

MUZEALNICTWO

51

Święto Baroku

Setki w słońcu
prymus Michał
Bielos

Jerzy Clupka

Wielki Kolumn i Dłuski
Bogłosa Zdrojewskiego

Artur

Jerzy Żmudziński

Placi Kłocze

Tomasa Irysyki

Wiosław Malowski

Współczesny

Konrad Pysal

Nadziei

Agnióska Potulak

Przedstawia

Zosia Goszczyk & Violetta Domagala

Wielki

Studia Projektowe

Przedstawia

Karol Boczniak

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

Krzysztof

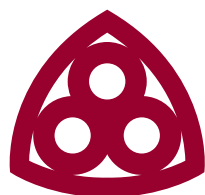
Krzysztof

Krzysztof

WARSZAWA 2010

MUZEALNICTWO

51



KRAJOWY OŚRODEK
BADAŃ I DOKUMENTACJI ZABYTKÓW
NATIONAL HERITAGE BOARD OF POLAND

WARSZAWA 2010

Kolegium Redakcyjne

Dorota Folga-Januszczyńska
Paweł Jaskanis
Dariusz Kacprzak
Anna Kucińska-Isaac (redaktor)
Jerzy Litwin
Janusz Odrowąż-Pieniążek (redaktor naczelny)
Maria Sołtysiak (sekretarz redakcji)

Redakcja językowa

Anna Kucińska-Isaac

Tłumaczenia

ATOMINIUM Specialist Translation Agency

Projekt okładki

Piotr Berezowski

Na okładce:

I strona – Dzieci obsługujące kioski multimedialne na wystawie „Święto Baroku. Sztuka w służbie prymasa Stefana Radziejowskiego (1645-1705)” w Muzeum Pałacu w Wilanowie w 2009 r.

IV strona – Akcja plastyczna Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku na festynie „Bajeczna kraina”, 1999

On the cover:

Front – Children operating multi-media kiosks at the exhibition entitled “Feast of Baroque. Art in the Service of Primate Stefan Radziejowski (1645-1705)” in the Museum Place at Wilanów in 2009

Back – Art activity of the Słędziński Gallery in Białystok during the fete “Fairy-land”, 1999

Opracowanie graficzno-techniczne i skład

Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES
ul. Kossaka 15, 01-576 Warszawa
tel.: (022) 839 16 17
e-mail: akces500@interia.pl; www.awirakces.pl

Adres redakcji

Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków
ul. Szwoleżerów 9, 00-464 Warszawa,
Dział Edukacji o Dziedzictwie
tel. (022) 826 02 39, 826 93 52, 826 17 14
e-mail: msoltysiak@kobidz.pl

Druk i oprawa

Petit Lublin

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

OD REDAKCJI	7
From the Editors	9
<i>Dorota Folga-Januszewska, Paweł Jaskanis, Stanisław Waltoś</i>	
PROJEKT PRAWA O MUZEACH	11
Museum Law Project	21
<i>Rafał Golał</i>	
KONTEKST USTAWOWY EDUKACYJNEJ DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW	22
Statutory Context of Educational Activity of Museums	25
Muzea uczą i bawią MUSEUMS TEACH AND ENTERTAIN	
<i>Piotr Górajec</i>	
FORUM EDUKATORÓW MUZEALNYCH	28
Museum Educators' Forum	33
<i>Marcin Szelaq</i>	
RAPORT O STANIE EDUKACJI MUZEALNEJ. PODSUMOWANIE PIERWSZEGO ETAPU BADAŃ	34
Report on the Condition of Museum Education. Summary of the First Stage of Research	46
<i>Katarzyna Barańska</i>	
POŻEGNANIE Z EDUKACJĄ	48
Farewell to Education	53
<i>Wiktor Kowalczyk</i>	
CELEBROWAĆ, ZABAWIAĆ CZY EDUKOWAĆ? PO CO SPOŁECZEŃSTWU SĄ DZIŚ PUBLICZNE MUZEA?	55
To Celebrate, to Entertain or to Educate? Why Does Society Need Public Museums Nowadays?	61
<i>Barbara Czarnek, Magdalena Mielnik</i>	
EDUKACJA ARTYSTYCZNA W MUZEUM SZTUKI DAWNEJ. Dział Edukacji Muzealnej Oddziału Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku	63
Artistic Education at the Ancient Art Museum. Education Department in the Ancient Art Division of the National Museum in Gdańsk	70
<i>Piotr Szaradowski</i>	
PRZESTRZEŃ EKSPOZYCJI CZASOWEJ W MUZEUM A DZIAŁANIA EDUKACYJNE	71
The Space of a Temporary Exhibition in the Museum versus Educational Activities	78
<i>Katarzyna Renata Hryszko, Izabela Suchocka</i>	
SZTUKA LEKCJI. O DZIAŁANIACH EDUKACYJNYCH GALERII IM. SLEŃDZIŃSKICH W BIAŁYMSTOKU ..	79
The Art of Teaching. On Educational Activities of the Sleńdziński Gallery in Białystok	86
<i>Aleksandra Głowacz</i>	
MIEDZY OŚWIECENIOWĄ MISJĄ MUZEUM A INNOWACYJNĄ OFERTĄ EDUKACYJNĄ	87
Between the Enlightenment Mission of Museum and Innovative Educational Offer	96

Magdalena Tarnowska

EDUKACJA W MUZEUM ŁOWIECTWA I JEŹDZIECTWA W WARSZAWIE. TERAŹNIEJSZOŚĆ I PERSPEKTYWY	97
Education in the Museum of Hunting and Horsemanship in Warsaw. The Present and the Perspectives	103

Dorota Baumgarten-Szczyrska

AFRYKA NA WYCIĄGNIĘCIE RĘKI. DZIAŁANIA DYDAKTYCZNE W PRZESTRZENI WYSTAW AFRYKAŃSKICH MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE	104
Africa within Reach. Didactic Activities in the Area of African Exhibitions of the National Museum in Szczecin	112

Muzea i kolekcje

MUSEUMS AND COLLECTIONS

Iwona Barańska

W 100-LECIE MUZEUM OKRĘGOWEGO ZIEMI KALISKIEJ O POCZĄTKACH MUZEUM KALISKIEGO ...	114
On the 100 th Anniversary of the Kalisz Museum about the Beginnings of the Land of Kalisz District Museum	124

Beata Denis-Jastrzębska, Małgorzata Karpel

MUZEUM JANA KASPROWICZA NA HARENDZIE W 60. ROCZNICĘ ISTNIENIA I 150. ROCZNICĘ URODZIN POETY	126
Jan Kasprovicz Museum at the Harenda on the 60 th Anniversary of Establishment and the 150 th Anniversary of the Poet's Birth	132

Wojciech Ślusarczyk

MUZEALNICTWO FARMACEUTYCZNE W POLSCE	134
Pharmaceutical Museums in Poland	140

Robert Domżał

PŁYWAJĄCE ZABYTKI – SPOSOBY EKSPOZYCJI I OCHRONA HISTORYCZNYCH STATKÓW W POLSCE	141
Sailing Monuments – Ways of Exhibiting and Protection of Historical Ships in Poland	151

Krzysztof Kowalski

POCZYNAJĄC OD POJEDYNCZYCH PRZYPADKÓW, CZYLI RZECZ O POLSKO-NIEMIECKIEJ WYMIANIE STAROŻYTNOŚCI POMORSKICH	152
Beginning with individual cases – Something about the Polish and German Exchange of Pomeranian Antiquities	158

Eliza Ptaszyńska

POLSKIE ZBIORY MUZEALNE WZBOGACONE O PALETĘ – WSPÓLNE DZIEŁO KILKUNASTU POLSKICH TWÓRCÓW	159
Polish Museum Collections Enriched with a Palette – a Joint Work of More than Ten Authors	162

Z zagranicy

FROM ABROAD

Aleksandra Magdalena Dittwald

BROOKLIŃSKIE MUZEUM DZIECIĘCE W NOWYM JORKU	164
Brooklyn Children's Museum in New York	175

<i>Jennifer Härting</i>	
WYPCHANE, ALE JAK OŻYWIONE! PRACA MUZEALNO-PEDAGOGICZNA NIEMIECKICH MUZEÓW PRZYRODNICZYCH	176
Preserved, but Nevertheless Reawaken to Life! Insights into the Educational Departments of German Natural History Museums	185
<i>Szymon Piotr Kubiak</i>	
MUZEUM ORYGINAŁÓW. O BERLIŃSKIM „AZYLU SZTUK I NAUK” ORAZ KONCEPCJI ODBUDOWY NEUES MUSEUM	186
Museum of Originals. About the Berlin “Art and Science Haven” and the Concept of Rebuilding the Neues Museum	192

KONFERENCJE, KONKURSY CONFERENCES, CONTESTS

<i>Jacek Górka, Karolina Wojtaś-Kudon</i>	
SYBILLA – KONKURS NA WYDARZENIE MUZEALNE ROKU	194
<i>Sybilla</i> – Competition for the Museum Event of the Year	195
<i>Paulina Florjanowicz</i>	
KOMENTARZ DO NOWEGO REGULAMINU KONKURSU SYBILLA	197
Commentary to the New Rules and Regulations of the <i>Sybilla</i> Competition	198
<i>Maria Sołtysiak</i>	
IV EDYCJA KONKURSU MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE WIERZBA, WARSZAWA 2010	203
4 th Edition of the Contest Mazowieckie Zdarzenia Muzealne <i>Wierzba</i> (Mazovian Museum Events – <i>A Willow</i>), Warsaw 2010	206
<i>Maria Sołtysiak</i>	
X KONFERENCJA MUZEALNICTWA MORSKIEGO I RZECZNEGO TRZYMAJMY SIĘ MORZA, KOŁOBRZEG 12-15 MAJA 2010	207
10 th Conference of Maritime and River Museology <i>Let us stay close to the sea</i> , Kołobrzeg, May 12-15, 2010	212

RECENZJE REVIEWS

<i>Marcin Szelaąg</i>	
W POSZUKIWANIU ALTERNATYWY – recenzja książki Jolanty Skutnik <i>Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji</i> , Katowice 2008	214
In Search of an Alternative – a Review of the Book by Jolanta Skutnik <i>Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji (Modern Art Museum as a Space of Education)</i> , Katowice 2008	217
STUDIA NAD METODAMI IDENTYFIKACJI MEBLI WYTWARZANYCH W POLSCE DO XIX WIEKU. Praca zbiorowa pod red. S. Dziegielewskiego i T. J. Żuchowskiego, Poznań 2009 – <i>Mieczysław Matejak</i>	
<i>Studies on Identification Methods of Furniture Manufactured in Poland until the 19th Century</i> . Editors: S. Dziegielewski and T. J. Zuchowski, Poznań 2009 – <i>Mieczysław Matejak</i>	219
O K S A N A S T O R C Z A J, MISTEC’KA OSVITA V KIĬVS’KOMU UNIVERSITETI (1834-1924) [OŚWIATA ARTYSTYCZNA NA UNIWERSYTECIE KIJOWSKIM (1834-1924)], Kijów 2009 – <i>Oksana Remeniaka</i>	
	220

Oksana Storchay, <i>Mistec'ka Osvita v Kiivs'komu Universiteti (1834-1924)</i> [Artistic Education at the Kiev University (1834-1924)], Kiev 2009 – Oksana Remenyaka	221
--	-----

IN MEMORIAM

TOMASZ MERTA (1965-2010) – <i>Andrzej Rottermund</i>	224
JANUSZ KRÓLIK (1932-2010) – <i>Marian Sołtysiak</i>	227

Szanowni Państwo!

Oddajemy w Państwa ręce kolejny, już 51., numer „Muzealnictwa”. W tym roku tematem przewodnim jest edukacja muzealna. Zdecydowaliśmy się szerzej podjąć tę problematykę, ponieważ umiejętny dialog z odbiorcą jest kwintesencją każdego muzeum. Skutecznie prowadzone działania edukacyjne to swoiste ubezpieczenie dla muzealnych zbiorów, gwarancja zachowania naszego dziedzictwa w perspektywie długofalowej.

Ogromnym wsparciem dla realizowanych w Polsce działań z zakresu edukacji muzealnej był Minister Tomasz Merta, Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Generalny Konserwator Zabytków. Ministra Mertę, tragicznie zmarłego w katastrofie smoleńskiej, w pięknych słowach wspomina prof. Andrzej Rottermund.

W numerze prezentujemy przykłady dobrych praktyk w obszarze edukacji muzealnej, zarówno z terenu Polski, jak i z innych stron świata. Pracownicy muzeów z różnych miast – Gdańska, Białegostoku, Warszawy, Poznania i Szczecina – opowiadają o prowadzonych przez siebie działaniach edukacyjnych, a także innych, mniej konwencjonalnych formach aktywności służących edukacji. Możemy także poznać prace pedagogów muzealnych w muzeach przyrodniczych na terenie Niemiec.

Ale w pierwszej kolejności prezentujemy inicjatywę Forum Edukatorów Muzealnych, realizowaną już od 2006 roku. Celem forum jest zawodowa integracja środowiska edukatorów muzealnych i stworzenie możliwości współpracy między-muzealnej przy realizacji projektów edukacyjnych. Fakt zaistnienia tej jakże ważnej inicjatywy jest dowodem na niewystarczająco wysoki priorytet przyznawany działaniom edukacyjnym w naszych muzeach. Mamy nadzieję, że i nasza tegoroczna publikacja przyczyni się do zmiany takiego sposobu myślenia.

Nie brak również systemowego podejścia do problemu. Zapraszam do lektury podsumowania pierwszej części Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce. Są też artykuły, w których Autorzy stawiają dramatyczne pytania o rolę muzeum we współczesnym społeczeństwie oraz o to, jakie formy edukacji przestały być skuteczne.

Tradycyjnie już zapraszamy Państwa w podróż po placówkach muzealnych rozsianszonych po całym świecie. I tak wśród nich nowojorskie Muzeum Dziecięce – inicjatywa nie mająca sobie równych, przewyższająca wszelkie muzealne przedsięwzięcia edukacyjne. Placówka ta, powołana do życia u schyłku XIX stulecia, jest zarazem najstarszym, ale i najnowocześniejszym muzeum, które swoje działania adresuje do szczególnie krytycznie nastawionej kategorii odwiedzających – dzieci.

W numerze „Muzealnictwa”, który właśnie oddajemy Państwu do rąk, poświęcono też dużo miejsca Konkursowi na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla. Konkurs ten, znany wszystkim muzealnikom od lat, w ostatnim roku przeszedł poważną

transformację. Czas oczywiście pokaże, na ile wprowadzone do regulaminu konkursu zmiany przyczynią się do wzmocnienia marki Sybilli i podniesienia rangi konkursu, ale wierzę, że tak się właśnie stanie. Zachęcam do lektury zarówno artykułu podsumowującego dotychczasową ewolucję konkursu, jak i opatrzonego komentarzem nowego regulaminu Sybilli. Czekamy na Państwa zgłoszenia!

Życzę ciekawej lektury

Paulina Florjanowicz
p.o. Dyrektor
Krajowego Ośrodka Badań
i Dokumentacji Zabytków

Dear Readers!

You are holding in your hands a new issue of „Muzealnictwo” – it is already the 51st issue that we have prepared for you. This year’s guiding topic is museum education. We have decided to deal with this subject on a broader scale, because a skilful dialogue with the recipient is the quintessence of each museum. Effective educational activities are a special kind of insurance of museum collections and a guarantee of retention of our heritage in the long term.

Invaluable support for activities conducted in Poland in the field of museum education was rendered by Minister Tomasz Merta, Undersecretary of State in the Ministry of Culture and National Heritage and General Conservator of Monuments. The person of Minister Merta, who died tragically in the Smolensk catastrophe a few months ago, is recollected in beautiful words by Professor Andrzej Rottermund.

In this issue, we present examples of good practices in the field of museum education both from Poland and the rest of the world. Employees of museums from various cities – Gdańsk, Białystok, Warsaw, Poznań and Szczecin – talk about their educational projects, and about other, less conventional activities relating to education. We can also learn about works of museum educators in museums of natural history in Germany.

However, in the first place we present the initiative of the Museum Educators’ Forum which has been implemented since 2006. The aim of the forum is to build the professional integration of the environment of museum educators and to create the possibility of inter-museum co-operation in the implementation of educational projects. The emergence of such an important initiative proves that the priority given to educational activities in our museums is not high enough. We hope that this year’s publication will contribute to the change of that mentality, too.

A systemic approach to the problem is also present. I invite you to read a summary of the first part of the Report on the Condition of Museum Education in Poland. There are also some articles in which the Authors ask dramatic questions about the role of the museum in contemporary society and about the forms of education that are no longer effective.

We also invite you as usual to take a trip to museum institutions scattered around the world. Among them there is the Children’s Museum in New York – an unparalleled initiative which surpasses all educational museum projects. Established at the end of the 19th century, this facility is both the oldest and most modern museum, which addresses its activities to children – a group of recipients having a particularly critical attitude.

The issue of „Muzealnictwo” that you are holding in your hands gives also much coverage to the Sybilla Competition for the Museum Event of the Year. This competition has been known to all museum professionals for years, but was seriously

transformed last year. Of course, time will tell whether changes made in the rules of the competition help to reinforce the Sybilla brand and to enhance the importance of the competition, but I believe they will do. I encourage you to read both the article summarising the evolution of the competition so far and the new rules of the Sybilla competition with added comments. We look forward to your applications!

I wish you a pleasant reading

Paulina Florjanowicz

Director a.i.

of the National Heritage Board of Poland

PROJEKT PRAWA O MUZEACH

W 1996 r. środowisko muzealników w Polsce doprowadziło do sformułowania i zaproponowania Ustawy o muzeach¹, przygotowywanej przez kilka lat (1991-1996) w kręgu Polskiego Komitetu Narodowego ICOM/UNESCO i Komisji Muzeów przy Stowarzyszeniu Historyków Sztuki. Co prawda tekst ustawy przyjęty przez Sejm zawierał wiele zmian wprowadzonych na etapie konsultacji resortowych, czytelna pozostała jednak najważniejsza intencja inicjatorów – wyodrębnienie z grupy instytucji kultury muzeów jako specyficznych miejsc spotkań ahistorycznych koncepcji estetyki, filozofii kultury i religii z naukowymi badaniami prowadzonymi w dziedzinie humanistyki, nauk ścisłych, przyrodniczych i techniki. Zaproponowano wiele rozwiązań, które uwzględniały wyjątkowy charakter muzeów – ich rolę kolekcjonerską, badawczą, ochronną, edukacyjną i społeczną.

Zmiany zachodzące w polskim życiu politycznym, gospodarczym, w technologiach komunikacji, a w końcu także w modelu kształcenia skłoniły środowisko muzealników (Polski Komitet Narodowy ICOM) do złożenia w 2006 r. wniosku do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego o nowelizację zapisów ustawy z 1996 roku. Wnioskowi towarzyszył konkretny projekt noweli, dyskutowany i opracowany przez członków PKN ICOM w latach 2005-2006 z propozycjami zmian pozwalających na rozwiązanie wielu bieżących problemów, w tym tak ważnych, jak prawne uznanie faktycznie istniejących muzeów, których zapisy przyjęte w 1997 r. „nie dostrzegały”². Niestety spośród co najmniej sześciu złożonych propozycji resort kultury zaakceptował tylko dwie główne: rozszerzenie formuły uznania za muzeum (tryb zatwierdzania statutów muzeum) oraz dodanie pojęcia dziedzictwa niematerialnego w definicji muzeum. Nie doprecyzowany pozostał zapis o deakcesji³ (a tym samym stał

się właściwie martwy), nie poprawiono niejasnego zapisu o powoływaniu muzeów przez osoby fizyczne, pozostawiono niedopracowane pojęcie „muzealiów”⁴, odrzucono wnioski o ulgi podatkowe dla osób działających na rzecz muzeów, pominięty został problem zmiany zasad gwarancji rządowych jako systemu ubezpieczeń.

Doświadczenia lat 2007-2010 – pozwalające widzieć polskie muzea w perspektywie współpracy europejskiej – uświadomiły, że konieczne są zmiany sposobu myślenia o instytucji muzeum i zaakceptowanie jej szczególnej roli społecznej. Trzeba nadrobić stracony czas (dekada po 2000 r.), okres, w którym zarówno problem opieki nad zbiorami i dostępu do nich (digitalizacja, edukacja), jak i palący problem utrzymania już istniejącej tkanki majątkowej umknęły ze świadomości polityków.

Refleksje te stały się punktem wyjścia do złożenia przez nas – trojga członków zespołu ds. zmian legislacyjnych dla muzeów⁵ – projektu przekształcenia Ustawy o muzeach w Prawo o muzeach⁶. Obejmowałoby ono szerszy zakres regulacji, dzięki którym muzea – instytucje kultury i nauki, będące jednocześnie opiekunami wielkich zasobów majątkowych – mogłyby wykorzystywać swój potencjał, stać się w większym stopniu obszarami przeżyć, nauki, rozrywki, nie tracąc przy tym statusu kustoszki majątku publicznego.

Przedstawione dalej propozycje rozszerzenia Ustawy o muzeach do trzyczęściowej regulacji zwanej Prawo o muzeach są wynikiem naszego przekonania o szczególnie doniosłej roli muzeów we współczesnym społeczeństwie. Muzea nie są jedynie świątyniami sztuki czy nauki, ale przede wszystkim miejscami dialogu społecznego i wielowymiarowej edukacji, muzealia zaś nie tylko przedmiotem badań, ale powodem podjęcia wielu akcji adresowanych społecznie. Zinstytucjonalizowane w różnych formach własność

ciowych i organizacyjnych, muzeum staje się w XXI w. uosobieniem różnorodnych, poznawczych i twórczych dążeń społeczeństwa obywatelskiego i ich kompensacji indywidualnej i grupowej. Jest także miejscem i sposobem zaspokajania tych dążeń, ich diagnozowania i propagowania. Spełnia funkcje edukacyjne, które są uzupełnieniem działalności szkół oraz – co ważniejsze – różnego typu wspólnot zainteresowań: lokalnych, sąsiedzkich, wyznaniowych, etnicznych i rodowych. W wielu wypadkach muzea są jedynymi ośrodkami edukacji w zakresie kultury w terenie i kształtują poczucie tożsamości. Szczególną formą działania muzeów jest resocjalizacja i stabilizacja socjalna w społeczeństwach o zaburzonych więziach. Wiele muzeów regionalnych i skansenów pełni też rolę opiekuna tradycji i wartości niematerialnych, organizuje spotkania w okresach świąt, odtwarza ginące tradycje, prowadzi warsztaty wymierających zawodów, dając w ten sposób nierzadko jedyną możliwość odbudowy relacji międzyludzkich. Tym, co wyróżnia muzeum, jest dostarczanie emocji i wrażeń. Może ono ponadto – jak dotychczas – być podmiotem polityki kulturalno-społecznej.

Ta coraz szerzej rozumiana rola społeczna muzeów nie wyklucza oczywiście istnienia muzeów o charakterze wyłącznie naukowym i studyjnym (np. muzea medyczne i geologiczne wspomagające proces edukacji na poziomie wyższych studiów). Trzeba raczej zwrócić uwagę na fakt, iż „muzealizacja” otoczenia obejmuje coraz więcej obszarów, a w nich tworzy ośrodki odrębne z punktu widzenia warsztatu pracy i metod edukacyjnych. Zachowane i podtrzymywane powinno być wielostopniowe funkcjonowanie muzeów: powiększanie kolekcji i opieka nad zbiorami, badania naukowe, prace konserwatorskie – jako podstawa właściwego działania – i dopiero na takim dobrze opracowanym gruncie budowanie programów społecznych i edukacyjnych.

Z opracowań GUS⁷ wiemy, że pośród polskich instytucji kultury muzea przyciągają największą liczbę odbiorców. W 2008 r. odwiedziło je 21,5 mln osób⁸. Efektywność społeczna muzeów, czyli ich egalitarny, wspólnotowy i wychowawczy charakter, nie jest jednak w Polsce doceniana w praktyce podmiotów decydujących i odpowiadających za stan sfery społecznej. Suma dotacji podmiotowych dla muzeów od lat jest mniejsza od wydatków ze środków publicznych na działalność sceniczną, cechującą się o około połowę mniejszą frekwencją (GUS). Stan ten utrzymuje się od dziesięcioleci i zapewne szybko nie ulegnie poprawie z powodu braku politycznego lobby na rzecz muzeów. Jeśli więc nie wprowadzi się proponowanych niżej zmian, muzea polskie będą coraz bardziej odstawać od innych obszarów kultury i muzeów w innych krajach członkow-

skich UE. Staną się adresatem uzasadnionych pretencji ze strony publiczności o potrzebach rozbudzonych zwiedzaniem muzeów zagranicznych.

Propozycja Prawa o muzeach zakłada jako punkt wyjścia dbałość o istniejące zasoby muzealne i wykształconą tradycję kolekcjonerską, które są równie ważne, jak tworzenie nowych instytucji. Zdajemy sobie sprawę, że potrzebny jest program naprawczy, który usprawni działalność muzeów w wymiarze infrastrukturalnym i realizacji misji społecznej. Program ten musi wyrażać cel istnienia muzeów, a zarazem respektować ich lokalną tradycję, która współtworzy tożsamość miejsc i grup ludzi. Ekonomia muzeów musi być skorelowana z ich misją i być kształtowana w zgodzie z celami działania.

Propozycja Prawa o muzeach oparta jest na wyszczególnionych poniżej założeniach.

- Celem muzeum jest równoległe:
 - gromadzenie majątku o wymiernych cechach (konieczna wycena zbiorów i prawomocność ich posiadania) oraz merytoryczne opracowywanie i promowanie wartości kulturowych i naukowych, a także tych, które służą rozwojowi emocjonalnemu;
 - społeczne użytkowanie tego majątku i wiedzy o nim w służbie edukacji, nauki i promocji kultury narodowej, regionalnej i lokalnej.Ten podwójny wymiar działalności muzeów odróżnia je od wszystkich innych instytucji kultury. Muzea powinny być zatem traktowane jako depozytoria nie tylko wartości kulturowych i naukowych, ale także majątku narodowego, regionalnego i lokalnego (a co za tym idzie wypełniać związane z tym zobowiązania społeczne). W równym stopniu są obszarami kreacji kulturowej, naukowej i społecznej, co generatorami i inkubatorami związanych z nimi przeżyć, które warunkują rozwój osobowości oraz więzi społeczne.
- Muzea nie mogą być traktowane jako przypadkowe instytucje kultury i nauki. Badania w zakresie neuronalnych podstaw świadomości kulturowej⁹ prowadzone w latach 90. XX w. i po 2000 r. dowodzą, że istnienie muzeów, a w nich muzealiów, jest niezbędne w procesie ewolucji poznawczej zarówno indywidualnej, jak i społecznej w każdym obszarze aktywności człowieka, a co więcej – decyduje o procesie kształtowania tożsamości i kultury materialnej zespolonej z procesem eksperymentu naukowego, artystycznego i coraz częściej społecznego. Ta nierozłączność wartości trwałych i niematerialnych jest specyficzną cechą muzeów i musi podlegać świadomej ochronie ze strony władz publicznych i rzetelnej opiece ze strony osób kierujących muzeami.

- Muzea – mimo iż nie są nastawione na osiąganie zysku – są częścią nowej ekonomiki usług jako swojego rodzaju „przemysł kulturowy” (Europejskie Forum Kultury 2009¹⁰), który zmienia strukturę zatrudnienia, wykształcenia, lokacji kapitału, wytwarzania dóbr materialnych i niematerialnych o wymiarze makroekonomicznym. Należą więc do grupy instytucji stymulujących rozwój społeczeństw. Jako takie powinny znaleźć się w planach strategicznych polskiego rządu, dają bowiem bezpośrednio pracę ponad 20 tys. specjalistom, edukują ponad 6 mln młodych ludzi, przyciągając rocznie ponad 20 mln zwiedzających fizycznie i wielokrotnie większą liczbę zwiedzających wirtualnie.

Pakiet kierunkowych zmian w polskim muzealnictwie powinien być traktowany jako działanie mające rozległy (co najmniej pokoleniowy) horyzont czasowy, stymulujące rozwój i zmianę mentalności społecznej, nie zaś jako tylko krótkotrwałe dostosowanie prawa do chwilowych niedogodności zarządzania instytucją!

Przed przystąpieniem do dalszych rozważań proponujemy zwrócenie uwagi na rolę definicji muzeum. W Europie dotychczas najczęściej cytowaną jest definicja Georges’a Henriego Rivière’a: *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*¹¹. Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM/UNESCO prawie bez zmian przywołuje tę definicję, zaś polska Ustawa o muzeach po nowelizacji w 2007 r. mówi: *Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiąganie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów*¹². Artykuł 2 wymienia działania, poprzez które muzeum realizuje swoje cele: 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie; 2) katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów; 3) przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych; 4) zabezpieczanie i konserwację zbiorów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomych

oraz innych nieruchomych obiektów kultury materialnej i przyrody; 5) zarządzanie wystaw stałych i czasowych; 6) organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych; 7) prowadzenie działalności edukacyjnej; 7a) popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę; 8) udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych; 9) zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów i zgromadzonych informacji; 10) prowadzenie działalności wydawniczej.

Proponujemy jako punkt wyjścia przyjęcie definicji nieco inaczej zredagowanej, zgodnej z tendencjami zmian, jakie nastąpiły po 2000 r., i dopasowanej do modelu współczesnej instytucji, w której obok zbiorów muzeum pojawia się także jego majątek innego rodzaju – zasoby trwałe, nieruchomości, wartości niematerialne i zasoby ludzkie: **Muzeum jest trwałą, publiczną jednostką organizacyjną, nienastawioną na osiąganie zysku, która zarządza muzealiami i zasobami, a w szczególności: gromadzi, trwale chroni, konserwuje, udostępnia materialne i niematerialne świadectwa działalności człowieka oraz jego otoczenia, w celu edukacji, kształcenia specjalistycznego i kształtowania wrażliwości poznawczej i estetycznej.**

Do zadań muzeum należy:

1. Gromadzenie zbiorów w statutowo określonym zakresie;
2. Badanie pochodzenia muzealiów;
3. Katalogowanie, także w postaci cyfrowej, i naukowe opracowywanie zgromadzonych muzealiów zgodnie z przyjętymi standardami;
4. Sprawowanie całościowej opieki nad muzealiami, ich właściwe przechowywanie, konserwacja, udostępnianie, dokumentowanie zgodnie z przyjętymi standardami oraz zabezpieczenie trwałości ich dokumentacji;
5. Sprawowanie całościowej opieki nad zasobami, w miarę możliwości zabezpieczanie obiektów nieruchomych kultury materialnej, nieruchomych zabytków archeologicznych oraz naturalnych form przyrody;
6. Organizowanie wystaw stałych i czasowych, a także prowadzenie innych form działalności kulturalnej, społecznej, edukacyjnej;
7. Organizowanie i prowadzenie ekspedycji i badań naukowych oraz konserwatorskich, wspieranie merytoryczne osób prawnych i fizycznych działających na rzecz kultury i nauk w zakresie wynikającym ze statutu muzeum;
8. Prowadzenie działalności w zakresie przemysłów kulturowych¹³.

Do tak sformułowanej definicji konieczne jest dołączenie krótkiego słownika terminologicznego, który określa następujące stosowane terminy:

Kolekcja muzealna: wyodrębniona w zbiorach muzeum grupa muzealiów, której nadano intencyjny związek mający na celu ochronę wartości historycznych, materialnych lub symbolicznych, bądź historyczny zespół muzealiów zgromadzonych według koncepcji kolekcjonera.

Muzealium:* jest dobrem materialnym lub niematerialnym zarejestrowanym w inwentarzu muzeum zgodnie z przyjętymi standardami.

Przyjęte standardy: zasady rejestracji muzealium oraz zasady postępowania z muzealiami.

Zasoby muzeum: całość środków materialnych, w tym nieruchomości, oraz środków niematerialnych i ludzkich, którymi zarządza muzeum, z wykluczeniem muzealiów.

Zbiory muzeum: całość muzealiów wpisanych do wszystkich typów inwentarzy muzeum wraz z ich dokumentacją, stanowiąca o specyfice muzeum.

Zbiory udostępnione muzeum: dobra materialne lub niematerialne czasowo przekazane muzeum w celu uzupełnienia jego wystaw, dla potrzeb badawczych, edukacyjnych etc.

Wychodząc od preredagowanej definicji muzeum i po określeniu stosowanych w niej terminów specyficznych dla muzeów, proponujemy następujące rozwiązania ustawowe ujęte w trzech częściach (działach) nierozdzielnie ze sobą połączonych, tworzące razem Prawo o muzeach.

- I.** Podstawowe regulacje w zakresie prawa dla muzeów
- II.** Regulacje związane z ekonomiką muzeów
- III.** Regulacje służące realizacji zadań publicznych i społecznych przez muzea

* Od redakcji – wyraz „muzealia” występuje w języku polskim tylko w liczbie mnogiej, podobnie jak inne rzeczowniki tej samej grupy, zwanej *pluralia tantum*, np. archiwalia, didaskalia, memorabilia etc. Tworzenie od niego formy „muzealium” jest zatem niezgodne z normami poprawności językowej (artykuł na ten temat ukazał się na łamach „Zdarzeń Muzealnych” nr 18: 1998, s. 13-14). Ponieważ w środowisku muzealników słowo to używane jest jednak bardzo często, redakcja „Muzealnictwa” postanowiła pozostawiać je w tekstach naszych Autorów.

Trzeba wyraźnie podkreślić, że zaproponowany układ działań jest porządkiem pragmatycznym. Regulacje prawne **(I)**¹⁴ pozwalają na rozpoczęcie procesu wdrożenia → **(II)** ekonomiki muzeów będącej podstawą właściwego funkcjonowania i rozwoju. Celem tych działań jest jak najlepsze → **(III)** wypełnianie funkcji muzeum jako instytucji pożytku publicznego, a więc działanie na rzecz rozwoju wiedzy, kultury, wrażliwości i kształtowania tożsamości w społeczeństwie z zachowaniem zasad prawa, własności, poszanowania odrębności, etyki oraz ochrony i przechowywania majątku i wartości niematerialnych dla przyszłych pokoleń w zakresie dorobku kultury, nauki i ochrony otoczenia naturalnego.

Sądzimy, że zakres aktualnie obowiązującej Ustawy o muzeach jest zbyt wąski w stosunku do kwestii oczekujących na uregulowanie prawne. Obecna ustawa nie zawiera przepisów normujących zabezpieczenia przed sekwestrem i konfiskatą, kompleksowych regulacji dotyczących bezpieczeństwa i ubezpieczenia zbiorów i sprowadzanych wystaw (gwarancje państwowe), a także specyfiki ekonomiki muzeów i pojęcia domeny publicznej. Prawo o muzeach jako akt normatywny, szerszy pojęciowo od ustawy, pozwoliłby muzealnikom na posługiwanie się prawem obejmującym wszystkie istotne kwestie występujące w działalności muzeów. Tym samym proponujemy, aby zapisy Prawa o muzeach były uzupełniane Ustawą o prowadzeniu działalności kulturalnej tylko tam, gdzie działalność nie jest określana przez Prawo o muzeach.

Poniżej zamieszczamy propozycję układu i najważniejszych zagadnień:

Dział I: obejmujący dotychczasową Ustawę o muzeach, uzupełnioną o dodatkowe lub zmienione punkty
Rozdział I: Muzeum i muzealium

1. Definicja (uaktualniona) muzeum, w tym cele i zadania muzeum, zasadnicze sposoby realizacji zadań
2. Certyfikacja muzeum
3. Dobrowolne związki muzeów (federacje lub stałe konferencje muzeów); powoływanie konsorcjów muzealnych stałych i projektowych w ramach partnerstw publiczno-publicznych, publiczno-społecznych i publiczno-prywatnych (holding)
4. Zasady organizacji (powoływania i likwidacji) muzeów, łączenia i usamodzielniania, uzgadniania i nadawania statutu, zakres odpowiedzialności organizatora muzeum
5. Muzealium, zbiór i kolekcja muzealiów [Konieczne jest zwrócenie uwagi w ustawie na specjalną ochronę i nierozdzielność kolekcji historycznych,

eo ipso również na ich rekonstrukcję, tam gdzie to jest możliwe, w postaci wystaw stałych lub czasowych i katalogów]

6. Byt materialny i cyfrowy muzealiów
7. Rodzaje posiadania i własności muzealiów
8. Gospodarka muzealiami (nabycie, donacja, przekaz, deakcesja, wymiana, depozyt, użyczenie i wypożyczenie, przechowanie)
9. Ochrona muzealium i jego wizerunku
10. Zasada stosowania i standaryzacji procedur muzealnych, w tym zasady informatyzacji muzeów

Rozdział II: Rada muzeum

11. Rada muzeum, nadzór nad wykonaniem zadań i zasady kontroli działalności

Rozdział III: Pracownicy muzeów (muzealnicy)

12. Pracownicy muzeów i wymogi kształcenia muzeologicznego i specjalistycznego (delegacje do rozporządzeń)

Rozdział IV: Nadzór nad działalnością muzeów i wsparcie merytoryczne

13. Rejestr Muzeów (czasowa weryfikacja)
14. Rada ds. Muzeów
15. Instytut Muzeologii (mechanizm społecznych konsultacji)

Dział II: Ekonomika muzeów, zasady finansowania muzeów i zasady współdziałania między muzeami

Rozdział I: Zabezpieczenie przed konfiskatą

Rozdział II: Ubezpieczenia muzealiów

1. Gwarancje państwowe dla muzealiów
2. Systemy bezubezpieczeniowe, odstąpienie od ubezpieczenia muzealiów
3. Ubezpieczenia komercyjne i inne

Rozdział III: Zasady finansowania i prowadzenia muzeów

4. Zakres uprawnień i obowiązków dyrektora muzeum oraz innych osób zajmujących stanowiska funkcyjne (m.in. zarządzanie informacją)
5. Zasady finansowania muzeów państwowych, samorządu terytorialnego i muzeów podlegających innym organizatorom
6. Zasady planowania finansowego w muzeach (działalność podstawowa i projektowa)
7. Zasady ustanawiania przez podmioty publiczne fundacji prowadzących muzea (w przypadkach nieregulowanych Ustawą o fundacjach)
8. Zasady udzielania pomocy muzeom przez różne podmioty – wolontariat i darowizna muzealna
9. Zasady osiągania przychodów i ich alokacji (na cele statutowe)
10. Zasady uczestnictwa w przemysłach kulturowych
11. Zasady sponsoringu i umów barterowych

12. Szczególne warunki odstąpienia od zamówień publicznych w odniesieniu do muzealiów

13. Zwolnienia podatkowe i odpisy na rzecz muzeów (po konsultacjach z Ministerstwem Finansów, ew. ten punkt powinien znajdować się w Prawie podatkowym)

14. Współ- i organizacja działań edukacyjnych i społecznych oraz ich finansowanie

Dział III: Funkcje społeczne muzeum

Rozdział I: Domena publiczna – użycie znaku muzeum i wizualizacji muzeum oraz muzealiów

1. Muzealia, ich dokumentacja, w tym ich nazwy własne i potoczne – zasady użycia do innych celów niż dokumentacja i opracowanie zbiorów
2. Dokumentacja wizualna i multimedialna, materialne lub cyfrowe kopie muzealium lub jego fragmentu
3. Nazwa własna instytucji i jej części organizacyjnych, w tym nazwy miejscowe, logotypy muzeum dawne i współczesne, wizerunki gmachu muzeum, marka muzeum
4. Kopie muzealiów, reprodukcje i inne formy wykorzystania komercyjnego i niekomercyjnego muzealiów

Rozdział II: Dostęp do zbiorów muzealnych

5. Zasady udostępniania zbiorów do badań, edukacji, rozrywki
6. Zasady udostępniania muzeów i muzealiów do działań socjalnych i terapeutycznych
7. Zasady udostępniania muzeów i muzealiów do innych celów (promocyjnych, komercyjnych: reklama, wypożyczenie przestrzeni)

Rozdział III: Muzea w sieci i działaniach zewnętrznych

8. Muzea wirtualne i zasady udostępniania on-line
9. Zasady uczestnictwa muzeów w zewnętrznych akcjach społecznych (turystyka, wydarzenia regionalne i globalne)
10. Działania fizyczne muzeów poza obszarem muzeum

Działy II i III nie istniały właściwie w dotychczasowych regulacjach związanych z muzeami. Bardzo ważnymi nowymi zagadnieniami, które objęłoby Prawo o muzeach są zmiany zasad gwarancji rządowych oraz ochrona przed konfiskatą (Dział II), które powinny być wprowadzone możliwie w najbliższym czasie.

Mechanizm gwarancji państwowych umożliwia muzeom znaczną obniżkę kosztów organizacji wystaw krajowych i zagranicznych¹⁵, jest zatem konkretnym wsparciem finansowym dla muzeów, stanowi też silną motywację do ożywienia wymiany międzynarodowej.

Wymagania nakładane przez warunki uzyskania gwarancji wpływają na poprawę infrastruktury muzeów i podniesienie jakości ich działania¹⁶. Jako załącznik do Prawa o muzeach proponujemy konkretny mechanizm działania gwarancji państwowych, który w najogólniejszym schemacie kształtowałby się następująco:

- Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego rezerwuje w ustawie budżetowej na następny rok limit gwarancji dla muzeów, który jest maksymalną dopuszczoną w danym roku wartością ubezpieczanych obiektów (np. 500 mln euro¹⁷). Wartość roczna odszkodowawcza od tej kwoty nie przekracza¹⁸ 0,05 ‰.
- Muzea ubiegające się o gwarancje muszą posiadać certyfikat bezpieczeństwa i klimatu wydany przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (ważny max. 12 miesięcy od chwili wydania).
- Muzeum składa wniosek o wystawienie polisy – gwarancji państwowej równoznacznej z ubezpieczeniem obiektu na zasadzie „nail to nail” (polisa ubezpieczeniowa od chwili opuszczenia miejsca przechowywania obiektu do chwili jego powrotu w to miejsce):
 - Wniosek o udzielenie gwarancji zawiera: spis obiektów, z których każdy ma podaną wartość ubezpieczeniową większą lub równą 4000 euro, pełen opis (identyfikację ubezpieczonego obiektu wraz z pochodzeniem i metadanymi wizualizacji), określenie okresu ubezpieczenia (nie dłuższy niż 12 miesięcy) i terminu ważności polisy.
 - Minister KiDN przyjmuje wniosek nie później niż 3 miesiące przed planowanym sprowadzeniem obiektu. Do wniosku załączona jest podpisana umowa wstępna wypożyczenia między muzeum organizującym wystawę (lub biorącym w używanie obiektu) a właścicielem obiektów. Minister informuje następnie muzeum wnioskujące o udzieleniu/nie udzieleniu zgody na wystawienie gwarancji nie później niż 30 dni od złożenia wniosku i w wypadku decyzji pozytywnej wystawia gwarancję zgodnie z terminami wskazanymi we wniosku. Wystawiana jest polisa ubezpieczeniowa. Muzeum zawiadamia wówczas ministra o przebiegu i zamknięciu procesu ubezpieczenia po zwrocie obiektów właścicielowi.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego prowadzi ewidencję stanu rocznego wykorzystania limitu gwarancji ujętego w ustawie budżetowej, informując kwartalnie Ministerstwo Finansów o uwolnieniu lub wykorzystaniu zarezerwowanych środków.

W wypadku zaistnienia szkody muzeum informuje w ciągu ośmiu godzin przedstawiciela ministra, który wraz z powołaną komisją bada przyczyny szkody i podaje wstępną procentową ocenę straty. Komisja składa się z przedstawicieli muzeum, Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych w Warszawie, właściciela obiektu i powołanego niezależnego konserwatora oraz specjalisty ds. bezpieczeństwa. Wdrożona zostaje procedura podejmowania decyzji w sprawie naruszenia dobrostanu obiektu (osobny szczegółowy opis postępowania) i uruchomiony mechanizm negocjacji wysokości wypłacanego ubezpieczenia. Ubezpieczenie może być wypłacone wyłącznie właścicielowi obiektu w terminie nie przekraczającym 3 miesięcy od zaistnienia szkody. Prowadzona jest baza danych wykorzystania gwarancji i elektroniczny system ewidencji wniosków.

Model gwarancji państwowych dla muzeów narodowych i samorządowych wymaga opracowania szczegółowych procedur postępowania zgodnych z polskim prawem¹⁹, dlatego w pierwszej kolejności ważne jest przyjęcie zasad (strategii) wyjściowych niezbędnych dla dokonania opisu. Wszystkie wspomniane powyżej punkty realizacji gwarancji są ściśle standaryzowane. Standaryzacje zawierają m.in.: warunki bezpieczeństwa w muzeum składającym wniosek; warunki klimatyczne w muzeum składającym wniosek; warunki transportu, pakowania, zadania kurierów, zakresy obowiązków osób organizujących wystawy; warunki wypożyczenia; sposób ustalania wartości ubezpieczeniowej obiektów; metody oceny złożonych przez muzea wniosków; formularze i druki niezbędne w procedurze – tzw. modele wniosków i raportów; standaryzację wizualizacji wraz z metadanymi; tryb udostępnienia wystaw i obiektów dla publiczności. Konieczne będzie oczywiście powołanie osób przeszkolonych i uprawnionych do prowadzenia procedury w MKiDN.

Drugim nie mniej ważnym zagadnieniem jest zabezpieczenie przed konfiskatą. Idea wprowadzenia w wielu krajach Unii Europejskiej tego rodzaju regulacji prawnych jest naturalnym wynikiem ożywienia ruchu wypożyczeń muzealiów i wystaw na świecie oraz uznania, że międzynarodowa wymiana wystaw stanowi jeden z najważniejszych czynników edukacyjnych. Krążenie oryginalnych dzieł sztuki, prezentacja arcydzieł, umożliwienie kontaktu z dziedzictwem w naturalnej jego postaci (a nie poprzez reprodukcję) uważane jest²⁰ za tak ważny czynnik stymulujący współpracę międzynarodową, że mimo wielu problemów wynikających z różnic prawa w poszczególnych krajach – od końca lat 70. datuje się, zapoczątkowany w Stanach Zjednoczonych, stopniowy, zintensyfikowany szczególnie po 2000 r. ruch na rzecz tej formy legislacji²¹.

Oczywiście potrzeba takiego prawa nie wzięła się z teorii. Historia wojen i konfliktów w XX w. obejmowała tysiące aktów zawłaszczenia, przejęcia zbiorów muzealnych i prywatnych, zmianę granic, zmianę charakteru własności (nacjonalizacje). O ile żądania zwrotu dzieł w wypadkach kradzieży lub innych wojennych aktów kryminalnych wydają się oczywiste i regulowane są międzynarodowymi konwencjami²² i prawem Unii Europejskiej²³, o tyle skutki nacjonalizacji w państwach dawnego bloku związanego ze Związkiem Radzieckim, a także skutki zmiany granic i powołania nowych państw (np. powstanie w 1991 r. Chorwacji, Czarnogóry, Serbii, Słowenii) rodzą trudne do rozwiązania problemy polityczno-własnościowe.

Wiele roszczeń wywołanych i umożliwionych wypożyczeniami dzieł sztuki za granicę stało się interesującym materiałem do studiów nad praktyką prawa międzynarodowego w Europie. Spowodowały one także potrzebę wypracowania przez muzealników i prawników nowych metod ochrony instytucji organizujących wystawy. Zaobserwowano, że w praktyce europejskiej istnieją co najmniej trzy powody mogące być przyczyną konfiskaty wypożyczanych obiektów kultury.

- Zdarzenia historyczne: skutki nacjonalizacji zbiorów prywatnych lub kolekcji w wyniku wprowadzenia ustroju socjalistycznego lub komunistycznego, przejście mienia prywatnego przez państwo (Rosja postrewolucyjna, skomunizowane państwa Europy Środkowej po 1945 r.), skutki kradzieży, konfiskat i przejęć różnego rodzaju w wyniku wojen, zwłaszcza II wojny światowej oraz masowego rabunku zbiorów przez reżim nazistowski, a także inne reżimy; skutki zmian granic i przemieszczeń całych kompleksów zbiorów.
- Skutki zmian prawnych po okresie kolonializmu²⁴, w tym dotyczące zbiorów nabytych do muzeów i kolekcji niezgodnie z obecnie obowiązującymi przepisami i zasadami prawa międzynarodowego.
- Bankructwo właścicieli obiektów, zadłużenie, zobowiązania finansowe wobec osób trzecich; sytuacje gdy wypożyczane obiekty mogą stanowić dowód w innej sprawie toczącej się przed sądami.

W każdym z tych trzech przypadków okres publicznego ogłoszenia listy dzieł wypożyczanych służyć ma „wywołaniu” nieznanych, potencjalnie poszkodowanych byłych właścicieli lub ich spadkobierców. Ogłoszenie to pełni więc dodatkowo rolę „badania proveniencji”, przy czym należy podkreślić, że brak zgłoszonych wniosków o odzyskanie, a tym samym wdrożenie ochrony, nie oznacza naruszenia praw własności ani praw autorskich w rozumieniu przepisów i dyrektyw UE. Ochrona (zabezpieczenie) przed

konfiskatą lub sekwestrem przez służby policyjne lub prokuraturę na terenie danego kraju nie jest bowiem sygnałem uznania „własności” obiektu przez obecnego użyczającego dzieło – posiadacza. Po powrocie obiektu do miejsca wypożyczenia, staje się on ponownie potencjalnym celem roszczenia. Istota ustawy polega jedynie na czasowym zabezpieczeniu instytucji muzealnej, sprowadzającej obiekty zagrożone konfiskatą oraz powodowaną tą konfiskatą stratą finansową lub niedogodnością z tytułu niedowiedzionych sądownie roszczeń.

W 2009 r. podjęte zostały w Polsce przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego na wniosek Polskiego Komitetu Narodowego ICOM²⁵, zgłoszony w 2007 r., prace nad przygotowaniem przepisów nowej formy Prawa o muzeach – zabezpieczenia przed konfiskatą obiektów wypożyczanych z zagranicy przez państwowe i samorządowe muzea w Polsce. Korzystając przede wszystkim z doświadczeń brytyjskich poprzedzających wprowadzenie regulacji w 2007 r.²⁶ oraz uzyskanych w czasie jej stosowania do końca 2009 r., zaproponowaliśmy²⁷ następujące zasady do przyjęcia w Polsce. Punktem wyjścia powinno być złożenie wniosku o zabezpieczenie przed konfiskatą przez polskie muzeum do Ministra KiDN. Następuje ono najczęściej w wyniku żądania, zgłaszanego przez zagraniczne muzeum lub osobę fizyczną/prawną, skąd mają być wypożyczane obiekty²⁸. Wówczas polskie muzeum organizujące wystawę rozpoczyna procedurę uzyskania zabezpieczenia od swoich władz państwowych. Procedura ta obejmuje trzy etapy:

Etap 1: Ustalenie przez polskie muzeum spisu obiektów (które mają być zabezpieczone) z instytucją lub osobą zagraniczną wypożyczającą je w celu prezentacji niesprzedanej. Jest to zwyczajowy etap przygotowania umowy wypożyczenia. Wymaga on staranności i elastyczności zarazem, ponieważ wiadomo z praktyki muzealnej, że ze względów konserwatorskich rzeczywista lista – zwłaszcza dzieł sztuki dawnej – ulega modyfikacjom do ostatniej chwili²⁹. Etap negocjacji wypożyczenia powinien zakończyć się przedstawieniem przez instytucję lub osobę udzielającą wypożyczenia listy, która obejmuje raczej więcej, niż mniej spodziewanych obiektów. Spis ten zawierać musi oprócz podstawowych danych³⁰ także wizualizacje obiektów i historię ich pochodzenia. Wymagana jest zazwyczaj szczegółowa informacja o proveniencji obiektów.

Etap 2: Tak sporządzona lista obiektów zostaje dołączona do oficjalnego wniosku polskiego muzeum o udzielenie zabezpieczenia i będzie przedmiotem publicznego ogłoszenia intencji sprowadzenia wymienionych dzieł i wyznaczenia okresu ewentualnych

roszczeń w stosunku do nich, przed podjęciem decyzji o ich zabezpieczeniu ustawowym.

Etap 3: Zespół ekspertów i urzędników odpowiadający w administracji państwowej za udzielenie zabezpieczenia, po zapoznaniu się z przedstawioną proweniencją dzieł, publikuje listę obiektów wraz z ich wizualizacją w rządowym monitorze informacyjnym i/lub na powszechnie dostępnych stronach internetowych. Uznawane jest to za moment rozpoczynający okres zgłaszania potencjalnych roszczeń dotyczących wymienionych w spisie obiektów. Proponuje się 3-miesięczny okres zgłaszania roszczeń.

Jeśli w wyznaczonym okresie nie wpłyną roszczenia, wydawana jest decyzja administracyjna o objęciu ochroną przed konfiskatą obiektu lub zespołu obiektów na czas nie dłuższy niż 12 miesięcy. Jeśli wpłyną roszczenia, następuje konieczność wyjaśnienia ich przyczyn i podstaw prawnych. W zależności od „siły argumentów” zespół powołany ds. zabezpieczeń podejmuje decyzję o jej udzieleniu, uzupełnieniu danych proweniencyjnych lub oddaleniu wniosku. Dotychczas w praktyce europejskiej decyzje o objęciu ochroną przed konfiskatą były zazwyczaj negatywne³¹.

Wprowadzenie w życie aktu prawnego zabezpieczającego przed konfiskatą wypożyczone z zagranicy do polskich muzeów obiekty kultury wymaga określenia i znormalizowania zespołu stosowanych w procedurze dokumentów. Wymienić tu należy: standaryzowany, rejestrowany wniosek pisemny polskiego muzeum, skierowany do Ministra KiDN; oświadczenie o publicznym zamiarze sprowadzenia obiektów zawierające pełny spis obiektów z wszystkimi danymi i metadanymi wizualizacji, publikowane przez ministerstwo (jego ukazanie się w Monitorze Rządowym lub innym urzędowym druku i na stronach www jest zarazem zawiadomieniem o wszczęciu procedury zabezpieczenia przed konfiskatą); rejestrowane zaświadczenie o ochronie przed konfiskatą wydawane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w uzgodnieniu z Ministerstwem Sprawiedliwości, wystawiane w języku polskim i angielskim. Zaświadczenie to musi zawierać: nazwę obiektu, dane identyfikacyjne (autor, tytuł, datowanie, podłoże, technika, wymiary, nr inwentarza lub inny symbol identyfikacji, metadane dokumentacji wizualnej), nazwę i dane właściciela obiektu, nazwę i adres instytucji w Polsce sprowadzającej obiekty; nazwę wystawy lub określenie celu sprowadzenia obiektów (obiekty mogą być także sprowadzane i zabezpieczane w celu realizacji badań naukowych poprzedzających wystawę), czas trwania zabezpieczenia, podpis właściwego ministra.

Wprowadzenie w życie aktu prawnego zabezpiecze-

nia przed konfiskatą nakłada także obowiązek określenia podmiotów, które będą mogły je wykorzystywać. Istniejące regulacje europejskie precyzują w różny sposób beneficjentów. W Austrii są to jedynie muzea państwowe, we Francji niemal wszystkie instytucje muzealne, w Niemczech – muzea, które uzyskają aprobatę władz landowych lub federalnych³².

W Polsce istnieje obecnie ponad 1100 muzeów, których statut zgodnie z Ustawą o muzeach z 1997 r. zatwierdzony został przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wydaje się, że z przywileju ustawowych zabezpieczeń powinny korzystać wszystkie muzea, bez względu na charakter ich organizatora, których standardy funkcjonowania potwierdzone zostały faktem wpisania do Państwowego Rejestru Muzeów prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego³³. Mówiąc krótko – o zabezpieczenie mogłyby ubiegać się w Polsce tylko muzea rejestrowane.

Nie mniej ważne jest wyznaczenie instytucji, które stać będą na straży właściwej realizacji przepisów prawa. Trzeba tu wspomnieć przede wszystkim o kompetencjach zespołu, który podejmować będzie decyzję o udzieleniu zabezpieczenia. W jego skład powinni wchodzić specjaliści nie tylko z dziedziny prawa, w tym prawa karnego i zwyczajowego, ale także historycy, muzealnicy i archiwiści o dużym doświadczeniu w prowadzeniu badań proweniencyjnych. Historia przemieszczeń zbiorów w Europie Środkowej oraz konsekwencje pozbawienia Żydów ich majątku na terenie wielu krajów europejskich w wyniku zmasowanej akcji nazistów do dzisiaj są przyczyną niezamkniętej listy roszczeń. Należy podkreślić, że nie chodzi tu tylko o prawne ryzyko zabezpieczenia takich obiektów, lecz także o etyczny wymiar stosowania zabezpieczenia przed konfiskatą.

Dział III Prawa o muzeach nie znajdzie w niniejszym artykule (ze względu na brak miejsca) dokładniejszego omówienia. Nowym zagadnieniem, które mają być w proponowanym przez nas prawie uwzględnione, poświęcona była w dużym stopniu konferencja zorganizowana w listopadzie 2010 r. w Warszawie³⁴. Mówiono na niej zarówno o ekonomice muzeów, jak i nowych zadaniach społecznych, jakie przed nimi stoją. Spotkania takie są bardzo ważne dla uświadomienia konieczności zmian w myśleniu o instytucji muzealnej w Polsce, dla nabrania przekonania, że myślenie ekonomiczne nie zagraża misji muzeum, przeciwnie – pozwala jej ogarnąć swoim zasięgiem szerszy niż dotychczas krąg odbiorców. Prawo o muzeach, którego projekt proponujemy, regulować ma również ten aspekt działalności muzeów.

Przypisy

¹ Ustawa 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), znowelizowana w 2007 roku.

² W myśl Ustawy o muzeach z 1996 r. za muzeum nie było uważane np. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, jako jednostka niesamodzielna wchodząca w skład struktury uczelni.

³ PKN ICOM postulował, aby dochód ze sprzedaży muzealiów mógł być przeznaczony tylko na poszerzanie kolekcji, zasada ta obowiązywała w pierwotnym tekście Ustawy o muzeach z 1996 roku.

⁴ Brzmienie art. 21 Ustawy o muzeach po nowelizacji w 2007 r.: *Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność muzeum wpisane do inwentarza muzeum. Muzealia stanowią dobro narodowe.* Zwracaliśmy już wówczas uwagę przedstawicieli MKiDN, iż z publikowanych badań PKN ICOM wynika, że w przypadku ok. 15% zbiorów w polskich muzeach ze względu na burzliwą historię, przemieszczenia i zaginięcie archiwaliów nie można udokumentować prawa własności. Nieuprawnione jest więc jednoznaczne stwierdzenie, że wpis do inwentarza przesądza o uznaniu prawa własności. Dobrze wiemy, iż muzealia wpisane do inwentarza były na skutek wyroków sądów wykreślane za zgodą ministra i zwracane osobom wysuwającym roszczenia. Por.: 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 2006, s. 57-69, dyskusja s. 71-83.

⁵ Powołanego w 2009 r. przez Tomasza Mertę – Podsekretarza Stanu w MKiDN.

⁶ Nazwę Prawo o muzeach zaproponował prof. S. Wáltoś na spotkaniu PKN ICOM w Warszawie w czerwcu 2009.

⁷ *Kultura w 2008 r.*, GUS, Warszawa, data publ. 04.11.2009 roku: http://www.stat.gov.pl/gus/5840_1741_PLK_HTML.htm

⁸ W tekście Raportu o muzeach zamówionego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ([http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportMuzea/muzea_raport_w_pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportMuzea/muzea_raport_w_pelna(1).pdf)) opisana została zmieniająca się w statystykach GUS w latach 1989-2008 liczba muzeów, która rosła od 614 muzeów w 1997 r., 814 w 2005 r., do 916 w 2007 roku. Wspomniany raport kwestionuje dane GUS, ponieważ lista adresowa GUS dotycząca muzeów była i pozostaje niepełna. Obecnie baza muzeów PKN ICOM odnotowuje 1156 instytucji. Można więc założyć, że liczba osób odwiedzających muzea w Polsce była w rzeczywistości w 2008 r. o ok. 15% większa.

⁹ S. Zeki, *Splendors and Miseries of the Brain. Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Malden-Oxford 2009.

¹⁰ Program i założenia: http://ec.europa.eu/culture/news/news1904_en.htm

¹¹ *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris 1989 (tłum. D. Folga-Januszewska).

¹² Dz.U. z 2007 r. nr 136, poz. 956.

¹³ Do przemysłów kulturowych zalicza się m.in. prowadzenie działalności wydawniczej na wszelkiego typu nośnikach, prowadzenie stron internetowych, świadczenie usług turystycznych, prowadzenie działalności gospodarczej właściwej dla instytucji kultury, z której przychody są spożytkowywane na działalność statutową.

¹⁴ Dział I – zawiera zapisy obecnej Ustawy o muzeach z odpowiednimi zmianami

¹⁵ Obecnie koszty ubezpieczenia komercyjnego wystaw zagranicznych stanowią ok. 30% wszystkich kosztów realizacji wystaw, ale w wypadkach dużych ekspozycji zawierających szczególnie cenne obiekty nawet 80%. Np. koszt polisy ubezpieczeniowej dla dużej wystawy międzynarodowej w Muzeum Narodowym w Warszawie kształtował się w latach 1997-2007 na poziomie średnim 300 tys. zł (jednostkowo 550 tys.). Zastosowanie gwarancji państwowych daje nie tylko bardzo duże oszczędności, ale niekiedy decyduje o wydaniu zgody przez właściciela obiektów o ich użyczeniu, zwłaszcza w połączeniu z zastosowaniem zabezpieczenia przed konfiskatą.

¹⁶ Warunki uzyskania gwarancji, określane m.in. w procesie certyfikacji muzeum, stymulują poprawę jakości ekspozycji, zabezpieczeń, obsługi wystaw.

