacje muzealne, ale w odróżnieniu od innych instytucji, nabyć je można także w innych punktach miasta. W pałacu otwarto elegancką restaurację „Belweder”, co zawsze podnosi prestiż miejsca oraz stwarza doskonałe warunki do realizacji imprez o podniosłym charakterze.

„Europejski Konkurs Tenorów” to jedna z tych imprez, na których również spotkamy muzealników sosnowieckich. W jednej z dzielnic Sosnowca – Zagórz, w Hali Sportowej muzeum wystawia swoje stoisko promocyjne, a że dzieje się to zazwyczaj na krótko przed „Nocą w Muzeum” wszyscy uczestnicy konkursu mają szansę zapoznać się z programem tej jedynej w swoim rodzaju, fantastycznej nocy.

W 2007 r. w ramach współpracy z Muzeum w Ostrawie Muzeum w Sosnowcu uczestniczyło w „Targach Śląskich Muzeów” w Ostrawie. W imprezie, która odbyła się w zabytkowych halach, udział wzięły 22 muzea. Każde miało swoje stanowisko, na którym prezentowało swoją ofertę (wydawnictwa, plakaty, ulotki reklamowe), zapraszając do odwiedzin placówki. Targi połączone z konferencją naukową, a wszystko to było możliwe z uwagi na znikomą barierę językową istniejącą pomiędzy Polakami a Czechami. Organizowano też spotkania w grupach roboczych specjalistów, tj. archeologów, etnografów i specjalistów ds. promocji.

Muzeum w Sosnowcu określa średnią liczbę odwiedzających na 20 tysięcy osób rocznie.

Muzeum Zagłębia w Będzinie³

Jest to najstarsze muzeum na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. Utworzone w 1956 r., dziś stanowi godny przykład do naśladowania dla innych placówek kulturalnych z całego kraju. Mieści się w datowanym na XIV w. Zamku Będzińskim, który od dawien dawna uważany był za symbol miasta, z czasem dyrekcji muzeum dodatkowo oddano we władanie położony nieopodal XVIII-wieczny Zespół Pałacowo-Parkowy rodziny Mieroszewskich w Gzichowie. Administrowanie zamkiem jest zapewne jednym z najistotniejszych atutów tej instytucji. Zabytkowa budowla przyciąga tłumy turystów spragnionych doznań rodem ze średniowiecza. Prawdopodobnie nie ma takiego mieszkańca Zagłębia, który nie byłby w zamku i nie ma Polaka, który nie słyszałby o nim choć raz w życiu. „Posiada-



5. Muzeum Zagłębia w Będzinie – warsztaty na cmentarzu żydowskim w Będzinie w ramach programu „Odkrywamy ślady przeszłości”, 2005

5. Basin Museum in Będzin – workshops in the Jewish cemetery in Będzin, part of the “Discovering traces of the past” programme, 2005

nie” zamku to także stała współpraca z rezydującym w nim Bractwem Rycerskim. Bractwo zawsze wspiera działania muzeum i uczestniczy we wszystkich imprezach masowych – zazwyczaj przygotowuje historyczne zabawy i pokazy umiejętnego fechtunku. Poza tym dzierżawi usytuowaną w zamku karcznię. Rycerze wspólnie z pracownikami muzeum biorą udział m.in. w „Dniach Będzina” i „Dniach Ziemi”.

Przepięknie i stylowo zaaranżowane wystawy stałe „Dawna broń” i „Dzieje Będzina” w zamku oraz „Wnętrza stylowe XVIII-XIX wieku”, „Izba zagłębiowska”, „W łużyckiej osadzie i średniowiecznym grodzie. Archeologia terenów dzisiejszego Będzina”, a także często sprowadzane z „zewnątrz” ekspozycje o charakterze czasowym, podnoszą rangę Muzeum Zagłębia w Będzinie. Jednakże na działalności wystawienniczej się nie kończy. Jak każda placówka kulturalna Zagłębia Dąbrowskiego muzeum to propaguje szerokie działania marketingowe i edukacyjne, upowszechniające wiedzę o nim wśród mieszkańców regionu. W trakcie całego roku kalendarzowego organizowanych jest kilkanaście



6. i 7. Muzeum Zagłębia w Będzinie – IX Strzelanie Zamkowe z broni czarnoprochowej, 2008

6. and 7. Basin Museum in Będzin – IX Castle Shooting with black powder weapons, 2008



impresz o charakterze masowym, a ponadto pracownicy muzeum często promują instytucję na zewnątrz.

„Strzelanie Zamkowe” to impreza organizowana cyklicznie od dziewięciu lat na terenie podzamcza. Przypada na ostatnią niedzielę września lub pierwszą niedzielę października. Jest kontynuacją dawnej tradycji „Strzelania do kura”. Współorganizatorem jej jest Bractwo Kurkowe Grodu Bytomskiego. Początkiem imprezy jest oddanie honorowych strzałów na cześć Prezydenta Rzeczypospolitej i Prezydenta Będzina, po czym następuje część kwalifikująca zainteresowanych do uczestnictwa w zawodach. Każdy uczestnik musi mieć ukończone osiemnaście lat i koniecznie powinien przejść pozytywnie eliminacje. Strzela się z różnorodnej broni (np. na proch czarny) do specjalnie zamocowanych tarcz. Zwycięzcy otrzymują pamiątkową tarczę przygotowywaną przez pracowników muzeum oraz puchary i nagrody książkowe. Uroczysty poczęstunek stanowi ostatni punkt programu.

„Moja Przygoda z Ekspонатem” to z kolei atrakcja kierowana do młodzieży szkolnej. Polega na tym, że każdy z zarejestrowanych zawodników dostaje wykaz zaznaczonych obiektów (np. w formie fotografii – motyw smoka) i musi je w określonym czasie zlokalizować i nazwać (czy jest to obiekt znajdujący się w pałacu, czy zamku, czy to motyw architektoniczny, czy ekspонат). Wygrywa ten, komu uda się rozwiązać łamigłówkę w jak najszybszym czasie i oczywiście bezbłędnie. Atrakcja ta pozwala na o wiele lepsze poznanie obiektów muzealnych niż w normalny zwykły dzień. Całą akcję kończy rozdanie cennych nagród oraz zaproszenie na przyszłoroczne rozgrywki.

„Festiwal Strachów” z kolei jest współorganizowany z Teatrem Lalki i Aktora. Odbywa się pod będzinśkim

zamkiem, i polega na tym, że uczestnicy konstruują strachy z wybranych materiałów w dowolnej technice. Strachy te stają się później głównymi aktorami w aranżowanych przedstawieniach, natomiast w finale wybiera się najlepszego i „najstraszniejszego” stracha.

Muzeum Zagłębia w Będzinie, podobnie jak Muzeum „Sztzygarka” w Dąbrowie Górniczej, bierze udział w „Dożynkach” – miejskich i powiatowych, podczas których stara się zaprezentować miniwystawkę o charakterze etnograficznym. Ciekawą formą, o której także należy wspomnieć, są warsztaty historyczne prowadzone na sąsiadującym z zamkiem kirkucie.

„Festiwal Ogrodów” w Pszczynie był w odróżnieniu od pozostałych imprez festiwalem, w którym Muzeum z Będzina wzięło udział jednorazowo. Warto jednak o tym fakcie wspomnieć z uwagi na interesujący pomysł. Chodziło o prezentację i jednocześnie o wybór najładniejszego ogrodu z regionu. Nie należy zapominać, że Pałac Mieroszewskich usytuowany jest w przepięknym założeniu typu ogrodowego. „Festiwal” trwał przez cztery dni i przez ten czas pracownicy muzeum udostępniali uczestnikom wydawnictwa muzealne, plansze reklamowe oraz rozdawali ulotki promocyjne.

Ostatnią atrakcją, jaką oferuje muzeum, jest zorganizowany po raz pierwszy w czerwcu 2009 r. „Jarmark Rzemiosła i Rękodziela”. W zamyśle ma być jedną z największych imprez cyklicznych, które koordynuje muzeum. Docelowo będzie zlokalizowany w alejkach kompleksu parkowego obok Pałacu Mieroszewskich. W czasie jego trwania będzie można spróbować wyrobów domowej roboty: mięs, wędlin, serów i miodów. Zainteresowani produktami będą mogli je nabyć w dowolnych ilościach na miejscu. Zwiedzający zobaczą także stragany z koronkami i wyszywankami,

drewniane rzeźby, obrazy malowane na szkle czy gliniane garnki. Dodatkowo wystawcom będą umilały czas występujące na pobliskiej scenie lokalne zespoły folklorystyczne.

Średnia liczba zwiedzających rocznie Muzeum Zagłębia w Będzinie szacowana jest na 55 tysięcy osób.

Muzeum „Saturn” w Czeladzi⁴ Pałac „Pod Filarami”

Czeladź to jedno z głównych miast Zagłębia Dąbrowskiego. Jest najstarszym miastem tego regionu – jego początków można się doszukiwać w XIII wieku. Ku uciesze rodowitych mieszkańców, a także całego Zagłębia w marcu 2009 r. otwarto tu nowe, pełnoprawne, posiadające własny statut muzeum.

Rozpoczęło działalność 1 marca, aczkolwiek swoimi korzeniami sięga istniejącej wcześniej Czeladzkiej Izby Tradycji. Muzeum jest samorządową instytucją kultury, zlokalizowaną w przepięknym Pałacu „Pod Filarami”, wybudowanym w 1923 roku. Nazwa muzeum nawiązuje do znajdującej się nieopodal, zamkniętej kopalni węgla kamiennego „Saturn”. Dzięki wykorzystaniu tej nazwy po pierwsze podkreślono charakter górniczy regionu, a po drugie chęć podtrzymania i dokumentowania tradycji górniczych. Chlubą muzeum jest dział historii, dla którego priorytetem jest zbieranie informacji oraz gromadzenie pamiątek przeszłości, zdjęć, dokumentów i świadectw kulturalnego dorobku miasta. Wcześniej istniejąca w tym miejscu Czeladzka Izba Tradycji dała solidne podstawy przyszłemu muzeum, dzięki jej aktywnym działaniom bowiem od razu przekazano muzeum dziesiątki eksponatów dokumentujących bogate życie kulturalne mieszkańców Czeladzi w czasach przeszłych.

Jako Czeladzka Izba Tradycji placówka zrealizowała kilkanaście wystaw czasowych, dając tym samym podwaliny przyszłej polityce wystawienniczej muzeum. „Matka Zagłębia”, „Senat Rzeczypospolitej Polskiej”, „Kapliczki i krzyże przydrożne Sosnowca i Czeladzi”, „Włodarze miasta Czeladź” to tylko kilka przykładów ekspozycji, natomiast pracownicy muzeum zgodnie twierdzą, że działalność edukacyjna i odpowiednia promocja jest dla nich szczególnie ważna.

Do każdej wystawy, niezależnie od jej tematyki, przygotowywane są lekcje muzealne, pogadanki, dyskusje, dramy oraz wykłady pracowników naukowych Uniwersytetu Śląskiego i instytucji zaprzyjaźnionych. Do tradycji przeszły „Muzyczne Piątki” – koncerty odbywające się raz w miesiącu w tzw. Sali Lustrzanej. Preferowanych jest wiele gatunków muzycznych, od



8. Pałac „Pod Filarami”, siedziba Muzeum „Saturn” w Czeladzi otwartego w marcu 2009

8. Palace “Under Pillars”, seat of the “Saturn” Museum in Czeladź opened in March 2009

muzyki klasycznej po rockową. Nie zdarza się by na sali zostało choć jedno wolne miejsce.

We współpracy z Urzędem Miejskim miasta Czeladź muzeum zorganizowało m.in. 750-lecie parafii św. Stanisława w Czeladzi oraz 750-lecie nadania praw miejskich, ponadto wiele imprez w plenerze: koncertów, jarmarków i dożynek jest wspieranych przez czeladzkie muzealników. Pracownicy merytoryczni biorą aktywny udział w konferencjach, odczytach, warsztatach i seminariach (Revita-Silesia, Challenge of Sustainable Development). Dział historii udziela konsultacji przy opracowywaniu monet, medali, stempli okolicznościowych oraz starych i nowych pocztówek.

Natomiast czymś całkowicie niespotykanym i godnym naśladowania jest finansowanie i organizowanie koncertów Górniczej Orkiestry Dętej w Czeladzi w celu kultywowania tradycji górniczych, np. „Czeladzkie Barbórek”. W przyszłości muzeum ma zostać przeniesione z Pałacu „Pod Filarami” do zabudowań nieczynnej kopalni węgla kamiennego „Saturn”.

Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki w Sosnowcu

Dzięki wieloletniej pracy, udało nam się wypracować odpowiednie mechanizmy promocji⁵

Sosnowieckie Centrum Sztuki w odróżnieniu od omówionych wcześniej instytucji nie jest muzeum i nie posiada statutu muzeum. Jednakże jest tak cie-



9. Zamek Sielecki, siedziba Sosnowieckiego Centrum Kultury – widok od frontu nocą

9. Sosnowiec Art Centre – Sielecki Castle in Sosnowiec, view from the front, nighttime

kawą jednostką, a jednocześnie tak umiejętnie prowadzoną, że wręcz nie wypada o nim nie wspomnieć.

Istnieje już siedemnaście lat, wcześniej była to jedynie Galeria Sztuki „Extravagance”, zlokalizowana w innym miejscu niż dzisiejsze Centrum Sztuki. W grudniu 2002 r. władze Sosnowca postanowiły przekazać Sosnowieckiemu Centrum Sztuki budynek Zamku Sieleckiego. Od 2004 r. instytucja przyjęła wewnętrzny podział na: Galerię Sztuki „Extravagance”, dział regionalny i dział organizacji imprez. Sam Zamek Sielecki jest niepowtarzalnym założeniem architektonicznym, a jego historia sięga początków XV wieku. W odróżnieniu od pobliskich zamków Jury Krakowsko-Częstochowskiej jest zamkiem typu „nizinnego” i przez większość czasu pełnił funkcje obronne. Początkowo był założeniem czteroskrzydłowym. W XIX w. przebudowano go i zamieniono z fortalicjum na obiekt typu pałacowego. Jak na każdy porządny zamek przystało, posiadał fosy i zwodzony most. Był m.in. własnością Jagiellonów.

Zamek każdemu turyście kojarzy się zazwyczaj z obecnością podziemi czy lochów, co prostą drogą zmierza do opowieści o duchach. Zamek Sielecki też posiada piwnice, jednakże pełniły one funkcje gospodarcze – po prostu przechowywano w nich artykuły żywnościowe. Dzisiaj zlokalizowano w nich winiarnię „U Renarda”. Pracownicy Sosnowieckiego Centrum Sztuki są zadowoleni z faktu otwarcia winiarni w zamku, uważają, że dzięki temu wzrasta atrakcyj-

ność obiektu. Często po imprezie kulturalnej w samym zamku zaproszeni goście mają możliwość udania się na lampkę wina celem kontynuowania spotkania. Bardzo często osoby, które wynajmują salę konferencyjną w zamku korzystają z oferty cateringowej winiarni.

Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki wyróżnia się przede wszystkim tym, że ma jasno sprecyzowany cel działania. Określony z góry profil wystawienniczy, skupiony na sztuce współczesnej sprawia, że Centrum jest wysoko wyspecjalizowanym ośrodkiem. Promowana jest przede wszystkim sztuka profesjonalna, dzięki czemu twórcy chętniej współpracują z Galerią. Pracownicy Sosnowieckiego Centrum Sztuki starają się by wszystko, co przygotowują było na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Zwiedzający mają szansę nie tylko zapoznać się ze współczesnym malarstwem czy rzeźbą, zapraszani są też na warsztaty plastyczne, graficzne oraz filmowo-plastyczne, które pomagają „czytać” sztukę współczesną. Dzięki temu rzadziej padają pytania – *A co to w ogóle jest, co artysta miał na myśli?* I stwierdzenia – *Ja tego nie rozumiem...* Natomiast koncerty i warsztaty związane z historią regionu traktowane są jako działania uzupełniające, niemniej pracownicy zauważyli, że właśnie te atrakcje przyciągają ogromną rzeszę zainteresowanych.

Bardzo ważne dla Zamku Sieleckiego jest aktualizowanie zapowiedzi wydarzeń kulturalnych w „SosnArt”, dodatku do „Kuriera Miejskiego”. Znajdziemy tu informacje o tym, co wszystkie instytucje kulturalne Sosnowca zaplanowały na bieżący miesiąc. Zauważono, że dodatek ten ma swoich stałych odbiorców, dla których jego nabycie na początku miesiąca jest sprawą ważną. Z okazji bardziej spektakularnych wydarzeń kulturalnych Sosnowieckie Centrum Sztuki drukuje ulotki promocyjne oraz dba o swoją stronę internetową, tak by znajdowały się na niej najbardziej aktualne informacje. Bardzo szeroko informowane są placówki edukacyjne, przede wszystkim szkoły i uczelnie wyższe.

„Koncerty na Dziedzińcu” odbywają się w wakacje i cieszą się ogromnym zainteresowaniem. Aktualnie organizowane są w dwie soboty w lipcu i dwie soboty w sierpniu. Niedawno zmieniono profil koncertów z wyłącznie klasycznych na bluesowe i jazzowe, ponieważ pracownicy dostawali sygnały od słuchaczy, że nie tylko „muzyką klasyczną człowiek żyje”. Według dyrektora placówki nie trzeba już nawet drukować plakatów, popularność koncertów jest bowiem tak duża, że wystarczy podać informację do lokalnej prasy, a frekwencja i tak jest bardzo zadowalająca.

„Warsztaty Świąteczne” to z kolei atrakcja kierowana do najmłodszych, i to grup zorganizowanych. Dział regionalny z okazji świąt Bożego Narodzenia i Wielka-

nocy przygotowuje aranżację jednej z sal wystawienniczych, oddając atmosferę nadchodzących świąt. Edukacja regionalna na różnych poziomach jest bardzo istotna dla pracowników „Sielca”. Twierdzą oni, że: *Gdy uda się za młodu zakorzeń w dzieciach chęć odwiedzin miejsc kulturalnych, nawyk ten zostanie im na lata we krwi.*

„Warsztaty malarsko-filmowe” są doskonałym przykładem na to, że połączenie sztuki i filmu daje wyjątkowe efekty. Punktem pierwszym programu jest wykład z dziedziny sztuki, np. z dadaizmu, a później prezentuje się filmy związane z tą tematyką. Okazuje się, że zainteresowanie jest ogromne i, co ciekawe, uczestniczy w nich w większości młodzież. W zamierzeniu impreza ma być cykliczna, a jej pierwsza edycja odbyła się w 1. połowie 2009 roku. To ciekawe połączenie z reguły przyjaznego dla widza filmu i traktowanej z lekką nutką strachu sztuki współczesnej stworzyło doskonałą symbiozę, bardzo pozytywnie odebraną przez młodzież szkolną.

Na koniec należy wspomnieć, że Sosnowieckie Centrum Sztuki jest otwarte w bardzo dogodnych godzinach dla zwiedzających: codziennie do 19:00 można przyjść i podziwiać wystawy czasowe znanych twórców współczesnych.

Liczba osób odwiedzających Zamek Sielecki szacowana jest na 16 tysięcy rocznie.

Muzeum Regionalne w Sławkowie Dział Kultury Dawnej Miejskiego Ośrodka Kultury

Pracownik muzeum jest po to, by mieć zawsze czas i zrozumienie dla odwiedzających⁶

Pierwsze kroki muzealne Sławków postawił w 1969 r. – z inicjatywy Towarzystwa Miłośników Sławkowa zorganizowano wtedy Muzeum Regionalne, które w takiej postaci funkcjonowało do połowy lat 70. XX wieku. W latach 80. Towarzystwo przekazało swoje dotychczasowe zbiory Miejskiemu Ośrodkowi Kultury, który zdeponował i zaaranżował większość z nich w obecnej siedzibie na Rynku sławkowskim, zwanej Działem Kultury Dawnej. Priorytetem tak ukształtowanego działu pozostaje historia miasta i regionu pojmowana bardzo szeroko, bo i jako etnografia, i archeologia, i historia w jej akademickim rozumieniu. W ramach Działu Kultury Dawnej jeden z pracowników zajmuje się działalnością promocyjną i historią miasta, a drugi prowadzi Klub Pracy Twórczej, który skupia różnych artystów, a przede wszystkim Sławkowskie Koło Gospodyń Wiejskich.



10. Dział Kultury Dawnej Miejskiego Ośrodka Kultury w Sławkowie – Konkurs „Z kuchni Zagłębiowskiej do Europy”, Mierzęcice 2007

10. Department of Old Culture at the Municipal Culture Centre in Sławków – Competition „With Basin cuisine to Europe”, Mierzęcice 2007

(Wszystkie fot. dzięki uprzejmej zgodzie muzeów opisanych w artykule)

Poszczególne działy Miejskiego Ośrodka Kultury promują swą działalność na wszelkiego rodzaju festynach, konkursach i festiwalach, natomiast o efektach swoich poczynań piszą w regionalnym „Kurierze Sławkowskim”. Wizytówką Działu Kultury Dawnej jest wspomniane Sławkowskie Koło Gospodyń Wiejskich, i z racji tego hucznie celebrowaną co roku imprezą są „Dożynki Sławkowskie”.

Realizowane we wrześniu, mają jak najbardziej regionalny charakter, mocno tkwiący korzeniami w kulturze ludowej. Zawsze obecny wieniec i chleb dożynkowy, specjalnie wybierani starostowie dożynkowi oraz rytualny podział pieczywa nadają imprezie niepowtarzalny charakter. Obchody dożynkowe uświetniają swą obecnością władze z całego powiatu oraz zespoły folklorystyczne i ludowe regionu. Szacuje się liczbę uczestników dożynek na 7 tysięcy osób, z czego ok. 3 tysiące zwiedza w czasie ich trwania ekspozycje Działu Kultury Dawnej.

Promowanie jednostki o charakterze muzealnym poprzez działalność Koła Gospodyń Wiejskich jest czymś bardzo rzadko spotykanym, jednakże jest to pomysł oryginalny i, jak widać na przykładzie Sławkowa, trafiony.

„Festyn Boberek”, inaczej zwany „Dniem Bobru”, odbywa się co roku w czerwcu od rana do późnych godzin wieczornych. Nosi nazwę regionalną, którą dziś mieszkańcy miasta tłumaczą jako pochodzącą od

rośliny – bobru, albo od zwierząt – bobrów, budujących tamy na Białej Przemszy. „Festyn” zainicjowały władze miasta, a Miejski Ośrodek Kultury jest jednym ze współorganizatorów. Pomocne jest tu zwłaszcza Sławkowskie Koło Gospodyń Wiejskich, które od rana gotują bób dla mieszkańców. Oprócz tego przygotowywane są liczne konkursy i zabawy, w których może wziąć udział każdy przybyły na uroczystości. Bób (lub „bober” po sławkowsku) został uznany za *stricte* regionalną potrawę do tego stopnia, że skomponowano z niego liczne dania serwowane w najbardziej znanej zagłębiowskiej karczynie – „Austerii”, mieszczącej się na sławkowskim Rynku.

Sławków nawiązał kontakty ze wszystkimi znanymi Sławkowami – ze Sławkowem francuskim i czeskim. Raz do roku zapraszani są przedstawiciele tych miast, którzy goszczeni są nie gdzie indziej, jak w podziemiach Działu Kultury Dawnej na Rynku.

„Koło Historyczne” to forma aktywności proponowana w ramach działań edukacyjno-promocyjnych. Kierowana jest przede wszystkim do pasjonatów historii, zarówno profesjonalistów, jak i amatorów. Członkowie „Koła” spotykają się regularnie w pomieszczeniach budynku Działu Kultury Dawnej, starają się promować Sławków. We współpracy z nimi wielu znanych historyków regionu opublikowało niektóre ze swych prac. Bardzo często w ramach działalności „Koła” prowadzone są kwerendy w archiwach państwowych i wywiady wśród mieszkańców Sławkowa. Dzięki temu powstały m.in. opracowania *Republika Sławkowska 1905 roku* M. Janeczek, E. Pietrzyki i Z. Matuszczyka (2005) czy *Architektura dawnego Sławkowa* Z. Matuszczyka (2006).

Ogromnym plusem instytucji jest niepisana zasada, że oprowadzanie po ekspozycjach czasowych i stałych jest bezpłatne dla dzieci i młodzieży szkolnej. Dzięki temu, jak deklarują, mają o wiele większą frekwencję.

„Wakacje z Duchami” to impreza realizowana wspólnie przez wszystkie filie Miejskiego Ośrodka Kultury. Odbywa się w ostatnią sobotę wakacji. Jest to festyn rodzinny mający miejsce w ruinach zamku w Sławkowie, natomiast stoiska promocyjne lokowane są w pobliskim parku. Oczywiście często w festynie biorą udział członkinie Koła Gospodyń Wiejskich, które w zależności od potrzeby np. pieką ziemniaki dla wszystkich uczestników. Zamek w Sławkowie słynie z legend i tajemniczych opowieści o duchach, które mają go nawiedzać. Podobno jest obłożony klątwą i do dziś krążą opowieści o tym „kto i czego na zamku nie widział”.

Z kolei Punkt Informacji Turystycznej w Sławkowie z siedzibą w Dziale Kultury Dawnej prowadzony jest od 3 lat. Tu kierowani są turyści pragnący zwiedzić miasto i Jurę Krakowsko-Częstochowską. Pracownicy

działu przykładają dużą wagę do własnego wyszkolenia, by móc w odpowiedni sposób promować walory kulturalne i przyrodnicze miasta. Zainteresowani mogą otrzymać bezpłatne informatory oraz nabyć inne wydawnictwa o tematyce regionalnej.

Z uwagi na turystyczne walory Sławkowa, pracownicy Miejskiego Ośrodka Kultury nie narzekają na brak zainteresowania ich działalnością. Jednakże w Sławkowie zwraca się uwagę na jeszcze jedno. Tak zwartej i solidarnej wspólnoty lokalnej mieszkańców nie sposób znaleźć w innych miastach regionu. Z całą pewnością ułatwia to pracę pracownikom kultury w terenie, a dodatkowo sprawia, że odpowiednio ukierunkowany marketing i promocja jeszcze nie do końca dotyczą Sławkowa. Po prostu, nie są tu tak bardzo potrzebne jak w innych miastach Zagłębia Dąbrowskiego.

Tak oto kończymy wędrowkę po muzeach zagłębiowskich, a tym samym przegląd wybranych działań promocyjnych, marketingowych i edukacyjnych realizowanych poza siedzibami instytucji. Nie sposób wymienić wszystkich atrakcji, które te jednostki szykują co roku dla swych odwiedzających. Te opisane powyżej mają jedynie naświetlić czytelnikowi fakt, że Zagłębie Dąbrowskie już dawno odrzuciło formę „uśpionego” działania, szykowania jedynie wewnętrznych atrakcji, bez ich odpowiedniej promocji i nagłośnienia.

Reasumując, instytucje te w pełni starają się realizować program odpowiedni dla nowoczesnego i zapracowanego społeczeństwa. Mając świadomość, że w dzisiejszych czasach ludziom trudniej jest wybrać się do muzeum, często znacznie oddalonego od ich miejsca zamieszkania, organizują one moc atrakcji związanych z charakterem i celami instytucji, jednocześnie wprowadzając je w miejsca najczęściej odwiedzane przez mieszkańców miast zagłębiowskich. Takie działania, jak najbardziej słuszne i pożyteczne, nie powodują zacierania w pamięci społeczeństwa faktu istnienia w ich mieście instytucji o profilu muzealnym.

Myślę, że żadne współczesne muzeum nie może się dziś skupiać jedynie na realizacji ekspozycji „wewnętrznych”, licząc na to, że „jak ktoś przyjdzie to dobrze, a jak nie – to też dobrze”. Pamiętajmy, że muzea przede wszystkim są dla ludzi, a pozostałe cele (badania naukowe, pozyskiwanie dalszych eksponatów, opracowanie merytoryczne itp.) realizujemy w drugiej kolejności. Jeśli chce się funkcjonować dla ludzi, należy co jakiś czas analizować potrzeby i sytuację współczesnego człowieka, tak by móc dostosować do nich ofertę muzealną. Muzea Zagłębia Dąbrowskiego zdecydowanie starają się działać według takich norm, co jak widać daje bardzo pozytywne efekty.

Przypisy

¹ Wypowiedź dyrektora Muzeum Miejskiego „SztYGarka” w Dąbrowie Górniczej – Arkadiusza Rybaka. Wszystkie przytoczone cytaty w nagłówkach pochodzą z wywiadów autorki artykułu z pracownikami opisanych instytucji, którym serdecznie dziękuję za poświęcony mi czas i życzliwe przyjęcie.

² Wywiadu udzieliła Joanna Krzysztofik.

³ Wywiadu udzieliła pracownica działu edukacyjno-promocyjnego Agnieszka Milka.

⁴ Wywiadu udzieliła dyrektor muzeum – Iwona Szaleńiec.

⁵ Wywiadu udzielił dyrektor Sosnowieckiego Centrum Sztuki – Jolanta Skorus oraz pracownik działu regionalnego – Rafał Bryła.

⁶ Wywiadu z ramienia Działu Kultury Dawnej Miejskiego Ośrodka Kultury w Sławkowie udzieliły Barbara Noryńska i Bożena Hauser.

Katarzyna Sobota

Promotional, Marketing and Educational Activities of Museums in the Dąbrowskie Basin

The article presents examples of promotional, marketing and educational undertakings, which museums located in the Dąbrowskie Basin implement cyclically and introduce into their offer. The author took into consideration the following institutions: the “SztYGarka” City Museum in Dąbrowa Górnicza, the Schön Palace Museum in Sosnowiec, the Basin Museum in Będzin, the “Saturn” Museum in Czeladź, the Regional Museum in Sławków – the Department of Old Culture at the Municipal Culture Centre, and the Sielecki Castle Art Centre in Sosnowiec.

The author emphasised the fact that regional museums remain dynamic and try to adjust their offer to the needs of contemporary public, which at present often tends to be extremely busy and has little free time at its disposal. An important advantage of the museums in question is the fact that the staff “reaches out” to society, which is synonymous with the participation of the Basin museums in the majority of attractions offered to the residents by the municipal authorities. Moreover, each year they prepare a series of “events” (to use a popular contemporary term) addressed to the communities of the Basin cities.

The conclusion enjoins museum directors and employees to keep in mind that museums are intended predominantly for the visitors. Scientific studies on historical monuments, research, the obtaining of collections or the organisation of permanent and temporary exhibitions are all highly important in statutory activity, but a museum does not become a thoroughly cultural institution until its employees feel and perceive the importance of their work for society. The best confirmation is the growing number of museum visitors and the eager and willing participants in other attractions prepared by the museum employees.

Due to the efficient organisation of all sorts of fairs, competitions, conferences or workshops and involvement in city days, national trade fairs and competitions, the museums of the Dąbrowskie Basin prove that they are not obsolete. On the contrary, each year they gain new and valuable experiences that render them able to fully “come into being” and function for the contemporary public.

□

MUZEA BORNHOLMU

Bornholm to niewielka duńska wyspa o powierzchni nieco ponad 558 km², położona w zachodniej części Bałtyku. Kolebka ludu Burgundar – „Synów wiatru północnego”, Burgundów, od których wyspa wzięła swoją nazwę Burgundarholm – Bornholm. Nazwa przetrwała w tradycji nawet wtedy, kiedy Burgundowie w III w. przenieśli się na tereny południowej Polski, a potem w V w. na tereny Europy Zachodniej.

Wyspa bardzo ucierpiała pod koniec II wojny światowej. Miasta Nexø i Rønne, zostały w 90% zniszczone w czasie bombardowania stacjonujących tu oddziałów niemieckich przez wojska sowieckie już w dosłownie ostatnich godzinach wojny.

Wydaje się, że to dramatyczne wydarzenie rozbudziło i tak już silne przywiązanie do własnej przeszłości mieszkańców wyspy. Zniszczone budynki zrekonstruowano.

Wyspa objęta została ścisłymi przepisami, tak żeby ochronić unikatowy charakter jej zabudowy i układu przestrzennego. Wykluczono wszelki przemysł, który mógłby zmienić charakter wyspy. Wprowadzono restrykcyjne przepisy budowlane, chroniące krajobraz naturalny i kulturowy.