¹⁷ Wartość ubezpieczeniowa obiektów pokazywanych na dużej międzynarodowej wystawie zawierającej kilka ważnych arcydzieł sztuki europejskiej to ok. 250-300 mln euro.

¹⁸ Na podstawie danych Francji i Wielkiej Brytanii z praktyki w latach 2000-2008. Por.: *Government Indemnity Scheme Guidelines for National Institutions*, The Museums, Libraries and Archives Council, London 2005.

¹⁹ Należy dodać, że zespół ekspertów Rady Europy wypracował w latach 2005-2007 tzw. dobre praktyki dla tworzenia schematu gwarancji państwowych dla muzeów; uczestnictwo w pracach zespołu przedstawiciela Polski umożliwia wykorzystanie tych opracowań oraz skorzystanie z konsultacji w ramach projektu *Mobility of Collections*.

²⁰ Raport zamówiony przez Radę Europy uznaje zabezpieczenie przed konfiskatą za jeden z priorytetowych celów nowej legislacji. Por.: *Lending to Europe*, Rotterdam 2005, publikacja UE: RE nr 13839/04, wersja polska i angielska opublikowane zostały w „Muzealnictwie” 2005, nr 46, s. 9-44.

²¹ Por. m.in.: A. O’Connell, “Immunity from Seizure Study”, Report commissioned by Ronald Lauder, Chairman Emeritus of the Museum of Modern Art in New York and prepared for the Ameurus Conference arranged by the Club of Three and being held in London on 30th September 2005; *Action Plan for the EU Promotion of Museum Collections’ Mobility and Loan Standards*, Helsinki 2006, http://www.ne-mo.org/index.php?id=104&STIL=0&C_PID=&C_UID=7; S. J. Knerly Jr., “International Loans, State Immunity

and Anti-Seizure Laws”, Ali-Aba Cours of Study – Legal Issues in Museum Administration, April 1-3, 2009, Boston, Massachusetts.

²² Konwencja o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego wraz z Regulaminem wykonawczym do niej oraz Protokół o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego, podpisane w Hadze 14 maja 1954 r. (Dz.U. z 1957 r. nr 46, poz. 212); Europejska konwencja kulturalna sporządzona w Paryżu 19 grudnia 1954 r. (Dz.U. z 1990 r. nr 8, poz. 44); Europejska konwencja o ochronie dziedzictwa archeologicznego sporządzona 6 maja 1969 r. w Londynie; Konwencja dotycząca środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury sporządzona w Paryżu przez Konferencję Generalną Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury na jej 17. sesji 16 listopada 1972 r. (Dz.U. z 1976 r. nr 32, poz. 190); Konwencja UNIDROIT o skradzionych lub nielegalnie wywiezionych dobrach kultury, podpisana 24 czerwca 1995 r.

²³ Rozporządzenie Rady Unii Europejskiej nr 3911/92 z dn. 9 grudnia 1992 r. nr 395; Dyrektywa Rady nr 93/7/ EWG z 15 marca 1993 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium Państwa Członkowskiego (Dz.Urz. UE L z 1993 r. nr 74); Rozporządzenie Komisji nr 752/93 z dn. 30 marca 1993 r. ustanawiające przepisy w celu wykonania Rozporządzenia Rady (EWG) nr 3911/92 w sprawie wywozu dóbr kultury (Dz.Urz. UE L z 1993 r. nr 77); Rozporządzenie Rady (WE) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury (wersja skodyfikowana) (Dz.Urz. UE L z 2009 r. nr 39).

²⁴ Tzw. Przywileje dyplomatyczne (Diplomatic Privileges Act 1964, Wiedeńska Konwencja dot. Stosunków Dyplomatycznych).

²⁵ Por. D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce – jakich ustaw potrzebujemy pilnie? Zmiana zasad gwarancji i wdrożenie prac nad ustawą o zabezpieczeniu przed konfiskatą poprzedzone ustawą o badaniu pochodzenia*, [w:] *Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego*, pod red. W. Szafrąńskiego i K. Złasińskiej, t. III, Poznań 2009, s. 93-103.

²⁶ Por. “The Consultation Paper on Antiseizure Legislation” prepared by UK, publ. we wrześniu 2007: http://www.culture.gov.uk/images/publications/draftregulations_immunityfromseizure_PDF.pdf

http://www.culture.gov.uk/reference_library/consultations/1115.aspx

²⁷ Projekt złożyli: Stanisław Waltoś, Paweł Jaskanis oraz autorka artykułu, po konsultacji z Piotrem Ogrodzkiem.

²⁸ Wiemy z doświadczeń, że wymóg uzyskania zabezpieczenia przed konfiskatą warunkował i warunkuje często samo wypożyczenie. Powodem np. nieuzyskania wyjątkowo cennego zespołu malarstwa francuskiego z XVIII w. był warunek postawiony Muzeum Narodowemu w Warszawie przez Muzeum Ermitażu w Petersburgu i Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie, które uzależniły realizację umowy wypożyczenia, negocjowanej w latach 2007-2008, od uzyskania zabezpieczenia przed konfiskatą, wystawionego przez państwo polskie. Ze względu na brak stosownej regulacji prawnej w Polsce, obrazy nie zostały wypożyczone. Brytyjskie Ministerstwo Kultury, Mediów i Sportu publikując: „The Consultation Paper on Antiseizure Legislation” (por. przypis 26) zwraca wielokrotnie uwagę na tego typu żądania muzeów rosyjskich i podaje, że jedną z przyczyn wprowadzenia zabezpieczenia przed konfiskatą w Wielkiej Brytanii były planowane na lata 2008-2009 przez muzea londyńskie wielkie przekrojowe wystawy sztuki, do których włączenie obiektów ze zbiorów rosyjskich było merytorycznie ważne.

²⁹ Kuratorzy-praktycy realizujący wielkie wystawy międzynarodowe znają z doświadczenia sytuacje, gdy nawet w chwili przygotowania do transportu podejmowane są decyzje wycofania pewnych obiektów, zwłaszcza gdy jest to ich pierwsza podróż.

³⁰ Autora/szkoły/miejsca wytworzenia, tytułu lub tytułów, datowania, techniki, podłoża, wymiarów, nr inwentarza lub innego nr identyfikacji.

³¹ Por. omówienie przykładów w Raporcie o muzeach 2009 r., przypis 8.

³² Szczegółowe omówienie zasad zawarte jest w raporcie przygotowanym dla Komisji Europejskiej; D. Folga-Januszewska, G. Schauerte, N. van Woudenberg, E. Pieler, *Expert Group ‘Mobility of Collections’. Subgroup ‘Immunity from Seizure’*, Brussels 2010.

³³ Wykaz muzeów wpisanych do Państwowego Rejestru Muzeów prowadzonego przez Ministra KiDN podany jest na stronie: <http://bip.mkidn.gov.pl/bip/index.jsp?catId=194>

³⁴ Konferencja pt. „Ekonomia muzeum”, 25-26 listopada 2010 r. (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie – sesja plenarna, 25 listopada, Muzeum Pałac w Wilanowie – warsztaty, 26 listopada). Organizatorzy: UKSW, MCKiS, MKiDN, Muzeum Pałac w Wilanowie, PKN ICOM/UNESCO, UK Trade & Investment, Ambasada Brytyjska w Warszawie.

Museum Law Project

The experiences of 2007-2010, allowing for seeing the Polish museums in the perspective of European cooperation made us aware of the fact that the manner of thinking about museum institutions has to be changed and that their special social role has to be embraced. It is necessary to make up for the time lost (the decade after 2000), in the course of which both the issue of taking care of collections and access to them (digitisation, education), as well as the urgent problem of maintaining the existing property structure was overlooked by the politicians. These reflections provided a starting point for submission by us, three members of the team for legislative changes for museums, of a draft for transforming the Museum Act into the Museum Law. The Law would encompass a wider scope of regulations thanks to which museums (cultural and scientific institutions, which, at the same time, take care of great proprietary resources) could make use of their potential and become premises for experiences, learning and entertainment in a greater degree without losing their status of curators of public property.

Starting with a rephrased definition of a museum and having determined the terms specific for museums which are used in this definition, we would like to propose the following statutory solutions, contained in three sections inseparably connected and jointly constituting the Museum Law:

I. Basic regulations within the scope of the law for museums, II. Regulations related to economics of museums, III. Regulations used for implementation of public and social tasks by museums.

It is necessary to state clearly that the proposed ordering of sections constitutes a pragmatic order. Legal regulations in section (I) allow for commencing the implementation process (II) → economics of museums, which is the basis for proper functioning and development. The purpose of these activities is better → (III) fulfillment of the function of a museum as a public benefit institution, i.e. operating for the sake of develop-

ment of knowledge, culture, sensitivity and the shaping of identity in a society, observing principles of law, property, respect for autonomy, ethics, protection and storage of property and non-material values for future generations within the scope of achievements of culture, science and protection of natural environment. Below, please find the layout proposal for the most important issues; only the titles of sections and chapters are listed, without their detailed descriptions:

Section I: encompassing the hitherto Museum Act after changes, supplemented with additional or amended clauses.

Chapter I: Museum and museum collection items.

Chapter II: Museum council.

Chapter III: Museum employees.

Chapter IV: Supervision over operation of museums and substantive support.

Section II: Economics of museums, principles of museum financing and principles of cooperation among museums.

Chapter I: Protection from confiscation.

Chapter II: Insurance of museum collection items.

Chapter III: Principles of museum financing and management.

Section III: Social functions of museums.

Chapter I: Public domain: use of a museum logo and visualisation of museums and museum collections.

Chapter II: Access to museum collections.

Chapter III: Museums on the Internet and in external activities.

Sections II and III have practically not existed in the hitherto regulations related to museums. Very important new issues encompassed by the Museum Law (Chapter II) are changes in the principles of governmental guarantees and protection from confiscation which should be introduced in the near future, if possible.

□

KONTEKST USTAWOWY EDUKACYJNEJ DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW

Muzea to instytucje działające w obszarze ochrony i upowszechniania kultury, poprzez gromadzenie i udostępnianie swoich zbiorów. Jednym z aspektów tej upowszechniającej, społecznej roli muzeów jest prowadzona przez nie działalność edukacyjna.

Poniżej scharakteryzowany zostanie pokrótce ustawowy kontekst działalności edukacyjnej muzeów, czyli odniesienia do tej działalności w ustawach regulujących funkcjonowanie muzeów, w tym zwłaszcza w ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 1997 r. nr 5, poz. 24, z późn. zm.) oraz rozporządzeniach wykonawczych do tej ustawy.

Działalność edukacyjna a cele muzeów

W art. 1 ustawy o muzeach, zawierającym definicję muzeum określającą jego cele, kontekst edukacyjny ich działalności nie został wyraźnie wyeksponowany, choć wskazane w powyższym przepisie cele muzeów niewątpliwie łączą się z edukacją. Dotyczy to przede wszystkim takich celów, jak informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, czy też kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej.

Aspekty edukacyjne zostały natomiast już wprost wskazane w art. 2 ustawy o muzeach, określającym w jaki sposób muzea realizują swoje ustawowo wyznaczone cele. Chodzi konkretnie o dwa zakresy aktywności muzeów, tzn. prowadzenie działalności edukacyjnej oraz udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych (por. art. 2 pkt 7 i pkt 8 ustawy o muzeach). Oczywiście edukacyjny cel mogą mieć również inne wyliczone w ustawie zakresy aktywności muzeów, jak

choćby urządzenie wystaw czasowych czy prowadzenie działalności wydawniczej, a więc m.in. wydawanie publikacji o edukacyjnym charakterze (por. art. 2 pkt 5 i pkt 10 ustawy o muzeach).

Niewątpliwie jednak dla edukacyjnej aktywności muzeów kluczowe znaczenie mają dwa zakresy ich działalności – prowadzenie działalności edukacyjnej oraz udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych. W pierwszym przypadku chodzi zasadniczo o różne przedsięwzięcia edukacyjne organizowane przez muzea, takie jak wykłady tematyczne czy prezentacje edukacyjne na stronach internetowych muzeum. W drugim przypadku aktywność edukacyjna powiązana została z udostępnianiem w celu edukacji zbiorów muzealnych, co dotyczy w szczególności organizacji lekcji muzealnych, z reguły w porozumieniu z poszczególnymi szkołami, czyli podstawowymi instytucjami o edukacyjnym charakterze.

Ustawa o muzeach nie definiuje w sposób szczególny edukacji ani działalności edukacyjnej, wobec czego pojęcia te należy rozumieć w ich ogólnym znaczeniu. Edukacja pojmowana jako nauczanie, kształcenie, a więc przekazywanie wiedzy i umiejętności, kojarzona jest w systemie prawnym zasadniczo z dwoma zakresami aktywności społecznej (działaniami administracji), czyli z oświatą oraz ze szkolnictwem wyższym.

Edukacja to zatem w pierwszej kolejności edukacja szkolna, niezależnie od rodzaju szkoły, ale nie tylko, gdyż w praktyce życia społecznego często spotykanym zjawiskiem jest edukacja pozaszkolna, realizowana w różnych formułach, np. poprzez tematyczne kursy doskonalące lub w ramach uniwersytetów trzeciego wieku. To zróżnicowanie działań edukacyjnych znajduje swoje odbicie w ujęciu statystycznym, czego wyrazem jest układ Polskiej Klasyfikacji Działalności, czyli

PKD (załącznik do rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 24 grudnia 2007 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności – Dz.U. nr 251, poz. 1885, z późn. zm.). W klasyfikacji tej Edukacja (sekcja P, symbol 85) podzielona została na wychowanie przedszkolne, szkoły podstawowe, gimnazja i szkoły ponadgimnazjalne (z wyłączeniem szkół policealnych), szkoły policealne oraz wyższe, pozaszkolne formy edukacji oraz działalność wspomagająca edukację.

Aktywność edukacyjną muzeów należałoby przypisać do dwóch ostatnich z wyszczególnionych powyżej zakresów klasyfikacyjnych, czyli do pozaszkolnych form edukacji oraz działalności wspomagającej edukację, np. w związku ze współpracą muzeów ze szkołami odnośnie do organizowania lekcji muzealnych.

Muzea nie mają statusu instytucji oświatowych w ścisłym tego słowa znaczeniu, czyli nie zostały przypisane do określonego ustawowo systemu oświaty (por. art. 2 ustawy z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty – Dz.U. z 2004 r. nr 256, poz. 2572, z późn. zm., w którym nie zostały wymienione wśród jednostek objętych systemem oświaty). Muzea bowiem to instytucje kulturalne, przypisane do systemu kultury, gdyż stanowią jedną z form organizacyjnych działalności kulturalnej (por. art. 2 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.), co nie przeczy temu, że mają one ustawowe upoważnienie (por. uwagi wyżej) do podejmowania działań o charakterze edukacyjnym.

Edukacja, z uwagi na jej szkolny kontekst, kojarzona jest zasadniczo z nauczaniem (kształceniem) dzieci i młodzieży, co oczywiście nie stoi na przeszkodzie obejmowaniu działalnością edukacyjną także osób dorosłych – zarówno biorąc pod uwagę edukację szkolną, jak i pozaszkolną, w tym realizowaną przez muzea, choćby poprzez prelekcje tematyczne czy internetowe portale edukacyjne dostępne dla wszystkich użytkowników Internetu.

Mimo to nie ulega wątpliwości, że edukacyjna aktywność muzeów często ukierunkowana jest właśnie na dzieci i młodzież szkolną, co zresztą znajduje swój wyraz w przepisach muzealnych. Chodzi w tym przypadku zwłaszcza o ulgi w opłatach za wstęp do muzeów, przysługujące m.in.:

- 1) uczniom szkół podstawowych, gimnazjalnych, ponadgimnazjalnych, artystycznych, słuchaczom zakładów kształcenia nauczycieli i kolegów pracowników służb społecznych, studentom oraz osobom odbywającym studia doktoranckie, będącym obywatelami państw członkowskich Unii Europejskiej, Konfederacji Szwajcarskiej

oraz państw członkowskich Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) – stron umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym;

- 2) nauczycielom szkół podstawowych, gimnazjalnych, ponadgimnazjalnych, artystycznych, nauczycielom placówek oświatowo-wychowawczych oraz wychowawcom placówek opiekuńczo-wychowawczych, zakładów poprawczych, schronisk dla nieletnich i ośrodków diagnostyczno-konsultacyjnych, działającym w państwach członkowskich Unii Europejskiej, Konfederacji Szwajcarskiej oraz państwach członkowskich Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) – stronach umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym (por. par. 1 pkt 1 i pkt 3 rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 10 czerwca 2010 r. w sprawie określenia grup osób, którym przysługuje ulga w opłacie lub zwolnienie z opłaty za wstęp do muzeów państwowych, oraz rodzajów dokumentów potwierdzających ich uprawnienia – Dz.U. nr 160, poz. 994; warto w tym miejscu dodać, że zgodnie z par. 2 pkt 5 powyższego rozporządzenia zwolnienie w opłacie za wstęp do muzeów przysługuje dzieciom do lat siedmiu, co dotyczy m.in. dzieci odbywających edukację przedszkolną).

Można w związku z tym stwierdzić, że ustawodawca uznał potrzebę kosztowej preferencji w dostępie do świadczonych przez muzea usług dla osób, które albo same się uczą, albo uczą inne osoby, co oczywiście niewątpliwie przekłada się na zwiększenie dostępności muzealnych zbiorów dla celów edukacyjnych – zarówno samych uczniów czy studentów, jak i zajmujących się ich edukacją szkół lub innych placówek oświatowych.

Aktywność edukacyjna a rodzaj muzeum

Mimo że muzea mogą zajmować się działalnością edukacyjną i współpracować w tym zakresie z innymi instytucjami, w tym zwłaszcza z różnego rodzaju szkołami, to edukacyjne zaangażowanie muzeów może być mniej lub bardziej intensywne, o czym decyduje m.in. rodzaj muzeum, formuła w jakiej muzeum działa, w tym utworzenie go przez określonego organizatora (założyciela).

Odpowiedzi wymaga pytanie, czy każde muzeum musi zajmować się prowadzeniem działalności edukacyjnej w ścisłym rozumieniu tego słowa, skoro po pierwsze, jak to zaznaczono na wstępie, art. 1 ustawy o muzeach nie eksponuje edukacji pośród celów muzeum, po drugie wyszczególnione w art. 2 tej ustawy zakresy działania, poprzez które muzeum realizuje

swoje cele, są określone w sposób otwarty oraz mają zróżnicowany charakter, biorąc pod uwagę ich znaczenie dla istoty funkcjonowania muzeum jako szczególnej placówki (jednostki), aktywnej w obszarze ochrony i upowszechniania kultury.

Otóż przegląd wyliczonych przykładowo w art. 2 ustawy o muzeach zakresów działań muzealnych skłania do wniosku, że część z nich ma podstawowy, fundamentalny charakter z punktu widzenia działania każdego muzeum, czyli bez realizacji tych działań żadne muzeum nie może się obyć. Dotyczy to m.in. gromadzenia zbiorów, ich katalogowania, urządzania wystaw czy zabezpieczenia i konserwacji zbiorów. W przypadkach innych zakresów działań realizowanie ich przez każde muzeum byłoby niecelowe lub wręcz niemożliwe, z uwagi na ograniczenia wynikające m.in. z określonego statutowo zakresu działania muzeum (por. uwagi dalej) oraz jego skali i ograniczeń kadrowych. Dotyczy to m.in. takich zakresów działania, jak choćby organizowanie badań i ekspedycji naukowych czy prowadzenie działalności wydawniczej.

Jeżeli chodzi o zakresy edukacyjne, wyszczególnione w art. 2 ustawy o muzeach, czyli prowadzenie działalności edukacyjnej oraz udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych, to niewątpliwie za bardziej podstawowy w praktyce muzealnej uznać należałoby drugi z nich. Trudno bowiem wyobrazić sobie, aby muzeum wzbierało się przed udostępnianiem własnych zbiorów do celów edukacyjnych, skoro zbiory te, w ramach organizowanych przez muzeum wystaw, i tak są na co dzień udostępniane, także dla osób odbywających edukację na różnych poziomach, w tym dla dzieci uczących się w szkołach. Mniej niezbędny, choć niewątpliwie także wskazany w praktyce muzealnej, jest zakres polegający na prowadzeniu przez muzeum działalności edukacyjnej, wymagający podejmowania konkretnych inicjatyw edukacyjnych, niezależnie od tego, czy w strukturze muzeum istnieje odrębna komórka organizacyjna, wyspecjalizowana w edukacyjnym zakresie działania (dział edukacji).

Trudno jednak nie zauważyć, że zakres aktywności edukacyjnej nie jest równie ważny (podstawowy) dla wszystkich muzeów, biorąc pod uwagę ich organizacyjno-finansowe zróżnicowanie. Spośród tych, dla których ma istotne znaczenie, wyróżnić można trzy rodzaje placówek. Po pierwsze są to muzea, w przypadku których aspekt edukacyjny ich działalności jest w sposób szczególny eksponowany w przepisach prawa. Dotyczy to np. państwowych muzeów martyrologicznych (art. 10 ust. 5 ustawy o muzeach, w kontekście bezpłatnego wstępu do tych muzeów, powołuje się na ich szczególny charakter edukacyjny).

Po drugie działalność edukacyjna jest szczególnie istotna dla muzeów działających w formule instytucji kultury, czyli wyposażonych w osobowość prawną poprzez wpis do rejestru instytucji kultury muzeów państwowych i samorządowych, czyli np. tworzonych przez gminy oraz inne jednostki samorządu terytorialnego. Świadczy o tym art. 32 ust. 1 pkt 1 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, zgodnie z którym do podstawowych zadań instytucji kultury, w tym muzeów, należy edukacja kulturalna.

Są wreszcie muzea, dla których postawiona na odpowiednim poziomie działalność edukacyjna decyduje, jako jeden z poddawanych ocenie czynników, o uzyskaniu kwalifikowanego statusu, jakim jest status muzeum rejestrowanego, czyli wpisanego do Państwowego Rejestru Muzeów, co przekłada się na możliwość korzystania z określonych preferencji, zwłaszcza finansowych, np. w zakresie zwolnienia z podatku od nieruchomości. W tym kontekście na uwagę zasługuje w szczególności załącznik do rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 13 maja 2008 r. w sprawie sposobu prowadzenia Państwowego Rejestru Muzeów, wzoru wniosku o wpis do Rejestru, warunków i trybu dokonywania wpisów oraz okoliczności, w jakich można zarządzić kontrolę w celu ustalenia, czy muzeum spełnia nadal warunki wpisu do Rejestru (Dz.U. nr 91, poz. 567), zawierający wzór wniosku o wpis do Państwowego Rejestru Muzeów. Wzór ten (w części D ppkt 20. 3) przewiduje opisowe określenie, w formie załącznika, rodzajów działalności oświatowej muzeum, w tym z niepełnosprawnymi, traktując tę działalność jako jeden z przejawów upowszechniania zbiorów muzealnych.

W odniesieniu do poszczególnych muzeów, niezależnie od przedstawionych powyżej uwarunkowań działalności edukacyjnej, wynikających z przepisów prawnych (ustaw i rozporządzeń), zakres zaangażowania w tę działalność powinien zostać określony w ramach podstawowego dla każdego muzeum aktu, jakim jest jego statut (w przypadku muzeów posiadających osobowość prawną, czyli mających status instytucji kultury) albo regulamin (w przypadku muzeów nie posiadających osobowości prawnej, np. muzeów tworzonych przez fundacje czy osoby fizyczne). W artykule 6 ust. 2 pkt 2 oraz ust. 6 ustawy o muzeach mowa jest, co prawda ogólnie, że statut (regulamin) określać powinien zakres działania muzeum. Jeśli zatem muzeum ma prowadzić działalność edukacyjną, powinno to wynikać z jego statutu, co jest szczególnie istotne w przypadku muzeów niebędących instytucjami kultury, którym aktywność edukacyjna nie została wyraźnie

przypisana jako ich podstawowe zadanie (por. uwagi wyżej).

Wymogi kadrowe w kontekście edukacji

Jak to wyżej zaznaczono, muzea nie zostały przypisane do systemu oświaty mimo możliwości realizowania zadań (działań) edukacyjnych. Niemniej powstaje pytanie, jak kształtują się w świetle obowiązujących przepisów wymogi kwalifikacyjne pracowników muzeów, pod względem merytorycznego przygotowania do prowadzenia działalności edukacyjnej, np. polegającej na organizowaniu lekcji muzealnych.

Jeżeli chodzi o rozporządzenia wykonawcze do ustawy o muzeach oraz do ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, określające wymogi kwalifikacyjne dla pracowników muzeów – czyli rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 13 maja 2008 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających pracowników tworzących zawodową grupę muzealników do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzenia (Dz.U. nr 91, poz. 568) oraz rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 marca 1999 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych i trybu stwierdzenia kwalifikacji uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w niektórych instytucjach kultury, dla których organizatorem jest administracja rządowa lub jednostki samorządu terytorialnego (Dz.U. nr 26, poz. 234, z późn. zm.), w którym muzeom poświęcony został w sposób szczególny załącznik nr 4 – to stwierdzić trzeba, że nie zostały w nich wyraźnie przewidziane wymogi wobec pracowników muzeów odnośnie do legitymowania się odpowiednim wykształceniem lub przygotowaniem pedagogicznym, najbardziej właściwym z punktu widzenia

aktywności edukacyjnej, w tym prowadzenia zajęć edukacyjnych.

Nie oznacza to, że aktywność edukacyjna w świetle wymogów wynikających z powyższych rozporządzeń jest zupełnie nieistotna. Szczególnie w pierwszym rozporządzeniu dotyczącym muzealników, w załączniku, przy określeniu wymagań kwalifikacyjnych dla stanowisk kustosza dyplomowanego oraz kustosza mowa jest o dorobku zawodowym w zakresie wskazanym w art. 2 ustawy o muzeach, czyli także dotyczącym prowadzenia działalności edukacyjnej, którą artykuł ten wyraźnie wymienia.

Muzea i pracownicy muzeów nie zostali także uwzględnieni w rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej z dnia 12 marca 2009 r. w sprawie szczegółowych kwalifikacji wymaganych od nauczycieli oraz określenia szkół i wypadków, w których można zatrudnić nauczycieli niemających wyższego wykształcenia lub ukończonego zakładu kształcenia nauczycieli (Dz.U. nr 50, poz. 400).

Biorąc pod uwagę praktykę muzealną w kontekście realizowanych przez poszczególne muzea zadań edukacyjnych i pomijając brak wyraźnych wymogów kwalifikacyjnych, dotyczących pedagogicznego przygotowania (wykształcenia) kadry muzealnej, należałoby zatem ocenić, czy zakres aktywności edukacyjnej podejmowanej przez dane muzeum nie wymaga zaangażowania osób, które takie specjalistyczne wykształcenie (przygotowanie) posiadają. Wskazuje na to zresztą pośrednio art. 32 ust. 3 ustawy o muzeach, zgodnie z którym w muzeach mogą być zatrudnieni specjaliści w innych niż muzealnik zawodach, związanych z działalnością muzealną, podobnie jak muzea prowadzące lub koordynujące prace naukowe mogą zatrudniać pracowników naukowych (por. art. 33 ustawy o muzeach).

Rafał Golat

Statutory Context of Educational Activity of Museums

In spite of the fact that museums are organisational units whose operation is essentially focused on the conduct of cultural activity (within the scope of protection and promotion of culture), provisions of law that is currently binding in Poland, in particular the Act on Museums, allow the museums to operate in the field of education. There are two primary ranges of educational activity presented in Art. 2 of the Act on Museums i.e. conduct of educational activity by museums and making museum collections available for educational purposes, i.e. such activities as lectures organised by museums or coopera-

tion with schools that consists in conducting classes for pupils of various types of schools.

Involvement in educational activities is particularly important for the museums which have the status of cultural institutions, i.e. state and local government museums that have a legal personality and are financed from public funds. In the case of these museums, cultural education is one of their fundamental tasks. In this context, it is important for the entity establishing a museum to determine in the museum a charter or regulations – disregarding the fact whether it is a public museum (a state

museum or a local government museum) or a museum without legal personality (established by a foundation or another entity outside the sector of public finances, including natural persons) – that the museum has to implement its goals resulting from Art. 1 of the Act on Museums, *inter alia* by means of educational activities, i.e. to perform educational activities and make the museum collections available for educational purposes.

Depending on the degree in which a museum is involved in educational activities in line with the tasks determined in its charter (regulations), it should have proper personnel at its disposal, including persons with relevant pedagogical experience, even though legal provisions do not stipulate any specific qualification requirements for museum professionals in this respect.

□

INSTYTUT KULTURY UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

ogłasza nabór na studia podyplomowe

ZARZĄDZANIE MUZEUM

Naszym celem jest ukształtowanie przedsiębiorczego i menedżerskiego myślenia, przy równoczesnym zachowaniu specyfiki muzeów, których naczelną ideą jest ochrona, interpretacja i upowszechnianie zbiorów.

Program studiów uwzględni wiedzę dotyczącą zagadnień ujętych w blokach tematycznych:

Zarządzanie strategiczne
Fundusze muzeum
Prawo w muzeach
Pracownicy muzeum
Zarządzanie kolekcją
Edukacja w muzeach
Muzea w społeczności

Oferta adresowana jest do pracowników wszystkich szczebli, od pracowników merytorycznych, poprzez administrację i działy związane z upowszechnianiem, po osoby zajmujące stanowiska kierownicze.

Szczegółowy program oraz praktyczne informacje znajdują się na naszej stronie

www.kultura.uj.edu.pl



**Muzea uczą
i bawią**

Piotr Górajec

FORUM EDUKATORÓW MUZEALNYCH

O d wielu lat zarówno w światowym, jak i w polskim muzealnictwie coraz większą rolę odgrywa działalność edukacyjna. Muzea wręcz rywalizują ze sobą, tworząc programy edukacyjne skierowane do szerokiego grona odbiorców. Wszelkiego rodzaju warsztaty, spotkania, wykłady, lekcje muzealne, programy dla rodzin, kursy, plenery kuszą potencjalnych uczestników, którzy szukają pomysłu na spędzenie wolnego czasu bądź też chcą pogłębiać swoją wiedzę i rozwijać zainteresowania.

Sytuacja ta tworzy dla muzeów i samych muzealników nową interesującą jakość. Wraz z rozwojem muzealnej oferty edukacyjnej, co przejawia się w powstawaniu wciąż nowych, ciekawych i wartościowych programów edukacyjnych, coraz większą rolę w działalności poszczególnych placówek zaczęły odgrywać działy edukacji oraz ich pracownicy – muzealni edukatorzy. To właśnie ta grupa zawodowa przyczyniła się w ostatnim dziesięcioleciu do gwałtownego wzrostu popularności muzeów. Instytucje te coraz częściej postrzegane są – zwłaszcza przez widzów – poprzez pryzmat działań edukacyjnych i kulturalnych. I nie należy się temu dziwić. Muzea służyć mają właśnie i przede wszystkim zwiedzającym, a oni oczekują, że przekraczając muzealne bramy trafią do miejsca ciekawego, przyjaznego i umożliwiającego im głównie jedno – rozszerzenie własnych granic poznania. Widzowie szukają w muzeum odpowiedzi na nurtujące ich pytania, czasem też rozrywki i przeżyć kulturalnych. Ponadto należy pamiętać, że to przede wszystkim edukatorzy stanowią pierwszą linię kontaktu widza z muzeum i to przez pryzmat ich pracy postrzegana jest zwykle cała instytucja muzealna oraz podejmowane przez nią wysiłki. Dla widzów więc to oni najczęściej są tożsami z samym muzeum.

Jednakże, paradoksalnie, mimo tego niezaprzeczalnego wzrostu znaczenia środowiska edukatorów muzealnych, w samych muzeach często było i niekie-

dy nadal jest ono postrzegane inaczej. Jako grupa nieskonsolidowana, niedostrzegana lub wręcz niedoceniana przez innych muzealników, stanowiła margines w instytucji, którą przyszło jej współkreować. Atomizacja środowiska edukatorów uniemożliwiała przez wiele lat stworzenie odpowiedniego lobby mającego realny wpływ na kształt edukacji muzealnej w Polsce, a także nadanie właściwej rangi zawodowej tej grupie pracowników muzeów. Bez tych dwóch czynników harmonijny i trwały rozwój działalności edukacyjnej w muzeach był niemożliwy.

Aby lepiej uzmysłowić sobie wagę tego problemu, należy odwołać się do danych statystycznych. Pokazują one, jak silnie środowisko edukatorów muzealnych jest reprezentowane pośród wszystkich pracowników muzeów. Według najnowszych szacunków w Polsce istnieje ponad 1000 instytucji muzealnych¹. Przy założeniu, że większość z nich zatrudnia około 3 pracowników zajmujących się działalnością edukacyjną, to poruszane kwestie odnoszą się do grupy ponad 3000 osób w skali całego kraju!

Powołanie Forum Edukatorów Muzealnych było niejako odpowiedzią na sytuację tego środowiska, jak i samej edukacji muzealnej. Pomysłodawcami i organizatorami projektu byli Katarzyna Rokosz (Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz Wiesław Malawski i Piotr Górajec (Muzeum Pałac w Wilanowie). Liczba aktywnych uczestników forum od momentu jego powstania, kiedy wynosiła kilkanaście osób, zmieniła się na około 250 i stale się powiększa. Wśród członków są reprezentanci zarówno małych, jak i dużych muzeów rozsianych po całym kraju.

Historia forum rozpoczęła się w 2006 roku. W pierwszych dniach chłodnej jeszce wiosny w gościnnych progach pałacu Radziwiłłów w Nieborowie spotkała się grupa kilkunastu muzealników zajmujących się działalnością edukacyjną. Znaleźli się wśród nich przedstawiciele muzeów narodowych, małych

placówek regionalnych, muzeów sztuki, techniki, muzeów etnograficznych. Poruszane wówczas tematy zdominował przede wszystkim problem braku konsolidacji środowiska edukatorów muzealnych oraz konieczność podniesienia ich rangi zawodowej w stosunku do pozostałych muzealników. Pojawiły się już wtedy postulaty aktualne po dziś dzień – kwestia szkoleń zawodowych, a właściwie stworzenia kierunku studiów podyplomowych, na którym edukatorzy mogliby zdobywać wiedzę ujętą w systemowe ramy akademii. Tylko taka metoda szkolenia gwarantować może bowiem poszerzenie zawodowych kwalifikacji, a co ważniejsze ciągłość i stały rozwój zawodowy środowiska muzealnych edukatorów.

Mimo upływu lat nie udało się rozwiązać tego problemu w satysfakcjonujący sposób. Studia zawodowe dla edukatorów muzealnych nadal nie istnieją, a organizowane warsztaty i kursy przynoszą jedynie doraźne rozwiązanie. Środowisko nie posiada solidnego zaplecza zapewniającego mu sprawne funkcjonowanie. Kolejne grupy nowych edukatorów rozpoczynających swą pracę w muzeach nadal muszą samodzielnie zdobywać wiedzę i umiejętności, niejako w boju, przez wiele lat mozolnie gromadząc własne doświadczenia, niejednokrotnie powtarzając przy tym błędy swoich starszych kolegów. Błędy, których można by uniknąć, wprowadzając systemowe metody kształcenia w postaci studiów i kursów uniwersyteckich.

Nieborowskie spotkanie edukatorów uświadomiło jego uczestnikom ważną kwestię. Aby osiągnąć stawiane przed sobą cele, całe środowisko musi działać wspólnie, ściśle ze sobą współpracując. Wówczas jego głos będzie wyraźnie słyszalny, a jego problemy przestaną być zagadnieniem jedynie niszowym i z czasem przyniosą satysfakcjonujące edukatorów rozwiązanie. Te wyrażone wspólnie opinie i postulaty znalazły swoje odzwierciedlenie w deklaracji podjętej przez uczestników spotkania. Oto jej treść:

Deklaracja Założycielska Forum Edukatorów Muzealnych

W czwartek 30 marca 2006 na spotkaniu w Nieborowie niżej wymienieni zajmujący się edukacją muzealną podjęli decyzję stworzenia FORUM.

Decyzja wynika z przekonania o szczególnej roli edukacji w działalności muzeów. Naszymi celami są zatem:

- integrowanie muzealników zajmujących się działalnością edukacyjną*
- uświadomienie całemu środowisku muzealników wagi i znaczenia edukacji przez muzeum*

- rozwiązywanie problemów związanych z przygotowaniem, organizowaniem i prowadzeniem programów edukacyjnych*
 - działalność na rzecz uświadomienia istoty edukacji muzealnej w systemie edukacji szkolnej, pozaszkolnej i ustawicznej*
 - dążenie do podniesienia jakości oferty muzeów skierowanej do szerokiego grona społeczeństwa*
- Cele te będziemy realizować przez:*
- promocję działalności edukacyjnej muzeów*
 - organizację szkoleń, spotkań, konferencji na poziomie krajowym i międzynarodowym*
 - wymianę doświadczeń z zakresu edukacji*
 - zainicjowanie dyskusji na temat zmian systemu szkolnego i edukacyjnego*
 - współpracę między muzeami i instytucjami edukacyjnymi w Polsce i na świecie*
 - wpływanie na kształt rozwiązań prawnych dotyczących muzealnictwa*
 - zainicjowanie szerszego zainteresowania całego środowiska muzealnego współczesną refleksją teoretyczną na temat muzeów oraz badaniami nad publicznością muzealną*
 - dążenie do włączenia kwestii edukacji w muzeach do programu wyższych studiów specjalistycznych muzealnych i kuratorskich*

Podjęto jednocześnie decyzję o zbudowaniu strony internetowej FORUM, która stanowi płaszczyznę jego działalności oraz zaproszeniu do włączenia się do niego wszystkich muzeów w Polsce².

Jedną z ważniejszych kwestii poruszanych na początku istnienia idei forum była jego organizacja oraz funkcjonowanie. W wyniku dyskusji stwierdzono, że będzie ono strukturą nieformalną, otwartą dla wszystkich edukatorów muzealnych, a także ludzi spoza środowiska, dla których edukacja realizowana przez muzea, a szerzej działania edukacyjno-kulturalne, sposób otwarcia się tych placówek na widzów, przekazywania treści i prezentacji powierzonych im zbiorów są kwestiami fundamentalnymi. Dzięki otwartej strukturze działania forum stały się niezwykle elastyczne, choć przypominające nieco pospolite ruszenie. Wielu edukatorów zyskało możliwość zaangażowania się w jego prace bez zbytej formalizacji, jak np. jednoznaczna deklaracja członkowska, która niekiedy mogłaby być z różnych powodów trudna do wyegzekwowania. Otwarta forma sprzyjała i nadal sprzyja również rozwojowi forum. Szybki wzrost liczby uczestników sprawił, że w krótkim czasie powstała duża grupa wzajemnie wspierających się, wymieniających się informacjami i współpracujących przy międzymuzeal-

nich projektach muzealników. Dzięki temu, że środowisko lepiej się poznało, mogły zostać podjęte liczne wspólne inicjatywy: organizowane w różnych częściach Polski konferencje, szkolenia, warsztaty czy konkretne programy edukacyjne. Wśród nich wymienić można program realizowany przez Muzeum Woli, oddział Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, Zamek Królewski w Warszawie i Muzeum Pałac w Wilanowie „Edukacja dla Demokracji”, czy też pilotowany przez Muzeum Narodowe w Warszawie, a współtworzony przez kilka innych warszawskich instytucji projekt wspólnych Dni Niepełnosprawnego w muzeum. Być może projekty te powstałyby również poza forum, ale przypuszczalnie ich droga realizacji byłaby dłuższa i trudniejsza.

Podjmując decyzję podczas tworzenia forum o zaniechaniu jego formalnej rejestracji, nie pozostawiono jednak jego przyszłych losów całkowitemu przypadkowi. W myśl podjętych wówczas założeń funkcjonowanie forum miało być kierowane przez liderów instytucjonalnych, z których każdy miał angażować się w stopniu uzależnionym od jego możliwości organizacyjnych, finansowych i czasowych. Instytucje te – czyli muzea, których edukatorzy współtworzyli forum – przyjęły na siebie ciężar pozyskiwania funduszy potrzebnych na realizację projektów edukacyjnych opracowywanych przez forum (w tym również niejednokrotnie finansowego wkładu własnego), podjęły się prowadzenia i utrzymania strony internetowej, współorganizowania szkoleń i konferencji. Wśród tych liderów należy koniecznie wymienić: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Szczecinie oraz Muzeum Pałac w Wilanowie. To pracownicy działów edukacji tych instytucji wzięli na siebie ciężar organizowania forum. Szczególna rola przypadła Muzeum Pałacowi w Wilanowie, które zajęło się utrzymaniem i rozwijaniem strony internetowej oraz stało się operatorem finansowym kilku kluczowych projektów forum, w tym realizowanego od 2009 r. projektu Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce³.

Mimo nieformalnej struktury, aby działać skutecznie Forum Edukatorów Muzealnych musiało już na samym początku stworzyć sprawną platformę komunikacyjną. Wybór padł na stronę internetową ze względów oczywistych – zasięg, koszt utrzymania, funkcjonalność. Portal Edukacji Muzealnej powstał w 2007 roku⁴. Jego projekt spotkał się z uznaniem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które poprzez Muzeum Pałac w Wilanowie przyznało środki na jego

stworzenie. Powstała wówczas strona, która w krótkim czasie stała się platformą wymiany doświadczeń, kontaktów oraz promocji programów edukacyjnych realizowanych przez jej uczestników i współtwórców. Zaprojektowana zastała tak, aby łączyć w przejrzysty sposób wszystkie wymienione wyżej cechy i funkcje. Podzielono ją na dwie główne części. Pierwsza z nich, ogólnie dostępna, została stworzona z myślą o promocji działań edukacyjnych podejmowanych przez polskich muzealników. Mogą oni tutaj chwalić się swoimi projektami, programami, warsztatami i szukać dla nich odbiorców wśród szerokiej publiczności muzealnej. Ta z kolei zyskała niepowtarzalną możliwość dotarcia do interesujących ją działań. Może je wyszukiwać według rodzajów (warsztaty, wykłady, spotkania muzealne) i kategorii muzeów (muzea sztuki, techniki, skanseny itd.). Portal umożliwia przeszukiwanie swoich zasobów także pod kątem geograficznym. W ten sposób powstała pierwsza w historii polskiego muzealnictwa spójna i kompleksowa baza danych obejmująca działalność edukacyjną wszystkich zarejestrowanych na Portalu Edukacji Muzealnej muzeów. Warto też nadmienić, że narzędzie to spotkało się z przychylnym przyjęciem ze strony osób odwiedzających muzea, zwłaszcza ze środowiska nauczycieli. Dzięki niemu uzyskali oni możliwość lepszego planowania własnych wizyt (wycieczki szkolne, zielone szkoły) w poszczególnych, nieraz odległych placówkach muzealnych.

Druga część portalu to tzw. strefa branżowa, która została stworzona z myślą o edukatorach muzealnych i jest dla nich dostępna po uprzedniej rejestracji i zalogowaniu. Stanowi ona zamknięty mechanizm komunikacyjny edukatorów. To za jej pomocą mogą oni lepiej się poznać, wymienić doświadczeniami i pomysłami oraz szczerze i otwarcie porozmawiać o swojej pracy i codziennych zmaganiach z muzealnymi problemami i kolejnymi wyzwaniem. Temu ostatniemu służy zamknięte forum dyskusyjne, dostępne tylko dla zarejestrowanych muzealników.

Strona internetowa Forum Edukatorów Muzealnych zaprezentowana została po raz pierwszy szerokiej grupie muzealników podczas konferencji zorganizowanej w październiku 2007 r. w Toruniu. Wydarzenie to służyć miało promocji całego przedsięwzięcia, a jego organizatorami były Muzeum Okręgowe w Toruniu i lider projektu, Muzeum Pałac w Wilanowie. Po trzech latach funkcjonowania okazało się, że portal wymaga modernizacji. Zmienił się Internet, zmieniły się metody komunikowania w nim, dlatego też pewnej przebudowie musiała zostać poddana jego struktura organizacyjna i funkcjonalna. W roku 2010 nadarzyła się ku temu doskonała okazja. Dzięki staraniom Muzeum

Pałacu w Wilanowie po raz kolejny pozyskane zostały środki dysponowane w ramach programów operacyjnych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Nowa strona zaprezentowana została muzealnikom podczas konferencji podsumowującej projekt, zorganizowanej w poznańskim Ratuszu w listopadzie 2010 roku. Jej gospodarzami były Muzeum Narodowe w Poznaniu i Muzeum Pałac w Wilanowie, który ponownie podjął się prowadzenia projektu od strony finansowej. Portal zmienił w pewnym zakresie swoją funkcjonalność. Nadal pozostał narzędziem promocji programów edukacyjnych i komunikacji samych edukatorów, lecz uzyskał dodatkowo status internetowej gazety. Można w nim zamieszczać krytyczne i problemowe artykuły dotyczące edukacji muzealnej oraz dziedzin pokrewnych, takich jak pedagogika, w tym pedagogika specjalna, psychologia, socjologia. Ukazują się tu teksty rodzimych autorów, jak i wybranych specjalistów zagranicznych. Intencją twórców portalu było stworzenie jak najszerszego, aktualnego zbioru informacji na temat polskiej i światowej edukacji muzealnej. To swoiste kompendium służyć ma poszerzaniu wiedzy i umiejętności, rozwojowi zawodowemu oraz samokształceniu polskich edukatorów muzealnych. Zapraszamy wszystkich do współpracy przy wypełnianiu treścią nowego portalu. Podobnie jak pierwsza jego odsłona jest on narzędziem przeznaczonym dla edukatorów, służącym lepszej ich integracji oraz zapewnieniu optymalnych warunków rozwoju tego środowiska zawodowego⁵.

Nowa strona Forum Edukatorów Muzealnych jest również miejscem publikacji wyników Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce oraz dyskusji nad nim. Jest on obecnie jednym z najważniejszych projektów prowadzonych przez forum. Pomysł stworzenia raportu pojawił się już w początkach jego działalności. Była to inicjatywa Marcina Szeląga, kierownika Działu Edukacji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Polska wersja Raportu o stanie edukacji muzealnej wzorowana jest na podobnych przedsięwzięciach realizowanych w minionych latach w krajach Europy Zachod-



1. Prezentacja przez Piotra Górajca strony internetowej Forum Edukatorów Muzealnych, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2007
1. Presentation of the website of the Museum Educators' Forum by Piotr Górajec, District Museum in Toruń, 2007

niej oraz Stanach Zjednoczonych. Raport ma na celu dokładne zbadanie i analizę potencjału edukacyjnego wszystkich polskich muzeów. W jego ramach zgromadzone i analizowane są dane dotyczące samych programów edukacyjnych, sposobów ich finansowania, zaplecza i infrastruktury edukacyjnej poszczególnych muzeów, struktury zatrudnienia muzealników na stanowiskach edukacyjnych oraz wydawnictw edukacyjnych przez nich opracowywanych. Na podstawie tych danych przygotowane zostanie całościowe zestawienie poziomu edukacyjnego prezentowanego przez polskie muzea. Wraz z nim powstanie krytyczno-analityczne opracowanie mające na celu dokładną diagnozę sytuacji, wytyczenie trendów rozwoju oraz niezbędnych do podjęcia przez organizatorów poszczególnych muzeów działań służących poprawie istniejącej sytuacji i zapewnieniu stabilnego rozwoju w kolejnych latach.

Raport podzielony został na dwa etapy. W pierwszym przeprowadzone zostało ogólne badanie wszystkich polskich muzeów pod kątem prowadzenia działalności na czterech wymienionych wyżej płaszczyznach. Badanie miało charakter ankiety elektronicznej.

Na jej podstawie wyłoniona została grupa muzeów, które w trakcie II etapu przebadane zostaną w sposób precyzyjny i bezpośredni. Warto w tym miejscu wspomnieć, że I etap raportu realizowany był bez wsparcia finansowego z zewnątrz. Jego przeprowadzenie było możliwe tylko i wyłącznie dzięki zaangażowaniu kilku placówek: Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Narodowego w Szczecinie oraz koordynatora całości projektu Muzeum Pałacu w Wilanowie.

Prace nad II etapem raportu rozpoczęły się jesienią 2010 r., co było możliwe dzięki bezpośredniemu finansowemu wsparciu projektu przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Ze względu na nieformalną strukturę działalności forum zostało ono udzielone poprzez jednego z organizatorów przedsięwzięcia – Muzeum Pałac w Wilanowie, które jest jednocześnie ogólnopolskim koordynatorem projektu.

W trakcie II etapu do wytypowanych muzeów udali się ankieterzy w celu dokonania oceny faktycznego stanu rozwoju całościowych działań edukacyjnych przez nie podejmowanych. Wyniki opracowane przez zespół ekspertów przygotowane zostaną w formie publikacji oraz zestawu prognoz i analiz dotyczących przyszłości edukacji muzealnej w Polsce⁶. Zaprezentowane zostaną również w latach 2011-2012 na forum międzynarodowej konferencji edukacyjnej stanowiącej podsumowanie całości prac nad raportem. Swoje wsparcie dla organizacji konferencji zadeklarował już wstępnie Polski Komitet ICOM, honorowy patronat nad samym raportem objęli zaś Minister Edukacji Narodowej oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Kolejną ważną sferą działań Forum Edukatorów Muzealnych jest organizacja konferencji i szkoleń. W ciągu czterech lat swojej działalności forum było organizatorem konferencji w Nieborowie, Wilanowie, Toruniu, Zarzeczu i Łańcucie oraz Janowcu. Na spotkaniach dzielono się doświadczeniami zawodowymi, prezentowano realizowane projekty edukacyjne oraz omawiano kwestie związane z organizacją działalności edukacyjnej polskich muzeów. Każde spotkanie ma miejsce w nowym ośrodku muzealnym. Dzięki temu gospodarze konferencji zyskują szansę zaprezentowa-

nia swoich niejednokrotnie ciekawych i różnorodnych działań edukacyjnych. Członkowie forum mają natomiast możliwość przyjrzenia się z bliska pracy kolegów w różnorodnych pod względem tematycznym i organizacyjnym ośrodkach.

Organizowanie spotkań, konferencji i szkoleń jest dla forum jedną z najważniejszych form działalności. W sytuacji gdy w polskim systemie edukacyjnym nie ma jak dotąd możliwości profesjonalnego kształcenia kadry edukatorów muzealnych – czy to w postaci uniwersyteckich studiów podyplomowych, czy też organizowanych w sposób systematyczny kursów uczących zasad i mechanizmów funkcjonowania tego zawodu – każda dodatkowa forma wsparcia i wymiany wzajemnych doświadczeń samych edukatorów jest bardzo cenna. Forum planuje w następnych latach dalsze rozszerzenie tego typu działań, m.in. tych o charakterze czysto szkoleniowym. Zamierza też zaangażować się w prace nad utworzeniem kierunku studiów podyplomowych w zakresie edukacji muzealnej.

Na zakończenie warto zadać sobie pytanie, czy Forum Edukatorów Muzealnych w ogóle jest potrzebne. Odpowiedź z naszego, czyli jego założycieli, punktu widzenia jest prosta: po czterech latach działalności widać, że jest ono potrzebne. Pomaga w integracji rozproszonego, niezwykle zatomizowanego środowiska polskich edukatorów muzealnych, porusza problemy ważne dla ich pracy i zawodowego rozwoju, promuje ich edukacyjne wysiłki. Pozostając strukturą nieformalną, dzięki wsparciu poszczególnych muzeów i ich pracowników prowadzi liczne projekty mające na celu poprawę jakości warunków działania placówek muzealnych na polu edukacji.

Czy forum działa skutecznie? Tu odpowiedź nie jest już prosta i jednoznaczna. Skuteczność forum zależy od aktywnego udziału nie tylko samych edukatorów, ale wszystkich muzealników oraz tych osób, dla których ważny jest rozwój polskiego muzealnictwa. Dlatego też zachęcam Państwa do czynnego włączenia się w działania Forum Edukatorów Muzealnych, do współpracy i pomocy przy realizacji Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce i do uczestnictwa w organizowanych przez forum konferencjach. A przede wszystkim zachęcam do aktywnego korzystania ze strony internetowej – jej przydatność, podobnie jak przydatność samego forum, zależy bowiem przede wszystkim od naszego zaangażowania.

Przypisy

¹ D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce w latach 1989-2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich*. Raport został opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z Raportów o stanie kultury, podsumowujących zmiany, jakie dokonały się w sektorze kultury w Polsce w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Pełen tekst raportu znaleźć można na stronie internetowej <http://www.kongreskultury.pl/title,pid,137.html>; wg szacunków Folgi-Januszewskiej w Polsce funkcjonuje 1025 muzeów; wg danych Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków jest ich ok. 1055 – www.zabytek.pl; portal www.culture.pl podaje liczbę 1086.

² Treść deklaracji założycielskiej Forum Edukatorów Muzealnych znaleźć można na stronie internetowej www.edukacjamuzealna.pl

³ Kwestie związane z raportem przybliżone zostaną w dalszej części artykułu. Jego szczegółowe omówienie oraz prezentację wyników pierwszego etapu badań znajdzie Państwo w tym numerze „Muzealnictwa”, w artykule Marcina Szelağa. Pierwsza część raportu w wersji elektronicznej dostępna jest również na stronie internetowej www.edukacjamuzealna.pl po rejestracji i zalogowaniu.

⁴ Stronę internetową Forum Edukatorów Muzealnych można znaleźć pod adresem www.edukacjamuzealna.pl lub www.edukacjamuzealna.edu.pl

⁵ Osoby chcące nawiązać współpracę z portalem mogą zgłaszać swój akces pod adresem: kontakt@edukacjamuzealna.pl

⁶ Wyniki prac nad II etapem raportu są na bieżąco publikowane na stronie internetowej www.edukacjamuzealna.pl

Piotr Górąjec

Museum Educators' Forum

The Museum Educators' Forum was established in 2006. The originators and organisers of the project were the employees of the National Museum in Warsaw and the Museum Palace at Wilanów. Its current members are 250 employees of educational divisions of 140 Polish museums. From the very beginning of its existence, the forum has operated without a formal organisational structure and has implemented its projects thanks to the support of individual museums.

The basic goals of the forum's activities are: integration of the milieu of museum educators, development of educational activity standards in museums, exchange of experiences among educational employees, enhancing the professional rank of a museum educator, conduct of training sessions and organisation of conferences in the area of museum education, activity for the purpose of establishing post-graduate studies focused on museum education and joint implementation of educational projects by museums participating in the forum. Since 2007, thanks to co-financing obtained from the Ministry of Culture and National Heritage and the organisational support provided by the Museum Palace at Wilanów, the Forum of Museum Educators also operates via its own website, the Museum Education Portal: www.edukacjamuzealna.pl.

The website of the forum was divided into two sections: public and sector-specific. In the generally available public section,

Internet users can find information about individual museums and their educational activities. In the industry-specific section which can be accessed after registration and logging in, there are extensive communication and information tools enabling exchange of educators' experiences, implementation of joint projects and exchange of ideas. We would like to encourage all museum educators to register at the site and use the possibilities offered by it in every-day work. In 2010, work on reconstruction and modernisation of the website was commenced. After the end of the work, in the information section the site will also have an extended journalistic module in the form of an Internet news service.

Currently, the main project implemented by the Museum Educators' Forum is the Report on the Condition of Museum Education in Poland which, within its first stage, is meant to recognise the condition of museum education; the second stage will encompass preparation of a publication in the form of a collection of analyses, conclusions and recommendations which are aimed to assist in stable development of this sphere of Polish museums' activity. The report is modelled upon similar studies prepared in the past in Western Europe (England, Germany, and France) and in the United States. The Ministers of Culture and National Heritage and the National Education are the patrons of the report and the activities of the forum.

□

Marcin Szelaǳ

RAPORT O STANIE EDUKACJI MUZEALNEJ PODSUMOWANIE PIERWSZEGO ETAPU BADAŃ

Projekt badawczy opracowany i realizowany przez członków Forum Edukatorów Muzealnych pn. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce zakłada przygotowanie publikacji, której celem będzie ukazanie faktycznej kondycji edukacji muzealnej w Polsce wraz ze wskazaniem perspektyw jej rozwoju w przyszłości. Jego autorzy pragną w ten sposób stworzyć podstawę do większego zrozumienia edukacyjnego aspektu działalności muzeów, pobudzając refleksję nad nim oraz odsłonić nowe perspektywy myślenia o edukacji w muzeach. W założeniach raport ma również przygotowywać następne pokolenia muzealników do pracy jako edukatorzy muzealni. Jego celem jest także stworzenie w miarę realistycznego obrazu potencjału i słabości edukacji muzealnej, który pozwoli państwowym i samorządowym decydentom, odpowiadającym za politykę kulturalną i edukacyjną, podejmować kompetentne decyzje w tym obszarze. Prace nad raportem zostały objęte honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego oraz Minister Edukacji Narodowej Katarzyny Hall. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego w lipcu 2010 r. podjął ponadto decyzję o finansowaniu II etapu badań nad Raportem o stanie edukacji muzealnej w Polsce.

Niniejszy artykuł stanowi podsumowanie badania ankietowego składającego się na I etap prac. Został on przeprowadzony przez członków Forum Edukatorów Muzealnych w miesiącach lipiec 2009 – luty 2010 roku*.

* Pierwszy etap badań nie mógłby być zrealizowany bez osobistego wkładu członków Forum Edukatorów Muzealnych, którzy bezpośrednio wzięli udział w opracowywaniu założeń projektu oraz przeprowadzili badania ankietowe. Moje szczególne podziękowania za dotychczasowe zaangażowanie kieruję do

Założenia i zakres przeprowadzonego badania ankietowego

Założenia

Celem ankiety było uzyskanie wstępnego, ogólnego obrazu edukacji muzealnej – o ile to możliwe – we wszystkich polskich muzeach poprzez zebranie danych o charakterze ilościowym. Ich analiza miała posłużyć także wytypowaniu placówek, które z racji prowadzenia działalności edukacyjnej na określonym poziomie zostaną objęte drugim etapem badania, tym razem już o charakterze jakościowym. Diagnostowaniu poddano cztery podstawowe obszary działalności edukacyjnej muzeów: program edukacyjny, infrastruktura, wydawnictwa i pomoce edukacyjne, personel. Każdemu z nich przypisano elementy opisujące możliwie szerokie spektrum aktywności związanych z edukacją muzealną (patrz Aneks). Przy czym za działalność edukacyjną uznano te obszary aktywności merytorycznej muzeów, które prowadzone są z intencją edukacyjną, co odróżnia je od działalności informacyjnej, promocyjnej, naukowej i wystawienniczej, często mylonych, a niekiedy z różnych względów celowo „przemycanych” pod pojęciem edukacji muzealnej. W badaniu przyjęto jednocześnie perspektywę publiczności, która przychodzi z reguły do konkretnego muzeum (budynku lub wydzielonej przestrzeni innego rodzaju). Stąd

Justyny Bibik, Joli Gumuli, Piotra Górajca, Wiktora Kowalczyka, Krystyny Milewskiej, Magdaleny Musiał i Katarzyny Rokosz.

Z pewnością prace nie ruszyłyby gdyby nie wsparcie dyrekcji Muzeum Pałacu w Wilanowie (Pawła Jaskanisa i Wiesława Maławskiego) oraz dyrektora Muzeum Okręgowego w Toruniu Marka Rubnikowicza. Wspierając nas organizacyjnie, w pierwszym okresie prac nad realizowanym projektem, bardzo nam pomogli, za co w tym miejscu dziękuję w imieniu Forum Edukatorów Muzealnych.

muzea wielooddziałowe i wielodziałowe, umieszczone w osobnych budynkach muzealnych dostępnych zwiedzającym, wypełniły ankiety dla każdego oddziału/działu (muzeum) osobno. Ponadto ankietowane muzea zostały poproszone o uwzględnienie sytuacji edukacji w ciągu ostatnich 5 lat. Uzyskany obraz edukacji muzealnej na podstawie danych liczbowych stanowi podstawę do prowadzenia dalszych badań o charakterze jakościowym w muzeach, które realizują działalność edukacyjną na założonym w I etapie poziomie.

Zakres

Badanie zostało przeprowadzone przez członków Forum Edukatorów Muzealnych. Objęło 929 muzeów na terenie kraju. Liczba ta została przyjęta na podstawie bazy muzeów w Polsce (stan z czerwca 2009) prowadzonej przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie. W celu sprawnej realizacji zadania obszar kraju został podzielony między 8 muzeów (koordynatorów regionalnych) działających na terenie 7 regionów obejmujących od 1 do 3 województw. Były to następujące muzea: Muzeum Okręgowe w Toruniu (koordynator Justyna Bibik, teren: kujawsko-pomorskie, warmińsko-mazurskie, podlaskie); Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym (Wiktor Kowalczyk: lubelskie, świętokrzyskie, podkarpackie); Muzeum Narodowe w Krakowie (Jolanta Gumuła: małopolskie); Muzeum Narodowe w Poznaniu (Marcin Szela: wielkopolskie, lubuskie); Muzeum Narodowe we Wrocławiu (Magdalena Musiał: dolnośląskie, śląskie, opolskie); Muzeum Narodowe w Szczecinie (Krystyna Milewska: zachodniopomorskie, pomorskie); Muzeum Pałac w Wilanowie i Muzeum Narodowe w Warszawie (Piotr Górajec, Katarzyna Rokosz: mazowieckie, łódzkie).

Do końca lutego 2010 r. na ankiety odpowiedziało 450 muzeów, z czego do II etapu badań zakwalifikowało się 250 placówek. Warunkiem koniecznym zakwalifikowania aktywności edukacyjnej muzeum do kolejnego etapu badań było udzielenie przynajmniej jednej twierdzącej odpowiedzi na pytanie w każdej z czterech podstawowych części ankiety.