Walory naturalne – czyste środowisko i łagodny klimat, a także walory historyczne i urzekająca zabudowa sprawiły, że turystyka, obok rybołówstwa i ekologicznego rolnictwa, stała się podstawą materialnego rozwoju wyspy. Zezwolono na rozwój tradycyjnego rzemiosła oraz niewielkiej produkcji tradycyjnej ceramiki. Dziś liczne tu warsztaty rękodziela artystycznego stanowią atrakcję turystyczną. Z perspektywy czasu wyraźnie widać, że założenia rozwoju ekonomicznego Bornholmu poprzez zrównoważoną turystykę, przemyślaną ochronę zabytków i nowoczesną koncepcję instytucji muzealnych znakomicie się sprawdzają.

Dzieje Bornholmu są niesłychanie interesujące: zarówno te najdawniejsze – geologiczne oraz późniejsze – prehistoryczne, jak i te już historyczne. Po

wszystkich minionych epokach pozostały ślady mniej lub bardziej wyraźne. Przez Bornholm przebiega ostro zaznaczona granica między dwiema płytami kontynentalnymi¹. Zapisana jest tu historia geologiczna ostatnich 400 milionów lat².

Najstarsze ślady zamieszkiwania przez człowieka tego terenu pochodzą sprzed 9000 lat p.n.e. Jeszcze przez 4000 lat wyspa była częścią obecnego polskiego wybrzeża aż do ok. 5000 lat p.n.e. Rolnictwo pojawiło się na tym obszarze ok. 6000 lat p.n.e. Z okresu epoki brązu pozostały kurhany i menhiry³. Znajdowane są tu również unikatowe złote blaszki z wizerunkami ludzi, zwane z szwedzkiego Guldgubber (złote ludziki), o wadze 0,1 g, datowane na przełom V i VI w. n.e. Wreszcie słynne wczesnośredniowieczne kościoły obronne na rzucie koła oraz kamienie runiczne z napisami i symboliką chrześcijańską, stanowiące zjawisko unikatowe w tym kręgu kulturowym.

W nowożytnych już czasach wyspa została odkryta przez malarzy i rzeźbiarzy. Pewnie jej szczególna atmosfera, malownicze pejzaże, tajemnicza przeszłość, ale i niezwykle czyste, nieco rozproszone światło spowodowało, że stała się kultowym miejscem dla wielu artystów.

Ten ogromny potencjał kulturowy maleńkiej wyspy stał się motorem jej rozwoju. Pod koniec XIX w., w 1893 r. w Rønne założono Muzeum Bornholmu (Bornholms Museum), jeśli tak można powiedzieć „matkę” wszystkich muzeów wyspy. Muzeum otrzymało siedzibę w budynku dawnego szpitala, który w następnych latach rozbudowano, a potem rozszerzono o przyległe budynki. Na muzeum to jako muzeum państwowe nałożono zarówno zadania badawcze, jak i obowiązek gromadzenia i opracowywania zbiorów oraz ich udostępnienia. Dziś jest ono zarządzane przez Stowarzyszenie Muzealne, które obejmuje jeszcze jedną niezwykle ważną placówkę: Muzeum Sztuki Bornholmu (Bornholms Kunstmuseum).

Przez cały czas istnienia Muzeum Bornholmu zgromadzono bogate zbiory dokumentujące historię wyspy. Znajdują się tu: najbogatsza kolekcja Guldgubberów – złotych płytek, kolekcje słynnych szafkowych zegarów wahadłowych, sprzętów związanych z rybołówstwem i rolnictwem, zabytki rzemiosła, ceramika. Ważną pozycją są eksponaty związane z okupacją niemiecką i sowiecką w latach 1940-1946.

W budynku obok części wystawienniczej mieszczą się pomieszczenia administracyjne oraz archiwa. Muzeum to do dziś pełni funkcję nadrzędną w strukturze ochrony dóbr kultury. Ma obowiązek prowadzenia działalności informacyjno-edukacyjnej.

Zbiory Muzeum Bornholmu dostępne są w „Regin” – komputerowej bazie danych Zarządu Dziedzictwa Kultury (Kulturarvsstyrelsen).

Muzeum posiada także filialne placówki:

- Założone w 1950 r. muzeum Erichsens Gård w Rønne prezentuje dom mieszczański wraz z wyposażeniem, odtwarzający życie miejskie na pocz. XIX wieku.
- Muzeum Rolnictwa i skansen Melstedgård (Landbrugsmuseet Melstedgård) otwarte w Melsted w 1984 r., gdzie odtwarzane są realia życia wiejskiego. W skansenie hodowane są zwierzęta i uprawiana jest ziemia tradycyjnymi metodami.
- Muzeum Ceramiki (Hjorths Stentøj) w Rønne od 1995 r. uruchomiło dla zwiedzających jedyną obecnie funkcjonującą, opartą na tradycyjnej technologii fabrykę ceramiki w Danii. Zwiedzający może w niej prześledzić cały proces produkcji. Fabryka ma również bogate zbiory.
- Fortyfikacje Kastellet w Rønne Muzeum Bornholmu przejęło w 2005 r., tworząc tu Muzeum Wojskowości (Farvarsmuseum). Jest to wieża obronna na rzucie koła pochodząca z 1680 r. oraz magazyny i arsenał z XIX wieku. Zgromadzono tu wiele kolekcji militariów aż do czasów II wojny światowej.

Nie ma tu miejsca na omówienie wszystkich muzeów znajdujących się na Bornholmie, ale nie sposób pominąć dwóch z nich. Warto podkreślić po raz wtóry, że obie placówki pełnią ważną rolę w ochronie szeroko rozumianych dóbr kultury, ale też są siłą

napędową przemysłu turystycznego, ściągając dziesiątki tysięcy turystów dzięki swym atrakcyjnym zbiorom i umiejętnej ich ekspozycji. Obie te funkcje są z rozmysłem wmontowane w zasady działania omawianych placówek. Pomimo zupełnie różnych specjalizacji, łączy je nowoczesne i... pragmatyczne podejście do zagadnienia gromadzenia i udostępniania zbiorów, a także niezwykle interesująca, supernowoczesna architektura budynków, wpisana w miejscowy krajobraz.

Pierwszym z nich jest wspomniane wcześniej Muzeum Sztuki Bornholmu, zarządzane przez Stowarzyszenie Muzealne. Drugim NaturBornholm, muzeum przyrodnicze, zajmujące się popularyzowaniem wiedzy o geologii, przyrodzie ożywionej i nieożywionej wyspy.

Muzeum Sztuki Bornholmu (Bornholms Kunstmuseum) otwarte zostało w 1993 roku. O randze tego wydarzenia świadczy fakt, że otwarcia dokonała królowa Małgorzata II. Koncepcja budynku powstała na deskach pracowni projektowej Johana Fogha i Pera Folnera z Lyngby we współpracy z Cowi Consult A/S – architektów mających duże doświadczenie w rewaloryzacji zabytkowych, historycznych obiektów. Ich projekt uznano za najciekawszy i wybrano spośród 187 nadesłanych na konkurs ogłoszony w 1990 r. przez Radę Gminy Bornholm wraz z Duńskim Stowarzyszeniem Architektów. Przed projektantami postawiono trudne

1. Muzeum Sztuki Bornholmu, widok od strony wejścia – widoczny rytm prostych, jasnych, kubicznych brył tworzących kompleks muzeum wkomponowanych w krajobraz

1. Museum of Bornholm Art, view from the entrance – a visible rhythm of simple, light, cubic structures creating the museum complex in harmony with the landscape





2. Muzeum Sztuki Bornholmu, galeria rzeźby współczesnej na zewnątrz budynku, w głębi przeszklona sala restauracyjna wchodząca w otaczającą przyrodę
2. Museum of Bornholm Art, gallery of contemporary sculpture outside the building, in the background: a glassed-in restaurant room merging with the surrounding natural environment

zadanie: wyboru miejsca pod budowę i nawiązania do tradycyjnej zabudowy wyspy, tak aby nie tracąc jej ducha stworzyć jednocześnie warunki do nowoczesnej ekspozycji gromadzonych zbiorów. W założeniach podkreślono konieczność prowadzenia działalności komercyjnej, zapewniającej w części finansowanie placówki.

Projektanci wybrali najpiękniejszy krajobrazowo fragment wybrzeża bornholmskiego – stromy, skalisty klif, zdecydowanie opadający w kierunku morza, w odległości 6 km na północny zachód od Gudhjem, tuż obok Helligdomsklipperne – Świętych Skał. Mistyczne miejsce, wprost wymarzone na... Świątynię Kultury. Koncepcja przestrzenna muzeum nawiązuje do miejscowej tradycji skupionych wokół drogi, osi założenia, niewielkich domków, często przylepionych do skały i odważnie spadających tarasami w kierunku morza. Do budowy użyto miejscowych materiałów.

Na korpus budynku składa się szereg niewielkich kubicznych brył połączonych ze sobą korytarzem przykrytym przeszklonym dachem. Przez ten świetlik wpada do wnętrza czyste, lekko rozproszone światło, to, które inspirowało rozwój malarstwa bornholmskiego.

3. Muzeum Sztuki Bornholmu, korytarz biegnący wzdłuż osi budynku, rozświetlony wpadającym od góry światłem naturalnym
3. Museum of Bornholm Art, corridor leading along the building's axis illuminated with daylight shining from the top

Korytarz, główny trakt komunikacyjny i oś założenia, biegnie przez trzy kondygnacje i niejako w naturalny sposób wybiega z budynku w postaci pomostu zawieszzonego kilka metrów nad ziemią w kierunku morza, kończy się zaś w altanie widokowej. Takie rozwiązanie, znakomite w swojej prostocie, ma wiele zalet. Nawiązuje do miejscowej tradycji i mieści się harmonijnie w krajobrazie kulturowym. Daje szansę na rozbudowę, kiedy zajdzie taka potrzeba, nie rażąc jednocześnie prowizorką.

Człowiek zwiedzający muzeum nie traci kontaktu z naturą. Muzeum zostaje niejako wpisane we Wszechświat – nawet w jego wnętrzu doświadcza się istnienia morza, nieba, słońca.

Przez całą długość budynku muzealnego korytarzem poprowadzono w niewielkim kanale wodę ze świętego źródła – Helligdomskilden. Zaczyna się ono niewielkim wywierzykiem tuż obok recepcji i na końcu budynku ginie w czeluściach studni, wypływając już na wolnym powietrzu w stronę morza. Przez stulecia znane było z tego, że miało moc uzdrawiania, oczyszczania. Dziś symbolizuje aktywność, działanie, doświadczenie i duchowy rozwój. To powoduje, że samo przebywanie w muzeum staje się już głębokim przeżyciem.

Obecnie, już po rozbudowie w 2003 r., muzeum ma ponad 4000 m² powierzchni użytkowej. Dzięki bardzo czytelnemu i przemyślanemu programowi przestrzen-





4. Muzeum Sztuki Bornholmu, sala wystawowa rzemiosła artystycznego oraz malarstwa – zwraca uwagę „czystość światła”, jakim rozświetlone jest wnętrze

4. Museum of Bornholm Art, exhibition room of craftsmanship and painting – a noteworthy “clarity of light” illuminating the interior

nemu widz prowadzony jest dobrze opracowaną trasą zwiedzania – od kasy biletowej, w pobliżu, której zlokalizowane są dwa sklepy, do szatni i przechowalni bagażu.

Zwiedzanie rozpoczyna od wystawy stałej najstarszych zbiorów malarstwa bornholmskiego 1800-1860. Niewielkie pomieszczenia, o starannie dobranej kolorystyce, ustawione amfiladowo, zapewniają ciszę, skupienie i kameralność tak potrzebną do percepcji zgromadzonych dzieł. Następne działy: malarstwo

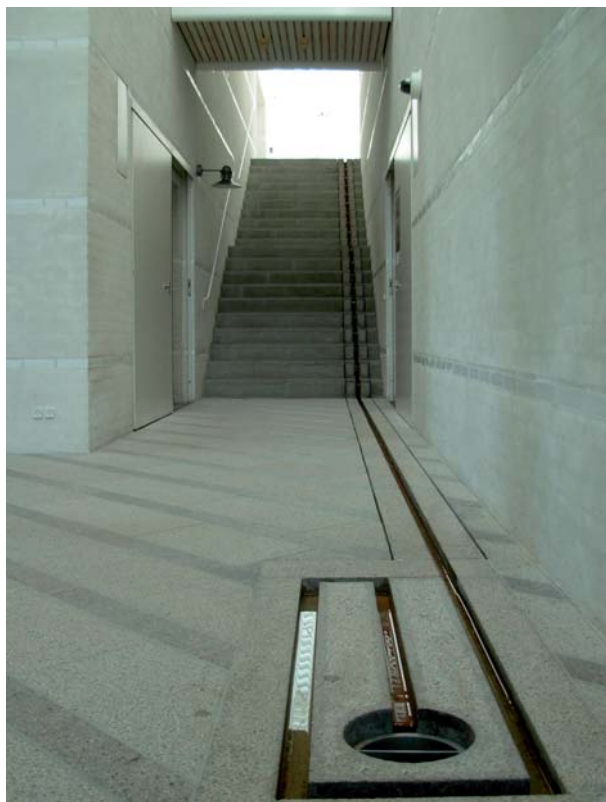
5. Muzeum Sztuki Bornholmu, korytarz – oś założenia biegnąca przez całą długość budynku, wybiegająca z muzeum w postaci pomostu w kierunku morza; w korytarzu kanał, w którym została ujęta woda ze świętego źródła, znikając w studni, wpada na końcu do morza

5. Museum of Bornholm Art, corridor – the foundation’s axis running along the building’s entire length and out of the museum in the form of a platform into the direction of the sea; in the corridor: a canal with water from the holy spring, vanishing into a well and eventually flowing to the sea

z lat 1850-1910, 1930-1960 i późniejsze okresy to w znacznej części dzieła modernistyczne, ale i najstarsze i najnowsze pokazują wielowątkowość i różnorodność sztuki powstającej na Bornholmie. Są tu prace Larsa Hansena, Kristiana Zahrtmana, Michaela Anchera, Edwarda Weie, Olafa Rude, a także artystów tworzących już po II wojnie: Carla-Henniga Pedersena, Else Alfelt, Asgera Jorna, Erica Thommesena.

W bocznych, dobudowanych pomieszczeniach oglądać można grafikę oraz zbiory sztuki użytkowej zgromadzone w dwóch dużych salach. Muzeum dokumentuje i gromadzi wiele znakomitych dzieł sztuki użytkowej, która zaczęła się gwałtownie rozwijać od lat 60. XX wieku. Współpracuje ze Szkołą Szkła i Ceramiki w Nexø, wystawiając corocznie prace absolwentów. Kolekcje sztuki użytkowej odzwierciedlają różnorodność i bogactwo jej form tworzonych na Bornholmie.

Ekspozycje są wysmakowane, każde z wystawianych dzieł ma zapewnioną na tyle dużą przestrzeń, że zwiedzający mogą je kontemplować, zapominając o istnieniu innych, zarówno dzieł, jak i zwiedzających. Gość zaskakiwany jest efektem kontrastowym; prowadzony jest z sal wystawowych zalanych jasnym, rozproszonym światłem, gdzie biel ścian zlewa się z bielą podłóg i sufitów, stwarzając wrażenie zawieszenia w przestrzeni, by w chwilę potem znaleźć się w ciem-





6. Muzeum Sztuki Bornholmu, wewnątrz z ekspozycją rzemiosła artystycznego, w tle morze widoczne przez duże okno

6. Museum of Bornholm Art, interior with a craftsmanship exhibition, in the background: the sea seen through a large window

nym pomieszczeniu, gdzie jedynie snop światła kierowany na obraz nieco rozświetla salę. Pozwala to na długą kontemplację wybranych obrazów, nie pozwala na poddawanie się znużeniu.

Trasa zwiedzania kończy się na kawiarni – barze, gdzie można odpocząć i kontemplować przez szklane ściany krajobraz Bornholmu oraz zgromadzone rzeźby ustawione tak, że nieomal wchodzą do kawiarni. Jak w całym budynku, dominują jasne kolory oraz lekkie meble stwarzające wrażenie subtelności, ładu i... spokoju.

Ważnym elementem Muzeum Sztuki Bornholmu jest audytorium – znakomicie wyposażona sala multimedialna. Prowadzone są w niej odczyty, kursy i szkolenia, a także projekcje filmów. Daje to możliwość zarobienia dodatkowych pieniędzy na potrzeby muzeum.

Muzeum prowadzi także warsztaty ceramiczne, nawiązując do tradycji bornholmskich. Odbývają się one co 2 lata i zawsze organizowana jest następnie wystawa poplenerowa. Impreza ta zyskuje sobie coraz większą renomę w Europie.

Muzeum Sztuki Bornholmu, jak wcześniej wspomniano, zarządzane jest przez Stowarzyszenie Muzealne, które mianuje siedmiu członków rady sprawujących bezpośrednio funkcję zarządu. Dwóch członków wyznaczanych jest przez władze Bornholmu, trzech pozostałych pochodzi z gremium Stowarzyszenia

Muzealnego. Jego członkowie liczą ok. 2500 osób płacących regularnie składki członkowskie.

Działalność muzeum finansowana jest z kilku dopełniających się źródeł: dotacji państwowych, funduszy lokalnych oraz działalności gospodarczej, a także prywatnych dotacji. Roczny budżet muzeum wynosi 10 milionów DKK (duńskich koron). Fundusze państwowe pokrywają 25% rocznego budżetu, 25% prywatne fundusze i od sponsorów, 50% pochodzi ze sprzedaży biletów, działalności sklepu oraz wynajmu audytorium na różne komercyjne cele.

Obecnie muzeum zatrudnia 15 osób stałego personelu. Dyrektorem jest od 20 lat Lars Kærulf Møller⁴, historyk sztuki, z którym ściśle współpracuje kurator, z wykształcenia również historyk sztuki, a także menadżer zajmujący się organizacją biennale, które muzeum organizuje co 2 lata. Pozostali pracownicy to administracja, obsługa techniczna oraz przewodnicy. Roczna frekwencja wynosi 50 000-60 000 zwiedzających.

Warto wspomnieć, że na pierwszym etapie budowa muzeum kosztowała 44 miliony DKK. Następną fazą, ukończoną w 2003 r., która doprowadziła do stanu dzisiejszego – 32 miliony DKK i była ufundowana przez prywatnych sponsorów. Obecnie planowana jest dalsza rozbudowa muzeum w latach 2013-2014. Zostanie wzniesiony nowy dział, oparty już na technologii XXI w., wykorzystujący prezentacje multimedialne, pełne symulacje 3D, światło i dźwięk. Jego realizację powierzono również pracowni Fogh and Folner, którą wspierze amerykański architekt James Carpenter.

W ramach projektu „Rozwój Muzeum” prowadzone są we współpracy ze Stanford University Humanities Lab studia nad wypracowaniem nowych sposobów komunikacji oraz wystawiennictwa. Uruchomienie pierwszej części tego multimedialnego projektu nastąpiło w sierpniu 2009 roku. Jest to pełny 3D cyfrowy model muzeum wraz z jego ekspozycjami w trzech różnych konfiguracjach:

- Visitor mode – tryb zwiedzającego; gdzie można odwiedzić wirtualnie muzeum i mieć dostęp do wszystkich danych dotyczących wystawianych prac.
- Curator mode – tryb kustosza; opcja pozwalająca na dostęp do zbiorów muzealnych oraz do metadanych, tak aby można było uzyskać informacje niezbędne do przygotowania wystawy.
- Fun mode – tryb zabawy; poznawanie muzeum, jego zbiorów poprzez gry takie jak bieg przez muzeum, lot helikopterem ponad muzeum i okolicą, i inne. Ta opcja, powiązana z Google Earth, dostępna będzie w Internecie na początku 2010 roku.

Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu (NaturBornholm Museum) swoimi korzeniami tkwi głęboko w XIX w. i jest genetycznie związane z Muzeum Bornholmu w Rønne, gdzie do 1972 r. istniał dział historii naturalnej. Po tym roku profil Muzeum Bornholmu został zawężony do historii kultury. Cenne zbiory zostały spakowane i odesłane do magazynu...

Wieloletni Przewodniczący Stowarzyszenia Historii Naturalnej Bornholmu Poul Nørgaard wraz ze Svenem -Erikiem Jensenem i Sørenem Wollfemim oraz grupą miłośników przyrody opracowali koncepcję muzeum prezentującego szeroko rozumianą historię naturalną wyspy i regionu. Rada miejska miasta Aakirkeby, widząc w tym szansę rozwoju miasta, podjęła uchwałę w sprawie stworzenia na swoim terenie NaturBornholm Museum. Zdając sobie sprawę z potencjalnej atrakcyjności przyszłego muzeum i jego zbiorów, spodziewano się znacznego zainteresowania oraz rozwoju ruchu turystycznego i w efekcie rozwoju ekonomicznego wyspy.

Na początku lat 90. XX w. Rynek Pracy Funduszu Urlopowego (państwowy fundusz wspierający inwestycje służące rozwojowi przemysłu turystycznego, a przez to tworzenie nowych miejsc pracy) zebrał część środków niezbędnych do powstania muzeum. Powstał scenariusz stworzony przez geologa Jorgena Wanecka i zoologa Petera Haase.

Dzięki temu pojawiło się wielu publicznych i prywatnych sponsorów i udziałowców, wobec czego zarząd miasta w marcu 1992 r. podjął decyzję o rozpoczęciu budowy. W styczniu 1993 r. gmina Aakirkeby zadeklarowała przekazanie 5 milionów DKK, w tym samym roku gmina Bornholm zadeklarowała dofinansowanie w wysokości 10 milionów DKK. W efekcie kilkuletnich starań zebrano środki na budowę NaturBornholm Museum i w lipcu 1998 r. rozpoczęto prace, a 12 maja 1999 r. wmurowano kamień węgielny⁵.

16 maja 2000 r. nastąpiło uroczyste otwarcie z udziałem patrona instytucji, Jego Wysokości Księcia Henryka, męża królowej Danii Małgorzaty II. Obecnie dyrektorem NaturBornholm jest Sven Erik Jensen.

Istotne dla muzeum decyzje podejmowane są przez radę nadzorczą Funduszu (Den erhvervs-

drivende fond NaturBornholm), który dysponuje kapitałem podstawowym w wysokości 300 000 DKK. Decyzje zapadają przez głosowanie przy obecności minimum 2/3 składu rady. W skład rady nadzorczej, wybieranej co cztery lata wchodzi: dwaj przedstawiciele Rady Gminy Bornholm: przewodniczący Destination Bornholm i przewodniczący Bornholmskiej Rady Przemysłowej, dwaj przedstawiciele Stowarzyszenia Historii Naturalnej Bornholmu oraz dwaj przedstawiciele NaturBornholms Venner (Towarzystwa Przyjaciół NaturBornholm Museum).

Głównym sponsorem jest Østkraft (firma produkująca elektrownie wiatrowe). Muzeum jest dofinansowywane przez NaturBornholms Venner (wykupując całoroczny abonament) oraz przez Ministerstwo Edukacji (w 2008 r. 550 000 DKK). Dochody muzeum pochodzą także ze sprzedaży biletów wstępu, biletów na wycieczki i zajęcia edukacyjne prowadzone w terenie (w tym wypożyczanie laboratorium polowego) oraz działalności kawiarni i sklepiku z pamiątkami. Są one przeznaczane na bieżące wydatki. Nowe inwestycje są finansowane głównie z pieniędzy Unii Europejskiej.

Liczba sponsorów, a także fakt przyznawania znaczących dotacji sugeruje, że obywatele Bornholmu mają świadomość roli muzeum w rozwoju turystyki. Warto wspomnieć, że otrzymało ono w 2005 r. czterogwiazdkowy znak jakości – jeden z 13, jakie zostały przyznane na terenie Danii przez Kapitułę DTA (Duń-



7. Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu, widok ogólny ze „Świętych Skal”

7. Museum of Bornholm Natural History, general view from the "Sacred Cliffs"



8. Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu, wejście do muzeum, widoczna ściana wykonana z gambionów, przeszklony korytarz oraz po lewej wkomponowany w przyrodę bar
8. Museum of Bornholm Natural History, entrance – a wall made from gabions, a glazed corridor and, on the left, a bar blending with the natural surrounding

ski Turystyczny Znak Jakości). Najwyższy znak jakości, pięć gwiazdek, otrzymały tylko Legoland i Tivoli. Kunstmuseum także otrzymało taką nominację.

Wybór miejsca na wzniesienie Muzeum Historii Naturalnej – centrum nowoczesnej edukacji przyrodniczej, nie mógł być lepszy. Muzeum ulokowano na niezwykle ważnym pod względem geologicznym terenie – uskoku na styku dwóch płyt tektonicznych pomiędzy Europą Środkową, Zachodnią i Południową a Europą Północno-Wschodnią. Pęknięcie to przebiega przez tereny Polski aż do Morza Czarnego. Na wyspie zachowały się liczne świadectwa najodleglejszej przeszłości, jak i tej całkiem niedawnej, związanej z działalnością lodowca w ostatnim zlodowaceniu. Prezentowana jest także fauna i flora wyspy.

Budynek Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu został zaprojektowany przez znakomitego duńskiego architekta Henninga Larsena. Zbudowano go z gabio-

9. Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu, wejście – początek ścieżki zwiedzania; ogień, ziemia, woda, powietrze: żywioły, które kształtowały powstanie wyspy
9. Museum of Bornholm Natural History, entrance – the beginning of the sightseeing route; fire, earth, water and air: the elements, which shaped the island's emergence

nów – drucianych klatek wypełnionych kamieniami. Technologia ta jest znana z prac hydrotechnicznych, np. wzmocnienia brzegów rzek. Efekt zastosowania gabionów ma wymiar bardziej estetyczny niż praktyczny, bardziej artystyczny i symboliczny niż konstrukcyjny. W NaturBornholm pełnią one funkcję odniesienia do tematyki, jakiej poświęcone jest muzeum. Architekt bawi się z widzem, burząc jego przyzwyczajenia. Zabieg układania większych kamieni na górze, a mniejszych na dole stosuje z premedytacją, aby odwrócić, złamać powszechne przyzwyczajenie: pogląd, że większe i cięższe przedmioty powinny być bliżej ziemi i niżej, a mniejsze i lżejsze ponad nimi. Wykorzystuje złudzenie optyczne – jeśli większe kamienie mają więcej światła i przestrzeni pomiędzy sobą, to wydają się lżejsze. I na odwrót – małe kamienie gęsto ułożone, jeden obok drugiego, wydają się cięższe. Budowa muzeum stała się największą inwestycją od czasów wzniesienia zamku Hammershus w XIII wieku. Budynek zajmuje powierzchnię ponad 3800 m². Jest to unikatowy w skali świata obiekt.

Przestrzeń muzealna zorganizowana jest pod kątem aktywnego zwiedzania. Żeby otrzymać informację, pełen opis zjawiska, trzeba dotknąć, poruszyć, wejść w interakcję z przygotowanymi urządzeniami. Główną ideą jest, aby zwiedzający był wprzęgnięty w aktywne



poznawanie przedstawianej przyrody. To zmusza do myślenia i ułatwia zapamiętywanie. Udział zwiedzającego może być zarówno poznawczy, jak i edukacyjny. Trudne zadanie wkomponowania w bryłę stworzoną przez H. Larsena skomplikowanych funkcji wystawienniczych i edukacyjnych znakomicie się udało.

Wnętrze muzeum zostało zaprojektowane przez znaną firmę Christian Bjørn Design oraz licznych kooperantów i podwykonawców:

- FIT, Londyn – zaprojektowanie i wytworzenie interaktywnych elementów ekspozycji;
- Peter Nellemose – rekonstrukcje i dioramy;
- Gaia – urządzenie ekspozycji w Sali Teraźniejszości;
- Knudsen i Sorensen – strona techniczna i konstrukcyjna;
- Peter Haase – doradca i konsultant naukowy odpowiedzialny za informacje zawarte w ekspozycji, Jorn Waneck – geolog i doradca odpowiedzialny za informacje zawarte w ekspozycji;
- Niels Kjeldsen wraz ze niewielkim zespołem otrzymał Duńską Nagrodę Wzornictwa za dekorację muzeum.

Budynek muzeum składa się z trzech części:

- usługowo administracyjnej, po zachodniej stronie założenia;
- centralnej, przykrytej szklanym dachem, łączącej skrzydło wschodnie i zachodnie;
- wystawienniczej, od strony wschodniej;

Od strony południowej granitowa ściana przechodzi w tafłę szklaną wielkiego okna i powoduje otwarcie się budynku na krajobraz. Taki efekt zaplanowano w dwóch miejscach: Sali Odkryć oraz kawiarence.

Korytarz wejściowy, wysoki na siedem metrów, dostarcza zwiedzającym niezapomnianych wrażeń dzięki specyficznemu echu, brzmiącemu jak w dolinie szczelinowej. Od szklanych drzwi cofniętych znacznie od lica muru przykryty jest szklanym dachem. Biegnie wzdłuż 15. południka – kiedy wybija godz. 12.00, słońce dokładnie przechodzi przez korytarz rozświetlając jego wnętrze. W kierunku południowym rozciąga się z niego rozległa panorama na stok wzgórze, gdzie granit spotyka się z piaskowcem, a w oddali widoczne są pola uprawne i za nimi morze. Na północy zaś zauważalna jest z niego wieża kościoła Aakirke. Korytarz symbolizuje łączność pomiędzy kulturą a naturą. Umiejscawia muzeum w konkretnej przestrzeni ziemskiej i kosmicznej. Na jego końcu znajduje się miejsce na wystawy czasowe, a także kawiarnia i sklep muzealny.

Wyobraźnia zwiedzającego od pierwszych chwil pobudzana jest coraz to nowymi bodźcami. Wejście



10. Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu, Sala Odkryć – zwiedzający poznają ptaki zamieszkujące wyspę

10. Museum of Bornholm Natural History, Room of Discoveries – the visitors become familiar with the birds inhabiting the island

w Korytarz Czasu i zanurzenie się w jego otchłań, to pierwsze doświadczenie – zetknięcie się z czterema żywiołami budującymi nasz świat. Sala Odkryć to duża sala, plac zabaw, gdzie zwiedzający może samodzielnie wykonać doświadczenia, eksperymenty, odczuć bicie Tętna Czasu. Szczególnie dzieci lubią odbierać całym ciałem jego pulsowanie. Poznanie ułatwiają interaktywne gry oraz inne elementy ekspozycji, które wymagają od zwiedzających czynnego udziału. Realizowana jest w pełni zasada: baw się i ucz. Znajdziemy tu 13 „wysp”, z których każda poświęcona jest innemu tematowi; np. „Wyspa Aktywności”, „Trzęsienie Ziemi”, „Życie Wyspy”, „Skały i Kamienie”, „Krajobraz”, „Pogoda i Klimat”, „Procesy Cykliczne”, „Czas”, „Ptaki”, „Morze Bałtyckie”, „Ryty Naskalne”, „Energia i Środowisko”.

Maszyna Czasu to nowoczesna, pięćdziesięcioosobowa sala kinowa, gdzie za pomocą animacji, dźwięku



11. Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu, Sala Odkryć – poprzez eksperyment i zabawę dzieci poznają mechanizmy, które doprowadziły do powstania wyspy

11. Museum of Bornholm Natural History, Room of Discoveries – experimenting and playing, the children discover the mechanisms, which led to the origin of the island

i światła odbywa się wirtualna podróż 1700 milionów lat wstecz, do czasów, w których Bornholm był fragmentem łańcucha górskiego.

Sala Przeszłości to tak naprawdę trasa, którą zwiedzający podróżuje w czasie przez odległe epoki geologiczne. Dzięki tej podróży można poznać rozwój ewolucyjny roślin i zwierząt. Tu podróżnik w czasie spotka jurajskie plezjozaury, drapieżnego dromeozaura i inne dinozaury żyjące niegdyś na wyspie, a w kredowej lagunie żywe kajmany, żółwie i ryby spokrewnione z piraniami.