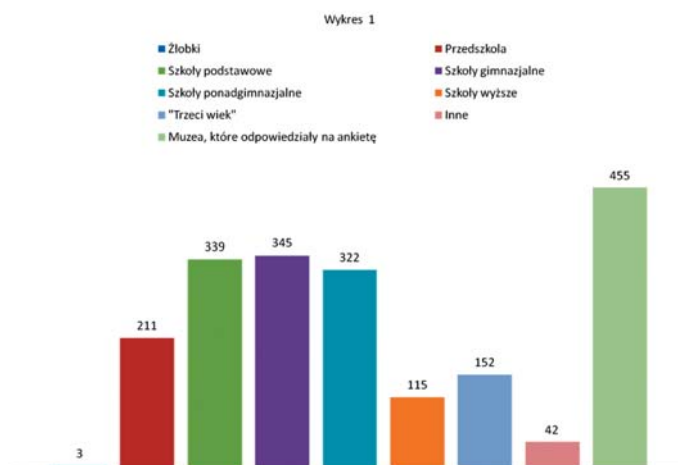
Wyniki badania ankietowego

Program edukacyjny

Pytania tej części ankiety dotyczyły realizowanych przez muzea programów edukacyjnych adresowanych zarówno do grup zorganizowanych, jak i widzów indywidualnych. Uwzględniały one przedział wiekowy adresatów, a także ich specyficzne zainteresowania i potrzeby w zależności od wykształcenia, umiejętno-

ści, stopnia niepełnosprawności, przynależności do określonych środowisk i mniejszości narodowych, etnicznych i religijnych. Ponadto w tej części znalazły się pytania dotyczące form realizacji działań edukacyjnych, współpracy programowej między muzeami i innymi instytucjami, programów edukacyjnych prowadzonych na odległość z wykorzystaniem technologii informatycznych. W program edukacyjny zostały też wpisane zagadnienia badań nad publicznością muzealną i ewaluacji programów edukacyjnych, co wynikało z założenia, że dla prawidłowo prowadzonej edukacji muzealnej niezbędne jest rozpoznanie stanu wiedzy i oczekiwań publiczności muzealnej oraz znajomość oceny prowadzonych przez muzea działań edukacyjnych.

Uzyskane wyniki odślawiają obraz realizowanych programów edukacyjnych w postaci przede wszystkim ich tradycyjnie pojętej formy, czyli oprowadzania po muzeum grup zorganizowanych i/lub widzów indywidualnych (rzadziej) oraz lekcji muzealnych głównie dla dzieci i młodzieży ze szkół podstawowych, gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych. Zdecydowana większość muzeów takie działania ma w swojej ofercie edukacyjnej (wyk. 1). Muzea prowadzą również wykłady, prelekcje i warsztaty, które w praktyce adresowane są do widzów indywidualnie przycho-



1. Odpowiedzi na pytanie o stały program lekcji muzealnych dla grup zorganizowanych. Nad poszczególnymi kolumnami znajdują się liczby muzeów, które posiadają lekcje dla poszczególnych grup wiekowych. Skrajna prawa kolumna prezentuje skalę porównawczą w postaci liczby wszystkich odpowiadających na ankietę muzeów

1. Responses to the question about a fixed programme of museum classes for organised groups. Above individual columns, there are numbers of museums which have classes for particular age groups. The column at the far right presents the comparative scale in the form of a number of all museums responding to the questionnaire

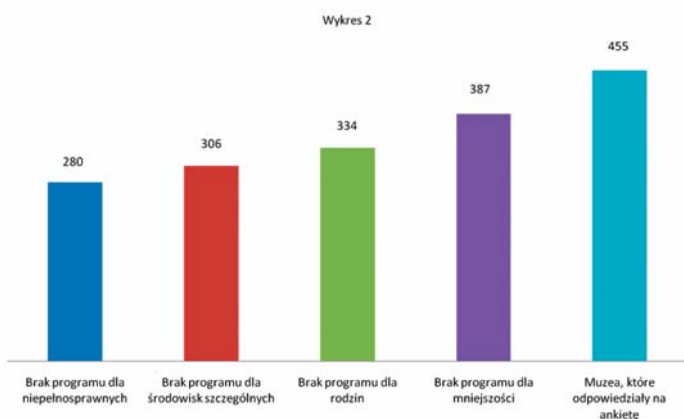
dzących do muzeum, chociaż w przypadku warsztatów powtarza się schemat oferty dla grup zorganizowanych, czyli koncentracja na dzieciach i młodzieży w wieku szkolnym. Niestety znacznie gorzej wygląda propozycja programowa dotycząca wszystkich nietradycyjnych programów edukacyjnych, począwszy od specjalnych programów dla rodzin, poprzez działania edukacyjne adresowane do środowisk szczególnych (więźniowie, wychowankowie domów poprawczych, dzieci z rodzin dysfunkcyjnych), mniejszości narodowych, etnicznych i religijnych, określonych grup zawodowych (w tym również nauczycieli), na programach dla niepełnosprawnych kończąc (wyk. 2).

Muzea są też dosyć hermetyczne. W większości nie prowadzą rozbudowanej działalności edukacyjnej poza własnymi siedzibami. O hermetyzmie muzeów świadczyć może również w niewielkim stopniu rozwinięta współpraca z innymi instytucjami, w szczególności z „nie muzeami” (teatrami, operami, kinami). Śmiało można powiedzieć natomiast, iż niemal zupełnie są odporne na formy kształcenia na odległość z wykorzystaniem technologii informatycznych i możliwości, jakie współcześnie daje Internet (wyk. 3). Wbrew generalnej mizerii publikacji dotyczących badań nad publicznością muzealną, okazało się także, że wiele muzeów deklaruje zainteresowanie zwiedzającymi, w postaci badań nad widzami i zbieraniem ich ocen prowadzonej przez nie działalności edukacyjnej.

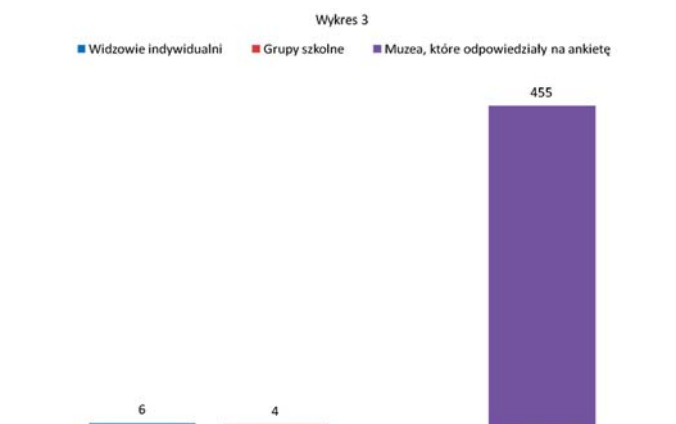
Infrastruktura muzeum

Pod pojęciem infrastruktury kryły się pytania dotyczące istniejących w muzeach rozwiązań architektonicznych, przestrzennych i funkcjonalnych, służących działalności edukacyjnej, powstałych z myślą o niej, adaptowanych lub jedynie wykorzystywanych do celów edukacyjnych oraz infrastruktury związanej z realizacją zadań edukacyjnych. W ankiecie pytano zarówno o posiadane sale wykładowe, pracownie, laboratoria, czytelnie, mediateki, jak i możliwości przeprowadzenia działań edukacyjnych na galeriach, czy też wyposażenia muzeów w pomieszczenia magazynowe do przechowywania pomocy edukacyjnych oraz udogodnienia do spożywania przez grupy zorganizowane własnych posiłków.

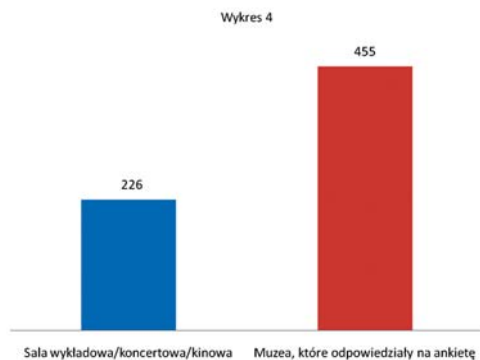
Połowa muzeów odpowiedziała twierdząco na pytanie dotyczące posiadania przez nie sali wykładowej/koncertowej/kinowej (wyk. 4). Podobnie rzecz się ma w przypadku wyposażenia ich w pomieszczenia magazynowe/zaplecze do przechowywania materiałów i pomocy edukacyjnych oraz posiadania przez nie bibliotek z czytelnią dostępną dla publiczności. Były to jednak najwyższe wskazania dotyczące infrastruktury. Wszystkie inne, takie jak pracownia warsztatowa, pracownia komputerowa, laboratorium, fototeka czy media-audioteka wykorzystywane w celach edukacyjnych praktycznie pojawiają się w muzeach sporadycznie. Dominuje natomiast praktyka prowadzenia działalności edukacyjnej w przestrzeniach ekspozycyjnych na zasadzie doraźnej, co oznacza, że w przypadku jakichkolwiek zmian aranżacji, nowych wystaw itp., mogą one ulec likwidacji, ustępując miejsca wystawom. Inaczej mówiąc, aktywności edukacyjne są w tych przestrzeniach działaniami wtórnymi. Znacznie rzadziej istnieją stałe przestrzenie w obrębie ekspozycji muzealnych służące działalności edukacyjnej.



2. Odpowiedzi wskazujące na brak w ofertach edukacyjnych muzeów wyspecjalizowanych programów, wykraczających poza tradycyjne formuły oprowadzania czy lekcji muzealnych
2. Responses indicating absence of specialist programmes in educational offers of museums, going beyond traditional formulas of sightseeing or museum classes

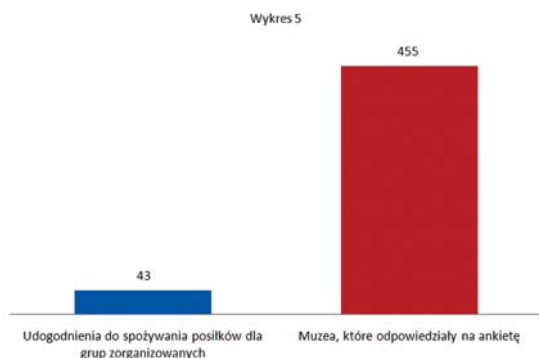


3. Odpowiedzi na pytanie o obecność e-learningu dedykowanego grupom zorganizowanym i widzom indywidualnym
3. Responses to the question about presence of e-learning dedicated to organised groups and individual recipients



4. Odpowiedzi na pytanie dotyczące posiadanej przez muzea sali wykładowej/kinowej/koncertowej
4. Responses to the question regarding a lecture hall/cinema/concert hall owned by museums

nej. W zdecydowanej większości muzea nie dysponują też udogodnieniami do spożywania posiłków dla grup zorganizowanych. Niecałe 10% wskazało na posiadanie takich rozwiązań (wyk. 5). Generalnie, braki infrastruktury edukacyjnej w muzeach były też najczęstszym powodem niezakwalifikowania muzeum do drugiego etapu badań.



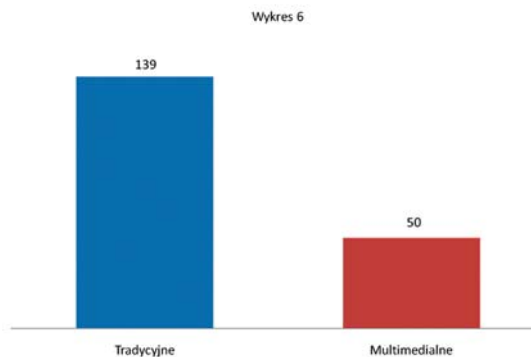
5. Odpowiedzi na pytanie dotyczące posiadania przez muzea udogodnień do spożywania posiłków przez grupy zorganizowane
5. Responses to the question regarding facilities for consumption of meals for organised groups at the disposal of museums

Wydawnictwa / materiały / pomoce edukacyjne / sprzęt

Ta część ankiety służyła uzupełnieniu informacji zebranych w dwóch pierwszych poświęconych programowi i infrastrukturze. Pytano, czy i jakiego rodzaju wydawnictwa edukacyjne (tradycyjne, multimedialne, *e-learning*) ze względu na adresata muzea przygotowują, czy publikują lub w inny sposób utrwalają

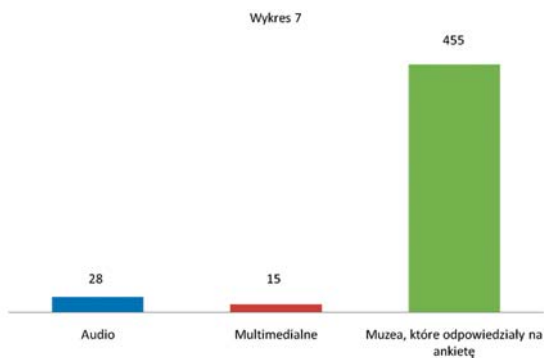
efekty swojej aktywności edukacyjnej, w jakim stopniu wyposażone są w pomoce, materiały oraz sprzęt, które usprawniają i czynią bardziej efektywną i atrakcyjną ich działalność edukacyjną.

Struktura publikowanych przez muzea wydawnictw edukacyjnych odwzorowuje realizowane przez nie programy edukacyjne. Największa liczba wydawnictw edukacyjnych adresowanych jest do dzieci i młodzieży w wieku szkolnym oraz do publiczności ogólnej (dorosłych). Znacznie mniej muzeów przygotowuje wydawnictwa adresowane do odbiorców specjalnych, wywodzących się z mniejszości etnicznych, narodowościowych, religijnych, należących do środowisk szczególnych oraz widzów niepełnosprawnych. Analogicznie większość z nich dysponuje pomocami edukacyjnymi przeznaczonymi dla grup zorganizowanych i widzów indywidualnych, chociaż grupy zorganizowane są bardziej uprzywilejowane pod tym względem. Muzea starają się też utrwalać efekty swoich działań edukacyjnych, przede wszystkim publikując, a czasami nawet przygotowując wydawnictwa multimedialne. Jest to zresztą tendencja bardziej generalna i zauważalna zarówno w przypadku wydawnictw, jak i pomocy edukacyjnych. Muzea stawiają bardziej na media tradycyjne (druki) niż na wydawnictwa multimedialne (wyk. 6). W jakimś sensie tendencja ta korespondu-



6. Odpowiedzi na pytanie o rodzaj tworzonych przez muzea wydawnictw będących rezultatem działań edukacyjnych – jako multimedialne traktowano programy komputerowe, nagrania audio, filmy
6. Responses to the question about publications prepared by museums which are a result of educational activities. Computer programmes, audio recordings and films were treated as multimedia materials

je z dystansem instytucji wobec audioprzewodników. Z ankiety wynika bowiem, że praktycznie nie są one stosowane. Tylko niewielka liczba muzeów posiada rozwiązania wykorzystujące dźwięk oraz multimedial-



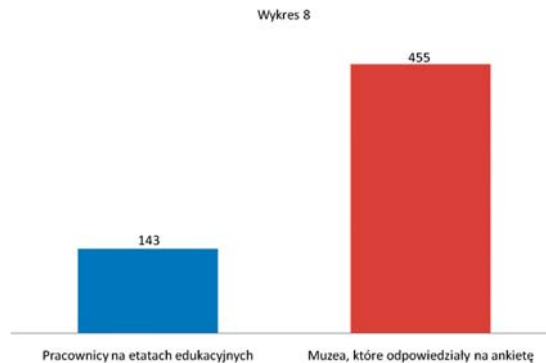
7. Odpowiedzi na pytanie o obecność audio przewodników w muzeach – multimedialne oznacza odtwarzające dźwięk i obraz
7. Responses to the question about presence of audio guides in the museums – the term “multimedia” denotes reproduction of sound and image

ne łączące obraz i dźwięk (wyk. 7). Większość muzeów natomiast dysponuje sprzętem projekcyjnym i nagłośnieniowym wykorzystywanym w celach edukacyjnych. Częściej jest to sprzęt przenośny niż stacjonarny, co można powiązać ze stanem infrastruktury edukacyjnej tych placówek.

Personel

Na zakończenie postawione zostały pytania o personel prowadzący działalność edukacyjną w muzeach. Najistotniejsze z punktu widzenia celów ankiety były pytania o pracowników na etatach edukacyjnych oraz pracowników etatowych z zakresem obowiązków obejmującym działalność edukacyjną. Ponadto pojawiły się tu kwestie dotyczące angażowania w działalność edukacyjną specjalistów, naukowców, artystów na podstawie umów o dzieło i zlecenie. Uzupełniały je zagadnienia związane z wykorzystywaniem w działalności edukacyjnej wolontariuszy, stażystów i osób odbywających w muzeach praktyki zawodowe. Intencją pierwszych dwóch pytań było określenie stopnia profesjonalizacji działalności edukacyjnej, pozostałych – efektywności i elastyczności w obszarze polityki zatrudnienia.

Na podstawie uzyskanych wyników można stwierdzić, że dominuje praktyka wpisywania do zakresów obowiązków muzealników działalności edukacyjnej. Niewiele, nieco ponad 30% muzeów, zatrudnia pracowników na etatach edukacyjnych (wyk. 8). Na podobnym poziomie kształtuje się zatrudnianie na podstawie umów o dzieło specjalistów (artystów, twórców ludowych, naukowców). Natomiast znacznie rzadziej muzea korzystają ze współpracowników wspomagających bieżącą działalność edukacyjną na podstawie



8. Wskazania muzeów dotyczące zatrudnienia osób na etatach edukacyjnych
8. Indication of museums regarding employment of persons at educational positions

(Wszystkie wykresy M. Szeląg)

umów o dzieło/zlecenie. Jeśli takie rozwiązania się pojawiają, to raczej na zasadzie czasowej niż permanentnej polityki zatrudnienia. Również wolontariat jako stała forma zatrudnienia w muzeach jest rzadkością. Częściej spotyka się natomiast czasową współpracę z wolontariuszami, chociaż generalnie można stwierdzić, iż pomimo łatwości korzystania z pomocy wolontariuszy, zgłoszenie takiej współpracy przez mniej niż 30% muzeów stanowi wskaźnik niewysoki. Na podobnym poziomie znalazły się wyniki dotyczące zatrudnienia stażystów i obecności praktykantów w muzeach.

Wnioski i rekomendacje

Wnioski

Przeprowadzony I etap badań do Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce pozwala wstępnie zorientować się w zakresie prowadzonych działań edukacyjnych przez muzea w Polsce, zarówno pod względem programowym, jak i infrastrukturalno-personalnym. Na jego podstawie została określona grupa muzeów zakwalifikowanych do dalszego etapu badań jakościowych, od samego początku uwzględnianego w założeniach raportu. Jak wspomniano, podstawą wytypowania było udzielenie przez ankietowane muzeum przynajmniej jednej twierdzącej odpowiedzi na pytanie w każdej z czterech podstawowych części ankiety. Posiadanie przez muzeum, w minimalnym przynajmniej zakresie, programu edukacyjnego, bazowych rozwiązań infrastrukturalnych, jakichkolwiek wydawnictw, pomocy, sprzętów i pracowników lub wolontariuszy zajmujących się działalnością edukacyjną wystarczyło do zakwalifikowania go do II etapu badań. Znalazło się

w nim 55% placówek, które odpowiedziały na ankietę. Jest to wynik, który wydaje się, na tym podstawowym poziomie, zadawalający. Niemniej należy wziąć pod uwagę, że ankiety zwróciło niespełna 49% instytucji. Warto też wspomnieć, iż podczas badań nie ograniczono się wyłącznie do wysłania ankiet, biernie oczekując na ich zwrot. Każdy z koordynatorów regionalnych monitował muzea (czasami wielokrotnie) o zwrot ankiety lub proponował wypełnienie jej w rozmowie telefonicznej. W tym kontekście uzyskane wyniki można traktować w dużej mierze za miarodajne dla statystycznego obrazu edukacji muzealnej, a w kontekście prac nad II etapem, określające możliwość dalszej współpracy w zakresie prowadzonych badań.

Należy jednak podkreślić, iż zebrane dane składają się na najbardziej aktualne informacje o pracy muzeów z publicznością. Są one również wynikiem ankiety, która swoim zasięgiem objęła największą próbę badawczą, jaką uwzględniono w tego rodzaju sondażach w ciągu ostatnich lat w Polsce. Istotne jest chyba także i to, że badanie powstało z inicjatywy „oddolnej” środowiska praktyków i teoretyków zainteresowanych analizą stanu i perspektywami rozwoju edukacji muzealnej.

Obraz edukacji muzealnej w Polsce, jaki odsłania ankieta, nie jest szczególnie kolorowy, chociaż nie należy też wnioskować, iż jest on zupełnie bezbarwny. Krytyczna analiza ujawnia co prawda generalnie braki w zakresie infrastruktury, wykorzystania nowoczesnych technologii, profesjonalizacji personelu, elastyczności polityki zatrudnienia, różnorodności propozycji programowych oraz otwartości na nietradycyjne formy i działania edukacyjne. Niemniej są muzea, które wykraczają poza minimalny standard, starając się wykorzystać potencjał edukacyjny przechowywanych w nich zbiorów, traktując te zadania poważnie, jak wskazują na to różnorodne, wieloaspektowe obszary ich zaangażowania w działalność edukacyjną. Z otrzymanych danych wynika, iż jest to całkiem spora grupa kilkudziesięciu muzeów, prowadzonych przez różnych organizatorów. Stanowi ona liczbę znacznie większą niż ta, której – na mocy przyzwyczajenia wynikającego ze znajomości innych obszarów działania tych instytucji – przypisuje się zwykle poważne traktowanie działalności edukacyjnej.

Przyjęte założenia prowadzonych dwuetapowo badań nie pozwalają na obecnym etapie odpowiedzieć na pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy. Nie sposób stwierdzić, jakie czynniki determinują taką lub inną kondycję edukacji w muzeach. Czy mają one charakter finansowy, na co muzea często się powołują, nie tylko w związku z edukacją, czy też mają podłoże znacznie głębsze, wynikające z ich specyfiki pro-

gramowej, charakteru zbiorów, realizowanych przez nie priorytetów, misji, kontekstu, w którym działają, przekonań i mentalności zatrudnionych w nich osób? Założenie przeprowadzenia II etapu badań wskazuje jednak na przyczyny znacznie poważniejsze. Poznanie ich daje możliwość nie tylko właściwej diagnozy obecnej kondycji edukacji muzealnej, lecz również pozwoli na wskazanie kierunków prowadzenia polityki edukacyjnej i kulturalnej zarówno w wymiarze lokalnym, jak i ogólnopolskim, dając podstawę do stworzenia rozwiązań systemowych. Edukacja ze względu na swój potencjał wychowawczy, poznawczy, społeczny, kulturotwórczy i ekonomiczny może bowiem stanowić oś kompleksowej reformy muzeów, z którą w końcu będą musiały się one poważnie zmierzyć. Nowa formuła muzeum jest przecież bardzo potrzebna zarówno systemowi instytucji kultury w Polsce, jak i edukacji sformalizowanej, dla której placówki te mogą pełnić ważną rolę w obszarze edukacji ustawicznej, tworząc dla niej instytucjonalne zaplecze.

Rekomendacje

Zgromadzone w I etapie dane stanowią solidną podstawę do przygotowania poważnego opracowania problematyki edukacji muzealnej, nad którą będą pracowali reprezentanci kilku dyscyplin naukowych (historycy sztuki, historycy, pedagodzy, socjologowie, prawnicy) wykorzystujący swoje doświadczenia z badań prowadzonych we Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Do tej pory nie prowadzono tego rodzaju analiz w Polsce, w odróżnieniu od większości dużych krajów Europy i świata. Wystarczy wymienić takie opracowania, jak *Musées imagination et education* (1973), *The Art Museum as Educator* (1978), *Common Wealth: Museums in the Learning Age* (1997, 1999), *Museums – Places of Learning* (1998), które przyczyniły się do poważnych reform instytucji muzealnych. Najważniejszym zadaniem, przed jakim teraz staje Forum Edukatorów Muzealnych dzięki uzyskanemu wsparciu finansowemu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jest więc przeprowadzenie w latach 2010-2011 II etapu badań oraz dokończenie projektu w postaci publikacji pełnego Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce.

Na tym etapie – poprzez badania jakościowe prowadzone *in situ* w muzeach – zostaną poddane analizie podstawowe relacje związane z funkcjonowaniem edukacji muzealnej:

- Edukacja muzealna – muzeum (status edukacji muzealnej, definicja, miejsce w skali priorytetów instytucji, odniesienie do specyfiki i tradycji muzeum, stawiane jej cele i sposoby ich realizacji,

zakresy i obszary działania, finansowanie, ograniczenia i perspektywy rozwoju; status, definicja, kompetencje edukatora; opisanie tych zagadnień w perspektywie porównawczej z innymi krajami).

- Edukacja muzealna – systemy edukacji sformalizowanej (szkolnej), instytucji naukowych, badawczych, kulturalnych i społecznych (metody i poziom merytoryczny pracy edukacyjnej, zakres, cele i sposoby współpracy, ramy prawne, możliwości finansowe, dobre praktyki; porównanie z systemami w innych krajach).
- Edukacja muzealna – publiczność muzealna (metody i sposoby prowadzenia badań nad publicznością, struktura publiczności, oczekiwania uczestników działań edukacyjnych).
- Edukacja muzealna – polityka kulturalna, edukacyjna i społeczna oraz ekonomia kulturalna (finansowanie, otwartość na możliwości kreowania i realizację priorytetów, relacja z organizatorami, geografia edukacji muzealnej, dobre praktyki).

Relacje te wpływają na siebie, często się zazębiając, stanowią jednak istotne płaszczyzny, które pozwolą opisać i przeanalizować muzealną edukację pod kątem jej jakości, oddziaływania społecznego i aktualnej pozycji w systemie instytucji kulturalnych, edukacyjnych i społecznych oraz sformułować postulaty i określić kompleksowo ramy działania w przyszłości. Edukacja, stanowiąc pomost między tradycją a współczesną publicznością, ma potencjał, który można i należy wykorzystać do reorientacji społecznego oddziaływania instytucji muzealnych. Na razie jednak potencjał ten pozostaje z reguły w uśpieniu. Zdiagnozowanie przyczyn letargu wraz z określeniem sposobów wyjścia z niego to szansa dla muzeów i innych instytucji kulturalnych, edukacyjnych i społecznych, a przede wszystkim publiczności, skorzystania z tych możliwości i uczynienia z muzeów ważnych miejsc, w których nie tylko kultywuje się przeszłość, lecz także poprzez nią oddziałuje na postawy i przekonania współczesnych ludzi.

Aneks

ANKIETA

Nazwa muzeum:

Adres:

Telefon:

E-mail:

Osoba udzielająca informacji / źródło informacji:

Osoba ankietująca / koordynująca:

Odpowiedzi prosimy udzielać poprzez podkreślenie lub wpisując w wolne miejsca po dwukropkach.

Prosimy pamiętać, że w ankiecie powinny być informacje dotyczące jednego muzeum (budynku lub przestrzeni) odwiedzanego przez widza.

I. Program edukacyjny

- Orowadzanie grup zorganizowanych
 - jest
 - nie ma
- Orowadzanie widzów indywidualnych
 - jest
 - nie ma
- Stały program lekcji muzealnych dla grup
 - żłobki
 - przedszkola
 - szkoły podstawowe
 - szkoły gimnazjalne
 - szkoły ponadgimnazjalne

- szkoły wyższe
- „trzeci wiek”
- inne:
- nie ma
- Stały program lekcji muzealnych dla widzów indywidualnych
 - dzieci do 5 roku życia
 - dzieci 6-12 lat
 - młodzież 13-18 lat
 - dorośli
 - „trzeci wiek”
 - inne:
 - nie ma
- Stały program warsztatów¹
 - dzieci do 5 roku życia
 - dzieci 6-12 lat
 - młodzież 13-18 lat
 - dorośli
 - „trzeci wiek”
 - inne:
 - nie ma
- Stały program prelekcji/wykładów/spotkań²
 - jest
 - nie ma
- Program dla rodzin
 - wykłady/prelekcje/spotkania
 - warsztaty
 - inne:
 - nie ma
- Program dla nauczycieli i innych edukatorów³
 - wykłady/prelekcje/spotkania
 - szkolenia/kursy
 - warsztaty
 - inne:
 - nie ma
- Program dla środowisk szczególnych⁴
 - wykłady/prelekcje/spotkania
 - lekcje muzealne
 - warsztaty
 - inne:
 - nie ma
- Program dla mniejszości etnicznych, narodowościowych i religijnych
 - wykłady/prelekcje/spotkania
 - lekcje muzealne
 - warsztaty
 - inne:
 - nie ma
- Program dla niepełnosprawnych
 - wykłady/prelekcje/spotkania
 - lekcje muzealne
 - szkolenia/kursy

- warsztaty
- inne:
- nie ma
- Program dla określonych grup zawodowych
 - wykłady/prelekcje/spotkania
 - szkolenia/kursy
 - warsztaty
 - inne:
 - nie ma
- Program edukacyjny realizowany poza muzeum⁵
 - wykłady/prelekcje/spotkania
 - lekcje muzealne
 - szkolenia/kursy
 - warsztaty
 - inne:
 - nie ma
- Program *e-learning*
 - widzowie indywidualni
 - grupy szkolne
 - nie ma
- Konkursy edukacyjne
 - tak
 - nie
- Wystawy edukacyjne
 - tak
 - nie
- Programy realizowane z innymi instytucjami, które nie należą do systemu edukacji sformalizowanej⁶
 - teatry
 - kina
 - opery
 - ogrody zoologiczne
 - muzea
 - inne:
- Opracowywanie scenariusza (bądź jego niektórych aspektów) ekspozycji (stałej lub czasowej) lub innego rodzaju inicjatyw muzeum pod względem edukacyjnym⁷
 - tak
 - nie
 - inne:
- Badania nad publicznością muzealną
 - tak
 - nie
- Ewaluacja działalności edukacyjnej
 - tak
 - nie
- Konferencje/sesje na temat edukacji
 - tak
 - nie ma
- Program praktyk zawodowych poświęconych edukacji
 - uczniowie
 - studenci

- nauczyciele i inni edukatorzy
- muzealnicy
- inne:
- Uwagi własne do programu edukacyjnego⁸:

II. Infrastruktura muzeum

- Udogodnienie do spożywania posiłków dla grup zorganizowanych⁹
 - jest
 - nie ma
- Pracownia warsztatowa
 - jest
 - nie ma
- Pracownia komputerowa
 - jest
 - nie ma
- Laboratorium wykorzystywane do celów edukacyjnych
 - jest
 - nie ma
- Biblioteka z czytelnią dostępną dla publiczności
 - jest
 - nie ma
- Fototeka dostępna dla publiczności
 - jest
 - nie ma
- Mediateka/audioteka z czytelnią dostępną dla publiczności
 - jest
 - nie ma
- Sala wykładowa/kinowa/koncertowa
 - jest
 - nie ma
- Pomieszczenie magazynowe / zaplecze do przechowywania materiałów edukacyjnych
 - jest
 - nie ma
- Możliwość przeprowadzenia działań edukacyjnych na wystawie¹⁰
 - prowizoryczna
 - stała
 - nie ma
- Uwagi własne do infrastruktury muzeum¹¹

III. Wydawnictwa / materiały / pomoce edukacyjne / sprzęt

- Wydawnictwa edukacyjne dla maluchów do lat 5
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Wydawnictwa edukacyjne dla dzieci 6-12 lat
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)

- *e-learning*
- nie ma
- Wydawnictwa edukacyjne dla młodzieży 13-18 lat
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Wydawnictwa edukacyjne dla dorosłych
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Wydawnictwa edukacyjne dla „trzeciego wieku”
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Wydawnictwa dla środowisk szczególnych
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Wydawnictwa dla mniejszości narodowych, etnicznych, religijnych
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Wydawnictwa dla niepełnosprawnych
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Pomoce edukacyjne dla widzów indywidualnych¹²
 - wydawnictwa ulotne
 - rekwizyty
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Pomoce edukacyjne dla grup zorganizowanych
 - wydawnictwa ulotne
 - rekwizyty
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - *e-learning*
 - nie ma
- Wydawnictwa będące rezultatem działań edukacyjnych
 - tradycyjne (papierowe)
 - multimedia (program komputerowy, nagranie audio, film)
 - nie ma
- Wydawnictwo muzealne poświęcone edukacji i edukacji w muzeach
 - jest

- nie ma
- Audioprzewodniki
 - dźwięk
 - dźwięk i obraz (palmtopy)
 - nie ma
- Sprzęt do prezentacji wizualnej
 - przenośny
 - stacjonarny
 - nie ma
- Sprzęt do prezentacji audio
 - przenośny
 - stacjonarny
 - nie ma
- Uwagi własne do wydawnictw / materiałów / pomocy edukacyjnych / sprzętu¹³

IV. Personel

- Pracownicy na etatach edukacyjnych
 - tak
 - nie ma
- Pracownicy, którzy działalność edukacyjną mają wpisaną do zakresu obowiązków
 - tak
 - nie ma
- Współpracownicy na zasadzie umowy o dzieło / zlecenie
 - stali
 - czasowi
 - zatrudniani czasowo specjaliści (artyści, twórcy ludowi, badacze, podróżnicy)
 - inni:
 - nie ma
- Wolontariusze
 - stali
 - czasowi
 - nie ma
- Stażyści odbywający staże o charakterze edukacyjnym na podstawie programów uczelnianych lub instytucjonalnych
 - tak
 - nie ma
- Praktykanci odbywający praktyki pedagogiczne w muzeum
 - tak
 - nie ma
- Uwagi własne do personelu¹⁴

Opracowanie ankiety:

Marcin Szelaąg, Dział Edukacji, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Przypisy do aneksu

¹ Nie tylko i wyłącznie warsztaty plastyczne czy manualne. Pod pojęciem tym należy rozumieć wszystkie te działania edukacyjne, które polegają na interakcji mię-

dzy prowadzącym a uczestnikami oraz między samymi uczestnikami, w których rola prowadzącego jest, jeśli nie sprowadzona jedynie do roli moderatora, to przynajmniej

mocno ograniczona w stosunku do samodzielnej pracy uczestników.

² Wszystkie te działania edukacyjne, które polegają głównie na prezentacji prowadzącego, można powiedzieć, że sytuujące się po przeciwnej stronie osi w stosunku do warsztatów.

³ Szkolenia/kursy należy rozumieć jako z reguły rozłożone w czasie lub bardziej sformalizowane działania edukacyjne w stosunku do wykładów i prelekcji oraz warsztatów.

⁴ Pod pojęciem „szczególne środowiska” mamy na myśli takie grupy, jak bezrobotni, więźniowie, wychowankowie domów poprawczych, dzieci z rodzin dysfunkcyjnych.

⁵ Wszystkie te programy, które prowadzone są przez pracowników lub współpracowników muzeum poza obrębem muzeum, lecz związane są z jego działalnością edukacyjną.

⁶ Nie należy uwzględniać współpracy, w której dominują działania polegające na obopólnej promocji, lecz takie, których osi są wartości edukacyjne, poszerzające spektrum problematyki poruszanej w trakcie działań edukacyjnych muzeum.

⁷ Chodzi tu o opracowanie, które ma realny wpływ na takie elementy wystawy, jak: zakres, ilość, miejsce usytuowania w przestrzeni ekspozycji obiektów muzealnych, wygląd, treść i lokalizację podpisów oraz etykiet towarzyszących ekspozycji pod kątem edukacji. Inne programy to np. badania konserwatorskie lub naukowe, które na etapie projektowania uwzględniają programy, działania i wydawnictwa edukacyjne w przytoczonym we wprowadzeniu do ankiety znaczeniu.

⁸ Jeżeli w przedstawionych pytaniach nie uwzględniliśmy specyfiki programu edukacyjnego Państwa muzeum, prosimy o uwagi.

⁹ Wskazanie powinno określić, czy mamy do czynienia z udogodnieniami, które stworzone zostały z myślą

o takiej ich funkcji. Pod pojęciem udogodnienia należy rozumieć takie elementy infrastruktury, jak wyodrębnione miejsce przeznaczone do spożywania kanapek i napojów przyniesionych przez grupy, wyposażone w ławki lub stoły z łatwym dostępem do kosza na śmieci i bieżącej wody (toalety).

¹⁰ Określenie „prowizoryczna” dotyczy wszystkich tych miejsc w przestrzeniach wystawowych muzeum, które wykorzystywane są doraźnie i nie są przeznaczone do działań edukacyjnych, co oznacza, że w przypadku zmiany aranżacji, nowych wystaw itp., mogą one ulec likwidacji ustępując miejsca wystawom. Inaczej mówiąc, działania edukacyjne są wobec tych miejsc działaniami wtórnymi. Prymarną rolę odgrywają funkcje wystawowe. Stała możliwość prowadzenia działań na galeriach oznacza, że w przestrzeniach wystaw są miejsca wyznaczone przede wszystkim na prowadzenie działań edukacyjnych i nie są one likwidowane z powodu niezależnie od edukacji prowadzonej polityki wystawowej, a jeśli są, to tylko wówczas, gdy w zamian wskazywane są miejsca, których priorytetowym przeznaczeniem jest prowadzenie działań edukacyjnych.

¹¹ Jeżeli w przedstawionych pytaniach nie uwzględniliśmy specyfiki infrastruktury Państwa muzeum, prosimy o uwagi.

¹² W przypadku wydawnictw prosimy o uwzględnienie tylko tych, które przygotowywane są na poziomie wydawniczym. Nie należy do nich zaliczać przygotowanych w MS Wordzie i powielanych na ksero ulotek i kart pracy.

¹³ Jeżeli w przedstawionych pytaniach nie uwzględniliśmy specyfiki wydawnictw / materiałów / pomocy edukacyjnych / sprzętu w Państwa muzeum, prosimy o uwagi.

¹⁴ Jeżeli w przedstawionych pytaniach nie uwzględniliśmy specyfiki zatrudnienia w Państwa muzeum, prosimy o uwagi.

Marcin Szelaq

Report on the Condition of Museum Education Summary of the First Stage of Research

The article constitutes a summary of the first stage of research under the name of Report on the Condition of Museum Education in Poland which has been conducted since July 2009 by the Museum Educators' Forum. The purpose of the research was to obtain a general picture of the condition of museum education on the basis of numerical data contained in a questionnaire sent to all museums in Poland. The results allowed for distinguishing a group of over 300 museums selected for "field" studies in the second stage between 2010 and 2011. At the same time, the situation of museum education in

the Polish museums was presented in a manner confirmed by detailed data. In general, a critical analysis shows drawbacks within the scope of infrastructure, use of modern technologies, personnel professional education, flexibility in employment policy, variety of programme proposals and openness towards non-traditional educational forms and activities. Nevertheless, there are museums which go beyond the minimum standard, attempting to use the educational potential embedded in the collections stored by them, and treating this area of own tasks in a serious manner, which is indicated by various, multi-aspect

areas of their involvement in educational activity. According to the obtained data, it is quite a large group of few dozen museums managed by various organisers.

Currently, the Museum Educators' Forum is involved in the second stage of the research, in the course of which factors influencing the functioning of museum education are analysed, such as its relations within the scope of a museum, reference to

the formalized educational system (school system), scientific, research, cultural and social institutions, manners of dealing with the audience, methods of teaching, place in the regional and national policy and social and economic potential. The project's completion in the form of a full Report on the Condition of Museum Education in Poland is scheduled for 2011.

□

Katarzyna Barańska

POŻEGNANIE Z EDUKACJĄ

G arść uwag o muzealnej edukacji chciałabym zaczerpnąć z własnych doświadczeń w organizowaniu i prowadzeniu działalności edukacyjnej w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Kiedy podjęłam w nim pracę w połowie lat 90. edukacyjna działalność w polskich muzeach była w powijakach, w Krakowie praktycznie prowadziło ją wyłącznie Muzeum Archeologiczne. Ówczesna dyrektor Muzeum Etnograficznego, Maria Zachorowska, przekonana była jednak o konieczności rozbudowania oferty edukacyjnej, wierząc – jak to podkreślała w rozmowach, że poprzez stworzenie przyjaznej przestrzeni dla młodych odbiorców „wychowamy sobie przyszłych zwiedzających”. Powierzyła mi obowiązek opracowania oferty i prowadzenia lekcji muzealnych; przez kolejne kilka lat było to moje główne zajęcie w muzeum. Z tego okresu mam wiele bardzo cennych dla mnie wspomnień i chociaż ostatecznie nie jestem już edukatorem muzealnym, doświadczenie to oraz późniejsze przemyślenia i lektury, a także prowadzone badania, pozwalają mi na sformułowanie kilku uwag, które mogą posłużyć jako głos w dyskusji.

Dość powszechna jest opinia, że osoby, które w dzieciństwie chodzą na wystawy, mogą stać się późniejszymi „klientami” muzeów i galerii. Uważa się, zapewne z dużą dozą racji, że jest tak, jak mówi przysłowie – czym skorupka za młodu nasiąknie... Tego typu opinię można spotkać w większości artykułów dotyczących edukacji muzealnej¹. Jednakże nie udało mi się dotrzeć do żadnych wiarygodnych badań, które potwierdziłyby tę tezę, a doświadczenia muzealników raczej jej zaprzeczają. Dzieci, które brały udział w lekcjach muzealnych w końcu lat 90., dziś prawdopodobnie są studentami. Tymczasem studenci pytani przeze mnie o bywanie na wystawach w Muzeum Etnograficznym (studiujący zarządzanie kulturą, kulturoznawstwo czy projektowanie na ASP, a nie etnografię) dziwnie się

czerwienią i tylko jednostki wchodzą w dialog na temat wystaw tam prezentowanych. Tak to również wygląda z perspektywy osób pilnujących na wystawach – młodzież rzadko zagląda do muzeów, z wyjątkiem majowej Nocy Muzeów. Dotyczy to niestety i innych grup wiekowych – osoby, czynne zawodowo, jak i ludzie starsi, prawdopodobnie kiedyś prowadzeni byli na wycieczki do tych czy innych muzeów. Zapewne nawet wysiłek pracowników muzeum włożony w przekazanie istotnych treści zawartych w eksponowanych zbiorach był niemały, a jednak – jak donoszą kolejne roczniki statystyczne – frekwencyjne wyniki w muzeach nie są oszałamiające i bazują w dużej mierze na wycieczkach szkolnych.

Zdarza się, że dzieci chętnie spędzają czas w muzeum, a muzealnicy dokładają wszelkich starań, by ten czas uczynić wartościowym (a także przyjemnym) oraz by nauczyć młodych widzów, że dzieła zamknięte w muzealnych gablotach są świadkami historii, która jest również dla nich istotna. Często nawiązywane są też kontakty z kuratoriami oświaty i szkołami, aby stworzyć ofertę zgodną z obowiązującymi programami szkolnymi i przez to przekształcać muzea w istotne ogniwo edukacji równoległej. A jednak gdzieś popełniany jest błąd, skoro dla większości osób muzea nadal nie są ulubionymi miejscami, do których zaglądają podczas niedzielnych spacerów.

Co można zrobić, żeby zmienić ten stan, i czy ma tu coś do powiedzenia system edukacji muzealnej? Innymi słowy – czego, jak i kogo uczyć w muzeach, by rzeczywiście „wychowywać sobie przyszłych zwiedzających”?

Tu należałoby przede wszystkim zwrócić uwagę na owo „sobie” i podkreślić, że nie chodzi tylko o to, by muzea pracowały na rzecz pozyskiwania widzów wyłącznie dla muzeów. Wydaje się, że pełny sukces będzie można odnieść jedynie wtedy, gdy zostaną prze-

łamane podziały pomiędzy różnymi rodzajami instytucji kultury i oświaty oraz gdy polityka kulturalna władz samorządowych i centralnych będzie wzmocniać ich wzajemną współpracę. Zdarza się bowiem, że teatry, muzea i domy kultury raczej konkurują ze sobą, zapominając, że rozbudzone potrzeby kulturalne zaspokajać można w rozmaitych miejscach i na różne sposoby. Udana wystawa muzealna może być przecież impulsem do pójścia na następną, na spektakl teatralny czy koncert, jak również zainspirować do zapisania dzieci na kółka zainteresowań w lokalnym centrum kultury.

Owo „sobie” może być zgubne także i w drugim – jak się wydaje – kluczowym wymiarze. Mianowicie często muzea organizują wydarzenia edukacyjne „sobie”, czy wręcz – co niestety się zdarza – pod pretekstem edukacji realizują cele rozrywkowe, ludyczne, mając jednakże na względzie przede wszystkim „swoją” dobrostan. Można sobie wyobrazić taki tok myślenia: „mamy dużą frekwencję, ludzie do nas przychodzą na zorganizowane wydarzenie, czegoś tam się dowiedzą o temacie. Ważne, że organizator dowie się także, że liczba widzów się zwiększa, że organizujemy imprezy; będzie o nas głośno w mediach i o to chodzi, dzięki temu łatwiej wydrzemy większą dotację, pieniądze sponsorskie etc.”². Tak pojmowane działania „edukacyjne” są raczej narzędziem do osiągnięcia własnych celów, a nie rzeczywistą edukacją. Nie można się zatem dziwić, że widzowie nie dają się na to nabrać?

Muzealna edukacja nie może być traktowana jako kolejna sztuczka marketingowa, która ma napędzić zwiedzających. Śledząc działania edukacyjne niektórych muzeów w Polsce, można odnieść wrażenie, że niestety tak właśnie jest. Uważam, że z tak utylitarnie traktowaną edukacją należy się pożegnać.

To, co moim zdaniem trzeba zrobić, to powrócić do źródeł, przypomnieć sobie na nowo, czym muzea rzeczywiście są, oraz właśnie w obszarze definicyjnym raz jeszcze umiejscowić edukację. Punktem wyjścia (i dojścia) każdego działania muzealnego jest kolekcja traktowana jako zbiór zgromadzonych obiektów, z których wszystkie – jeśli sięgnąć do klasycznej definicji muzeum – powinny być poddawane konserwacji, ochronie, interpretowane oraz upowszechniane. Właśnie w obszarze upowszechniania mieści się edukacja, dlatego tutaj warto zadać pytanie: no dobrze, upowszechnianie, ale czego? Tadeusz Aleksander jako jedną z głównych funkcji muzeów podaje – i chyba nie jest w tym poglądzie odosobniony – „upowszechnianie nauki i kultury”³. Wydaje się to jednak sporym uproszczeniem, nauce i kulturze oraz ich propagowaniu służą bowiem także i inne instytucje. Specyfika polega na tym, że ma ono upowszechniać najpierw

obiekt muzealny oraz treści, sens, prawdy, emocje, które w nim są zawarte. Do tego właśnie powołane są muzea i trzeba to z mocą podkreślić. Poprzez takie działania upowszechnia się w naturalny sposób także „naukę i kulturę”, które na inne sposoby zajmują się przedmiotami gromadzonymi w muzeum; to przecież oczywiste i nieuniknione. Niemniej to prymat kolekcji jest tym, co muzea w ich działaniach upowszechnieniowych wyróżnia, i tego powinny one bronić w imię ochrony swojej tożsamości.

Oczywiście muzea mogą być doskonałym miejscem do przekazywania wiedzy z zakresu danej dyscypliny, jej historii, kontekstów, a także niekiedy jej pragmatycznego wymiaru. Tak było, w mniejszym lub większym stopniu, przez cały okres funkcjonowania publicznie dostępnych muzeów, wydaje się jednak, że ta formuła powoli się wyczerpuje. Źródeł wiedzy jest bardzo wiele i są one często o wiele łatwiej dostępne niż wystawy muzealne. Te dostarczają nade wszystko doznań estetycznych i emocjonalnych, które przeżywane są w kontakcie z oryginalnymi dziełami. I to na pewno jest atut muzeów. Lecz współczesna technologia i nasza wyobraźnia zmieniają się w tak wielkim tempie i podążają w tak odmiennych kierunkach niż to było 200 lat temu odkąd istnieją publicznie dostępne muzea, że trudno orzec, co będzie źródłem doznań dla nadchodzących pokoleń. Może się okazać – i oby to nie były prorocze słowa – że oryginalność dzieła i jego materialny wymiar nie będą wystarczającymi atutami. Miejmy jednak nadzieję, że to odległa i niewyspiewana pieśń przyszłości. Oznaczałoby to prawdopodobnie ostateczny koniec idei muzeum⁴.

Tymczasem jednak znajdujemy się w sytuacji, w której zarówno przekaz wiedzy (choć już w ograniczonym stopniu), jak i pomaganie zwiedzającym otwierać się na rozmaite doznania są istotnymi celami edukacji muzealnej. Jest jeszcze inny obszar, który muzea mogą i powinny zgłębiać w działaniach edukacyjnych, związany ze wzmiankowanymi już ukrytymi znaczeniami eksponatów. Aby go przybliżyć, posłużę się definicją kultury zaproponowaną kiedyś przez Antoninę Kłoskowską: *kultura stanowi wieloaspektową całość, w której drogą analizy wyróżnić można „zintemalizowaną”, tkwiącą w świadomości ludzi warstwę norm, wzorów i wartości; warstwę działań będących „zobiektywizowanym” wyrazem tamtej sfery; warstwę wytworów takich czynności lub innych obiektów stających się przedmiotem kulturowych działań*⁵. Jeżeli zauważymy, iż muzea gromadzą wymienione w definicji „wytwory” (a ostatnio także zwraca się coraz baczniejszą uwagę na rejestrowanie i gromadzenie zapisów „działań” jako niematerialnego dziedzictwa), to tym, co naprawdę powinno interesować

muzealnych interpretatorów zbiorów (stanowiących elitarną grupę kustoszy) jest owa warstwa „norm, wzorów i wartości”. Odszukiwanie ich, a następnie upowszechnianie, m.in. poprzez działania edukacyjne, wydaje się najbardziej istotnym zadaniem współczesnych muzeów. Normy i wartości mogą być bowiem swego rodzaju „wspólnym mianownikiem”, poszukiwanymi podobnymi źródłami, pomimo różnic w rozmaitych formach kulturowych będących ich wytworami. Ta różnorodność form unaocznianych w muzeach jest pochodną przede wszystkim różnic wynikających z odmienności kultur (jak chociażby tych pokazywanych w muzeach etnograficznych), grup etnicznych (wystawy dotyczące mniejszości), społecznych (wystawy dotyczące subkultur lub grup zawodowych) czy też po prostu konsekwencją dystansu historycznego. Świat pokazywany w muzeach (poza muzeami sztuki współczesnej) jest przecież najczęściej nie tyle lustrem, w którym sami możemy zobaczyć własne odbicie, lecz obrazem pokoleń, które dawno odeszły w mroki historii, zabierając ze sobą konteksty i prawdziwe odczuwanie tego, czym były przedmioty dziś pokazywane na ekspozycjach muzealnych.

Kiedyś, dla własnego rozumienia miejsca i roli muzeum etnograficznego w kulturze, użyłam metafory, którą tu pozwalam sobie przytoczyć w odniesieniu do wszystkich muzeów, nie tylko etnograficznych. A zatem, jeśli można *porównać kulturę do niedokończoną tkaninę, w której terażniejszość stanowi wciąż powstający na nowo wątek, to praca muzealnika polega na tym, by w kolekcji materialnych świadectw przeszłości odszukiwać snujące się nici osnowy, które nie mają wszak zakończenia w przyszłości*⁶. Osnowę tworzą normy i wartości, których rozpoznawanie i wyróżnienie jest najistotniejszym celem pracy muzealnej, szczególnie w kontekście edukacji. Potwierdzenie takiego sposobu rozumienia muzeum odnajdywałam w codziennej pracy muzealnej w Dziale Oświatowym Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Z reguły jeśli w czasie oprowadzania lub lekcji muzealnych w taki sposób prowadziłam swoją opowieść, że ukazywałam normy, wartości czy mechanizmy kultury paralelne do współczesnych, zrozumiałe dla gości muzeum niezależnie od ich wieku, zapewniało to utrzymanie zainteresowania zwiedzających. Taki tryb oprowadzania obserwowałam także w Muzeum Powstania Warszawskiego: młody przewodnik snuł opowieść o wydarzeniach sprzed kilkudziesięciu lat, wskazując identyczne mechanizmy do tych obecnych w ówczesnych wydarzeniach politycznych w Polsce (o ile dobrze pamiętam, były to trwające wybory samorządowe). Najważniejsze, że młodzież licealna słuchała z uwagą, żywo reagując i podejmując dialog z oprowadzającym.

Taki sposób prowadzenia edukacji muzealnej postuluje również ICOM-owski podręcznik pracy muzealnej, w którym czytamy, że *celem edukatora muzealnego powinno być przekazywanie zwiedzającym różnorodnych wartości i aspektów historii naturalnej i historii kultury, sztuki i nauki w sposób, który będzie zrozumiały dla nich i umożliwiający porównanie z własnym doświadczeniem*⁷.

Niestety, często zdarza się, że przewodnicy w muzeach recytują przygotowany tekst, nie dostosowując go do poziomu i zainteresowań zwiedzających. Dotyczy to szczególnie placówek gdzie frekwencja jest wysoka, a tryb oprowadzania dostosowano do logistyki ruchu na wystawach. Można podejrzewać, że chodzi przede wszystkim o to, by udostępnić muzeum jak największej liczbie zwiedzających, istotne jest więc, by nie zatrzymywać się przy poszczególnych dziełach zbyt długo, to mogłoby bowiem spowodować zatamowanie ruchu. Oczywiście, w takim trybie zwraca się uwagę wyłącznie na te dzieła, które kustosze uznają za najważniejsze; o indywidualnym przeżyciu czy zainteresowaniu nie może być wówczas mowy. Eileen Hooper-Greenhill przytacza badania dotyczące MoMA (Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku) i krytycznie zauważa *zakłada się, że zwiedzający są pasywni i bezkrytyczni, niezdolni do tworzenia własnych interpretacji i manipulowani przez ukryte społeczne i ideologiczne funkcje muzeów*⁸. Dotyczy to zresztą nie tylko tego, co mówią przewodnicy czy edukatorzy, lecz również wszelkiego rodzaju metod przekazywania informacji w muzeach (podpisy, katalogi, audio przewodniki etc.), a także samego sposobu wystawiania i organizowania zwiedzania (np. przez narzucanie kierunku zwiedzania). I znów można stwierdzić, że z takim rodzajem „edukacji” należałoby się pożegnać.

Najistotniejsza wydaje się zmiana postawy kustoszy muzealnych i edukatorów. Przede wszystkim chodzi tutaj o nastawienie do widza. Zwiedzający nie będą *pasywni i bezkrytyczni*, jeśli tylko zostaną odpowiednio potraktowani. Postulowała to już Maria Poprzęcka w czasie Kongresu Kultury we wrześniu 2009 r. podkreślając, że *celem nowoczesnej edukacji muzealnej jest zasadnicze przekształcenie relacji między muzeum a publicznością, jej – tzn. publiczności – upodmiotowienie i zaktywizowanie, zmiana biernego odbiorcy czy widza w aktywnego uczestnika działań muzealnych, a nie nauczania*⁹.

Realizacja tego postulatu będzie możliwa wtedy, gdy kustosze muzealni zejną z katedr, na których się ustawili, głosząc prawdy odkrywane przez nich w trakcie ich żmudnej, zresztą często niedocenianej pracy. Nie sposób zaprzeczyć, że muzealnicy rzeczywiście dysponują niejednokrotnie olbrzymimi zasobami wiedzy

i zdolnością rozumienia kultury i historii. I że – niestety – często ta wiedza odchodzi wraz z nimi na emeryturę. To bardzo nieekonomiczne i wbrew zdrowemu rozsądkowi. Oczywiście najlepiej byłoby, gdyby kustosze kumulowali wiedzę i dzielili się nią na rozmaite sposoby: na wystawach, w publikacjach, kartach katalogu naukowego, a także w działaniach edukacyjnych. Wszelako istotnym warunkiem jest ich otwarcie się na to, czego ludzie chcą się dowiedzieć, jakie pytania są dla nich intrygujące i na jakie poszukują odpowiedzi. Edukacja muzealna nie może polegać na wygłaszaniu prawd *ex cathedra*, a postulowana aktywność publiczności dotyczyć musi między innymi umożliwienia jej twórczego poszukiwania odpowiedzi na pytania ważne dla niej samej.

Kilka lat temu, w trakcie prowadzonej przeze mnie lekcji, jeden z chłopców zapytał, gdzie umieszcza się baterie w XIX-wiecznym szwarcwaldzkim zegarze, wiszącym na ścianie w muzealnej izbie krakowskiej. To jest jeden z wielu przykładów, które można by przytoczyć, wskazujący na bardzo istotną, choć często zapomnianą prawdę. Dzieci, które obecnie przychodzą do muzeum, słuchają o dawnych czasach (w przypadku muzeum archeologicznego nawet o bardzo dawnych) uszami z wieku XXI i oglądają przedmioty, patrząc przez pryzmat swoich współczesnych doświadczeń. Niestety, zapominają o tym nie tylko muzealnicy, którzy wszak najczęściej nie mają przygotowania pedagogicznego, lecz również nauczyciele. Pamiętam ówczesną reakcję nauczycielki, która ofuknęła owego chłopca niezbyt wyszukаныmi słowami: „co ty za głupoty gadasz”. Nie był to odosobniony przypadek stawiania przez zbyt wysokich poprzeczek oraz zabijania w nich kreatywnego myślenia i ciekawości świata. I z taką „edukacją” również chciałabym się pożegnać.

Warto przytoczyć w tym miejscu opinię sformułowaną przez Jolanę Skutnik: *świadomość pedagoga powinna zatem polegać na tym, że powinien uczyć tak, jakby tego nie robił. Głównym założeniem wychowania w sztuce jest bowiem wolność, tu rozumiana jako powtarzająca się możliwość. Taka atmosfera jest dziełem wychowawcy. Aby ją wytworzyć nie potrzebuje on więcej niż minimum technicznych kwalifikacji i wiedzy*¹⁰. Trudno z takim rozumieniem misji pedagoga się nie zgodzić, lecz i trudno się zgodzić do końca. Rzeczywiście, co autorka podkreśla także w dalszej części wypowiedzi, bardzo ważne jest stworzenie możliwości indywidualnych poszukiwań, które ostatecznie wiodą do celu, jakim według Skutnik jest wychowanie przez sztukę. Jednakże edukator nadal nie schodzi z wysokości swojej katedry, a w postulatcie uczenia „jakby tego nie robił” dostrzec można pewną dozę manipulacji i tworzenia sztucznej,

udawanej rzeczywistości. Sztuka pedagogiczna nie powinna polegać na udawaniu, że się nie uczy, lecz na takim uczeniu, które jest przyjazne i możliwe do zaakceptowania – w tym przypadku – dla zwiedzającego muzeum. Dlatego też wydaje się, że niewystarczające jest owo minimum „kwalifikacji i wiedzy”.

Edukator muzealny musi znać odpowiedzi na wiele pytań, musi – czasem natychmiast – odpowiedzieć na pytanie trudne i nieprzewidziane, jak choćby to, na czym polega mechanizm zegarowy. Oczywiście, nikt nie oczekuje od pracownika muzeum wszechwiedzy. Jednakże zrozumienie szerokiego kontekstu i wiedza dotycząca czasów i tematu, o których się mówi, umożliwia uczciwe traktowanie widzów w muzeum, również tych najmłodszych. Rzetelna wiedza dotycząca zagadnienia daje pole, po którym można się poruszać tak, by długo utrzymać zainteresowanie i napięcie zwiedzających. Wiele razy w czasie prowadzenia przeze mnie działań edukacyjnych w muzeum moje rozmowy z uczestnikami zbaczały na tory zupełnie nieprzewidywalne. Oto na przykład pewien chłopiec z trzeciej klasy szkoły podstawowej chciał się dowiedzieć „Jak się rodzą dzieci?”, natomiast studenta krakowskiej Szkoły Teatralnej interesowało tabu związane z seksem w tradycyjnej kulturze ludowej. Trzecioklasiście oszczędziłam szczegółów, które powinien poznać na lekcjach biologii, o co nauczycielka obecna w czasie naszego spotkania obiecała zadbać w odpowiednim momencie. Ja natomiast opowiedziałam dzieciom o obrzędach okołoporodowych, znanych mi z lektury dzieł Oskara Kolberga czy innych źródeł. Na innym poziomie rozmawiałam ze studentem, który ostatecznie poprosił o wskazanie odpowiedniej literatury na temat tabu w kulturze. Możliwość podjęcia rozmowy na różne tematy zawdzięczam wykształceniu etnografa i znajomości literatury przedmiotu. Dlatego jestem przekonana, że edukatorzy muzealni powinni mieć szeroką wiedzę z dziedzin, które muzeum prezentuje. Często zatrudnia się do działów edukacyjnych osoby z wykształceniem pedagogicznym czy animatorów. A w gruncie rzeczy, jeśli najważniejszy ma pozostać wysoki poziom pracy muzealnej (myślę, że winien to być priorytet nieprzemijalny), powinno się przyjmować specjalistów zgodnie z profilem muzeum i ewentualnie wyposażać ich w narzędzia edukacyjne na dodatkowych kursach lub studiach podyplomowych.

Wymóg ten jest bardzo istotny, co więcej te „techniczne kompetencje” także powinny być najwyższej próby. Zapewne ideałem byłoby, ażeby edukatorzy muzealni mieli również ukończone studia pedagogiczne. Być może system boloński w szkolnictwie wyższym daje takie możliwości, lecz najczęściej w muzeach

zatrudniani są historycy sztuki, archeologowie czy etnografowie, którzy w czasie studiów magisterskich nie byli przygotowywani do pracy nauczycielskiej. Dlatego należy koniecznie uzupełniać kompetencje edukatorów, szczególnie w świetle bardzo istotnego postulatu aktywizowania widzów w salach muzealnych. Także Jolanta Skutnik dostrzega ten wymóg i podkreśla konieczność posiadania przez wychowujących do sztuki *daru rozumienia, czyli dialogicznego ogarniania*¹¹.

Wśród wielu definicji muzeum można znaleźć i bardzo dawną, bo pochodzącą z czasów, kiedy muzea publiczne dopiero zaznaczały swą obecność na kulturalnej mapie Europy. Wskazuje ona na społeczny wymiar muzeum, nazywając je *miejszem schadzki w celu bawienia się wzajemnego sztukami i naukami*¹². Autor tej definicji, Samuel Linde zaznacza, że bawienie się ma mieć charakter „wzajemny”. W innym miejscu, również wychodząc od definicji Lindego, starałam się omówić strony i obszary dialogu, który może toczyć się w muzealnych salach¹³. Tu chciałabym przypomnieć o tym w kontekście edukacji.

Należy podkreślić, że jeżeli edukacja ma być dialogiem, to owa „wzajemność” jest jego cechą podstawową, aczkolwiek – jak się wydaje – w muzeach nieco zapomnianą. W klasycznym, Jakobsonowskim modelu komunikacji zwraca się uwagę na konieczność szczególnej „zamiany ról” między nadawcą i odbiorcą jako „podstawowy wymóg dialogu”¹⁴. W naszym przypadku chodzi o to, by edukatorzy muzealni nie byli li tylko nadawcami, którzy przekazują wiedzę o obiektach zgromadzonych w muzeach. To, co istotnie ważne, to „współdziałanie” w interpretowaniu zbiorów. Edukatorzy muzealni powinni być otwarci na słuchanie i dążyć w kierunku pracy „z widzami”, nie tylko pracy „dla widzów”¹⁵. O takiej zmianie mówi również Henryk Depta, który składa *alternatywną propozycję wychowawczą*, polegającą na wychowaniu *przez dialog i dla dialogu*¹⁶, co prowadzić ma ostatecznie do tego, że *nie tylko wychowawca wychowuje wychowanka, ale i wychowanek wychowuje wychowawcę*¹⁷. Edukatorzy muzealni winni zatem traktować gości na wystawach jako partnerów we wspólnym procesie poznawania rzeczywistości poprzez materialne i niematerialne świadectwa zachowane w muzeach. Służąc swoją wiedzą i znajomością zagadnień, muszą być otwarci na wiedzę i wrażliwość zwiedzających. I wtedy – dopiero wtedy – będzie można mówić o muzeum jako przestrzeni otwartej¹⁸.

Chciałabym pożegnać się z edukacją polegającą tylko na jednostronnym oferowaniu informacji. Chciałabym, by muzea były przestrzenią wymiany myśli, wiadomości, uczuć. By po wykładach, spotkaniach, wystawach ktoś rzeczywiście chciał usłyszeć, co zwie-

dzający przeżyli i co mają do powiedzenia. By muzealnicy chcieli zostać wzbogaceni i uwrażliwieni przez tych, którzy wszak nie będąc profesjonalistami w dziedzinie, mogą zwrócić uwagę na zupełnie nowe aspekty i otworzyć nowe pola interpretacji dzieł. I to niezależnie od wieku, płci, koloru skóry czy wykształcenia. Do muzeów mogą chodzić wszyscy, a dobra przechowywane i udostępniane nie są zastrzeżone dla jakichś szczególnych grup, i nie do jakichś szczególnych grup powinna być kierowana edukacja muzealna.

Takie postawienie sprawy implikuje konsekwencje także i w warstwie formalnej włącznie z tak pozornie błahą kwestią, jak mowa ciała osoby prowadzącej zajęcia – czy góruje nad słuchaczami, czy też może ustawia się na jednej z nimi płaszczyźnie, jakby chcąc podkreślić, że mamy wspólnie coś do odkrycia, że jesteśmy partnerami w dialogu. Kiedy prowadziłam lekcje w muzeum często było tak, że dzieci siedziały na podłodze w sali muzealnej. I w ciągu tych wszystkich lat dwa razy (sic!) zdarzyło się, że nauczyciele usiedli razem z dziećmi, że uczestniczyli w zajęciach na równych prawach, chcąc wspólnie poznawać nowe rzeczy. Takie zajęcia były i dla mnie owocne. Jedna osoba biorąca w nich udział przyczyniła się do wprowadzenia nowego tematu lekcji do oferty muzeum. To implikuje także dopuszczenie uczestników do głosu, pozwolenie na zadawanie pytań, wspólne, bieżące układanie scenariusza lekcji. I nie należy obawiać się, że nie uda się zmieścić wszystkich potrzebnych informacji, czy poruszyć zagadnień istotnych dla zrozumienia omawianej tematyki. To, co najważniejsze zostanie przekazane – że muzeum jest miejscem, w którym historie opowiadane są przez przedmioty i że te historie są ważne i aktualne dla każdego.

Wtedy być może uda się rzeczywiście wychować przyszłych zwiedzających. Także i wśród dorosłych, przechodzących przez sale muzealne jest wiele takich osób, dla których może to być ostatnia wizyta w muzeum, a to dlatego, że nie znajdują w nim nic dla siebie, że w żaden sposób nie będą umieli dostać odniesienia eksponatów do tego, co jest naprawdę ważne w ich życiu. Edukacja muzealna może stać się tym obszarem, który wprowadzi wszystkich – i muzealników, i zwiedzających – w świat, gdzie dla każdego człowieka żywa i niezbywalna jest potrzeba uczestnictwa w kulturze.

Ostatnimi laty, w ramach przychylenia się do wizji konieczności przeprowadzenia zmian w funkcjonowaniu muzeów w Polsce, wiele razy dało się słyszeć postulaty, by odchodzić od modelu muzeum jako „templum”, na rzecz modelu „forum”¹⁹. Właściwie trudno się z tym nie zgodzić, lecz należy zarazem przestrzec – nie odchodźmy tak zupełnie od modelu świątynne-

go. Niech muzea będą jednym i drugim, niech staną się miejscami, które – jak świątynie – przeznaczone będą do swoistego kultu: sztuki, wiedzy, myśli i wrażliwości ludzkiej oraz wartości, którymi ludzie kierowali się i kierować się będą tak długo, jak długo istnieć będzie rodzaj ludzki. Lecz jeśli uznamy, że kapłanami

w tym kulcie mogą być wszyscy na równych prawach, to muzeum stać się może forum wymiany myśli i prawdziwie humanistycznej edukacji. I do takiego podwójnego modelu w moim przekonaniu winniśmy dążyć za wszelką cenę.

Przypisy

¹ Trudno tu przywołać konkretne artykuły, jest ich bowiem zbyt wiele. Poza tym przekonanie o konieczności „wychowywania sobie widzów” w tekstach dotyczących edukacyjnej roli muzeów często zawarte jest *implicitie* i niełatwo przytoczyć stosowny cytat. Można je znaleźć także w popularnym podręczniku *Running a Museum: A Practical Handbook*, red. P. Boylan, Paris 2004, s. 122.

² Ta hipotetyczna wypowiedź jest „wypadkową” rozmów, w których uczestniczyłam.

³ T. Aleksander, *Oświatowe i kulturalne funkcje współczesnych muzeów; wybrane zagadnienia*, [w:] *Kultura, wartości, kształcenie. Księga dedykowana Profesorowi Januszowi Gajdzie*, red. D. Kubinowski, Toruń 2004, s. 321.

⁴ I pozostaje tylko nieco kłopotliwe pytanie: czy należałoby się z tego powodu martwić? Kultura wszak podlega nieustannej zmianie, rozmaite jej formy zanikały w historii, dlaczegóż uważać, że muzeum powinno być tego rodzaju zjawiskiem, które ostoi się w strukturze długiego trwania?

⁵ A. Kłoskowska, *Kultura*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*, t. 1 *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991, s. 23-24.

⁶ K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategię*, Kraków 2004, s. 83.

⁷ *Running a Museum...*, s. 122 (tłum. K. Barańska).

⁸ E. Hooper-Greenhill, *A new communication model for museums*, [w:] *The Educational Role of the Museum*, Routledge, red. E. Hooper-Greenhill, London – New York 1999, s. 19.

⁹ http://www.kongreskultury.pl/title_23_09_09_Dzien_1_pid,49,oid,3549,cid,32.html, (data dostępu 12.06.2010).

¹⁰ J. Skutnik, *Wychowanie w sztuce jako koncepcja edukacji kulturalnej dziecka*, [w:] *Edukacja kulturalna. Wybrane obszary*, red. K. Olbrycht, Katowice 2004, s. 102.

¹¹ *Ibidem*.

¹² S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. III, Lwów 1857, s. 186.

¹³ K. Barańska, *op. cit.*, s. 7-15.

¹⁴ Por. np. J. Mikułowski-Pomorski, *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*, Kraków 1999, s. 52-54.

¹⁵ Por. A. Cox, A. Singh, *Walsall Museum and Art Gallery and the Sikh community: a case study*, [w:] *Cultural Diversity. Developing Museum Audiences in Britain*, red. E. Hooper-Greenhill, London – Washington 1997, s. 160.

¹⁶ H. Depta, *Sztuka jako spotkanie*, [w:] *Kultura, wartości, kształcenie...*, *op. cit.*, s. 352.

¹⁷ *Ibidem*, s. 355.

¹⁸ Nawiązuję tu oczywiście do tytułu sympozjum prowadzonego przez prof. Andrzeja Rottermunda w czasie Kongresu Kultury Polskiej we wrześniu 2009 r.

¹⁹ Ostatnio zrobiła to również wspomniana Jolanta Skutnik: J. Skutnik, *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008, s. 20. W tym numerze „Muzealnictwa” publikowana jest recenzja tej książki pióra Marcina Szeląga (przyp. red.).

Katarzyna Barańska

Farewell to Education

In the article written on the basis of reference books and the experience gained in the position of a museum educator, the author proposes a thesis about the necessity of “saying goodbye to education” – the education treated instrumentally. Education should not be perceived simply as a peculiar marketing tool and museum events should not be treated only as the activities the purpose of which is to increase the number of visitors. The obligation of each museum to educate results from the definition, but today’s audience is oriented rather to a dialogue than to the monologue, often delivered in museum halls. The author emphasizes the fact that education should invite to active participation the visitors who may become co-authors of

art’s interpretation. This can be done with various age groups on different levels of competence. Implementation of the idea of a museum as an open space will be possible if educators become a part of the museum dialogue and, at the same time, both the authors and recipients of communication messages. Besides, the article draws reader’s attention to educators’ qualifications resulting, on the one hand, from the knowledge about the subject presented in exhibitions, whilst on the other hand from pedagogical skills and the necessity to raise qualifications in both aspects.

Another important thing in the museum education is the fact that collections of objects should be both a starting point and

the object of all educational activities in museums. Conducting teaching activities without using the exhibits in the course of such education, lines museums up with such institutions as culture centres and educational institutions. This poses a threat to museums' identity. The most important purpose of the museum education is to reveal the meaning and values contained in the works of art and to interpret them in order to discover the meaning of culture and human life on the earth.

It has been proposed many times recently, that museums should depart from their model as a "templum" and become a "museum – forum". It should be emphasized, however, that museums should be both of those forms. On the one hand they must retain their temple-like character and remain the places of knowledge, culture and art worship. On the other hand, however, they should and may become the real forum for exchange of thoughts and promotion of the real art education.

□

Wiktor Kowalczyk

CELEBROWAĆ, ZABAWIAĆ CZY EDUKOWAĆ? PO CO SPOŁECZEŃSTWU SĄ DZIŚ PUBLICZNE MUZEA?

Twory muzeom podobne powstawały i powstają z różnych powodów i w różnym celu. Jeśli są organizowane i utrzymywane za środki prywatne, a przy tym działają w zgodzie z obowiązującym prawem i przy poszanowaniu obyczajów, trudno ingerować w ich program (niekiedy tylko można mieć wątpliwości, czy użycie w ich nazwach słowa „muzeum” jest w pełni uzasadnione). Inaczej rzecz ma się z instytucjami muzealnymi subsydiowanymi z kasy publicznej. Te zdecydowanie powinny wykonywać zadania uznawane za społecznie ważne i pożyteczne. Światowa społeczność, która rokrocznie łoży znaczące sumy na utrzymanie tysięcy takich placówek, ma bowiem prawo w zamian czegoś oczekiwać. Nakłady te jednak, w zestawieniu ze skalą stale rosnących potrzeb, są i będą z pewnością zawsze niewystarczające. A jeśli suweren nie w pełni płaci, nie może w pełni wymagać. Państwowe i samorządowe muzea, opanowawszy sztukę pozyskiwania zewnętrznych funduszy, zyskują dzięki temu prawo przynajmniej częściowej autonomii, szukając na własną rękę swej drogi. Czasem odbiega ona daleko od pierwotnie wytyczonego kursu publicznej misji. Czy potrzebne jest wyraźne jej określenie? Na tym polu jesteśmy świadkami swego rodzaju konfrontacji. Na jednej szali kładą swój dorobek, wiek, tytuły i urzędy obrońcy tradycji świątynno-skarbowej, gromkim i autorytatywnym tonem nawołując swych adwersarzy do opamiętania. Ciężar argumentów rzucanych na szalę przeciwną, przez wyznawców wizji biznesowo-rozrywkowej, zdaje się jednak coraz bardziej przeważać. Autor niniejszego tekstu, uznając pewne racje każdej z tych stron, z żadną nie zgadza się do końca, proponując model służebno-edukacyjny.

Muzeomania i panmuzealizacja

Na naszych oczach powoływane zostają do życia coraz to nowe muzea. Są wśród nich wielkie, których stworzenie i pozostawienie kolejnym generacjom jest ambicją mężów stanu i całych formacji politycznych; ale też maleńkie, lokalne, rodzinne, organizowane z potrzeby serca, dla zachowania czyjejś pamięci czy



1. Najróżniejsze byty – materialne i pozamaterialne, realne i fikcyjne – czasem zupełnie niepozorne, ulegając muzealizacji przybierają na znaczeniu i wartości (Dom Marii i Jerzego Kuncewiczów, Oddział Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym)
1. Most diverse entities – material and non-material, real and fictional – sometimes totally inconspicuous, by becoming a subject of musealisation gain importance and value (The House of Maria and Jerzy Kuncewicz, Department of the Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny)

propagowania jakichś idei albo jako sposób, nierzadko pomysłowy i ambitny, zdobywania środków na życie. Kreacje te są przejawem twórczej aktywności, wiary w sens i powodzenie tych przedsięwzięć. Dzięki nim skuteczniej mogą być chronione i lepiej prezentowane zasoby naszego dziedzictwa, a wielość i różnorodność tych placówek wzbogacają kulturalną ofertę miejscowości i regionów. Muzea zajmują coraz poważniejsze miejsce w biznesie turystycznym – wiele z nich jest wręcz dużymi przedsiębiorstwami, generującymi znaczne dochody i zapewniającymi liczne miejsca pracy. Dla nich powstają, budząc czasem wiele emocji, obiekty nowej muzealnej architektury. W ślad za napływającymi do muzeów coraz znaczącymi kwotami dotacji, następuje rozwój wszelkich dziedzin muzealnictwa – powiększa się rynek specjalistycznych towarów i usług, pojawiają się innowacyjne technologie. Projektowane z rozmachem, efektowne aranżacyjnie i pełne nowinek technicznych ekspozycje robią coraz większe wrażenie na publiczności. Pracownicy muzeów ustawicznie się kształcą, dynamicznie rozwijają się również muzeologia (i to w najdziwniej określanych kierunkach, jak chociażby muzeologia neuronalna).



2. Przykład muzeum tworzonego w otwartej przestrzeni, w oparciu o rekonstrukcje fragmentów wczesnośredniowiecznego grodu (w sąsiedztwie jego reliktów) oraz działania eksperymentalne z zakresu archeologii doświadczalnej (Grodzisko Żmijowiska, Oddział Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym)
2. An example of a museum created in an open space, based on reconstructions of the fragments of an early medieval town (near its remnants) and experimental activities in the field of experimental archaeology (Grodzisko Żmijowiska, Department of the Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny)

Zmiany zachodzą także w samoświadomości muzealników – wzrastamy w poczuciu swej wyjątkowości.

Fenomen renesansu muzeów we współczesnym świecie nie ogranicza się jedynie do tego, że robi się od nich coraz gęściej na mapie. Zarówno w skali globalnej, jak i na naszym podwórku daje się zaobserwować swego rodzaju trend, który można określić mianem panmuzealizacji rzeczywistości – wszelkich jej aspektów i dziedzin. Muzea są dedykowane m.in.: miejscom i obszarom, przedziałom czasu, realnym i fikcyjnym postaciom, najróżniejszym przedmiotom, obiektom, dziełom, wydarzeniom, działaniom, profesjom, obyczajom, ideom, zjawiskom, procesom, kierunkom itp., itd. Prócz muzeów przestrzennie ograniczonych strukturą zajmowanych budowli, powstają muzea otwarte – przykładowo, obok muzeów miast, miasta-muzea – które anektują niejako i umuzealniają otaczającą je przestrzeń, starając się ją pojąć, pojąć, a następnie opowiedzieć.

To, że tak liczne muzea wciąż zyskują sobie publiczność, świadczy o tym, iż albo są faktycznie potrzebne, albo tak dobrze się promują, skutecznie wmawiając potrzebę odwiedzania ich swym gościom. Czy jest to jedynie wynik schlebienia najbardziej pospolitym gustom, mającego na celu bicie rekordów frekwencji i zwiększanie kasowych wpływów? Może chęć pokazania się, uzasadnienia potrzeby swego istnienia albo sposób na zaspokajanie własnych aspiracji? A może mamy do czynienia z ponownym odkryciem przez muzealników posłannictwa do pracy u podstaw, ze świadomym zamiarem towarzyszenia innym w ich rozwoju?

Kariera nazwy, zmiana funkcji

Nietrudno zauważyć, jak ponowną, głównie marketingową karierę robi dziś, zdawać by się mogło, archaiczne słowo „muzeum”, którym etykietowane są najróżniejsze przybytki, często mające niewiele czy wręcz nic wspólnego z pierwotną znaczeniową zawartością tego wyrazu. Nazwa ta jednak nobilituje, budzi zaufanie i zaprasza do złożenia wizyty, kojarząc się z czymś autentycznym, rzadkim, cennym, kunsztownym i pięknym, niezwykłym, interesująco pokazanym, z rzetelną wiedzą, uczciwością, dbałością, troską czy odpowiedzialnością. I choć jej nadużycia dotyczą głównie przedsięwzięć prywatnych, płacą za nie utratą swego prestiżu i autorytetu instytucje publiczne.

Jednocześnie na naszych oczach następuje dekompozycja dotychczasowej postaci muzeów, uświęconej przez czas ich trwania, wartość zasobów, dorobek i związane z nimi autorytety. Coraz mniej zdaje się je



również pociągać wypełnianie całego katalogu ustawowo nałożonych na nie funkcji. Tworzenie kolekcji i opieka nad nimi nie są już zadaniami nadrzędnymi, na dalszy plan schodzą badania naukowe. Liczy się medialny wizerunek, przyciągnięcie uwagi publiczności i długotrwałe zapisanie się w jej pamięci. Placówki te w tradycyjnym swym kształcie od lat poddawane są krytyce. Zarzuca się im sztuczność, konserwatyzm, koturnowość. Określane bywają mianem grobowców dla zgromadzonych w nich zbiorów, wyobcowanych z kontekstu swego czasu i środowiska – niedostępnych, bo tkwiących w szczelnych gablotkach lub, co gorsza, w ogóle nieekspozowanych. Zresztą odchodzi się już od prezentacji wyabstrahowanych obiektów, nacisk przenosząc na dynamikę procesów, w wyniku których powstawały, którym towarzyszyły i które w sobie zapisały. Dotychczasowe świątynie, gdzie celebrowano autentyki, podlegają transformacji w fora, na których dochodzi do towarzyskich spotkań i wymiany myśli wobec ich cyfrowych wizerunków. W dobie kultu digitalizacji oryginały stają się niepotrzebne – po zeskanowaniu w 3D mogą zniknąć z ołtarzy, schodząc do klimatyzowanych i monitorowanych magazynów (rozważa się nawet możliwość ich sprzedawania, by uzyskać środki na digitalizację kolejnych!). Niedysyjne skarbnice materialnego dziedzictwa obejmują dziś zakresem swych zainteresowań również dziedzictwo niematerialne, zmieniając się w miejsca kultywowania

3. Prezentować dziedzictwo dla przysporzenia wiedzy i wzbogacenia osobowości zwiedzających oraz przekazywać wiedzę, która pozwoli im więcej dostrzegać i lepiej rozumieć – zadaniem muzeów może być pomoc w odkrywaniu ukrytych wymiarów rzeczywistości (Kamienica Celejowska, Oddział Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym)
3. To present the heritage for the purpose of enriching the knowledge and personality of visitors and to share the knowledge that will allow them to see more and understand more – the task of museums may be to unveil the hidden dimensions of reality (Kamienica Celejowska, Department of the Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny)

pamięci, centra propagowania idei, w ośrodki edukacyjne i artystyczne impresariaty. Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom publiczności, muzea starają się być łatwiejsze w odbiorze, bardziej przyjazne, dostępne i otwarte na świat; wchodzą w dyskurs z terażniejszością, a ta wdziera się do ich wnętrza. Alternatywą dla świątynnej ciszy, mającej służyć kontemplacji wystawionych dzieł, staje się atmosfera jarmarku, festynu, wesołego miasteczka. Następuje przesunięcie akcentu z eksponatu na osobę widza – klienta, odbiorcy, konsumenta. Publiczność usurpuje sobie prawo do decydowania, jakie muzea być powinny. By zaspokajać jej potrzeby, zmieniają one profil swej działalności, modyfikują język przekazu. W poszukiwaniu nowej tożsamości podkradają innym placówkom kulturalnym ich menu. Chcą być jednocześnie galerią, filharmonią, kinem, teatrem, domem kultury... Czy traktować to jako chęć poszerzenia i wzbogacenia oferty, podejście holistyczne, bliskie idei świątyni muz, czy też bardziej jako nieuprawnione zawłaszczanie cudzych ról, przy jednoczesnym zaniedbywaniu własnych, już niechcianych?

Transformacja ta obejmuje struktury organizacyjne, funkcje i formy, ale także i treściową zawartość muzeów. Dzieje się tak m.in. za sprawą muzealników podlegających i ulegających trendom, naciskom, pokusom czy zachciankom. I nie można powiedzieć, by było to pozbawione wszelkiego sensu bądź racji, choć niewątpliwie grozi uronieniem istotnych wartości. Czy należy bronić za wszelką cenę kanonu? Nie wiem. Ważne jest, byśmy byli świadomi, że zadaniem prawdziwych muzeów nie jest organizacja igrzysk, a medialny sukces, zwłaszcza osiągnięty przez wywoływanie kolejnych skandali, nie może stać się celem samym w sobie dla instytucji kultury. Na muzeach i muzealnikach ciąży też obowiązek odgrywania w społeczeństwie roli znacznie ważniejszej i bardziej odpowiedzialnej, niż aranżowanie przestrzeni służącej li tylko „spędzaniu wolnego czasu”, czyli zabijaniu nudy. Owszem, ból wypływający z egzystencjalnej pustki, jaką coraz bar-

dziej zdaje się odczuwać współczesny człowiek, bywa dojmujący. Nie powinniśmy jednak przyczyniać się do tego, by publiczne muzea sprowadzone zostały do roli grzechotki, która, jedynie zabawiając, ma za zadanie odwracać uwagę cierpiącego od istoty problemu.

W poszukiwaniu porzuconej misji

Wydaje się, że przy tak szybkich i daleko idących przemianach muzea mają problem z odnalezieniem swej tożsamości. Wprawdzie nie sprawiają wrażenia zagubionych, odrzuconych czy wyobcowanych. Są aktywne, a czasem wręcz nadaktywne, starają się udowodnić, że jest wprost przeciwnie. Czy jednak faktycznie starczą im czasu i chęci, by zastanowić się głębiej nad dotychczas przebytą drogą, swą obecną rolą i miejscem, wreszcie nad kierunkiem dalszej peregrynacji? Co mają do zaoferowania dzisiejszemu światu? Czy są gotowe aktywnie reagować na wciąż zmieniającą się rzeczywistość? W czym i na ile mogą być pomocne w zmaganiach z wyzwaniem obecnej doby? Jakże jest ich przesłanie? Czy czują ciężące na nich brzemie odpowiedzialności? Czy chcą być nadal generatorami wiedzy, stawiać pytania i skłaniać do myślenia? Czy stać je na podjęcie otwartej debaty, wejście w spór, obronę wartości, pójście pod prąd i dawanie prawdziwych, choć niekoniecznie prostych i poprawnych politycznie odpowiedzi?

Dziś nie wystarczy już być tylko strażnikiem skarbu. Jako depozytariusze dziedzictwa muzea mają pomagać współczesnemu człowiekowi w ciągłym odnajdywaniu się w zaułkach jego wnętrza i otoczenia – krzewić oświatę, wychowywać, pomagać w rozumieniu świata i akceptowaniu jego różnorodności, dawać świadectwo, stanowić przestrożę, indukować pozytywne emocje, dostarczać etycznych wzorców i estetycznych przeżyć, propagować uniwersalne wartości: dobro, prawdę i piękno, inspirować, stwarzać warunki do refleksji, pomagać odnaleźć i określić siebie, dialogować, współtworzyć publiczną przestrzeń, wskazywać nowe, istotne kierunki, stawiając zadania i angażując do wspólnego działania.

Co powinno być zatem misją współczesnego publicznego muzealnictwa? Twierdzę, że towarzyszenie i pomoc w rozwoju jednostek i społeczeństwa. Przyczynianie się do tego, by ich życie stawało się bardziej świadome, mądre, twórcze, pożyteczne, odpowiedzialne, pokojowe – słowem – lepiej spożytkowane. Muzea idąc w sukurs rodzinie i szkole, wraz z bibliotekami, ośrodkami kultury, teatrami, filharmoniami itd. mają dźwigać człowieka na coraz to wyższy poziom intelektualnego, emocjonalnego i duchowego (a przy okazji i ekonomicznego) rozwoju. To funkcja służebna, pełniona stosownie do możliwości, skali i miejsca, sił i środków, jakimi dysponują. Jej celem jest poprawa funkcjonowania społeczeństwa poprzez propagowanie korzystnych dlań wartości, pomoc w rozwiązywaniu pojawiających się problemów i eliminacji zjawisk negatywnych.

Demokratyzacja

Muzea są niewątpliwie dziećmi swoich czasów. Współczesna publiczność muzealna, a zwłaszcza jej młodsza generacja, odważnie wyraża swe opinie, stawia wymagania, egzekwuje swoje prawa (inna rzecz – nie zawsze wszystko wie i rozumie). Czasy, gdy tylko twórcom przysługiwało prawo do aktywności, zaś odbiorcy mieli pozostawać bierni, na szczęście minęły. Muzealnicy, deklarując otwartość na wysuwane pod ich adresem postulaty, zapraszają swych gości do partycypacji. Zależy im na uzyskaniu z ich strony zaangażowania. Dochodzi do współtworzenia muzeów i współdecydowania o ich kształcie. Społeczeństwo oczywiście ma prawo do werbalizacji swych oczekiwań, stawiania wymogów, akceptując bądź nie propozycje muzealników. Niewątpliwie musimy ze sobą wymieniać opinie, potrzebne nam są komunikaty zwrotne. Owszem, muzeum powinno być tworzone w interakcji z odbiorcami jego oferty. Niezbędne jest obserwowanie ich



4. Dla określenia swej tożsamości i skutecznej realizacji misji muzea potrzebują żywej interakcji z otoczeniem: aktualizacji przesłania i dyskursu z teraźniejszością (Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie)
4. In order to define their identity and to successfully perform their mission, museums need a real interaction with the surroundings: to update their message and conduct a discourse with the present (the Warsaw Rising Museum in Warsaw)



5. O czym mogą decydować w muzeach miliony zwiedzających, a co powinno pozostać wyłączną domeną muzealników? (Muzeum Zamkowe w Malborku)

5. What should millions of visitors decide about in museums and what should lie only in the hands of the museum professionals? (the Malbork Castle Museum)

reakcji, jakości i aktywności odbioru, wsłuchiwanie się w oceny oraz branie ich pod uwagę przy dalszym rzeźbieniu profilu instytucji. Zachęcajmy więc do dyskusji, pytajmy o zdanie, uważnie słuchajmy i dogłębnie analizujmy odpowiedzi, wyciągając stosowne wnioski. Ale potem świadome decyzje podejmujemy sami i umiemy odważnie bronić swych rozstrzygnięć, biorąc też za nie pełną odpowiedzialność. Podążanie bowiem wyłącznie za wynikami sondaży, całkowite oddanie steru rządów i pozwolenie, by to publiczność prowadziła muzealników za rękę, oznaczałoby spłytenie i zniekształcenie idei muzeum. Po to kształci się specjalistów w tak wielu szczegółowych dyscyplinach muzealnictwa, po to ich zatrudnia, wyznaczając określone zadania, by powierzyć im także podejmowanie decyzji, co, jak, gdzie i kiedy ma być w muzeum zorganizowane. Racja nie zawsze bowiem leży po stronie większości! Nie możemy ignorować znaczenia naukowej wiedzy i wie-

oletnich doświadczeń. To, że ktoś czegoś nie wie albo nie rozumie, nie oznacza, że jest to złe czy niemądre.

Edukacja funkcją kluczową

Nie zamierzam kwestionować żadnej z ustawowych funkcji muzeów – wszystkie są niewątpliwie ważne i potrzebne, wręcz niezbędne, i byłoby złe, gdyby realizację którejkolwiek zaniedbano. Układają się one jednak w pewien ciąg wzajemnych zależności, w którym jedne stanowią podstawę i punkt wyjścia dla drugich, pełniąc w stosunku do nich rolę służebną, choć wszystkim łącznie przyświeca wspólny cel – realizacja misji. W tej hierarchii działalności edukacyjnej przypisać trzeba miejsce najwyższe, bezpośrednio z misją sąsiadujące. Dla jasności należy dodać, że edukacja muzealna rozumiana jest tu bardzo szeroko, poczynając od poziomu wszelkiego typu udostępniania zbiorów, w tym tworzenia koncepcji wystaw, wydawnictw oraz zajęć oświatowych.

Łacińskie *educatio* znaczy: *uczyć, kształcić, wychowywać*, ale również, co ważne: *wyciągnąć, wyprowadzić*. Jeszcze lepiej istotę procesu edukacji określa rdzeń tego słowa – *duco*, który oznacza: *ciągnąć, przyciągać, prowadzić, kierować, tworzyć*. Bo to rolę muzealników, którzy sami osiągnęli pewien pułap wiedzy i kultural-



6. Klarowność narracji oraz warunki ułatwiające skupienie uwagi są podstawą skutecznej percepcji przekazu (Muzeum Przyrodnicze, Oddział Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym)

6. Clarity of narration and conditions facilitating concentration are the basis of an effective perception of the message (Nature Museum, Department of the Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny)

nego rozwoju, jest właśnie przyciągać do siebie, prowadzić i pociągać ku górze innych. Nie sztuką jest dostosowywać się do ogólnie niskiego poziomu, a przez to „równać w dół”. Trzeba schodzić ze swych wyżyn, by podać rękę i pomóc innym we wspinaczce na wyższe piętra, skąd można zobaczyć więcej i z innej, ciekawszej i pełniejszej perspektywy. Muzealnikiem powierzona została bowiem funkcja nauczycielska, przewodnicka (swego rodzaju kulturowe kierownictwo) na ścieżkach indywidualnego i społecznego rozwoju człowieka zachodniej cywilizacji, którą muzea powinny nadal współtworzyć i kształtować. Rolą edukacji (w tym również muzealnej), łączącej w sobie oświatę i wychowanie, jest udział w pozagenetycznym dziedziczeniu kultury, odczytywanie i przekaz treści dziedzictwa, socjalizacja kolejnych pokoleń, pomoc w odkrywaniu i rozwijaniu talentów i zainteresowań, inspirowanie do działań twórczych i nauka ich odbioru, zaproszenie do dawania wyrazu emocjom w sposób kreatywny, rozbudzanie wyobraźni, uwrażliwianie na estetykę, refleksja nad samym sobą, budowanie spójnego holistycznego obrazu świata i międzypokoleniowej ciągłości, zapraszanie do dialogu i dyskusowania różnic stanowisk.



Posiłkując się wiedzą i metodami psychologii, pedagogiki i socjologii, muzea winny służyć poprawie jakości indywidualnego życia człowieka, jego rozwojowi, dojrzewaniu i wszechstronnej ekspresji, a poprzez to doskonaleniu funkcjonowania całego społeczeństwa. Droga do tego wiedzie poprzez wzajemne poznanie się i budowę zaufania, gotowość przełamywania stereotypów w myśleniu i działaniu, poprawę samooceny, określenie swej przynależności i odrębności, aż po świadome sterowanie własnym życiem.

Atutów edukacji realizowanej przez muzea i w ich przestrzeni można by wyliczyć wiele. Punktem wyjścia są zasoby zgromadzonego w nich dziedzictwa, możliwość bezpośredniego obcowania z oryginałami, wyekstrahowana z nich wiedza i emocje, atrakcyjny sposób podania (wizualizacji), poprawiający skuteczność nauki walor bycia w podróży, stymulujące efekty niecodziennej sytuacji i nowego nauczyciela, nauki przez działanie i zabawę.

Jednak od lat edukacyjna funkcja muzeów, zwana też dawniej upowszechnianiem, działalnością oświatową czy popularyzacją, bywa w sposób niezrozumiały wyodrębniana z całokształtu działalności tych instytucji (mamy historyków sztuki, archeologów, etnografów i... edukatorów), marginalizowana w ich strukturze organizacyjnej, ustawiana na końcu hierarchii ważności przy podziale funduszy i uznawana za najmniej prestiżową – jak kiedyś usłyszałem: takie tam „szkolnictwo”. Co innego kustosz kolekcji albo kurator wystawy – to nobilituje! Wewnątrzmuzealny konflikt na linii kuratorzy – edukatorzy, przeciwstawianie sobie tych dwóch pozycji i brak współdziałania, w świetle zarysowanej powyżej misji muzeum i roli edukacji muzealnej zdają się być czymś irracjonalnym.

I jeszcze jedna uwaga. Doskonaląc formy działalności edukacyjnej i szkoląc edukatorów, nie należy zapominać o uczeniu społeczeństwa korzystania z muzeów, informując je o ich ofercie, uświadamiając znaczenie, tłumacząc zasady działania, wskazując, czego od nich wymagać, zachęcając do częstszych odwiedzin i obfitego czerpania z tego źródła.

7. O znaczeniu muzealiów dla współczesnych pokoleń decyduje aktualność i waga przesłania, jakie niosą, a także umiejętność jego propagacji (Muzeum Kolejnictwa w Warszawie)
7. Relevance and importance of the message brought by museum collections as well as ability to promote it are the crucial factors that decide about the importance of museum collections for contemporary generations (Railway Museum in Warsaw)

(Wszystkie fot. W. Kowalczyk)

Muzealia muszą mówić

Zapytać by można, po co gromadzić, przechowywać, katalogować i poddawać konserwacji te miliony zabytków? Niektórzy z miejsca odpowiedzą – dla następnych pokoleń. Z pewnością, ale nie tylko. Niewątpliwie muzea powinny pozostać również „kapsułami czasu”, „arkami” czy „spichlerzami”, które mają przechować i przenieść w przyszłość materialne i pozamaterialne dziedzictwo przeszłości i teraźniejszości. Jednak muzealia muszą służyć także współcześnie żyjącym generacjom, a będą miały dla nich o tyle znaczenie, o ile potrafią do nich przemówić i na ile owe przesłanie będzie odebrane.

Dla jeszcze większego „zadrażnienia” postawmy pytanie inne: ile warte są dziś muzealne zbiory? Nie mam tu na myśli bynajmniej rynkowej ich wartości – liczba zer zapewne na niejednym zrobiłaby wrażenie. Nie pytam także o dochody, jakie placówki muzealne generują w sektorze turystyki. I nie zamierzam też stosować żadnych metod szacowania ich wartości niematerialnej. W przypadku zbiorów zgromadzonych w muzeach publicznych są one warte tyle, ile ważnych z punktu widzenia jednostki i społeczeństwa treści w sobie zawierają, ile potrafimy z nich wydobyć i ile one mogą z siebie wygenerować, słowem – na ile pomagają nam żyć.

Kolekcjonerstwo ma niewątpliwie sens, urok i smak. Ale sam zbiór przedmiotów to jeszcze niewiele mówiąca składnica. Dopiero gdy wybrany obiekt przed nami się „otworzy”, oświetlony niejako przez kontekst i poddany konfrontacji z innymi, wówczas zaczyna przemawiać. Muzea są więc w posiadaniu jeszcze nie w pełni odkrytego potencjału, zgromadzonego w przechowywanych tam zabytkach. Powinny być zatem miejscem uwalniania, odkodowywania i analizy tego zapisu, dyskusji i refleksji nad nim, jego utrwalania, aktualizacji i propagowania – niekiedy za prostą i natychmiastową kapitalizacją.

Wiktor Kowalczyk

To Celebrate, to Entertain or to Educate? Why Does Society Need Public Museums Nowadays?

Many of the existing museums are financed from public money and new museums, which also want to take advantage of such resources, continuously come into being. Does it oblige those museums to anything? Although in their traditional form museum institutions are a subject of a wide scope of criticism, many diverse undertakings are willingly called museums, whilst their more and more modern forms are dedicated to a wide range of phenomena of the real world and fiction. Therefore, we may even say that museums are taking over all the dimen-

Muzealia muszą mówić. Oczywiście, nie wszystkie naraz, jednocześnie, ale coraz to inne, wybierane i zestawiane ze sobą w różnych układach i wzajemnych relacjach, odczytywane i interpretowane na rozmaitych poziomach i w różny sposób przez ludzi reprezentujących odmienne szkoły, poglądy i punkty widzenia, ale zawsze otwartych, uczciwych, kompetentnych i twórczych – z myślą o chcących myśleć. Ponieważ jednak nasze możliwości percepcji są ograniczone, nie ma co słuchać bezmyślnego ubolewania co niektórych żurnalistów, że większość muzealiów zalega w magazynach – i Bogu dzięki! Oszałelibyśmy pewnie, mając je wszystkie naraz zobaczyć.

* * *

To, jakie będą publiczne muzea XXI w., co mają oferować, czemu służyć i na co w nich będziemyłożyli, w jakiej mierze zależy od nas – muzealników, od naszego pomysłu, jak wykorzystać bagaż dotychczasowych doświadczeń, istniejące zaplecze, możliwości finansowe, ofertę nowoczesnych technologii oraz nasz twórczy potencjał, świadomość, wyobraźnię, rozpoznanie dobra i zła, poczucie służby i odpowiedzialności. Niech nie będzie przy tym prawdziwą miarą jakości muzeów ich nominalna narodowość czy regionalność, europejskość czy prowincjonalność, wielkość dotacji, liczba sponsorów, statystyka frekwencji, technologiczne zaawansowanie, designerskie efekty, krzykliwość promocji ani medialna popularność, ale pożyteczność ich oddziaływania i jego owoce.

W żadnym razie nie uzurpuję sobie wyłączności na posiadanie racji. Owszem, wiem, że głoszę poglądy niepoprawne i mało popularne, ale czynię to świadomie, by wywołać prawdziwą, otwartą, odważną i uczciwą, merytoryczną dyskusję. Bo jakoś tak się składa, że wciąż brak nam na nią czasu i miejsca... Czyżby i chęci?

sions of reality. Under the influence of promoted trends and puristic advice, there is a quick transformation of museum structures and functions, whereas the public claims a right to decide about their form and content. On the one hand we can observe a technological advance in all fields of museology, whereas on the other one, we can see that museums are losing their previous identity. Museums are full of the latest, expensive gadgets and sometimes show a totally obsessive overactivity, to such an extent, that they cease to perform the mission for which

they were created. The temple-like, full of pathos character of a museum is gone. The function of a safe, whatever is left from it, is not spectacular any more. When acting as artistic management companies and entertainment centres, the museums are indeed visible, praised, popular and even profitable, but they bring poor social benefits. In such form they are not able to meet the challenges of the present time. By trying to entertain us they in fact become yet another analgesic which is to make the existential void torment us little less. We, museum professionals, are also responsible for this situation. Therefore, we should not let anyone provoke us to an unwise mutual com-

petition. Maybe, instead of levelling down by shocking people with sensation or scandal or by propagating an apotheosis of pathology, there has come the time to direct museums towards eternal values, such as good, truth and beauty, in order to return to a simple, humble and helpful purpose of accompanying the individuals and people in general in their growth. This mission can be served by a widely understood, educational function of museums, the basis of which is formed by the collections of such museums, whilst their content by the message, interpreted again and again from the very beginning, updated and brought to us by all kinds of heritage.

□

Barbara Czarnek, Magdalena Mielnik

EDUKACJA ARTYSTYCZNA W MUZEUM SZTUKI DAWNEJ

Dział Edukacji Muzealnej Oddziału Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku

Byc może powinniśmy sobie wyobrazić edukację artystyczną jako lustro Alicji, które czasem pozwala nam wejrzeć w świat sztuki, czasem odbija nasze własne doświadczenia, a czasem pozwala przejść na drugą stronę do Krainy Czarów¹.

Zgodnie z nowoczesną koncepcją „muzeum otwartego” edukacja muzealna jest jednym z jego ważniejszych elementów, łącznikiem pomiędzy samą instytucją i jej zbiorami a zwiedzającymi. Znaczenie działań edukacyjnych dla muzeum zostało podkreślone już w licznych publikacjach, począwszy od lat 40. ubiegłego wieku². Z kolei z 1951 r. pochodzi pierwszy dokument określający kształt i zadania edukacji muzealnej, który był efektem konferencji „Muzea i edukacja”, zorganizowanej przez ICOM³. Dziś dyskusja na temat edukacji muzealnej koncentruje się bardziej wokół zagadnienia metod działania oraz roli, jaką powinno odgrywać muzeum i edukacja muzealna w społeczeństwie.

Powtarzając definicję edukacji artystycznej Elliota Eisnera⁴, powinna być ona skoncentrowana na trzech równoważnych czynnikach: temacie, odbiorcy i społeczeństwie. Pominięcie jednego z nich sprawi, że przekaz treściowy będzie przekazem niepełnym. Jednym słowem, bez uwzględnienia kontekstu społecznego odbiorcy, jego indywidualnych potrzeb, ale też precyzyjnego sformułowania treści, jakie chcemy przekazać, nie można mówić o skutecznej działalności edukacyjnej. Widać to w dzisiejszych ofertach edukacyjnych muzeów, skierowanych do konkretnych grup docelowych i najczęściej do wszystkich grup wiekowych.



1. „Kamykowe muzeum”

1. „A museum of pebbles”



2. „Małe patrycjuszki, mali patrycjusze”

2. “Little patricians”

Oczywista jest także potrzeba organizowania działań interdyscyplinarnych, wykorzystywania różnorodnych metod – od tradycyjnego wykładu po użycie nowoczesnych mediów. Muzea polskie mają tu dużo mniejsze doświadczenie od muzeów zachodniej Europy czy Stanów Zjednoczonych. Można jednakże mówić o znacznym rozwoju – widać go w ofertach działań edukacyjnych i podczas ogólnopolskich konferencji dotyczących edukacji organizowanych przez nasze muzea. Jedną z ostatnich była przygotowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie w dniach 26-29 października 2009 r., zatytułowana „Rola edukacji w nowoczesnym muzeum”. Podczas panelu dyskusyjnego i warsztatów podkreślano rolę edukacji muzealnej jako istotnego czynnika w rozwoju kreatywności każdego człowieka. Zaznaczano potrzebę otwarcia się muzeum, wyjścia poza jego ramy, a także stworzenia z muzeum ważnego miejsca zarówno w wymiarze lokalnym, jak i ogólnonarodowym. Konferencja była skierowana głównie do muzeów sztuki nowoczesnej, jednakże pojawiały się również odniesienia do tych instytucji, które prezentują sztukę dawną.

Niniejszy artykuł jest próbą przedłużenia jakże owocnej dla nas dyskusji na temat edukacji w nowoczesnym muzeum, z podkreśleniem, że muzeum sztuki

dawniej jak najbardziej powinno być muzeum nowoczesnym, wykorzystującym najnowsze metody edukacji artystycznej i możliwości technologiczne. Drugim celem tej publikacji jest prezentacja praktyk, poddanie ich dyskusji oraz podzielenie się doświadczeniami poprzez krótkie omówienie działalności Działu Edukacji Muzealnej w Oddziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Misją Działu Edukacji Muzealnej jest upowszechnianie wiedzy o sztuce, a w szczególności o zbiorach Oddziału Sztuki Dawnej gdańskiego muzeum, wśród wszystkich grup wiekowych, także osób defaworyzowanych, oraz rozbudzanie wyobraźni i nauka czerpania przyjemności z kontaktu z dziełem sztuki. W naszej ofercie stałej znajdują się zajęcia dla dzieci i młodzieży od przedszkolaków po licealistów, od tradycyjnych wykładów na temat sztuki europejskiej po interaktywne warsztaty. Przedszkola oraz szkoły podstawowe zapraszamy do wzięcia udziału w warsztatach, które odbywają się w każdej z galerii stałych. Stosujemy podczas nich różnorodne metody, m.in. proponujemy działania wymagające kreatywnego myślenia połączone z rysowaniem, jak np. tworzenie własnej historii o małej patrycjuszce i utrwalenie jej na kilkumetro-



3. „Sąd Ostateczny dla najmłodszych”

3. “Last Judgment for the youngest”



4. i 5. „Klasa w Gdańsku”

4. i 5. „A class in Gdańsk”

wej rolce papieru, gry i zabawy integracyjne, zadania polegające na wyszukiwaniu konkretnych obiektów bądź informacji na ekspozycji.

Prowadzone są także zajęcia, w czasie których wyjaśniamy, na czym polega działalność muzeum i praca w nim. Dzieci dowiadują się, kim są: inwentaryzator, kustosz i konserwator. Mogą też dotknąć obiektów w rękawiczkach. Tłumaczymy im, dlaczego używamy rękawiczek i czemu zazwyczaj w muzeum nie wolno dotykać przedmiotów. W warsztatach „Kamykowe muzeum” dla młodszych uczestników (od 6 lat do III klasy szkoły podstawowej) wprowadzone zostaje pojęcie „kolekcja”, po czym dzieci muszą stworzyć własne muzea z kamieni i muszli. Klasy IV-VI biorą udział w „Muzeum X”, poprzez wykonywanie specjalnie przygotowanych zadań wcielają się kolejno w inwentaryzatora, konserwatora i kustosa. Tego rodzaju zajęcia realizowane są również dla osób niepełnosprawnych o różnych rodzajach dysfunkcji.

Przedszkolaki oraz uczniowie pierwszych klas szkół podstawowych mają możliwość uczestniczenia w „Akademii przedszkolaka” oraz „Akademii pierwszoklasisty”. Składają się one z sześciu proponowanych przez nas zajęć dotyczących poszczególnych gatunków sztuki i związanych z nimi zagadnień, a na koniec każdy z uczestników otrzymuje dyplom ukończenia „Akademii”.

Dla klas IV-VI szkół podstawowych stworzony został projekt „Klasa w Gdańsku”, w ramach którego powstała gra fabularna³ rozgrywająca się w XVII-wiecznym Gdańsku. Stała się ona podstawą do wyodrębnienia dwugodzinnych bezpłatnych zajęć, prowadzonych od września 2009 do końca grudnia 2010 roku. Projekt został dofinansowany przez Biuro Gdańsk Europejska Stolica Kultury

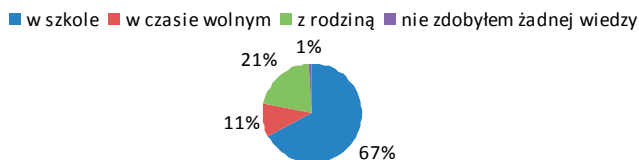


2016. Uczestnicy gry biorą udział w wyprawie po przyprawę. Poprzez zabawę poznają strukturę społeczną, obyczaje oraz sztukę dawnego Gdańska. Po odczytaniu przez osobę prowadzącą wstępu wprowadzającego w opowieść, każdy z uczniów otrzymuje kartę postaci będącej przedstawicielem jednej z grup społecznych w Gdańsku. Opisy zamieszczone na kartach zawierają informacje historyczne (szczegółowo dotyczące ubioru, statusu, wykonywanej pracy), ale też wymyślone (historia życia, ulubione potrawy, cechy charakteru), pozwalające dzieciom wcielić się w postać. Dodatkowo każde z nich dostaje rekwizyt, którym jest jakiś element stroju (płaszcz, kreza, perły dla dziewczynek oraz złoty łańcuch dla chłopców) będący atrybutem odgrywanej postaci. Zadaniem graczy jest przywiezienie przypraw z zamorskich krajów, zanim jednak wyruszą w długą podróż w odległe strony świata, muszą uporać się ze skompletowaniem załogi i ekwipunku. Gra oparta jest na scenariuszu składającym się z różnych wersji wydarzeń, które są rezultatami decyzji podejmowanych przez uczestników lub wyborów losowych (rzut kostką). Na każdym etapie gry czyhają na nich niebezpieczeństwa – od nieuczciwego kupca po przerażającego potwora morskiego. Gracze dowiadują się, jakie języki można było usłyszeć na ulicach miasta, gdzie znajdowały się w Gdańsku targi i co można było na nich kupić, oraz wielu innych rzeczy, które pomagają im zrozumieć, dlaczego był to „złoty wiek” w historii miasta. Na koniec dzieci odnajdują skrzynkę pełną prawdziwych przypraw, które można obejrzeć, powąchać, a nawet posmakować.

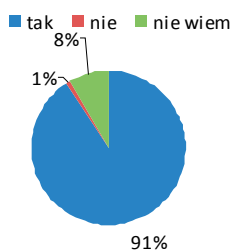
Do końca czerwca 2010 r. w projekcie wzięło udział ponad 1550 uczestników, przede wszystkim grupy szkolne (zajęcia w ramach projektu prowadzi-

ne były także w ferie zimowe dla rodzin z dziećmi). Po zakończonej zabawie uczniowie i nauczyciele proszeni byli o wypełnienie krótkich ankiet na temat projektu. Spośród 54 ankietowanych nauczycieli 47 oceniło zajęcia jako bardzo dobre, pozostali jako dobre. Do najczęściej podkreślanych zalet należały: aktywizacja uczniów, szybkie tempo zajęć oraz nauka poprzez zabawę. Jedna z nauczycielek podkreślała: *ważne dla mnie jest to, że wszystkie dzieci brały w nich aktywny udział*; niektórzy zaznaczali też potrzebę organizowania większej liczby podobnych zajęć o odmiennej tematyce. 97% uczniów zadeklarowało chęć ponownego przyjscia do muzeum na inne zajęcia. Poniżej zestawiono odpowiedzi dzieci na kilka z pytań (ankieta zawiera 9 pytań, w tym 5 z podanymi odpowiedziami do zakreślenia).

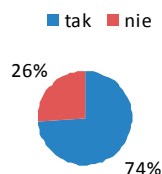
Czy zdobytą podczas zajęć wiedzę możesz wykorzystać:



Czy dowiedziałeś się czegoś nowego o historii i kulturze Gdańska?



Czy po tych zajęciach poświęcis� więcej czasu, by poznać historię i kulturę Gdańska?



Projekt trwał do końca 2010 r., w lipcu zorganizowana została dodatkowo wakacyjna „Klasa w Gdańsku”, w której uczestniczyły grupy pozaszkolne oraz rodziny nie tylko z Gdańska i okolic.

Uczniowie szkół gimnazjalnych, licealnych i policealnych oprócz warsztatów prowadzonych na galeriach stałych mogą wziąć udział w cyklu prezentacji multimedialnych „Ze sztuką przez wieki” opracowanych pod kątem testów gimnazjalnych dla młodszych oraz matury z historii sztuki dla starszych uczestników. W naszej ofercie znajdują się także zajęcia „Analiza dzieła sztuki” przygotowujące do samodzielnego opisu dzieła sztuki podczas testów kompetencyjnych i matury.

Opisując naszą ofertę, nie sposób pominąć zajęć, które dotyczą obrazu *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga. Od zawsze cieszyły się one niesłabnącym zainteresowaniem. Obraz omawiany jest w podręcznikach

do literatury zarówno szkół gimnazjalnych, jak i licealnych, stąd zajęcia na jego temat cieszą się niezmiennie wysoką frekwencją. Z jednej strony posiadanie takiego dzieła można uznać za wielki atut, z drugiej – może się stać pułapką dla każdego działu edukacji. Od pewnego czasu postanowiliśmy skoncentrować się na warsztatach, które naszym zdaniem lepiej wpisują się w obecny system edukacji szkolnej, przy jednoczesnym zachowaniu w ofercie wykładu. Dla szkół gimnazjalnych i licealnych realizujemy w formie warsztatów lekcję muzealną „Symbolika obrazu Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*”, której elementami składowymi są: krótkie wprowadzenie, praca z kartą zadań oraz wspólne jej omawianie (osobne karty zadań przygotowano dla liceum i gimnazjum). Wprowadziliśmy również dodatkowe zajęcia dla dwóch grup wiekowych, którym wcześniej nie prezentowaliśmy tej tematyki. Dla młodszych dzieci z klas IV-VI stworzyliśmy ofertę „Memling w krzyżówce”, gdzie podstawowe informacje dotyczące obrazu, a także zagadnień z historii sztuki zostały utrwalone w sześciu krzyżówkach. Siódma, wypełniana przez wszystkich, ujawnia miasto, w którym powstał obraz. Natomiast „Sąd



Ostateczny dla najmłodszych” to propozycja dla dzieci z klas I-III. Są one przeprowadzane przez świat Dnia Ostatniego przez anioły i strasznie wyglądające diabły. W części plastycznej dzieci wchodzą w rolę bohaterów obrazu – diabłów lub aniołów. W tym celu odrysowane są ich sylwetki na papierze formatu B2, dzięki czemu większa jest identyfikacja dziecka z powstającą pracą.

Jednym z celów Działu Edukacji Muzealnej jest także prowadzenie działań dla grup dzieci pochodzących z uboższych rodzin. Od grudnia 2008 do czerwca 2009 r. trwał projekt „Dzieci przyszłości, przyszłość dla dzieci” współorganizowany przez Fundację Orange. Skierowany był on do uczniów szkół gimnazjalnych oraz ponadgimnazjalnych z dzielnic Dolne Miasto i Stare Przedmieście należących do biedniejszych w Gdańsku. Jednym z ważniejszych celów projektu było działanie na rzecz aktywizacji kulturalnej dzieci i młodzieży z tych części miasta. Jego głównym założeniem była edukacja za pomocą różnorodnych metod, przybliżenie sztuki i obyczajowości dawnego Gdańska i zainteresowanie nią uczestników zajęć. W ramach projektu została stworzona pracownia multimedialna w Oddziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, zrealizowano także 8 warsztatów zatytułowanych „Nowa historia” trwających 4,5 godz. każde. Zajęcia prowadzono w sposób interaktywny, z użyciem nowych mediów, ćwiczeń parateatralnych z wykorzy-



6. i 7. „Nowa historia”

6. i 7. “A new history”

staniem metod bazujących na „Teatrze Uciśnionych” Augusta Boala⁶ oraz kreatywnego pisania. Efektem każdego z zajęć było stworzenie przez uczestników nowych historii do obrazów. Na koniec części prowadzonej na galerii malarstwa gdańskiego powstawały scenki, tzw. żywe obrazy, a na koniec zajęć w pracowni multimedialnej – prace graficzne przygotowane w programie Photoshop.

Zakładanym rezultatem projektu była aktywizacja młodzieży ze Starego Przedmieścia i Dolnego Miasta oraz uatrakcyjnienie oferty muzeum. Według ankiet wypełnianych przez nauczycieli i uczniów po zajęciach ponad 90% uczestników deklarowało chęć ponownego przyścia do muzeum, tyle samo potwierdziło atrakcyjność i potrzebę wykorzystania nowych mediów w muzeum. W projekcie wzięło udział 192 uczniów z pięciu szkół. Stworzenie pracowni multimedialnej umożliwiło realizację dalszych projektów z użyciem nowych mediów.

W lipcu 2009 r. we współpracy z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim odbyły się 9-tygodniowe warsztaty dla studentów w ramach praktyk z zakresu digitalizacji oraz wykorzystywania nowoczesnych technologii w muzealnictwie. Warsztaty były realizowane przez Dział Głównego Inwentaryzatora Muzeum Narodowego w Gdańsku.

W listopadzie 2009 r. rozpoczął się projekt „Równe szanse” współorganizowany przez Muzeum Narodowe



8. i 9. „Sobota w muzeum”

8. i 9. “Saturday in a museum”

w Gdańsku, Stowarzyszenie Muzyczne „Forza”, Gimnazjum im. Kazimierza Wielkiego w Trąbkach Wielkich we współpracy z Fundacją Orange. W ramach projektu do czerwca 2010 r. 40 uczniów z gimnazjum w Trąbkach Wielkich brało udział w warsztatach muzycznych oraz z historii sztuki zatytułowanych „Trąbimy o sztuce”. Organizowane były też wyjazdy uczniów gimnazjum na warsztaty „Nowa historia”. Od stycznia 2010 r. do oferty edukacyjnej muzeum włączone zostały zajęcia dotyczące gatunków malarskich.

Dział Edukacji Muzealnej od ponad dwóch lat podejmuje wyzwanie realizowania warsztatów dla osób niepełnosprawnych. Uczestnikami spotkań są przede wszystkim osoby dorosłe o różnym stopniu niepełnosprawności zarówno mentalnej, jak i fizycznej, w tym osoby niedowidzące i niewidzące. Podczas pracy z nimi staramy się wykorzystywać większość zmysłów w postrzeganiu świata dzieła sztuki: wzrok, dotyk, powonienie i czasem słuch, oczywiście na tyle, na ile pozwala percepcja i możliwości uczestników. Podstawowym celem tego rodzaju warsztatów jest zapewnienie osobom niepełnosprawnym przyjemności z pobytu w muzeum. Ponadto, chodzi o stworzenie komfortu bycia docenianym i rozumianym, dzięki czemu łatwiej jest – w zależności od swoich możliwości – wyrażać myśli i doznania doświadczane w czasie pracy warsztatowej.

Kontakt z dziełem sztuki i działania twórcze wpływają pozytywnie na osobę niepełnosprawną, tym samym arteterapia (leczenie przez sztukę) stanowi od pewnego czasu jeden z najlepszych i sprawdzonych sposobów pracy z takimi osobami. Pionierem współczesnej arteterapii i autorem tego terminu



(art therapy) był Adrian Hill, brytyjski artysta, który w swej książce *Sztuka wobec choroby* często podkreślał istotną rolę sztuki i nieskrępowanego aktu twórczego w procesie terapeutycznym⁷. Być może dla nas – muzealników zajmujących się edukacją – idealnym sposobem wejścia w świat osób niepełnosprawnych jest właśnie arteterapia.

Przy tworzeniu programów dla osób niepełnosprawnych niezbędna jest konsultacja ze specjalistami. Pracownicy działu edukacji uczestniczyli w akcji „Historia sztuki w dotyku” organizowanej przez Katolicki Uniwersytet Lubelski przy okazji Festiwalu Nauki we wrześniu 2008 roku. Natomiast przez kolejne dziewięć miesięcy, od października 2009 do czerwca 2010 r., trwała współpraca z dwoma grupami osób niepełnosprawnych z „Warsztatów Terapii Zajęciowej, Centrum Pomocowe Caritas im. Ojca Pio” w ramach programu „Otwórzmy się na siebie”. Był to swego rodzaju kurs sztuki, który pod względem programowym opracowany został przez dział edukacji i terapeutów z ośrodka. Efekty kilkumiesięcznej współpracy były dla każdej ze stron doświadczeniem, którego nie sposób nie potraktować jako wyjątkowe i znaczące.

Podobnie jak w innych muzeach dużym zainteresowaniem cieszą się warsztaty rodzinne. Odbyły się już dwie edycje programu „Sobota w muzeum”, w ramach którego spotykamy się dziewięć razy ze stałą grupą rodzin, by wspólnie poznać muzeum i przedmioty w nim się znajdujące. Rozpoczynamy od odpowiedzi na pytanie, czym jest muzeum. Potem przechodzimy do omówienia poszczególnych gatunków sztuki, bazując na galeriach stałych nasze-

go oddziały. Bardzo istotne jest dla nas podkreślenie specyfiki kultury i sztuki Gdańska. Cykl zajęć kończy się wcieleniem uczestników w rolę artysty i wykonaniem własnego obrazu na blejtramicie. Zadania realizowane w ramach „Soboty w muzeum” zostały skonstruowane tak, by wykorzystywały różnorodne działania: ruchowe, taneczne, parateatralne i ćwiczenia z kreatywnego myślenia. Oprócz tego proponujemy różne wyzwania manualne, takie jak: budowanie z papieru, wycinanie, wyklejanie, uzupełnianie. Pamiętając, że nie wszyscy uczestnicy naszych zajęć posiadają talent plastyczny (szczególnie dorośli), zadanie malarskie zostało pozostawiane na ostatnie zajęcia, gdy członkowie grupy są zintegrowani i dobrze się czują w swoim gronie. Wtedy wykonanie własnego obrazu nie jest trudnym i stresującym zadaniem, lecz zapisem wspomnień z prawie rocznego spotkania.

Na każdych zajęciach wprowadzane były zabawy integracyjne: raz były to balony z naszymi imionami, innym razem kolory, jeszcze innym gąsienica, której nogi należały do wszystkich uczestników. Naszym celem było zaproponowanie warsztatów rodzinnych, podczas których rodzice ze swymi dziećmi mogą poznać świat muzealnych przedmiotów w ramach twórczej zabawy. Należy podkreślić, iż tego rodzaju działania, ukierunkowane na wspólną pracę członków rodziny, są dobrze odbierane zarówno przez małych, jak i dużych uczestników programu.