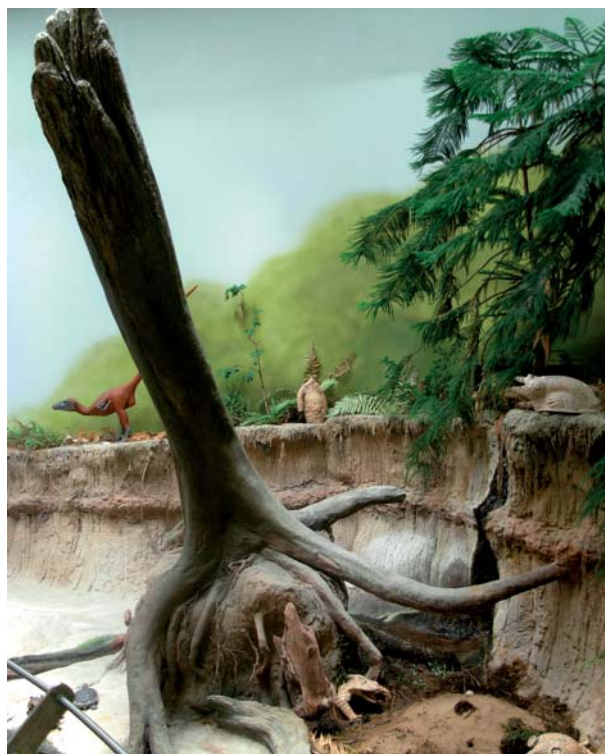
Sala Teraźniejszości to informacje wyświetlane na wielkich żaglach, ogromne akwarium z bałtyckimi rybami, terraria z innymi żywymi zwierzętami, modele i eksponaty. To obszerna ekspozycja opisująca przyrodę Bornholmu oraz sposoby wykorzystania jej zasobów. Każda sekcja przedstawia wpływ człowieka na krajobraz i biotopy. Ekspozycja pomyślana jest tak, żeby po wyjściu z muzeum zachęcić zwiedzających do dalszego poznawania przyrody.

Zwiedzający muzeum otoczeni są troskliwą opieką personelu. Zawsze znaleźć mogą pomoc w recepcji, na Wyspie Aktywności i w sklepie. Pracownicy muzeum udzielają nie tylko pomocy i informacji, ale i animują różne zajęcia, szczególnie adresowane do dzieci. Takim głównym miejscem zdobywania wiadomości przez doświadczenie jest Sala Odkryć, gdzie dzieci spędzają nawet dwie godziny. Dla dzieci stworzono również naturalny plac zabaw, którego ideą są 4 żywioły: ogień,

ziemia, powietrze i woda. Znakomite miejsce do odpoczynku po emocjach zwiedzania.

Ekspozycje wokoło muzeum

- Bavnnet, święte skały położone nieopodal. Znajdujące się na nich petroglify potwierdzają ich znaczenie jako miejsca kultowego, którego przeszłość sięga okresu brązu.
- Klintebakken, uskok tektoniczny, styk dwóch płyt kontynentalnych pozwalający zrozumieć przeszłość Bornholmu.
- Strøby, kamieniołom piaskowca z dobrze zachowanymi śladami falowania i odciskiem meduzy sprzed 540 milionów lat (jeden z trzech znanych na świecie).
- Pozostałości epoki lodowcowej i pobytu człowieka na wzgórzu Klintebakken, petroglify.
- Wrzosowisko – typowy krajobraz kulturowy na Bornholmie, będący rezultatem wypasu bydła.



12. Muzeum Historii Naturalnej Bornholmu, diorama w Sali Przeszłości – rekonstrukcja środowiska, w jakim żył bornholmski dinozaur, maskotka muzeum, *Dromaeosaurides bornholmiensis*

12. Museum of Bornholm Natural History, diorama in the Room of Past – a reconstruction of the natural environment of the Bornholm dinosaur, the museum's mascot – *Dromaeosaurides bornholmiensis*

(Wszystkie fot. T. Wilde)

- Pastwiska skalne.
- Łąki i dzikie pastwiska.
- Kościół Aakirke – cel wycieczek geologicznych.

W muzeum na wszystkich etatach zatrudnionych jest tylko 9 osób, zdecydowano się bowiem na dużą elastyczność funkcji pełnionych przez pracowników. Ujmuje życzliwość, otwartość na zwiedzających i chęć pomocy, przy jednocześnie znakomitym przygotowaniu merytorycznym i pedagogicznym. Warto podkreślenia jest również to, że pracownicy władają biegle różnymi językami, w tym i polskim, w którym można zamówić oprowadzanie. Miłym zaskoczeniem jest, że pracuje tam Polka, p. Hanna Piórska. Ujmuje fakt, że również niektórzy Duńczycy mówią naszym językiem. Są także opracowane projekty edukacyjne adresowane do polskich wycieczek, które coraz liczniej pojawiają się na wyspie. NaturBornholm Museum oferuje wiele dodatkowych programów edukacyjnych adresowanych do zwiedzających od 3 do 103 lat.

Frekwencja zbliżająca się do 100 000 osób rocznie wymaga w okresie największego nasilenia angażowania dodatkowych osób jako przewodników. Większe, zorganizowane grupy muszą ze znacznym wyprzedzeniem rezerwować sobie godziny zwiedzania. Muzeum stanowi na tyle dużą atrakcję turystyczną, że na Bornholm przyjeżdżają turyści często mając głównie na uwadze zwiedzanie tego obiektu. Po sezonie letnim, dzięki istniejącym programom edukacyjnym, przyjeżdżają wycieczki szkolne.

Zarówno Muzeum Sztuki Bornholmu, jak i Muzeum

Historii Naturalnej pełnią niezwykle ważną rolę w rozwoju przemysłu turystycznego. Określenie przemysł w odniesieniu do muzeów może być drażniące, jednak są to potężne instytucje kulturalne sprawiające, że wyspa staje się bardzo atrakcyjnym miejscem dla wielu turystów także po sezonie. Ich aktywność stwarza wiele miejsc pracy. Wielki sukces tych placówek polega na znakomitym rozpoznaniu i wykorzystaniu posiadanego potencjału. Ich przykład pokazuje, że nowoczesnie zorganizowane muzeum, gdzie łączy się czysto fizyczne doświadczenie, czyli poznanie poprzez osobisty kontakt z obiektem, i rozbudowane systemy wirtualne daje znakomite efekty. Psychologia kognitywna daje muzeologom wiele ważnych wskazówek, podpowiedzi i inspiracji co do organizacji nowoczesnego muzeum. Równie wielkie znaczenie ma postawa pracowników. Ich wiedza, przygotowanie merytoryczne i pedagogiczne oraz entuzjazm powodują, że te instytucje stają się miejscami-ikonami, ściągającymi wielkie rzesze ludzi.

I na zakończenie refleksja. Oceniając frekwencję w obu placówkach warto mieć na uwadze, że jest to wyspa, na którą zawija stosunkowo mało promów. Jest to metoda na ograniczenie, ze względów ekologicznych, liczby turystów. Przeglądając statystyki okazuje się, że prawie każdy ze zwiedzających przynajmniej raz odwiedza muzeum. Dowodnie wskazuje to, że dobrze pomyślane muzeum może stać się kołem zamachowym przemysłu turystycznego, dać wielu ludziom pracę i satysfakcję... brzmi to jak herezja, ale czy nie ma w tym pewnej metody?

Przypisy

¹ J. Butzbach, *Geologi på Bornholm*, 2000, s. 8-56.

² P. Gravesen, *Geologisk set – Bornholm*, 1996, s. 22-35 i n.

³ F. Kaul, *Bornholms Petroglyphs*, 2005.

⁴ Informacje uzyskane dzięki uprzejmości dyrektora muzeum p. Larsa Kærulfa Møllera.

⁵ Informacje uzyskane dzięki uprzejmej pomocy p. Hanny Piórskiej z NaturBornholm Museum.

Tomasz Wilde

The Museums of Bornholm

The application of the natural and cultural resources of Bornholm, a Danish island located in the western area of the Baltic Sea, made it one of the most valued places in Northern Europe. Considerable losses suffered at the end of World War II aroused the local inhabitants' already strong attachment to their history. The post-war reconstruction was accompanied by restrictive building regulations protecting the natural and cultural landscape. On the basis of a clean natural environment, a mild climate, charming architecture and historical assets, the

local authorities aimed at the development of tourism alongside fishery, ecological farming and traditional craftsmanship.

The Museum of Bornholm, the mother of all the island's museums, was founded in Rønne in 1893. It was granted a seat in a former hospital, expanded in subsequent years and later enlarged with adjacent buildings. The construction of the two next museums took place almost a century later: the Bornholm Museum of Art and NaturBornholm – a nature sciences museum involved in popularising knowledge about the island's

geology and animate and inanimate nature. Despite the completely different profiles of the two museums' specialisation, they share a modern and pragmatic attitude towards gathering collections and making them available, as well as a remarkably interesting, state-of-the-art architecture harmonious with the local landscape. The Museum of Art was designed by Johan Fogh and Per Folner and erected on a former sacred cult site on a high cliff overlooking a sacred spring, which flows through the entire building. Its form refers to Bornholm's traditional design – with small cubic structures along the Axis-road. The Museum displays collections of Bornholm painting and handicraft. The addition of a multimedia department is planned. Each year, the museum welcomes 60 000 visitors.

The location of NaturBornholm is remarkably important from the geological viewpoint – a meeting point of two tectonic plates, in a building designed by the acclaimed Danish architect

Henning Larsen from gambions, nets filled with stones. The institution presents numerous records of the most distant past and the more recent times, connected with the glacier's activity during the last glaciation, as well as the island's fauna and flora. Active exploration of the local natural environment is particularly attractive for children and tourists. The museum has almost 100 000 visitors a year.

Both the Modern Art Museum and NaturBornholm boost the island's attractiveness for numerous tourists. In addition, their activity generates many workplaces. The great success enjoyed by these two institutions is a result of the excellent recognition and application of their innate potential. Cognitive psychology provides museologists with numerous important advice, suggestions and inspirations about the organisation of a modern museum.

□

MUZEUM MORSKIE W BARCELONIE ŚWIATŁO I SZKŁO W SŁUŻBIE EKSPOZYCJI

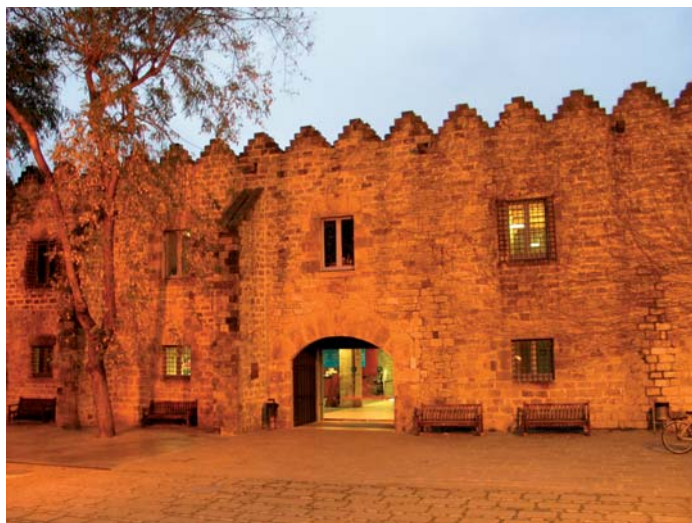
Muzeum Morskie (Museu Marítim) położone jest przy Moll de la Fausta, niedaleko od brzegu morza, kolumny Kolumba i dawnego budynku zarządu portu, znajdujących się u wylotu najbardziej znanej w Barcelonie ulicy Las Ramblas. Obiekt, w którym muzeum ma siedzibę, to dawne Królewskie Stocznie (później arsenały). Budowla ta, pamiętająca czasy gotyckie, wykonana jest z dużych, starannie obrobionych ciosów kamiennych i przykryta dwuspadowymi dachami, pokrytymi dachówkami kanałowymi. Kiedyś znajdowała się nad samym morzem – w ciągu wieków jednak port rozbudował się i nadbrzeża nieco się odsunęły, co sprawiło, że dzisiaj Królewskie Stocznie nie robią z zewnątrz takiego wrażenia jak dawniej. Na skutek podniesienia się terenu wokół budowli, wydają się niezbyt wysokie, a ze względu na dużą powierzchnię zabudowy, w pierwszej chwili nie zdajemy sobie sprawy z ich rzeczywistej wielkości. Dopiero po wejściu do wnętrza Muzeum Morskie zaskakuje każdego zwiedzającego swoimi rozmiarami, przestronnością oraz rozmachem ekspozycji.

Muzeum w zabytku

Królewskie Stocznie w Barcelonie to zabytek o wielkiej wartości. Związany nierozdzielnie z historią rozwoju miasta, jest przykładem zachowanej do dzisiaj ciekawej budowli wojskowej. Jej rozwiązania przestrzenne musiały zapewnić możliwość budowy, naprawy i obsługi dużych galer, wchodzących w skład wojennej floty Korony Aragońskiej.

Budowla jest bardzo interesująca pod względem konstrukcyjnym. Rytmicznie rozstawione kamienne przęsła o wysokich łukach mają w górnych partiach

rzędy kamiennych kroksztynów, stanowiących podpory dla drewnianych płatwi. Na nich ułożono pokrycia dachowe. Tworzą w ten sposób szereg połączonych ze sobą naw, o stosunkowo niewielkiej liczbie wewnętrznych podpór. Architektura jest surowa i ascetyczna. Zastosowane w XIII i XIV w. rozwiązania budowlane oraz późniejsze rozbudowy pozwoliły na zadaszenie bardzo dużej powierzchni. W 1. poł. XVIII w., kiedy obiekt przeszedł w ręce wojska, jeszcze nieprzerwanie działały tu warsztaty artyleryjskie.



1. Od strony Av. de les Drassanes trzeba zejść schodami (lub zjechać pochylnią dla niepełnosprawnych), aby dostać się na gotycki poziom terenu. Kamienna budowla, przed którą się znajdujemy, to Stocznie Królewskie. Niewielki przesklepiony łukowo otwór jest głównym wejściem do Muzeum Morskiego

1. From Av. de les Drassanes the visitor must take the stairs (or the ramp for the handicapped) in order to reach the Gothic level. The stone edifice, front of which can be seen, is the Royal Shipyards. A small arched opening is the main entry to the Maritime Museum



2. Na niewielkim placu przed wejściem do muzeum znajduje się ciekawy eksponat – replika XIX w. drewnianej łodzi podwodnej, kształtem przypominająca wielką rybę. Nosiła ona nazwę „Ictineo I” i pierwszy raz została pokazana w porcie barcelońskim 23 września 1859 r.
2. The small square in front of the museum entry features an interesting exhibit – a replica of a nineteenth-century wooden submarine, shaped like a fish. Known as „Ictineo I”, it was first shown in the port of Barcelona on 23 September 1859

Formy przestrzenne i wartości zabytkowe Królewskich Stoczni nadają wyjątkowy klimat temu miejscu. Muzeum Morskie wprowadziło się w te mury już w 1929 r., zaś obecny kształt uzyskało dzięki projektowi architektów Esteve i Roberta Terrades, którzy rozpoczęli prace w 1985 roku¹. Zaproponowano wtedy całkowitą zmianę filozofii użytkowania Królewskich Stoczni i utworzenie tu wzorcowego muzeum, działającego na współcześnie obowiązujących zasadach. Jego otwarcie nastąpiło w 1993 r.,

3. Wnętrze Stoczni Królewskich tworzy szereg kamiennych naw z łukowymi podparciami dwuspadowych dachów. W parterze tej konstrukcji wyeksponowano odkrywki archeologiczne związane z historią Stoczni. W części wejściowej przestrzeń została podzielona i na tak utworzonej górnej kondygnacji zlokalizowano specjalistyczną bibliotekę
3. The interior of the Royal Shipyards is composed of sequences of stone naves with arched supports for gable roofs. The ground floor emphasizes archaeological excavations connected with the history of the Shipyards. In the entry part space was divided to create an upper storey used for a specialist library



a projekt idealnie wpisał się w tę historyczną budowlę. Zgodnie z obowiązującymi współcześnie zasadami wprowadzono wiele udogodnień przyjaznych dla osób o ograniczonej sprawności ruchowej.

W ekspozycji muzealnej nie zapomniano o pokazaniu w odpowiedni sposób tych elementów konstrukcji, które dzisiaj są częściowo zasłonięte – odkrywki archeologiczne zostały specjalnie wyeksponowane. Nadal prowadzi się prace wykopaliskowe i badawcze, które w nieodległej przyszłości w jeszcze większym stopniu mają uczynić 700-letnią historię samej budowli.

Szkło w architekturze muzeum

W niezwykle ciekawy sposób użyto wielkich tafli szklanych w celu wypełnienia niektórych części kamiennych konstrukcji arsenałów. Szkło pełni tu potrójną rolę. Pierwsza jego funkcja, typowo konstrukcyjno-użytkowa, polega na wydzieleniu zaplanowanych części muzeum – szkło tworzy przegrodę budowlaną o odpowiednich parametrach wytrzymałościowych i izolacyjnych. Trzeba podkreślić, że wykazano się nie tylko świetnym wyczuciem przestrzeni zabytkowego obiektu, ale i bardzo dobrym wykonawstwem. Mocowanie współczesnych materiałów budowlanych jest punktowe i odwracalne – prawie nie narusza autentycznej zabytkowej substancji.

Umieszczenie transparentnych przegród było znakomitym pomysłem architektów projektujących muzeum. W swej drugiej funkcji szkło tak zastosowane pozwoliło na uzyskanie wglądów z wnętrza muzeum w otoczenie budowli, ale także spowodowało, że część



4. i 5. Niektóre otwory w konstrukcji ścian Stoczni zostały przeszkolone. Zabieg ten wykonano z wielkim poszanowaniem oryginalnej konstrukcji kamiennej. Zastosowano duże tafle szklane wyposażone w specjalne metalowe łączniki oraz szklane żebra usztywniające całą konstrukcję. Na powierzchni szkła powstają odbicia i refleksy, które w niezwykle ciekawy sposób uzupełniają dawną przestrzeń budowli

4. and 5. Some of the openings in the Shipyards walls have been glassed. This operation was carried out with great respect for the original stone construction. The designers used large sheets of glass outfitted with special metal connecting pieces and glass ribs rendering the whole construction more rigid. The surface of the glass creates reflections, which are an extremely interesting supplement of the space of the building

ekspozycji muzeum stała się widoczna od strony ruchliwej nadbrzeżnej ulicy. We wnętrzu ekspozyty zyskały ciekawe tło, a na zewnątrz powstała swoista „wizytówka” muzeum, która zachęca do jego odwiedzenia. Warto podkreślić, że zastosowano szkło budowlane o zróżnicowanym stopniu przejrzystości i niejednolitej barwie – transparentne i lekko „przydymione”². W ten sposób świadomie wprowadzono do wnętrza budowli także duże ilości światła dziennego, a z kolei w porze wieczornej to muzeum w określonych miejscach emanuje światłem i intryguje przechodniów.

Bardzo ciekawa jest trzecia funkcja szklanych przegród i ekranów. Powstałe w nich odbicia nie są przypadkowe, stanowią artystyczne poszerzenie i wydłużenie niektórych fragmentów budynku. Szkło użyte w ekspozycji to nie tylko idealnie czyste i świetnie oświetlone gabloty, ale i powierzchnie lustrzane, które pozwoliły uzyskać kontrolowane odbicia. Tak jest na przykład w niewielkim, mrocznym pomieszczeniu, w którym armata z okrętu wojennego ustawiona jest pomiędzy lustrami, co tworzy zwielokrotniony obraz ekspozytatu. To znany trick scenograficzny, ale tutaj powoduje bardzo sugestywne odczucie skali potęgi militarnej ukrytej pod pokładem okrętu.

Najciekawszy efekt uzyskano m.in. dzięki multimediom na pokładzie królewskiej galery, której replika jest jednym z najważniejszych ekspozytatów muzeum³.

Wykorzystano dwa ekrany – pierwszy, projekcyjny, umocowany wysoko nad galerią, i drugi ekran szklany, w którym odbija się obraz z tego pierwszego. Ten drugi ekran jest przezroczysty gdy nie ma projekcji. Należy stanąć na pomoście, który przerzucony jest nad poziomem pokładu w pobliżu rufy galery i patrzeć w kierunku dziobu. Gdy rozpoczyna się projekcja, w tej perspektywie, pojawiają się na pokładzie okrętu poruszające się postacie galerników wiosłujących z wysiłkiem w czasie burzy morskiej. To jakby duchy z przeszłości przybyły, aby pokazać nam walkę ludzi z żywiołem. Efekt jest rewelacyjny i robi niezapomniane wrażenie.

Światło

Wspomniałem wcześniej o świetle dziennym w muzeum, warto jednak dodać kilka słów o świetle sztucznym, bo dobre oświetlenie w muzeach to także sztuka. W tym przypadku wyraźnie można podzielić zastosowane rozwiązania na dwie grupy: światło podkreślające architekturę i konstrukcję Królewskich Stoczni oraz światło służące ekspozycjom.

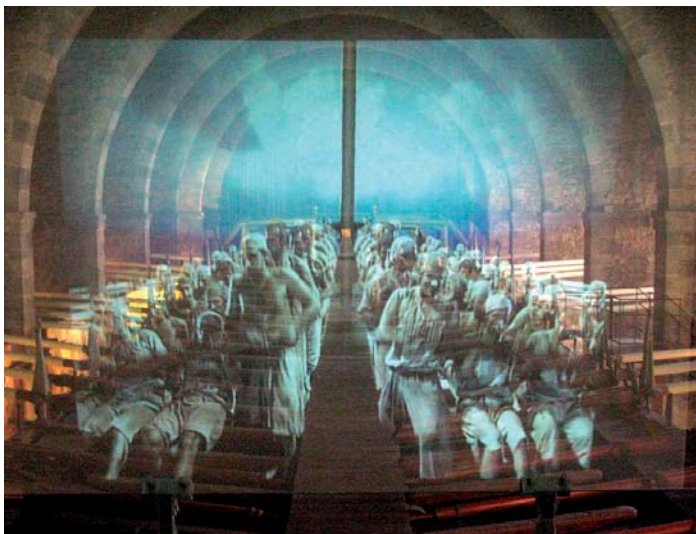
Wnętrza muzeum są dyskretnie rozświetlone, na tyle jednak dobrze, że możemy bezpiecznie się w nich poruszać. Podświetlone są kamienne łuki arkad, co znakomicie podkreśla ich rytmikę. Wysoko, na kon-



strukcjach kamiennych słupów umocowano niewielkie reflektory kierunkowe oświetlające fragmenty konstrukcji wnętrza i eksponaty.

Zastosowanie w wielu miejscach płaskich, ciekło-kryształicznych ekranów wyklucza zbyt mocne ogólne oświetlenie powierzchni ekspozycyjnej. Wydzielone przestrzenie wystawiennicze są oświetlone w zróżnicowany sposób, dobrany do aranżacji ekspozycji⁴. Takie użycie światła pozwala zorganizować przestrzeń muzealną – wytyczyć trasę zwiedzania, zaakcentować jej najważniejsze miejsca.

Duże eksponaty są umiejętnie podkreślone światłem, na ogół skierowanym zgodnie z kierunkiem padania oświetlenia naturalnego, czyli z góry na dół. Taki sposób oświetlenia nie powoduje zniekształcenia form i pozwala w pełni podziwiać szczegóły konstrukcji i wystroju dawnych jednostek hiszpańskiej floty. Replika królewskiej galery jest oświetlona bardzo dys-



6. Kulminacyjnym punktem ekspozycji muzealnej jest replika flagowej galery królewskiej ze słynnej bitwy pod Lepanto. Widoczna na fotografii część rufowa jest niezwykle bogato dekorowana. Odtworzenie całego okrętu wraz z detalem elementów snycerskich i dekoracji malarskiej było możliwe dzięki zachowanej pełnej dokumentacji galery pochodzącej z czasów jej budowy

6. The culmination of the museum exposition is a replica of a royal galley from the famous battle of Lepanto. The stern in the photograph is lavishly decorated. The recreation of the whole vessel and the details of the carving and painted decorations was possible thanks to the preserved complete documentation of the ship originating from the time of its construction

kretnie – przez chwilę trzeba przyzwyczajać oczy, aby ją dobrze zobaczyć. Wrażenie jakie wywołuje u widza jest ogromne, a dodatkowo jest odpowiednio stopniowane. Galera stoi w doku, a trasa zwiedzania jest znakomicie przemyślana. Najpierw widzimy całą rufę galery wraz ze sterem z oddali, z poziomu dna doku. Taka perspektywa pozwala docenić ogrom tej drewnianej konstrukcji. Następnie idziemy w kierunku dziobu, pozostając dalej na najniższym poziomie doku. Ta część okrętu rozświetlona jest dodatkowo za pomocą „węża świetlnego” ułożonego wzdłuż konstrukcji burty. Na tym poziomie możemy zajrzeć do wnętrza galery przez specjalnie wykonany otwór w poszyciu burty. W półmroku widzimy nie tylko szczegóły konstrukcji jednostki, ale i fragment jednego z pomieszczeń. To magazyn, w którym znajdują się zapasy lin oraz beczki. Po chwili dostrzegamy dwie figury naturalnej wielkości – postacie galerników zajętych porządkowaniem olinowania. Wnętrze oświetlone jest bardzo słabo, ale zgodnie z prawdą historyczną – kiedyś używano tu przecież jedynie świec lub kaganków.

Idąc dalej, okrążamy dziób galery zakończony imponującą dziobnicą i wracamy wzdłuż drugiej burty. Wejście na poziom pokładu prowadzi po schodach wykonanych w metalowej konstrukcji, przy poręczy których znajduje się ruchoma platforma przeznaczona do transportu wózków inwalidzkich. Główny pokład galery oświetlony jest bardzo stonowanym ogólnym świat-

7. Na poziomie pokładu galery mamy możliwość zobaczenia jak wioślnicy jej załoga, zmagając się ze wzburzonym morzem. Iluzja osiągnięta za pomocą współczesnej techniki audiowizualnej oraz wielkiego szklanego ekranu silnie oddziałuje na widza i pozostawia niezatarte wrażenie chwilowego uczestniczenia w rejsie galery

7. The level of the ship's deck offers an opportunity to see how the crew battled with the turbulent sea. This illusion was achieved with the assistance of contemporary audio-visual technology and a large glass screen; the overall effect exerts a strong impact on the visitor and produces an impression of sailing

8. Smukłe i wysokie konstrukcje budynku Stoczni zapewniły duże powierzchnie wystawiennicze dla zbiorów muzeum. Pozwoliło to na ustawienie wielu eksponatów związanych z kulturą morza: łódek, łodzi i dużych kutrów. Obok, w specjalnie zaprojektowanych gablotach, możemy zobaczyć, jak je budowano i jak były wyposażone

8. The soaring Shipyards guaranteed large exposition space for displaying the museum collections, making it possible to arrange numerous exhibits associated with the culture of the sea: boats and cutters. The adjoining specially designed showcases enable the visitor to see how the vessels were built and equipped

łem, ze względu na efekty projekcji, które wcześniej opisałem. W pewnym oddaleniu widoczne są naturalnej wielkości manekiny galerników, nieco wyróżnione światłem, co pozwala nam uświadomić sobie skalę całej konstrukcji okrętu w stosunku do wielkości człowieka. Z tego poziomu widać też doskonale, jak długie są zastosowane tu wiosła, z których każde poruszane było siłą czterech osób.

Innego oświetlenia użyto do ekspozycji zbiorów ikonograficznych, kartograficznych i marynistycznych. To głównie światło rozproszone, odbite od ekranów specjalnie zamontowanych nad miejscami, gdzie prezentowane są zbiory. W gablotach zaś, zależnie od rodzaju eksponatów, umieszczone są bądź małe reflektory (punktowe i ogólne), bądź światłowody.

W niektórych miejscach użyto nowych źródeł światła, jakimi są diody „LED”. Pozwalają one na zastosowanie bardzo małych gabarytów opraw oraz pobierają nieznaczne ilości energii. Podświetlają np. napisy informacyjne, wykonane bezpośrednio na szkle oddzielającym widza od wiernych replik fragmentów wnętrza okrętów. Światło, ślizgając się po powierzchni szkła, wydobywa napis, nie przeszkadzając w oglądaniu zaaranżowanego pomieszczenia. Fakt, że diody „LED” znajdują się już w muzeach i w bardzo ciekawy sposób pomagają w tworzeniu sugestywnej muzealnej scenografii, to jeden z efektów prawdziwej rewolucji w dziedzinie oświetlenia, która dzieje się na naszych oczach. Niedługo tradycyjne żarówki zostaną pewnie całkowicie wyeliminowane z użycia jako archaiczne i nieekonomiczne źródła światła o niewielkiej sprawności. Konserwatorzy będą musieli pogodzić się z tą

9. Większe jednostki zaprezentowano w formie modeli wykonanych w odpowiedniej skali, wystawionych w przeszklonych gablotach wyposażonych we własne oświetlenie

9. Larger vessels are presented in the form of models executed on a suitable scale and displayed in glass showcases outfitted with their own lighting



nową sytuacją, a wpłynie ona znacząco na wygląd wielu zabytków i muzealnych eksponatów.

Multimedialny przewodnik

Mimo że na licznych ekranach umieszczonych w różnych częściach ekspozycji zmieniają się obrazy, w muzeum panuje cisza. Przy wejściu należy pobrać *multimedia guides*, aparat ze słuchawkami, który staje się nieodłącznym towarzyszem zwiedzającego. Jest w nim opcja dla osób słabo słyszących. Do wyboru mamy 8 języków: kataloński, hiszpański, francuski, angielski, włoski, japoński, baskijski oraz galicyjski. Co prawda znajdujemy się w Hiszpanii, ale dialekt kataloński, język basków i galicyjski różnią się znacznie od siebie.

Elektroniczny przewodnik prowadzi nas po zbiorach muzeum. W wydzielonej salce kinowej, zaaranżowanej





10a. i 10b. Fragment ekspozycji muzealnej dotyczy wnętrza starych statków. Wiernie odtworzono kilka takich pomieszczeń. Kabina oficerska była niewielka, ale stosunkowo wygodna i funkcjonalna. Znaczna ciasnota panowała natomiast w pomieszczeniach załogi, w których spano na rozwieszanych hamakach. Zapasy żywności rozmieszczano na specjalnie do tego przystosowanych półkach, beczki z wodą opuszczano na linach niżej i trzymano pod pokładem

10a. and 10b. Fragment of a museum exposition concerning the interior of old ships – a faithful recreation of several examples. The officer's cabin was small but relatively comfortable and functional. On the other hand, interiors intended for the crew were cramped and the sailors slept in hammocks. Food supplies were placed on specially adapted shelves while water barrels were kept under the deck

jako skład portowy, wyświetlany film opowiadający o historii portu w Barcelonie jest również pozbawiony dźwięku. Przewodnik multimedialny po wyborze odpowiedniej opcji automatycznie dostroi komentarz w wybranym języku oraz podkład dźwiękowy filmu do aktualnie pojawiającego się na ekranie obrazu. W czasie filmu niektóre elementy scenografii salki projekcyjnej wydobywane są światłem. W ten sposób budowana jest niezwykle ciekawa wirtualna rzeczywistość, w której obraz filmowy uzupełniony jest rekwizytami

w naturalnej skali. Po zakończeniu 20-minutowej projekcji automatycznie rozsuwają się drzwi, zachęcając zwiedzających do przejścia dalej.

W zbiorach muzeum każdy znajdzie coś interesującego dla siebie. Kolekcja jest bardzo bogata i obejmuje m.in. działy takie, jak: historia portu i stoczni królewskich w Barcelonie, budownictwo okrętowe, sztuknictwo, historia nawigacji i kartografii, świat galer, które królowały na Morzu Śródziemnym w XVII w., wojny i podboje. Pokazano też wybrane zagadnienia związane z podróżami, odkryciami geograficznymi, handlem oraz rybołówstwem. Muzeum posiada niezwykle interesującą kolekcję galionów (figur dziobowych). Na uwagę zasługuje też ciekawy zbiór modeli wotywnych. Wykonywały je osoby, które uratowały się z żywiołu lub zlecano ich wykonanie za dusze tych, których



11. Skala muzeum jest bardzo duża. Cała powierzchnia dostępna jest dla osób niepełnosprawnych poruszających się na wózkach. Zgromadzone eksponaty mają wiele wolnej przestrzeni wokół siebie. W pełni sezonu turystycznego zapewnia to także odpowiedni komfort zwiedzania

11. The scale of the museum is imposing and adapted to handicapped on wheelchairs. There is plenty of space around the exhibits, which at the peak of the tourist season ensures comfortable tours

(Wszystkie fot. D. Mączyński)

pochłono morze. W wydzielonej przestrzeni prezentowane jest malarstwo marynistyczne.

Na zewnątrz, przed wejściem do muzeum, ustawiona jest drewniana łódź podwodna „Ictineo” pochodząca z 1859 roku. Zbudował ją Narcis Mouturiol, a użyto jej kilkakrotnie w barcelońskim porcie. To niewątpliwie bardzo ciekawy świadek historii rozwoju techniki w dziedzinie podmorskich badań.