Z myślą o dorosłych przygotowany został cykl spotkań „Kierunek sztuka”. W każdą pierwszą i trzecią niedzielę miesiąca pracownicy muzeum opowiadają historie i ciekawostki dotyczące wybranych obiektów, tłumaczą ich ukryte znaczenia. Tematyczne programy edukacyjne dla różnych grup wiekowych przeprowadzane są również podczas wydarzeń muzealnych, takich jak Europejska Noc Muzeów, Urodziny Muzeum, a także wystaw czasowych. Przygotowywane są warsztaty dla dzieci przychodzących indywidualnie i dla grup szkolnych, różnego rodzaju konkursy, spotkania, koncerty i wydawnictwa.

Oprócz realizacji tego elementu misji, jakim jest upowszechnianie wiedzy, szczególnie ważne jest dla nas sprawienie, by odwiedzający muzeum goście czerpali przyjemność z kontaktu ze sztuką, by uczyli się o historii sztuki przez zabawę i doświadczenie. Jak

napisał jeden z pierwszych badaczy, którzy docenili kulturotwórczą rolę zabawy – Johan Huizinga: *kultura ludzka powstaje i rozwija się w zabawie i jako zabawa*⁸.

* * *

Prezentowane powyżej warsztaty oraz projekty stanowią przykład stosowanych przez nas w ciągu ostatnich dwóch lat metod. Część z tych działań zainspirowana była podobnymi, realizowanymi już w innych muzeach polskich i europejskich, niektóre zaś są odpowiedzią na zapotrzebowanie otaczającej nas społeczności albo wynikiem własnych zainteresowań. Dzięki konferencjom organizowanym przez muzea, jak np. wspomniane wcześniej spotkanie w Krakowie, a także pojawieniu się inicjatyw, takich jak choćby Portal Edukacji Muzealnej⁹, zaistniała możliwość konfrontacji naszych działań z aktywnością innych edukatorów muzealnych. Jak się okazuje, wiele potrzeb i problemów jest wspólnych. Dlatego też niezbędne jest budowanie platformy wymiany idei i doświadczeń, ale także gotowych projektów, czy wręcz scenariuszy zajęć. Pożyteczne byłoby stworzenie wzorców dobrych praktyk, z których mogłyby korzystać wszystkie muzea, a może



10. „Otwórzmy się na siebie”

10. “Let’s open for each other”

(Wszystkie fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku)

nawet wspólnych inicjatyw, które pozwoliłyby na wypracowanie metodyki edukacji muzealnej i przyczyniłyby się do jeszcze większego podniesienia standardów działalności edukacyjnej.

niłyby się do jeszcze większego podniesienia standardów działalności edukacyjnej.

Przypisy

¹ Cyt. za: M.A. Stankiewicz, *Discipline and Future of Art Education*, "Studies in Art Education", Summer 2000, nr 41 (4), s. 311 (tłum. M. Mielnik).

² Przykładowo: W.M. Ivins Jr, *Of education in a Museum*, "Metropolitan Art Museum Bulletin" 1934, nr 29 (1), s. 148-151; R.M. Fransler, *Of Education in an Art Museum*, "College Art Journal" 1944, R. 3, nr 7, s. 126-130.

³ J. Skutnik, *Muzeum Sztuki Współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008, s. 29.

⁴ M.A. Stankiewicz, *op. cit.*, s. 301; zob. E.W. Eisner, *Educating artistic vision*, Nowy Jork 1972.

⁵ Na temat wykorzystania gier fabularnych w edukacji zob. J. Szeja, *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Kraków 2004.

⁶ „Teatr Uciśnionych” oraz „Teatr Forum” zostały stworzone przez Augusta Boala w latach 70. w Brazylii. Był to

teatr polityczny i jego działania miały służyć nawiązaniu dialogu między aktorem i widzem oraz próbie sformułowania wspólnej odpowiedzi na problemy społeczne. Wypracowane przez niego metody bardzo często są wykorzystywane w warsztatach teatralnych i rozwoju osobistego, a także w pracy z tzw. młodzieżą trudną. Zob. <http://www.theatreoftheoppressed.org>.

⁷ D. Waller, *Becoming a profession: the history of art therapy in Britain, 1940-82*, Londyn 1991, s. 45; http://www.arteterapia.org.pl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=46&Itemid=69.

⁸ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985, s. 16.

⁹ <http://www.edukacjamuzealna.pl/>.

Barbara Czarnek, Magdalena Mielnik

Artistic Education at the Ancient Art Museum Education Department in the Ancient Art Division of the National Museum in Gdańsk

The article presents the practices and methods applied by the Education Department in the Ancient Art Division of the National Museum in Gdańsk. The general profile of educational activity in the Ancient Art Division was presented, as well as some of the classes and projects organised and implemented there. The article focuses on these activities which depict the mission of the Division best (i.e. promotion of knowledge about art and in particular, knowledge about the collections of the Ancient Art Division of the National Museum in Gdańsk among all age groups, including people at a disadvantage, as well as arousing imagination and the ability to draw pleasure from contact with a work of art). Moreover, issues characteristic for the specific character of the institution were discussed, i.e. edu-

cational activity related primarily to Hans Memling's painting *The Last Judgment* and propagation of knowledge about Gdańsk (*inter alia* by organising such projects as "Klasa w Gdańsku" and "Nowa Historia"). Other important elements of educational activity presented in the article are workshops addressed to handicapped persons – the necessity of consulting such enterprises with specialists dealing with a given type of handicap was emphasized. The purpose of the publication, apart from presentation of our own activity and the sharing of experiences, is a postulate of establishing a platform enabling exchange of work methods and experiences among museums, which would, in the future, facilitate development of consistent methodology having a universal application.

□

Piotr Szaradowski

PRZESTRZEŃ EKSPOZYCJI CZASOWEJ W MUZEUM A DZIAŁANIA EDUKACYJNE

Na pierwszy rzut oka edukacja muzealna, z jaką mamy do czynienia w ramach czasowej wystawy, niewiele się różni od tej funkcjonującej na stałej ekspozycji. Istnieje jednak wiele istotnych rozbieżności. Przede wszystkim praca dotyczy zupełnie nowego projektu, budowania programu edukacyjnego od zera, co daje możliwość wdrażania i sprawdzania nowych pomysłów. By jednak ukierunkować siły i środki efektywnie, ważna jest świadomość możliwości i ograniczeń. Występując z pozycji czynnego edukatora, zamierzam się wypowiadać jedynie w kwestiach dotyczących edukacji, pozostawiając inne problemy związane z przygotowaniem wystawy na boku. Moim celem jest wskazanie kilku możliwych modeli edukacji i zaprezentowanie, jak wyrażają się one w polskiej praktyce muzealnej. Mam nadzieję, że sprowokuję tym samym dyskusję na ten temat nie tylko wśród edukatorów, ale też innych „sił”, które działają przy organizowaniu tak złożonego przedsięwzięcia, jakim jest czasowa wystawa.

Do przedstawienia zagadnienia posłużę się konkretnym programem edukacyjnym, który towarzyszył wystawie „Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie (1874-1883)” mającej miejsce w Muzeum Narodowym w Poznaniu w okresie od 21 marca do 6 czerwca 2010 roku. Kuratorką wystawy była p. Maria Gołąb, kurator Galerii Sztuki Polskiej XVIII-XX wieku. Za aranżację plastyczną odpowiadał p. Andrzej Okińczyc. Wspomniany projekt edukacyjny był na tyle rozbudowany i tak skonstruowany, że z powodzeniem może służyć jako przykład do omówienia problemów związanych z edukacją przy wystawach czasowych. Jest jeszcze jeden powód, dla którego omówić chciałbym właśnie ten projekt. Otóż jego autorem był niżej podpisany. Daje

to z jednej strony możliwość przyjrzenia się i omówienia nie tylko samego programu edukacyjnego, ale także przygotowań; z drugiej zaś istnieje wyraźne ryzyko narażenia się na zarzut nieobiektywności i stronniczego omówienia zagadnienia. By zminimalizować jednak sferę emocjonalną (która przecież towarzyszyła mi jako autorowi), swoje wnioski i uwagi będę formułował opierając się na „zewnątrznym” kryterium. Będzie to „typologia” zaproponowana przez Helene Illeris¹ w artykule z 2009 r. na temat praktyk edukacyjnych w duńskich muzeach². Zacznę jednak od przedstawienia samego programu edukacyjnego i historii jego przygotowania.

Program edukacyjny do wystawy – założenia i realizacja

Jak wspomniałem, wystawa „Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie (1874-1883)” została otwarta dla publiczności 21 marca 2010 roku. Praca nad programem edukacyjnym zaś zaczęła się w połowie listopada 2009 roku. Do końca tego miesiąca należało już sporządzić projekt edukacyjny wraz ze szczegółowym kosztorysem, co związane było z przygotowaniem wniosku o dofinansowanie wystawy³. Stworzony wówczas program zakładał następujące cele: przedstawienie widzom problematyki wystawy, jej założeń i scenariusza; przybliżenie działalności artystów polskich 2. połowy XIX w., zwrócenie uwagi na społeczną rolę artysty w XIX w. i dzisiaj; ukazanie społecznej roli sztuki w XIX w. i dzisiaj; umożliwienie publiczności muzealnej kontaktu z ekspertami w dziedzinie historii kultury i sztuki; wzbogacenie wiedzy zwiedzających w zakresie historii kultury i sztuki; umożliwienie nabycia przez nich kom-

petencji pozwalających na samodzielne zrozumienie problematyki poruszanej na wystawie; wykorzystanie potencjału edukacyjnego wystawy; zainteresowanie widzów także stałą ekspozycją muzeum prezentującą sztukę polską XIX w.; dotarcie do nowych odbiorców/widzów; zwiększenie frekwencji na wystawie.

Program uwzględniał zwiedzających w różnym wieku (od dzieci poprzez młodzież do dorosłych), wielkość grup (od indywidualnych po grupy zorganizowane do 25 osób), jak i różne metody przekazywania informacji (oprowadzanie, audio-przewodnik, kiosk multimedialny, druki ulotne). Budżet na ten cel⁴ przewidywał także przygotowanie specjalnej ulotki zapraszającej na wystawę do wysłania do szkół w powiecie poznańskim i okolicznych, wraz z kosztami tej wysyłki. Jednak realizacja programu w powyższej formie związana była z uzyskaniem dodatkowych funduszy. Grudzień minął na bliższym zapoznawaniu się z tematyką wystawy oraz wstępnym ustalaniu listy ewentualnych prelegentów. Prace zdecydowanie przyspieszyły w styczniu. Określony został też plan minimum, na wypadek nieuzyskania dotacji. Autorowi programu zostały dostarczone pierwsze teksty mające się znaleźć w katalogu wystawy oraz reprodukcje niemal wszystkich obiektów mających zagościć na wystawie. To pozwoliło na stworzenie książeczki-przewodnika dla rodzin, zatytułowanego *Cztery pory roku*, a także przygotowanie ulotek edukacyjnych dla dorosłych. Czasu nie było wiele, ponieważ połowa lutego była momentem złożenia wszystkich materiałów do druku. Nieco wcześniej pojawiła się informacja o tym, że wniosek o dofinansowanie nie został rozpatrzony pozytywnie. Projekt wstępny powstały kilka miesięcy wcześniej został więc znacznie okrojony⁵.

Ostatecznie oferta edukacyjna obejmowała wszystkie grupy wiekowe. Dla dzieci i młodzieży szkolnej przygotowane były lekcje muzealne⁶. Dla dorosłych przewidziane były „Niedzielne spotkania na wystawie” prowadzone przez ekspertów z dziedziny historii sztuki i kultury, cykl oprowadzeń po wystawie przygotowanych przez pracowników Muzeum Narodowego, oprowadzenia dla grup zorganizowanych, bezpłatne ulotki: jedna omawiająca ogólne założenia wystawy i cztery edukacyjne, pozwalające na jej aktywne zwiedzanie⁷. Do tych ostatnich nawiązywał kolejny element programu – możliwość napisania anonimowo własnej analizy, krytyki wybranego przez siebie dzieła sztuki prezentowanego na ekspozycji⁸.

Dla rodzin, zgodnie z pierwotnymi planami, powstał przewodnik wręczany bezpłatnie zwiedzającym z dziećmi⁹ oraz zorganizowano trzy warsztaty plastyczne¹⁰.

Program ten zrealizowany prawie w całości przez jego autora uzupełniały umieszczone w przestrzeni wystawy opisy poszczególnych jej części przygotowane przez kuratorkę oraz tzw. sala dokumentacyjna. Znalazły się tam plansze z wydrukami mapy Warszawy z 2. połowy XIX w., archiwalne zdjęcia Hotelu Europejskiego w Warszawie, miejsc związanych z działalnością artystów (np. ówczesny budynek TZSP), fotografie i biogramy artystów, których nazwiska pojawiły się w tytule wystawy oraz osób bezpośrednio związanych z pracownią w Hotelu Europejskim. Swoje miejsce znalazły tam także: kącik do napisania krytyki wybranego obrazu, księga pamiątkowa wystawy oraz katalog wystawy pozostawiony do dyspozycji zwiedzających.



1. Okładka i jedna ze stron książeczki-przewodnika dla rodzin
1. The cover and one page from the booklet – a guide for families

Pora roku na tym obrazie to

ZADANIE

Wśród rozsypanych liter, w poziomych rzędach, spróbuj odnaleźć nazwy zbóż i wypisz je poniżej.

U B L M T R A W A B W Ż Y T O W B C A
W A B Ó B P R J Ę C Z M I E Ń K T
N F H O W I E S G F A S O L A I M W I
B M E C H D F G P S Z E N I C A W T B I

1.
2.
3.
4.



Stanisław Witkiewicz, *Orka*, 1875



Orka to czynność, jaką stosuje się najczęściej jesienią przy uprawie roli. Ma ona na celu odwrócenie i pokruszenie uprawianej ziemi i przygotowanie jej do siewu.

Edukacja „oka zdyscyplinowanego”, „oka estetycznego” i „oka pożądanego”¹¹

Zanim poddam analizie przytoczony program, przywołam sposoby edukowania przedstawione przez Helene Illeris.

Budując założenia teoretyczne do swoich obserwacji, odwołała się ona do Mieke Bal¹², która to scharakteryzowała podstawowe „postawy” obecne w przestrzeni muzealnej/galeryjnej jako *osoby w dyskursie, gdzie pierwszą osobą jest ta „mówiąca”, druga jest widownią, która „mówi” i „słucha”, oraz trzecia osoba to „obecny lub nieobecny” przedmiot, o którym się „dyskutuje”*¹³. Bal widzi pierwszą „osobę” jako muzeum, instytucję, pojmowaną nie tylko w sensie materialnym, ale także jako jednostkę organizującą wystawę, odpowiadającą za eksponowanie dzieł sztuki. Druga „osoba” to widz, oglądający, zwiedzający. Zdaniem autorki ma on wierzyć w to, co „mówi” ekspozycja, docenić i cieszyć się nią, choć czasem może on wchodzić w rolę pierwszej „osoby”. Trzecia „osoba” według niej to dzieło sztuki, obiekt, o którym się mówi, ale nie do którego się mówi. Jest ono tylko widoczne; pokazuje wszystko, nie otrzymując nic w zamian. Nie uczestniczy w dyskursie – jest nieme.

Wykorzystując tak scharakteryzowane „osoby”, Helene Illeris opisuje typy edukacji opierające się na różnych relacjach między nimi.

Edukacja „oka zdyscyplinowanego”

Patrząc historycznie, edukacja „oka zdyscyplinowanego” jest połączona z ideami oświeceniowymi, zgodnie z którymi muzeum postrzegane jest jako instytucja edukacyjna, gdzie obrazy oraz rzeźby są wybrane ze względu na ich wartość (bezsprzeczną i niepodważalną) i wyeksponowane zgodnie z założeniami nowej nauki, jaką była wówczas historia sztuki (szkoły, style, narodowość artystów, chronologia). W tym układzie pierwszą „osobą” jest muzealny przewodnik, od którego oczekuje się jedynie reprezentowania instytucji, przekazywania ustalonych poglądów i wartości w sposób wskazujący na ich oczywistość i obiektywność; bez zadawania pytań czy szukania dialogu z publicznością. Ta zaś jest tym samym wtłaczana w rolę drugiej „osoby”, rolę ucznia, pustego naczynia, które powinno być napełnione. Publiczność oczekuje, że zostanie nauczona patrzenia na dzieło sztuki zgodnie z zasadami i systemem reprezentatywnym dla danej kultury. Zwiedzające „oko” jest więc dyscyplinowane, ograniczane, bez możliwości zabierania głosu¹⁴. Takie „ustawienie” galerii sprawia, że dzieło sztuki zajmuje miejsce trzeciej „osoby”, o której się mówi, ale nie z którą się rozma-

wia czy dyskutuje. Jest to dominujący typ edukowania w muzeach sztuki.

Edukacja „oka estetycznego”

Wizualna organizacja przestrzeni skonstruowana tak, by spotkać i stymulować „estetyczne oko”, to galeria typu „biały sześcian” (*white cube*) zakładająca, że dopuszcza widzów do kontemplowania sztuki bez przeszkadzania i przerywania przez otwarte działania edukacyjne. Zabieg ten zmierza do przywrócenia „pierwszoosobowości” dziełom sztuki poprzez zostawienie ich samych i wolnych, by podjęły dialog z widzami bez żadnego pośrednictwa. Tak jednak nie jest – rzeczywista pierwsza „osoba” kryje się za pozornie neutralnymi białymi ścianami i nie daje żadnych wskazówek czy wyjaśnień do ekspozycji. To zwiedzający jest pośrednio lub wprost „proszony” o wejście w rolę pierwszej „osoby”, o dopasowanie „estetycznego oka”. Jednak bez pomocy – „przewodnictwa” ze strony tekstu, podpisów lub tematycznych czy chronologicznych tablic – widz musi odgrywać rolę pierwszej „osoby”, bazując na własnej intuicji i upodobaniach. Najbardziej charakterystyczne dla tego typu edukacji są zatem warsztaty w przestrzeni wydzielonej z ekspozycji, gdzie uczący się mogą eksperymentować z językiem ich własnej ekspresji (i edukować „estetyczne oko”), nie zakłócając tym samym „uświęconych” sal ekspozycyjnych¹⁵. Dzieła sztuki są więc tu także nieme, tyle że w bardziej subtelny sposób. Ich rolą jest nie mówić, ale po prostu być.

Praktyka edukowania „estetycznego oka” jest także wykorzystywana w muzeach sztuki.

Edukacja „oka pożądanego”

Trzecia dominująca praktyka¹⁶, z jaką możemy mieć do czynienia w warunkach galeryjnych, to edukowanie „oka pożądanego”, które może być porównywalne z edukacją obydwu wcześniejszych – „oka zdyscyplinowanego” i „oka estetycznego”. Tak jak to pierwsze, „oko pożądanego” jest edukacyjnie otwarte, co znaczy, że wizytujący są uczącymi się; tak jak w edukacji „oka estetycznego” natomiast jest nacisk na budowanie z dziełem sztuki relacji zindywidualizowanych opartych na personalnych preferencjach. Jednakże w odróżnieniu od poprzednich praktyk, w edukacji „oka pożądanego” galeria/muzeum stara się aktywnie stymulować u widzów „pierwszoosobowość”. Uczący się/widzowie proszeni są, by postawili się w roli nie tylko oglądających, ale i kulturowych autorytetów, np. poprzez możliwość dopisania własnego opisu dzieła sztuki. Rola edukatora powinna być zatem zbliżona w tym wypadku do roli tego, który pomaga wykształcić

indywidualne pożądanie wiedzy u uczącego się, a także do roli kulturowego operatora. W najbardziej radykalnych przypadkach pozycja dzieła sztuki czy nawet instytucji galerijnej samej w sobie staje się trzecią „osobą”, obiektem, który choć widoczny, nie „mówi”.

Helene Illeris próbuje wyodrębnić jeszcze inną możliwą relację pomiędzy instytucją, zwiedzającym i dziełem sztuki. Nazywa ją edukacją „przyjaznego oka”¹⁷. Przytaczane przez nią przykłady pokazują tego rodzaju praktyki, które – co najistotniejsze – „dają głos” dziełu sztuki, w związku z czym prowadzony jest dialog pomiędzy dwoma „osobami” (wizdem i dziełem sztuki). To umożliwia zaprzyjaźnienie się z dziełem sztuki wynikające z „osobistego” poznania – bez pośrednictwa instytucji/głosu kuratorskiego.

Edukowanie „oka” na wystawie „Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz...”

Edukacja „oka zdyscyplinowanego”

Ten rodzaj prowadzenia „oka” jest, jak wspomniałem, mocno związany z muzeum sztuki i Muzeum Narodowe w Poznaniu nie jest tu wyjątkiem. Już sama koncepcja wystawy, a więc prezentowanie wyników badań kuratora, wpisuje się w ten rodzaj edukacji. Widz przeprowadzany był przez wystawę w jeden określony sposób – najpierw prolog, następnie *clou* wystawy, czyli prezentacja twórczości związanej bezpośrednio z pracownią w Hotelu Europejskim, idąc dalej obejrzeć mógł rysunki i akwarele, by zakończyć na epilogu. Miało to na celu pokazanie źródeł twórczości trzech głównych artystów, których nazwiska wymienione były w tytule (prolog), oraz recepcję tejże twórczości przez artystów kolejnego pokolenia (epilog). O takiej roli poszczególnych części budujących wystawę informowały wydruki w dużym formacie umieszczone w salach ekspozycyjnych. Teksty te wskazywały często konkretne dzieła i pokazywały powiązania między nimi. Widz dostał zatem niejako „kompletny” zestaw dzieł¹⁸.

2. Widok patio w nowym gmachu muzeum, głównej części wystawy z obrazami powstałymi w Pracowni w Hotelu Europejskim

2. The view of the patio in the new building of the museum, the main part of the exhibition with the paintings created in the Studio in Hotel Europejski

W edukację „oka zdyscyplinowanego” wpisują się także wykłady ekspertów na tematy podejmowane przez wystawę oraz oprowadzania kuratorskie¹⁹.

Edukacja „oka estetycznego”

Obrazy tworzące ekspozycję nie zostały co prawda powieszone na białej ścianie (*white cube*), jednak stworzona przez autora aranżacji plastycznej przestrzeń starała się być neutralna i eksponująca przede wszystkim dzieło. Artysta zadbał o to, by nic (czy też niemal nic) nie zakłócało spokoju dzieł. Tablice w dużym formacie opisujące poszczególne części wystawy (które nie powinny tam być, biorąc pod uwagę modelowy rodzaj edukacji „oka estetycznego”) zostały „zneutralizowane” przez artystę za pomocą białego koloru. Nie wyróżniały się więc wizualnie i nie przyciągały do siebie zwiedzających, ponadto umieszczone były tak, by widz na nie nie wpadał. Wyjątek stanowiły opisy przed salą z rysunkami i akwarelami, które umieszczone zostały przy wejściu do niej, po prawej stronie. Warto też dodać, że zaproponowany przez niego sposób powieszenia obrazów powodował często ich oddzielenie od podpisów²⁰.

Co jednak odróżniało tę aranżację od modelowej, to fakt funkcjonalizowania dzieła sztuki. W klasycznym „białym sześcianie” obraz jest eksponowany w taki sposób, by nic nie zakłócało jego odbioru. Odległości między poszczególnymi obiektami są tak zorganizowane, by nie wpływały na siebie. I na pierwszy rzut oka taka właśnie wydawała się być ta ekspozycja – artysta naciskał, by oprócz obrazów nic nie pojawiło się w prze-





3. Fragment ekspozycji „Epilogu” – nawet na zdjęciu trudno dostrzec podpisy, widać też ich rozmieszczenie, które często utrudniało połączenie ich z obiektem
3. Fragment of the „Epilog” exhibition – even in the picture it is hard to see the captions, we can also see the way they were located which often made it difficult for the public to connect them with the object they referred to

strzeni wystawy, gdyż mogłoby to wpływać na ich odbiór przez widza²¹. Nie przeszkodziło mu to jednak w powieszeniu obrazów „piętrowo”, w wielu rzędach²², do tego tak, by kompozycja, jaką tworzyły na ścianie, stanowiła harmonijną całość. Mimo tej niekonsekwencji i tak edukowanie „oka estetycznego” było wyraźne.

Charakterystycznym sposobem edukowania tego „oka” jest prowadzenie edukacji poza samą ekspozycją. W tym przypadku warunek ów był spełniony niemal w 100 procentach²³. Część tzw. dokumentacyjna, choć umieszczona na planie wystawy, nie uzyskała jednak „statusu” kolejnej jej części – nie miała swojego opisu i nie była wymieniana przy prezentowaniu koncepcji całości²⁴. Można, więc powiedzieć, że była „wykluczona”, umieszczona poza głównym nurtem. Ten status mimowolnie udzielał się zatem i zaistniałym tam działaniom – stanowisku do pisania własnych recenzji, księdze pamiątkowej czy katalogowi wystawy pozostawionemu do korzystania zwiedzającym. Pozwolenie na umieszczenie tamtych elementów – niemal dowolnie, czyli bez cenzury (i większego zainteresowania) plastyka – potwierdza status tej sali jako „wykluczonej”, a więc nieistotnej dla całej koncepcji ekspozycji.

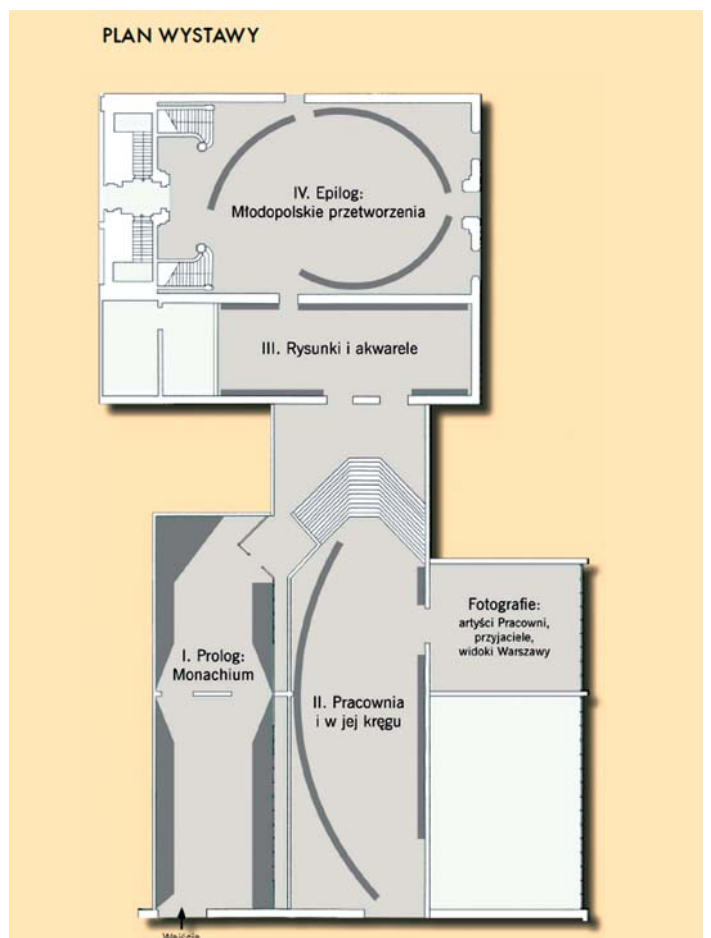
5. Plan wystawy

5. Plan of the exhibition

(Fot. 2-4 – P. Szaradowski)



4. Tablice te umieszczone były w głównej części wystawy, w patio widocznym na ilustracji 2 są niemal niewidoczne
4. The boards were located in the main part of the exhibition, in the patio presented in the picture no. 2 they are almost unnoticeable



O dominacji estetyki na wystawie świadczy także fakt, że cztery ławki przygotowane przez plastyka na moją i kuratora prośbę nie spełniały dobrze swojej funkcji. Pomalowane na neutralny kolor stanowiły kolejny element „dekorujący”, ustawione były bowiem nie dość, że blisko siebie, to jeszcze prostopadle do obrazów.

Edukacja „oka pożądanego”

Elementami programu edukacyjnego były przede wszystkim lekcje muzealne, prowadzone w taki sposób, by możliwie często oddawać zwiedzającym wystawę „pierwszoosobowy” głos. W tę tendencję również wpisywały się ulotki edukacyjne dla dorosłych. Skonstruowane były w następujący sposób: z jednej strony widniała reprodukcja obrazu z prośbą o jego odnalezienie i przyjrzenie się mu, a następnie ustosunkowanie się do krytyki umieszczonej z drugiej strony ulotki. Fragmenty recenzji obrazów wyrażały negatywne opinie piszących. Tak więc widz skonfrontować miał obrazy należące niewątpliwie i bezdyskusyjnie do klasyki polskiego malarstwa (np. *Babie lato* Józefa Chełmońskiego) z ich krytyką. Zmuszany był zatem wobec dwóch przeciwstawnych ocen zająć własne stanowisko, tym samym wejść w rolę pierwszej „osoby”. Co więcej, zwiedzający mógł napisać własną recenzję wybranego przez siebie obrazu i wrzucić ją do przygotowanej urny. Nie było to oczywiście proste, ale niektórzy poradzili sobie zupełnie dobrze, i co cieszy – patrząc na obraz, odwoływali się do swoich przeżyć, doświadczeń, nadawali mu własny sens. Przykłady:

Podoba mi się obraz „Babie lato” J. Chełmońskiego, ponieważ kojarzy mi się z wakacjami. Jest tam upalny dzień, kiedy można się opalać. Ja osobiście bardzo lubię psy, więc najchętniej weszłabym do obrazu i zaprzyjaźniłabym się z tym czarnym kundelkiem. Podoba mi się też to, że jest on przedstawiony na łące. Lubię łąkę, bo można się tam wybiegać i pobawić. Nie potrafiłabym go skrytykować [tego obrazu – P.S.].

Kocham malarstwo, ale są niektóre obrazy, które poruszają mnie do głębi. Przenoszą mnie do innego świata, przywołują wspomnienia z odległych lat. I tak jest z obrazem W. Tetmajera „Muzykanci w Bronowicach”. Poczulałam zapach wsi, zapach błota. Cisza w polu, a we wsi gwar. Przednówek. Kto nigdy nie zaznał wsi dawniej, to dla niego to tylko pusty obraz.

Bardzo realistyczny, wydaje się prawdziwy. Bardzo wciągą. Patrzyłam godzinami. [Sanie przed chatą, Antoni Piotrowski].

Co ciekawe część zwiedzających potraktowała możliwość anonimowej wypowiedzi jako okazję do podzielenia się uwagami natury ogólnej²⁵.

Helene Illeris przytaczała również praktyki edukacyjne „oka przyjaznego”, trudno mi jednak wskazać podobne w ramach tej wystawy. Tego rodzaju praktyka zależna jest niemal wyłącznie od edukatora, który nawet przy takiej ekspozycji, która tłumi „głos” dzieła sztuki może pomóc nawiązać „przyjacielską” relację między dziełem a widzem. Za ich nieobecność tutaj uderzam się w piersi.

Podsumowując, silne podporządkowanie estetyce stało się czynnikiem dominującym i spowodowało, że edukowane było głównie „oko estetyczne”. Przy tak mocno akcentowanej aranżacji plastycznej nawet „dyscyplinujący” głos kuratora schodził na drugi plan, nie mówiąc już o edukacji „oka pożądanego”, którego potrzeby zostały spełnione w niewielkim stopniu.

* * *

Wymienione powyżej rodzaje edukowania pokazują relacje między trzema „osobami”. Wśród nich nie pojawia się edukator muzealny. Przynajmniej nie wprost. Konieczne jest jednak wyraźne wskazanie zakresu jego obowiązków i kompetencji w poszczególnych modelach edukacji. Otóż ustawienie galerii dla „oka zdyscyplinowanego” mocno ogranicza działalność muzealnych edukatorów. Choć edukacja jako taka jest wpisana w przestrzeń ekspozycji, to jednak głos dominujący ma instytucja/kurator. Edukator sprowadzony jest zatem do roli biernego pośrednika wiedzy – wystarczy przekazać mu materiały, a on „przeleje” zawarte w nich informacje w głowy zwiedzających. Nie wymaga się od niego więcej. Nieco inaczej jest przy edukowaniu „oka estetycznego”, gdzie edukator może wykazać się kreatywnością, jednak wszystkie działania odbywają się poza ekspozycją. Jego praca oddzielona jest więc od dzieła sztuki – można powiedzieć, że pracuje w swego rodzaju izolacji. Wreszcie „pożądanego oko” widza przynosi najwięcej wyzwań. By wyjść naprzeciw oczekiwaniom widzów, edukatorzy angażowani są w prace przy wystawach, co skutkuje wyraźną obecnością edukacji w przestrzeni galerii/muzeum. Oczywiście edukacji dającej zwiedzającym możliwość zajęcia pozycji „pierwszoosobowej”. Przy edukowaniu zaś „oka przyjaznego” rola edukatora staje się niemal kluczowa, gdyż to on jest pośrednikiem między widzem a dziełem sztuki i znacznie ułatwia im nawiązanie „przyjacielskiej” relacji

Nawet jeśli instytucja (galeria/muzeum) nie wyraża wprost, jaki model edukowania wybiera, to łatwo można się o tym przekonać, obserwując przygotowania do wystawy (nie bez znaczenia była więc relacja

z przygotowań, którą zamieściłem na początku). Rozpoczęcie mojej pracy na kilka miesięcy przed wystawą sugerowało, że edukowanie „oka pożądanego”, które preferowałem, zaistnieje silniej. Większość działań przeze mnie planowanych zmierzała w tym właśnie kierunku²⁶. W realizacji jednak dominujący stał się model edukowania „oka estetycznego”, co jednocześnie powodowało spychanie działań edukacyjnych poza przestrzeń ekspozycji. Rezultat na szczęście nieco odbiegał od „wzorcowego” rozwiązania²⁷.

W ten sposób dochodzimy do najważniejszej kwestii. Otóż sprawa miejsca edukacji w przestrzeni

wystawy czasowej wymaga wieloosobowej dyskusji na szerokim forum. Edukatorzy są bowiem mocno związani z modelem, jaki reprezentuje (świadomie bądź nie) instytucja, w której działają. W zależności od otwartości jednostki (muzeum/galerii) wysiłki edukatorów mogą wydawać obfity plon lub nie przynosić większych rezultatów. Dlatego też bardzo potrzebna jest publiczna debata nie tyle o samym zagadnieniu edukowania, ale modelu instytucji muzealnej, który byłby w stanie wyjść naprzeciw „pożądanym oczom” zwiedzających.

Przypisy

¹ Jest ona między innymi profesorem nadzwyczajnym sztuki i kultury wizualnej w Duńskiej Szkole Edukacji przy Uniwersytecie w Aarhus, profesorem edukacji artystycznej na Telemark University College (Norwegia), a także koordynatorem duńskiego projektu badawczego „Kultura wizualna w edukacji”.

² H. Illeris, *Visual events and the friendly eye: modes of educating vision in new educational settings in Danish art galleries*, „Museum and Society”, 2009, 7(1), s. 16-31. W listopadzie 2010 r. Muzeum Narodowe w Poznaniu wydało książkę, w której można znaleźć polskie tłumaczenie tekstu H. Illeris – zob. *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, red. J. Skutnik, M. Szela, Poznań 2010, s. 203-242.

³ Muzeum występowało do ministerstwa (MKiDN) o dofinansowanie wystawy. Terminem nieprzekraczalnym składania wniosków był 30 listopada 2009 roku. Zadanie więc nie było łatwe, gdyż w tamtym czasie autorowi znane były jedynie ogólne założenia wystawy, jej układ merytoryczny i kilka najważniejszych obrazów, jakie miały się na niej znaleźć.

⁴ W złożonym projekcie działania edukacyjne obejmowały 6,35% budżetu całej wystawy.

⁵ Etapu realizacji nie doczekały audio-przewodniki, kiosk multimedialny i teczki z kartami prac, jakie mieli otrzymywać uczniowie podczas lekcji na wystawie. Nie została także przygotowana ulotka, która miała być rozesłana do szkół. Ograniczono też o połowę liczbę weekendowych warsztatów dla dzieci. Pojawiły się za to nowe pomysły niewymagające angażowania dodatkowych funduszy: urna, do której można było wrzucać napisane opinie o obrazach (związana z ulotkami edukacyjnymi dla dorosłych – o tym poniżej); przygotowanie dwóch dokumentów w formie PDF do pobrania na stronie wystawy. Jeden z nich zawierał szczegółowy program edukacyjny, drugi zaś koncepcję wystawy, jej plan z opisami poszczególnych jej części, skróconym opisem działań edukacyjnych i możliwościami ich realizacji (np. jak zamawiać lekcje) oraz informacjami praktycznymi.

⁶ „Cztery pory roku” – dla dzieci ze szkół podstawowych (z warsztatem plastycznym): „Pracownia artysty” –

dla wszystkich grup szkolnych od szkół podstawowych do ponadgimnazjalnych, oraz „Polska sztuka II połowy XIX wieku” – dla uczniów szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych.

⁷ Miały one formy zakładki, na których z jednej strony była umieszczona reprodukcja jednego z obrazów prezentowanych na wystawie wraz z poleceniem jego odnalezienia, z drugiej zaś przywołany był fragment krytyki tego dzieła z ówczesnej prasy. Wybrane obrazy do tych ulotek to: *Powrót z balu* i *Babie lato* Józefa Chełmońskiego, *Orka* Stanisława Witkiewicza i *Duma Jaremy* Stanisława Masłowskiego.

⁸ Najciekawsze z nich miały być opublikowane na stronie internetowej muzeum.

⁹ Przewodnik *Cztery pory roku* składał się z 16 stron, na których przywoływane były obrazy z ekspozycji. Każdorazowo związane było to z możliwością rozwiązania zadania. Posługiwanie się nim wymagało umiejętności czytania, dlatego dzieci sześciolatnie i nieco młodsze korzystały w tym zakresie z pomocy towarzyszących im opiekunów.

¹⁰ Niestety w związku z katastrofą prezydenckiego samolotu w Smoleńsku (10.04.2010) i ogłoszeniem tygodniowej żałoby narodowej program warsztatów uległ znaczącym zmianom. Odbyły się tylko dwa z nich i do tego w innym, niż początkowo planowano, terminie.

¹¹ W oryginale: *education of the disciplined eye, the aesthetic eye* oraz *the desiring eye*. Zob. H. Illeris, *op. cit.*, s. 19.

¹² Do wydanej w 1996 r. książki *Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis*. Zob. *ibidem*, s. 18.

¹³ *Ibidem* (tłum. P. Szaradowski).

¹⁴ Illeris zauważa, że w praktyce, ze względu na widoczność przewodnika i jego bezpośredni kontakt z uczącymi się, przyjmowanie „oka zdyscyplinowanego” jest kwestionowane, rodzące wątpliwości zarówno ze strony oprowadzanych, jak i samego oprowadzającego. Przewodnik może także okazjonalnie scedować „pierwszoosobowość” na słuchaczy lub nawet na dzieło sztuki, co zdarza się dużo rzadziej. Tak naprawdę przewodnicy są często narażeni na zarzuty kuratorów, że to, co robią z dziełami sztuki, przeszkadza oryginalnym, pierwotnym intencjom kuratorów. Zob. H. Illeris, *op. cit.*, s. 20.

¹⁵ Ponieważ warsztaty często odbywają się na zewnątrz ekspozycji, nie zaskakuje fakt, że żyją one własnym życiem, odłączone od aktywności związanych z ekspozycją. W rzeczywistości, zupełnie różne praktyki warsztatowe nie mają często bezpośredniego przełożenia na „znawstwo”. Zob. H. Illeris, *op. cit.*, s. 21.

¹⁶ Według autorki ten model edukacji zyskał na znaczeniu i popularności w ostatnich 10 – 15 latach wraz z „niepowodzeniem” modernistycznego muzeum. Został stworzony, by mogły się spotkać potrzeby dużych grup zwiedzających, które wypierają elitarne żądania „estetycznego oka”. Zob. *ibidem*.

¹⁷ *Education of the friendly eye*. Zob. *ibidem*, s. 24 i dalsze.

¹⁸ Widz miał się zapoznać ze stanem badań i przyswoić go jako „oczywisty” i „obiektywny”, a więc znakomicie wpisujący się w ten model edukacji.

¹⁹ Tu, tak jak wspominałem za Illeris, mogło dojść do pojawienia się pytań czy wątpliwości zarówno wśród widzów, jak i zaproszonych z zewnątrz ekspertów, przez co „oko” wymykało się „zdyscyplinowaniu”.

²⁰ Ponadto były one małe w porównaniu do przestrzeni wokół, a ich kolor (tło dla czarnych liter) niemal identyczny co ściany. To sprawiało, że były one słabo widoczne.

²¹ Okazało się to jednym z najbardziej neurałgicznych momentów podczas pracy przy wystawie. Otóż w przygotowanej przeze mnie książeczce-przewodniku *Cztery pory roku* znalazła się informacja o oznaczeniu obrazów w niej wymienionych brązowym, pełnym kołem. Miały się one znaleźć w sąsiedztwie tychże obrazów. I tu pojawił się problem, tzn. aranżujący wystawę artysta był temu przeciwny, argumentując, iż będzie to zakłócać odbiór dzieł. Ostatecznie sytuacja rozwiązana została w ten sposób, że to on zdecydował co do wielkości i koloru oznaczeń, starając się maksymalnie je neutralizować, pozbawiając je tym samym ich podstawowej roli.

²² *Główna ściana została zakomponowana w gestym, piętrowym układzie, co jest nawiązaniem do wystaw dziewiętnastowiecznych* – z tekstu opisującego tę część ekspozycji.

²³ Pierwszym wyjątkiem, o czym wspominałem wyżej, były teksty informujące o poszczególnych częściach wystawy (*nota bene* pisane przez kuratora i wpisujące się w edukację „oka zdyscyplinowanego”). Drugim były wspomniane w przypisie 21 koła umieszczone przy podpisach obrazów pojawiających się w książeczce dla rodzin *Cztery pory roku*.

²⁴ Opis tej części wystawy w ogóle nie powstał, w związku z czym nie pojawił się także we wspomnianym pliku PDF czy ulotce informacyjnej. Ponadto przy oprowadzaniu kuratorskim sala ta była pomijana.

²⁵ Łącznie wrzucono 78 kartek, z czego 23 (29,5%) związane były ze zgłoszeniem jakiegoś problemu (ponad połowa tych głosów (13) zwracała uwagę na zbyt wysokie powieszenie obrazów). Zaś 4 głosy (5%) nic nie wносиły, tzn. anonimowy autor zaznaczał jedynie swoją obecność na wystawie. Pozostałe kartki zawierały opisy od jednosłownych („Ładny!”) po wielozdaniowe, jak wyżej cytowane.

²⁶ Ulotki edukacyjne dla dorosłych czy książeczka-przewodnik. Nie udało się, jak wspominałem, zrealizować audio-przewodników, uruchomić kiosku multimedialnego czy kart pracy do lekcji muzealnych dla uczniów. Działania te mogły wprowadzać dodatkowe „głosy” do istniejącej ekspozycji, a zatem prowokować widzów do wejścia w rolę pierwszej „osoby”.

²⁷ Chciałem w tym miejscu bardzo serdecznie podziękować wszystkim, dzięki którym pracy ten program edukacyjny mógł zaistnieć. Przede wszystkim Marcinowi Szelągowi oraz koleżankom i stażystom z Działu Edukacji, a także Tomaszowi Niziołkowi, dzięki któremu moje pomysły przybrały realny kształt.

Piotr Szaradowski

The Space of a Temporary Exhibition in the Museum versus Educational Activities

The main purpose of the article is to indicate several possible models of education and confront them with the Polish museum practice. For the purpose of this paper I refer to a specific educational programme, created by the author of this article, who participated in the exhibition “Chelmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie (1874-1883)” organised by the National Museum in Poznań on 21.03-6.04.2010. This gave me a chance to analyse and discuss not only the educational programme but also its preparation. In order to reduce the emotional sphere I would like to refer to an external “criterion” – the models of education described by Helene Illeris in the article of 2009 on educational practices in Danish museums (*Visual events and the friendly eye: modes of educating vision in new educational settings in Danish art galleries*). She writes about the education of a “disciplined eye”, “esthetic eye”, “desiring eye” and, finally, the “friendly eye” – she analyses them and connects them with particular types of museums/galleries.

Attentive observation of the solutions applied during the said temporary exhibition allowed me to define the dominating type of educating the “eye” and its relation to the remaining types. In the exhibition in Poznań the foreground was dominated by a visual arrangement which referred to the “esthetic eye”. The education of the “disciplined eye” was slightly less prevailing. The “desiring eye” was the least dominant and the “friendly eye” was kept completely in the background.

At the end the figure of the museum educator is presented, together with his or her scope of duties and qualifications in particular models of education. It turns out that educators are closely related to the model represented by the institution in which they work. Depending on the level of openness of the institution (museum, gallery), educators’ efforts may yield significant harvest or no greater results. Therefore, I would like to encourage a broad discussion not only about the sole issue of education but also about the model of a museum as the institution able to meet the expectations of contemporary audience.

Katarzyna Renata Hryszko, Izabela Suchocka

SZTUKA LEKCJI O DZIAŁANIACH EDUKACYJNYCH GALERII IM. SLEŃDZIŃSKICH W BIAŁYMSTOKU

Galerię im. Sleńdzińskich w Białymstoku powołano do życia w okresie zmian ustrojowych, kiedy wiele instytucji kultury, również galerii i muzeów, ulegało likwidacji bądź reorganizacji. Ta pierwsza w naszym mieście gminna instytucja kultury powstała na bazie darowizny Julitty Anny Sleńdzińskiej-Zakrzewskiej, pianistki i klawesynistki, spadkobierczyni wielopokoleniowego, artystycznego rodu wileńskiego. Akt notarialny podpisano w kwietniu 1992 r., dwa miesiące później ofiarodawczyni przegrała walkę z ciężką chorobą. W listopadzie tego roku prezydent miasta powołał kierownika placówki, zatrudniono pierwszych pracowników.

Na tymczasową siedzibę wyznaczono część pomieszczeń dawnej bożnicy żydowskiej. Budynek był wzniesiony w latach 1935-1936 przy ulicy Polnej, obecnie Waryńskiego. Jego fundatorem był Samuel Cytron, jeden z najbogatszych fabrykantów Białegostoku. Bożnica po wojnie została poddana wielu przebudowom, zachowała jednak modernistyczną elewację z dwoma ryzalitami i półkoliście zakończonymi oknami.

Celem działalności galerii jest gromadzenie, opracowywanie, udostępnianie i upowszechnianie spuścizny Sleńdzińskich oraz zbiorów związanych tematycznie z kulturą polskich Kresów Wschodnich. W ciągu ponad 17 lat działalności zbiory te znacznie się powiększyły, głównie dzięki darowiznom i zakupom. Dar Julitty Sleńdzińskiej stanowi ok. 30% obecnej kolekcji (brano pod uwagę jednostki inwentarzowe), na którą składają się obrazy olejne, rzeźby i płaskorzeźby, rysunki i szkice, grafiki, meble, instrumenty muzyczne i rzemiosło artystyczne. Oddzielny dział stanowią archiwalia: rękopisy, dokumenty, fotografie oraz pamiątki związane

z rodziną Sleńdzińskich. Od kilku lat do zbiorów pozyskujemy dokumenty związane z życiem artystycznym Białegostoku, m.in. otrzymaliśmy archiwalia dotyczące działalności białostockiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków.



1. Przebrani za „Mistrza z Wilna”, 2006

1. In disguise of the “Master from Vilnius”, 2006

Galeria to kameralne, monograficzne muzeum prezentujące na wystawie stałej twórczość Ludomira Słędzińskiego w dwóch salach o nazwach: „Nad Wilią” oraz „Nad Wisłą”, odnoszących się do okresów w twórczości artysty, uzupełnioną o dzieła jego dziada Aleksandra i ojca Wincentego. „Ludomir z Wilna”, jak sam podpisywał obrazy, podzielił los wielu repatriantów, musiał opuścić rodzinne miasto, po wojnie mieszkał w Krakowie. W sali wystaw czasowych organizujemy ekspozycje historyczne i artystyczne związane tematycznie z Kresami oraz z białostockim środowiskiem artystycznym. Salę tę z konieczności wykorzystujemy również do prowadzenia warsztatów plastycznych, na czas ich trwania rozstawiane są stoły i krzesła. Sytuacja lokalowa uległa poprawie w 2005 r., kiedy uzyskaliśmy niektóre z pomieszczeń po likwidowanych zakładach krawieckich zajmujących część bożnicy, jednak nadal jest ona daleka od ideału. Zdarza się, że zmuszeni jesteśmy demontować fragment wystawy stałej, aby uzyskać większą powierzchnię pod wystawę czasową.

W naszej działalności edukacyjnej współpracujemy głównie ze szkołami podstawowymi, ale również gimnazjami i grupami studenckimi. Szczególnie zapraszamy uczniów klas początkowych na lekcje muzealne prowadzące do bliższego poznania warsztatu artysty malarza czy rzeźbiarza. Z doświadczenia wiemy, że niejednokrotnie wizyta w Galerii im. Słędzińskich jest pierwszą wizytą w muzeum, dlatego też na początku większości spotkań zwracamy uwagę na specyfikę miejsca i sposób zachowania. Bardzo ważny wydaje nam się pierwszy kontakt z grupą, stworzenie miłej

i przyjaznej atmosfery. Edukator przedstawia się grupie oraz informuje, na czym będą polegały zajęcia.

Każdy z pracowników kształtuje własną koncepcję pracy, niejednokrotnie korzystamy z istniejącego już dorobku w tej dziedzinie, a wymiana doświadczeń bardzo nam pomaga. Niezwykle inspirującym wzorem były dla nas warsztaty muzealne organizowane przez Pracownię Działań Muzealnych Zamku Królewskiego w Warszawie.

Początki działań edukacyjnych

Już w styczniu 1993 r., w czasie ferii zimowych, zaprosiliśmy do galerii młodzież na „Spotkania z plastyką”. Dzieci zainspirowane serią obrazów Ludomira Słędzińskiego *Talia moich kart* rysowały swoją kartę – portret bliskiej osoby. Prace pokazaliśmy na wystawie pt. „Debiuty obok mistrza”. *Byliśmy przejęci i dumni, gdyż z portretów spoglądali na nas Ludomir, Irena i Julitta Słędzińscy* – napisali uczniowie w pamiątkowej księdze. Takie były początki edukacji w galerii, jeszcze przed jej oficjalnym otwarciem, które miało miejsce 31 kwietnia 1993 roku. Chodziło nam o „oswajanie” z nową placówką, wyrosłą na zapleczu centrum miasta, wśród wieżowców i bloków. *Zależy nam na tym, aby rozniecać twórcze pomysły i inspirować do nieskrępowanego myślenia. Chcemy tworzyć tutaj artystyczną atmosferę. Przekonać dzieci, że można porozumiewać się nie tylko za pomocą słów, ale kreską czy plamą* – to fragment wypowiedzi kierownika galerii z 1995 r., Stanisławy Gryniewicz, dla lokalnej prasy.

W ciągu 17 lat działalności wypracowaliśmy programy edukacyjne dla grup szkolnych.

Program edukacyjny dla klas 0-III szkół podstawowych (lekcje muzealne i warsztaty plastyczne)

Grupom zorganizowanym proponujemy czterokrotne w roku szkolnym wizyty w galerii. Są to zazwyczaj dwie lekcje muzealne oraz dwa warsztaty plastyczne. Najczęściej nauczyciele



2. Warsztaty plastyczne – prace wykonane techniką tuszu lawowanego, 2007

2. Art workshops – works made in the ink wash technique, 2007

decydują się na trzyletnią współpracę. Wówczas klasa przechodzi przez cały zaproponowany przez nas program edukacyjny dostosowany do wieku i możliwości poznawczych dzieci. Zajęcia teoretyczne i praktyczne trwają około jednej godziny. W ramach biletu zapewniamy potrzebne materiały plastyczne. Kalendarz zajęć edukacyjnych wypełnia się zazwyczaj w dwóch pierwszych tygodniach roku szkolnego.

Wizytę w galerii rozpoczynamy od ogólnego zapoznania ze zbiorami, tzw. interaktywne zwiedzanie. Jest to pierwsze spotkanie z twórczością i dziejami rodu artystów z Wilna. Zwracamy uwagę na wnętrze, w którym się znajdujemy, wprowadzamy nowe terminy. Przybliżamy znaczenie słów: zabytek, wystawa, kolekcja, galeria, muzeum. Dzieci poznają takie terminy, jak: portret, autoportret, pejzaż, rzeźba, płaskorzeźba. Lekcję uzupełniamy o część pokazową związaną z warsztatem przyszłego malarza. Pokazujemy materiały i narzędzia do pracy twórczej: płótno lniane, blejtram, sztalugę, pędzle, paletę, szpachelkę, odtwarzamy doznania zmysłowe, które towarzyszą pracy malarskiej (zapach farb, terpentyny). Na koniec wybrane dzieci pozują do zdjęcia przebrane za artystę malarza – Ludomira Sleńdzińskiego (beret, okulary, paleta, kilka pędzli).

Klasie pierwszej proponujemy lekcję „Muzyczne inspiracje”. Na ekspozycji odnajdujemy instrumenty muzyczne: pianino, klawesyn, także te namalowane bądź wyrzeźbione. Pokazujemy dzieła, w których muzyka była inspiracją dla artysty. Staramy się odpowiedzieć na pytanie: czy muzykę możemy namalować? Dzieci w trakcie lekcji wysłuchują krótkich utworów muzycznych i próbują przedstawić muzykę językiem plastyki w formie zapisu liniowego za pomocą ołówka oraz przedmiotowego za pomocą kasztanów i orzechów.

„Tajemnice warsztatu malarza” to lekcja muzealna przeznaczona dla klas drugich szkół podstawowych. Na początku następuje krótkie wprowadzenie dotyczące warsztatu malarskiego. Poprzez pokaz slajdów i rozmowę prowadzoną z uczniami objaśniamy technikę malowania farbami temperowymi, sposób wytwarzania tych farb oraz możliwość wykorzystywania wyłącznie ograniczonej, symbolicznej gamy barw w okresie średniowiecza. Wszystkie kwestie wyjaśniamy na konkretnych przykładach, wprowadzając również dzieła wykonane przez Ludomira Sleńdzińskiego. Następnie dzieci skupiają się wokół stołu z materiałami i narzędziami służącymi do samodzielnego wytwarzania farby temperowej i olejnej. Zaczynamy od omówienia naturalnych barwników znajdujących się w stanie sypkim, jak: ultramaryna, zieleń chromowa, cynober, suszony szafran, a także barwników ziemnych: siena palona,

ugier złoty, umbra cypryjska. Kontynuujemy zapoznanie dzieci z naturalnymi minerałami, z których wytwarza się barwniki, np. malachit, lapis lazuli. Do zajęć potrzebujemy również wagi szalkowej, tygielków z tłuczkami, szpachelki, jaja kurzego, wody i oleju lnianego. Kolejne etapy to przygotowanie przez uczniów farby temperowej i olejnej. Podkreślamy właściwości danych farb i zwracamy uwagę na zastosowane podobrazie. Lekcję kończymy wykonaniem pamiątkowej fotografii całej klasy przed warsztatem malarza.

Podobnie rozpoczynamy lekcję „Tajemnice warsztatu rzeźbiarza”, z tym że odwracamy kolejność działań. Na początku następuje poszukiwanie rzeźb i płaskorzeźb na ekspozycji, potem prezentacja materiałów i narzędzi rzeźbiarskich. Staramy się wyjaśnić, czym jest rzeźba, z czego i jak powstaje oraz jak pracują rzeźbiarze. Kolejnym etapem jest krótki pokaz multimedialny form wykonanych w różnych materiałach i okresach, od najstarszych do najnowszych. Demonstrujemy narzędzia z warsztatu snycerskiego i pozłotniczego. Na zakończenie proponujemy zabawę w „żywe rzeźby” polegającą na przebraniu się i wzięciu odpowiednich rekwizytów, by móc zaprezentować przed klasą wybraną losowo rzeźbę, której obraz następnie wyświetlamy na ekranie. W kolejnej lekcji pt. „Barwa – kolor”, którą proponujemy głównie dziewięciolatkom, wykorzystujemy projektor multimedialny, pryzmat, latarkę, wiertarkę z umocowanym kołem barw, plansze barwne, przezroczyste folie w kolorach podstawowych, kartoniki z próbkami kolorów. Przypominamy m.in. takie terminy, jak: barwy podstawowe, pochodne, ciepłe, zimne, kolory dominujące, kontrastowe. Rozmawiamy o barwie w obrazie, mówimy o wpływie światła na nasz odbiór barw, o złudzeniach optycznych oraz o nastroju, jaki wprowadzają barwy. Lekcję kończymy wypełnianiem druku edukacyjnego.

W naszej ofercie dla klas trzecich znajduje się również lekcja twórcza – „Kreatywny uczeń”. To zespół działań planowanych jako wstęp do krytyki i samodzielnego wypowiedziania się na temat sztuki. W trakcie lekcji powstaje indywidualna praca zbliżona formalnie do dzieła z kategorii sztuki współczesnej. Jest to okienko slajdu wypełnione różnorodnymi płaskimi materiałami, które w wyniku wyświetlenia na dużym ekranie uzyskuje nowe i zaskakujące walory.

Lekcję „Miasto w dźwiękach klawesynu – barokowa tożsamość Białegostoku” prowadzi pracownik galerii oraz muzyk-klawesynista ubrani w kopie strojów z epoki. Oprócz krótkiego recitalu klawesynowego i opowieści o estetyce muzyki barokowej dzieci słuchają ilustrowanego wykładu o sztuce barokowej na przykładzie zabytków Białegostoku oraz jego historii

związanej z hetmanem Janem Klemensem Branickim. Po wypełnieniu i sprawdzeniu druku edukacyjnego pozują do zdjęcia w makiecie barokowego stroju. Nauczyciel otrzymuje zdjęcia nagrane na płycie. To jedna z naszych najnowszych propozycji adresowana do uczniów klas drugich i starszych.

Podsumowaniem trzyletniego cyklu edukacyjnego jest „Turniej artystyczny”. Poprzez quiz złożony z serii pytań i krzyżówkę utrwalamy z uczniami hasła, z którymi wcześniej zapoznawali się na naszych lekcjach muzealnych. Dzieci pracują w kilkusobowych zespołach, ich zmaganiom towarzyszą spore emocje. Ostatnia konkurencja to układanie puzzli z reprodukcją obrazu lub płaskorzeźby. Oryginał, oczywiście, dzieci odnajdują na wystawie. Dla zwycięskiej drużyny przewidziane są nagrody.

Dużą atrakcją programu edukacyjnego są warsztaty. Staramy się używać dobrych jakościowo materiałów plastycznych, poszukiwać technik, których dzieci w szkole nie stosują, np. rysowanie sepią, sangwiną czy monotypia. Równie ważne jest dobranie do nich odpowiedniego tematu oraz ciekawa inspiracja. Najczęściej są nią dzieła na wystawie stałej lub czasowej, wykorzystujemy również pokazy slajdów. Obrazy na ekspozycji zachęcają do staranności i wytrwałości. Każdy uczestnik wychodzi z galerii z własnoręcznie wykonaną pracą. Warsztaty kończymy wspólnym oglądaniem i omówieniem powstałych prac. Tu zadanie dla edukatora, aby w każdej dostrzec coś dobrego, gdyż w plastyce nie jest tak jak w matematyce, gdzie tylko jeden wynik jest dobry. Efekty często są zaskoczeniem dla uczniów, a nawet ich nauczycieli. Na koniec zajęć widzimy rozpromienione uśmiechem twarze i słyszymy komentarze, które są potwierdzeniem sensu naszej pracy: „To moja najlepsza w życiu praca”, „Nie wiedziałem, że potrafię tak narysować”.

Z danych statystycznych z ostatnich trzech lat wynika, że frekwencja na zajęciach utrzymuje się mniej więcej na stałym poziomie. W 2007 r. przeprowadziliśmy ogółem 499 działań edukacyjnych, w których uczestniczyło 10 798 dzieci, w kolejnym roku było podobnie: 444 zajęcia z udziałem 10 207 dzieci, a w 2009 r. odbyło się 450 lekcji, w których uczestniczyło 9840 uczniów.

Oferta edukacyjna dla klas starszych (klasy IV-VI szkół podstawowych, gimnazja, szkoły średnie)

Uczniowie klas starszych ze względu na podział nauki na jednostki lekcyjne rzadziej niż ich młodszy koledzy odwiedzają naszą galerię, ale również dla nich

mamy przygotowaną ofertę edukacyjną. Są to lekcje muzealne, składające się ze sprofilowanego zwiedzania poszerzonego o pokaz slajdów oraz działań własnych uczniów, np. miniquiz z nagrodami, wypełnianie druku edukacyjnego, działania parateatralne czy plastyczne. Dużą atrakcją są inscenizowane obrazy z przygotowanymi strojami i rekwizytami czy pozowanie w makiecie z wyciętymi miejscami na włożenie twarzy.

Szczególne uwagę zwracamy na aktywizowanie uczniów, poszukujemy nowych form i sposobów, aby lekcje uczynić ciekawszymi i bardziej dynamicznymi. Zwiedzanie staramy się prowadzić w postaci dialogu wspieranego różnego rodzaju pomocami. Jeśli oglądamy rysunek wykonany sangwiną czy sepią, to również pokazujemy tę kredkę. Na stałej wystawie eksponujemy przedwojenną sztalugę jednego z białostockich artystów, podobną do tej, której używał Sleńdziński, a do dyspozycji zwiedzających mamy palety, farby olejne, pędzle z różnego rodzaju włosiem oraz terpentynę i olej lniany, których zapach stwarza namiastkę pracowni artysty. Jeśli oglądamy rzeźby w drewnie, to pokazujemy również narzędzia, którymi tego rodzaju prace się wykonuje – dłuta i pobijak. Najbardziej aktywni uczniowie są nagradzani pocztówkami i zakładkami.

W naszej ofercie edukacyjnej jest lekcja „Motywy mitologiczne w sztuce”. Zwiedzanie ekspozycji ukierunkowane na ten temat jest poszerzone o pokaz slajdów z komentarzem oraz inscenizację wybranych mitów z rekwizytami. „Średniowieczne wtajemniczenie” to opowieść o malarstwie temperowym z pokazem slajdów o malarstwie i rzeźbie gotyckiej oraz poszukiwaniem przykładów wykorzystania tej techniki na wystawie stałej. Dużą atrakcją jest samodzielne sporządzanie farby temperowej oraz próba kaligrafii. Spotkanie pt. „Z portretem przez wieki” uatrakcyjnia „wchodzenie w obraz” – pozowanie wybranych uczniów na tle portretowym z rekwizytami, utrwalone pamiątkową fotografią. Na lekcji „Pejzaż” oraz „Krótka historia rzeźby” zdobytą wiedzę utrwalamy poprzez wypełnianie druku edukacyjnego i jego sprawdzanie. „Witajcie w dwudziestolecie” to lekcja mająca na celu przedstawienie historii, sztuki i mody polskiego dwudziestolecia międzywojennego. Tu również posiłkujemy się opracowanym przez nas drukiem edukacyjnym.

Jednym z ostatnich pomysłów są zajęcia zatytułowane „Uwaga sztuka!”, czyli kreatywne działanie w przestrzeni muzealnej z samodzielnymi próbami krytyki artystycznej. Uczniowie mają możliwość wyrażenia uczuć i emocji związanych z odbiorem dzieł sztuki, przedstawienia ich w formie plastycznej za pomocą form przestrzennych z szarego papieru. Poszukują sko-

jarzeń związanych ze słowem malarz/artysta i wykonują slajd obrazujący jedno z nich.

Od początku naszej działalności edukacyjnej jej odbiorcami były również osoby z niepełnosprawnością fizyczną i intelektualną. Jesteśmy zaprzyjaźnieni z grupami z ośrodków takich jak środowiskowe domy samopomocy czy szkoły specjalne. Zniknęły bariery nieufności, zrodziła się nić sympatii i zrozumienia. W nastrojowych wnętrzach galerii ludzie, często już dorośli, dali się poznać jako utalentowani twórcy. Tu sprawdza się teza, że piękno wpływa na ludzi.

Konkurs plastyczny „Mój Pamiętnik”

W 1994 r. po raz pierwszy ogłosiliśmy konkurs plastyczny inspirowany oryginalnym dziełem Ludomira Sleńdzińskiego – serią obrazów pt. *Mój Pamiętnik* (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). To malarski pamiętnik – osiemnaście plasz opowiadających o życiu i twórczości artysty. Dotychczas odbyło się 9 edycji konkursu w cyklu co dwa lata. Od IV edycji ma on szczegółowe hasło, np. „W pracowni artysty plastyka”, „Dzieła wielkich mistrzów”, „Dzieła światowej architektury”. Do udziału w konkursie zapraszamy dzieci i młodzież z województwa podlaskiego, z polskich szkół na Litwie i Białorusi oraz podopiecznych środowiskowych domów samopomocy, domów pomocy społecznej i szkół specjalnych. Cechą charakteryzującą właściwie wszystkie edycje był wysoki poziom artystyczny zdecydowanej większości nadsyłanych prac, a także pomysłowość i różnorodność rozwiązań tematu, tak pod względem treści, jak i formy. Staramy się więc nagrodzić i wyróżnić jak największą liczbę uczestników, aby zachęcić i zmotywować do pracy twórczej, co wydaje się nam najistotniejszym, oprócz promocji twórczości L. Sleńdzińskiego, celem konkursu. Jego specyfiką są również nagrody przyznawane nauczycielom i instruktorom, bo to przecież od ich aktywności zależy udział dzieci w konkursie czy pomysłowość wykorzystanych technik plastycznych. Bardzo ważne wydaje nam się również jego uroczyste podsumowanie. Staramy się, aby było to prawdziwe święto małych plastyków, którym nagrody wręczają przedstawiciele instytucji kultury, a nawet prezydent miasta, jako honorowy patron naszego konkursu.

„Kolorowe lato” i „Ferie w galerii”

Przez wiele lat w czasie ferii zimowych i wakacji letnich organizowaliśmy akcje plastyczne adresowane do tych, którzy najbardziej lubią malować, czyli dzieci młodszych. Frekwencja była olbrzymia, często nie mogliśmy przyjąć wszystkich zainteresowanych. Pięć dni procesu tworzenia kończyliśmy wernisażem najciekawszych prac połączonym z przygotowaną zabawą i drobnym poczęstunkiem. Obowiązkowe były również pamiątkowe dyplomy.

Od kilku lat nasza propozycja edukacyjna na letnią i zimową przerwę w nauce adresowana jest do młodzieży gimnazjalnej i licealnej. Oto przykłady kilku ostatnich spotkań. W 2006 r. organizowaliśmy „Przystanek Galeria, czyli pięć dni ze sztuką”. Zajęcia obejmowały pokaz slajdów na dany temat wraz z miniwykładem, w którym przewidziane były pytania do słuchaczy i od słuchaczy. Potem następowało zwiedzanie stałej ekspozycji galerii pod kątem omawianego tematu, a następnie najbardziej wyczekiwane przez młodzież zajęcia plastyczne. W ciągu kolejnych dni koncentrowaliśmy się wokół pejzażu, rzeźby, portretu, sztuki XX wieku, na koniec wokół wątków mitologicznych. Ostatniego dnia, po zakończeniu części wstępnej, młodzież czekała niespodzianka. Zamiast udać się na górę do pracowni plastycznej, wszyscy zostali podzieleni na pięć grup. Każdą z nich wyposażyliśmy w zestaw rekwizytów i streszczenie jednego mitu greckiego, który musiał



3. „Letnie inspiracje” – warsztaty w czasie wakacji 2007

3. “Summer Inspirations” – workshops organised during the summer holiday of 2007



4. „Średniowieczne wtajemniczenie”, ferie zimowe 2007

4. „Secrets of the Middle Ages”, winter break 2007

zostać odegrany bez słów tak, aby pozostali odgadali, o jaki mit chodzi. Młodzież, która przez kolejne dni ferii zdążyła się zintegrować, świetnie się bawiła, odgrywając przed sobą pełne humoru i pomysłowości drobne przedstawienia. Następnie wszyscy zebrani zostali poproszeni o wypełnienie anonimowej ankiety i wydanie opinii na temat formy prowadzonych zajęć oraz popularności poszczególnych tematów. Okazało się, że sposób prowadzenia zajęć spotkał się z niemal stuprocentową akceptacją, co było dla nas ważną wskazówką na następne lata.

W 2007 r. zajęcia zainspirowane były malarstwem temperowym, techniką, która znana była Ludomirowi Sleńdzińskiemu i reprezentowana na wystawie stałej. Akcja odbywała się pod hasłem „Średniowieczne wtajemniczenie, czyli sekrety malarstwa temperowego”. Na okres tygodnia galeria zamieniła się w prawdziwy warsztat cechowy. Naszym celem było teoretyczne i praktyczne wprowadzenie młodzieży w tajniki malarstwa temperowego, aby w ciągu pięciu dni każdy samodzielnie, od podstaw stworzył własne malowidło tabli-

cowe. Dla lepszego zapoznania młodzieży z omawianą tematyką zajęcia praktyczne poprzedzone były multimedialnie ilustrowanym wykładem o najciekawszych aspektach sztuki gotyckiej.

W 2008 r. cykl pięciodniowych warsztatów edukacyjnych zatytułowaliśmy „Zagadki Renesansu i Baroku”. Na codzienne zajęcia składał się wykład ilustrowany pokazem slajdów, omawiający poszczególne etapy sztuki nowożytnej oraz zajęcia plastyczne w zróżnicowanych technikach: druk z płyt kartonowych, rzeźba w glinie, szkic węglem, rysunek piórkiem. Ostatniego dnia miał miejsce konkurs wiedzy z omawianych epok.

„Szalona awangarda” to tytuł zimowych spotkań z 2009 roku. Ich tematem były nowatorskie kierunki w sztuce I. poł. XX wieku. Wzorem lat poprzednich łączyły przekaz teoretyczny z pracą praktyczną.

„Czwartki u Sleńdzińskich”

Galeria zajmuje się działalnością kulturotwórczą i edukacyjną, również adresowaną do dorosłych, organizując m.in. cykliczne imprezy pod nazwą „Czwartki u Sleńdzińskich”. W ramach tego cyklu odbywają się spotkania autorskie, promocje książek, spotkania literackie, historyczne i o sztuce. Zapraszamy gości



5. Uczestnicy „Kreatywnych wakacji” przed budynkiem galerii, 2009

5. Participants of “Creative Holidays” in front of the gallery building, 2009

z regionu i kraju oraz z polskich środowisk artystycznych zza wschodniej granicy. Średnio odbywa się czterdzieści takich spotkań w roku. W 2007 r. z inicjatywy białostockiego oddziału Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku powstała Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza. Zamierzeniem tego przedsięwzięcia było rozwijanie i popularyzacja wiedzy o kulturze, upowszechnianie jej osiągnięć w intelektualnych środowiskach uczelni, miasta i regionu, dokształcanie kadr i podnoszenie kwalifikacji zawodowych osób działających w sferze animacji i upowszechniania kultury. W ramach Wszechnicy realizowaliśmy dwa duże projekty wsparte dotacją ministerialną: „Przyszłość tradycji” (2008), „Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu” (2009) – odczyty, konferencje naukowe podsumowane wydawnictwem książkowym.

Organizujemy również koncerty kameralne i recitale – głównie solistów i zespołów wykonujących muzykę dawną, najczęściej epoki baroku. Zachęceni szerokim odbiorem wśród melomanów Białegostoku, zorganizowaliśmy rok temu I Festiwal Muzyki Dawnej im. Julitty Słędzińskiej. W programie były trzy duże koncerty na orkiestrę w składzie międzynarodowym. Przyjechali goście z Rosji, Wielkiej Brytanii i muzycy z Polski, wykonujący muzykę na instrumentach historycznych. Ponownie podbudowani sukcesem przygotowujemy się do drugiej edycji festiwalu w tym roku. Zwiększyliśmy liczbę koncertów, a także proponujemy kurs mistrzowski gry klawesynowej prowadzony przez dwoje wybitnych klawesynistów oraz warsztaty tańca historycznego.

Noc Muzeów

Od kilku lat włączamy się w tę cieszącą się ogromną popularnością akcją wieńczącą Międzynarodowy Dzień Muzeów. Otwieramy sale wystawowe w godzinach nocnych, przygotowujemy atrakcje wokół aktualnej wystawy czasowej. W 2005 r. przy dźwiękach nastrojowej muzyki klawesynowej „narodził się obraz”, wspólnie malowany przez uczestników Nocy Muzeów. Natomiast w zaaranżowanym studium portretowym powstawały żywe obrazy – goście mieli możliwość pozowania w strojach uszytych według tych na obrazach i wykonania pamiątkowej fotografii. Przy wystawie „Grodno w formacie 9x14” (2006) propo-



6. Wspólne oglądanie prac na zakończenie warsztatów plastycznych, 2009

6. Joint admiration of works of art at the end of art workshops, 2009

nowaliśmy przeniesienie się w świat starej fotografii – w wielkoformatowym, sepiowanym wydruku przedwojennego pejzażu miejskiego były wycięte miejsca na włożenie twarzy. Można było samodzielnie skomponować kartę pocztową, była okazjonalna pieczęć i znaczek oraz możliwość wypisania treści za pomocą stółki. Tegoroczne zdarzenie przebiegało pod hasłem „Nocy petersburskiej” w nawiązaniu do otwartej kilka dni wcześniej wystawy porównawczej dwóch uczniów Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu: Ludomira Słędzińskiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Gościom zaproponowaliśmy herbatę z samowara, domowe ciasteczka, rosyjską muzykę – w otoczeniu dzieł sztuki. Atmosfera sprzyjała spotkaniom i rozmowom o sztuce. Muzyce na żywo towarzyszyły postaci z przeszłości – pracownicy galerii ubrani w stroje z epoki *fin de siècle*. Staramy się, aby historyczny strój wyróżniał nas w czasie każdej Nocy Muzeów.

Od kilkunastu lat edukujemy młodszych i starszych białostoczan, budujemy pozytywne skojarzenia z naszą galerią. Często młodszy uczestnicy zachęceni efektami swojej pracy na zajęciach przyprowadzają swoich najbliższych: rodziców, dziadków, wujków. Mamy nadzieję, że kiedyś ta sieć pozytywnych powiązań będzie pełna i gęsta.

Katarzyna Renata Hryszko, Izabela Suchocka

The Art of Teaching. On Educational Activities of the Sleńdziński Gallery in Białystok

The cornerstone of the Sleńdziński Gallery in Białystok, established in 1992, was a donation made by Julitta Anna Sleńdzińska-Zakrzewska, the heiress of a multi-generation artistic family from Vilnius. The gallery is located in a former Jewish synagogue, built between 1935 and 1936 at Polna st. (currently Waryńskiego st.).

The gallery is a cosy monographic museum whose purpose is to accumulate, prepare, make available and promote the heritage of the Sleńdziński family and collections that are thematically related to the culture of the Polish Eastern Borderlands. The collection encompasses oil paintings, sculptures and bas-reliefs, drawings and sketches, graphics, furniture, musical instruments and artistic handicraft, as well as archival items: manuscripts, documents, photographs and the Sleńdziński family memoirs. For several years now, the museum authorities have been procuring documents regarding the artistic life of Białystok. The museum organises historical and artistic exhibitions thematically related to the Eastern Borderlands and the Białystok artistic milieu.

In the course of 17 years of operation, we have worked out educational programmes that enjoy significant interest. We cooperate with primary schools, middle schools, high schools and student associations. Our offer for organised children groups encompasses four visits during a school year: two museum classes and two artistic workshops adjusted to the age of participants. According to our knowledge, the visit at the gallery is

the first museum visit for numerous children. Education begins with a general presentation of the collection, achievements and history of the family of artists from Vilnius. The museum lesson is aimed at closer acquaintance with a painter's or a sculptor's workshop. We are looking for an answer to the question: can music be painted? We talk about colours in a painting, the influence of light and encourage children to express their opinions about art. The museum lessons addressed to senior pupils consist of a guided visit to the museum conducted in the form of a dialogue and supplemented by a multimedia presentation and an activity for the pupils, e.g. a mini quiz, completion of an educational questionnaire or staging of a mythical story with props. We pay special attention to the activation of pupils; we are looking for new ways of sharing knowledge in order to make the classes more interesting and dynamic.

Workshops are a great attraction of the educational programme. We try to introduce various artistic techniques and inspire the children, so that every one of them leaves the gallery with their own work of art. The effects of the programme are usually stunning both for the participants and the teachers. A meeting in the museum is conducive to creative activities and talks about art. The little artists create unique works of art in ambient interiors being surrounded by works of accomplished masters. We have been striving to build positive connotations with our place for years.

□

Aleksandra Głowacz

MIĘDZY OŚWIECENIOWĄ MISJĄ MUZEUM A INNOWACYJNĄ OFERTĄ EDUKACYJNĄ

Świadome budowanie wzorców edukacyjnych w muzeum wynika z oświeceniowej roli nadanej tym instytucjom w XVIII wieku. Celem większości działań podejmowanych przez współczesne muzea jest właśnie *upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej*¹, czyli tworzenie oferty edukacyjnej odpowiadającej potrzebom dzisiejszych odbiorców.

Wilanowskie muzeum udostępnione publiczności przez Stanisława Kostkę Potockiego w 1805 r. było efektem jego działalności na rzecz edukacji społeczeństwa oraz pragnienia kształtowania postaw obywatelskich i patriotycznych². Wysiłek włożony w określenie koncepcji wystawienniczej i edukacyjnej prezentowanych zbiorów (obejmowały one kolekcję malarstwa europejskiego, starożytne rzeźby, ceramikę, gliptykę, dzieła sztuki Dalekiego Wschodu, kolekcję

monet i medali, zespół rycin i rysunków oraz okazały księgozbiór poświęcony sztuce) wskazuje na chęć Potockiego nadania istotnej roli swojej prywatnej kolekcji i przekształcenia jej w publiczną instytucję służącą *nauce i pożytkowi pro publico bono*³.

Stanisław Kostka Potocki widział wielką ideę muzeum narodowego (...) jako miejsca przemiany wartości ulotnych, przemijających, stworzonych przez geniusz ludzki w wartości trwałe, na zawsze zapisane przez artystów w działach sztuki, służące postępowi poprzez siłę oddziaływania na odbiorców⁴. Muzeum w Wilanowie miało w swych założeniach wpływać na otoczenie (rozumiane bardzo szeroko) jako centrum kulturotwórcze oraz miejsce stymulujące oświecenie obywateli. Kontakt ze sztuką odgrywał według Potockiego dużą rolę w rozwijaniu potrzeb intelektualnych ludzi poprzez docieranie do ich emocji. Budując kolekcję, szczególne miejsce przeznaczył na eksponowanie dzieł sztuki antycznej, których uniwer-



1. Materiały edukacyjne

1. Educational materials



2. Wnętrza pałacu i ich symbolika – zajęcia z gimnazjalistami
2. Palace interiors and their symbolism – classes with middle school pupils

salne i ponadczasowe walory estetyczne miały jego zdaniem wyzwalać emocje w publiczności. Wyznaczając muzeum cele, Potocki postrzegał je jako element rozszerzający ramy edukacji narodowej⁵. Kontakt ze sztuką pozwalał pomnażać oświatę narodu i pomyślność powszechną, przykładając się do szczęścia każdego mieszkańca przez wpływ widoczny na zdarzenia życia cywilnego⁶. Muzeum miało świadomie oddziaływać na społeczeństwo poprzez budowanie właściwych postaw obywatelskich oraz kształtowanie wrażliwości estetycznej.

Sztuka zarezerwowana dotychczas jedynie dla arystokracji mogła dzięki muzeum być rozpowszechniana „masowo”. Założenia muzeum Potockiego pokrywają się z funkcją edukowania *mas burżuazyjnych w zakresie budowania smaku uznanego za odpowiedni przez klasy wyższe oraz przepajanie ich odpowiednim respektem dla dzieł sztuki wzmacniając imperialistyczną narrację historyczną w języku i retoryce neoklasycyzmu*⁷ przypisywaną XIX-wiecznym muzeom. Współczesne strategie budowania świadomego społeczeństwa obywatelskiego niejednokrotnie sięgały po sztukę czy szerszą kulturę jako medium pozwalające na pełną integrację obywateli. Misyjną rolą muzeów było przewyższanie procesów wykluczających pewne grupy z udziału w życiu publicznym i stymulowanie spójności społecznej. Sztuka za sprawą muzeum stanowić mogła ogólnodostępne narzędzie wzmacniające demokrację.

Swoje bogate zbiory Stanisław Kostka Potocki zaprezentował w Wilanowie w formie ekspozycji edukacyjnej. Tym samym *królewska siedziba Jana III stała*

*się miejscem realizacji najwznioslejszych idei Oświecenia, łącząc tradycję narodową z europejskim geniuszem artystycznym*⁸. Muzeum wilanowskie było (i jest) nie tylko miejscem prezentującym bogate zbiory sztuki, ale – jako dawna rezydencja Sobieskiego – rodzajem *miejsca trofealnego*, symbolem chwały polskiego oręża i sukcesów militarnych króla-wojownika. Koncepcja oświeceniowego muzeum połączona została z romantyczną ideą *otaczania kultem pewnych znaków i przedmiotów o funkcji narodowej*⁹.

Edukacyjna rola kolekcji nie sprowadzała się do „nauczania” tylko odbiorców, ale też przyszłych twórców. Szczególnie ważna jest właśnie ta misja muzeum w Wilanowie – realizowana poprzez powszechny dostęp do dzieł sztuki antycznej, stanowiącej główne źródło odniesienia dla ówczesnych artystów. Kolekcja Potockiego pozwalała młodym twórcom poznawać smak *pięknych rzeczy, do wzbogacenia uczuciami tego co jest pięknem, prawdziwym i wielkim tak w naukach jak i w naturze i moralności*¹⁰. Wilanowskie muzeum podkreślało łączność sztuki i kultury z tradycjami antycznymi, z drugiej natomiast strony jako *pomnik historii narodowej, obiekt kultu tradycji Polaków* budowało, wykorzystując pamiątki historyczne, tożsamość narodową. Obok funkcji dydaktycznych pełniło ono też rolę scalającą społeczeństwo w czasach zaborów, będąc miejscem pielęgnującym kult Sobieskiego, a tym samym wpływającym wydatnie na kształtowanie się postaw patriotycznych.

Szeroki wpływ wilanowskiego muzeum na społeczeństwo wynikał z jego powszechnej dostępności. W założeniach Stanisława Koski Potockiego miało być instytucją otwartą dla wszystkich miłośników sztuki i historii. Zaznaczył to pół wieku po otwarciu muzeum August Potocki, pielęgnujący idee przodka umieszczając w 1852 r. tablicę wmurowaną w posadzkę północnej galerii ogrodowej pałacu, zdobionej łaćnińskim napisem *Cunctis patet ingressus (Wstęp wolny dla wszystkich)*. Pomimo powszechnej dostępności wilanowskie muzeum na początku XIX w. odwiedzali głównie przedstawiciele możnych rodów: Czartoryscy, Radziwiłłowie, Zamoyscy. Sukcesywnie jednak wraz z nimi do pałacu przybywali także reprezentanci pozostałych stanów. Początkowo wizyty miały charakter rodzinny, przez to kameralny. Tak zwane zwiedzanie pokoleniowe wpływało na umacnianie się więzi i budowanie tożsamości narodowej.

Obecnie popularne zwiedzanie grupowe datuje się w Wilanowie dopiero na początek lat 70. XIX wieku. Rozwój turystyki oraz działalność towarzystw naukowo-oświatowych wpłynęły na znaczny wzrost frekwencji w Muzeum w Wilanowie¹¹. Z czasem wizyta

w muzeum wilanowskim stała się nieodłącznym elementem programów zjazdów i sympozjów naukowych, które odbywały się podówczas w Warszawie. Muzeum miało spełniać rolę nie tyle produktu turystycznego, co służyć *rozbudzaniu w społeczeństwie uczuć patriotycznych i zamiłowania do sztuki*¹². Znaczenie jakie odegrało w przeszłości, można odczytać z ulotnych wpisów zwiedzających do ksiąg pamiątkowych. Na plan pierwszy wybija się rola kolekcji w podtrzymywaniu narodowej tradycji i historii – *Potocy w sercu naszym głęboko zaryci!/Kto chowa w późne wieki pamiątki przeszłości/ Tym się naród jak sławę wynosi i szczyty/ Ten wart oklasków braci i szczerą wdzięczności*¹³.

Dzisiejsze oddziaływanie Muzeum Pałacu w Wilanowie na społeczeństwo realizuje się poprzez budowanie szerokiej oferty edukacyjnej skierowanej do zróżnicowanej publiczności, pozwalającej w *sposób najprostszy, dostępny dla wszystkich oraz zgodnie ze współczesnym stanem wiedzy przybliżać problematykę*¹⁴ i zagadnienia z zakresu historii XVII-wiecznej Rzeczypospolitej, jak i początków kolekcjonerstwa na przykładzie bogatej kolekcji Potockich.

Innowacyjna oferta edukacyjna Muzeum Pałacu w Wilanowie jest udoskonalana zgodnie z misją edukacyjną Stanisława Kostki Potockiego. Celem nadrzędnym, wynikającym z kierunku nadanego przez założyciela muzeum, jest budowa społeczeństwa obywatelskiego poprzez ułatwienie dostępu do wiedzy. Dzięki współczesnym możliwościom technicznym (np. digitalizacji zbiorów, edukacji na odległość) ogólnodostępność muzeum znacznie się zwiększyła. Stale wzmacniana jest też idea rozszerzania procesu edukacji (czas przed wizytą w muzeum i po niej).

Muzeum Pałac w Wilanowie jako depozytariusz dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego wytyczyło kierunki podejmowanych działań edukacyjnych zgodne z przyjętą strategią upowszechniania. Tematyka proponowana odbiorcom obejmuje zagadnienia dotyczące tak historii, sztuki, obyczajów dawnej Rzeczypospolitej, jak i natury. Dwubiegunowa edukacja pozwala na określenie płaszczyzn wspólnych, przenikania się problemów związanych z ochroną zabytków oraz wartości przyrodniczych krajobrazu historycznego. Tak konstruowana oferta wpisuje się w obecne tendencje edukacji zintegrowanej, opartej na łączeniu dziedzin sztucznie rozdzielonych w trakcie nauczania szkolnego. Rola muzeów w podejmowaniu zagadnień spinających odmienne obszary nauk jest nieoceniona. W wielu krajach nauczanie zintegrowane w szkołach

3. Dni Wilanowa – warsztaty tańca dla publiczności
3. Days of Wilanów – dance workshops for participants



realizowane jest właśnie we współpracy jednostek oświatowych z muzeami.

Oferta edukacyjna Wilanowa obejmuje swoim zasięgiem wszystkie grupy wiekowe. Programy skierowane są do przedszkoli, szkół (wszystkie poziomy), studentów, rodzin z dziećmi, dorosłych oraz seniorów. Poszczególni pracownicy działu, kierowanego przez Piotra Górajca, odpowiadają za tworzenie propozycji oświatowych dla różnych grup odbiorców. Stopniowa specjalizacja edukatorów pozwala budować i rozwijać bardzo różnorodną ofertę, reagując na zmieniające się potrzeby publiczności muzealnej. Podział kompetencji pracowników pod względem grup docelowych ma na celu wprowadzenie równowagi, zerwanie z sytuacją gdy obok bogactwa programów dla szkół i przedszkoli istnieje bardzo podstawowa oferta dla dorosłej publiczności.

Nadrzędnym celem przyswecającym kształtowaniu oferty edukacyjnej było zróżnicowanie poziomu komunikatu. Materiały edukacyjne i informacyjne oraz oferta kulturalno-edukacyjna odpowiada różnym oczekiwaniom społecznym, odmiennym zainteresowaniom odbiorców, poziomom ich rozwoju psychofizycznego i zaawansowania merytorycznego, uwzględniając ponadto potrzeby osób niepełnosprawnych czy grup społecznie wykluczonych. Nader newralgiczną przestrzenią społecznej komunikacji podlegającej kompetencji działu edukacji jest system informacji pałacowej. Dywersyfikacja komunikatów wynika z podziału na następujące fazy: I etap – tabliczki, II etap – opisy pomieszczeń, III etap – opisy wybranych obiektów, IV etap – audioguide). Kolejnym elementem kształtującym różnorodność przekazu jest możliwość uczestnictwa w wielu formach działań edukacyjnych (różnicowanie poziomu pracy z odbiorcą): warsztat rodzinny, spotkanie muzealne, wykłady specjalistyczne, kluby pasjonatów (Cytrusowy Klub Adopcyny), cykle spotkań tematycznych (Wilanowskie Podróże Artystyczne – blok warsztatów edukacyjnych dla dorosłej publiczności), konkursy artystyczne (fotograficzny – „Uśmiech lata”, designerski – „Pojazd badawczy dla Muzeum Pałacu w Wilanowie”), działania rekonstrukcyjne (Drukarnia Królewska, Mincernia Królewska), plenery malarskie, cykle tematyczne, pikniki edukacyjne itp.

Wilanowska oferta zawiera urozmaicony wachlarz propozycji dla dzieci w wieku 4-8 lat, których autorką jest Katarzyna Pietrzak. Warsztaty rodzinne i warsztaty dla grup przedszkolnych oraz nauczania początkowego pozwalają na pełne uczestnictwo najmłodszych w wydarzeniach muzealnych. Dzieci biorą udział w zajęciach plastycznych poświęconych historii Wilanowa, dawnym obyczajom (kuchni, historycznym



4. Cytrusowy Klub Adopcyny – święto przekazania sadzonek uczestnikom akcji

4. The Citrus Adoption Club – the festival of handing out seedlings to action participants

ubiorom, grom i zabawom), kolekcji i przyrodzie („Królewskie zabawy w królewskich ogrodach”, „Sekrety kuchni Jana III”, „Codzienne niecodzienne stroje Jana III”, „Podróż w karecie Jana III”, „Guzikozwierzaki”, „Baśnie Dalekiego Wschodu”).

Konstrukcja warsztatów wykorzystuje niezwykle popularną koncepcję edukacji daltońskiej, stworzonej przez Helen Parkhurst w 1922 roku. Plan daltoński opiera się na trzech głównych zasadach: uczenie się umiejętnego wykorzystania samodzielności, uczenie się pracy indywidualnej, uczenie się współpracy. W trakcie wilanowskich warsztatów dzieci zdobywają wiedzę głównie poprzez doświadczenie. Mają też prawo wyboru, które zadania, w jakiej kolejności i jak długo chcą wykonywać. Uczą się również współdziałania, co nie tylko wzmacnia efekt nauczania, ale i kompetencje interpersonalne. Zajęcia dla tej grupy wiekowej realizowane są także w ramach rodzinnych spotkań cyklicznych. Ten rodzaj kontaktu pozwala na związanie nowych grup odbiorców z muzeum, a jednocześnie popularyzuje sztukę, przygotowuje do uczestnictwa w innych wydarzeniach muzealnych w przyszłości.

Program edukacyjny Muzeum Pałacu w Wilanowie opracowany dla szkół jest szeroki i łączy zagadnienia dotyczące historii, historii sztuki, kultury i przyrody. Realizowany jest w ramach spotkań muzealnych (jed-

norazowe lekcje muzealne zamawiane przez szkoły z całej Polski), jak i cyklów tematycznych pogłębiających zainteresowania dzieci i młodzieży w wybranym zakresie (np. „Sekrety Pałacowych Muz” – kuratorka Anna Ruszkowska; „Warszawskim Szlakiem Jana III”, „Jak przebiegała się historia”, „Królewski Wilanów i świat starożytnych bogów” – programy autorstwa Marii Zielińskiej; „Młodzieżowe Zespoły Muzealne” – autorstwa Tomasza Szajewskiego).

Dział Edukacji opracował bogaty zbiór materiałów edukacyjnych wspomagających proces nauczania w trakcie zajęć muzealnych. Teczki, książeczki, karty zadań służą uczniom w czasie wizyty w muzeum na zasadzie ćwiczeń, a po zakończeniu mogą być wykorzystane w szkole do powtórzenia i przyswojenia zdobytej wiedzy. Materiały udostępnione są na stronie internetowej muzeum w formie PDF, co pozwala nauczycielom lepiej przygotować uczniów do zajęć. Działania te rozszerzają proces edukacji na okres przed zwiedzeniem przez ucznia rezydencji Jana III, a także po nim.

Metodologia pracy w trakcie spotkań z uczniami zasadza się na stworzeniu okazji do samodzielnego odbioru dzieła. Przygotowanie do kontaktu z dziełem i historią miejsca, nauka stawiania pytań, formułowania wniosków, podejmowania prób samodzielnej interpretacji pozwala na otwarcie się ucznia na świat kultury i sztuki. Dzięki temu możliwe jest kształtowanie świadomej publiczności, gotowej do partycypacji w ważnych wydarzeniach kulturalnych. Oferta edukacyjna nastawiona jest nie tyle na przekazanie i sprawdzenie wiedzy, co na uczenie umiejętności, rozwijanie zdolności twórczych, inspirowanie poprzez stosowanie otwartych pytań dających możliwość udzielenia wielu odpowiedzi. Celem podejmowanych działań edukacyjnych jest uczenie otwartego spojrzenia na kulturę i historię, odnajdywania i akceptowania odmiennych interpretacji.

Dbałość o kompetencje zawodowe i stan wiedzy personelu edukacyjnego, za które odpowiada Katarzyna Liwak-Rybak, pozwala na pełną realizację strategii oświatowej muzeum. Przy obsłudze szerokiej i zróżnicowanej publiczności zatrudniona jest rzesza współpracowników muzeum – studentów i młodych adeptów kierunków humanistycznych i przyrodniczych (ok. 50 osób). Zasady rekrutacji oraz wielostopniowy system szkolenia osób prowadzących zajęcia zastosowany przez Dział Edukacji Muzeum Pałacu w Wilanowie gwarantuje jakość realizowanych spotkań muzealnych

oraz pozwala młodym pracownikom na uzyskanie profesjonalnego stażu zawodowego.

Stymulowany jest także rozwój zawodowy etatowych pracowników poprzez udział muzeum w międzynarodowych projektach edukacyjnych, np. „Odkryjmy Dziedzictwo Europejskie w Królewskich Rezydencjach” (DEHRR-project). Projekt DEHRR dofinansowany z programu Kultura realizuje 7 partnerskich instytucji: Association des Residences Royales Europeennes, Schloss Schönbrunn Kultur-& BetriebsgesmbH, Ancien Palais de Bruxelles - Site archeologique du Coudenberg, Consejo de Administracion del Patrimonio Nacional, Etablissement public du domaine national de Versailles, Etablissement public du domaine national de Chambord oraz Muzeum Pałac w Wilanowie. Celem projektu, koordynowanego ze strony Wilanowa przez autorkę niniejszego artykułu, jest ukazanie oddziaływania europejskich rezydencji królewskich na ich otoczenie (wpływu historycznego, kulturowego, urbanistycznego, artystycznego, przyrod-



5. Warsztaty edukacyjne w Drukarni Królewskiej

5. Educational workshops in the Royal Printing House



6. Malować każdy może – otwarte plenery malarskie

6. Everybody can paint – open air painting session

niczego) w przeszłości i obecnie. Działania edukacyjne realizowane w latach 2009-2011 pozwolą zbadać związki łączące poszczególne europejskie rezydencje oraz ich wpływ na środowisko naturalne i kształtowanie się miast. W ramach projektu odbywać się będą warsztaty edukacyjne dla gimnazjalistów (filmowe, historyczne, architektoniczne, przyrodnicze), specjalne zwiedzania przeznaczone dla szerokiej publiczności, warsztaty skierowane do grup społecznie wykluczonych oraz wystawa.

Współpraca międzynarodowa pozwala na włączenie do oferty sprawdzonych metod edukacyjnych wypracowanych przez partnerów zagranicznych oraz konstruowanie oferty edukacyjnej w zgodzie ze standardami europejskimi. Projekt staży pracowników Muzeum Pałacu w Wilanowie w rezydencjach europejskich pt. „Wymiana doświadczeń w Europie – wspomaganie mobilności profesjonalistów z muzeów rezydencji” realizowany dzięki wsparciu programu Leonardo da Vinci umożliwi nie tylko podniesienie kwalifikacji zawodowych edukatorów, ale też budowanie programu edukacyjnego muzeum z wykorzystaniem najnowszych technik stosowanych przez europejskich edukatorów.

Program edukacyjny Muzeum Pałacu w Wilanowie odpowiada także na potrzeby dorosłych pasjonatów historii i kultury. Wilanów organizuje działalność rekonstrukcyjną, której kuratorem jest Tomasz Szajewski (Drukarnia Króla Jana, Mincernia Królewska, Husaria Króla Jana), wykłady cykliczne (Wilanowskie Podróże Artystyczne, Wolne Wykłady, spotkania towarzyszące wystawom), grupy przyjaciół muzeum (Cytrusowy Klub Adopcyjny – wolontariusze adoptują sadzonki

cytryn, które zobowiązują się pielęgnować przez 2 lata i zwrócić muzeum jako wyhodowane rośliny); klub dyskusyjny (Pochwała inteligencji – cykl spotkań poświęcony kulturotwórczej roli Wilanowa w dziejach kraju oraz współczesnych kierunkach wychowania do twórczości i kształtowania społeczeństwa obywatelskiego).

Oferta edukacyjna obejmuje także działania skierowane do szerokiej publiczności w postaci imprez plenerowych (Festiwal Naukowy w Wilanowie, Imieniny Króla Jana, Dni Wilanowa) oraz spektakli realizowanych przez Teatr Królewski w Wilanowie.

Program spektakli teatralnych przygotowywany przez Annę Ruszkowską pozwala uczestniczyć w życiu kulturalnym najmłodszym gościom muzeum (*Kot w butach*, *Wielka podróż Luli*, *Pana Pasek i wydra*, *Tuwm dla dzieci*, *Dziadek do orzechów*, *Zasmarkane dziecko bogów*), młodzieży i dorosłym (*Dziwowisko sarmackie*, *Wesoła opowieść o miłości łzach i złamanym sercach...*, *Opowieść wigilijna*, *Tajemnicza podróż*, *Parady Jana Potockiego*), co jest szczególnie istotne ze względu na brak teatru w obrębie dzielnicy Wilanów. Większość spektakli połączona jest z miniwarsztatami plastycznymi inspirowanymi ich tematem. Służą one silniejszej identyfikacji widza z muzeum jako miejscem edukacji.

Dzięki specyfice miejsca (Wilanów to pałac i ogród – przyroda przekształcona przez człowieka – jak też mniej znany rezerwat Morysin) oferta edukacyjna budowana jest na styku kultury i natury. Nawiązuje do holistycznej wizji świata, ukazując miejsca wzajemnego przenikania wątków przyrodniczych i kulturowych na przestrzeni wieków. Zagadnienia edukacji ekologicznej, pojawiające się w naszej ofercie służą zwiększaniu świadomości społeczeństwa w zakresie potrzeb ochrony przyrody (ekosystemów naturalnych i półnaturalnych). Drugim ważnym wątkiem jest edukacja przyrodniczo-historyczna, przez którą rozumiemy upowszechnianie wiedzy o powiązaniach dawnej kuchni, strojów i obyczajów z florą i fauną dziką i hodowlaną (zioła, przyprawy, barwniki itp.). Zajęcia dla szkół pozwalają rozbudzić zainteresowanie przyrodą Wilanowa, zwyczajami zwierząt, uczyć rozpoznawać kwiaty, drzewa i krzewy. Dla wszystkich miłośników fauny i flory urządzone są wycieczki ekologiczne, podczas których goście poznają rośliny i zwierzęta zamieszkujące park wilanowski oraz rezerwat w Morysinie. Zespół „zielonych edukatorów” to: Julia Dobrzańska, Roman Muranyi oraz Marta Walewska.

Gwałtowna urbanizacja okolic rezydencji wilanowskiej stwarza potrzebę wzmoczonej troski o zasoby kul-

tury i przyrody. Pragnąc znaleźć odpowiedź na pytanie, jak można kształtować przestrzeń publiczną w pobliżu ważnych zabytków przy jednoczesnym poszanowaniu wartości wyjątkowego miejsca, muzeum organizuje konkursy artystyczne skierowane do młodych projektantów (2009 r. – konkurs na pojazd badawczy, 2007 r. – konkurs na edukacyjny plac zabaw).

Muzeum Pałac w Wilanowie proponuje szeroki dostęp do edukacji przez Internet. Wilanowska kuratorka edukacji na odległość, Elżbieta Grygiel, w ten sposób określa jej cele: *Muzeum Pałac w Wilanowie konsekwentnie wprowadza nowe i coraz bardziej efektywne – ze społecznego punktu widzenia – metody przekazywanie informacji o zasobach kulturowych i przyrodniczych oraz o różnorodnych formach działalności muzeum adresowanych do różnych grup społecznych. Badania opinii potwierdzają, że forma prezentacji ma duże znaczenie dla zrozumienia przekazu, dlatego muzeum stawia na multimedialność i szeroki, otwarty dostęp do rezultatów pracy za pośrednictwem Internetu. (...) Środowisko Internetu pozwala dotrzeć do większej liczby odbiorców, umożliwia propagowanie wyników badań historycznych, archeologicznych, konserwatorskich i badań nad środowiskiem*

przyrodniczym w atrakcyjnej i przystępnej formie¹⁵. Baza edukacyjna jest stale rozbudowywana w ramach następujących narzędzi: *Silva rerum* – zbiór tekstów poświęconych kulturze, obyczajom panującym w Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz biografiami ważnych postaci historycznych; wszystkie materiały tu publikowane oparte są na badaniach naukowych, a ich autorami są wykładowcy akademicy i publicyści. *E-learning* – kursy dotyczące pojedynczych tematów złożone z tekstów i animowanego materiału ilustracyjnego. Oto niektóre z nich: „Portret Stanisława Kostki Potockiego”, „Czytanie z waz antycznych”, „Symbolika malarstwa średniowiecznego”, „Pejzaż holenderski – duma i emocje”, „Mowa przedmiotów”, „O konserwacji jednego obrazu”, „Astronomia w Wilanowie”, „Granice Rzeczypospolitej”, „Europa w epoce Jana III”, „Mecenat króla Jana”, „Jan III i towarzysze broni”, „Fascynujący Daleki Wschód”, „Entrata – rzecz o przesławnym wjeździe Radziwiłła do Rzymu”, „Święto baroku”, „Grand tour”, „Sobieski – gospodarz”. Multimedialne lekcje służą przekazywaniu wiedzy i jednocześnie pozwalają na sprawdzenie przyswojonych informacji. Bogato ilustrowane muzealiami pochodzącymi z kolekcji wila-



7. Królewski Wilanów i świat starożytnych bogów

7. The Royal Wilanów and the world of ancient gods

(Fot. 1 – W. Holnicki; 2-8 – M. Kawka)

nowskiej oraz mapami kursy stanowią gotowe narzędzie edukacyjne.

Muzeum oferuje gotowe zestawy metodyczne, takie jak: scenariusze zajęć, karty zadań, ćwiczenia przygotowujące do wizyty w muzeum bądź materiały, które można przystosować lub przetworzyć na potrzeby procesu dydaktycznego, propozycje zabaw plastycznych. Opracowane na potrzeby zajęć muzealnych teczki edukacyjne pomogą nauczycielowi przygotować uczniów do uczestnictwa w nich. Praca z dziećmi i młodzieżą przed spotkaniem w muzeum, wprowadzenie do epoki historycznej stanowi ważny element w budowaniu wzorców świadomego uczestnictwa w kulturze. Z narzędzi mogą korzystać rodzice dbający o rozwój swojego dziecka, poszukujący ćwiczeń pozwalających na pełniejsze uczestnictwo pociechy w spotkaniu z muzeum, a także pomysłów na edukacyjne zabawy w domu. Na stronie Wilanowa znajduje się także link dla dzieci z filmem animowanym, kolorówką i komiksem historycznym.

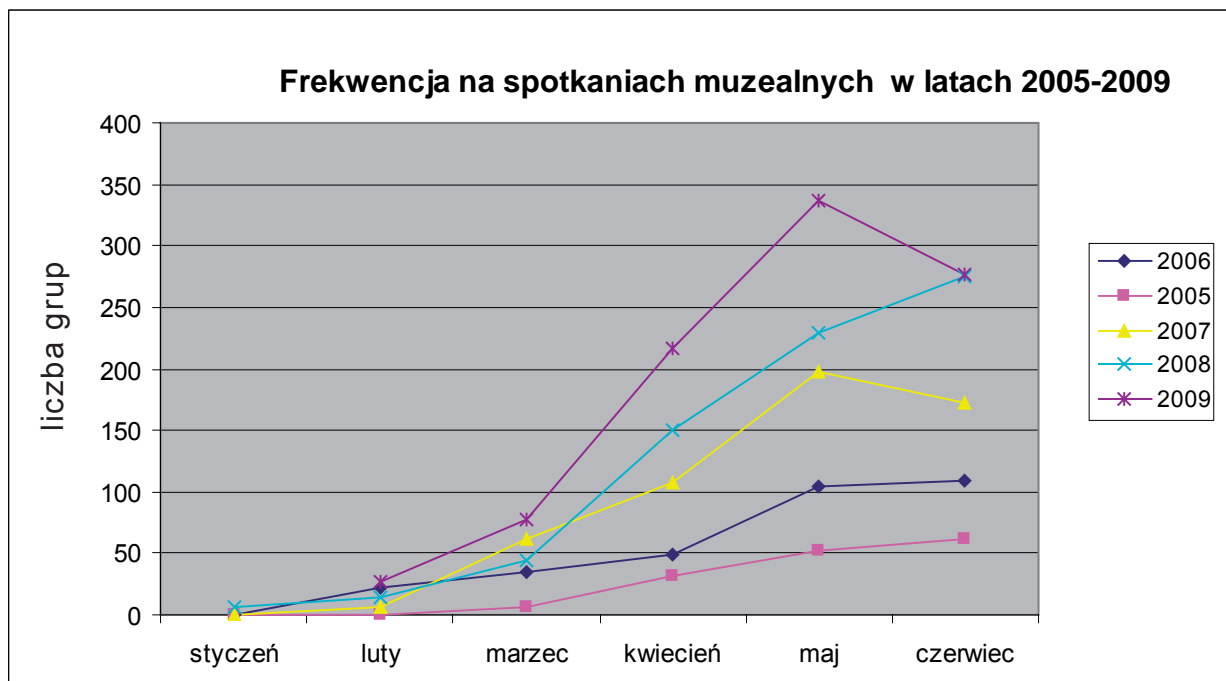
Innowacyjną platformę informacyjną stanowi fotoblog „Wieści z parku” prowadzony przez Julię Dobrzańską, który prezentuje aktualne wydarzenia przyrodnicze w wilanowskim parku. Blog pozwala uwrażliwić publiczność na ekologiczne aspekty otoczenia rezydencji króla Jana i dostrzec elementy niezauważalne dla laika.

Muzealna oferta nie pomija osób ze specjalnymi potrzebami. Programy edukacyjne dla tej grupy odbiorców opracowuje Monika Buraczyńska. Dla niewidomych przygotowano makietę pałacu oraz opisy

audiodeskrypcyjne z wykorzystaniem istniejących urządzeń (MP3). Aby usprawnić ofertę skierowaną do niesłyszących i niedosłyszących przeszkolono wybranych edukatorów do oprowadzania w języku migowym. W obsłudze osób z dysfunkcją ruchu zastosowano kompensację niedostępności dla nich wybranych pomieszczeń muzeum w postaci narzędzi multimedialnych.

Muzeum Pałac w Wilanowie w sposób świadomy realizuje strategię edukacyjną, której naczelnym założeniem jest rozciągnięcie procesu upowszechniania wiedzy na okres przed wizytą w muzeum, w jej trakcie i po niej. Ten rodzaj pracy oświatowej zapewnia najlepszy efekt i pozwala na wykształcenie publiczności gotowej do partycypowania w ważnych wydarzeniach kulturalnych. Odpowiednia organizacja struktury zatrudnienia Działu Edukacji Muzealnej i specjalizacja pracowników oraz właściwy podział kompetencji ułatwia rozwijanie poszczególnych elementów składowych oferty i pozyskiwanie wciąż nowych grup odbiorców. Na przestrzeni ostatnich 10 lat muzeum stworzyło kompleksową ofertę edukacyjną obejmującą swym zasięgiem wszystkie grupy wiekowe. Formy komunikacji społecznej proponowane przez muzeum uwzględniają poziom percepcji zróżnicowanych odbiorców oraz posługują się różnymi kanałami przekazu, uwzględniając zastosowanie nowoczesnych technologii.

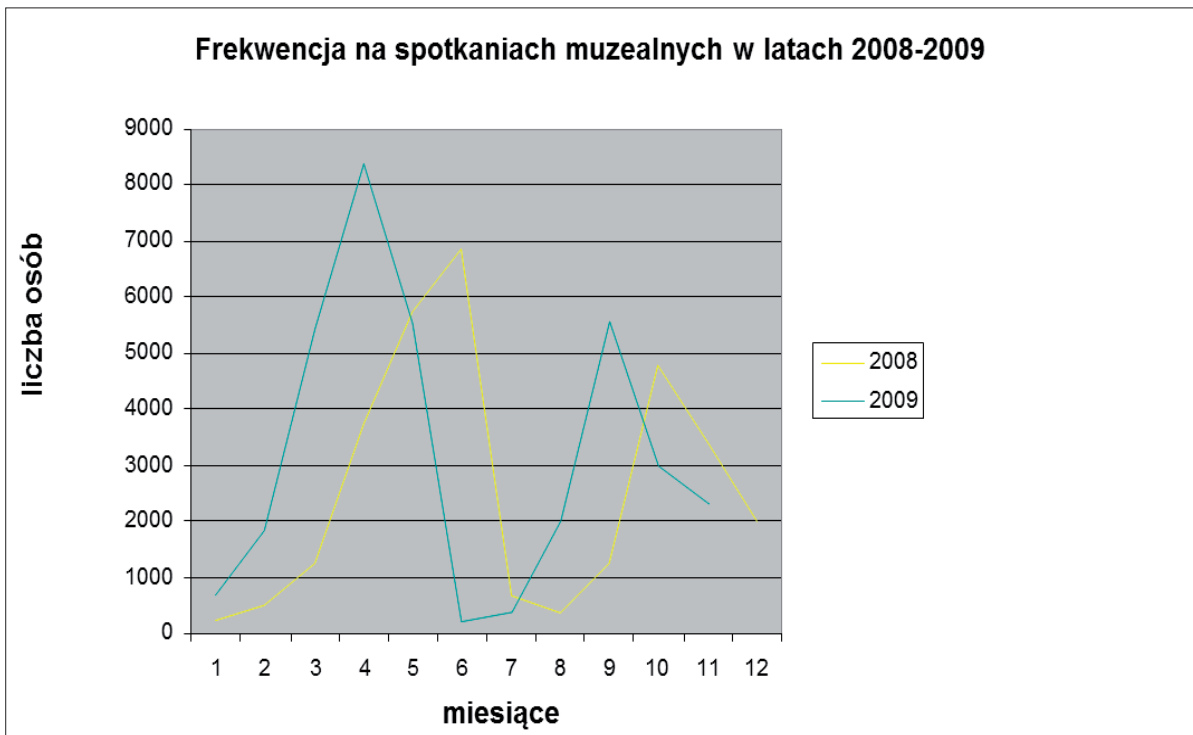
Oferta edukacyjna dla szkół i przedszkoli cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem. Na przestrzeni ostatnich lat notujemy stały wzrost frekwencji.



W zestawieniu za ostatnie dwa lata widać, że liczba osób uczestniczących w zajęciach edukacyjnych wzrasta pomimo prowadzonych prac rewitalizacyjnych i inwestycyjnych na terenie założenia pałacowo-parkowego w Wilanowie, w znacznym stopniu utrudniających zwiedzanie (w 2010 r. muzeum musiało czasowo zrezygnować z organizacji wybranych zajęć w przestrzeni parku, np.: „Style w ogrodach”, „Kółko i krzyżyk”, „Tajemniczy ogród”).

ces Royales Europeennes, którego muzeum jest członkiem. Działalność edukacyjna Muzeum Pałacu w Wilanowie została objęta patronatem Ministerstwa Edukacji Narodowej z okazji Europejskiego Roku Kreatywności i Innowacji. Nagrodzono ją także Sybillą w 2009 roku.

Program edukacyjny Muzeum Pałacu w Wilanowie poddawany krytycznej ocenie przez muzealnych gości jest stale modernizowany i uzupełniany o nowe elementy. Jego wielowątkowość, otwartość i wielokanało-



Teczki edukacyjne rozdawane bezpłatnie w czasie wizyty w muzeum oraz narzędzia pedagogiczne zamieszczone na stronie internetowej tworzą bazę otwartych materiałów edukacyjnych, dzięki czemu ułatwiają równy dostęp do wiedzy wszystkim grupom. Wzmacnia to budowę społeczeństwa obywatelskiego, demokratycznego, opartego na wiedzy.

Efekty pracy działu oraz wypracowana metodologia są upowszechniane dzięki współtworzonej przez Muzeum Pałac w Wilanowie ogólnopolskiej platformie wymiany wiedzy, jaką jest Forum Edukatorów Muzealnych (www.edukacjamuzealna.pl). Wilanowscy pracownicy organizują szkolenia wewnętrzne oraz prowadzą zajęcia na uczelniach wyższych, promując nowoczesne formy edukacji muzealnej. Rozwój oferty edukacyjnej wzmacniany jest także dzięki wymianie międzynarodowej w ramach Association des Residen-

ność procesu upowszechniania pozwalają na osiągnięcie nadrzędnego celu, jakim jest integracja społeczeństwa poprzez równy dostęp wszystkich grup obywateli do wiedzy i dziedzictwa kulturowego, którego depozytariuszem jest muzeum.

Cel ten realizowany jest stopniowo poprzez tworzenie kolejnych narzędzi edukacyjnych umożliwiających dotarcie do odbiorców dotychczas wykluczonych z udziału w życiu kulturalnym kraju, z utrudnionym dostępem do wiedzy. Komunikacja pomiędzy muzeum a gośćmi za pomocą nowych technologii jest podstawowym, ale nie jedynym środkiem upowszechniania zbiorów i potencjału edukacyjnego muzeum na zewnątrz. Różnorodne formy aktywności proponowane przez muzeum zwiedzającym otwierają drogę do uzyskania należytej muzeum roli w procesie edukacji społeczeństwa oraz jego integracji wokół wspólnej historii, sztuki i kultury.

Przypisy

¹ Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, art.1. (Dz.U. z dnia 20 stycznia 1997 r.).

² Pierwszy wpis w księdze osób zwiedzających Pałac w Wilanowie pochodzi z dnia 5 sierpnia 1805 r. Z. Maj, A. Załęcka, *Publiczność muzealna w świetle ksiąg zwiedzających muzeum w Wilanowie w latach 1805-1931*, [w:] „Studia Wilanowskie” 1980, z. VI.

³ P. Jaskanis, *Wstęp* [w:] *Narodziny kolekcji. Grand Tour Stanisława Kostki Potockiego*, katalog wystawy, Warszawa 2006, s. 9.

⁴ A. Kwiatkowska, *Muzeum Sztuk Pięknych*, [w:] *Narodziny kolekcji...*, *op. cit.*, s. 215.

⁵ *Ibidem*, s. 216.

⁶ S.K. Potocki, *Sztuka u dawnych czyli Winckelman polski*, oprac. J.A. Ostrowski i J. Śliwa, t. I, Warszawa-Kraków 1992, s. 9.

⁷ D. Girardo, *Architektura po modernizmie*, Toruń 1999, s. 72.

⁸ A. Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 220.

⁹ Z. Żygulski jun., *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, [w:] *Romantyzm, Materiały z sesji SHS*, Warszawa 1967, s. 45.

¹⁰ Pochwała Stanisława Kostki Potockiego, czytana na publicznym posiedzeniu Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk dnia 7 maja 1824 r., zob. A. Ekielska, *Muzeum Sztuk Pięknych*, [w:] *Narodziny kolekcji...*, *op. cit.*, s. 227.

¹¹ Z. Maj, A. Załęcka, *op. cit.*, s. 34-35.

¹² *Ibidem*, s. 33.

¹³ AGWil, Zarząd Muzeum w Wilanowie 162, s. 22, Bogumił Aspil, VII 1855, cyt. za: Z. Maj, A. Załęcka, *op. cit.*, s. 43.

¹⁴ M. Borusiewicz, *Muzeum instytucja zaufania publicznego*, [w:] *Nowoczesne zarządzanie muzeum, współpraca polsko-holenderska w ramach projektu MATRA 1999-2007*, Warszawa 2007, s. 21-22.

¹⁵ E. Grygiel, *Muzeum wirtualne – historyczna rezydencja królewska*, 2009.

Aleksandra Głowacz

Between the Enlightenment Mission of Museum and Innovative Educational Offer

Making the Wilanów museum available to the public in 1805 by Stanisław Kostka Potocki was an effect of the activities of its founder for the sake of society education. The museum was meant to have a conscious impact on Poles by building a proper civic and patriotic stance and shaping aesthetic sensitivity. Nowadays, the innovative educational offer of the Museum Palace at Wilanów is being improved in reference to the museum's mission from 1805. The overriding imperative, resulting from the direction imposed by the museum's founder, is the building of a civic society relying on easier access to knowledge. Thanks to modern technical possibilities (e.g. digitisation of images, distance learning), the general accessibility of the museum has been greatly improved.

The Museum Palace at Wilanów, as a depository of cultural and natural heritage, has set out directions of undertaken educational activities in line with the adopted popularisation strategy. The themes proposed to the recipients encompass issues regarding history, art and customs of the former Republic of Poland, as well as nature. Bi-polar education allows for determining common layers, transcendence of problems related to

the protection of monuments and natural values of a historical landscape. An offer constructed in this manner is inscribed in the current tendencies of integrated education, based on combining areas which were artificially separated in the course of school education. The educational offer, whose superior assumption is to extend the knowledge popularisation process onto the period before a visit to the museum, during the visit and after it, encompasses all age groups. Forms of social communication proposed by the museum take into account the level of perception of various recipients and use different communication channels. The multi-plot nature of the programme, openness and multi-channel processes of popularisation allow for obtaining a superior objective, which is integration of society by equal access of all groups of citizens to knowledge and cultural heritage, whose depository is the museum.

The educational activity of the Museum Palace at Wilanów was encompassed by the patronage of the Ministry of National Education on account of the European Year of Creativity and Innovation, and the innovative educational offer of Wilanów was awarded with the 2009 Sybilla award.

□

Magdalena Tarnowska

EDUKACJA W MUZEUM ŁOWIECTWA I JEŹDZIECTWA W WARSZAWIE TERAŹNIEJSZOŚĆ I PERSPEKTYWY

Na skutek zmian zachodzących w ostatnich latach w kulturze i edukacji, polskie muzea stopniowo ulegają przekształceniom. Zmiana świadomości i oczekiwań odbiorców kultury, coraz łatwiejszy dostęp do informacji, rozwój technik multimedialnych, uwarunkowania ekonomiczne zmusiły niejako muzea – dawne świątynie sztuki – do przewartościowania swoich celów i zmiany sposobu ich realizacji. Muzea coraz częściej przyjmują aktywną postawę wobec rzeczywistości, polegającą m.in. na podejmowaniu ważnych tematów skłaniających do refleksji, czy przekładaniu wiedzy – często nieprzystępnej dla przeciętnego odbiorcy – na wiedzę dla niego zrozumiałą i użyteczną. Dzięki temu wiele z nich staje się przyjaznymi i chętnie odwiedzanymi centrami kultury, nie tylko umożliwiającymi kontakt ze sztuką czy historią, ale stanowiącymi inspirację, dającymi możliwość rozwoju umiejętności, wiedzy, czy wreszcie spotkania z ludźmi o pokrewnych zainteresowaniach.

Jednym z najbardziej przydatnych w osiągnięciu tych celów narzędzi jest edukacja – rozumiana jako zespół działań skierowanych do różnych grup odbiorców powiązany z promocją i działalnością upowszechnieniową. Jej rola jest istotna także, ze względu na znaczne ograniczenie w szkolnictwie zakresu kształcenia w dziedzinie plastyki, muzyki, historii i przyrody.

Działalność prowadzona w ostatnich latach w Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa w Warszawie wpisuje się

w zachodzące w muzealnictwie zmiany. Przy podejmowaniu tematu edukacji należy postawić sobie kilka pytań odnoszących się do specyfiki samej placówki, znaczenia różnych form dydaktyki dla jej odbiorców, twórców, jak i jej rozwoju. Muzeum, powstałe w 1983 r. z inicjatywy Polskiego Związku Łowieckiego i grona miłośników jeździectwa, podległe Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego to instytucja pod wieloma względami wyjątkowa. Dzięki połączeniu problematyki łowieckiej i jeździeckiej stanowi ono unikat w skali krajowej i europejskiej. Jest przy tym niewielkie – zespół pracowników to zaledwie 23 osoby, w tym 14 działalności podstawowej pracujące w 5 działach



1. Budynek Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa – Koszary Kantonistów, maj 2010

1. A building of the Museum of Hunting and Horsemanship – Cantonist Barracks, May 2010



merytorycznych: Przyrodniczo-Łowieckim, Hipologii, Sztuki, Konserwacji oraz Oświatowym i Wystaw.

Niewątpliwym atutem muzeum jest jego lokalizacja. Dwa zajmowane przez nie budynki powstałe w latach 20. XIX w. i mieszczące się w obrębie zespołu pałacowo-parkowego Łazienek Królewskich to tzw. Koszary Kantonistów i część Stajni Kubickiego. Swoją pierwotną funkcją wpisują się one w charakter i zakres tematyczny muzeum. Dodatkowym odniesieniem jest zwierzyniec, który w XVI w. istniał na terenie Łazienek, jak również położony nieopodal hipodrom, na którym w latach 20. i 30. XX w. rozgrywano międzynarodowe konkursy jeździeckie.

Większość kolekcji, liczącej około 10 tys. obiektów, pochodzi z połowy XIX i XX w. z terenów Polski i Europy Zachodniej. Gromadzimy zbiory przyrodnicze, trofea i akcesoria myśliwskie, muzealia dotyczące historii hodowli i użytkowania konia, sztukę związaną z tematyką łowiecką i jeździecką (malarstwo, grafika, rzeźba), medalierstwo, wyroby rzemiosła artystycznego, broń palną i białą, także dokumenty, fotografie, starodruki, ikony, judaika oraz zbiory biblioteczne.

Profil MŁiJ będący połączeniem zagadnień związanych nie tylko z historią i kulturą jeździectwa i łowiectwa, ale także z szeroko rozumianą tematyką przyrodniczą, stanowi o jego atrakcyjności dla różnych grup

2. Lekcja muzealna na wystawie „Oko w oko”, 2010

2. Museum classes during the exhibition “Face to face”, 2010

odbiorców. Można nawet powiedzieć, że wobec braku muzeum przyrodniczego na terenie Warszawy placówka nasza wypełnia lukę w tej dziedzinie działalności.