Kolekcję eksponatów dopełnia szkuner Santa Eulalia, przycumowany poza muzeum przy pobliskim nadbrzeżu. Ten zbudowany w 1918 r. historyczny statek został pieczołowicie odrestaurowany i jest w pełni sprawny.

Muzeum żywe

W ramach muzeum działa stowarzyszenie jego przyjaciół (Associacio d'Amics del Museu Marítim).

Przypisy

¹ www.mmb.cat strona Muzeum Morskiego w Barcelonie.

² D. Mączyński, *Nowoczesne szkło w zastosowaniach konserwatorskich*, „Ochrona i Konserwacja Zabytków” 1998, nr 8, s. 61-68.

Użytkuje ono wydzielone pomieszczenia oraz część powierzchni wystawowej. Przy rozstawionych stołach, otoczeni eksponatami, spotykają się pasjonaci historii dawnej żeglugi. Wykonują i naprawiają modele statków, organizują prelekcje i wykłady, na które wstęp jest wolny. Muzeum posiada bibliotekę z bardzo bogatym fachowym księgozbiorem. Organizowane są staże, przyznawane stypendia, kwitnie współpraca z innymi podobnie wyspecjalizowanymi instytucjami muzealnymi i badawczymi, działającymi w kraju i poza granicami Hiszpanii.

Wyjście z muzeum prowadzi przez duży sklep, bogato zaopatrzone w wydawnictwa dotyczące żeglarstwa, historii budowy statków, szkutnictwa itd. Można tu kupić modele okrętów oraz różne gadżety, jak np. ręcznie wykonaną i działającą replikę XVIII-wiecznej busoli okrętowej lub odtworzone dawne przyrządy nawigacyjne. Szkoda tylko, że ceny tych rzeczy (liczone w euro) są dość wysokie.

³ Galera Real Juana de Austria, okręt flagowy Świętej Ligi w czasie bitwy pod Lepanto.

⁴ Ż. Govenlock, *Światło jako element kreujący przestrzeń wystawienniczą*, „Muzealnictwo” 1995, nr 37, s. 103-109, il.

Dominik Mączyński

Museu Marítim de Barcelona Light and Glass in the Service of Exposition

Museu Marítim (Maritime Museum) de Barcelona is located at Moll de la Fausta, near the seacoast and at the exit of Las Ramblas, the most celebrated street in town. The museum seat are the former Royal Shipyards, whose past goes back to the Gothic era. Associated inseparably with the history of the town's progress, the Shipyards are an example of preserved military architecture, whose spatial solutions guaranteed an opportunity to erect, repair and serve the galleys that comprised part of the Navy of the Crown of Aragon. The Maritime Museum, which moved into the Shipyards already in 1929, gained its present-day shape thanks to a design by the architects Esteve and Robert Terrades, who initiated their work in 1985. The exposition stresses specially those elements of the construction, which today are partly concealed. The instalment of contemporary building material is reversible and does not affect the authentic historical substance. The museum architecture has also made interesting use of glass – not by accident reflections on the glass sheets constitute an artistic extension and elongation of some of the fragments of the building. The most captivating effect achieved due to the reflec-

tions on glass and the multi-media is to be found on the deck of the royal galley "Real Juana de Austria", whose replica is one of the most prominent exhibits. Here, the designers made use of two screens – the first, a projection screen, is placed high above the galley, and a glass screen reflects the image from the former and becomes transparent whenever there is no projection. The visitor should stand on a gangplank over the stern and look towards the prow. Suddenly, from this perspective, there appear the figures of the oarsmen, working with great effort during a sea storm. The unforgettable impression is that of seeing ghosts from the past who have materialised in order to portray their struggle with the elements. The lighting in the museum can be divided into that which emphasizes the architecture and construction of the Royal Shipyards and that serving the expositions. In certain parts of the museum use has been made of new sources of light – the "LED" diodes applied already in numerous museums all over the world to create evocative settings. This veritable revolution in the domain of lighting is the reason why soon traditional bulbs will be totally eliminated as archaic and uneconomical.

The rich collections of the Maritime Museum have been divided into sections: the history of the port and royal shipyards of Barcelona, ship building, and the history of navigation and cartography, the world of the galley which reigned over the Mediterranean in the seventeenth century, as well as wars and conquests. The exhibitions features questions associated with journeys, discoveries, commerce and fishing, and interesting

collections of marine paintings, figureheads and votive models executed by persons saved at sea or commissioned for the souls of those who perished at sea. The entrance to the museum displays the wooden submarine "Ictineo" from 1859, and the coast – the schooner "Santa Eulalia", build in 1918 , which has been meticulously restored and is fully navigable.

□

FRANK GEHRY W TORONTO TRANSFORMACJA MUZEUM SZTUK PIĘKNYCH ONTARIO

Muzeum Sztuk Pięknych Ontario¹ (Art Gallery of Ontario), zwane potocznie AGO, jest jednym z największych muzeów sztuki w Kanadzie. Znajduje się w centrum Toronto, w najbliższym sąsiedztwie chińskiej dzielnicy. Muzeum zdobyło uznanie dzięki bogatej kolekcji sztuki europejskiej. W zbiorach AGO znajduje się wiele ciekawych eksponatów z okresu średniowiecza, renesansu, baroku oraz sztuki XIX i XX wieku. Muzeum posiada bogatą kolekcję sztuki kanadyjskiej. Jest aktywną placówką organizującą nieustannie nowe wystawy, propagującą nowe kierunki w sztuce współczesnej.

Historia

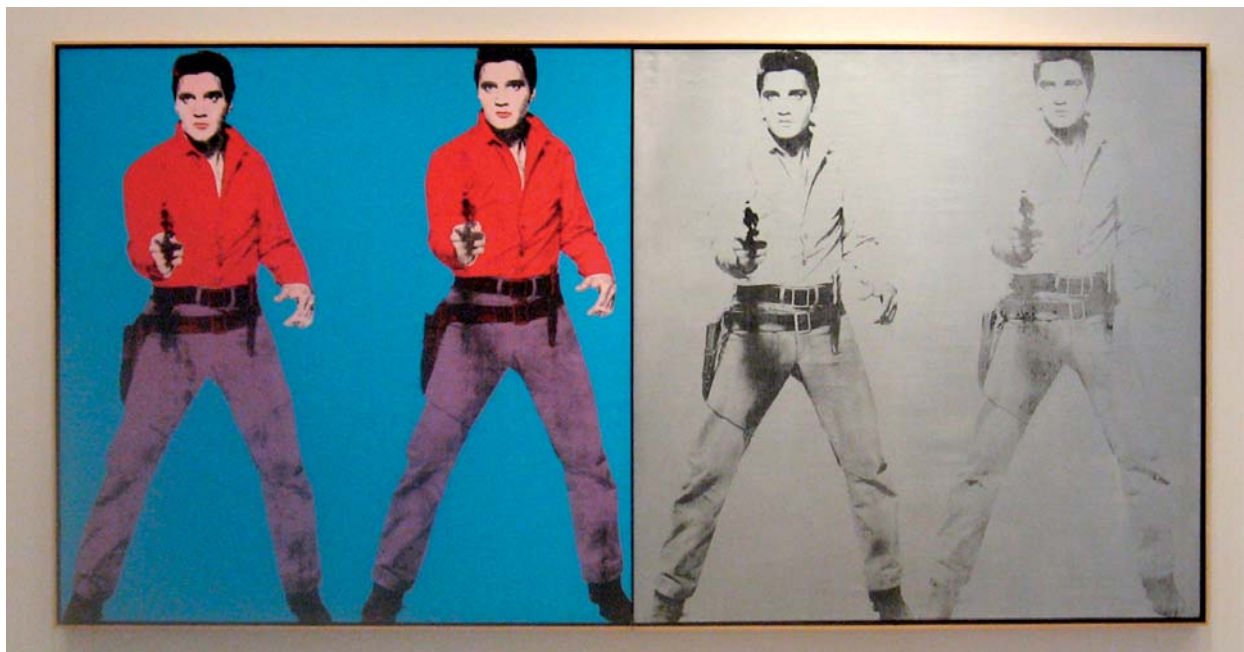
Muzeum, pod nazwą Muzeum Sztuki Toronto, zostało założone w 1900 r. przez grupę torontońskich miłośników sztuki. Placówka ta dwukrotnie w ciągu swego istnienia zmieniała nazwę². Od 1966 r. znana jest jako Muzeum Sztuk Pięknych Ontario (Art Gallery of Ontario). Nazwa ta została nadana, aby podkreślić rangę muzeum oraz nawiązać bliższą współpracę z władzami ontaryjskimi. W zamian za dodatkowe fundusze, muzeum zobowiązało się wprowadzić specjalne programy edukacyjne dla mieszkańców całego Ontario.

Pierwszą stałą siedzibę Muzeum Sztuki Toronto uzyskało w 1911 r. dzięki zapisowi Henrietty Boulton-Smith. Była to posiadłość i rezydencja z 1817 r. – The Grange³. W dwa lata po przejęciu darowizny, muzeum zorganizowało w niej inauguracyjną wystawę. Zarząd muzeum zdawał sobie jednak sprawę, że Grange nie



1. Północna elewacja Muzeum Sztuk Pięknych Ontario, potocznie zwanego Galerią Sztuki Ontario (Art Gallery of Ontario – AGO), lata 80., arch. Barton Myers

1. North façade of the Art Gallery of Ontario (AGO) in the 1980s, arch. Barton Myers



2. Elvis Presley, obraz Andy'ego Warhola

2. Painting of Elvis Presley by Andy Warhol

jest odpowiednim miejscem na organizowanie wystaw malarstwa i stanowi tylko tymczasową siedzibę. Już od 1911 r. zaczęto gromadzić fundusze na wybudowanie nowego gmachu tuż obok rezydencji, z przeznaczeniem na galerię. Pierwsza część nowego muzeum została zrealizowana wg projektu znanej kanadyjskiej firmy architektonicznej Pearson & Darling w 1918 roku.



W związku z szybko rosnącą kolekcją, dalsze rozbudowy nastąpiły już w latach 1926 i 1935⁴.

Okres powojenny przyniósł kolejne zmiany. W latach 60. architektoniczne elementy Beaux-Art, pierwotnego stylu budynku, zostały zastąpione modernistycznymi. Z dużym uznaniem spotkała się rozbudowa AGO przeprowadzona w latach 80. przez Bartona Myersa. Dzięki niej muzeum uzyskało ponad 9 tys. m² dodatkowej przestrzeni wystawienniczej i mogło otworzyć 30 nowych galerii⁵. Zabytkowy budynek Grange został połączony wówczas szklanym atrium z salami wystawowymi muzeum. Jak stwierdził znany krytyk architektury Justin Henderson: *Ta elegancko pomyślana i wykonana rozbudowa umieściła Galerię Sztuki Ontario wśród czołowych muzeów świata*⁶.

Kolekcje, wystawy i programy

Muzeum Sztuk Pięknych Ontario jest jednym z dziesięciu największych państwowych muzeów sztuki na terenie Ameryki Północnej. Posiada w swojej kolekcji ponad 75 tys. artefaktów. Większość swoich zbiorów muzeum zawdzięcza darowiznom mecenasów i kolekcjonerów sztuki. Dzięki donacji magnata finansowe-

3. Fragment galerii z rzeźbami Henry'ego Moore'a

3. Fragment of Gallery with Henry Moore sculptures

4. Fragment galerii z obrazami Lawrena Harrisa, członka kanadyjskiej Grupy Siedmiu
4. Fragment of Gallery with paintings of Lawren Harris, member of Canadian Group of Seven

go Franka Portera Wooda, w 1955 r. kolekcja sztuki europejskiej AGO została wzbogacona m.in. o prace Tycjana, Tintoretta, Rembrandta, Halsy, van Dycka, Goyi, Pissarra, Renoira, Utrilla, Moneta i Rodina⁷. Spośród wielu donatorów sztuki europejskiej należy także wymienić Ayalę Zacks, która podarowała muzeum w 1970 r. m.in. dzieła Picassa, Chagalla, Daumiera i Modiglianiego⁸.

Kolekcja współczesnej sztuki ilustruje ewolucję ruchów artystycznych na terenie Kanady, Stanów Zjednoczonych i Europy. Znajdują się tu prace Andy'ego Warhola, Cleasa Olenburga czy Jenny Holzer.

Muzeum posiada bogate i różnorodne zbiory sztuki kanadyjskiej. W kolekcji znajdują się zarówno XIX-wieczne obrazy Corneliusa Krieghoffa, jak i pejzaże najbardziej znanych kanadyjskich artystów z okresu międzywojennego: Toma Thomsona, Emily Carr i tzw. Grupy Siedmiu. AGO aktywnie propaguje sztukę współczesnych artystów kanadyjskich, takich jak: Michael Snow, Joe Faffard, Sorel Etrog czy David Altmejd.

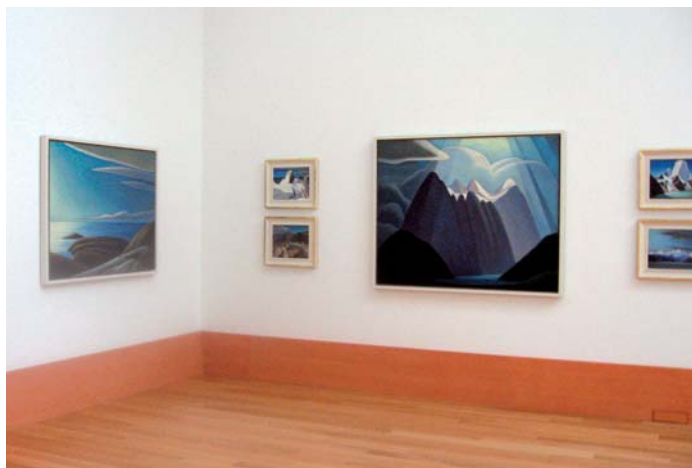
Wśród zbiorów sztuki artystów indiańskich, wyróżniają się prace Norvala Morrisseau, malarza z plemienia Ojibwa, który zdobył międzynarodową sławę.

Chlubą kolekcji kanadyjskiej są także największe na świecie zbiory sztuki inuickiej, wzbogacone w ostatnich latach przez dary Ester i Artura Gelberów.

AGO ugruntowało swoją międzynarodową renomę dzięki pozyskaniu w 1974 r. darowizny słynnego angielskiego rzeźbiarza Henry'ego Moore'a⁹. Dyrekcja muzeum nie wahała się zadedykować mu przestrzeni galerii: Centrum Rzeźby Henry'ego Moore'a. Obecnie muzeum posiada ponad 1000 artefaktów dotyczących tego twórcy, w tym ponad 20 naturalnej wielkości form odlewniczych znanych rzeźb artysty. Na zewnątrz budynku ustawiona została jedna z największych rzeźb Moore'a – *Dwie duże formy*.

AGO przygotowuje około 10 wystaw rocznie. Dużym powodzeniem cieszyły się w ostatnich latach

5. Obraz z cyklu *Człowiek zamieniający się w ptaka-grzmota*, autorstwa indiańskiego artysty z plemienia Ojibwa – Norvala Morrisseau
5. Painting from the cycle *Man Changing into a Thunderbird* by Ojibwa tribe artist Norval Morrisseau



wystawy zorganizowane we współpracy z rosyjskim Ermitażem: „Rubens i jego epoka”, „Od Gauguina do Matisse'a” i „Katarzyna Wielka”¹⁰.

Działalność edukacyjna AGO przyjmuje wiele form. Oprócz programów dla dzieci i młodzieży szkolnej, zorganizowane są również kursy dla dorosłych. Każdy może się zapisać na wykłady, dyskusje o sztuce, zajęcia praktyczne jak rysunek czy malarstwo.

Muzeum posiada własną bibliotekę i archiwum dostępne dla szerokiej publiczności. W budynku znajduje się sala kinowa, w której od 1990 r. rozpoczęło





6. Galeria Włoska, arch. Frank Gehry

6. Gallery Italia, arch. Frank Gehry

swą działalność Cinematheque Ontario – kino studyjne o podobnym charakterze jak warszawski Iluzjon.

Ciekawą inicjatywą muzeum jest Kolekcja X. Jest to internetowa wersja ogólnodostępnej bazy danych, gdzie każdy może umieścić swoje prace artystyczne, skomentować prace innych, lub stworzyć unikalną



galerię na dowolny temat. W obecnej chwili internauci stworzyli już ponad 150 galerii.

Darowizna Kennetha Thomsona¹¹

W 2002 r. muzeum wzbogaciło się o bardzo cenną kolekcję kanadyjskiego magnata prasowego Kennetha Thomsona. Jego darowizna, licząca ponad 2 tys. dzieł sztuki, była największą, jaką AGO otrzymało w ostatnich latach. Zawiera ona cenne eksponaty sztuki europejskiej, w tym legendarny XII-wieczny relikwiarz – Malmesbury Châsse, rzeźby z kości słoniowej z okresu średniowiecza i baroku, średniowieczne manuskrypty i miniaturowe rzeźbione portrety z XVIII i XIX wieku. Najcenniejszym dziełem w kolekcji jest obraz Petera Paula Rubensa *Masakra niewiniątek*, zakupiony za rekordową sumę 77 mln dolarów. Znajduje się w niej także wiele cennych dzieł znanych artystów kanadyjskich, m.in.: Lawrena Harrisa, J. E. H. MacDonalda, Fredrica Varleya z Grupy Siedmiu, Toma Thomsona, Paula Kane'a i Williama Kurelka.

Unikalna kolekcja modeli statków Thomsona zawiera ponad 130 egzemplarzy wykonanych z wielkim kunsztem miniaturowych okrętów. Wyjątkowo cenne są XVII- i XVIII-wieczne brytyjskie modele statków wykonane w skali 1:48 dla Royal Navy. Pomagały one Admiralicji Brytyjskiej, nie zawsze potrafiącej odczytać skomplikowane rysunki techniczne, podejmować decyzje dotyczące udoskonalania okrętów wojennych. W rezultacie modele te w sposób pośredni przyczyniły się do supremacji Brytyjskiej Marynarki na morzu w owym czasie. W późniejszym okresie wiele modeli tworzono specjalnie dla przedstawicieli bogatej arystokracji. Część miniaturowych statków w kolekcji Thomsona jest dziełem więźniów wojen napoleońskich. Dla zabicia czasu budowali oni modele z dostępnych sobie materiałów: kawałków drewna, kości, ludzkich lub końskich włosów. Modele te były następnie sprzedawane kolekcjonerom.

Ciekawe są również miniatury statków z XIX i XX w. – wśród nich są zarówno kutry i traulery, pasażerskie statki parowe, jak i niszczyciele oraz krążowniki z II wojny światowej.

Kenneth Thomson oprócz kolekcji ofiarował AGO 70 mln dolarów przeznaczonych na rozbudowę muzeum. Niestety nie doczekał się otwarcia nowego AGO, zmarł na atak serca w czerwcu 2006 roku.

7. Południowa elewacja AGO, 2008 r., arch. Frank Gehry

7. South façade of the AGO, 2008, arch. Frank Gehry



8. Atrium z kręconymi schodami, arch. Frank Gehry

8. Atrium with spiral stairs, arch. Frank Gehry

Frank Gehry i transformacja AGO

W 2002 r. ogłoszono projekt przekształcenia AGO, m.in. w celu pomieszczenia bogatej kolekcji Kennetha Thomsona. Na początkowym etapie planowania brano pod uwagę wzniesienie nowego budynku w innym miejscu, nad brzegiem jeziora Ontario. Koncepcja ta została jednak dość szybko odrzucona ze względu na zbyt wysokie koszty. Postanowiono więc zachować dotychczasową lokalizację, nie zmienioną od początku istnienia muzeum, i dokonać kolejnej jego przebudowy. Dyrektor AGO, Matthew Teitlebaum, zdecydował się wybrać konkretnego architekta, zamiast organizować konkurs na projekt przebudowy. Wybór padł na Franka Gehry'ego, nie tylko dlatego, że jest słynnym architektem, ale również ze względu na fakt, iż Gehry urodził się w Toronto i wychował się w najbliższym

9. Północna elewacja AGO, 2008 r., arch. Frank Gehry

9. North façade of the AGO, 2008, arch. Frank Gehry

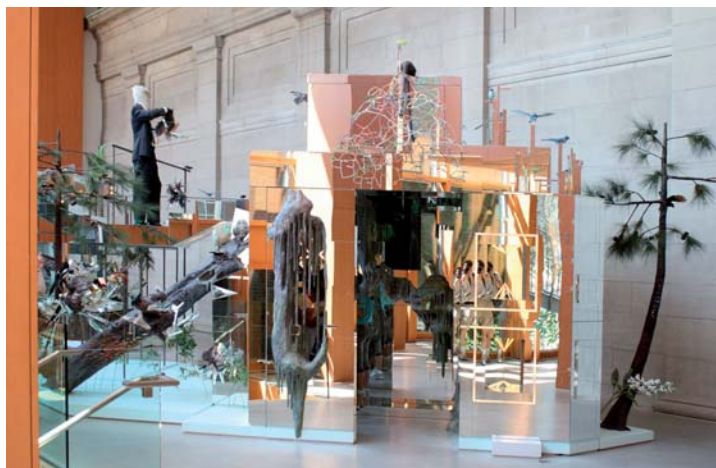
sąsiedztwie AGO¹². Uznano, iż nikt inny tylko Frank Gehry potrafi w sposób wizjonerski zaprojektować nowe przestrzenie wystawiennicze dla pomieszczenia bogatej kolekcji Thomsona, a także jest w stanie przeprogramować cały budynek, by dostosować go do współczesnych potrzeb. Projekt ten był wyzwaniem dla architekta, ze względu na ograniczoną przestrzeń, sąsiadującą zabudowę i konieczność stworzenia nowej bryły, która w spójny sposób pozwoliłaby połączyć istniejące, historyczne elementy zabudowy z nowymi.

Architektura nowego AGO wydaje się skromna w porównaniu z najbardziej znanymi pracami Gehry'ego, takimi jak Muzeum Guggenheima w Bilbao, budynek Deutsche Bank w Berlinie czy Sala Koncertowa Wálta Disneya w Los Angeles. Przekształcony budynek muzeum ma jednak wiele charakterystycznych dla tego architekta elementów.

Najbardziej zwraca uwagę szklana, łukowata, 180 metrowej długości elewacja północna, biegnąca wzdłuż ulicy Dundas. Z zewnątrz dobrze widoczna konstrukcja z drewnianych żeber kojarzy się z przezroczystym kadłubem statku lub ze szkieletem ogromnej ryby. Na pierwszym piętrze znajduje się galeria rzeźby ufundowana przez mieszkańców Toronto pochodzenia włoskiego, na ich cześć nazwana Galleria Italia. Dzięki przeszklonej ścianie zwiedzający muzeum mogą ujrzeć z innej niż zwykle perspektywy XIX-wieczne wiktoriańskie kamienice znajdujące się po przeciwnej stronie ulicy, przechodnie natomiast mogą oglądać z zewnątrz rzeźby umieszczone w galerii. W ten sposób uzyskano syntezę przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej muzeum.

Od strony południowej AGO, tuż za historycznym Grange'm, Frank Gehry zaprojektował czteropiętrowy budynek z płaską elewacją, obłożoną niebieskimi płytami tytanowymi – ulubionym materiałem architekta. Centralny fragment tej elewacji został przeszklony.





10. Indeks, surrealistyczna rzeźba kanadyjskiego artysty Davida Altmejda

10. *The Index*, surrealistic sculpture by Canadian artist David Altmejd

Jedynym elementem urozmaicającym jej wygląd jest zewnętrzna spiralna klatka schodowa.

Innym ważnym zadaniem było przeorganizowanie komunikacji wewnętrznej muzeum i stworzenie logicznego układu, ułatwiającego zwiedzanie. Historyczny dziedziniec – Walker Court – stał się z powrotem punktem centralnym AGO. Nowa spiralna klatka schodowa umożliwia łatwe przemieszczanie się między piętrami.

Galerie sztuki współczesnej zostały umieszczone na dwóch górnych piętrach nowego budynku, dzięki temu pozostałe zbiory mogły być na nowo rozmieszczone w galeriach w dawnej części muzeum. Najniższa kondygnacja budynku została wykorzystana jako miejsce ekspozycji kolekcji modeli statków Thomsona, dla której Frank Gehry zaprojektował specjalne przeszkłone, faliste gabloty.

Zgodnie z trendami panującymi w muzeach amerykańskich nie mogło zabraknąć nowego sklepu muzealnego i restauracji, którą dla uhonorowania projektanta muzeum nazwano Frank.



11. Galeria Leonard – stała wystawa malarstwa kanadyjskiego

11. Leonard Gallery – permanent exhibition of Canadian paintings

Całkowity koszt projektu wyniósł 276 mln dolarów¹³.

Muzeum Sztuk Pięknych w Ontario jest jak dotąd pierwszym i jedynym budynkiem zaprojektowanym przez Franka Gehry'ego w jego rodzinnym mieście.

Przeprojektowane przez Gehry'ego AGO zostało otwarte 14 listopada 2008 r. i spotkało się z bardzo przychylnym przyjęciem wśród mieszkańców Toronto. Przez pierwsze trzy dni po jego otwarciu tysiące osób skorzystało z okazji zwiedzenia za darmo nowego dzieła Gehry'ego.

W prasie pojawiły się liczne artykuły dotyczące przebudowy: *AGO może nie jest jednym z największych projektów Franka Gehry'ego, lecz z pewnością jest jednym z jego najlepszych... Mówiąc krótko, nowe przekształcenie muzeum jest arcydziełem Gehry'ego, a co równie ważne jest to najbardziej lekka, prosta architektura jaką miasto Toronto kiedykolwiek widziało* pisał Christopher Hume w „Toronto Star”¹⁴. Natomiast Nicolai Ourossoff w „New York Times”¹⁵ stwierdził: *AGO może całkowicie zaskoczyć*

12. Modele statków z kolekcji Thomsona, projekt wystawy – Frank Gehry

12. Thomson Collection of ship models, exposition designed by Frank Gehry

(Wszystkie fot. A. M. Dittwald)

fanów architekta. Zamiast krzykliwej kreacji, to może być uznane za jeden z najbardziej delikatnych i powściągliwych projektów Gehry'ego. Nie jest to budynek doskonały,

jednakże jego falująca szklana fasada przypomina kryształowy statek dryfujący przez miasto. Jest to mistrzowski przykład, jak tchnąć życie w mury starej budowli.

Przypisy

¹ Angielska nazwa Art Gallery of Ontario jest myląca i sugeruje, że jest to galeria a nie muzeum. Francuska nazwa placówki: Musée des Beaux-arts de l'Ontario lepiej oddaje prawdziwą funkcję tej instytucji. W artykule przyjąłem tłumaczenie Art Gallery of Ontario jako Muzeum Sztuk Pięknych Ontario.

² Oficjalne nazwy angielskie muzeum: w latach 1900-1919 – Art Museum of Toronto, w latach 1919-1966 – Art Gallery of Toronto, od 1966 – Art Gallery of Ontario.

³ R. Fulford, [w:] *Frank Gehry in Toronto*, London 2009, s. 74.

⁴ P. McHugh, *Toronto Architecture*, Toronto 1985, s. 186.

⁵ J. Henderson, *Museum Architecture*, Gloucester 1998, s. 26.

⁶ *Ibidem*.

⁷ R. Fulford, *op.cit.*, s. 78

⁸ *Ibidem*, s. 82.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ <http://www.ago.net/fact-sheet> 7 VII 2009.

¹¹ *Kenneth Thomson the Collector: The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario*, Toronto 2009.

¹² D. Reid, *Frank Gehry: Toronto*, Toronto 2006, s. 22.

¹³ <http://www.ago.net/fact-sheet> 10 VII 2009.

¹⁴ C. Hume, *Revamped AGO a Modest Masterpiece*, "Toronto Star", 13 XI 2008.

¹⁵ N. Ourossoff, *Gehry Puts a Very Different Signature on His Old Hometown's*, "New York Times", 14 XI 2008.

Aleksandra Magdalena Dittwald

Frank Gehry in Toronto Transformation of the Art Gallery of Ontario

The Art Gallery of Ontario (AGO) is one of the largest public museums in North America. It has an expansive collection of 79.000 artifacts. It is located in Toronto downtown, near Chinatown.

The museum, first known as the Art Museum of Toronto, was established in 1900 by a group of private citizens and art enthusiasts. In 1911, it found its first permanent residence in the Grange mansion. In 1918, Canadian architects Pearson & Darling designed a new museum building, adjacent to the Grange. Over the time the building underwent many expansions, with a post-modernist renovation by Barton Myers Architects in the eighties. More than half of the AGO's collection is made up of works by Canadian artists.

All important Canadian artists are presented in the museum, including 19th century painter Cornelius Krieghoff, artists from the *Group of Seven*, female painter Emily Carr, contemporary artists Michael Snow, Sorel Etrog and Ojibwa painter Norval Morrisseau. AGO's Inuit collection is one of the most comprehensive in the world.

Thanks to benefactors E.P Wood and A. Zacks, the museum collection of European art consists of works by Tycjan, Tintoretto, Rembrandt, Hals, van Dyck, Goya, Renoir, Monet, Rodin, Modigliani, Picasso and Warhol.

In 1974, the famous British sculptor Henry Moore donated a large collection of his works to the AGO. In response a gallery has been dedicated to him. Today, museum possesses over 1000 artifacts related to the British sculptor.

In 2002, the museum received another important donation from Kenneth Thompson. Among 2000 artifacts in Thompson collection are: Rubens' *The Massacre of the Innocents*, 12th century Malmesbury Châsse from Limoges, many works of Canadian artists and a unique collection of 17th and 18th century ship models. To accommodate the Thompson collection, an expansion and revitalization was required. The project was called Transformation AGO. Architect Frank Gehry was selected not only because he is world-renowned architect, with many museum commissions, best known Guggenheim Museum in Bilbao, but also because he was born and grown up in Toronto, very close to AGO's location. Kenneth Thompson was a major benefactor of Transformation AGO, donating not only his art collection, but also providing \$70 million towards the renovation.

The AGO reopened in November 2008. The most characteristic element of the design is a new glass and wood façade - the *Galleria Italia* - spanning 180 meters along Dundas Street, shaped like a ship's hull, allowing visitors to see outside and passersby to see inside. On the south side, a new four-storey south wing was added, clad in glass and sheets of blue titanium, overlooking the historic Grange.

The architecture of the new AGO is far from Gehry's typical works, but has been very well received and some critics called it 'constrained masterpiece'.

□

W SŁUŻBIE SPOŁECZNOŚCI LOKALNEJ MUZEUM TOWARZYSTWA HISTORYCZNEGO W BUFFALO, NY

Początki osadnictwa europejskiego na terenach obecnego miasta Buffalo w stanie Nowy Jork sięgają końca XVIII wieku. Mała, licząca kilkadziesiąt domów osada handlowa położona nad Buffalo Creek, została niemal doszczętnie spalona przez Anglików w czasie wojny w roku 1812. Dwa domy, które ocalały przed pożogą, stały się zaczątkiem odbudowy miasta. Nadzwyczaj prężny rozwój miasta był możliwy przede wszystkim dzięki temu, że właśnie w Buffalo od 1825 r. kończył swój bieg kanał Erie łączący Wielkie Jeziora (i tym samym miasta leżące na ich brzegach) z rzeką Hudson i Atlantykiem. Miasto rozwijające swoją działalność wokół handlu i transportu uzyskało prawa miejskie już w 1832 r.; liczyło wówczas około 10 tys. mieszkańców. Rozwój był na tyle dynamiczny, że w końcu XIX w. Buffalo stało się największym na świecie portem przeładunkowym zboża, a już około początku nowego stulecia ósmym co do wielkości miastem w Stanach Zjednoczonych. W kilka lat po uzyskaniu praw miejskich doprowadzono kolej do Buffalo i stopniowo miasto stało się

olbrzymim węzłem kolejowym; było to zresztą przyczyną stopniowego spadku znaczenia transportu kanałem Erie, doprowadzając ostatecznie do jego zamknięcia w 1918 roku.