W muzeum można obejrzeć kilka stałych ekspozycji przyrodniczych i historycznych mających za zadanie wywołać chwilę zadumy nad współistnieniem i wzajemnym oddziaływaniem człowieka i przyrody – w przeszłości, dziś i w przyszłości. Wystawa zatytułowana „W polu i w kniei”, na którą składają się 2 sale: „Las” i „Ptaki”, pozwala z bliska przyjrzeć się faunie Polski. Są tutaj rzadkie zwierzęta chronione: żubr, niedźwiedź, wilk, głuszec, także sarny, jelenie, dziki oraz ptaki leśne, łąkowe, wodne i wodno-błotne. Ekspozycja „Oko w oko” to spotkanie z egzotycznymi zwierzętami dalekich krain. Trofea, dar myśliwego i podróżnika Romana Huberta Hupałowskiego (1905-1990), podzielono na strefy klimatyczne:

okolorównikową, umiarkowaną i subarktyczną. Atrakcją dla zwiedzających jest tu wielki niedźwiedź polarny i bogata kolekcja zwierząt afrykańskich. Odmienne w charakterze są wystawy historyczne. „Polski salon myśliwski XIX/XX wieku” wprowadza w nastrój dworu polskiego i rodzinnych opowieści, patriotyzmu. Można tu obejrzeć zbiór kordelasów, broni palnej od XVI w., malarstwo, trofea myśliwskie i fotografie dające świadectwo wielowiekowej tradycji polskich dworów. Powozownia im. Zbigniewa Prus-Niewiadomskiego znajdująca się w Stajni Kubickiego mieści rozmaite pojazdy konne od „czarnych” – eleganckich pojazdów wyjazdowych, po „żółte” – wiejskie pojazdy spacerowe, także służące do pracy lub polowań. Stałe wystawy przygotowane zostały z myślą o zaspokojeniu wymogów nowoczesności. Podczas zwiedzania można skorzystać z elektronicznych encyklopedii, obejrzeć film przyrodniczy, posłuchać głosów przyrody. Staramy się w miarę możliwości uzupełniać wyposażenie w multimedia. Tylko w 2010 r. poszerzyliśmy je o kino domowe wykorzystywane na wystawach czasowych, tablicę multimedialną przydatną podczas zajęć edukacyjnych oraz kiosk multimedialny. Powozownia, wystawy czasowe i czytelnia mieszczą się na parterze i zostały dostosowane do potrzeb osób niepełnosprawnych. System zwiedzania w naszej placówce nastawiony jest

na bezpośredni kontakt z odbiorcą – odbywa się ono wyłącznie w towarzystwie przewodnika.

Poza stałymi ekspozycjami organizujemy kilka wystaw czasowych rocznie dotyczących głównie tematyki przyrodniczej, hipologicznej czy sztuki, którym niekiedy towarzyszą publikacje (można je nabyć w sklepiku muzealnym oraz w sklepie na stronie internetowej).

Od końca lat 90. XX w. edukacja stanowi znaczący element działalności muzeum, systematycznie wzbogacany i rozbudowywany. Obecnie składa się z kilkunastu propozycji, a mianowicie: lekcji muzealnych na stałych ekspozycjach, warsztatów dla nauczycieli, projektów edukacyjnych towarzyszących wystawom czasowym oraz funkcjonujących samodzielnie, spotkań tematycznych dla dorosłych, weekendowych warsztatów rodzinnych, zabaw urodzinowych. Edukacja promowana jest na wiele sposobów, począwszy od publikacji w postaci informatora, plakatów, ulotek, poprzez udział muzeum w imprezach masowych, współpracę z innymi instytucjami, skończywszy na wykorzystaniu możliwości, jakie daje technika informatyczna, czyli poprzez stronę internetową, pocztę elektroniczną, *Newsletter*, udział w portalach społecznościowych, czy wreszcie udostępnianie materiałów w formie elektronicznej.

Lekcje muzealne to najbardziej popularna w polskim muzealnictwie forma edukacji. W stałej ofercie naszej placówki znajdują się 43 tematy zajęć przeznaczonych dla różnych grup wiekowych (od 5-latków do uczniów szkół ponadgimnazjalnych). Spośród ostatnio wprowadzonych wymienić można spotkania dotyczące tematyki myśliwskiej. Lekcje odbywają się w niezwyklej scenarii sal wystawowych, z wykorzystaniem eksponatów. Dodatkowymi atrakcjami są głosy przyrody, pokazy filmów przyrodniczych oraz elementy plastyczne. Uczestnicy zajęć poznają zagadnienia związane z fauną polską i egzotyczną, ochroną zagrożonych gatunków, jeździectwem oraz z kulturą i literaturą polską związaną z profilem muzeum. Ale to nie wszystko, prowadzimy też lekcje w parku Łazien-

kowskim, które poszerzają wiedzę o gatunkach drzew lasotwórczych czy tropach i śladach zwierząt.

Zajęcia prowadzą wykwalifikowani pracownicy muzeum, chętni nauczyciele bądź kreatywni uczniowie, których serdecznie zapraszamy do korzystania z takiej formy edukacji. Należy przy tym podkreślić, że wszystkie scenariusze, czy to pisane przez pracowników, czy przez nauczycieli, są opiniowane przez doradców metodycznych Ośrodka Doskonalenia Nauczycieli w Warszawie (ODN), a co za tym idzie zawsze dostosowane są do aktualnych programów nauczania. Ostatnio, w odpowiedzi na zapotrzebowanie związane ze zmianami w edukacji, uzupełniliśmy naszą ofertę o 3 tematy zajęć dla dzieci 5-letnich. Zajęcia nie mają formy wykładu, lecz swobodnej rozmowy uatrakcyjnionej grami, konkursami, krzyżówkami, głosami zwierząt i filmami edukacyjnymi, także różnymi pomocami dydaktycznymi. Ich uczestnicy rozwijają różnorakie umiejętności, uczą się wyrażania swoich odczuć i spostrzeżeń za pomocą środków plastycznych, także odpowiedzialności, pracy zespołowej, wrażliwości na otaczającą przyrodę oraz kształtują pozytywny stosunek do świata.

Dużą popularnością cieszą się lekcje łączące elementy wiedzy o przyrodzie z literaturą na jej temat i plastyką, adresowane do młodszych grup wiekowych.



3. Dzieci bawiące się w grę ekologiczną „Wycieczka do lasu”, Piknik Rodzinny w maju 2010

3. Children playing an ecology game „A trip to the forest”, Family Picnic in May 2010



4. Zabawa urodzinowa w muzeum, czerwiec 2010

4. Birthday event in the museum, June 2010

Podczas zajęć dzieci wykonują rysunki czy origami inspirowane poezją Jana Brzechwy i Juliana Tuwima; ich modelami są także przedstawiciele fauny z wystawy „Las”, czy pojazdy konne z Powozowni. Lekcje przyrodnicze przeznaczone dla starszych uczniów stanowią z kolei cenne uzupełnienie programu nauczania. Szczególnie interesujące wydają się wspomniane już zajęcia prowadzone w parku Łazienkowskim.

Częścią stałej oferty edukacyjnej jest możliwość przeprowadzenia lekcji w muzeum lub w klasie przez nauczyciela. Przygotowuje się je według kilkudziesięciu konspektów zawartych w dwóch tomach *Materiałów dydaktycznych do prowadzenia lekcji w Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa* opublikowanych przez nas w 1998 i 2002 r. opracowanych we współpracy z nauczycielami i doradcami metodycznymi warszawskiego ODN, z uwzględnieniem elementów wystaw stałych, także programów nauczania w zakresie szeroko rozumianej ekologii prowadzonej na zajęciach wychowania przedszkolnego, kształcenia zintegrowanego, historii, przyrody, geografii, biologii oraz języka polskiego. Materiały te są udostępniane chętnym nieodpłatnie.

Dodatkowo systematycznie organizujemy warsztaty dydaktyczne dla pedagogów wymienionych wyżej specjalności. Szkolenie oparte jest na aktualnych wystawach czasowych, stałych oraz obiektach z naszej kolekcji, uwzględnia przy tym treści programowe oraz aktywizujące metody pracy w nauczaniu. Po jego ukończeniu nauczyciele otrzymują specjalne zaświadczenie.

Opisana pokrótce stała oferta edukacyjna, poza jej niewątpliwym znaczeniem dla rozwoju wiedzy i umiejętności uczestników, stanowi niezwykle skuteczne narzędzie promocji muzeum. Obecnie współpracuje-

my z licznymi placówkami szkolnymi i przedszkolnymi z Warszawy, województwa mazowieckiego oraz z terytorium całego kraju. Wiele z nich wprowadziło do swego programu zajęcia w MŁIJ, traktując je jako cenne urozmaicenie lekcji oraz możliwość poszerzenia wiedzy uczniów dzięki wykorzystaniu materiałów, jakimi nauczyciel na co dzień nie dysponuje. Dzięki *Materiałom dydaktycznym...* i innym publikacjom przydatnym w nauczaniu, a także warsztatom, setki pedagogów przygotowanych jest do prowadzenia ciekawych lekcji nie tylko w naszej placówce, ale i poza nią.

Nieco inny charakter mają organizowane przez nas, przeważnie w weekendy, imprezy urodzinowe bądź imieninowe dla dzieci w wieku 7-10 lat i młodzieży. Przyjęcia nie są bynajmniej zwykłymi zabawami, łączą w sobie elementy edukacyjne, gry zespołowe i terenowe oraz – na specjalne zamówienie – przedstawienia teatralne i zabawy prowadzone przez Teatr Domowy Chmielna 6. Wszystko odbywa się pod kierunkiem i opieką pracowników muzeum. Przy sprzyjającej aurze dzieci bawią się w grę terenową „Poszukiwanie skarbu”. Kierowane przez zapisane na karteczkach zagadki słowne odnoszące się do interesujących miejsc i zabytków w parku Łazienkowskim, docierają do miejsca ukrycia skarbu-niespodzianki. Nagrodą dla wytrwałych są pamiątki z muzeum i słodycze. W czasie nie pogody uczestnicy udają się na nocną wyprawę do lasu i na sawannę, zwiedzając wystawy z latarkami, przy zaaranżowanym specjalnie „ognisku” słuchają opowieści o zwierzętach, bawią się w gry zespołowe. Dla młodzieży przygotowaliśmy grę terenową „Nocny patrol” oraz imprezę tematyczną „Zamek Drakuli”, podczas której – poza niespodziankami ze strony „wampirów” budzącymi niewątpliwie emocje – dzięki specjalnie przygotowanej prezentacji i rozmowie można uzyskać wiedzę na temat legend i faktów związanych z tym tematem. Po dwóch latach istnienia w naszej ofercie popularność tego przedsięwzięcia ciągle wzrasta. Tylko w pierwszym półroczu 2010 odbyło się 14 imprez (o 10 więcej niż w zeszłym).

Poza tymi formami działalności w ostatnich latach opracowujemy specjalne, często rozbudowane projekty edukacyjne, zwykle powiązane z wystawami czasowymi. Pierwszym z nich był prowadzony w 2006 r. projekt Ochrona rzek polskim priorytetem ekologicznym, w ramach którego zorganizowaliśmy konkurs ekologiczny i wystawę „Woda podstawą życia na Ziemi”. Dużym zainteresowaniem cieszył się program z 2009 r. towarzyszący wystawie „Afryka w fotografii Ryszarda Czajkowskiego”, na który złożyły się lekcje muzealne, spotkania z autorem wystawy obejmujące najciekawsze zagadnienia związane z ludami Afryki, także jej fau-

ną i florą. W ciągu kilku miesięcy wzięło w nim udział ponad 1000 osób. Poza edukacją skierowaną do dzieci i młodzieży zapoczątkowaliśmy wówczas sobotnie spotkania adresowane do dorosłych, przygotowywane do wystaw czasowych. Są to m.in. spotkania z fotografami przyrody, autorami wystaw, znawcami tematyki prezentowanej na ekspozycjach. Dzięki ich interesującej treści oraz powtarzalności muzeum zyskało nową grupę odbiorców.

W końcu 2009 r. rozpoczęliśmy realizację szeroko zakrojonego projektu zatytułowanego Edukacja w MŁiJ w 2009 i 2010 roku, na który uzyskaliśmy środki z Narodowego Funduszu Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej. Złożyły się na niego 2 wystawy czasowe, oferta edukacyjna w postaci nowych lekcji muzealnych do wystaw stałych i czasowych, warsztatów, spotkań tematycznych, działania promocyjne, jak druki ulotne, informatory, druki wielkoformatowe, multimedia. W ramach projektu stworzono także Portal wymiany wystaw funkcjonujący na stronie internetowej muzeum. Aby zilustrować działalność edukacyjną, przytoczę jeden z jej ciekawych elementów – zadanie zatytułowane „Co wiemy o grzybach?”, adresowane do wszystkich grup wiekowych począwszy od dzieci w wieku przedszkolnym, na dorosłych skończywszy. Jest to propozycja cykliczna, jesienna, o charakterze wystawienniczym i edukacyjnym zarazem. Ekspozycja, umieszczona na wystawie stałej „Las”, przedstawia ponad 60 modeli grzybów jadalnych, niejadalnych, trujących oraz chronionych, wykonanych w skali 1:1 z odpornego na zniszczenie tworzywa, co daje możliwość obejrzenia każdego z bliska. Jej uzupełnieniem są tablice zawierające najbardziej istotne informacje

dotyczące budowy grzybów, szczególnie niebezpiecznych dla człowieka grzybów trujących, umiejętności odróżniania ich od grzybów jadalnych, także spis zasad prawidłowego zbierania grzybów i zachowania się w lesie. Pozostałe elementy to: plakaty reklamujące przedsięwzięcie, książka wydana na płycie CD, udostępniona także na stronie internetowej, pt. *Co wiemy o grzybach?*, lekcje muzealne, warsztaty dydaktyczne dla nauczycieli, otwarte dla publiczności sobotnie spotkania ze specjalistą grzyboznawcą, z możliwością obejrzenia żywych okazów.

Obok projektów edukacyjnych mających na celu podniesienie świadomości społeczeństwa w zakresie ekologii i polskiej przyrody, w lipcu i sierpniu 2010 r. zorganizowaliśmy także przedsięwzięcia o „łżejszym” charakterze. Niezwykle barwnej i ciekawej wystawie sztuki współczesnej zatytułowanej „Wszystkie zwierzęta duże i małe... Malarstwo animalistyczne Ewy Lasek” (czerwiec-wrzesień 2010) towarzyszył letni kącik rodzinny, czyli weekendowe warsztaty plastyczne, czytanie bajek o zwierzętach oraz spotkania z opowiadaczami baśni ilustrowane muzyką.

Jak już wspomniałam na wstępie, edukacja w MŁiJ to system złożony nie tylko z różnych form nauczania. Jego ważnym elementem jest promocja, przy czym należy jeszcze raz zaznaczyć, że działalność strictly edukacyjna stanowi jej bardzo skuteczne narzędzie. Jednym z bardziej istotnych sposobów reklamy jest wydawany

5. i 6. Wyprawa po skarb i skarb odnaleziony – zabawa urodzinowa w muzeum w maju 2010

5. and 6. A treasure hunt quest and treasure discovered – birthday event in the museum in May 2010



od 1998 r. *Informator* zawierający wszystkie informacje na temat stałej i czasowej oferty na dany rok szkolny. Wydawnictwo publikowane w nakładzie 3000-4000 egzemplarzy, rozsyłane jest do szkół Warszawy i województwa mazowieckiego, a ostatnio również do kuratorów sąsiednich województw, którzy przekazują go dyrektorom poszczególnych placówek. Poza tym staraliśmy się do każdego przedsięwzięcia wydawać ulotki informacyjne, m.in. specjalnie opracowane druki z ofertą dla poszczególnych grup wiekowych, plakaty, reklamy wielkoformatowe umieszczane na terenie parku Łazienkowskiego. Dobre rezultaty przynosi także udział w imprezach masowych, m.in.: w Dniu Ziemi, Pikniku Historycznym czy Nocy Muzeów, oraz podjęta przez nas niedawno współpraca z Ligą Ochrony Przyrody i wydawnictwem Multico. Obie instytucje promują naszą działalność poprzez dystrybucję informacji, zajęcia edukacyjne, konkursy plastyczne do naszych wystaw. Standardową obecnie formą aktywności jest aktualizacja strony internetowej muzeum www.muzeum.warszawa.pl, jej pozycjonowanie oraz rozsyłanie informacji pocztą elektroniczną i za pomocą *Newslettera*.

Działaniem, z którym wiążemy duże nadzieje na ożywienie kontaktów pomiędzy instytucjami kultury w Polsce, jest wspomniana już Platforma wymiany wystaw. Dzięki specjalnie opracowanym formularzom zawierającym wszelkie niezbędne dane organizacyjne i techniczne oraz możliwości zamieszczenia zdjęć lub prezentacji, pozwoli ona na publikację pełnych informacji na temat ekspozycji zrealizowanych i gotowych do wypożyczenia. Inspiracją do stworzenia tego projektu było nasze wieloletnie doświadczenie w działalności wystawienniczej, a tym samym świadomość rozmaitych trudności, przede wszystkim finansowych, jakie niesie każdorazowo realizacja wystawy, niejednokrotnie stając się powodem zaniechania przedsięwzięcia. Dlatego

też głównym naszym założeniem było stworzenie stale aktualizowanego (dzięki współpracy z innymi placówkami) wykazu wystaw do wypożyczenia, umożliwienie łatwego zarejestrowania własnej i otrzymania wszelkich informacji na temat wybranej do wypożyczenia ekspozycji. Poza wymienionymi korzyściami w zakresie organizacji, wymiany informacji czy upowszechniania dóbr kultury płynącymi z uruchomienia platformy, niebagatelną rolę odgrywać ma czynnik ekonomiczny – wypożyczenie gotowej wystawy z pewnością jest mniejszym obciążeniem dla skromnych budżetów instytucji. Platforma, dzięki wsparciu finansowemu NFOŚiGW, została uruchomiona w końcu roku 2010.

Opisując działalność edukacyjną i promocyjną muzeum, warto wspomnieć o rzeczy bardzo istotnej – sposobach jej finansowania. Dla każdego muzealnika jest oczywistością, że na tak rozbudowane działania trudno jest znaleźć środki w budżecie danej placówki. Rzeczywistością ostatnich lat stało się zdobywanie funduszy poprzez startowanie w konkursach rozpisywanych zarówno przez ich organa założycielskie, jak inne instytucje. W przypadku Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa instytucjami, które najczęściej finansują jego projekty, są wspomniane już NFOŚiGW, WFOŚiGW, niekiedy inne instytucje związane z ekologią, jak BOŚ. Zdecydowanie rzadziej udaje się uzyskać środki na projekty edukacyjne i wystawiennicze z MKiDN (finansuje ono niekiedy inne zadania celowe muzeum). Wydaje się, że placówki takie jak nasza – niewielkie i odbiegające profilem od zagadnień związanych ze sztuką czy historią – są niedoceniane i z góry skazane na przegraną (szczególnie w konkurencji z wielkimi muzeami narodowymi). Być może powodem tego stanu rzeczy jest dobór specjalistów oceniających aplikacje w konkursach rozpisywanych przez Ministerstwo?

Dla uzyskania pełnego obrazu edukacji w Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa należy odpowiedzieć sobie na dwa pytania: jakie znaczenie ma prowadzenie i rozbudowywanie takiej działalności dla odbiorców, dla muzeum i jego pracowników oraz jakie będą – czy raczej powinny być – perspektywy jej rozwoju. W pierwszym rzędzie narzucają się pozytywne, widoczne „gołym okiem” aspekty. Dzięki intensywnemu rozwojowi dydaktyki i powiązanej z nią promocji, tylko w cią-

7. Zwiedzający wystawę „Wszystkie zwierzęta duże i małe... – malarstwo animalistyczne Ewy Lasek”, czerwiec 2010

7. Visitors of the exhibition „All the animals, large and small... – animalistic paintings of Ewa Lasek”, June 2010

(Wszystkie fot. M. Tarnowska)



gu 2 ostatnich lat frekwencja wzrosła o ponad 30%, co implikuje większe wpływy do budżetu instytucji, zwiększenie liczby publikacji, nowe grupy odbiorców, czy wreszcie wzrost popularności i jakości prowadzonej działalności. Wszystko to ma pozytywny wpływ także na pracowników placówki. Zaangażowanie w realizację poszczególnych zadań czy w prowadzenie zajęć jest z pewnością satysfakcjonujące i dające inspirację do podejmowania nowych wyzwań. Powoduje również zwiększanie się dorobku i doświadczenia zawodowego poszczególnych osób. Jednak z drugiej strony zarysowują się pewne potencjalnie negatywne aspekty tak intensywnego rozwoju edukacji. Dotyczą one przede wszystkim przyszłości muzeum jako placówki mającej spełniać wielorakie, określone w ustawie cele, zakładające przecież nie tylko różnorodne formy działalności edukacyjnej. Siłą rzeczy dla tak niewielkiego zespołu prowadzenie zajęć, niezwykle pracochłonne i czasochłonne opracowywanie aplikacji, a następnie realizacja kolejnych zadań przewidzianych w projektach oznacza zaniedbanie pozostałych obowiązków. Przy czym pamiętać należy, że nie każdy wniosek o przyznanie środków finansowych musi zyskać pozytywną ocenę.

Magdalena Tarnowska

Education in the Museum of Hunting and Horsemanship in Warsaw The Present and the Perspectives

The changes which have been taking place in the last few years in the Polish culture, education and economy have forced museums (former art temples) to re-evaluate their goals as well as the methods of realisation of those goals. The activity of the Museum of Hunting and Horsemanship has become a part of the new landscape of the Polish culture. The institution, with as few as 23 employees, is unique in Poland and in Europe since it unites hunting, horsemanship and nature. The additional advantage of the museum is its location, referring both to the game park located on the territory of Łazienki in Warsaw in the 16th century, as well as to the international riding contests organised here in the 20s and 30s of the 20th century. In the museum one can find permanent exhibitions of the Polish and exotic fauna, coach-house and the haunting salon of the 19th/20th century, as well as temporary exhibitions. At the moment the education is a system combined of a dozen or so interrelated elements which include museum classes (43 topics) integrated with permanent exhibitions and adapted to current teaching programmes, workshops for teachers, projects accompanying temporary exhibitions and thematic meetings for adults, weekend family workshops and birthday events. The museum has published didactic materials for organising classes in the Museum of Hunting and Horsemanship. Educational activities are pro-

Wszystkie te czynniki mogą powodować mniejszą lub większą frustrację. Poza tym skoncentrowanie się niemal wyłącznie na działalności promocyjnej, stałe zwiększanie oferty edukacyjnej i wystawienniczej (obecnie w muzeum organizuje się aż 6-7 wystaw rocznie) w dłuższej perspektywie może spowodować obniżenie wartości tradycyjnie przypisywanych placówkom muzealnym – czyli przede wszystkim wysokiej jakości merytorycznej wynikającej z prowadzenia działalności naukowej w zakresie profilu placówki (w założeniach mającej stanowić punkt wyjścia dla pozostałych form działalności) oraz znaczenia dla ochrony dziedzictwa kulturowego narodu. W rezultacie może nastąpić to, czego obawiają się muzealnicy – przekształcenie instytucji w jeszcze jedno centrum kultury i edukacji funkcjonujące obok rozmaitych fundacji i ośrodków dydaktycznych. Wydaje się zatem, że znalezienie równowagi pomiędzy wymogami współczesności a dobrą tradycją muzealnictwa jest prawdziwym wyzwaniem nie tylko dla Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa, ale dla wielu innych placówek w Polsce. Przecież w swoich założeniach muzea miały stanowić ostoję kultury wysokiej, skarbnicę idei oraz piękna.

moted mainly by means of a guidebook, fliers, participation in mass events, cooperation with schools and other institutions, as well as the website, e-mails, Newsletter and social networks. Since 2009 we have been implementing an educational project financed by the National Fund for Environmental Protection and Water Management which includes, among other things, an interesting exhibition entitled “What do we know about wild mushrooms?”. The “Exhibition exchange platform”, activated on the museum’s website in 2010 will make it possible to publish information about the exhibitions which can be lent. This will probably enliven the contacts between culture institutions.

Conducting such an educational and exhibition activity has both positive and negative aspects. We have noted a growing attendance and popularity of the institution which, apart from financial gains, inspires museum’s employees to accept new challenges. On the other hand, however, for such a small team their involvement into extremely laborious and time-consuming projects means slowing down of their research activity. This may result in something which the museum professionals fear – transformation of the museum into a yet another “culture and education centre”. Therefore, it seems to be a real challenge to find balance between the requirements of modern times and the good tradition of museology.

□

Dorota Baumgarten-Szczyrska

AFRYKA NA WYCIĄGNIĘCIE RĘKI DZIAŁANIA DYDAKTYCZNE W PRZESTRZENI WYSTAW AFRYKAŃSKICH MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE

*Afryka jest jak wielki dom z licznymi pokojami.
Każdy pokój to inne, odmienne wnętrze,
a każde wnętrze to niepowtarzalny zapach Ziemi,
siła i duch Człowieka.
Afryka otwiera swoje drzwi i nigdy ich nie zamyka.
Afryka nigdy się nie kończy...
Dorota Łajło¹*

Afryka to jeden z najbardziej tajemniczych i malowniczych kontynentów świata, pełen kontrastów, słońca i nieograniczonych przestrzeni. Jest to kraina pustyń, sawann, wysokich pasm górskich i lasów równikowych. Najbardziej zaskakuje nas tym, że odnajdujemy w niej sąsiadujące ze sobą dwa różne światy – tętniące życiem wielkie miasta z wieżowcami, eleganckimi sklepami, biurami, szpitalami, lotniskami i niewielkie osady, w których odnosimy wrażenie, iż czas się zatrzymał, a mieszkańcy żyją swoim rytmem, z dala od dobrodziejstw cywilizacyjnych. Afryka budzi różne emocje. Bywa, że działa jak magnes – przyciąga i fascynuje rzesze ludzi i staje się miłością ich życia – bądź przeraża i rozczarowuje.

Afryka „otworzyła swoje drzwi” także przed Muzeum Narodowym w Szczecinie, pozwoliła na bliższe poznanie i zdomowiła się w nim na stałe. Wkrótce, w 2012 r., obchodzić będzie jubileusz 50-lecia obecności w Gmachu Głównym na Wałach Chrobrego.

W trakcie tego półwiecza pracownicy muzeum zgromadzili wiele ciekawych muzealiów. Dziś afrykańskie zbiory Działu Kultur Pozaeuropejskich Muzeum Narodowego w Szczecinie należą do jednych z większych

w Polsce i wyróżnia je fakt, że w dużej mierze zostały zgromadzone po roku 1945. Muzeum posiada około 8 tys. obiektów etnograficznych oraz 25 tys. zabytków archeologicznych. Powojenna historia badań i gromadzenia tutejszych zbiorów ściśle wiąże się z portowym charakterem miasta. W 1958 r. Polska Żegluga Morska w Szczecinie uruchomiła linię żeglugową do portów zachodnioafrykańskich zwaną „Uniafrica”. Kilka lat później, w 1962 r., na pokładzie statku tejże linii żeglugowej znaleźli się pracownicy muzeum płynący do Afryki w celu nawiązania kontaktów naukowych i muzealnych. Cel wyprawy został osiągnięty. W trakcie tejże podróży nabyto pierwszych 70 sztuk eksponatów do ówczesnego Muzeum Pomorza Zachodniego². W 1965 r. pracownicy muzeum rozpoczęli stacjonarne badania archeologiczne na terenie Republiki Gwinej. Lata 70., 80. i 90. XX w. to czas badań głównie etnologicznych. Efektem podróży i badań prowadzonych we współpracy z licznymi instytucjami w Afryce i w Polsce były przywożone i trafiające do zbiorów muzealnych zabytki. Zgromadzono kolekcję ukazującą przekrojowo kulturę takich społeczności, jak: Dogon w Mali, Kiridi-Daba w Kamerunie, Nuba-Moro w Sudanie, Somba



1. Dzień Dziecka w muzeum „Muzealne Biuro Podróży – z piaskownicy w świat”

1. The International Children's Day in the museum "The Museum Travel Agency – from a Sandpit into the Wide World"

w Beninie, Lobi w Burkina Faso, Gagou na Wybrzeżu Kości Słoniowej czy Malinke w Gwinei.

W 2007 r. Muzeum Narodowe w Szczecinie pozyskało – dzięki szlachetności donatorów, państwa Oleńki i Denisa Gordier-Nidzgorzskich – kolekcję lalek i marionetek afrykańskich, gromadzoną przez nich przez dziesiątki lat. Kolekcję tworzą lalki pochodzące z Mali, Nigru, Nigerii, Wybrzeża Kości Słoniowej, Togo, Ghany, Beninu, Demokratycznej Republiki Konga, Republiki Konga, Gabonu, Kamerunu, Tanzanii, Ruandy, Tunezji, Senegal, Burkina Faso, Madagaskaru, Angoli i Republiki Południowej Afryki. Lalki te są ożywiane podczas przedstawień i afrykańskich rytuałów. Jest to zbiór liczący prawie 500 sztuk, różnorodny, biorąc pod uwagę pochodzenie i role, jakie obiekty te pełniły w społeczeństwach, a także ze względu na sposób ich animacji oraz materiały, z których zostały wykonane. Państwo Nidzgorscy przekazali również Muzeum Narodowemu ciekawą kolekcję z Rwandy. Są to bransolety-płacidła, plecione koszyki i drewniane butle na mleko.

Po raz pierwszy szczecińską kolekcję afrykańską zaprezentowano na wystawie „Kultura Afryki Zachodniej” otwartej w 1963 roku³. Aktualnie w gmachu muzeum przy Wałach Chrobrego 3 możemy obejrzeć dwie ekspozycje: „W afrykańskiej wiosce” i „Sztuka Afryki – między maską a fetyszem”. Wkrótce planowane jest otwarcie kolejnej wystawy: „Dzieci Magii. Afrykańskie lalki i marionetki”. Na przestrzeni lat zmieniały się wystawy afrykańskie, ale ich tematyka

koncentrowała się wokół Afryki Zachodniej. Muzeum Narodowe w Szczecinie może pochwalić się dużym doświadczeniem w zakresie tworzenia ekspozycji prezentujących zbiory afrykańskie. Przestrzeń muzealna, wypełniona licznymi eksponatami, stanowi istotne ogniwo w procesach edukacji. Zajęcia dydaktyczne realizowane w tejże przestrzeni umożliwiają pokazanie obiektów, są atrakcyjne ze względu na zmianę charakteru zajęć i niewątpliwie dobrze wykorzystane pozwolą na omówienie przy ich okazji wielu ważnych zagadnień objętych programem⁴.

Bazując na wyżej wspomnianych wystawach i licznych eksponatach afrykańskich, wypożyczanych z Działu Kultur Pozaeuropejskich, oraz na pomocy merytorycznej i ogromnej życzliwości pracowników tegoż działu, opracowano bogaty program dydaktyczny adresowany głównie do dzieci i młodzieży. Są to lekcje (w tym lekcje szpitalne) i warsztaty muzealne, zajęcia realizowane w ramach Akademii Malucha i Akademii Juniora, spotkania urodzinowe w muzeum, zajęcia z cyklu „Ferie w muzeum”, imprezy okolicznościowe (np. z okazji: Międzynarodowego Dnia Dziecka, kinowej projekcji filmu dla najmłodszych *Dżungla*), konferencje metodyczne dla nauczycieli, zajęcia dla studentów czy pokazy filmów i szkolenia dla przewodników⁵. Nasza oferta dydaktyczna skierowana jest do grup zorganizowanych i odbiorców indywidualnych. Działania realizowane są w tygodniu i w weekendy, zarówno w regulaminowych godzinach otwarcia instytucji, jak i po jej zamknięciu. Część zajęć ma charakter cykliczny – spotkania odbywają się raz w miesiącu o stałej porze (np. pierwsza sobota miesiąca, godzina 10.00-12.00).

Prowadzeniem działań dydaktycznych zajmuje się Dział Edukacji Muzeum Narodowego w Szczecinie. Dział ten, poprzez liczne formy pracy dydaktycznej, realizuje jedno z głównych założeń statutowych muzeum, a mianowicie informuje o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnia wiedzę na temat historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtuje wrażliwość poznawczą i estetyczną oraz umożliwia kontakt ze zbiorami.

Atutem naszych zajęć jest to, że prowadzone są one w przestrzeni określonych wystaw, które wykorzystujemy, „wybierając” z nich to, co w trakcie realizacji określonego tematu jest istotne. Posiłkujemy się też dodatkowymi eksponatami, które najczęściej pobierane są z magazynów muzealnych bądź pochodzą ze zbiorów klasyfikowanych jako materiał dydaktyczny i są na wyposażeniu Działu Edukacji. Uczestnicy muzealnych spotkań mają okazję dotknąć, przymierzyć, odwzorować wybrane eksponaty. *Możliwość dotknięcia, wzięcia obiektu do ręki, dokładnego obejrzenia wszystkich jego*



2. i 3. Urodziny w muzeum „Afrykańskie podróże – małe i duże. Wędrowka od zagrody Lobi do zagrody Somba”

2. and 3. Birthday at the museum “African Journeys – Big and Small. A Journey from the Lobi Farm to the Somba Farm”

stron, a nie tylko tej wierzchniej lub frontalnej, daje niewspółmierne do innych działań efekty edukacyjne. I jest to niezależne od pochodzenia przedmiotu i wieku słuchaczy⁶.

Największym uznaniem cieszą się zajęcia adresowane do najmłodszych: przedszkolaków i uczniów klas O-III szkół podstawowych. W myśl afrykańskiego powiedzenia „Jak wychowujesz dziecko, tak też ono

rośnie”⁷ przygotowujemy naszą ofertę w taki sposób, aby rozbudzić zainteresowania i zamiłowania dzieci, zaciekawić je. Chcemy zainspirować i rozkochać je w poznawaniu innych kultur na tyle, aby wyrobiły w sobie nawyk i chęci do pogłębiania wiedzy, poznawania i „kosztowania” świata. Mamy świadomość, iż *dziecko w muzeum to tego muzeum przyszły potencjał*⁸.

Bogata tematyka zajęć, przystępna forma uwzględniająca możliwości rozwojowe i wiek uczestników spotkań (lekcji, warsztatów) oraz sposób ich realizacji uwarunkowany zasadą „bawiąc – uczyć, ucząc – bawić” stanowią o atrakcyjności naszej oferty. Ponadto wiedząc, że największym wrogiem naszych działań jest nuda, każdorazowo dostosowujemy zajęcia do oczekiwań i możliwości psychofizycznych uczestników. Grupa przedszkolna czy szkolna to „twór” dynamiczny, rządzący się swoimi prawami, stawiający przed prowadzącymi muzealne spotkania ambitne zadania. Są wśród dzieci szybkie i głośne pojazdy mechaniczne, są zuchwali cykliści, rączę konie (...) i dobroduszni włóczędzy. Czemu nie pozwolić im iść naprzód, zgodnie z ich naturalnym rytmem⁹. Chcąc podjąć tym wyzwaniom, wciąż pamiętamy, że tylko „nudy nic nie znudzi¹⁰, gdyż nuda jest zaprzeczeniem radości twórczego i zaangażowanego działania, uczenia się¹¹.

Rozmowy na temat Afryki z najmłodszymi (i nie tylko z nimi) nie należą do łatwych. Najczęściej na pytanie: „Z czym kojarzy wam się Afryka?” padają zgodne odpowiedzi: „Z lwami, żyrafami, małpami i wakacjami spędzonymi w Egipcie bądź w Tunezji”. Starsi uczestnicy muzealnych spotkań na ogół dodają: „z Murzynkiem Bambo, wojnami, kłopotami z wodą i AIDS”. Te wszystkie informacje są istotne, lecz czy dają pełny i prawdziwy obraz Afryki? Nie! Spotkania afrykańskie służą więc m.in. przeciwstawieniu się wspomnianym stereotypom i zerwaniu z nimi, pomagają inaczej spojrzeć na tę część świata, pozwalają ukazać ją wraz z mieszkańcami w sposób naturalny, z ich radościami i problemami, codziennymi obowiązkami, zabawami, zwyczajami i kulturą.

Przygodę z Afryką zaczynamy od ogólnych informacji o kontynencie. Podajemy dane (w zależności od poziomu nauczania) o jego położeniu, wielkości, ukształtowaniu powierzchni, mieszkańcach, bogatej faunie i florze. Uczniowie poznają kształt Afryki, porównują ją z innymi kontynentami, zastanawiają się nad tym, w jaki sposób do niej dotrzeć, jaki wybrać środek lokomocji, co zabrać w podróż, czy potrzebne są tylko letnie ubrania i czy warto wcześniej zadbać o swoje bezpieczeństwo i zdrowie. Po tym etapie następują kolejne w celu oswojenia ucznia z Afryką i ukazania jej różnorodności.

Rozmawiamy zatem o mieszkańcach miast i wsi, o tych, którzy żyją w blokach przypominających te istniejące u nas i tych mieszkających na wsi w glinianych domach, bez znanych nam wygód. Co ciekawe, dzieciom łatwiej jest sobie wyobrazić życie tych pierwszych, natomiast uważają za wręcz niemożliwe życie w domu bez własnego pokoju, telewizora, ulubionej bajki czy serialu, komputera, łazienki. Ekspozycja „W afrykańskiej wiosce” daje możliwość poznania domostw zamieszkałych przez plemiona Lobi¹² i Somba¹³. Obie formy zabudowy zostały tak przygotowane, aby uczestnicy zajęć mogli zajrzeć do środka domów, przejść wewnątrz nich według określonej trasy, zobaczyć ich konstrukcję i strukturę oraz oryginalne przedmioty wyposażenia (wewnątrz i na zewnątrz – ok. 300 szt.), co budzi entuzjazm. Uczniowie poznają materiał, z którego zostały zbudowane oba domy. Dowiadują się, jak wygląda praca przy ich budowie, jakiego kształtu są cegły. Prezentując proces powstawania poszczególnych domostw, zawsze odwołujemy się do warunków, w jakich mieszkają uczestnicy zajęć. Szukamy podobieństw i różnic. W czasie „zwiedzania” obu domów dzieci prowadzone światłem (tutaj wykorzystywana jest latarka) zwracają uwagę na wskazane elementy wyposażenia i próbują określić, do czego one służą, z czego zostały wykonane. Przy tej okazji pozyskują informacje o obowiązkach taty, mamy, o zabawkach i zabawach afrykańskich, ulubionych afrykańskich potrawach, o robieniu zakupów, powstawaniu mąki z prosa, o sposobie wytwarzania i wykorzystywania masła *karite*¹⁴, o strojach, parzeniu herbaty, przechowywaniu cebuli czy powstawaniu garnków.

Wędrujemy też na zachodnioafrykańskie targowisko z kramikami ukazującymi sprzedaż między innymi przedmiotów magicznych i leczniczych, wyrobów garncarskich, produktów rolnych. Sprawdzamy, co możemy na nim kupić, jakie zasady panują w tym miejscu. Po wyczerpującej podróży przychodzi czas na przerwę. Podczas niej dzieci mają możliwość degustacji afrykańskiej herbaty lub innych produktów, które moglibyśmy kupić na targu (choć nie zawsze w formie, w której je nabyliśmy, np. mleko i wiórki kokosowe, owoce).

Po szybkiej regeneracji sił wędrujemy dalej, do świata masek i fetyszy. Oglądamy wybrane maski, zastanawiając się, z jakiego materiału zostały zrobione i czemu służą, czy wygodnie jest je nosić, czy coś w nich widać, kto je nosi, czy można je założyć na przykład

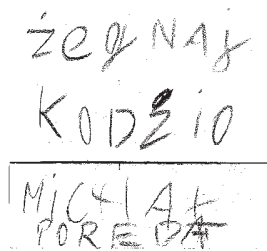
do dzinsów. Ochotnicy mają możliwość przymierzenia maski, wykonania własnego tańca i zagrania na bębnie. Następnie uczestnicy spotkania poznają maski biorące udział w uroczystości Dama¹⁵ – najwyższą maskę *sirige* i inne, np. *kanaga*, *adagaye*. Maski te są umieszczone na ruchomym podeście. Tworzą one korowód i „obracają” się wokół najwyższej z nich. Prezentacji masek towarzyszy muzyka. W zależności od wybranego tematu i formy zajęć często na tym kończy się pierwsze spotkanie z Afryką (lekcja muzealna). Grupy, które wybrały warsztatową formę zajęć, po tym etapie przechodzą do sali dydaktycznej, gdzie po przerwie śniadaniowej i krótkiej bajce związanej z tematem spotkania przystępują do zajęć plastycznych. Najczęściej wykonujemy maski afrykańskie. Uczniowie dostają gotowe wzory, które wyklejają różnymi materiałami: wólczką, tkaniną, papierem, makaronem, soczewicą, plasteliną lub malują pastelami, wykonują korale z barwionego makaronu, naczynia z gliny, plasteliny, masy solnej.



4. Warsztaty muzealne „W afrykańskiej wiosce... czyli wszystko o codziennym życiu”

4. Museum workshops “In an African Village... Everything about Daily Life”

Po powrocie do przedszkola czy szkoły przygoda dzieci z Afryką trwa nadal. Nauczyciele wizytę w muzeum najczęściej traktują jako preludium do większego bloku tematycznego. Często po zajęciach muzealnych uczniowie piszą własne opowiadania, wiersze, projektują stroje i maski, wysyłają pocztówki i listy do bohatera naszych afrykańskich spotkań – Kodzia¹⁶.



żegnaj
KODZIO
MICHAŁ
POREBA

Kartka pozostawiona po zajęciach przez ucznia klasy „O”

Zespół wychowawców świetlicy „Nasza Chata” działającej przy Szkole Podstawowej nr 64 w Szczecinie udział w lekcji muzealnej zaplanował jako jeden z istotnych elementów realizowanego przez siebie projektu pod hasłem: AFRYKA DLA MAŁEGO PODRÓŻNIKA. Po spotkaniu w muzeum uczniowie próbowali własnych sił, m.in. w poezji. Poniżej jeden z wyróżnionych utworów:

Afryka jest gorąca jak
promyk słońca.
Na piasku ludzie mieszkają i się osadzają.
W tej krainie dzikiej mieszkają zwierzaki
te dzikie i te „przytulaki”.
Rośliny i palmy i krzewy
mają tam miejsce, w lesie – dżungli gęstej.
Lecz Afryka nie jest tak w pełni dzika.

Weronika Torzyńska kl. II c, świetlica „Nasza Chata”,
Szkoła Podstawowa nr 64, Szczecin

W pracy z najmłodszymi wykorzystywane są liczne zagadki, zabawy (kalambury) oraz bajki afrykańskie i opowiadania, m.in.: *Czarownica Nanga. Baśnie Afrykańskie* autorstwa Kamy Sywor Kamandy, *26 bajek z Afryki* ze zdjęciami Ryszarda Kapuścińskiego, *Baśnie spod Baobabu* Ewy Szczygieł-Michalskiej. Dzieci uwielbiają zagadki i zabawy. *Zaspakajają one potrzeby aktywności i poznawania rzeczywistości. Kształtują i rozwijają zmysły dziecka, wzbogacają jego wyobraźnię i życie uczuciowe*¹⁷. Spotkaniom towarzyszy muzyka – zarówno ta odtwarzana z płyty, jak i ta tworzona przez uczestników zajęć na miejscu, z wykorzystaniem afrykańskich bębnow i grzechotek.



5. „Aissata i Amadou – afrykańscy uczniowie” – gra planszowa

5. “Aissata and Amadou – African Pupils” – a board game

W przypadku czterolatków, pięciolatków i niektórych sześciolatków na spotkaniach z Afryką w muzeum wykorzystywana jest animowana przez osobę prowadzącą pacynka małpka, nazwana przez dzieci Fiona. Powitanie z nią i przemieszczanie się w jej towarzystwie po kolejnych salach wystawowych zapewnia maluchom poczucie bezpieczeństwa, pozwalając na przełamanie w sobie strachu przed tym, co nowe, więc obce. *We wszystkich zabawach z małym dzieckiem dużą rolę odgrywa zabawka (...) przedmiot radości i środek poznania*¹⁸.

W pracy z uczniami klas I-III szkół podstawowych, pracownicy muzeum posługują się albumem ze zdjęciami rodziny zamieszkującej wybrany dom i listem od Kodzia. Kodzio jest rówieśnikiem uczestników lekcji muzealnej. Uczniowie poszukują, ukrytej wcześniej, przesyłki z albumem i listem. W albumie znajdują się zdjęcia kolegi i jego rodziny. W liście bohater spotkania przedstawia swoich najbliższych, opisuje stroje wybranych domowników, codzienne zajęcia, obowiązki, swoją szkołę i kolegów. Na koniec zachęca do zwiedzenia jego domu i poznania przedmiotów, które go otaczają, oraz do posmakowania ulubionej herbaty. Dzieci z ogromnym zainteresowaniem przystępują do odkrywania świata czarnoskórego kolegi, dokonują

porównań. Przy degustacji herbaty dzielą się swoimi spostrzeżeniami. *Dziecko nie odczuwa zmęczenia przy takiej pracy, która związana jest z jego życiem i jest niejako funkcjonalna*¹⁹.

Nauczyciele klas starszych spotkanie w muzeum traktują jako podsumowanie, utrwalenie określonej partii materiału. Uczniowie wcielają się w rolę podróżników, odkrywców i badaczy Afryki, przygotowują dzienniki z podróży, opisują wybrane przedmioty, określają położenie geograficzne miejsca, w którym się znajdują. Podsumowaniu zajęć w muzeum służy zabawa „Sześć kapeluszy”. Jej nazwa nawiązuje do tytułu książki Edwarda de Bono – *Sześć kapeluszy, czyli sześć sposobów myślenia*. W zabawie biorą udział wszyscy uczniowie, którzy siadają pod baobabem i wyobrażają sobie, że zakładają na głowę kolejno kapelusze w określonych kolorach:

Kolor kapelusza	Podsumowanie zdobytych przez uczniów wiadomości dotyczących kontynentu
żółty – pełen słońca	informacje ogólne: powierzchnia, położenie, podstawowe łańcuchy górskie, rzeki, jeziora
zielony	flora
czarny	fauna
czerwony	mieszkańcy – życie codzienne, obowiązki, podział ról
niebieski	kultura – zwyczaje, rytuały
biały	własne skojarzenia – to co mnie interesuje, co zrobiło na mnie największe wrażenie, co pamiętam

Zakładając kolejny kapelusz, uczniowie systematyzują własne wiadomości. Poszczególne osoby (ochotnicy) udzielają krótkich odpowiedzi według narzuconego przez kolor kapelusza schematu.

Zajęcia dydaktyczne realizowane w przestrzeni wystaw afrykańskich cieszą się dużym zainteresowaniem. Ich liczba systematycznie wzrasta. W 2009 r. odbyło się 150 spotkań (lekcji i warsztatów muzealnych), w których uczestniczyło ok. 4500 osób. Najchętniej wybierane tematy zajęć to: „Spotkanie z Afryką”, „Afrykańskie podróże – małe i duże”, „Między maską a fetyszem. Sztuka afrykańska”, „W świecie

afrykańskich bajek”, „W afrykańskiej wiosce... czyli wszystko o codziennym życiu”, „Opowieści afrykańskich bębnow – tykwa-ludojad i inne...”, „Na przekór zimie – z małpką Fioną przez gorący łąd. Poznajemy życie naszych kolegów w Afryce”.

Afrykańskie spotkania cieszą się powodzeniem także wśród rodziców, którzy organizują w muzeum imprezy urodzinowe i imieninowe swoim pociechom. Szukają oni czegoś nowego, alternatywy dla ofert przygotowanych przez popularne obecnie salony zabaw, kluby i sieć restauracji typu *fast food*. Ekspozycja afrykańska kojarzy im się z czymś egzotycznym i tajemniczym. Wydaje się być interesującym miejscem, gdzie najmłodszy przeżyją wspaniałą przygodę. *Nie wiadomo kiedy upłynęły dwie godziny, kiedy zabawa zamieniła się w edukację, a wszystko było wspaniałą przygodą (...). Cieszę się, że właśnie w muzeum zorganizowaliśmy urodzinową uroczystość – przyznaje mama Miłozza (...). Tu dzieci świetnie się bawiły, a także sporo rzeczy dowiedziały. Były zachwycone. Takich urodzin długo nie zapomnę, a w przyszłości chętnie będą odwiedzać muzea (...) i już na pewno nie powiedzą, że muzeum to nuda*²⁰.

W roku szkolnym 2009/2010 Muzeum Narodowe w Szczecinie podjęło, kolejny już raz, współpracę z Teatrem Lalek „Pleciuga”. Płaszczyzną owej współpracy stała się kolekcja lalek i marionetek afrykańskich, pozyskana przez muzeum od państwa Oleńki i Denisa Gordier-Nidzgorzskich. Kolekcja ta zainspirowała obie strony do stworzenia wspólnego przedsięwzięcia edukacyjnego, które zrealizowano w listopadzie 2010 r. pod nazwą: „Dzieci magii – od rytuału do współczesnego teatru lalek”²¹. Złożyły się na niego: spektakl dla dzieci „Tańcząca Gazela i magiczny tam-tam” prezentowany w Teatrze Lalek „Pleciuga”, wystawa „Suruku, tsuntsu, nyoka. Afrykańskie zwierzaki” eksponowana w foyer tegoż teatru, wystawa „Dzieci Magii. Afrykańskie lalki i marionetki” przygotowana w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Szczecinie przy Wałach Chrobrego 3, parada afrykańskich zwierząt ulicami miasta, warsztaty: bębniarskie, taneczne, teatralne dla dzieci (tworzenie instrumentów, masek, lalek, poznanie warsztatu aktora, lalkarza, sztuki animacji).

Przez kilka tygodni, od grudnia 2009 r. do lutego 2010 r. można było skorzystać z prezentowanej na wystawach afrykańskich gry planszowej „Aissata i Amadou – afrykańscy uczniowie”. Powstała ona w ramach projektu „Pokaż mi swój świat, pokaż mi swoją szkołę”²². Celem projektu jest dokumentowanie warunków życia, nauki i pracy uczniów oraz nauczycieli szkół wiejskich w Afryce (na przykładzie ludu Dogon w Mali) i prezentacja wyników tych działań. Gra pozwala dzieciom z Polski poznać proces kształ-



6. i 7. Prace plastyczne dzieci powstałe w ramach warsztatów muzealnych „W afrykańskiej wiosce... czyli wszystko o codziennym życiu”
6. and 7. Children's artworks made during the museum workshops entitled “In an African Village... Everything about Daily Life”

cenia ich rówieśników w Afryce. Większość dogońskich dzieci pobiera nauki w trzech rodzajach szkół: państwowej, koranicznej i w tzw. szkole w buszu. Gra ukazuje drogę, jaką przebywa dogoński uczeń, by zdobyć podstawową edukację we wszystkich typach szkół. Przechodząc przez poszczególne etapy gry, można poznać codzienne radości i smutki afrykańskich dzieci. Gra była wykorzystywana w trakcie realizowanych na wystawach afrykańskich zajęć dydaktycznych (lekcji, warsztatów i imprez urodzinowych).

Z okazji Międzynarodowego Dnia Dziecka pracownicy Działu Edukacji Muzeum Narodowego przygotowali zabawę dla najmłodszych: Muzealne Biuro Podróży – z piaskownicy w świat. Z Muzealnym Biurem Podróży można było odwiedzić m.in. Burkinę Faso. Na małych podróżników czekały liczne atrakcje, np.: tworzenie afrykańskich naczyń z gliny, ozdabianie masek, wytwarzanie biżuterii, degustacja afrykańskiej herbaty oraz wybranych owoców, słodkie safari, gra na bębnach, rozwiązywanie rebusów i krzyżówek, kolorowanki i dobieranki.

Jak można się zorientować z powyższych opisów, działania dydaktyczne realizowane w przestrzeni wystaw afrykańskich przyjmują różną formę. Obejmu-

ją swoim zasięgiem dzieci, młodzież i dorosłych. Każdy zwiedzający znajdzie w naszej ofercie coś ciekawego dla siebie. Regułą staje się fakt, że odwiedzający muzeum maluch – Jaś, wraca do nas jako uczeń, student i dojrzały Jan. *Nie każde dziecko rodzi się by być Michałem Aniołem, Mozartem czy Louisem Armstrongiem (...). Ale prawie każde dziecko rodzi się ze zdolnością i pragnieniem tworzenia. Doskonalenie tej zdolności oraz rozwijanie tego pragnienia (...) zwiększa szanse na to, że dzieci, kiedy urosną, wykorzystają swój twórczy potencjał. Kariera jest pisana dziecku w przyszłości (...) stymulowanie kreatywności już teraz pomoże mu przeżyć dużo bogatsze i pełne satysfakcji chwile*²³. Wczesny, naturalny kontakt dzieci z muzeum sprzyja kształtowaniu nawyku bywania w nim i w innych instytucjach kultury oraz rozwojowi aktywnego życia.

Proponowane przez Dział Edukacji Muzeum Narodowego w Szczecinie zajęcia edukacyjne uzupełniają i poszerzają przedszkolne oraz szkolne programy nauczania, sprzyjając rozwijaniu aktywności, kreatywności i zainteresowań dzieci, pobudzając jednocześnie ich ciekawość. Dostarczają wielu emocji, a przede wszystkim przyczyniają się do lepszego przyswajania wiedzy w atmosferze innej niż sala lekcyjna. (...) Emo-

cjonalny stosunek do przedmiotu spostrzeżenia wyznacza w pewnej mierze zarówno ilość, jak i rodzaj zapamiętanych treści, wpływa na to, co przechowuje się w pamięci⁴. Bezpośrednie zetknięcie się dzieci z obcą kulturą, poprzez obiekty pochodzące z Afryki, pozwala im oswoić się z nią i uczy je tolerancji, życzliwości i szacunku dla innych kultur.

Warte podkreślenia jest też to, że fascynująca podróż do Afryki, tej prezentowanej w przestrzeni muzealnej, może się odbyć w każdej chwili, bez specjalnego przygotowania i wielkich nakładów finansowych, można ją powtórzyć za kilka dni, tygodni czy miesięcy – jest na wyciągnięcie ręki! Wprawdzie nie daje ona pełnego obrazu rekonstruowanej kultury, ale może stać się dla uczestników muzealnych spotkań inspiracją do prawdziwych podróży i poszukiwań, a najlepsza droga do poznania świata prowadzi przez zaprzyjaźnienie się ze światem⁵. Przestrzeń ekspozycyjna muzeum służy nawiązaniu tej przyjaźni, (...) muzeum nie jest jedynie miejscem kontemplacji sztuki, ale również miejscem spotkania, wymiany i dialogu (...)⁶.

Przypisy

¹ D. Łajło. *Moja Afryka*. <http://www.mojaafryka.republika.pl/> (data dostępu 26.06.2010).

² Pierwsza ekspedycja pracowników muzeum do Afryki odbyła się w 80. rocznicę wyprawy Stefana Szolc-Rogosińskiego do Kamerunu w 1882 roku. W 1948 r. muzeum otrzymało liczne pamiątki po Leopoldzie Janikowskim, jednym z uczestników tejże wyprawy.

³ W. Filipowiak, *Z historii badań archeologiczno-etnologicznych Muzeum Narodowego w Szczecinie na południe od Sahary*, [w:] *Afryka 40 lat penetracji oraz poznawania ludów i ich kultur*, red. J. Łapott, Szczecin 2004, s. 16.

⁴ A. Nadolska-Styczyńska, *Pokazać kultury, czyli o wykorzystywaniu zabytków w nauczaniu etnografii pozaeuropejskiej*, [w:] *Muzeum sztuki od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, s. 254.

⁵ K. Milewska, *Muzeum miejscem spotkań, nauki i zabawy – działania edukacyjne Muzeum Narodowego w Szczecinie*, [w:] *Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku, IX Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego Gdańsk-Tczew-Gdynia 2008*, red. J. Litwin, T. XI, Gdańsk 2010, s. 92; też *Muzeum uczy i bawi. Działania edukacyjne Muzeum Narodowego w Szczecinie*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 274.

⁶ A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 254-255.

⁷ *Przysłowia afrykańskie* – http://www.cytaty.hdwo.pl/kategoria-cytatow-162-przyslowia_afrykanskie.html (data dostępu 15.06.2010).

⁸ J. Skutnik, *Muzeum Sztuki Współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008, s. 143.



8. Lekcja muzealna „Afrykańskie podróże – małe i duże”

8. Museum class “African Journeys – Big and Small”

(Wszystkie fot. ze zbiorów Działu Edukacji Muzeum Narodowego w Szczecinie)

⁹ C. Freinet, *Gawędy Mateusza*, [w:] *O szkołę ludową*, Warszawa-Wrocław-Kraków-Gdańsk 1976, s. 73.

¹⁰ Patrz przyp. 7.

¹¹ S. Garczyński, *Sztuka pamiętania*, Warszawa 1963, s. 118.

¹² Lud zamieszkujący rozległą wyżynę na pograniczu Burkina Faso, Ghany i Wybrzeża Kości Słoniowej (Afryka Zachodnia). Lubi są rolnikami i myśliwymi, uprawiają głównie proso i sorgo.

¹³ Lud strefy sawanny afrykańskiej. Ich ojczyzna usytuowana jest na obszarze tzw. masywu Atakora w północnym Beninie. Mieszkają także w sąsiednim Togo. Somba są rolnikami, uprawiają proso, sorgo, jam, taro, arachidy i tytoń.

¹⁴ Inaczej *shea butter*, masło galam, powstaje z pestek owoców masłosza rosnącego w centralnej Afryce, wykorzystywane jest do celów kosmetycznych, technicznych oraz spożywczych.

¹⁵ Święto pogrzebowe Dogonów (lud zamieszkujący południowo-wschodnie obszary Mali, zwłaszcza górski rejon Bandiagara), w trakcie którego odbywają się tańce w określonych maskach, m.in. masce *sirige*, *kanaga*, *adagaye*.

¹⁶ Imię afrykańskiego chłopca – rówieśnika uczestników zajęć, zamieszkującego określony dom, będącego przewodnikiem po nim.

¹⁷ I. Zgrychowska, M. Bukowski, *Chore dziecko chce się bawić*, Warszawa 1987, s. 12.

¹⁸ *Ibidem*, s. 35.

¹⁹ C. Freinet, *Niezmienné prawdy pedagogiczne*, Otwock 1993, s. 24.

²⁰ K. Pohl, *Afrykańskie urodziny w muzeum*, „Moje Miasto” 2009, nr 14(128), s. 9.

²¹ Z. Nicikowski, *Skąd Afryka w Pleciudze?*, „Gabit” 2010, nr 32, s. 3.

²² Projekt finansowany w ramach polskiej pomocy zagranicznej, udzielonej za pośrednictwem Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP w 2009 r., koordynator projektu: prof. dr hab. Ryszard Vorbrich – etnolog, afrykanista (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

²³ A. Eisenberg, H.E. Murkoff, S.E. Hathaway, *Drugi i trzeci rok życia dziecka*, Poznań 1996, s. 311.

²⁴ W.P. Zaczyński, *Uczenie się przez przeżywanie*, Warszawa 1990, s. 74.

²⁵ R. Kapuściński, *Jak widzę świat?* – <http://gu.us.edu.pl/node/243461> (data dostępu 26.07.2010).

²⁶ J. Skutnik, *op. cit.*, s. 111.

Dorota Baumgarten-Szczyrska

Africa within Reach. Didactic Activities in the Area of African Exhibitions of the National Museum in Szczecin

The National Museum in Szczecin has one of the largest African collections in Poland: approx. 8.000 ethnographic exhibits and approx. 25.000 archaeological ones. A part of the Szczecin collection can be seen at exhibitions presented in the main building of the museum, which is entitled “In an African Village” and “The Art of Africa: Between a Mask and a Fetish” and at a scheduled exhibition entitled “Children of Magic. African Dolls and Puppets”. Visitors can take a look inside houses of the Lobi and Soma peoples, walk inside them along a designed route and see their structures and original household items. A colourful Western-African market place is presented in the form of a diorama with numerous stalls filled with magical and medicinal items, pottery products and agricultural produce. Masks and attires are presented on mannequins and on a mobile podium, where they are arranged into a pageant and “dance” to the rhythm of music. Making use of the space of these exhibitions, the Education Division of the National Museum in Szczecin has prepared an extensive programme of didactic activities aimed at children, youth and adults. The programme includes classes (also designed for hospitals) and museum workshops, projects implemented within the scope of Akademia Malucha and Akademia Juniora, birthday and name-day parties in the museum, classes from the “Winter Holidays in the Museum” cycle, special events, methodological conferences for teachers, classes for students, film screenings and training sessions for guides. The didactic offer is addressed to

organised groups and individual recipients. The classes (some of them cyclical) are organised during weekdays and at the weekends during the opening hours of the institution, but also after the opening hours. A lot of these rely on cooperation with other entities, e.g. the “Pleciuga” Puppet Theatre implements a joint project entitled “Children of Magic: from Ritual to a Modern Puppet Theatre”, and the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology of the Adam Mickiewicz University in Poznań prepared an educational board game entitled “Aissata and Amadou: African Pupils”. The advantage of these activities is the fact that they are conducted within the space of specific exhibitions, from which items important for implementation of a given subject are “selected”. Additional help is provided by exhibits from the museum warehouses or the Education Division. The participants have an opportunity to touch, try on and copy selected items, which is conducive to better familiarisation with them, remembering them and internalisation of new information.

The educational offer of the National Museum in Szczecin is meant to arouse interest among children, inspire them to become acquainted with the world in a manner that they are able to acquire a tendency to deepen their knowledge about it. The children’s direct contact with the African world allows them to get accustomed to it and teaches them tolerance, kindness and respect for other cultures.