Buffalo przez dziesięciolecia rozwijało się na różnych polach: stało się ważnym ośrodkiem hutnictwa, produkcji samochodowej (Pierce Arrow), elektryfikacji. To właśnie tutaj zainstalowano pierwsze w USA elektryczne latarnie uliczne w 1881 r. i wtedy miasto uzyskało przydomek Miasta Światła (*City of Light*). Buffalo znane jest również jako bardzo ważny punkt na trasie tzw. Underground Railroad, czyli nieformalnej organizacji pomagającej niewolnikom w przedostawaniu się do Kanady lub tych stanów amerykańskich, gdzie niewolnictwo było zakazane.

Po II wojnie światowej rozpoczął się gorszy okres

1. Front budynku zaprojektowanego przez George'a Cary'ego, przed budynkiem ozdobne kandelabry z brązu zaprojektowane przez J. Woodley'a Goslinga

1. Front of the building designed by George Cary, in front: ornamental bronze candelabras designed by J. Woodley Gosling



2. Południowy portyk budynku muzeum, przed nim statua Abrahama Lincolna autorstwa Charlesa Niehausa
2. Southern portico of the museum building, in front: statue of Abraham Lincoln by Charles Niehaus

dla miasta – rozwój przemysłu metalowego na Dalekim Wschodzie stopniowo doprowadził do zamknięcia wszystkich hut w Buffalo i okolicznych miastach, zaś rozbudowa sieci autostrad i budowa Drogi Wodnej Świętego Wawrzyńca spowodowały utratę pierwszorzędnej pozycji w zakresie transportu kolejowego, z czasem doprowadzając do niemal zupełnego zaniku ruchu kolejowego. Od lat 50. ubiegłego wieku rozpoczął się również powolny spadek liczby ludności: obecnie miasto zamieszkuje około 280 tys. mieszkańców, to jest mniej więcej połowę stanu zaludnienia, jaki był około roku 1950, tyle samo natomiast, co w końcu XIX wieku. Ten stan spowodowany jest z jednej strony sytuacją ekonomiczną, a z drugiej – ogóln amerykańskim trendem suburbanizacji. Obecnie miasto, choć przeżywa kryzys, znane jest jako prężny ośrodek akademicki. Należy tu przede wszystkim wymienić uczelnie założone już w wieku XIX: University of Buffalo (ufundowany w 1846 r.) oraz Canisius College – katolicką uczelnię działającą od 1870 roku.

Młode i prężnie rozwijające się miasto już wkrótce stało się obiektem zainteresowań historycznych, co zaowocowało utworzeniem w 1862 r. Towarzystwa Historycznego (obecnie noszącego nazwę Buffalo and Erie County Historical Society – BECHS). Inicjatorem był były prezydent Stanów Zjednoczonych Millard Fillmore, który już wcześniej przyczynił się do założenia uniwersytetu. W czasie adresu wygłoszonego podczas inauguracji podkreślał konieczność sięgania do zasobów historii miasta (wszak istniało wówczas zaledwie od kilkudziesięciu lat!), która miała być nauką na przyszłość. Według niego ludzie są *niczym aktorzy, którzy pojawiają się na scenie tylko po to, by w wielkim dramacie życia odegrać rolę wyznaczoną im przez Opatrzność, a potem zniknąć z naszych oczu na zawsze. Ich dzieła jednak, materialne i duchowe, pozostają, błogosławione lub przeklinane przez ludzi, zależnie od tego czy były dobre, czy złe.* Rola Towarzystwa Historycznego polegała – jak wielokrotnie podkreślano – na zachowywaniu znaków przeszłości. Ostatnia część przemówienia

3. Hall główny muzeum, po prawej fortepian z Wystawy Panamerykańskiej
3. Main hall of the museum, to the right: a piano from the Pan-American Exposition



Fillmore'a jest często cytowana i stanowi swego rodzaju sformułowanie misji Towarzystwa: *Niech ta instytucja będzie wielkim repozytorium wszystkich rzeczy, które mają rzucać światło na naszą historię. Książki, gazety, listy, broszury, mapy, medale i zabytki wszelkiego rodzaju powinny tu być zdeponowane. A nasi obywatele niech zjednoczą serca i dłonie w budowaniu społeczeństwa, które jeśli oddaje sprawiedliwość zmarłym, odzwierciedla szacunek dla żyjących.* Poza tworzeniem kolekcji wszelkich śladów historii Buffalo, a później także Hrabstwa Erie, Towarzystwo uznawało za swój cel gromadzenie i publikowanie danych statystycznych dotyczących handlu, przemysłu i życia gospodarczego tego obszaru. Dane i doniesienia o działalności Towarzystwa publikowane były w dorocznych raportach, które sukcesywnie ukazywały się w okresie 1887-1952, a także w licznych wydawnictwach o charakterze roczników (np. „Publications of the Buffalo Historical Society”





4. Wejściowe drzwi do muzeum zaprojektowane przez J. Woodley'a Goslinga, przedstawiające personifikacje Historii i Etnologii
4. Entrance door to the museum designed by J. Woodley Gosling and depicting the personifications of History and Ethnology

czy „Niagara Frontiers Museum Notes”), jak i kwartalników („Niagara Frontier”) oraz miesięczników („Newsletter”). Od samego początku organizowano również wystawy – pierwszą salę ekspozycyjną otwarto w 1863 r., a biblioteka otworzyła swe podwoje w roku 1872.

Początkowo muzeum mieściło się w pomieszczeniach tymczasowych. Okazja do uzyskania własnego budynku pojawiła się w końcu XIX wieku. Jego historia wiąże się z bardzo istotnym epizodem w dziejach miasta – ogólnoamerykańską wystawą „Pan-American Exposition”. Dla organizacji wystawy powołana została w 1897 r. Pan-American Exposition Company, która ostatecznie zdecydowała, że wystawa odbędzie się właśnie w Buffalo. Początkowa rywalizacja pomiędzy tym miastem a sąsiednim Niagara Falls została rozstrzygnięta na korzyść Buffalo ze względu na dużą populację i istniejący już system dróg i kolej. Zadania wystawy ogniskowały się wokół dwóch głównych celów. Pierwszym było zbliżenie obu Ameryk, stworzenie wię-

zi przyjaźni oraz ekonomicznych powiązań pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Ameryką Środkową i Południową. Drugim celem była promocja elektryczności i przesyłania jej na odległość – wystawa została oświetlona prądem wytworzonym 40 kilometrów dalej, w Niagara Falls. Miasteczko wystawowe, składające się z ponad dziewięćdziesięciu budynków, wybudowano w stylu baroku południowoamerykańskiego – miał to być ukłon w kierunku sąsiadów z Ameryki Łacińskiej. Podstawowym budulcem były gips i drewno, zadbane również o estetykę – budynki były bardzo kolorowe: od rozmaitych odcieni szarości i żółci po zieleń, błękit, czerwień, fiolet, złoty i kość słoniową. Ponadto umieszczono na wystawie ponad 500 rzeźb, z których 125 było oryginalnymi dziełami znanych twórców amerykańskich. Wśród rozmaitych budowli warto wspomnieć wysoką na około 37 m Electric Tower – wieżę, która, gdy oświetlona, widoczna była z odległości kilkudziesięciu kilometrów. Wystawa była rzeczywiście promocją oświetlenia elektrycznego – zamontowano tu ponad 200 tys. żarówek, które w nocy stwarzały bajkowy wizerunek miasteczka wystawowego. Dziś replika wieży, wybudowana już z trwałego materiału, zdobi centrum Buffalo. Wśród wielu atrakcji wystawowych można wspomnieć takie wydarzenia, jak pokaz kongresu Indian, w którym wzięło udział ponad 700 członków z 42 plemion (w tym zwolnieni na ten czas więźniowie stanowi – Crazy Snake i Geronimo), występy karlicy Chiquity, która mówiła kilkoma językami, grała na fortepianie, śpiewała i była jedną z największych atrakcji, tuż obok domu do góry nogami, do którego wchodziło się przez dach, symulowanej podróży na księżyc i degustacji licznych kuchni narodowych.

Jeszcze jeden z budynków, chociaż rozebrany zaraz po zakończeniu wystawy, zapisał się na trwałe w historii Ameryki – Świątynia Muzyki (The Temple of Music), mieszcząca w sobie audytorium dla 2200 osób oraz balkon, na którym umieszczono wielkie organy kościelne. To właśnie Temple of Music stała się sceną tragicznego wydarzenia, które odcisnęło się piętnem na historii wystawy, a także, niestety, kojarzone jest z Polakami w Ameryce. Niejaki Leon Czołgosz, anarchista, w okolicy Świątyni Muzyki 6 września 1901 r. postrzelił wizytującego wówczas wystawę prezydenta Williama McKinleya, który – mimo natychmiastowych zabiegów operacyjnych – zmarł kilka dni później. Czołgosz został stracony półtora miesiąca po tragicznym wydarzeniu.

Wystawa stała się jednak, pomimo tego fatalnego akcentu, wielkim sukcesem. W ciągu kilku miesięcy jej trwania od maja do listopada 1901 r. odwiedziło Buffalo 8 milionów ludzi. Ta wielka masa odwiedza-

jących przyczyniła się w oczywisty sposób do postępu gospodarczego, stała się także impulsem do promowania miasta i okręgu Erie oraz przyczynkiem do dalszego i bardzo prężnego rozwoju. Podkreśla się również wpływ wystawy na sytuację ekonomiczną i integrację grup imigranckich.

Jedyny budynek, który powstał z okazji „Pan-American Exposition” i z założenia był inwestycją trwałą, to budynek mieszczący ekspozycję stanu Nowy Jork. Został wybudowany za niebagatelną sumę 170 tys. dolarów przy współdziałaniu finansowym władz stanowych (100 tys.), miejskich (25 tys.) i Buffalo Historical Society (45 tys.). Według intencji inwestorów, budynek miał po wystawie stać się siedzibą muzeum Towarzystwa Historycznego i otworzyć swe podwoje dla publiczności.

Zaprojektowanie gmachu powierzono młodemu architektowi George’owi Cary’emu, który niedawno wrócił po skończonych studiach w Ecole des Beaux-Arts w Paryżu (notabene był pierwszym mieszkańcem Buffalo, który tam ukończył studia). Budynek, wybudowany z marmuru wermonckiego, został zaprojektowany w stylu neoklasycystycznym, a jego południowy portyk, zwrócony ku jezioru w parku Delaware, jest pomniejszeniem (w skali 3/4) wschodniej ściany Partenonu. Na szerokim tarasie posadowiono na marmurowym bloku naturalnej wielkości brązową rzeźbę przedstawiającą Abrahama Lincolna, autorstwa Charlesa Niehaus. Została ona ufundowana przez Juliusa E. Francis i w 1902 r. podarowana Towarzystwu Historycznemu przez Stowarzyszenie „Urodziny Lincolna” (Lincoln Birthday Association). Julius E. Francis był aptekarzem z Buffalo, który poświęcił swoje życie uhonorowaniu pamięci prezydenta Lincolna, i to dzięki niemu muzeum posiada w swojej kolekcji wiele pamiątek po szesnastym prezydencie Stanów Zjednoczonych. Na uwagę zasługują również wykonane z brązu i ważące niemal dwie tony drzwi wejściowe do budynku, ozdobione personifikacjami Historii i Etnologii. Zaprojektowane zostały przez J. Woodley’a Gos-

linga, a ufundowane, podobnie jak brązowe kandelabry zdobiące wejście, przez jednego z prezydentów Towarzystwa – Andrew Langdona.

Istotne dla dzisiejszego kształtu muzeum okazały się decyzje podjęte w 1927 r., kiedy to postanowiono rozbudować gmach. Projekty powierzono powtórnie Cary’emu, który dodał do starej, zbyt małej bryły, dwa skrzydła – we wschodnim pomieszczeniu znalazła biblioteka, zaś zachodnie stanowi sala wykładowa na 250 miejsc. W 1929 r. ściany budowli ozdobione zostały jedenastoma marmurowymi reliefami wyrzeźbionymi przez Edmunda Amateisa, przedstawiającymi istotne momenty w historii miasta, jak chociażby otwarcie kanału Erie czy wizytę generała La Fayette’a w Buffalo.

Główny budynek muzeum mieści w sobie wystawy, bibliotekę, salę odczytową i częściowo biura. Od kilkunastu lat muzeum zajmuje także znajdujący się nieopodal budynek, tzw. Resource Center, gdzie poza magazynami i biurami znajduje się ekspozycja dotycząca Wystawy Panamerykańskiej, otwarta w stulecie wydarzenia, w 2001 roku. Ze względu na niedobory w zatrudnieniu, wystawa ta udostępniana jest publiczności wyłącznie po uprzednim umówieniu. Urządzona jest nowoczesnie, z użyciem środków multimedialnych i w ciekawy sposób naświetla historię wydarzeń sprzed stu lat. Można tu odnaleźć interesujące pamiątki, jak chociażby jedną z żarówek oświetlających Electric Tower; istnieje również możliwość obejrzenia archiwalnych zapisów filmowych. Wśród wielu innych obiektów chyba najbardziej poruszające są pamiątki po zastrzelonym prezydencie McKinley’u, m.in. narzędzia



5. Fragment wystawy dotyczącej Indian Amerykańskich

5. Fragment of an exhibition about the American Indians



6. Makieta kolei przedstawiająca teren Western New York z początku XX w. – umieszczone tu zostały elementy mające aktywizować widzów

6. Model of a railway presenting the terrain of Western New York at the beginning of the twentieth century – the featured elements are to activate the visitors

chirurgiczne, które użyte były podczas operacji, a także wyeksponowane w ich bezpośrednim sąsiedztwie kajdanki zabójcy prezydenta. Znajduje się tu również niewielki kiosk, jedyny jaki ocalał z Wystawy Panamerykańskiej, którego przeznaczenie ginie jednak w mrokach nieodległych przecież dziejów miasta.

Kolekcje muzealne od samego początku pochodzą niemal wyłącznie z darów. Obejmują przede wszystkim przedmioty stanowiące świadectwa historii Buffalo i okolic, często również o znaczeniu ogólnonarodowym, jak chociażby wspomniane pamiątki po prezydentach Lincolnie, Fillmore czy McKinley’u. Można tu również znaleźć przedmioty, które imigranci, podróżnicy lub żołnierze walczący na rozmaitych światowych frontach uważali za wartościowe i ofiarowali do zbiorów. W sumie obecnie na zbiory muzeum składa się około 100 tys. obiektów, 2 tys. rękopisów, blisko 200 tys. fotografii i księgozbiór liczący 20 tys. tytułów.

Wystawy muzeum znajdujące się w głównym budynku zostały urządzone w taki sposób, by ukazać świetność przeszłości Buffalo w sposób przekrojowy. Znajdują się na dwóch poziomach – w piwnicy oraz na pierwszym piętrze. Parter zajmuje biblioteka i audytorium, w hallu prezentowane są natomiast wystawy czasowe. Tu również znajduje się wykonany w klasycznym stylu specjalnie na „Wystawę Panamerykańską” mahoniowy fortepian firmy Steinway.

Najniżej położona jest wystawa przedstawiająca miasto sprzed pożogi w 1812 roku. Znajduje się tu model wykonany w 1932 r., dający wyobrażenie o tym, jak kształtowało się osadnictwo; w 1812 r. było tu około stu domostw. Zrekonstruowane zostały także najstarsze wnętrza mieszkalne i użyteczności publicz-

nej. Można tu obejrzeć warsztaty tkackie, kuźnię, urząd pocztowy i szynk. Sale te są w ciągu roku szkolnego miejscem, gdzie prowadzone są zajęcia edukacyjne dla dzieci.

W podziemiu znajdują się dwie kolejne wystawy stałe i duża sala wystaw czasowych. Stała wystawa, zainicjowana i sponsorowana przez Ligę Młodzieżową w Buffalo (Junior League of Buffalo), przedstawia ulicę Buffalo w 1870 roku.

Po wojnie secesyjnej miasto zmieniło swój charakter z typowo handlowego na przemysłowy. W tym czasie ludność miasta liczyła około 120 tys., działało tu czternaście banków, siedemnaście jednostek straży pożarnej, czterdzieści szkół publicznych. Znane są pochodzące z tego okresu fotografie Main Street, które przedstawiają tę główną ulicę jako zatłoczoną i tętniącą życiem. W niewielkim wnętrzu muzealnym podjęto próbę przedstawienia najbardziej charakterystycznych pomieszczeń handlowych: sklepu muzycznego, drogerii, pasmanterii, składu meblowego, warsztatu zegarmistrza, banku. Wszystkie przedmioty znajdujące się w gablotach–pomieszczeniach sklepowych są autentyczne i dobrze opisane; podano również adresy, gdzie poszczególne sklepy mieściły się w rzeczywistości. Centralny punkt tej powierzchni wystawowej zajmuje autentyczny powóz należący do byłego prezydenta Millarda Fillmore’a, przy którym umieszczono naturalnej wielkości fotografię właściciela.

Tuż obok, w przyległym pomieszczeniu, znajduje się makieta kolejowa oraz sala edukacyjna. Model przedstawia krajobraz obszaru Western New York na początku XX w.; rejon Buffalo miał wówczas najgęstszą sieć kolejową w całym kraju. Wszystkie znajdujące się na makiecie obiekty zostały wykonane wg historycznych wzorów i fotografii archiwalnych; model jest uruchamiany w niektóre dni w okresie od listopada do marca (podane w „rozkładzie jazdy”). Ta część wystawy muzealnej budowana jest sukcesywnie i stale ulepszana od 1990 r. przez coraz liczniejszą grupę wolontariuszy zrzeszoną pod nazwą The Rail Barons. Znajdują się tutaj liczne materiały edukacyjne, które umożliwiają zwiedzającym w różnych grupach wiekowych

7. Fragment wystawy dotyczącej Afroamerykańskiego ruchu wyzwolenieckiego

7. Fragment of an exhibition about the Afro-American liberation movement

w aktywny sposób poznawać specyfikę i historię kolei. Na wystawie organizowane są również zajęcia i warsztaty, a wolontariusze prowadzą własną stronę internetową (www.railbarons.org), która również zachęca do aktywnego zdobywania wiedzy o kolejnictwie w Western New York.

Pomieszczenie poświęcone kolei przylega bezpośrednio do biur pracowników zajmujących się edukacją muzealną. Tutaj również swoje miejsce znajdują inne działania edukacyjne, jak chociażby spotkania klubu dla dziewcząt zainteresowanych historią Ameryki (American History Girls' Club), działającego przy Towarzystwie Historycznym.

Wystawy zorganizowane w podziemiu muzeum wydają się przede wszystkim adresowane do młodych zwiedzających, natomiast te na pierwszym piętrze historycznego budynku mają poważniejszy charakter. Można tu obejrzeć cztery wystawy poświęcone historii Buffalo: „Bflo. Made!” („Wyprodukowano w Buffalo”), „Neighbors” („Sąsiedzi”), „On the Road to Freedom” („Droga do wolności”) i „Native American Gallery” („Galeria Indian Amerykańskich”).

Wydawać by się mogło, że istotnym i politycznie uzasadnionym tematem dotyczącym historii regionu byłoby przedstawienie dziejów sprzed osadnictwa białych. I tak rzeczywiście jest – wystawa poświęcona Indianom stanowi punkt centralny. Obejrzeć tu można wykopaliska archeologiczne, nieco artefaktów: odzieży skórzanej zdobionej koralikami, broni i naczyń. Centralnie króluje makieta wioski Irokezów sprzed 1550 r., która sama jest historyczna, bo wykonana przed 1940 rokiem. Niestety, całość ściśnięta jest na niewielkiej przestrzeni, źle oświetlona, w klasycznych kubicznych gablotach i pomimo punktów aktywizujących widza (zagadki, zachęty do dotykania, możliwości uzupełnienia informacji przez audio przewodniki) wieje nudą i staroświeckością. Wystawa robi wrażenie przygotowanej bez pasji i pomysłu – tylko po to, by wypełnić wymóg politycznej poprawności. Niewiele można dowiedzieć się o Indianach z tej ekspozycji, tak jakby ta wstydliva część historii Stanów Zjednoczonych nadal objęta była pewnego rodzaju złą milczeniem.



Lepiej nieco prezentuje się ekspozycja na wystawie „Droga do wolności”, urządzona w 2005 roku. Ukazane są na niej dzieje ruchu społecznego znanego jako Niagara Movement, organizacji powołanej do walki z dyskryminacją rasową i o rozszerzenie praw obywatelskich dla czarnoskórych mieszkańców Stanów Zjednoczonych. Uzupełniają je wątki dotyczące prawa głosu i edukacji dla czarnoskórych kobiet, historii przemytu niewolników i bardziej współczesne, np. związane z Martinem Lutherm Kingiem. Wystawa ma bardzo silny walor edukacyjny, w dużej mierze składa się z powiększeń i reprodukcji zdjęć oraz ich opisów, niewiele jednak znajduje się tutaj autentycznych przedmiotów. Można powiedzieć, że bardziej przypomina makietę albumu na temat ruchu wyzwolenieckiego niż wystawę muzealną. I znowu odnosi się wrażenie, że urządzenie jej zapełniło jakąś lukę politycznej poprawności i potrzeby chwili.

Oba wątki, indiański i afroamerykański, są potraktowane w tym budynku nieco po macoszemu. Jest to, chociaż zapewne bez takich intencji, zgodne z myśleniem założyciela Historical Society, Millarda Fillmore’a, który mówiąc o ochronie historii określonej jako „nasza”, miał na myśli historię białych osadników na tym terenie.

Rzeczywistą dumę z miasta widać na wystawie „Bflo. Made!” dotyczącej wynalazczości i wytwórczości w Buffalo. Jak to podkreśla się w przewodnikach, ponad 700 wystawionych produktów zostało wyprodukowanych przez mieszkańców miasta. W opisie wystawy podkreśla się, iż rzeczy, które pozostają po ich twórcach, wyznaczają im trwałe miejsce w historii, są pewnym odbiciem możliwości twórczych, pro-



8. Pamiątki z Wystawy Panamerykańskiej, po lewej ozdobny talerz przedstawiający logo wystawy wyrażające ideologiczne przesłanie – stworzenie więzów przyjaźni między Amerykami

8. Souvenirs from the Pan-American Exposition; on the left: a decorative plate showing the exhibition's logo expressing an ideological message – the creation of the bonds of friendship between the Americas

dukcyjnych i poprzez nie można odczytać gust epoki oraz sposób rozumienia świata. Na wystawie znajdują się podzielone tematycznie obiekty wyprodukowane w Buffalo po roku 1825. Ekspozycję otwierają przedmioty związane z transportem, który był zawsze istotną siłą napędową gospodarki miasta. Wśród nich można wymienić autentyczny metalowy wózek, który służył do przewożenia ludzi przez wodospad, zanim wybudowane zostały mosty łączące oba brzegi rzeki Niagara. Tutaj także znajduje się pierwszy motocykl z 1895 r., napędzany – wedle uznania – za pomocą dwucylindrowego silnika lub też zwykłych pedałów.

W tej części muzeum zgromadzono wiele przedmiotów, z których niemal każdy opowiada jakąś historię. Znaczące jest to, że niepisana umowa, powszechna zresztą w muzeach amerykańskich, każe te historie odnotowywać, włącznie z bardzo osobistymi informacjami dotyczącymi donatorów lub byłych właścicieli obiektów. Historia w wydaniu amerykańskim to bardzo często historia poszczególnych ludzi i ich dokonań w zwyczajnych, codziennych poczynaniach.

Oczywiście, nie tylko codzienne osiągnięcia są sferą zainteresowań Muzeum Historycznego. Bodaj najbardziej reklamowanym przedmiotem w tym muzeum jest zegar, który nazywa się Apostolic Clock – dzieło Myleasa Hughesa, którego zainspirował XVI-wieczny zegar z katedry w Strasburgu. Praca nad Apostolic Clock, wykonanym z kilku szlachetnych gatunków drewna, trwała 35 lat; niedługo przed śmiercią, w 1923 r., autor przekazał zegar w darze Towarzystwu Historycznemu. Dziś umieszczony jest on na wystawie „Bflo. Made!” i co pół godziny uatrakcyjnia ją okrężną paradą polichromowanych figurek Jezusa i Apostołów.

Wystawa „Bflo. Made!”, poświęcona przedsiębiorczości i wynalazczości mieszkańców miasta na prze-

strzeni niemal dwustu lat, uzupełniona jest prezentacją zatytułowaną „Neighbors” – „Sąsiedzi”. Przez dwieście lat osadnictwa swoje miejsce w tym rejonie znalazły rozmaite grupy etniczne, które najczęściej osiedlały się w tych samych okolicach, tworząc dzielnice etniczne. Najliczniej występujące grupy to Irlandczycy, Włosi, Żydzi, Niemcy i Polacy. Wystawa została zorganizowana wokół zagadnień merytorycznych i stara się pokazać raczej to, co wspólne dla rozmaitych grup, niż to, co je dzieliło. Zgromadzono na niej w wyważonych proporcjach zarówno artefakty, jak i ich opisy, przedstawiono osadnictwo na terenie Buffalo i powody wychodźstwa z własnych ojczyzn, podkreślając znaczenie prześladowań politycznych i religijnych. Stosunkowo niewiele miejsca poświęcono ekonomicznym przyczynom migracji do Stanów Zjednoczonych, które w XIX w. (a i później także) stanowiły jednak bardzo częsty powód opuszczania własnego kraju. Wystawione są tu przedmioty związane z urbanizacją, rodzajami zatrudnienia, służbami publicznymi, życiem prywatnym, wyznaniem religijnymi, kuchniami, sposobami spędzania wolnego czasu, służbą zdrowia...

Buffalo to miejsce, gdzie od końca XIX w. osiedliło się bardzo wielu Polaków z zaborów pruskiego i austriackiego. Ciekawe, że pomimo kolejnych fal emigracyjnych – po II wojnie światowej, a później solidarnościowej w latach 80. XX w. – zachował się do dziś podział na „tych z Galicji” i „Prusaków”. Obecnie ma to wymiar wyłącznie żartobliwy, kiedyś bywało nawet przyczyną pewnych animozji wynikających z różnic ekonomicznych pomiędzy zaborami, różnic, które zostały przeniesione do Nowego Świata. Według danych statystycznych z 2000 r. niemal 25% mieszkańców aglomeracji Buffalo przyznaje się do polskiego pochodzenia. Niekiedy jest to już trzecie czy czwarte pokolenie, jednak często ludzie przyznający się do polskich korzeni nie mówią po polsku lub mówią językiem pamiętającym wiek XIX. Mimo to kultywują polskie zwyczaje lub te, które uważają za polskie, a kultu-

ra polska jest dla nich ważna. W Buffalo znajduje się kilka organizacji polonijnych, które niestety często nie żyją między sobą w zgodzie. Wszelako pewna inicjatywa Muzeum Towarzystwa Historycznego pozwoliła im się zjednoczyć w końcu ubiegłego stulecia.

Stało się to za sprawą pomysłu sędziego federalnego Carla Buckiego, który wówczas został prezydentem Buffalo and Erie County Historical Society. Carl Bucki jest potomkiem polskich emigrantów z początku XX w., nie mówi po polsku, Polskę odwiedził raz w latach siedemdziesiątych. Docenia jednak kulturę Polonii buffalońskiej i jako jeden z celów swojej pięcioletniej prezydentury postawił sobie urządzenie wystawy, która by prezentowała bogactwo i wszelkie walory tej kultury. Jak podkreśla, jego celem było także zainspirowanie innych grup etnicznych, by kolejno i one prezentowały swoje wystawy w muzeum BECHS. W pewnym zakresie historia osadnictwa polskiego w Buffalo jest bowiem taką samą historią, jak historia osadnictwa innych grup.

Pretekstem do urządzenia wystawy było obchodzone w 1998 r. 125-lecie istnienia najstarszej polskiej parafii w Buffalo, parafii św. Stanisława. Główny scena-

riusz wystawy został przygotowany przez Carla Buckiego, poddany został jednakże dyskusji w szerszym gronie zainteresowanych. Organizacja wystawy stała się impulsem do pracy wolontarystycznej dla bardzo wielu osób związanych z kulturą polonijną w Buffalo. W sumie, jak szacuje sędzia Bucki, do powstania ekspozycji, która cieszyła się bardzo dużym powodzeniem, przyczyniło się około pięćdziesięciu osób. Wernisaż został uświetniony występem chóru The Chopin Singing Society, członkowie Polish Arts Club, poza pomocą udzieloną w trakcie przygotowywania wystawy, zorganizowali oprowadzanie i działania edukacyjne. Ważnym elementem, który przyczynił się do sukcesu, było wsparcie prasowe udzielone przez tygodnik polonijny wychodzący w Buffalo w języku angielskim „Am-Pol Eagle”. Frekwencja w roku wystawy była o wiele wyższa niż w latach poprzednich – należy przypuszczać, że to przede wszystkim potomkowie polskich emigrantów odwiedzali tak licznie muzeum. Niestety, plany Carla Buckiego, by zainspirować inne grupy do przedstawienia swoich historii w BECHS, jak do tej pory nie zostały zrealizowane. Jak podkreśla sędzia Bucki, wystawa polonijna nie tylko cieszyła się zainteresowa-



9. Fragment wystawy „Śąsiedzi” dotyczący wyznań religijnych i kościołów w Buffalo

9. Fragment of the exhibition "Neighbours" about religious denominations and churches in Buffalo



10. Fragment wystawy „Bflo. Made!”, centralnie Apostolic Clock wykonany przez Mylesa Hughesa

10. Fragment of the exhibition "Bflo. Made!"; in the middle: the Apostolic Clock executed by Myles Hughes

(Wszystkie fot. K. Barańska, dzięki uprzejmej zgodzie the Buffalo and Erie County Historical Society
All photos: K. Barańska thanks to the kind permission of the Buffalo and Erie County Historical Society)

niem i wsparciem społeczności lokalnej, lecz otrzymała również dotację finansową, o którą dzisiaj, w dobie kryzysu ekonomicznego, jest bardzo trudno.

Potwierdzenie faktu, że ograniczenia finansowe wpływają po części na brak inicjatyw wystawienniczych ze strony innych grup etnicznych odnaleźć można również w wypowiedziach Anthony'ego Greco, koordynatora projektów edukacyjnych w muzeum BECHS. Nie jest to jednakże jedyna przyczyna nie podejmowania takich działań przez muzeum, które swoją misję widzi raczej w chronieniu i uczeniu historii społeczeństwa amerykańskiego niż poszczególnych grup etnicznych. Zbiory nie są klasyfikowane według kryterium etnicznego – nie można określić ile procentowo znajduje się w kolekcji zbiorów dotyczących poszczególnych grup. Programy edukacyjne budowane są wokół poznawania

historii Buffalo i okolic w kontekście ogólnoamerykańskim. Jest to więc konsekwentne budowanie społeczeństwa obywatelskiego i nowej tożsamości narodowej, która tworzona jest z uporem i kultywowana od ponad dwustu lat. Jakże inaczej wygląda Europa z jej pielęgnowaniem regionalnych i lokalnych wartości kulturowych.

Anthony Greco podkreśla wagę studiowania historii rozumianej jako codzienne życie ludzi. Historia może być – według niego – porównana do góry lodowej, której zaledwie dziesiątą część stanowią daty, nazwiska i wojny, o których naucza się w programach szkolnych, pozostała część to historie zwykłych ludzi. Tej właśnie ukrytej części ludzie poszukują i powinni ją odnajdywać na wystawach i w magazynach muzealnych. Ostatnie kilkanaście lat spowodowało nagły zwrot ku zainteresowaniom genealogicznym. Mieszkańcy Buffalo starają się prześledzić losy swoich rodzin w możliwie najdawniejszych dokumentach. Wiedza, którą ludzie odnajdują w dokumentach i materiałach archiwalnych, staje się prawdą o nich samych. Muzeum stara się odpowiedzieć na takie zapotrzebowanie mieszkańców Buffalo. Nie tylko udostępnia swoje archiwa i materiały w bibliotece, lecz także organizuje kursy dotyczące sposobów korzystania z materiałów archiwalnych oraz zasobów muzeum w celu odnajdywania danych genealogicznych.

Każdy z odwiedzających wystawę o sąsiedztwie może wypowiedzieć się pisemnie, odpowiadając na pytanie o czas i przyczyny osiedlenia się w Buffalo. Podobna ankieta znajduje się przy końcu wystawy „Bflo. Made!” – tam pytanie dotyczy tego, jaką część osiągnięć Buffalo można przypisać zwiedzającemu lub jego rodzinie. Zwiedzający chętnie odpowiadają na te pytania, odpowiedzi zaś, przypięte do tablicy, stają się ogólnie dostępną lekturą czytaną przez wszystkich. Wypowiedzi są analizowane również przez twórców wystawy, zapewne będą istotnym źródłem dla odrębnego opracowania lub przyczynkiem do działań edukacyjnych muzeum.

Działania te projektuje się według zapotrzebowania zarówno dorosłych, jak i młodych odwiedzających. Nie do przecenienia są organizowane jesienią warsztaty dla nauczycieli szkół podstawowych, którzy w ciągu całodziennego spotkania poznają zbiory i sposoby ich prezentowania w muzeum. Również ciekawą inicjatywę podjęli ostatnio edukatorzy muzeum – przygotowali i przeprowadzili warsztaty dla sześćdziesięciorga dzieci uchodźców z Birmy. Większość z nich niemal nie mówiła po angielsku, wyzwanie więc było ogromne. Warsztaty dotyczące zjawiska muzeum – w jakim celu i jak chronić przedmioty czy dzieła sztuki – oka-

zały się na tyle interesujące dla obu stron, dla dzieci i pracowników muzeum, że istnieje wola, by tego typu spotkania na trwałe wpisać do kalendarza programów edukacyjnych.

Prowadzone przez piszącą te słowa badania w Buffalo wykazały, że Muzeum Towarzystwa Historycznego nie jest niestety ulubionym miejscem niedzielnych spacerów z rodziną. Nie jest to zresztą nic nowego, zarówno po tamtej, jak i po tej stronie oceanu – poza nieliczną garstką pasjonatów i poza nielicznymi muzeami – miejsca te są odwiedzane rzadko i często jedynie z przymusu. Dostrzega się podobieństwa podejmowanych działań: edukowanie poprzez zabawę, aktywizowanie zwiedzających, wprowadzanie nowych środków komunikowania mają się stać zachętą dla ludzi do wstępowania w progi muzeów. Niektóre z wzorów wydawałyby się godne uwagi, jak chociażby wspomniane wcześniej zaproszenie zwiedzających do dzielenia się swoimi historiami. Muzea, które stają się miejscem gromadzenia opowieści o samej społeczności, o ludziach ją tworzących, gdzie jednostkowa, pozornie nieważna historia może być dla kogoś istotnym źródłem – takie muzea mogą być rzeczywiście ważnymi centrami w kulturze lokalnej. Historia doty-

cząca Martyrologii Narodu i jego Wielkich Dziejów jest oczywiście istotnym składnikiem w budowaniu społeczeństwa obywatelskiego świadomego swej roli i odpowiedzialnego za kraj, w którym przyszło mu żyć. Ale zwykłych ludzi interesują także zwykłe fakty i wydaje się bardzo ważne, by muzea nade wszystko nawiązywały do doświadczeń codzienności.

Muzea są przecież instytucjami działającymi „w służbie społeczeństwa i jego rozwoju” i poszukują ciągle nowych sposobów pełnienia tej służby. Muzeum Towarzystwa Historycznego w Buffalo robi to od niemal stu pięćdziesięciu lat. Oby kolejne lata wypełniania powierzonego przez Millarda Fillmore’a zadania *oddawania sprawiedliwości zmarłym i tym samym odzwierciedlania szacunku dla żyjących* stały się dla muzeum i społeczności Buffalo pasmem sukcesów i pomyślności.

I would like to thank deeply the various people, who during collecting the data to this paper, provided me with their assistance and useful information: Kathy Kubala, Carl J. Bucki and Anthony Greco. I also would like to thank The Buffalo and Erie County Historical Society for permission to use the photos of the museum’s exhibitions.

Bibliografia

- Eberle Scott G., *Re:Collections. Artifacts and Manuscripts at the Buffalo and Erie County Historical Society*, Buffalo and Erie County Historical Society, Buffalo, New York 1986.
- Fillmore Millard, *Inaugural Address Delivered at American Hall, July 1 1882*, „Publications of the Buffalo Historical Society”, t. 1, Buffalo 1879, s. 1-15.
- James Isabel Vaughan, *The Pan-American Exposition*, Buffalo and Erie County Historical Society, Buffalo, New York 1961.
- New York State Board of Managers, Report of the Board of

- General Managers of the Exhibit of the State of New York at the Pan-American Exposition, Albany NY 1902.
- Severance Frank H. (ed.), *The Book of the Museum*, „Publications of the Buffalo Historical Society”, t. XXV, Buffalo NY 1921.
- Steele Olivier G., *The Origin and Progress of the Buffalo Historical Society, Read Before Society, June 26, 1873*, „Publications of the Buffalo Historical Society”, t. 1, Buffalo 1879, s. 131-138.
- <http://www.bechs.org>

Katarzyna Barańska

Serving the Local Community The Historical Society Museum in Buffalo, NY

During the nineteenth century and the first half of the twentieth century Buffalo, a city in the western part of New York state, became one of the leading centres of American industry, commerce and transport. Lately, it has been experiencing an economic decline, similarly to many other centres of the industrialised northern United States. However, former prosperity contributed to the emergence of numerous educational, historical and cultural institutions and organisations. Special attention

should be paid to the Buffalo and Erie County Historical Society (BECHS). Ever since its establishment in 1862, the Society’s role was to cultivate local history and multinational tradition, propagate patriotic attitudes, undertake educational activity and, finally, collect material evidence, the very reason for founding a museum. The Pan-American Exposition of 1901 turned out to be an excellent opportunity to implement this initiative. The only building left from the time of the Exposition was trans-

formed into the Historical Society Museum, containing show rooms, a library, a lecture room and part of the offices. The museum exhibits were almost all donations and predominantly evidence of the history of Buffalo and its region, often also of national significance. The exhibitions held in the cellar and on the first floor of the building were arranged in order to showcase a cross-section of Buffalo's impressive past.

The lowest located exhibition presents the city prior to the conflagration of 1812. The basement features two other permanent shows depicting a Buffalo street in 1870 and the railway in Buffalo and its region, while a large room is dedicated to temporary exhibitions focusing on specific issues, such as "Bflo. Made!" (the former industrial rank of the city), "Neighbors" (its

multinational character), "On the Road to Freedom" (the battle against slavery) and "Native American Gallery" (the indigenous Indian people).

Mention is also due to the 1998 exhibition about the local Polish community, commemorating the 125th anniversary of Buffalo's oldest Polish parish. The first floor is occupied by a library and an auditorium, with temporary exhibitions arranged in the hall.

I would like to thank Kathy Kubala, Carl J. Bucki and Anthony Greco, who provided me with useful and helpful assistance and information in connection with this paper. I also would like to thank the Buffalo and Erie County Historical Society for permission to use the photos of the museum's exhibitions. □

SZCZEGÓLNE ZASADY NADZORU NAD MUZEAMI

Muzea to szczególnego rodzaju instytucje, których specyficzny status regulują poświęcone im odrębnie przepisy, z ustawą z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.) na czele. Jednym z aspektów funkcjonowania muzeów jest nadzór nad prowadzoną przez nie działalnością.

Poniżej przedstawione zostaną te przypadki nadzoru, które stanowią szczególne rozwiązania, uwzględniające specyfikę działalności muzeów i w związku z tym unormowane zasadniczo w ustawie o muzeach. Pamiętać trzeba jednak o tym, że muzea, podobnie jak innego rodzaju jednostki, podlegają weryfikacji z punktu widzenia przestrzegania innych, ogólnych przepisów, np. prawa pracy i prawa podatkowego, co przekłada się na kontrole, jakie w muzeach przeprowadzane być mogą przez wyspecjalizowane w danym zakresie instytucje i organy (urzędy skarbowe, urzędy kontroli skarbowej, inspektorów pracy itd.).

Istota nadzoru

W ustawie o muzeach w kilku miejscach mowa jest o nadzorze nad muzeami. Niezależnie od szczegółowych uwarunkowań tego nadzoru, które zostaną przedstawione poniżej, warto na wstępie wyjaśnić, na czym nadzór jako taki polega, co składa się na jego istotę, tym bardziej że na potrzeby ustawy o muzeach nadzór nad nimi nie jest odrębnie definiowany.

Właściwy nadzór stanowi połączenie dwóch elementów: kontroli oraz możliwości wyciągnięcia wobec kontrolowanego odpowiednich sankcji w przypadku stwierdzenia w trakcie kontroli określonych nieprawidłowości. Nadzór to wobec tego coś więcej niż sama

kontrola, która kończy się sporządzeniem protokołu z kontroli, sygnalizującego ewentualne nieprawidłowości i formułującego wnioski pokontrolne.

Nadzór w stosunku do muzeum w ujęciu praktycznym przekłada się zasadniczo na weryfikację prawidłowości postępowania osób kierujących (zarządzających) muzeum, czyli przede wszystkim dyrektora muzeum. W związku z tym sankcje będące efektem nadzoru nad działalnością muzeum i stwierdzonych w ramach tego nadzoru nieprawidłowości przekładają się nie tylko na konsekwencje dla samego muzeum (jego dalszej działalności), ale także na konsekwencje dla dyrektora muzeum lub innych osób kierujących nadzorowaną placówką muzealną. W szczególności chodzi o wicedyrektorów muzeum, jeśli takie stanowiska zostały w strukturze muzeum przewidziane, oraz głównego księgowego muzeum.

Na przykład jeśli muzeum ma status instytucji kultury, stwierdzenie, iż dyrektor naruszył przepisy prawa w związku z zajmowanym stanowiskiem stanowi podstawę prawną do odwołania dyrektora z zajmowanego stanowiska, nawet jeśli powołany został na czas określony (por. art. 15 ust. 5 pkt 3 ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej – Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123 z późn. zm., która do muzeum znajduje odpowiednio uzupełniające zastosowanie z mocy art. 4 ustawy o muzeach).

Inną kwestią jest nadzór wewnętrzny, czyli nadzór realizowany przez dyrektora muzeum w stosunku do podległych mu pracowników. Dyrektor może ponosić odpowiedzialność w związku z brakiem tego nadzoru lub niewłaściwym jego wykonywaniem. Jako przykład posłużyć może regulacja ustawy z dnia 17 grudnia 2004 r. o odpowiedzialności za naruszenie dyscypliny finansów publicznych (Dz. U. z 2005 r. Nr 14, poz.

114 z późn. zm.). Na przykład zgodnie z art. 16 ust. 2 tej ustawy naruszeniem dyscypliny finansów publicznych jest dopuszczenie przez kierownika jednostki sektora finansów publicznych do niewykonania zobowiązania jednostki, którego termin płatności upłynął, wskutek zaniedbania lub niewypełnienia obowiązków w zakresie kontroli finansowej. Stanowiące odrębne jednostki organizacyjne muzea publiczne, samorządowe i państwowe mają status jednostek sektora finansów publicznych.

Skutkiem nadzoru może być także sygnalizacja o stwierdzonych w jego trakcie nieprawidłowościach, jeśli sankcjonowanie ich wykracza poza kompetencje organu (podmiotu) nadzorującego. Na przykład zgodnie z art. 41 ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.) w razie stwierdzenia, że działanie lub zaniechanie kierownika kontrolowanej jednostki organizacyjnej lub jej pracownika narusza przepisy art. 108-118 ustawy, wojewódzki konserwator zabytków kieruje odpowiednio do policji, prokuratury albo sądu zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa lub wykroczenia.

Biorąc pod uwagę szczególne aspekty nadzoru nad muzeami, na uwagę zasługują zasadniczo cztery zakresy tego nadzoru: 1) nadzór organizatora muzeum, 2) nadzór Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 3) „nadzór” rady muzeum oraz 4) nadzór wojewódzkiego konserwatora zabytków.

Nadzór organizatora muzeum

Zgodnie z art. 5 ust. 4 ustawy o muzeach podmioty tworzące muzea, czyli ministrowie i kierownicy urzędów centralnych, jednostki samorządu terytorialnego, osoby fizyczne, osoby prawne lub jednostki organizacyjne nie posiadające osobowości prawnej, są obowiązane:

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

Przepisy ustawowe nie precyzują obowiązków organizatora muzeum w zakresie sprawowanego nad muzeum nadzoru. Formalnie nadzór ten jest sprawowany przez odpowiedni organ podmiotu tworzącego muzeum, czyli np. przez wójta (burmistrza, prezydenta) w przypadku muzeum gminnego, względnie właściciela muzeum, jeśli jest nim osoba fizyczna, w praktyce natomiast (faktycznie) przez odpowiednio upoważnionych

przedstawicieli tego organu (właściciela), np. pracowników urzędu gminy, którzy powinni przedłożyć dyrektorowi muzeum swoje upoważnienie w tym zakresie. Oczywiście przeprowadzone w trakcie nadzoru organizatora czynności nadzorcze (kontrolne) powinny zostać odpowiednio udokumentowane, zasadniczo w postaci stosownego protokołu z przeprowadzonej kontroli oraz ewentualnych zaleceń pokontrolnych.

Nadzór nad działalnością muzeum, przypisany jego organizatorowi, nie został w powyższym przepisie przedmiotowo ograniczony, jednak wchodzi w tym przypadku w grę przede wszystkim cztery następujące obszary nadzoru.

Po pierwsze, istotny jest w tym kontekście nadzór finansowy, czyli kontrola wydatkowania przekazanych muzeum przez organizatora środków na utrzymanie i rozwój muzeum. Jeżeli chodzi o muzea publiczne, to przekazywane im przez państwowego albo samorządowego organizatora środki finansowe są środkami publicznymi w rozumieniu ustawy z dnia 30 czerwca 2005 r. o finansach publicznych (Dz. U. Nr 249, poz. 2104 z późn. zm.), do których poza przepisami tej ustawy stosować należy inne przepisy dotyczące środków publicznych, w szczególności ustawę z dnia 29 stycznia 2004 r. Prawo zamówień publicznych (Dz. U. z 2007 r. Nr 223, poz. 1655 z późn. zm.).

Nieprawidłowości w dysponowaniu przez muzeum (jego dyrektora) środkami publicznymi skutkować mogą ponoszeniem odpowiedzialności za naruszenie dyscypliny finansów publicznych, uregulowanej przez powołaną powyżej ustawę z dnia 17 grudnia 2004 r. o odpowiedzialności za naruszenie dyscypliny finansów publicznych. Odpowiedzialność tę ponosi zasadniczo kierownik jednostki sektora finansów publicznych, czyli dyrektor publicznego muzeum.

Ustawa ta określa co, czyli jakie zachowania mogą zostać uznane za stanowiące naruszenie dyscypliny finansów publicznych, tzn. zestawia poszczególne, rodzajowe przypadki naruszeń, wyliczając kazuistycznie w art. 5-18, na czym naruszenia te polegają.

Obowiązują cztery rodzaje kar za naruszenie dyscypliny finansów publicznych. Są to odpowiednio upomnienie, nagana, kara pieniężna oraz zakaz pełnienia funkcji związanych z dysponowaniem środkami publicznymi (por. art. 31 powyższej ustawy).

Po drugie, chodzi o nadzór nad przestrzeganiem w muzeum wymogów dotyczących bezpieczeństwa zgromadzonych w placówce zbiorów. Kluczowe znaczenie mają wymogi określone w rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 1 grudnia 2008 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów w muzeach przed pożarem, kradzieżą i innym niebez-

pieczeństwem grożącym zniszczeniem lub utratą zbiorów oraz sposobów przygotowania zbiorów do ewakuacji w razie powstania zagrożenia (Dz. U. Nr 229, poz. 1528).

Po trzecie, w ramach nadzoru organizatora weryfikacją może być objęte przestrzeganie w muzeum obowiązujących przepisów prawa, w szczególności przepisów ustawy o muzeach oraz wydanych na jej podstawie rozporządzeń wykonawczych, np. w zakresie zatrudniania na stanowiskach muzealników osób posiadających odpowiednie kwalifikacje zawodowe. Jak to wyżej zaznaczono, w przypadku muzeów mających status instytucji kultury naruszenie przepisów prawa w związku z zajmowanym stanowiskiem stanowi jedną z podstaw odwołania dyrektora muzeum.

Wreszcie po czwarte, w ramach nadzoru organizatora weryfikowane być może działanie przez muzeum zgodnie ze statutem (regulaminem), np. w kontekście wynikającego ze statutu zakresu działania muzeum (realizacji zadań statutowych), tym bardziej że statut (regulamin) muzeum nadawany jest właśnie przez jego organizatora (por. art. 6 ustawy o muzeach).

Nadzór ministra nad muzeum

Zgodnie z art. 8 ust. 1 ustawy o muzeach minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego sprawuje nadzór nad muzeami. W tym celu może dokonywać kontroli ich działalności.

Natomiast w myśl ust. 2 i ust. 3 powyższego artykułu, w razie rażącego naruszania przepisów ustawy i statutu muzeum, gdy bezskuteczne okazały się zalecenia usunięcia stwierdzonych uchybień w działalności muzeum, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po wysłuchaniu podmiotu tworzącego muzeum oraz rady muzeum lub rady powierniczej, po zapoznaniu się z opinią Rady do Spraw Muzeów, może, w drodze decyzji administracyjnej, zakazać jego dalszej działalności. Decyzję tę, w której minister wskazuje jak zabezpieczyć muzealia, podaje się do publicznej wiadomości w sposób zwyczajowo przyjęty.

Nadzór ministra przeprowadzany jest w celu stwierdzenia, czy poddane kontroli muzeum działa zgodnie z przepisami ustawy i ze swoim statutem. Nadzór ten ma charakter nadzwyczajny, a to z dwóch względów – z uwagi na rodzaj uchybień oraz surowość możliwych do zastosowania sankcji.

Minister uruchamia uregulowaną w powyższym przepisie procedurę nadzorczą, jeśli w toku kontroli stwierdzone zostanie rażące naruszenie przepisów

ustawy i statutu muzeum. Sankcja przewidziana w art. 8 ustawy o muzeach nie może wobec tego zostać zastosowana, jeśli kontrola ujawni inne, mniej poważne nieprawidłowości w działalności muzeum, nie mające dla jego funkcjonowania istotnego znaczenia. Oczywiście to, czy naruszenie jest rażące, oceniane jest każdorazowo z wzięciem pod uwagę indywidualnych okoliczności rozpatrywanego przypadku.

Sankcją, jaka może być w ramach powyższego nadzoru przez ministra zastosowana, jest zakazanie dalszej działalności kontrolowanemu muzeum w drodze wydania przez ministra stosownej decyzji administracyjnej. Jest to zatem sankcja rzutująca nie tylko na los konkretnych osób fizycznych (dyrektora muzeum), ale całego muzeum jako instytucji. Działanie przez dane muzeum po uprawomocnieniu się tego rodzaju decyzji należałoby uznać za nielegalne.

Przed wydaniem przedmiotowej decyzji minister musi podjąć szereg czynności procesowych, uregulowanych w art. 8 ustawy o muzeach, tzn. zalecić usunięcie stwierdzonych uchybień w działalności muzeum, a w przypadku braku wykonania tych zaleceń uzyskać przewidziane w powyższym przepisie stanowiska (opinie). Do decyzji ministra w przedmiotowym zakresie stosuje się uzupełniająco ogólne zasady procedury administracyjnej, uregulowane w Kodeksie Postępowania Administracyjnego. W przypadku wydania zakazu przez ministra można mianowicie wystąpić do ministra o ponowne rozpatrzenie sprawy, co stanowi odpowiednik wniesienia odwołania od decyzji wydanej w pierwszej instancji (por. art. 127 par. 3 k.p.a.), w razie natomiast utrzymania przez ministra decyzji w mocy zaskarżyć ją do wojewódzkiego sądu administracyjnego.

Minister może skontrolować na podstawie art. 8 ustawy o muzeach każde muzeum, nie tylko państwowe lub samorządowe, czyli także muzeum, które nie jest organizatorem. Podczas jednak gdy omówiony powyżej nadzór organizatora muzeum ma charakter bieżący, szczególnie nadzór ministra ma bardziej nadzwyczajny charakter. Co prawda minister nie musi uzasadniać zamiaru przeprowadzenia nadzoru muzeum prowadzonego przez innego organizatora, jednak w praktyce nadzór ministra wskazany jest zwłaszcza wówczas, gdy ministrowi sygnalizowane są określone nieprawidłowości w działalności danego muzeum.

„Nadzór” rady muzeum

Zgodnie z art. 11 ust. 2 ustawy o muzeach rada muzeum:

- 1) sprawuje nadzór nad wypełnianiem przez muzeum jego powinności wobec zbiorów i społeczeństwa, w szczególności nad realizacją celów określonych w art. 1 ustawy o muzeach (zgodnie z tym przepisem celem muzeum jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów),
- 2) ocenia, na podstawie przedłożonego przez dyrektora muzeum sprawozdania rocznego, działalność muzeum oraz opiniuje przedłożony przez dyrektora roczny plan działalności.

Nadzór sprawowany nad muzeum (jego dyrektorem) przez radę muzeum tym różni się od dwóch omówionych powyżej rodzajów nadzoru (organizatora i ministra), że ma on ograniczony zakres podmiotowy. Nadzór taki jest możliwy tylko w muzeach publicznych – państwowych i samorządowych, gdyż tylko przy takich muzeach art. 11 ust. 1 ustawy o muzeach przewiduje działanie tego rodzaju rad. Nadzór ten nie występuje wobec tego w pozostałych muzeach, np. stworzonych przez fundacje czy prywatne osoby.

Ponadto nadzór rady muzeum jest o tyle problematyczny, że nie przewidziano w jego przypadku możliwości zastosowania przez radę określonych sankcji. W przeciwieństwie do stanu obowiązującego przed wejściem w życie nowelizacji z dnia 29 czerwca 2007 r. ustawy o muzeach (Dz. U. Nr 136, poz. 956), czyli przed 31 sierpnia 2007 r., rada muzeum nie ma obecnie kompetencji zatwierdzania rocznego planu działalności muzeum, plan ten jedynie opiniuje.

W związku z tym uznać należałoby, że „nadzór” rady muzeum ma zasadniczo sygnalizacyjny charakter, czyli w przypadku stwierdzenia przez radę muzeum określonych nieprawidłowości w działalności muzeum, przy którym rada działa, może ona przekazać stosowną informację do właściwego organu (podmiotu), np. organizatora sprawującego bieżący nadzór nad danym muzeum (por. uwagi wyżej), w celu podjęcia przez ten organ (podmiot) odpowiednich działań nadzorczych.

Dodać przy tym należy, że w tych rejestrowanych muzeach państwowych i samorządowych, czyli w muzeach wpisanych do Państwowego Rejestru Muzeów, w których doszło do powołania rady powierniczej, rada ta zastępuje radę muzeum także w zakresie jej nadzorczych kompetencji (jak na razie w praktyce

model rady powierniczej nie jest często stosowany). Trzeba też zaznaczyć, że decydując się na powołanie rady powierniczej organizator może jej powierzyć również swoje uprawnienia w zakresie nadzoru nad wypełnianiem przez muzeum jego powinności wobec zbiorów i społeczeństwa (por. art. 16 i art. 17 ustawy o muzeach).

Nadzór wojewódzkiego konserwatora zabytków

Poza szczególnymi przypadkami nadzoru, uregulowanymi w ustawie o muzeach, wart uwagi jest niewątpliwie nadzór, jaki w stosunku do muzeów realizowany być może przez wojewódzkiego konserwatora zabytków. Wynika on wyraźnie z przepisów Rozdziału 4 ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.) regulujących nadzór konserwatorski. Zgodnie z art. 38 ust. 3 pkt 2 tej ustawy przy wykonywaniu kontroli przestrzegania i stosowania przepisów dotyczących ochrony zabytków i opieki nad zabytkami wojewódzki konserwator zabytków lub działający z jego upoważnienia pracownicy wojewódzkiego urzędu ochrony zabytków są uprawnieni m.in. do oceny stanu zachowania, warunków przechowywania i zabezpieczenia zabytków znajdujących się w muzeach. Uprawnienie w tym zakresie związane jest z zasadą niewpisywania do prowadzonego przez wojewódzkiego konserwatora rejestru zabytków wpisanych do inwentarza muzeum (por. art. 11 powyższej ustawy).

Nadzór konserwatorski może być realizowany przez wojewódzkiego konserwatora zabytków tylko w stosunku do tych muzeów, w których zgromadzone są zabytki. Co prawda nie każde muzeum musi w zakresie swoich zadań statutowych zajmować się gromadzeniem zabytkowych przedmiotów, co dotyczy np. muzeów koncentrujących się na gromadzeniu i udostępnianiu tworów przyrody (por. art. 3 ustawy o muzeach), w praktyce jednak większość placówek muzealnych posiada mniej lub bardziej bogate kolekcje zabytkowych przedmiotów, nawet jeśli nie są to jedyne rodzaje gromadzonych w poszczególnych muzeach zbiorów.

W przeciwieństwie do poszczególnych, omówionych powyżej przypadków nadzoru uregulowanych w ustawie o muzeach, nadzór wojewódzkiego konserwatora zabytków został szczegółowo unormowany od strony proceduralnej – czynności składających się na przeprowadzaną w tym zakresie kontrolę. Dotyczy to m.in. zasad postępowania przy sporządzaniu protokołu z kontroli oraz wydaniu zaleceń pokontrolnych (por.

art. 39 i art. 40 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje art. 40 ust. 3 powyższej ustawy, zgodnie z którym w przypadku kontroli jednostki organizacyjnej, a więc także muzeum, wojewódzki konserwator zabytków

może zażądać przeprowadzenia postępowania służbowego lub innego przewidzianego prawem przeciwko osobom winnym dopuszczenia do powstania uchybień i poinformowania go w określonym terminie o podjętych działaniach zmierzających do usunięcia tych uchybień.

Rafał Golat

Special Principles of Museum Supervision

In their capacity as institutions acting in the interest of society, regardless of their category and organisers, museums have to take into account the fact that their activity will be supervised.

In addition to supervision resulting from general norms, essential also for other institutions, e.g. implemented by labour inspectors and inland revenues, statutes on museums and on the protection of historical monuments indicate four particular types of museum supervision.

First, current supervision is realised by the organisers, in other words, the organs (entities) creating particular museums. This includes, i.a. financial supervision, which concerns the suitable expenditure of the funds received by a museum from its organiser, especially important in the case of public museums (national and local-government) acting within a regime of public finances. In personal terms, such supervision translates predominantly into an assessment of the activity of the museum director.

Second, the Minister of Culture and National Heritage oversees all museums. This special supervision is aimed at eliminating errors that appear in the course of museum activity and can eventually lead to the Minister imposing a ban on further proceedings undertaken by the supervised museum.

Third, national and local government museums are supervised by a museum board operating in them, or by a board of trustees (in the case of registered museums). However, in current legal conditions a museum board lacks the competence to apply concrete sanctions in relation to a museum (its director).

Finally, in museums collecting historical monuments, in other words, in the majority of museum institutions, supervision aimed at inspecting the state of the protection of historical collections can be realised by voivodeship conservation offices according to principles characteristic for conservators' supervision regulated by the statute on the protection of historical monuments and sites. □

XXXII ZGROMADZENIE DOROCZNE ICLM-ICOM W BUDAPESZCIE 21-23 września 2009 r.

XXXII Zgromadzenie Doroczne odbyło się tym razem w Muzeum Literackim Sándora Petőfiego w Budapeszcie, które już w roku 1984 gościło VII Konferencję Doroczną i gdzie w różnych latach odbyło się kilka zebrań zarządu ICLM. Temat przewodni „Podróże pisarzy (i kompozytorów). W jaki sposób przedstawiać je w muzeach literackich”, ustalony na zeszłorocznej konferencji w Toskanii, nawiązywał do Międzynarodowego Dnia Muzeów w roku 2009, który odbył się pod hasłem „Muzea i turystyka”.

Wszyscy uczestnicy zagraniczni ulokowani zostali w hotelu Gellért nad Dunajem (z kąpielami mineralnymi, z których jednak korzystać było trudno z braku czasu) na koszt Muzeum Petőfiego. W przeddzień oficjalnego otwarcia, w niedzielę, część uczestników, która już przyjechała do Budapesztu, została przyjęta w Muzeum Liszta przez dyrektorkę Zsuzanne Domokos, później był koncert i bankiet.

Oficjalne obrady rozpoczęły się w poniedziałek 21 września w Muzeum Petőfiego przemówieniami powitalnymi przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Edukacji – pani Annemarii Vigh oraz pani Zsuzanne Renner, przewodniczącej Węgierskiego Komitetu Narodowego ICOM. Przywitali nas także prezydent ICLM Lothar Jordan i dyrektorka Muzeum Petőfiego pani Csilla Erdődy-Csorba, która wygłosiła przemówienie wprowadzające „Bagaż pisarzy”. Tym razem większość referatów i wypowiedzi nie odbiegała od głównego tematu. Rozpoczęła pani Christa-Maria Lerm Hayes z Uniwersytetu w Ulsterze wypowiedzią „Wędrownica Joyce’a – wędrownica »muzeum« Joyce’a”, a nieobecny z powodu choroby Erling Dahl jr z Bergen, były prezydent ICML przysłał referat „Zobaczyć lepiej własny kraj wyjeżdza-

jąc za granicę”. Następnie Gienrich L.Vardenga (nb. polskiego pochodzenia) z Muzeum Nauki i Inżynierii w Rosji zabrał głos na temat „Piet Hein, duński poeta, malarz, pisarz”, a sesję popołudniową zamknął Andreas Ole Hauglid mówiący o setnej rocznicy śmierci w roku 2010 Björnstjerne’a Björnsona.

Po lunchu w restauracji mieszczącej się w gmachu muzeum (w lewym skrzydle pałacu Károlyi) kontynuowaliśmy obrady. Jewgienij Bogatyriew, dyrektor Państwowego Muzeum A.S. Puszkina w Moskwie odczytał referat „Podróżując z A.S. Puszkinem po Rosji”, zaś Józef Beniowski, dyrektor Słowackiego Muzeum Literackiego Maticy Slovenskiej w Martinie powiedział o „Wpływie pisarstwa na system komunikacji w muzeach literackich. Pisarze i turystyka”. Po nim dwie panie z Muzeum Andersena w Odense, Ejner S. Askgaard i Anna Grum-Schwensen mówiły o „Andersenie w podróży”, a następnie piszący te słowa – o wystawie w Muzeum Literatury „Podróże Pana Cogito”, przypominając, że nie wszystkie podróże literatów, choć owocowały wartościowymi utworami literackimi, były dobrowolne, przykład: choćby książka Wacława Sieroszewskiego *W kręgu Jakutów*, pisarza zesłanego na Syberię, któremu ostatnio Muzeum Literatury urządziło wystawę w 150. rocznicę urodzin. Wreszcie p. Christianne Sinnig-Haas, dyrektorka Muzeum Jeana de la Fontaine’a w Chateau-Thierry opowiedziała o związkach chińskiego pisarza z tym miastem: „Ba Jin, pisarz ludu w ojczyźnie Jeana de la Fontaine’a. Z Chin do Francji”.

Tego dnia po południu obejrzelśmy nową, zrealizowaną po kapitalnym remoncie pałacu Károlyi stałą wystawę Sándora Petőfiego oraz inne wystawy czaso-

we, a wśród nich interesującą z wystawieni-
czego punktu widzenia ekspozycję poświę-
coną postaci Endre Andy'ego (wystawę o tej
tematyce gościło kiedyś warszawskie Muzeum
Literatury). Gospodarze zorganizowali goś-
ciom wieczór kabaretowy zakończony przyję-
ciem w obszernych salonach pałacu Károlyi.

Nazajutrz, 22 września, Harald Hendrix
z Uniwersytetu w Utrechcie mówił o „Podróż-
kach pisarzy do domów pisarzy od starożyt-
ności do dzisiaj”. Po nim referaty wygłosili:
Tibor Meszaros z Muzeum Petőfiiego „Sándor
Márai, wędrowiec XX wieku”, Galina Aleksie-
jewa z Jasnej Polany „Lew Tołstoj w Londynie
w 1861 r. – podróż do przeszłości i przysz-
łości”, Lola-Marie Vorre z Muzeum Carla Niel-
sena w Odense „Kierunek – Paryż”. Gabor
Palka z Muzeum Petőfiiego zaprezentował pro-
jekt „Muzea w europejskiej multimedialnej
bibliotece – »Atena«”, poczem wysłuchaliśmy
wypowiedzi ostatnich: Swetlany Szestakowej z Pań-
stwowego Muzeum Jesienina w Moskwie „Uczest-
niczyć w życiu mojej Ojczyzny”, Galiny Belunowicz
z Państwowego Muzeum Czajkowskiego „Działalność
wystawiennicza poświęcona podróżowaniu Czajkow-
skiego” i Jeleny Michajłowej z Muzeum Literatury
w Moskwie „Historia powstania książki Czechowa
Wyspa Sachalin na wystawach w Muzeum Literatury”.

Po południu zwiedziliśmy węgierski parlament przy-
jęci przez wiceprezydenta tegoż p. Pétera Harracha,
a potem mogliśmy obejrzeć koronę świętego Stefana
eksponowaną pośrodku olbrzymiej sali nakrytej kopu-
łą – przy tej pamiątce narodowej stoją zawsze na war-
cie dwaj gwardziści.

Przenieśliśmy się potem do Starej Budy, gdzie
w Instytucie Węgierskiej Akademii Nauk obejrzeliśmy
ciekawą ekspozycję poświęconą Josephowi Haydno-
wi w 200-lecie śmierci, oprowadzeni przez kuratora
wystawy Balazsa Mikusi, oraz wysłuchaliśmy utwo-
rów tego kompozytora w wykonaniu śpiewaczki Márii
Zádori i Anikó Horváth przy fortepianie. I tu pożegnani
zostaliśmy bankietem w starym pałacu rodziny Erdödy.

Dzień następnym, 23 września poświęcony był wyjaz-
dowi nad Balaton do Balatonfüred, gdzie odbyło się
Walne Zgromadzenie członków ICLM. Prezydent
ICLM Lothar Jordan poinformował nas o temacie Mię-
dzynarodowego Dnia Muzeów w roku 2011 „Muzeum
i Pamięć”, co koresponduje z programem UNESCO
„Pamięć świata”. Przedstawił następnie sprawozdanie
z działalności ICLM przez rok ostatni oraz zrelacjono-
wał posiedzenia Komitetu Doradczego ICLM w Paryżu
(9-11 czerwca 2009 r.). Była też mowa o konferencji



1. Uczestnicy konferencji w Muzeum Petőfiiego w Budapeszcie

1. Conference participants at the Petőfi Museum in Budapest

ICOM w Szanghaju w roku 2010, która trwać będzie
od 7 do 12 listopada. Opłata konferencyjna wynosić
będzie 350 euro, a na opłatę hoteli etc. przygotować
należy ok. 2000 euro. Bedą też wycieczki, których
przewidziano osiem, w tym jedna po Szanghaju. Na
naszą konferencję przyjechało dwoje Chińczyków:
pani Jia Hu z Narodowego Muzeum Współczesnej Lite-
ratury Chińskiej i pan Guangming Fu z tejże instytucji
kultury, którzy odpowiadali na liczne pytania. Wśród
członków ICLM byli przedstawiciele następujących
państw: Chorwacja (1), Dania (3), Estonia (1), Fran-
cja (3), Niemcy (2), Węgry (3), Włochy (3), Łotwa (1),
Holandia (3), Irlandia Północna (1), Norwegia (4), Pol-
ska (1), Rosja (29), Słowacja (3), Szwecja (2).

Po pierwszym spacerze po Balatonfüred, pustym po
sezonie, przy pięknej pogodzie, dotarliśmy do remon-
towanego właśnie domu-muzeum Maurycyego Jókaya,
gdzie o nowo projektowanej wystawie opowiadał p.
Prażnowsky, były wicedyrektor muzeum Petőfiiego. Po
obiedzie „literackim” w domu, który w latach 1890-
1917 był własnością znanej primadonny węgierskiej
Luizy Błahy, poszliśmy na przystań, skąd małym sta-
teczkiem przeprawiliśmy się na półwysep, na którym
znajduje się klasztor benedyktynów w Tihany, gdzie
nas powitał i opowiedział o dziejach klasztoru jego
preor, ojciec Richard Korzenszky. Preor przedsta-
wił nam znakomitą organistkę, która wykonała recital
utworów dawnych i nieco późniejszych na wspaniale
brzmującym instrumencie. Obejrzeliśmy potem resztki
romańskiego kościoła za ołtarzem kościoła barokowe-
go, a później ciekawe muzeum klasztorne z komnatą,
w której cesarz Karol I Habsburg z cesarzową Zytą

zabiegali o zachowanie berła Królestwa Węgier zaraz po zakończeniu I wojny światowej, zresztą bez powodzenia.

Na zakończenie odbyło się duże przyjęcie pożegnalne w „Koczor Cellar”, gdzie uczestnicy otrzymali odpowiednie dyplomy i wysłuchali koncertu cykad, doprawdy imponującego.

Już po zamknięciu obrad 24 września zorganizowano wycieczkę do Esztergom, gdzie zwiedziliśmy dom Mihály Babitsa (1883-1941), poety związanego z terenami za widocznym stąd Dunajem, które po I woj-

nie przypadły Słowacji. Zwiedziliśmy też malowniczy zamek i wspaniałą bazylikę, trzecią pod względem wielkości w Europie, zbudowaną w połowie XIX w., którą inaugurował w 1867 r. cesarz Austrii i król Węgier Franciszek Józef.

W czasie wycieczek korzystaliśmy z wspaniałej, upalnej pogody, a cała konferencja wedle zdania uczestników była znakomicie zorganizowana, co było zasługą dyrektorki Muzeum Petőfiego – pani Csilli Erdődy-Csorba.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

ICLM-ICOM XXXII Annual Conference, Budapest 21-23 September 2009

The XXXII Annual Conference was held at the Sándor Petőfi Museum of Literature in Budapest, which in 1984 played host to the VII Annual Conference. The theme of the meeting: “Writers’ (Composers’) Travels – Travelling Writers (Composers). What do the museums make of this?” referred to the International Museum Day in 2009, whose slogan was “Museums and tourism”.

The conference was attended by ICLM members from Croatia (1), Denmark (3), Estonia (1), France (3), Germany (2), Hungary (3), Italy (3), Latvia (1), The Netherlands (3), Northern Ireland (1), Norway (4), Poland (1), Russia (29), Slovakia (3) and Sweden (2). The debates were inaugurated at the Sándor Petőfi Museum, whose general director is Csilla Erdődy-Csorba; her introductory speech dealt with “The Luggage of Men of Letters”. The author of this summary spoke about an exhibition featured at the Warsaw Museum of Literature: “The Voyages of Mister Cogito”, and recalled that not all the writers’ voyages

were voluntary even though they produced valuable literary works, as exemplified *W kręgu Jakutów* by Waław Sieroszewski, exiled to Siberia. On the same day, the conference participants saw a new permanent exhibition about Sándor Petőfi, displayed in the refurbished Károlyi Palace. On the following day, they toured the Hungarian Houses of Parliament and an interesting exhibition commemorating the 200th anniversary of the death of Joseph Haydn at the Hungarian Academy of Sciences in Old Buda. The third day included a trip to Balatonfüred on Lake Balaton, where the General Assembly of ICLM members took place. The President of ICLM, Lothar Jordan, informed about the topic of the 2011 International Museum Day, which corresponds to the UNESCO “Memory of the World” programme. It was decided that the next ICLM-ICOM Conference (in 2010) will be held in Shanghai.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

□

KONKURS „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA”

Warszawa 2009

W roku 2009 odbyła się trzecia edycja konkursu pt. „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba”, w którym oceniono dokonania muzeów na Mazowszu w 2008 roku.

Organizatorem konkursu jest Samorząd Województwa Mazowieckiego we współpracy z Oddziałem Mazowieckim Stowarzyszenia Muzealników Polskich w Warszawie. Patronat formalny nad konkursem sprawuje Marszałek Województwa Mazowieckiego, a patronat medialny rocznik „MUZEALNICTWO” wydawany przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie.

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 insty-*

tucji 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.*

Zgłoszenia do Konkursu mogą dokonywać: placówki muzealne, jednostki samorządu terytorialnego z terenu województwa mazowieckiego, kościoły i związki wyznaniowe, organizacje pozarządowe i społeczne posiadające siedzibę na terenie tego województwa. W Konkursie nie mogą brać udziału placówki podległe Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Nagrody w konkursie przyznawane są w dwóch kategoriach:

- Najciekawsza wystawa zorganizowana w danym roku kalendarzowym przez placówkę muzealną na Mazowszu, w zamkniętym obiekcie;
- 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 III edycji Konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba” 2009, za dokonania z 2008 r. Kapituła Konkursu jednogłośnie zdecydowała o doko-

* Regulamin konkursu oraz wszelkie informacje dotyczące zasad selekcji i kwalifikacji prac oraz warunków uczestnictwa w III edycji konkursu w 2009 r. oraz IV edycji zaplanowanej na 2010 r. można uzyskać w sekretariacie Departamentu Kultury, Promocji i Turystyki Urzędu Marszałkowskiego Województwa Mazowieckiego w Warszawie, na ul. Okrzei 35, u sekretarza Konkursu Sławomira Ignaczaka, tel. 022 59 79 525, fax 022 59 79 502, e-mail: s.ignaczak@mazovia.pl; a także u zastępcy sekretarza Kapituły Konkursu Haliny Czubaszek, tel. 022 504 48 07, fax 022 831 51 95, e-mail: promocja@pma.pl lub Smp_maz@pma.pl

naniu podziału w kategorii najciekawszej wystawy na przedsięwzięcia przygotowane przez „większe” i „mniejsze” muzea, biorąc za kryterium podziału liczbę etatów w poszczególnych placówkach.

I tak, w kategorii **Najciekawsza wystawa zorganizowana przez placówkę muzealną na Mazowszu** przygotowana przez „większe” muzea I, II i III miejscem nagrodzone zostały następujące wystawy:

- I** – „Zwykłe – niezwykle. Fascynujące kolekcje Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie”, zorganizowana przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie;
- II** – „I będzie wolna Polska ... Legiony Polskie w sztuce”, zorganizowana przez Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie;
- III** – „Podróże Pana Cogito”, zorganizowana przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

Ex aequo w kategorii wystaw, przygotowanych tym razem przez „mniejsze” muzea I, II i III miejscem nagrodzone zostały następujące wystawy:

- I** – „Smaki i zapachy PRL-u”, zorganizowana przez Muzeum Karykatury w Warszawie;
- II** – „Powiat Makowski – ocalić od zapomnienia”, zorganizowana przez Starostwo Powiatowe w Makowie Mazowieckim;
- III** – „Michał Boruciński (1885-1976). Obrazy i rysunki ze zbiorów Muzeum Regionalnego w Siedlcach”.

Ponadto Kapituła zdecydowała o przyznaniu w tej kategorii czterech wyróżnień honorowych dla następujących wystaw:

- „Lwów 1918. Dwie legendy”, zorganizowanej przez Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu;
- „Świat żyrdowskich kobiet z przełomu XIX i XX wieku”, zorganizowanej przez Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie;
- „Napoleon a Polska”, zorganizowanej przez Muzeum Romantyzmu w Opinogórze;
- „Rotmistrz Pilecki – Wilno, Auschwitz, Rakowiecka”, zorganizowanej przez Muzeum Woli, Oddział Muzeum Historycznego m.st. Warszawy.

W kategorii **Najlepsza impreza, pokaz, ekspozycja w przestrzeni publicznej lub plenerze zorganizowana przez placówkę muzealną** nagrodzono tylko dwa zdarzenia muzealne, nie przyznając trzeciej nagrody, a mianowicie:

- I** – „Dawno, dawno temu” – pruszkowski średniowieczny festyn archeologiczny, zorganizowany przez Muzeum Starożytnego Hutnictwa Mazowieckiego im. Stefana Woydy;



1. Statuetka, którą otrzymują laureaci konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba”

1. Statuette that goes to the prize-winners of the “Mazovian Museum Events – Wierzba (Willow)” Competition

- II** – Mazowiecki Festiwal Artystów. Powstanie Sztuki” – zorganizowany przez Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu.

Ponadto Kapituła zdecydowała, że w tej kategorii trzy wyróżnienia honorowe otrzymają następujące imprezy:

- „Uroczyste otwarcie kościoła w Drążdzewie”, zorganizowana przez Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu;
- „Obchody 100-lecia Roty Marii Konopnickiej”, zorganizowana przez Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie;
- „IV Piknik Historyczno-Kulturalny. Wiwat Pułaski”, zorganizowana przez Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce.

Uroczyste wręczenie nagród i wyróżnień laureatom III edycji Konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba” odbyło się w Piasecznie, noszącym tytuł „Stolicy Kulturalnej Mazowsza 2009”.

Maria Sołtysiak

The "Mazovian Museum Events – *Wierzba (Willow)*" Competition Warsaw 2009

The third edition of the "Mazovian Museum Events – *Wierzba*" competition took place in 2009 and involved an assessment of the achievements of Mazovian museums in 2008. 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 Professionals 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 best event or exposition in a public space or open air conditions organised by a museum outside its area.

Each category foresees a first, second and third place together with financial awards as well as honorary distinctions.

In the third edition of the competition for achievements in 2009, the Competition Chapter unanimously decided about a division within the category of the most interesting exhibition for undertakings prepared by "larger" and "smaller" museums, the criterion being a division of the number of posts held in particular institutions.

Only two museum events were awarded in the category of the best event, show or exposition held in public space or open air, and there was no third prize.

The ceremonial presentation of the prizes and distinctions to the winners of the third edition took place in Piaseczno, the "Cultural Capital of Mazovia 2009".

Maria Soltysiak

BIOGRAFICZNY ALBUM O ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA SŁANIA

Zygmunt K. Jagodziński, *Czesław Słania (1921-2005). Polski grafik. Genialny rytownik. Cz. 2 / Czesław Słania (1921-2005). Polish Graphic Artist. Outstanding Engraver, II, Pracownia C & C, Warszawa 2008, ss. 411, fotografie barwne (217) i czarno-białe (84), reprodukcje znaczków pocztowych (ponad 430), skany dokumentów (43), tablice (13), „drzewa” genealogiczne (2). Nakład limitowany 400 egz.*

*Patrząc na otaczający mnie świat, widzę go w kreskach i punktach.
Jeszcze wyraźniej widzę w ten sposób ludzi, a szczególnie ich twarze.*

Czesław Słania

Zarówno pierwszy album biograficzny o Czesławie Słaniu, jak i prezentowany obecnie, drugi, dwujęzyczny, polsko-angielski, są dziełem autorskim Zygmunta Krzysztofa Jagodzińskiego¹. Nie waham się użyć określenia dla obu książek: „dzieło autorskie”, ponieważ tak w całości, jak w szczegółach zaplanowane, zaprojektowane i pieczołowicie przygotowane zostały do druku, wraz z wyborem wszystkich materiałów ikonograficznych, przez Z. K. Jagodzińskiego; jest on autorem większości tekstów oraz współautorem i redaktorem wspomnień o Słaniu. Wspomnienia te, na prośbę autora, nadesłali przyjaciele artyście, członkowie jego rodziny i kolekcjonerzy-filatelisci. Prawie każdy z rozdziałów książki poprzedza karta z jego tytułem na tle widoku urbanistycznego lub pejzażu nadmorskiego. Do tych ilustracji autor wybrał znaczki z widokami Monako i okolic, powiększył miniatury i skadrował je, usuwając nazwy poczty i nominały, pozostawiając nazwisko projektanta: H. CLERISSI PINX[it] i rytownika: SLANIA SC[ulpsit]. Wzbogacając strony tytułowe rozdziałów, dzięki powiększeniom odsłonił warsztat malarza i rytownika.

Hubert Clerissi² stworzył wiele projektów do znaczków Poczty Monako z widokami miasta, jego ulic ze

sztafażem, powozów z zaprzęgami koni i samochodów, słynnego kasyna, portu jachtowego, przystani rybackiej, plaży. W znaczkach tworzących serię „Monaco’s Belle Epoch”, w całości rytowanej przez Słanię, nawiązywał do stylu lat między I i II wojną światową, w efekcie osiągając zamierzone nawiązanie do *art deco* i form dekoracyjnych lat 80. XX wieku.

Czesław Słania – znakomity artysta polski, nadworny rytownik króla Szwecji i księcia Monako, pod koniec pracowitego życia zaszczycony został honorowym członkostwem Europejskiej Akademii Filatelistyki (AEP) z siedzibą w Paryżu (s. 335 i n.). Autor omawianej książki śledzi jego życie ogniskujące się bez reszty wokół tworzonych przez niego miniaturowych dzieł. We wstępie zwierza się czytelnikom z wielu trudności na jakie natrafiał, ale wspomina też zyczliwość z jaką się spotkał podczas gromadzenia dokumentów i informacji o artyście. W końcu zebrał tak wiele różnorodnych materiałów, iż stanął przed dylematem właściwego ich wyboru. Ta liczba i wielość tematycznych informacji, jak sam wyznał *bardziej zniechęcały mnie niżli nastawiały pozytywnie* (s. 7) do podjęcia pracy nad przyszłą książką. Obecnie, gdy możemy zapoznać się z jej treścią, zrozumiemy rozterki autora, który musiał dokonać selekcji zgromadzonych przez siebie wiadomości,

zarówno pisanych, jak ikonograficznych, a następnie uporządkować je i odpowiednio zaprezentować, by dla przyszłego czytelnika forma i zawartość merytoryczna książki okazała się atrakcyjna i cenna, również jako pozycja bibliofilska. Zwłaszcza dla filatelistów. Czy autor osiągnął zamierzony przez siebie cel? Aby odpowiedzieć na to pytanie, postaram się krótko omówić książkę i zwrócić uwagę na fragmenty, które wymagają większego skupienia.

Mamy więc przed sobą pracę obszerną, różnorodną pod względem treści, wzbogaconą skanowanymi dokumentami (świadczenia, podania, dyplomy etc.), napisaną charakterystycznym dla Z. K. Jagodzińskiego stylem, rozpoznawalnym w innych tekstach tego autora, pełnym szacunku, a nawet respektu w stosunku do bohatera jego książki. Krótko i dobitnie zdefiniował artystę-rytownika Czesława Słania; należał on do wcale nie tak licznej międzynarodowej „rodziny” współczesnych sztycharzy interpretacyjnych, *wpisywał się jednocześnie w nurt autorski, bowiem jako sztycharz realizował po wielokroć własne projekty* (s. 220).

Książkę rozpoczynają wstępy: *Od autora*, wraz z podziękowaniami osobom i instytucjom, które przyczyniły się do wzbogacenia treści albumu, oraz wstęp pióra Janusza Milewskiego i Jerzego Krysiaka (szwedzkiego kolekcjonera i filatelisty polskiego pochodzenia) *Słowo o książce i jej autorze*. Sporo miejsca zajmują wspomnienia osób znających artystę – niektórzy utrzymywali z nim przyjacielskie kontakty, inni spotykali się z artystą okazjonalnie. Na wszystkich rytownik wywierał zawsze duże wrażenie. Autorami tych wspomnień są: z Polski – Janusz Milewski, Ryszard M. Czarny, Józef Domagała, Antoni Krawczyk, Franciszek Skrzytko, Edward Mierzejewski, Magdalena Fijałkowska (krewna artysty), Irena Zielińska, Tomasz Głodowski, Andrzej Heinrich, Marianna Kusina (siostrzenica artysty), Andrzej Jeziorkowski, Ryszard Dziubiński, Zygmunt Krzysztof Jagodziński; ze Szwecji – Jerzy Krysiak, Piotr Naszarowski, Ingegerd Mattsson, Hans Nyman, Majvor Franzen (jedyna uczennica artysty); z USA – Eugene Wolosiewicz; z Nowej Zelandii – John Campbell; z Indii – Deepack Dey. Są wśród nich wieloletni współpracownicy Słania, jak rytownik znaczków pocztowych Piotr Naszarkowski, artysta grafik, projektant znaczków i banknotów Andrzej Heidrich,



a także dyplomaci, np. Ryszard M. Czarny były ambasador RP w Szwecji (1997-2001).

W rozdziale *Czesław Słania widziany oczami innych* (s. 27-95) autor zwrócił uwagę na formę korespondencji, zwłaszcza kopert przysyłanych przez Kazimierza Szemiota (1933-1985), malarza i poetę, autora tekstów piosenek, do Słania. Papier listowy był często czerpany bądź żeberkowy, wzbogacony obrazkami, natomiast koperty „upstrzone” różnymi dopiskami, malowanymi znaczkami, które później ostemplowane były przez urzędników Poczty Polskiej, ci zaś nie doszukali się figlu nadawcy. Figle Szemiota były odpowiedzią na podobne, z których słynął

Słania (zob. część I albumu biograficznego)³.

Następny rozdział obejmuje 33 zebrane przez autora *Przypadki i anegdoty z życia Czesława Słania*. Przedstawiony tam został artysta mniej pomnikowy, bardziej „z krwi i kości”, obdarzony poczuciem humoru i realizmu, nie pozbawiony słabości, a niekiedy uprzedzeń, jednak zawsze pamiętający o swoich polskich korzeniach, nie przywiązujący znaczenia do *bywania w towarzystwie wyższych sfer*, do rautów, bankietów i przyjęć wydawanych na jego cześć. On, nadworny rytownik króla Szwecji i księcia Reiniera Grimaldi z Monako, miał skromne mieszkania, traktowane jako pracownie, w stolicach obu tych państw. Bardziej od tych zaszczytów cenił sobie kontakty rodzinne, wizyty w Polsce, odwiedziny u matki, w miejscach swojej młodości, przyjazdy na zaproszenia klubów filatelistycznych. Gdy jakiegokolwiek spotkanie kończyło się rozmową o dziełach, to prowokowało ono artystę do wypowiedzi na temat etapów tworzenia znaczka, technicznych różnic rytowania tych miniaturowych prac. Był cierpliwy i wyrozumiały, zwłaszcza dla swoich „fanów”, których miał sporo na całym niemal świecie i godzinami potrafił podpisywać przynieszone przez nich „znaczki Słania”. Osoby, które darzył wyjątkowym zaufaniem, znęcone obietnicą ujrzenia pracowni artysty, były zdumione, a niekiedy zawiedzione, gdy na własne oczy zobaczyły jego skromny warsztat pracy, który towarzyszył mu nawet w podróży, mieszcząc się w starej, skórzanej teczce (rylce, płytki stali, szkło powiększające, projekty). Z tą teczką podobno nigdy się nie rozstawał i często był z nią fotografowany.

Powracając jeszcze do anegdot z życia artysty, któ-



1. Dwa sztychy – te mniejsze w skali 1:1 oraz ich powiększenia – przednich stron banknotów, jako próby. U dołu przednia strona banknotu dla emitenta szwedzkiego o nominale 500 KR., z wizerunkiem króla szwedzkiego Karola X

1. Two engravings – the smaller ones in the scale of 1:1 and their enlargements – of the front side of the banknotes as trials. In the bottom – the front side of the banknote for the Swedish issuer at face-value of 500 KR, with the image of the Swedish King Charles X

(Fot. R. Jagodziński)

rych Z. K. Jagodziński zebrał sporo, szczególnie jedną wypada przytoczyć. Związana była z malowanymi własnoręcznie przez Słanię znaczkami pocztowymi, które naklejał na koperty i wysyłał (s. 100 i n.). Na znaczku z wizerunkiem boksera, wydanym z okazji Mistrzostw Europy w 1953 r., umieścił imię i nazwisko dziewczyny, którą poznał w Szklarskiej Porębie, na innym znaczku z bokserem umieścił imię i nazwisko adresata, któremu ostemplowany list dostarczył listonosz do domu w Warszawie.

Zwiedzając przed laty jedno z hiszpańskich muzeów, stanąłem zdumiony przed dwoma obrazami kilkunastoletniego Pabla Picasso, niezwykle poprawnie malowanymi w starym, realistycznym stylu i w konwencji akademickiej. Gdyby nie podpis, nigdy bym nie przypuścił, że to „picassy”. Dlatego tak ważną rzeczą jest pokazywanie wczesnych prac artystów, jak to zrobił Z. K. Jagodziński, zamieszczając rysunki Słani począwszy od 1944 roku. Autor zmierzyl się też z kontrowersyjną dotąd sprawą egzaminu i rozpoczęcia przez Słanię nauki na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (s. 129 i n.) oraz przedstawił jego rysunki wraz z opisami do atlasu anatomicznego autorstwa profesora Tadeusza Rogalskiego (s. 151-167)⁴. W rozdziale zatytułowanym *Projekty polskich znaczków pocztowych z lat 1950-56* mowa jest o 39 pracach, w których artysta podejmował aktualne i aprobowane przez ówczesne władze tematy: ludzie pracy, kultury i sztuki, fabryki, zabytki, „sentymtalne krajobrazy” (s. 173). Po opuszczeniu przez Słanię Polski (23 sierpnia 1956 r.), niektóre jego projekty nie zostały zrealizowane. W omawianym albumie projektom w skali 1:1 towarzyszą poniżej znaczki: Pierwszy Kongres Nauki Polskiej o nominale 45 gr, Plan 6-letni to 100 000 000 ton węgla w r. 1955 – 60 gr, X rocznica powstania PPR, z portretem M. Nowotki – 45 + 15 gr itp., kilka znaczków Polskiej Poczty Lotniczej, wśród nich z widokiem nabrzeża towarowego portu gdyńskiego – 55 gr, i szesnaście niezrealizowanych projektów.

W *Rozważaniach o sztuce rytowniczej* oraz w *Portretach studyjnych* Z. K. Jagodziński raz jeszcze podjął niezwykle istotny problem warsztatu rytownika (s. 215-274). Mógł w swojej książce wyrazić uzasadnioną troskę w sprawie *powolnego upadku sztuki rytowniczej*, bowiem *więcej niż czterdzieści lat pracował niemal na wyciągnięcie ręki z tymi, którzy do niedawna jeszcze zawodowo zajmowali się [w Polskiej Wytwórni Papierów Wartościowych w Warszawie – A. R. Ch.] rytowaniem płyt do druku znaczków pocztowych i banknotów, a po zmianie pokoleń również z tymi, którzy są kontynuatorami tego trudnego zawodu* (s. 215). Rozważania rozpoczyna autor od rozdzielenia pojęcia nauki i przyuczenia do zawodu rytownika i przeciwsta-

wia dzisiejszy europejski program słynnej, „amerykańskiej szkole rytu”, której jednym z najwybitniejszych przedstawicieli jest obecnie Thomas R. Hipschen (ur. 1951 r.). Tam, po siedmiu latach nauki w zakresie liternictwa i tekstów, rozpoczyna się dziesięcioletni okres szkolenia w dziedzinie sztychowania portretów i obrazów. Adept trudnej sztuki rytowania obdarzony talentem wrodzonym może skrócić te dwa etapy – tak było w przypadku Hipschena. W Europie, gdzie proces nauki jest krótszy, na czoło wybija się grupa szwedzkich mistrzów-szycharzy, a w dalszej kolejności Hiszpanie, Włosi i Austriacy. Po śmierci Słani pierwsze miejsce w dziedzinie europejskiego rytownictwa znaczków należy według autora albumu do wspomnianego już Piotra Naszarowskiego (zob. rozdział *Powtarzalność tematów na znaczkach pocztowych rytowanych przez Czesława Słanię i Piotra Naszarowskiego*, s. 281-292). Czytelnik otrzymuje źródłowo cenne zestawienie nazwisk projektantów i rytowników zatrudnionych w PWPW S.A. oraz liczbę wykonanych przez Słanię projektów do znaczków Poczty Polskiej. Jagodziński, kontynuując problematykę warsztatową na przykładzie jednego z największych w świecie znaczków pocztowych, a zarazem tysięcznego znaczka Czesława Słani, emitowanego 17 marca 2000 r. (il. na s. 269-273), unaczynia kolejne etapy pracy rytownika, który wówczas dobiegał osiemdziesiątego roku życia. Drugim przykładem, o którym wspomina, jest praca nad dwoma znaczkami z wizerunkami lwa i gryfa widniejącymi na piętnastowiecznej tkaninie ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sztokholmie, wraz z rytowanymi tłami wątku i osnowy. W tej wyjątkowej pracy artysta posłużył się trzema płytkami: z rytowanym tłem wątku i osnowy, osobną z lwem i trzecią płytką z gryfem. Autor wyjaśnił arcytrudne zadanie połączenia faktury ciemnego wątku i osnowy z fakturą tkanego jasnego lwa w jednym znaczku i jasnego tła wątku i osnowy z ciemnym wizerunkiem gryfa w drugim znaczku Słani (*Tajemnica dwukolorowych wkłędodrukowych znaczków „lew i gryf”*, s. 275-279).

Omawiając krótko studia portretowe (z licznymi ilustracjami, s. 237-263), autor podkreśla umiejętność uchwycenia charakteru modelu przez artystę. Stwierdza jednak: *Pomimo wcześniej wykazanych w owych portretach studyjnych Artysty pewnych niedoskonałości, jest w nich coś niezwyklego – nieuchwytnego. Coś, co niewątpliwie wzbudza szacunek dla jego lekkiej, niezwykle sprawnej i niemalże nieomyślnej ręki.* W tym miejscu można dopełnić wypowiedź: w miniaturowych portretach przez zaznaczenie rysów twarzy i faktury skóry, indywidualności fryzury czy zarostu, Słania starał się nie tylko oddać wiek osoby portretowanej – dzięki

zastosowaniu odpowiedniego szrafowania kreskami, umiejętnemu rozłożeniu światłocienia na powierzchni twarzy, nadawał twarzom młodość, pulchność, wyraz zmęczenia pracą i wiekiem. Ponadto, dzięki właściwemu traktowaniu materii, uzyskiwał połyskliwość jedwabiu, miękkość aksamitu, delikatność pajęczej koronki, sztywność materiału garnituru czy płaszcza.

Tablice (s. 294-311) z prezentacją znaczków i bloczków pocztowych są kontynuacją i uzupełnieniem do części pierwszej albumu wydanego w 2006 r., który miałem przyjemność recenzować⁵. Tematyka jest różnorodna: „Papież Jan Paweł II”, „Nobel i nobliści” – znaczek poświęcony Wisławie Szymborskiej, „Znaczki na znaczkach”, „Żaglowce, łodzie, statki i okręty”, „Dzieci”, „Przyroda – rośliny i motyle” (w pierwszej części temu tematowi odpowiadał „Świat przyrody”), „Maszyny i urządzenia”, „Widoki Monako”, „Wnętrze”, „Nasza prehistoria”, „Religie i wierzenia”, „Bajkowe opowieści”, „Rzeźby”, „Ród Grimaldich” (tylko znaczki Poczty Księstwa Monako). Prezentowały emisje następujących poczt: polskiej, szwedzkiej, duńskiej, norweskiej, belgijskiej, wspomnianej już monakijskiej, islandzkiej, grenlandzkiej, Wysp Marshalla i watykańskiej; najczęściej były to znaczki Monako i Szwecji.

Zgromadzony przez Z. K. Jagodzińskiego materiał do biografii artystycznej Czesława Słani byłby niepełny, gdyby pominięte były stemple okolicznościowe, pozostające również w kręgu zainteresowań filatelistów. Zamieszczony został wybór tych stempli (s. 319-328).

Autor podjął się subiektywnej oceny wybranych przez siebie miniatur filatelistycznych Słani i ułożył je według następującego kryterium: techniki wykonania, stopnia trudności i ich „wyrazu artystycznego” (s. 313-318). Trudno jest dyskutować z taką oceną, w dodatku zestawioną z wcześniejszymi rankingami *najpiękniejszych znaczków pocztowych świata tego Artysty* i informacjami o liczbie pierwszych miejsc, jakie znaczki Słani zajmowały w różnych plebiscytach np. czytelników Szwecji (s. 313). Artysta wypowiedział się na ten temat w taki oto sposób: *na większą uwagę spośród wykonanych przeze mnie znaczków pocztowych zasługuje około stu znaczków* (s. 314). Słów tych nie należy traktować jako samochwalenie się czy jako przejaw swoistej kokieterii twórcy, wiemy bowiem z wielu fragmentów zamieszczonych w tym tomie, iż był on wobec siebie samokrytycznym i surowym „cenzorem” własnych dzieł. Jagodziński podsumował dorobek polskiego rytownika w rozdziale *Sztuka Czesława Słani a odbiór społeczny*. Problematykę tę kontynuuje w rozdziale końcowym *Międzynarodowa Nagroda im. Czesława Słani*, wspominając o przykładach percepcji sztuki artysty przez członków wielu klubów filatelistycznych i podczas indywidualnych ekspozycji

jego prac (s. 358-364). Starał się też odpowiedzieć na nurtujące go często pytanie: na czym polegał fenomen Słania jako rytownika i wyjątkowość jego miniaturowych dzieł w odbiorze społecznym i doszedł do wniosku, dość precyzyjnie go definiując: Słania, jako mistrz rylca nie tylko potrafił znakomicie odtwarzać swoje projekty i poruczone mu do wykonania projekty innych arty-

stów, ale nie wahał się przed zaznaczeniem świadectwa własnej kreacji twórczej w niejednym znaczkach. Mając świadomość międzynarodowej rangi swojej twórczości, dzięki osobowości, niezłomnej woli pracy i wybitnemu talentowi – od 1973 r. Czesław Słania pracował jako artysta niezależny. I takim był w oczach wielu jemu współczesnych.

Przypisy

¹ Z. K. Jagodziński, *Czesław Słania (1921-2005). Polski grafik. Genialny rytownik / Czesław Słania (1921-2005). Polish Graphic Artist. Outstanding Engraver*, I, Warszawa 2006, (rec.) A. R. Chodyński *Oeuvre genialnego rytownika polskiego*, „Muzealnictwo” 2007, nr 48, s. 287-293.

² Hubert Clerissi (1923-2000), rysownik, malarz akwarelista mieszkający i tworzący w Monako, autor m.in. serii widoków Monte Carlo i księstwa w latach 1982-1989, operował charakterystyczną, przerywaną, cienką kreską w rysunkach i delikatną plamą barwną w akwarelach. W Polsce prawie nieznanymi, nie doczekał się dotąd monografii.

³ Jeden z wielu przykładów adresowania kopert przez Kazimierza Szemiota: „Szanowny Pan Grawer Jego Królewskiej Mości, Chłuba Polski – Czesław Słania. (...) List LOT-niczny POLECONY uwadze POCZTY, 1984”.

⁴ T. Rogalski, *Anatomia człowieka*, t. I, Warszawa 1947, t. II, cz. 1, Warszawa 1948, t. II, cz. 2, Warszawa 1949, t. II, cz. 3, Warszawa 1952, t. II, cz. 4, Warszawa 1954.

⁵ Zob. przyp. 1.

Antoni Romuald Chodyński

A Biographical Album on the Life and Works of Czesław Słania

Following the 2006 publication of the album *Czesław Słania (1921-2005). Polish Graphic Artist. Outstanding Engraver*, in 2009 Zygmunt Krzysztof Jagodziński wrote, compiled and published a second part of the renowned Polish engraver's biography, retaining the same title. This time, the publication is twice as large and includes more than 300 colour and black-and-white photographs, 430 reproductions of post stamps, as well as scans of documents and tables. The contents and iconography of the book complement the earlier volume and expand the reader's knowledge about the titular artist, his technique and works. The author's unquestionable contribution involves his comprehensive presentation of Słania's personality as a one-of-a-kind artist, well-known among philatelists, and an author of frequently exceptional works. Other noteworthy elements include Jagodziński's commentary on the engraver's technique, the description of his modest workshop equipped with indispensable tools, as well as the origin of his projects and their precise execution to the final effect – the postage stamp, which Z. K. Jagodziński frequently describes as a unique masterpiece. The arguments are truly professional since Jagodziński has been exploring the arcana of the profession of a designer and an engraver for several decades in his capacity as an experienced employee of the same Polish Security Printing Works in Warsaw, where Słania worked.

In the second part of the book, Jagodziński distinguished the chapters with titles suggesting their topics. Here is a selection: *Czesław Słania widziany oczami innych (Czesław Słania as viewed by*

others), Przypadki i anegdoty z życia Czesława Słania (Incidents and anecdotes from the life of Czesław Słania), Studia rysunkowe Słania – martwa natura (Słania's drawing studies – still life), Projekty polskich znaczków pocztowych z lat 1950-56 (Designs of Polish postage stamps from the years 1950-1956), Rozważania o sztuce rytowania (Reflections on the art of engraving), „Heroiczne czyny królów szwedzkich” na znaczku pocztowym rytowanym przez Czesława Słanię – poszczególne etapy prac (“Heroic deeds of Swedish monarchs” on a postage stamp engraved by Czesław Słania – particular stages of work), Tajemnica dwukolorowych wkłesłodrukowych znaczków pocztowych „Lew i Gryf” (The mystery of two-colour intaglio postage stamps “A Lion and a Griffin”), Tablice – znaczki pocztowe (Tables – postage stamps), Sztuka Czesława Słania a odbiór społeczny (The social reception of Czesław Słania's art).

The author selected and described a dozen or so postage stamp series, which rendered the Polish engraver's name famous all over the world. Słania produced stamps for the king of Sweden and the prince of Monaco, and at the end of his life worked as an independent author. Thanks to his inborn talent, extraordinary hardworking nature and meticulousness, Czesław Słania made more than a thousand stamps and had none equal among contemporary engravers. Z. K. Jagodziński disclosed the master's technique secrets, described the manners of solving difficult production problems, and drew attention to Słania's creative inspirations whenever his postage stamps referred to other artists' projects, drawn or painted. □



„Rocznik Muzeum Papiernictwa”,
t. 1, Duszniki Zdrój 2007, ss. 185,
il.; t. 2, Duszniki Zdrój 2008, ss.
214, il.

W artykule o stanie badań nad dziejami przemysłu w Polsce zwróciłem uwagę na istnienie samodzielnego ośrodka badawczego w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, powstałego głównie za sprawą Macieja Szymczyka, dyrektora tego Muzeum*. Opublikował on na temat dziejów papiernictwa wiele artykułów oraz kilka książek, w tym pracę *Polski przemysł papierniczy 1945-1989* (Duszniki Zdrój 2007), która stała się podstawą jego habilitacji w grudniu 2007 roku.

Z inicjatywy M. Szymczyka powołano do życia „Rocznik Muzeum Papiernictwa” w 2007 r., drugi tom ukazał się w roku następnym. Redaktorem naczelnym jest Maciej Szymczyk, redaktorem naukowym Piotr Pregiel, a w skład zespołu redakcyjnego weszli Jan Barchan i Teresa Windyka (w tomie 1).

Tematyka „Rocznika” jest znacznie szersza, niż wskazuje jego tytuł. Tylko jeden dział dotyczy Muzeum Papiernictwa – to *Kronika Muzeum*

Papiernictwa, pozostałe obejmują całość dziejów papiernictwa na ziemiach polskich. Najważniejszym działem są *Artykuły i rozprawy*, uzupełniają go trzy kolejne: *Materiały źródłowe*, *Recenzje* i wspomniana *Kronika Muzeum Papiernictwa*.

Spośród jedenastu artykułów i rozpraw zamieszczonych w dwóch tomach „Rocznika”, pragnę zwrócić uwagę na kilka. Przede wszystkim na artykuł M. Szymczyka (t. 1), który przedstawił stan badań nad dziejami papiernictwa na ziemiach polskich. Tego rodzaju przegląd znakomicie ułatwia i ukierunkowuje poszukiwania osobom zainteresowanym tematem. Natomiast historykom pokazuje mapę dotychczasowych badań, a tym samym wątki, które są do wypełnienia. Koresponduje z tym artykułem rozprawa Rafała Kowalczyka *Rozwój przemysłu papierniczego w Królestwie Polskim w latach 1870-1914* (t. 2), opracowana na podstawie bogatych materiałów statystycznych i szerokiej kwerendy w ówczesnych czasopiśmie.

Ciekawie przedstawia się *Słownik papierników śląskich do 1945 roku* (t. 1 i 2), opracowany przez Doro-
tę Błaszczyk i Rainera Sachsa, któ-

rzy wykonali benedyktyńską pracę przeglądając księgi metrykalne i inne dostępne materiały archiwalne i publikacje.

Od wielu lat środowisko inżynierów dyskutuje na temat ochrony zabytków techniki. Włączył się do tej dyskusji Leszek Goetzendorf-Grabowski artykułem *O ochronie dzieł sztuki inżynierskiej przemysłu papierniczego* (t. 1), przedstawiając kryteria oceny zabytków techniki.

Papier odgrywał zawsze poważną rolę społeczną, ba, polityczną nawet w dobie PRL, a zwłaszcza w latach 70. i 80. XX w. w podziemnej działalności wydawniczej. Mimo licznych przeszkód i działań władz, wydawnictwa podziemne zdobywały papier, i to w ilościach pozwalających na duże nakłady. Sposoby zdobywania papieru oraz jego przekazywania tajnym drukarniom opisała Justyna Błaziejowska w artykule pt. *Surowiec strategiczny. Papier w rękach podziemnych wydawców w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych* (t. 2).

Ważnym materiałem opublikowanym w „Roczniku” są źródła dotyczące negocjacji w sprawie sprzedaży tartaku w latach 70. XIX w.

* J. Piłatowicz, *Stan badań nad dziejami przemysłu w Polsce*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2008, nr 2, s. 53.

i afery malwersacyjnej w przemyśle papierniczym w 1948 roku. Ze zrozumiałych względów istotne miejsce zajmuje *Kronika Muzeum Papiernictwa*, zawierająca informacje o jego działalności, bogato ilustrowane dobrej jakości zdjęciami. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na szatę graficzną „Rocznika”. Na okładkach prezentowane są budynki papierni dusznickiej, a na ich czwartych stronach przerisy filigranów papierni dusznickiej.

W związku z tym, że „Rocznik” kształtuje dopiero swoje oblicze, chciałbym zaproponować rozważenie rozszerzenia spektrum zainteresowań. Uważam, że redakcja może zainicjować gromadzenie wspomnień i publikacje najciekawszych z nich. Chodzi mi przede wszystkim o pokolenie papierników, które

odbudowywało stare, a następnie budowało nowe papiernie po II wojnie światowej. Ze względów naturalnych grupa ta kurczy się bardzo szybko, dlatego działania winny być również szybkie. Dotarcie do tych osób nie będzie stanowiło zapewne dużego problemu, ponieważ M. Szymczyk ma rozliczne kontakty w tym środowisku, o czym można się dowiedzieć z jego książki *Polski przemysł papierniczy 1945-1989*.

Wzorem innych roczników (zwłaszcza tych wydawanych wcześniej, jak np. „Rocznik Warszawski”, czy „Rocznik Mazowiecki”) można publikować coroczną bibliografię prac z zakresu dziejów przemysłu papierniczego. Jest to żmudne i pracochłonne przedsięwzięcie, ale jego wagę docenia się dopiero po wielu latach, kiedy zainteresowany danym

tematem pragnie zgromadzić choćby wstępną bibliografię.

„Rocznik” jest wydawany przez Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, przy czym tom 2 dofinansowała Wytwórnia Papierów Wartościowych S.A. Inicjatywa ta jest ze wszech miar godna uznania, zwłaszcza w dobie ogromnych trudności finansowych trapiących czasopisma naukowe. Można mieć nadzieję, że redakcja zyska wsparcie finansowe ze strony przemysłu papierniczego, a także Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przekonać te instytucje mogą właśnie wydane dwa tomy „Rocznika Muzeum Papiernictwa”, wzorowo opracowane pod względem edytorskim, zawierające wartościowe i ciekawe artykuły i materiały.

Józef Piłatowicz

„Rocznik Muzeum Papiernictwa”, vol. 1, Duszniki Zdrój 2007, 185 pp., ill.; vol. 2, Duszniki Zdrój 2008, 214 pp., ill.

In my article on the state of research into the history of Polish industry I mentioned the autonomous research centre at the Museum of Papermaking in Duszniki Zdrój. The “Rocznik Muzeum Papiernictwa” yearly was established in 2007 upon the initiative of M. Szymczak, the museum’s director. The wide range of topics covered by the periodical is divided into the following sections: *Articles and dissertations*, *Source material*, *Reviews* and *A Chronicle of the Museum of Papermaking*. Several articles presented in the two discussed volumes of the annual focus on remarkably significant problems, namely: the state of research focused

on the history of papermaking in Polish lands, the development of the papermaking industry in the Kingdom of Poland in 1870-1914, prepared on the basis of diverse statistical materials, an extensive examination of the then issued periodicals, *Słownik papierników śląskich do 1945 roku* (*Dictionary of Silesian Paper Manufacturers up to 1945*), compiled thanks to search conducted in registry records and other archival material, as well as numerous noteworthy texts presenting the history of paper and the conservation and protection of examples of the engineering art of the paper industry.

Since “Rocznik Muzeum Papiernictwa”

is still evolving, I would like to propose extending its subject matter range by introducing recollections of the paper manufacturers, who after World War II restored old and built new paper machines, as well as an annual bibliography of works dedicated to the paper industry history.

“Rocznik” is published by the Museum of Papermaking in Duszniki Zdrój, with Wytwórnia Papierów Wartościowych S.A. providing additional financing for volume 2. This is an initiative worthy of acknowledgment, especially at a time when scientific magazines face enormous financial difficulties.

Józef Piłatowicz

HALINA STĘPIEŃ (1929–2008)

Moje wizyty w żoliborskiej willi, poczynając od pierwszej w 2004 r., w zastawionym meblami i regałami książek mieszkaniu, zawsze były wydarzeniem ważnym, planowanym i przeżywanym. Prowadzone w nim rozmowy dotyczyły przedsięwzięć muzealnych, ale nie wymykały się temu, co w życiu doc. dr Haliny Stępień było najważniejsze – polskiemu malarstwu 2. poł. XIX w. powstającemu w kręgu artystycznego środowiska Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Rozmówczyni – zawsze nienagannie ubrana i uczesana, w starannym makijażu, uśmiechnięta, skupiona na dialogu – wypytywała o plany, stan przygotowań, bardzo rzadko coś podpowiadała lub doradzała. Zwracała uwagę na błędy, czasem kilkoma uwagami wyjaśniała zawiłości bawarskich realiów historycznych, społecznych lub artystycznych. Z czasem rozmowy stały się swobodniejsze. Pani Halina, bo tak się do niej mogłam zwracać, wspominała o swoich badaniach w Monachium przed wielu laty, o wielkiej roli w jej życiu i pracy wspierającego ją we wszystkim męża i swoim zachwycie nad malarstwem oraz osobowością Maksymiliana Gierymskiego, który to zachwyt określił obszar jej zainteresowań jako historia sztuki. Pojawiły się pierwsze, nieśmiało wspólne plany, jak zamiar wyjazdu do Monachium na otwarte z okazji 200-lecia Akademii Sztuk Pięknych wystawy: „Die Kraftprobe” w Haus der Kunst oraz „Sygnatura pisana inaczej: obecność artystów polskich w Monachium w świetle archiwaliów”, przygotowanej przez suwalskie muzeum w Polskim Centrum Kultury. Wszystko, jak zawsze przedwcześnie i nieoczekiwanie, przerwała 9 lipca 2008 r. śmierć Haliny Stępień.

Halina Stępień urodziła się 9 września 1929 r. w inteligenckiej, warszawskiej rodzinie. Jej ojciec był oficerem Wojska Polskiego, w latach 30. pracował jako urzędnik Izby Skarbowej w Warszawie. Wziął udział w kampanii wrześniowej 1939 r. i trafił do ołlagu



w Dorsten w Niemczech, gdzie zmarł w 1941 roku. Na krótko przed wybuchem wojny rodzina zamieszkała we własnej willi z ogrodem na Żoliborzu. Z miejscem tym Halina Stępień pozostała związana przez całe życie.

W czasie wojny uczęszczała do dzielnicowej siedmioklasowej szkoły powszechnej nr 64, którą ukończyła w 1944 roku. Jednocześnie w roku 1943/1944 na tajnych kompletach przerobiła program pierwszej klasy gimnazjum. Po powstaniu warszawskim wraz z matką i młodszym bratem przeszła przez obóz wysiedlonych w Pruszkowie, z którego udało im się wydostać i zamieszkać u rodziny matki w Ostrowcu Świętokrzyskim. Do Warszawy rodzina wróciła w marcu 1945 roku. Willa na Żoliborzu przestała być na wiele dziesiątków lat gniazdem rodzinnym. Zasiadlona obcymi ludźmi stała się przedmiotem długotrwałych zabiegów o jej odzyskanie.

Po powrocie do Warszawy Halina Stępień podjęła naukę w II klasie XVI Państwowego Gimnazjum i Liceum im. Stefanii Sempołowskiej na Żoliborzu, którą ukończyła złożywszy maturę w 1949 roku. Pilna i zdyscyplinowana (coś z najlepszej uczennicy w klasie pozostało w niej do końca życia) pracowała w samorządzie szkolnym i wspomagała domowy budżet udzielanymi korepetycjami. Po uzyskaniu świadectwa dojrzałości rozpoczęła dwustopniowe, zawodowe i magisterskie studia na Uniwersytecie Warszawskim, na sekcji Historii Sztuki Wydziału Historycznego, które ukończyła w 1954 roku. Pracę magisterską pt. *Okres*

warszawski w twórczości Józefa Pankiewicza napisała pod kierunkiem prof. dr. Juliusza Starzyńskiego. Podczas studiów pracowała w komisji skryptowej i była starostą roku. 10 października 1951 r. wyszła za mąż za Zbigniewa Stępnia, inżyniera elektryka, projektanta i zapalonego historyka.

Obowiązujący w powojennej Polsce nakaz pracy dla absolwentów wyższych uczelni, udręka i przyczyna wielu życiowych komplikacji, w przypadku Haliny Stępień był przepustką do jej zawodowego życia. Zgodnie z wydanym jej dwuletnim nakazem rozpoczęła 1 kwietnia 1954 r. pracę w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie (obecnie Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), w wówczas właśnie utworzonej Pracowni Dokumentacji Plastyki Współczesnej. To określiło jej początkowe zainteresowania jako historyka sztuki oraz tematykę pierwszych prac monograficznych i naukowych. Regularnie pisywała artykuły popularyzatorskie do „Przeglądu Artystycznego”, „Przeglądu Kulturalnego” i „Projektu”.

Z pracownią związana była do roku 1962, ale współpracowała z nią dłużej, uczestnicząc w projektach naukowych, m.in. przy tworzeniu dwu pierwszych tomów *Polskiego życia artystycznego*, redagowanych przez Aleksandra Wojciechowskiego. Natomiast w Instytucie Sztuki PAN pozostała do końca swojej pracy zawodowej.

Magisterium zrobione pod opieką profesora Juliusza Starzyńskiego zaowocowało długotrwałą współpracą oraz odnalezieniem własnej drogi naukowego rozwoju. Od 1956 do 1974 r., roku śmierci profesora, Halina Stępień była jego asystentką i należała do grona najbliższych współpracowników, uczestnicząc w pracach badawczych prowadzonych pod jego kierunkiem. W początkowym okresie była to bieżąca działalność wystawienniczo-organizacyjna. Profesor Juliusz Starzyński wraz ze swoimi młodymi współpracownikami przygotowywał wystawy zagraniczne, na których prezentowano polską młodą twórczość plastyczną, np. na Biennale w Wenecji w 1956 lub w Moskwie w 1958 roku. Halina Stępień przygotowywała zawartość dokumentacyjną tych ekspozycji. Uczestniczyła także w organizacji różnego rodzaju imprez i konkursów.

Przez dwanaście lat, od 1960 do 1972 r., młoda historyczka sztuki należała do zespołu, który opracowywał pod kierownictwem Juliusza Starzyńskiego siódmy tom *Dziejów sztuki polskiej*. W tym czasie w kręgu jej zainteresowań znalazł się polski ekspresjonizm oraz jego powiązania ze sztuką niemiecką. Wynikło z tego krótkotrwałe poświęcenie uwagi takim grupom artystycznym, jak: „Die Brücke”, „Der Sturm” i „Der Blaue

Reiter”. Ostatnia z nich kierowała jej uwagę na sztukę powstającą w Monachium.

Wyrazem teatralnych zainteresowań Haliny Stępień była między innymi praca nad dokumentacją scenograficznej działalności Władysława Daszewskiego i Andrzeja Pronaszki do roku 1962.

W 1964 r. w zainteresowaniach zawodowych Haliny Stępień nastąpił przełom. Rozpoczęta wówczas współpraca badawcza z profesorem Juliuszem Starzyńskim dotycząca dzieła Aleksandra Gierymskiego, a następnie przygotowania do druku korespondencji Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich z rodziną i przyjaciółmi, poprowadziły ją ku samodzielnej pracy naukowej. Opracowanie listów wraz z komentarzami wzbudziło zainteresowanie najpierw twórczością obu malarzy, później, wraz z pogłębianiem wiedzy, ich związkami z Monachium. To z kolei zainspirowało ją do podjęcia wnikliwych badań nad polską grupą artystów, przede wszystkim malarzy, przebywających w stolicy Bawarii od 1828 r. do wybuchu I wojny światowej w 1914 roku.

W rozwoju tych zainteresowań znaczącą rolę odegrała podjęta w 1973 r. współpraca Haliny Stępień z profesorem dr. Andrzejem Ryszkiewiczem, który kierował dużym projektem badawczym. Jego celem było zebranie informacji o polskich środowiskach artystycznych poza granicami kraju. Dwa lata później badaczka weszła w skład zespołu Pracowni Badania Środowisk Artystycznych kierowanego przez Andrzeja Ryszkiewicza, co pozwoliło jej skupić uwagę na artystach tworzących polskie środowisko artystyczne w Monachium.

W 1977 r. Halina Stępień obroniła pracę doktorską pt. *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*. Otwarty pod kierunkiem prof. Juliusza Starzyńskiego przewód został zamknięty pod merytoryczną opieką prof. Andrzeja Ryszkiewicza.

Od tego czasu Halina Stępień konsekwentnie zajmowała się już tylko twórczością Maksymiliana Gierymskiego oraz polskim środowiskiem artystycznym związanym z Monachium. To tej tematyce poświęciła największą uwagę. Przeprowadziła pionierskie, zarówno w Polsce, jak i w Niemczech badania dotyczące Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W zachowanych księgach immatrykulacyjnych bawarskiej uczelni szukała polskich nazwisk. Mozolnie, w trudnych warunkach – jak wielokrotnie wspominała – odtwarzała losy polskich artystów studiujących w stolicy Bawarii, biorących udział w organizowanych tam wystawach, uczestniczących instytucjonalnie i towarzysko w tamtejszym życiu artystycznym.

Trylogia *Artyści polscy w środowisku monachijskim* (tom drugi zawierający materiały źródłowe przygotowała we współpracy z Marią Liczbińską) należy do

podstawowych i najbardziej fundamentalnych publikacji poświęconych temu środowisku artystycznemu. Jest ważna nie tylko w polskiej historiografii, ale wnosi wiele do niemieckiej historii sztuki na ten temat.

Niemieccy historycy sztuki doceniali naukowy dorobek Haliny Stępień. Wielokrotnie zwracano się do niej z propozycją udziału w przygotowywanych publikacjach i sesjach, m.in. w 2005 r. zaproszono ją do uczestnictwa w międzynarodowej sesji naukowej poświęconej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium z okazji zbliżającej się rocznicy 200-lecia jej powstania. Europejskie domy aukcyjne, a szczególnie niemieckie, bardzo często korzystały z jej wiedzy i doświadczenia, prosząc o opiniowanie pojawiających się na rynku handlu sztuką obrazów polskich malarzy.

Do wiedzy Haliny Stępień na temat monachijskiego środowiska artystycznego często odwoływali się także muzealnicy polscy. Od początku swojej działalności utrzymywała z muzeami ścisłe kontakty. Była proszona o konsultacje lub zapraszana do współpracy przy przygotowywaniu merytorycznym monograficznych wystaw poświęconych twórczości polskich monachijszczyków.

Swoją znajomość sztuki polskiej i europejskiej ugruntowywała licznymi kwerendami badawczymi. Kilkakrotnie, korzystając ze stypendiów naukowych, wyjeżdżała do Francji, Włoch, Holandii, Austrii i przede wszystkim Niemiec, najczęściej do Monachium.

Habilitację Halina Stępień uzyskała w 1989 r. za opracowanie *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1859*.

Halina Stępień była typem badacza „pojedynczego”. Nie zgromadziła wokół siebie ani asystentów, ani uczniów. Ale zostawiła po sobie dzieło monumentalne – monografię środowiska polskich artystów związanych w latach 1828-1914 z Monachium, z którego korzystają będą pokolenia historyków sztuki – wszyscy, którzy zajmują się historią polskiej sztuki XIX wieku.

Halina Stępień pochowana została 12 lipca 2008 r. na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Jej biblioteka i archiwum trafiły zgodnie z decyzją Aliny i Zbigniewa Koczorowskich, bratowej i brata, do Muzeum Okręgowego w Suwałkach.

Halina Stępień – bibliografia przedmiotowa (wybór)

Wydawnictwa zwarte

Adam Marczyński, Warszawa 1959.

Aleksander Gierymski „W altanie”, Łódź 1971.

Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855, Wrocław 1990.

Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914: materiały źródłowe [wspólnie z Marią Liczbińską], Warszawa 1994.

Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914, Warszawa 2003.

Maksymilian Gierymski: *obraz i słowo*, Warszawa 1983.

Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego, Wrocław 1979.

Opracowania

Adam Kazimierz Feliks Ciemniowski – artysta nieznany, malarz i rysownik, [w:] *Adam Kazimierz Feliks Ciemniowski 1866-1915*. Katalog wystawy, Ciechanów 1997.

„Bunt”, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974.

Chronologiczny przegląd wydarzeń za lata 1915-1917, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974.

„Formiści Polscy”, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974.

Franz Adam und sein Schülekreis in Polen, [w:] *Albrecht Adam und seine Familie. Zur Geschichte einer Münchener Künstlerdynastie im 19. und 20. Jahrhundert*. Katalog wystawy, Monachium 1981.

In the Circle of Munich Modernism. Under the Banner of Secession. Facts and Reflexion, [w:] *Totennesse. Modernism in Culture of Northern and Central Europe*, red. P. Paszkiewicz, Warszawa 1996.

Jednodniówka monachijska and the Beginnings of Polish Modernism, „Polish Art Studies” 1989, nr 2.

Kalendarium wydarzeń artystycznych za rok 1901, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1967.

Kalendarium wydarzeń artystycznych za lata 1915-1917, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974.

Malarz pejzażu, [w:] *Władysław Aleksander Malecki 1836-1900*. Katalog wystawy, Kielce 1999.

O „Jednodniówce” monachijskiej. *Niezauważony epizod z dziejów polskiego modernizmu*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego” 1991, nr 14.

- Polnische Künstler in München, [w:] *Wanderungen: Künstler-Kunstwerk-Motiv-Stifter (Wędrówki: artysta – dzieło – wzorzec – fundator). Materiały 9 Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki w Warszawie*, Warszawa 2005.
- Polscy artyści w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych i w pracowniach prywatnych w Monachium w latach 1828-1914 w świetle archiwaliów monachijskich, [w:] *Między Polską a światem: od średniowiecza po lata II wojny światowej*, pod red. M. Moriki i P. Paszkiewicza, Warszawa 1993.
- „Sfinks”, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1967.
- Wczesne pejzaże Maksymiliana Gierymskiego, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 7, Kraków 1971.
- Prace redakcyjne i edytorskie**
- Artisti Polacchi alla XXVIII Biennale*. Katalog wystawy, Wenecja 1956.
- Maksymilian i Aleksander Gierymscy: Listy i notatki*, Wrocław 1973.
- Irena Kuczborska 1907-1971: malarstwo–grafika*. Katalog wystawy, Warszawa 1973.
- Maksymilian Gierymski 1846-1874: malarstwo i rysunek*. Katalog wystawy, Warszawa 1974.
- Międzynarodowa Wystawa Sztuki Krajów Socjalistycznych. Wystawa Artystów Polskich. Malarstwo – rzeźba – grafika*. Katalog wystawy, Moskwa 1958.
- Artykuły**
- Die polnischen Künstler und die Münchner Akademie der Bildenden Künste*, [w:] *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste*, Monachium 2008.
- Dlaczego Monachium?*, [w:] *Polskie szkolnictwo artystyczne: dzieje, teoria, praktyka. Materiały LIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2005.
- Dwa nieznanne obrazy Maksymiliana Gierymskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, nr 2, s. 179-194.
- Grafika Adama Marczyńskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 3, s. 64-75.
- Helena Modrzejewska i Aleksander Gierymski*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, nr 2, s. 239-252.
- Metavisual, Tachiste, Abstract – czyli współczesne malarstwo w Anglii*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 3, s. 37-41.
- Moderniści z Monachium i Miriam*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1989, nr 1, s. 45-64.
- Odkrywanie Monachium*, [w:] *Malarze polscy w Monachium: studia i szkice*, pr. zb. pod red. Z. Fałtynowicza i E. Ptaszyńskiej, Suwałki 2007.
- O polskich artystach w kręgu Monachium*, [w:] *Brandt... Malczewski... Siemiradzki...: polscy monachijszczycy*. Katalog wystawy, Katowice 2005.
- O „Wieczornicy ukraińskiej” Maksymiliana Gierymskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1970, nr 2, s. 186-198.
- Początki przemian w malarstwie monachijskim: wystawa malarzy belgijskich w 1843 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1988, nr 4.
- „Przed pojedynkiem” – zapomniany, wczesny obraz Aleksandra Gierymskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, nr 2.
- Rokokowe kawalkady Maksymiliana Gierymskiego*, „Życie i Myśl” 1971, nr 1-2.
- Świat własnych odczuć*, [w:] *Jednodniówka monachijska*, red. Z. Fałtynowicz, E. Ptaszyńska, Suwałki 2008.
- W nadzarskich Atenach: Monachium i polscy artyści*, [w:] *O Alfredzie Wieruszu-Kowalskim: studia, szkice, wspomnienia*, pr. zb. pod red. Z. Fałtynowicza i Z. Filipowicza, Suwałki 2000.
- W poszukiwaniu poloniców: o archiwaliach monachijskich*, [w:] *Entre cour et jardin czyli pomiędzy mecenasem i artystą. Księga ku czci profesora Andrzeja Ryszkiewicza*. „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki”, t. 35, Lublin 1987, s. 243-247.
- „Zdrój”*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974.
- Ze studiów nad środowiskiem monachijskim XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, nr 3-4, s. 313-317.
- Recenzje**
- Janina Wiercińska: *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Rocznik Warszawski” 1972, s. 473-476.
- Käthe Kollowitz, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 27, s. 8.
- Komentarz do katalogu wystawy „Die Münchner Schule 1850-1914”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1981 nr 1, s. 74-88.
- W związku z wystawą Maksymiliana Gierymskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie (19 XI 1974 -6 I 1975)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 3, s. 256-269.
- Współczesna grafika niemiecka*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 25, s. 7.
- Wystawa prac graficznych Haliny Chrostowskiej*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1, s. 43.
- Wystawa prac Heinricha Foglera*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 15, s. 8.
- Wystawa rysunków Tadeusza Kulisiewicza*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 2, s. 50.
- Halina Stępień była ponadto autorką not biograficz-

nych oraz bibliografii do haseł osobowych Aleksander Gierymski i Maksymilian Gierymski w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających* (t. 2, Wrocław 1975), opracowała katalog prac i bibliografię do książki Juliusza Starzyńskiego *Aleksander Gierymski* (Warszawa 1967), a także miała swój znaczący udział w ustaleniu kalendarium wydarzeń w fundamentalnych monografiach *Polskie życie arty-*

styczne w latach 1890-1914 (Wrocław 1967) i *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939* (Wrocław 1974), które ukazały się pod red. Aleksandra Wojciechowskiego.

Eliza Ptaszyńska
współpraca Zbigniew Fałtynowicz

Halina Stępień (1929-2008)

The art historian docent Dr. Halina Stępień was born on 9 September 1929 in Warsaw, where she died suddenly on 9 July 2009. Her family home, a villa in the Żoliborz district, was erected in 1939 by her father, an officer of the Polish Armed Forces and an employee of the Inland Revenue. In 1954 she presented her M.A. thesis on the Warsaw period in the oeuvre of Józef Pankiewicz, written under the supervision of Professor Juliusz Starzyński at the Art History section of the Warsaw University Humanities Faculty. Contact with the professor, with whom she collaborated as an assistant, and work at the Art Institute, performed in accordance with the then binding obligatory employment principle, defined the professional career of Halina Stępień, whose interests originally focused on contemporary art. In 1964 Stępień began studying the correspondence of Maksymilian and Aleksander Gierymski. She was interested

in the works of both brothers, but those by Maksymilian proved particularly captivating and became the topic of her numerous publications. This current led to research on the Polish art milieu living and working in Munich during the nineteenth century and early twentieth century. The author's involvement was made possible by her cooperation with Professor Andrzej Ryszkiewicz on a research project about Polish artists abroad. Halina Stępień pursued this issue to the end of her life, becoming an unquestionable authority in the field. Her scientific achievements were crowned with a work of exceptional importance for Polish and European art history: a three-volume monographic study about Polish artists in Munich in 1828-1914, published in 1990-2003.

Eliza Ptaszyńska