□



Muzea i kolekcije

Iwona Barańska

W 100-LECIE MUZEUM OKRĘGOWEGO ZIEMI KALISKIEJ O POCZĄTKACH MUZEUM W KALISZU

W ostatnim czasie Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej obchodzi jubileusz 100-lecia swego istnienia. Ponieważ proces powstania tej instytucji, która zrodziła się z kilku odrębnych stowarzyszeń, był skomplikowany, ową okrągłą rocznicę świętować można przez prawie 8 lat.

Mimo że o muzeum napisano kilka nawet dość obszernych artykułów, to żaden z nich nie zajął się w sposób szczególny jego powstaniem¹. Na ogół przybliżano całe jego dzieje, początkom poświęcając jedynie część opracowania. Tymczasem jest tu sporo niejasności, szczególnie w zakresie organizacji powołujących muzeum, chronologii działań, jak i stosowanych przez nie nazw. Celem tego artykułu jest dokładne przyjrzenie się okolicznościom w jakich ta ważna, a według niektórych ówczesnych może niepotrzebna instytucja mogła zaistnieć.

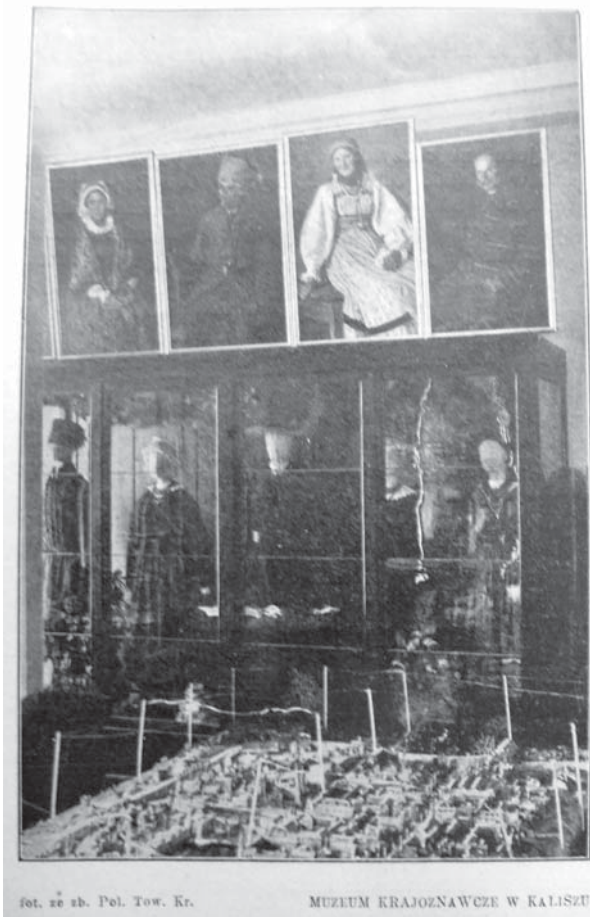
Wacław Klepandy, Bogumił Kunicki i Jerzy A. Splitt pisząc o początkach kaliskiego muzealnictwa, sytuowali je w latach 80. XIX w., wiążąc ideę utworzenia muzeum ze zorganizowaniem wystawy sztuki i starożytności oraz powstaniem publicznej biblioteki. Klepandy wspominał o pierwszych koncepcjach przedstawionych w „Kaliszaninie” w 1883 roku. Kunicki podał więcej informacji – pisał, że w lutym 1883 r. na łamach kaliskiej gazety pojawiła się idea zorganizowania muzeum na wzór utworzonej w Płocku biblioteki publicznej. Splitt odnotował rok 1882, gdy pojawiły się pomysły zorganizowania wystawy.

Pierwsza wzmianka o założeniu muzeum pochodzi z 1879 roku². Przedstawiono wówczas ideę założenia przede wszystkim publicznej biblioteki, która udostępniaby księgozbiór nieco bardziej wyszukany niż czy-

telnie przy księgarniach. Oprócz księgozbioru przechowywano by tu także niepublikowane rękopisy. Zbierane byłyby również *okazy przyrodnicze naszej guberni, pamiątki i zabytki archeologiczne itp.*

Na apel redakcji zareagowano dość szybko. Niejaki Gustaw Zaborowski z pobliskiego Chocimia zobowiązał się na przykład do wynajęcia na swój koszt na cały rok pomieszczenia na bibliotekę i czytelnię, umeblowania ich oraz przekazania ze swego księgozbioru ponad 100 publikacji i zbioru kilkuset starych monet³. Idea upadła zarówno z braku szerszego odzewu, jak i – być może – oporu władzy niechętnej takim instytucjom, o czym ze zrozumiałych względów nie można było napisać.

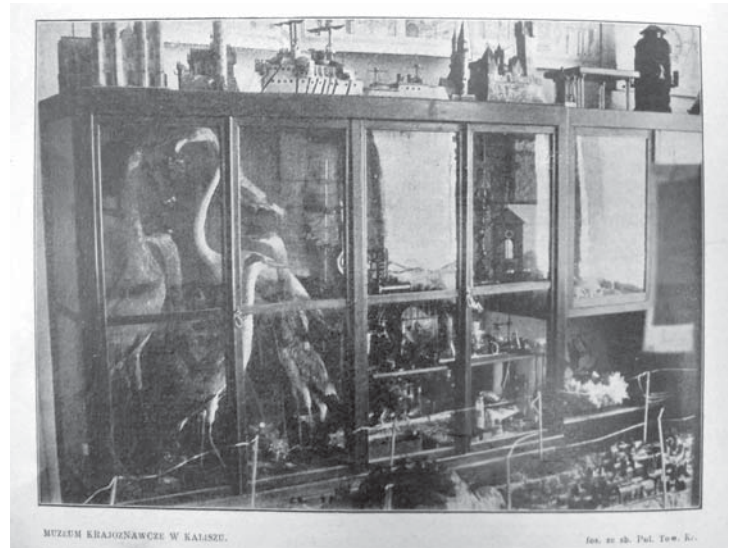
W tych pierwszych koncepcjach, jakie zrodziły się w latach 1879-1884, zwraca uwagę połączenie idei publicznej biblioteki i publicznego muzeum, przy czym w większym stopniu chodziło o ksiąźnicę niż muzeum, i udostępnienia ich szerokiej publiczności. Oczekiwania wobec publicznej biblioteki były o wiele bardziej sprecyzowane i jej cele wyraźniej określone. Koncepcja muzeum była mniej wyrazista – niejako przy okazji padała propozycja, aby wraz z książkami udostępnić odwiedzającym zbiory zarówno przyrodnicze, jak i archeologiczne, czy też cenne pamiątki. Dla autorów było oczywiste, że tak różne zbiory będą prezentowane razem. Istotne natomiast wydaje się sformułowanie postulatu, aby dotyczyły one przede wszystkim regionu kaliskiego. Równie oczywiste były cele powołania tych placówek. Przeznaczone miały być dla wszystkich i, co bardzo ważne, pełnić funkcje oświatowe. Jednocześnie miały kształtować u odbiorców smak artystyczny i podnosić ich poziom intelektualny, a także zaspoka-



jać wyższe potrzeby kulturalne i naukowe, czemu nie były w stanie sprostać czytelnie działające przy księgarniach, odpowiadające swoją ofertą „masowemu”, jak byśmy dziś powiedzieli, klientowi.

W 1900 r. udało się wreszcie kaliskim starożytnikom zorganizować wielką Wystawę Archeologiczną⁴. Mimo że czas jej trwania był ograniczony, uświadomiła ona wszystkim bogactwo zgromadzonych przez miłośników dawnych pamiątek zabytków i wskazała na istnienie wielkiej potrzeby stałego udostępnienia zamkniętych na co dzień zbiorów. Wystawa była bezpośrednim impulsem do podjęcia starań mających na celu utworzenie stałej ekspozycji muzealnej. Na tę jej rolę wskazywał Kazimierz Rymarkiewicz, gdy w 1906 r. opublikował artykuł na temat powołania muzeum w Kaliszu⁵.

Mimo zorganizowania wystawy nadal nie było przychylnego klimatu dla powstania muzeum. Dopiero rewolucyjne wypadki 1905 r., które spowodowały pewną liberalizację polityki władz carskich w stosunku do Polaków, pozwoliły tej idei ponownie zaistnieć w publicznej świadomości. W 1905 r. Stefan Gorski, dziennikarz warszawskiego „Gońca”, przeprowadzał



1. i 2. Widok ekspozycji muzealnej w gmachu Towarzystwa Muzycznego w 1911 r., fot. archiwalna, [w:] K. Bzowski, *Muzeum Krajoznawcze w Kaliszu*, „Ziemia” R. III, 1912, nr 15, s. 235-237

1. and 2. View of the museum exhibition in the building of the Music Society in 1911, archival photograph, [in:] K. Bzowski, *Sightseeing Museum in Kalisz*, „Ziemia” R. III, 1912, No. 15, p. 235-237

w Kaliszu wywiady, pytając o funkcjonowanie i potrzeby w zakresie miejskiej infrastruktury, kultury i instytucji miejskich. Jego artykuł pt. *W przededniu samorządu* opublikował „Kurier Kaliski”⁶. Wśród ankietowanych znalazł się także redaktor tej gazety Kazimierz Młodowski, którego poproszono o ocenę działalności kulturalnej i wskazanie potrzeb w tej dziedzinie. Młodowski mówił o tym, że już wiele stowarzyszeń działa w mieście – z dumą podkreślał, że *mamy wiele stowarzyszeń jak bodaj żadne inne miasto prowincjonalne*, ale mimo tego istniała potrzeba zorganizowania zwłaszcza polskiej biblioteki publicznej i muzeum grodzkiego. W 1905 r. można było wreszcie jasno wypowiedzieć myśl, którą Młodowski dobitnie wyartykułował – funkcjonowanie tych instytucji był w stanie zapewnić tylko *ustrój samorządny Kalisza*, a nie żaden, choćby najofiarniejszy, mecenas prywatny i działalność garstki pasjonatów. Mimo sprzyjających okoliczności politycznych, w czasie burzliwych wypadków rewolucyjnych najpierw zajęto się ideą polskiej oświaty, sprawy muzeum odkładając na potem.

W 1906 r. postanowiono wreszcie przystąpić do działania. 20 listopada zwołano w sali Kaliskiego Towarzystwa Muzycznego o godz. 18.00 zebranie założycielskie *Muzeum miejscowego*⁷. Jeszcze przed zebraniem ukazał się artykuł K. Rymarkiewicza, który można by nazwać programowym⁸. Autor – przewodniczący

Kaliskiego Oddziału Towarzystwa Popierania Przemysłu i Handlu, znany kaliski adwokat, działacz społeczny, członek wielu stowarzyszeń – wyjaśnił w nim sens i ideę powołania w Kaliszu muzeum. Jego założenie było dla niego wypełnieniem pokoleniowej misji dziejowej, za cel każdego pokolenia bowiem uważał z jednej strony bezpieczne i troskliwe przechowanie spuścizny przodków, a z drugiej – pozostawienie przyszłym pokoleniom dowodów swej aktywności kulturalnej i społecznej. Muzeum rozumiał szeroko. Była to dla niego instytucja dająca nie tylko uporządkowaną wiedzę o przeszłości, pozwalała także przechowywać bezpiecznie bezcenne pamiątki i dzieła narażone w rękach prywatnych na zniszczenie. Postrzegał je również jako źródło estetycznych wrażeń i nowych pomysłów, zarówno dla artysty, jak i rzemieślnika. Jego celem miało być gromadzenie nie tylko dawnych pamiątek, ale też współczesnych okazów, *by kiedyś przyszłe pokolenia o naszej pracy mówiły*. Rymarkiewicz był świadom trudności związanych zwłaszcza z utrzymaniem instytucji muzealnej w prowincjonalnym mieście, w którym brakowało wsparcia władz państwowych czy nawet zamożnych prywatnych fundatorów. Wiedział, że było wiele innych palących potrzeb, przede wszystkim oświatowych, ale mimo to uważał, że warto podjąć ten trud. Dlatego apelował do kalizjan, aby wsparli inicjatywę założenia muzeum, z którą wystąpił Kaliski Oddział Towarzystwa Popierania Przemysłu i Handlu (dalej TPPiH). Zakończył niezwykle podniosłym wezwaniem, które zapewne pomogło nadać poczucie sensu działaniom dziesiątków kaliskich społeczników: *założenie muzeum będzie kartą świetlaną w dziejach naszego miasta. Uderza dzwon do pracy społecznej, więc zbudźmy się na każdym polu*.

Wspomniane zebranie wzbudziło powszechne zainteresowanie⁹. Opisując jego przebieg, nie wahało się użyć w zapowiedziach prasowych terminu *muzeum narodowe*. Przybyło około 100 osób zarówno z Kalisza, jak i całej guberni. Prowadzący zebranie Rymarkiewicz zadał wszystkim dwa podstawowe pytania – co do celowości powstania muzeum i co do możliwości jego utrzymania. Konieczność powołania instytucji muzealnej nie była dla wszystkich sprawą oczywistą. Niektórzy uważali, że istnienie muzeum w Warszawie stawia pod znakiem zapytania sens powoływania takiej placówki w Kaliszu, za najpilniejsze uznając potrzeby oświatowe. Rymarkiewicz znacznie bardziej interesowała kwestia utrzymania instytucji muzealnej, bo sens jej utworzenia nie budził jego wątpliwości. Istotna była zwłaszcza sprawa uzyskania bezpłatnego lokalu i powołania komitetu, który przejąłby obowiązki organizacyjne. Podczas zebrania powołano 16-osobo-

wy zarząd nowej sekcji, w którym znaleźli się przede wszystkim znani miłośnicy i kolekcjonerzy pamiątek przeszłości. Rymarkiewicz sam wskazał, że chciałby tu widzieć księdza Jana Sobczyńskiego, Seweryna Tymienieckiego i Józefa Kobierzyckiego, którzy w środowisku kaliskim byli najbardziej znani jako kolekcjonerzy i miłośnicy starożytności.

Pięć dni później, w niedzielę, odbyło się pierwsze posiedzenie nowego komitetu¹⁰. Jego prezesem został ksiądz J. Sobczyński, wiceprezesem znany kolekcjoner numizmatów Seweryn Tymieniecki, skarbnikiem Felicja Rymarkiewicz, a sekretarzem profesor rysunków Karol Westwał. Oprócz nich do komitetu weszli znani kaliscy miłośnicy starożytności i społecznicy. Towarzystwo Wzajemnego Kredytu przekazało na rzecz muzeum 150 rubli, ustalono również składkę w wysokości 2 rubli rocznie. Problemy finansowe powodowały, że perspektywa otwarcia placówki wydawała się dość odległą. Mimo to nie rezygnowano z działania, a przede wszystkim gromadzenia zbiorów, którym schronienia udzielił tymczasowo ksiądz Sobczyński. Przyszli muzealnicy byli bardzo zdeterminowani: *choćby skarbnica pamiątek i kultury ziemi kaliskiej otwarta została dopiero za lat kilka, komitet nie powinien się tym zrażać i całą swą działalność skoncentrować na skrzętnym zbieraniu pamiątek, które w chwili odpowiedniej stanowiąby podstawę muzeum*. Postanowiono opracować statut muzeum. Padła także myśl, aby jednocześnie zapoczątkować powołanie muzeum przemysłowego. Zatem po raz pierwszy w dziejach kaliskiego muzealnictwa idea utworzenia muzeum wyszła poza fazę postulatyczną i przybrała konkretne ramy organizacyjne, choć rzeczywiste zaistnienie tej instytucji nadal było niepewne z powodu braku lokalu i pieniędzy. Została ona także wreszcie odłączona od idei powołania publicznej biblioteki i zaistniała samoistnie. Wydaje się, że lata rozwoju ruchu starożytniczego, kolekcjonerstwa i amatorskiej archeologii, a zwłaszcza zorganizowanie w 1900 r. Wystawy Archeologicznej ewidentnie się do tego przyczyniły. Nowo powołane muzeum w zamierzeniu swych władz miało gromadzić głównie zbiory historyczne i archeologiczne – to też istotna odmiana. Wśród nich znalazły się również zbiory etnograficzne (stroje ludowe). Dostrzeżono także konieczność powołania odrębnej instytucji gromadzącej kolekcję *przemysłową*, czyli współczesnych eksponatów, o czym pisał Rymarkiewicz. Zwraca uwagę udział kobiet w Komitecie muzealnym – znalazło się ich tutaj aż pięć, co wydaje się dość dużą liczbą, choć nie pełniły one, poza obowiązkami skarbniczki, żadnej odpowiedzialnej funkcji.

Spitt, Kunicki i Klepandy podają, że w 1907 r. otwarto Muzeum Archeologiczne, które potem prze-

mianowano na Muzeum Ziemi Kaliskiej¹¹. Nie ma jednak żadnych innych informacji na ten temat. Kolejne zebranie sekcji muzealnej odbyło się w lutym 1908 roku¹². W październiku tego samego roku komitet wystąpił z inicjatywą zorganizowania specjalnej zabawy na rzecz muzeum. Miała się ona odbyć w parku kaliskim i przybrać charakter atrakcyjnego festynu¹³.

Tymczasem w kwietniu 1908 r. powstał w Kaliszu oddział Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (dalej PTK), do którego zapisało się 26 osób¹⁴. Jego członkowie na zebraniu w październiku postanowili, że jednym z celów ich działania będzie m.in. *organizacja zbiorów etnograficznych i archeologicznych, wreszcie konserwacja zabytków sztuki i przeszłości*¹⁵. Na kolejnym posiedzeniu PTK, na czele którego stanął baron Stanisław Graeve z Biskupic, postanowiono urządzić w siedzibie Towarzystwa przy ul. Łaziennej bibliotekę i miejsce dla zbiorów etnograficznych, na rzecz których Graeve przekazał pierwsze eksponaty. Zatem w 1908 r. istniały

w Kaliszu już dwa załóżki instytucji muzealnych – sekcja muzealna przy TPPIH i zbiory etnograficzne przy PTK. Pierwsza miała profil archeologiczno-historyczny i przemysłowy, ale nie odżegnywała się od gromadzenia obiektów etnograficznych, drugi zbiór był etnograficzny, choć w zamyśle programowym zakładano także kolekcjonowanie zabytków archeologicznych, sztuki i przeszłości. Cele obu nakładały się zatem na siebie, niemniej w praktyce gromadzono różne kolekcje. Tak naprawdę, żadne z tych „muzeów” nie funkcjonowało na ogólnie przyjętych dla instytucji muzealnych zasadach – tj. nie udostępniało publicznie swoich zbiorów, nie miało własnych pomieszczeń i prawdziwej kolekcji.

Wkrótce dołączyła do nich trzecia instytucja. W 1909 r. Stowarzyszenie Narodowe Kobiet Polskich zorganizowało w Kaliszu Wystawę Pracy Kobiet¹⁶. Po zakończeniu wystawy, która okazała się nie tylko wielkim sukcesem organizacyjnym, ale i finansowym, organizatorki zdecydowały, aby połowę zarobionej sumy,



3. Budynek Kaliskiego Towarzystwa Muzycznego – pierwsza siedziba muzeum kaliskiego w 1911 roku

3. Building of the Kalisz Music Society – the first seat of the Kalisz Museum in 1911



4. Pałac Puchalskiego, dawna ul. Warszawska – siedziba Muzeum Kaliskiego w 1914 roku

4. Puchalski Palace, former Warszawska st. – seat of the Kalisz Museum in 1914

tj. 500 rubli, przekazać na Muzeum Szkolne. W związku z tym 22 grudnia 1909 r. zebrał się Zarząd Muzeum Kaliskiego (tego działającego przy TPPiH), by zastanowić się, jak powinna działać nowa instytucja¹⁷. Postanowiono nie powoływać odrębnych sekcji i komitetów, a jedynie zaprosić do współpracy grono osób zainteresowanych oświatą. Na początku lutego 1910 r. zaplanowano zwołanie zebrania *sesji muzealnej*, aby wybrać 12 członków zarządu – chodziło zapewne o dokoopowanie do już istniejącego zarządu kompetentnych osób zainteresowanych nauczaniem¹⁸. Celem zebrania miała być kwestia założenia tzw. muzeum szkolnego, służącego dydaktyce szkolnej, podobnego do tych, jakie działały w Europie. Zebranie odbyło się 20 lutego przy licznych udziałem zainteresowanych osób. Przewodniczył mu S. Tymieniecki, a efektem było wybranie dodatkowych członków zarządu. W jego składzie znalazła się m.in. Halina Kożuchowska (wybrana największą liczbą głosów) i inne panie.

Tymczasem kaliski oddział PTK przeżywał poważne trudności organizacyjne. Powołany półtora roku

wcześniej, tak naprawdę nie funkcjonował dobrze. Jak pisano, z powodu niewytłumaczonej obojętności ogółu dotychczas nie rozpoczął swych czynności¹⁹. Aby zaktywizować działalność oddziału, mimo niewielkiej frekwencji zdecydowano się na wybór 9-osobowego zarządu i powołano 3 sekcje – wycieczkową, odczytową i w zakresie gromadzenia zbiorów krajoznawczych, tj. muzealną. Sekcja muzealna powstała, aby gromadzić zbiory krajoznawcze, z których za kilka lat miało powstać Muzeum Ziemi Kaliskiej. Zbierano wszelkie przedmioty, będące pamiątkami historycznymi lub ilustrujące warunki przyrodnicze tej części kraju naszego, a także okazy etnograficzne. Przedmiotem zainteresowania były więc nie tylko zbiory etnograficzne, lecz również historyczne i przyrodnicze. Z braku innych możliwości miały być one gromadzone na razie w budynku Towarzystwa Muzycznego.

Trwały zatem próby reanimacji PTK, a wraz z nim i zamierzonego przez nie muzeum. Jednocześnie w intensywną fazę weszły prace związane z uruchomieniem sekcji pokazów i pomocy, tj. muzeum szkolnego,

które miało rozpocząć działalność w ramach Muzeum Ziemi Kaliskiej przy TPPiH. Nie tylko zarząd, ale przede wszystkim przeróżni darczyńcy dostrzegali korzyści płynące z jego istnienia, stąd chętnie ofiarowywali liczne dary²⁰. Prężnie działający zarząd organizował na rzecz sekcji pokazów i pomocy płatne odczyty. W grudniu na przykład zaproszony został kaliski architekt Marcin Heyman, którego odczyt dotyczył stylów artystycznych, a ilustrowany był *obrazami świetlnymi, które unaocznia słuchaczom najcharakterystyczniejsze budowle w danych stylach*²¹.

W efekcie, pod koniec 1910 r. używano nazwy Muzeum Ziemi Kaliskiej w stosunku do dwóch instytucji – muzeum przy TPPiH i muzeum przy PTK. Nic nie wiemy o funkcjonowaniu starszego z nich, powołanego w 1906 roku. Nie ma informacji o gromadzeniu zbiorów bądź podejmowaniu jakichś form aktywności w owym czasie. Muzeum przy PTK w związku z problemami tej organizacji w zasadzie nie istniało. Ożywioną działalność natomiast prowadziła sekcja pomocy i pokazów, która nie funkcjonowała co prawda samodzielnie, ale była bardzo aktywna i spotykała się z dużym odzewem społecznym. Zaangażowane tu były głównie panie, konsekwentnie zmierzające do jak najszybszego otwarcia instytucji, która mogła zdecydowanie podnieść jakość edukacji kaliskiej. Być może właśnie ten profil działalności – nastawienie na kontakt z dziećmi i młodzieżą, ścisły związek z oświatą – powodował tak szeroki oddźwięk społeczny. Problemy oświatowe dotyczyły wszystkich, natomiast pasje kolekcjonerskie w dziedzinach historii, etnografii czy archeologii miały bardziej elitarny charakter.

O tym jak wyglądała sytuacja ruchu muzealnego w Kaliszu na początku 1911 r. mówi nam relacja z posiedzenia PTK, gdzie m.in. dokonano swoistej jego analizy i oceny perspektyw rozwoju²². Jak stwierdzono, jedną z podstawowych trudności w prowadzeniu społecznej działalności w mieście było zaangażowanie tych samych osób w najróżniejszych stowarzyszeniach i organizacjach. Działając najzupełniej społecznie, nie byli więc w stanie wywiązywać się ze wszystkich obowiązków. Istotną przeszkodą w funkcjonowaniu sekcji muzealnej było istnienie już takiej instytucji przy TPPiH. Ta ostatnia nie posiadała co prawda zbiorów etnograficznych, ale jej działalność podobna była do założeń stawianych przez PTK. Uczestnicy posiedzenia zwrócili szczególną uwagę na sekcję pokazów i jej intensywne działania popularyzatorskie i upowszechnieniowe. W tej sytuacji podjęto rozsądną decyzję, aby nie mnożyć kolejnych instytucji – bo przecież wszyscy odwoływali się do tego samego wąskiego grona współpracowników i ofiarodawców – i nawiązać współpra-

cę z bratnim stowarzyszeniem. Postanowiono wspomoć już istniejące muzeum, wzbogacając jego zbiory o obiekty etnograficzne. Rozpoczęły się rozmowy dotyczące współpracy. Obie instytucje miały stworzyć jedno muzeum, wspólnie wystawiające eksponaty, wspólnie ponoszące koszty utrzymania i mające wspólny akt własności. W razie porozumienia, w lipcu 1911 r. wynajęto by odpowiednie pomieszczenie, a co ważniejsze – baron Graeve przekazałby swoje olbrzymie zbiory na rzecz nowego muzeum.

Rozmowy zakończyły się latem 1911 r., a ich efektem było wspólne wynajęcie od 1 lipca pomieszczeń w budynku Towarzystwa Muzycznego²³. Co prawda integracja nie posunęła się tak daleko jak początkowo zakładano, jako że obie instytucje zachowały pełną niezależność finansową. Wynajęty lokal miał zostać podzielony po połowie między PTK i jego muzeum oraz muzeum pedagogiczne. Nic nie wspomniano o zbiorach historycznych, archeologicznych i artystycznych gromadzonych wcześniej pod auspicjami TPPiH u księdza Sobczyńskiego. Ponieważ muzeum miało rozpocząć działalność, baron Graeve spełnił obietnicę i ofiarował swoje zbiory na rzecz kaliskiego oddziału PTK, ale zachował do nich prawo własności – na wypadek gdyby PTK w Kaliszu przestało działać²⁴. W tym momencie w oczach opinii publicznej to właśnie Muzeum Krajoznawcze PTK stało się instytucją muzealną Kalisza. Bzowski, sekretarz kaliskiego oddziału, postrzegał obraz muzeum dość tradycyjnie – jako zespół działów prezentujących kulturę i naturę obecnie i w przeszłości. Uważał za niezbędne w kaliskim muzeum stworzenie działów przyrodniczego, archeologicznego, etnograficznego ze sztuką ludową i rzemiosłem, historycznego, artystycznego i architektonicznego²⁵. Wzorami godnymi naśladowania były według niego zwłaszcza muzeum we Włocławku – z którym Kalisz miał zawsze bliskie związki przez wspólną diecezję kujawsko-kaliską – i muzeum w Kielcach. Tu właśnie gromadzono zbiory przyrodnicze, etnograficzne i historyczne w postaci najróżniejszych pamiątek, rękopisów, medali, monet i rycin. Niewątpliwie PTK miało wówczas wszelkie podstawy teoretyczne do występowania jako instytucja powołująca muzeum. Zakładanie tego typu placówek było jednym z celów Towarzystwa; w łonie tej organizacji opracowywano zasady działania muzeów krajoznawczych. Od 1908 r. PTK prowadziło takie muzeum w Warszawie²⁶.

W niedzielę 17 grudnia, tak jak planowano, w gmachu Towarzystwa Muzycznego otwarto dla publiczności pierwsze kaliskie muzeum²⁷. Wreszcie zaistniało ono w określonym materialnym kształcie udostępnionej dla zwiedzających ekspozycji. Można je było zwiedzać tyl-



5. Ratusz Kaliski – siedziba muzeum w okresie międzywojennym
5. Kalisz Town Hall – seat of the museum during the inter-war period

ko w niedziele, święta i soboty w godzinach od 11.00 do 15.00²⁸. W uroczystości otwarcia wzięło udział ok. 250 osób. Poświęcenia lokalu dokonał ksiądz Włodzimierz Jasiński, który również jako pierwszy zabrał głos. Po nim wygłosił przemówienie baron Graeve reprezentujący PTK i H. Kożuchowska w imieniu sekcji pomocy i pokazów²⁹.

Konstanty Bzowski zamieścił w „Ziemi” obszerną relację z wydarzenia zaopatrzoną w dwa zdjęcia pokazujące ekspozycję³⁰. Zaznaczył, że nowo otwarte muzeum jest wspólną inicjatywą PTK oraz sekcji pomocy i pokazów przy TPPiH – ani słowa wzmianki o sekcji muzealnej tego Towarzystwa! Przy całej radości z otwarcia muzeum Bzowski słusznie jednak zauważył, iż społeczność kaliska może odnieść mylne wrażenie, że problem muzeum wraz z jego otwarciem został już rozwiązany, gdy tymczasem jest to dopiero początek starań o rozwój tej instytucji i nadal będzie ona wymagała społecznego wsparcia.

Lokal muzealny składał się ze średniej wielkości sali

o trzech oknach i niewielkiego pokoju. Choć z punktu widzenia zabezpieczenia zbiorów spełniał wszystkie wymogi, to jednak od razu okazał się za mały dla pokaźnej liczby zgromadzonych eksponatów. Większa część umieszczona tu kolekcji barona Graeve składała się z obiektów z powiatu sieradzkiego. Znalazły się wśród nich stroje ludowe, pająki, wieńce dożynkowe, dwa wózki tzw. kogutki, albumy wycinanek, wzory tkanin, naczynia. Za najważniejszą część kolekcji Bzowski uważał 36 obrazów Floriana Piekarskiego i Franciszka Łubieńskiego – przedstawiały one postacie w strojach ludowych, wnętrza chat, wiejskie obyczaje i obrzędy, a także pejzaże i widoki poszczególnych budowli, w tym drewnianych kościołków. Obrazy te zostały wykonane specjalnie na zamówienie barona Graeve³¹. W latach 1909-1912 reprodukowano je w postaci serii pocztówek *Z ziemi sieradzkiej* wydanej nakładem Chlebowski i Michałowski. Pomysł włączenia obrazów do kolekcji Bzowski uznał za bardzo dobry, bo pozwalały one odtworzyć rzeczywiste otoczenie i klimat towarzyszący wyjętym przecież z pierwotnego kontekstu przedmiotom. Zdawał sobie sprawę, że samo gromadzenie przedmiotów w sterylnej muzealnej scenarii nie pozwoli na pełne zrozumienie ich kontekstu kulturowego. W zbiorach znalazł się także wyjątkowy eksponat – wielka mapa guberni kaliskiej, na której w kilku kolorach zaznaczono wszelkie podziały administracyjne i warunki fizyczne. Mapę tę opracował dla barona Jacques Vermond. Poza depozytem Graevego w muzeum było niewiele własnych eksponatów: obraz pędzla kaliskiego artysty Wacława Ruszkowskiego przedstawiający mieszczkę kaliską, pieczęć Kalisza z 1715 r. – dar piotrkowskiego oddziału PTK – i kolejny prezent, tym razem od zarządu głównego – prehistoryczne żarna.

Kolekcja drugiej instytucji ze względu na dydaktyczne przeznaczenie zawierała nie tylko krajowe eksponaty. Znalazły się wśród nich przede wszystkim pomoce naukowe: preparaty spirytusowe, zbiory motyli, chrząszczy, ptaków, ssaków, fauna i flora morska, minerały, okazy paleontologiczne, eksponaty ilustrujące anatomię człowieka, przyrządy fizyczne i chemiczne, mapy, tablice prezentujące style architektoniczne, plastyczne modele budowli, obiekty obrazujące procesy przemysłowe z różnych fabryk. Idea połączenia tego rodzaju zbiorów we wspólnym lokalu nie była niczym nowatorskim. W warszawskim muzeum PTK także znajdowały się zbiory krajoznawcze i wielokrotnie większe zbiory szkolne³².

Zwraca uwagę niewielkie zainteresowanie kaliskiej prasy otwarciem muzeum. Jest to coś niebywałego, zwłaszcza że „Gazeta Kaliska” zawsze bardzo obszer-

nie informowała o tego rodzaju wydarzeniach, mających tak silny związek z kulturą lokalną. Tymczasem, poza krótkimi informacjami, nie pojawiły się obszerniejsze artykuły. Być może wskazuje to na rozłam, jaki dokonał się w środowisku kaliskich „muzealników”. Ekspozowano bowiem rolę PTK, natomiast zupełnie pominięto muzeum powołane przy TPPiH.

Rok 1912 to czas systematycznego powiększania zbiorów zarówno przez PTK, jak i muzeum szkolne. Podczas wakacji muzeum szkolne zawiesiło swoją działalność i wznowiło ją dopiero wraz z rozpoczęciem nowego roku szkolnego – nazywano je wówczas Muzeum Pokazów Naukowych³³. Aby szerzej upowszechnić zbiory i ułatwić zwiedzanie muzeum, postanowiono wykonać specjalne *objaśnienia* eksponatów. Zaproszono również do współpracy różnych specjalistów, a co dwa tygodnie planowano wygłaszanie odczytów. Pierwszy z nich odbył się 10 listopada. W 1913 r. muzeum kontynuowało interesujące inicjatywy oświatowe. Dość oryginalne wydaje się zorganizowanie specjalnego pokazu filmu popularno-naukowego w kaliskim

teatrze³⁴. Dla zachęcenia robotników i rzemieślników oferowano im zniżkowe bilety. Już wówczas odczuwano problemy związane z ciasnotą wynajmowanych pomieszczeń.

Od początku 1914 r. kaliskiemu muzeum zaczął coraz bardziej doskwierać problem braku własnego lokalu. W sprawozdaniu z działalności kaliskiego PTK mocno skarżono się, że nie ma gdzie pomieścić muzealnych zbiorów³⁵. Znaczna część daru zmarłego 25 listopada 1912 r. Stanisława Graeve nawet nie została rozpakowana, a przecież kolekcja ciągle się wzbogacała o następne darowizny (otrzymano 148 kolejnych obiektów). Przewodniczącą sekcji muzealnej PTK była wówczas Melania Parczewska. W ciągu roku muzeum odwiedziło 243 osoby. Może się to wydawać niewielką liczbą, ale trzeba pamiętać, jaki był czas otwarcia muzeum – tylko w wolne dni, przez kilka godzin. Muzeum funkcjonowało jedynie dzięki ofiarności działaczy PTK i sekcji szkolnej, którzy poświęcali swój wolny czas zupełnie nieodpłatnie. Nie zatrudniano żadnego etatowego pracownika, a budżet pochodził



6. Obecna siedziba Muzeum Okręgowego Ziemi Kaliskiej, ul. T. Kościuszki

6. Current seat of the Land of Kalisz District Museum, T. Kościuszki st.

ze składek i darowizn. Poszukiwania nowych pomieszczeń trwały ponad rok. Znalezienie lokalu nie było takie proste, ponieważ *wielu właścicieli domów nie chce wynająć mieszkań dla muzeum*, obawiając się przede wszystkim niewypłacalności społecznej instytucji.

Mimo tych trudności w lutym znaleziono w końcu nowy lokal i w związku z przenosinami muzeum miało być przez jakiś czas zamknięte dla zwiedzających. Prace adaptacyjne przeprowadzono sprawnie i już w kwietniu zostały zakończone³⁶. Nowa siedziba mieściła się w 5-pokojowym mieszkaniu wynajętym w tzw. domu Pułaskiego przy ówczesnej ul. Warszawskiej, niedaleko kościoła pobernardyńskiego. Pisząc o niej, Bzowski przypomniał niedawne okoliczności powstania muzeum w grudniu 1911 roku. Podkreślił jeszcze raz, że zostało ono założone staraniem dwóch instytucji – kaliskiego oddziału PTK i sekcji pomocy i pokazów przy TPPiH. Obecnie dołączyła do nich trzecia – Muzeum Starożytności, *które od wielu lat gromadzi zbiory, ale ich*

nie eksponuje. Bzowski zaznaczył również zasługi barona Graeve, uznając go za inicjatora muzeum.

W nowej siedzibie zbiory były wreszcie należycie wyeksponowane. W pierwszym pokoju, przeznaczonym na posiedzenia kaliskich muzealników, umieszczono mapy. W drugim znalazły się szafy z okazami wypchanych ptaków, ssaków, owadów, modelami anatomicznymi, narządami ciała ludzkiego oraz tablice botaniczne. Trzeci pokój był przeznaczony na przyrządy fizyczne i chemiczne, okazy skał, minerałów i skamielin geologicznych. W czwartym umieszczono zbiory etnograficzne PTK, tu również zawisły obrazy Piekarskiego i Łubieńskiego. W ostatnim pomieszczeniu znalazła się kolekcja archeologiczna i przedmioty sztuki, w tym kilkaset urn znalezionych podczas wykopalisk na ziemi kaliskiej i poznańskiej, kilkadziesiąt pieczęci i kilkaset monet. Główną ozdobą było tutaj *kilka starożytnych rzeźb z zakresu sztuki kościelnej*.

W niedzielę 17 maja 1914 r. Muzeum Kaliskie zosta-



7. Nowo wyremontowany hol wejściowy w Muzeum Okręgowym Ziemi Kaliskiej

7. Newly renovated entrance hall to the Land of Kalisz District Museum

(Wszystkie fot. I. Barańska)

ło otwarte dla publiczności³⁷. Czynne było w godzinach 11.00-13.00, a po ekspozycji oprowadzali widzów w tym dniu członkowie zarządu trzech towarzystw tworzących muzeum³⁸. Oprócz miejscowych pasjonatów przybyła na otwarcie także wycieczka z Łodzi. Wkrótce pojawiły się głosy publiczności oceniające ekspozycję. Pisano: *Wystawa cała przedstawia się mówiąc bez przesady wspaniale. Najobficiej zaopatrzone jest dział szkolny (...) hojnie i imponująco występuje dział etnograficzny – dzieje PTK (...) dział archeologiczny kroczy też za innymi*³⁹. Bilety wstępu kosztowały 20 kopiejek, przy czym członkowie komitetu muzealnego płacili tylko 10, a uczniowie i dzieci 5. Anonimowy recenzent apelował, aby muzeum było czynne dłużej i przygotowało katalog ułatwiający poruszanie się po ekspozycji.

I tak oto zakończyło się tworzenie muzeum w Kaliszu. Od tej pory miało ono występować jako jedna instytucja. Paradoksem dziejów jest to, że powstało zaledwie na kilka miesięcy przed wybuchem wojny i tragicznym w skutkach, brutalnym zniszczeniem miasta przez Prusaków w dniach 4-22 sierpnia 1914 roku. Zbiory muzealne szczęśliwie ocalały i pod opieką H. Kożuchowskiej przetrwały wojnę⁴⁰. Okres międzywojenny był dla muzeum kaliskiego czasem dynamicznego rozwoju. Niestety, kolejna wojna przerwała go, co więcej – zbiory uległy poważnym zniszczeniom. Po wojnie muzeum reaktywowano, a od 1953 r. mieści się w swojej obecnej siedzibie przy ul. T. Kościuszki. Współcześnie funkcjonuje jako Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej, a jego infrastruktura ulega obecnie modernizacji.

Opisany proces kształtowania się Muzeum Ziemi Kaliskiej jest typowym dla okoliczności, w jakich powstawały prowincjonalne muzea w zaborze rosyjskim. W ówczesnej sytuacji politycznej, mimo wcześniejszego nawoływania do tworzenia takich instytucji, możliwości rzeczywistego działania w tym kierunku pojawiły się, tak jak w Kaliszu, po 1905 roku. Pomimo licznych inicjatyw oddolnych, dopiero powstanie PTK umożliwiło powoływanie takich placówek na szerszą skalę. Dokładnie tak było w przypadku muzeum w Kaliszu: od 27 lat pojawiały się koncepcje jego utworzenia, ale możliwość ich połowicznej realizacji zaistniała dopiero w 1906 roku. Tak jak i pozostałe muzea, kaliskie było instytucją całkowicie społeczną. Aby zaistniało, musiała się zebrać grupa pasjonatów, którzy mieli chęć do działania, gotowi byli oddać swoje gromadzone przez lata zbiory na rzecz całkiem niepewnego wspólnego dobra, a wreszcie dobrowolnie łożyli niewielkie kwoty na utrzymanie muzeum. Ta niewielka grupa prowincjonalnej inteligencji dźwigała na sobie cały ciężar rozwoju kultury miejscowej, działając w różnych stowa-

rzeniach – od Towarzystwa Kursów Powszechnych, Macierzy Szkolnej po Straż Pożarną i Towarzystwo Cyklistów. Lokalną społeczność natomiast niełatwo było przekonać, że muzeum jest jej do czegoś potrzebne. Najlepiej trafiał do niej argument dydaktycznej przydatności zbiorów – idea edukacji miała najszerzy oddźwięk. Widać to w szybkości działania wokół zorganizowania muzeum szkolnego, bogactwie jego zbiorów i hojności ofiarodawców. O powołaniu muzeum PTK zadecydowała bez wątpienia osoba Stanisława Graeve i jego cenny dar. Natomiast idea muzeum starożytności gromadzącego eksponaty archeologiczne i zabytki sztuki, mimo ciągłego nawoływania do ochrony pamiątek narodowych, cieszyła się najmniejszym zrozumieniem wśród mieszkańców miasta. Niemniej – bez względu na trudności, jakie muzeum w Kaliszu napotkało w okresie swojego powstawania – to szerokie jednak społeczne wsparcie idei muzealnej budzi dziś największy podziw i szacunek.

Kolejną kwestią jest nazewnictwo. Kaliscy historycy posługują się dość sprecyzowanymi nazwami instytucji: Muzeum Archeologiczne, Muzeum Ziemi Kaliskiej, Muzeum Szkolne, Muzeum Krajoznawcze, próbując wskazać jakiś proces kształtowania się tej nazwy, aż do tej z 1914 r. – Muzeum Ziemi Kaliskiej. Tymczasem śledząc ówczesne informacje prasowe, będące dla nas głównym źródłem wiedzy, zdajemy sobie sprawę z pewnej dowolności w stosowaniu nazw – od szumnego muzeum narodowego po muzeum grodzkie. Jeszcze w 1914 r. zachwycony nowym muzeum W.Ch. użył terminu „muzeum miejskie”. Zatem nazwa nie była chyba tak istotna i traktowano ją swobodnie, w jednym artykule nazywając tak, w drugim inaczej.

No i w końcu data powstania muzeum. Mamy do dyspozycji trzy:

20 listopada 1906 r. – powołanie sekcji muzealnej przy TPPIH, ukonstytuowanie się pierwszego zarządu muzeum, co jednak nie zaowocowało powstaniem rzeczywistego muzeum i jego publiczną działalnością,

17 grudnia 1911 r. – otwarcie dla publiczności pierwszej ekspozycji muzealnej prezentującej zbiory PTK i Muzeum Szkolnego, z pominięciem zbiorów sekcji muzealnej TPPIH,

17 maja 1914 r. – otwarcie muzeum, w którym swoje zbiory eksponowały wreszcie wszystkie muzealne instytucje Kalisza, z działami szkolnym, etnograficznym i starożytności.

Każda z tych dat jest znacząca i trudno którąś pominąć, gdy mówi się o dziejach kaliskiego muzealnictwa. Obrazują one, że powstanie muzeum było długotrwałym procesem. Stało się to stopniowo, na drodze powolnego dochodzenia do ostatecznego kształtu.

Przypisy

- ¹ Najstarsze opracowanie to zachowany w maszynopisie „Memoriał Muzeum Ziemi Kaliskiej” W. Klepandego z 1959 r., gdzie na s. 1-6 znajduje się „Krótki zarys historii Muzeum Ziemi Kaliskiej”; B. Kunicki, *Z dziejów muzeum ziemi kaliskiej*, „Rocznik Kaliski” 1973, t. VI, s. 365-373; J. Łukaszonok, *Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej w latach 1976-1983. Przegląd działalności*, „Rocznik Kaliski” 1985, t. XVIII, s. 283-298; J.A. Splitt, *Z dziejów kaliskiego muzealnictwa – w 100-lecie istnienia Muzeum Ziemi Kaliskiej*, „Rocznik Kaliski” 2007, t. XXXIII, s. 126.
- ² *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Kaliszanin” 1879, nr 25, s. 1.
- ³ G. Zaborowski, *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Kaliszanin” 1879, nr 27, s. 1.
- ⁴ I. Barańska, *Kaliska Wystawa Archeologiczna jako przejaw kształtowania się regionalnej tożsamości historycznej i kulturowej*, [w:] *Dokonania regionalnego ruchu naukowego w Polsce*, red. D. Wańka, Kalisz 2008, s. 135-154.
- ⁵ K. Rymarkiewicz, *Muzeum w Kaliszu*, „Gazeta Kaliska” 1906, nr 310.
- ⁶ S. Gorski, *W przededniu samorządu*, „Kurier Kaliski” 1905, nr 144, s. 1-3.
- ⁷ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1906, nr 310.
- ⁸ K. Rymarkiewicz, *op. cit.*
- ⁹ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1906, nr 323.
- ¹⁰ *Ibidem*, nr 328.
- ¹¹ J.A. Splitt, *op. cit.*, s. 130; W. Klepandy, *op. cit.*, s. 2; B. Kunicki, *op. cit.*, s. 366.
- ¹² *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1908, nr 36.
- ¹³ *Ogłoszenie*, „Gazeta Kaliska” 1907, nr 245, s. 1; tamże *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, s. 3; też nr 246.
- ¹⁴ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1908, nr 85.
- ¹⁵ *Ibidem*, numery 243 i 267.
- ¹⁶ I. Barańska, *Kaliska Wystawa Pracy Kobiet z 1909 roku i jej sekcja artystyczna*, „Zeszyty Pedagogiczno-Artystyczne”, WPA UAM Kalisz (artykuł w druku).
- ¹⁷ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1909, nr 291, s. 2.
- ¹⁸ *Przypomnienie o sesji muzealnej*, *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1910, nr 40, s. 2 i nr 43, s. 1.
- ¹⁹ K. Bz., *Z kaliskiego oddziału PTK*, *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1910, nr 217, s. 1; identyczny komunikat zamieściła „Ziemia” 1910, R. 1, nr 43, s. 686.
- ²⁰ *Mało znana instytucja*, „Gazeta Kaliska” 1910, nr 275, s. 1-2.
- ²¹ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1910, nr 280, s. 3.
- ²² *Towarzystwo Krajoznawcze*, „Gazeta Kaliska” 1911, nr 10, s. 1-2.
- ²³ K. Bzowski, *Muzeum Krajoznawcze w Kaliszu*, „Gazeta Kaliska” 1911, nr 136, s. 1.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ F. Midura, *Muzea regionalno-krajoznawcze*, „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 113-120.
- ²⁷ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1911, nr 285.
- ²⁸ *Ibidem*, nr 292.
- ²⁹ *Z Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*, „Ziemia” 1912, R. III, nr 2, s. 31.
- ³⁰ K. Bzowski, *Muzeum Krajoznawcze w Kaliszu*, „Ziemia” 1912, R. III, nr 15, s. 235-237.
- ³¹ *Patroni naszych ulic*, www.slopek.neostrada.pl/tekst/patroni1.html (data dostępu 26.04.2010).
- ³² F. Midura, *op. cit.*, s. 114.
- ³³ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1912, nr 211.
- ³⁴ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1913, nr 55.
- ³⁵ *Sprawozdanie z działalności kaliskiego oddziału PTK w roku 1913*, „Gazeta Kaliska” 1914, nr 14, s. 3.
- ³⁶ K. Bzowski, *Muzeum kaliskie*, „Gazeta Kaliska” 1914, nr 82.
- ³⁷ *Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Gazeta Kaliska” 1914, nr 110.
- ³⁸ *Sprawozdanie z otwarcia muzeum*, „Gazeta Kaliska” 1914, nr 112.
- ³⁹ W.Ch., *Nieco o muzeum miejskim*, „Gazeta Kaliska” 1914, nr 116.
- ⁴⁰ J.A. Splitt, *op. cit.*, s. 133.

Iwona Barańska

On the 100th Anniversary of the Kalisz Museum about the Beginnings of the Land of Kalisz District Museum

The Kalisz Museum is celebrating its 100th anniversary. The circumstances of its establishment are quite complex, and therefore the beginnings span the years 1904-1914. The first voices urging the establishment of a museum in connection with a public library were heard already in 1879, yet in

the contemporary social and political situation, the idea was not put into practice. It was only one year after the revolution of 1905 that a museum section was created by the Kalisz Division of the Society for the Support of Industry and Trade. Its purpose was to establish a museum of ancient art and an

industrial museum. Unfortunately, due to lack of finances and a proper seat, the only activity that was pursued was collection of historical, archaeological and artistic items which were not presented publicly. In 1909, the organisers of the Exhibition of Women's Work put forward an initiative of establishing a school museum, also known as the museum of assistance and exhibitions. It soon accumulated an extensive collection and enjoyed wide social support, as it served the purpose of school education. In 1910, within the structure of the Kalisz Division of the Polish Sightseeing Association (established in 1908), a museum department was organised. Its goal was to establish a Sightseeing Museum, which would primarily present ethnographic collections. Therefore, there were three various institutions in Kalisz aiming at establishing a museum. As a result of their efforts, on December 17, 1911, the first Kalisz Museum was opened, presenting the collections of the school museum and the ethnographic collection donated by S. Graeve to the Polish Sightseeing Association. Soon afterwards, a search for a

new seat was commenced, as it turned out that the occupied premises were too small for the collections. On May 17, 1914, a new seat of the Kalisz Museum was opened. This time, all collections were presented in the museum seat (i.e. in spacious, 5-room premises): the school museum, the ethnographic collection and also the collection of antiquities, presented for the first time. The circumstances of establishment of the Kalisz Museum constitute a long process of several years, as a result of which various institutions worked out a model for joint operation. This phenomenon was typical for those times and the situation under the Russian partition. Difficulties related to establishment and operation of the museum resulted from the fact that the institution was completely social, deprived of any financial support of the state and its care. It relied on hard work of a small group of involved citizens and art lovers who had to bear the burden of its establishment, maintenance and operation as well.

□

Beata Denis-Jastrzębska, Małgorzata Karpiel

MUZEUM JANA KASPROWICZA NA HARENDZIE W 60. ROCZNICĘ ISTNIENIA I W 150. ROCZNICĘ URODZIN POETY

W 2010 r. minęła 150. rocznica urodzin Jana Kasprowicza, poety z Kujaw, który na zawsze związał się z Tatrami. W Zakopanem na Harendzie przeżył ostatnie trzy lata życia i tutaj – zgodnie ze swoim życzeniem – został pochowany. Pozostała po nim spuścizna, o którą zatroszczyła się żona, Maria. Przez ponad 40 lat udało się jej zachować niezwykle klimat domu i stworzyć legendę tego magicznego miejsca. Ona też w 1950 r. otworzyła tutaj muzeum, które działa nieprzerwanie od 60 lat.

Harenda

Harenda to osiedle leżące w połowie drogi między Zakopanem a Poroninem. Jego nazwa pochodzi od słowa arenda, czyli dzierżawa. Położone jest na wysokości 800 m n.p.m. na wschodnim stoku Pasma Gubałowskiego. Przysiółek, od którego przyjął nazwę dom Jana Kasprowicza powstał w XVI w. i służył jako miejsce odpoczynku dla pasterzy i ich stad ciągnących na docelowe pastwiska na tatrzańskich halach. Z czasem powstało tu karczowisko, na którym ludność osiedlała się na stałe. Obecnie Harenda, która administracyjnie należy do Zakopanego, jest prężnie rozwijającą się pod względem turystycznym częścią miasta. Powstaje tu wiele nowoczesnych pensjonatów. Od paru lat na Harendę przyciąga turystów nowoczesny ośrodek narciarski i rowerowy. We współczesnej zabudowie osiedla tylko uważny obserwator odnajdzie, nieliczne już stare góralskie zabudowania. Jan Kasprowicz miał jeszcze okazję poznać oryginalny śpiew, taniec i strój górali harendziańskich, którzy tworzyli odrębną grupę wśród górali Skalnego Podhala. Dziś te różnice pomiędzy

poszczególnymi podhalańskimi subregionami właściwie się już zatarty, choć tradycje góralskie na Podhalu są ciągle pielęgnowane.

Jan Kasprowicz na Podhalu i w Tatrach

Jan Kasprowicz urodził się 12 grudnia 1860 r. w Szymborzu pod Inowrocławiem na ziemi kujawskiej. Większość życia spędził we Lwowie, gdzie mieszkał przez ponad 30 lat. Po raz pierwszy pojawił się na Podhalu w 1892 r. wraz ze swoją narzeczoną Jadwigą Gąsowską. Zachwycony górską przyrodą i niezwykle atmosferą tych okolic, znalazł tu doskonałe miejsce do pracy i wypoczynku. Nic więc dziwnego, że przyjeżdżał tu często, lecz zanim zrealizował marzenie o własnym domu pod Tatrami, przez wiele lat wynajmował dom w Poroninie na wakacje, a nawet na dłuższe okresy, od górali Mardułów-Gałów, z którymi serdecznie się zaprzyjaźnił. Echa owej przyjaźni można odnaleźć w wierszach Kasprowicza poświęconych członkom tego znamienitego góralskiego rodu. Dom Mardułów-Gałów do dziś stoi w Poroninie przy ulicy nazwanej jego imieniem. Na ścianie budynku umieszczono tabliczkę upamiętniającą pobyty poety.

W roku 1923 udało się wreszcie Kasprowiczowi kupić dom na zakopiańskim przysiółku Harenda, położony w uroczym miejscu, na stromej skarpie, nad rzeką Zakopianką, z rozległym widokiem na Tatry. Wybudował go trzy lata wcześniej podhalański cieśla Jan Kluś-Fudala. Kasprowicz był trzecim właścicielem – kupił go od angielskiej malarki Winnifred Cooper za okrągłą kwotę 500 funtów szterlingów. Poeta przeprowadził poważny remont swej nowej posiadłości. Dobudował piętro, któ-



1. i 2. Muzeum Jana Kasprówicza na Harendzie w Zakopanem latem i zimą

1. and 2. Jan Kasprówic Museum at the Harenda in Zakopane in summer and winter

Jan Kasprówic zmarł 1 sierpnia 1926 r. w swoim ukochanym domu na Harendzie, powierzając żonie pieczę nad własną spuścizną literacką.

Życie Marii Kasprówiczej na Harendzie. Powstanie muzeum

Jan Kasprówic w swym testamencie podzielił dom na Harendzie na trzy części, między dwie córki i żonę. Pani Maria z Buninów Kasprówiczoza zajmowała jego dolną część przez następne 42 lata. Przez cały ten czas pomimo śmierci gospodarza Harenda nadal pełniła rolę salonu artystycznego. Do grona stałych bywalców dołączyło młode pokolenie pisarzy, malarzy i muzyków. Zaczęli też pojawiać się turyści, którzy chcieli zobaczyć, jak poeta mieszkał. Pani Maria była otwarta na każde odwiedzin. Nie tylko wpuszczała ciekawskich do prywatnych wnętrz, ale również udzielała informacji na temat życia i twórczości męża. W końcu dom na Harendzie stał się stałym punktem wycieczek osób indywidualnych, a także grup szkolnych i turystycznych. W tej sytuacji, w roku 1950, Maria Kasprówiczoza zdecydowała się ofiarować społeczeństwu trzy frontowe, reprezentacyjne pokoje wraz z ich wyposażeniem. 1 lipca tegoż roku oficjalnie otwarto Biograficzno-Literackie Muzeum Jana Kasprówicza na Harendzie, którego pierwszą kustoszka została Maria Kasprówiczoza. (...) oddałam ten dom – historyczną

re miało być przeznaczone na wakacyjne mieszkanie dla dwóch córek i ich rodzin. Dodał również parę pomieszczeń, które miały służyć jemu i jego ostatniej towarzysce życia, Marusi z Buninów Kasprówiczozej, której muzeum zawdzięcza swoje powstanie. Wśród tych pomieszczeń znalazła się pracownia-biblioteka, kuchnia, łazienka i pokoje gościnne. Jan Kasprówic krótko cieszył się swoim pierwszym własnym domem. Mieszkał w nim zaledwie trzy lata, z których dwa ostatnie walczył z ciężką chorobą. Mimo problemów ze zdrowiem gospodarza życie towarzyskie na Harendzie toczyło się niezwykle bujnie. Mówiono, że ona jest zakopiańskim salonem artystycznym. Poetę odwiedzali tutaj jego przyjaciele, znane postaci życia kulturalnego okresu międzywojennego, jak Karol Szymanowski, Leopold Staff, Witold Gombrowicz, Kornel Makuszyński, Stanisław Ignacy Witkiewicz („Witkacy”) – nie sposób wymienić wszystkich. Wielu z nich zostawiło materialne pamiątki swoich pobytów, które dziś stanowią interesujące eksponaty muzealne. Tuż przed śmiercią zdążył jeszcze Kasprówic ukończyć ostatni tomik poetycki pod tytułem *Mój świat. Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle*¹. Nadal istnieją przedmioty, które stały się inspiracją do napisania utworów z tego tomiku.

jego część – pod opiekę państwa. Było to jedyne i najlepsze wyjście. Społeczeństwo od dawna, od chwili gdy skończyła się wojna w 1945 roku, wzięło Harendę w posiadanie... Tysiące ludzi przychodziło by ją zobaczyć. I drzwi Harendy były zawsze dla wycieczek i dla zwiedzających gościnnie otwarte. Lecz pamiątkowy dom wymagał remontu i odnowienia. Nie miałam na to środków. Od dwudziestu pięciu lat nikt nie przyłożył do tego ręki. Trzeba go było dla ludzi, dla przyszłości ratować².

Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza

W 1964 r. z inicjatywy żony Kasprowicza powstało na Harendzie Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza. Jego założycielami byli ludzie kultury i sztuki, naukowcy, badacze literatury i twórcy ludowi. Wśród nich znaleźli się: Kazimierz Wyka, Tadeusz Kotarbiński, Stanisław Pigoń, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Dobraczyński, Stefan Kisielewski, Konrad Górski, Roman Loth, Jan Brzechwa czy Adam Pach. Jego głównym celem, jasno określonym przez Marię Kasprowiczowi już w pierwszej informacji zarządu do członków, jest: *zabezpieczenie i przekazanie potomności nieprzemijających wartości artystycznych i społecznych twórczości Kasprowicza, pielęgnowanie umiłowania języka i kultury polskiej - pomoc naukowcom - polonistom i sławistom w przyswajaniu wiedzy o całej współczesnej Kasprowiczowi epoce*³.

Przez 46 lat swojego istnienia Stowarzyszenie realizowało cele wyznaczone w statucie. Obecnie to właśnie ono jest właścicielem domu poety na Harendzie i z własnych środków, wspieranych dotacjami z Urzę-

du Miasta Zakopane, utrzymuje mieszczące się w nim muzeum biograficzne, mauzoleum-grobowiec poety znajdujący się obok domu oraz rozległy teren wokół tych zabudowań. Przechowuje, pieczołowicie pielęgnuje i udostępnia do badań naukowych pamiątki po poecie.

W czasie ponad 40-letniej działalności Stowarzyszenia należało do niego wiele osób. Warto wspomnieć m.in. wieloletnich prezesów: profesora Romana Lotha, Mieczysława Cieciorę i obecnego – Piotra Kęca. Niezapomnianym kronikarzem Harendy był Aleksander Zaczynski. Po odejściu żony poety Marii i jej siostry Anny Bunin atmosferę domu tworzyły wieloletnie kustoszki: Wiesława Piotrowska-Sowadska, Anna Kogutkova i Zdzisława Zajęcówna.

Obecnie Stowarzyszenie liczy ponad stu członków mieszkających w kraju i poza jego granicami. Posiada jeden oddział zamiejscowy, w Łodzi. Jeszcze do niedawna działał oddział w Zielonej Górze prowadzony przez nieocenioną Czesławę Zaniewską. Dzięki ludziom działającym w Stowarzyszeniu, ich pasji i zaangażowaniu, Harenda nadal funkcjonuje zgodnie z założeniami pierwotnego statutu i wizją Marii Kasprowiczowej.

Zwiedzamy muzeum

Do muzeum droga prowadzi z osiedla Guty. Przez stylową bramkę, zaprojektowaną przez Władysława Jarockiego, kładką przerzuconą przez rzekę Zakopiankę wchodzi się na Harendę Jana Kasprowicza. Drewniany dom otoczony drzewami położony jest na stromym zboczu, na które trzeba wspiąć się schodami. Obok domu, odgradzony kamiennym murem, stoi



3. i 4. Salonik w domu poety

3. and 4. Drawing room in the poet's house





5. Sypialnia z meblami wyprawowymi Marii Bunin-Kasprowiczowej
5. Bedroom with furniture constituting the dowry of Maria Bunin-Kasprowiczowa



6. Galeria Władysława Jarockiego
6. Gallery of Władysław Jarocki

grobowiec poety – granitowe mauzoleum wybudowane w hołdzie wielkiemu artyście i profesorowi.

Dom został wybudowany w 1920 r. i jest typowym drewnianym, jednotraktowym budynkiem góralskim, krytym gontem, z dobudowanym później półtraktem od zachodu, gankiem i nadwieszoną werandą. Przez ganek wchodzi się do środka. Część muzealną tworzą trzy frontowe pokoje: pierwotna sień to pokój stołowy, „biała izba” zaadaptowana została na sypialnię, zaś „czarną izbę” zamieniono na salonik. Muzeum, zgodnie z życzeniem Marii Kasprowiczowej zachowało charakter prywatnego mieszkania. Nie ma tutaj plansz, gablot, opisów pod eksponatami. Zastaniemy autentyczne wnętrza, niemal niezmienione od czasu, gdy mieszkał tu Jan Kasprowicz, po których zwiedzających oprowadza przewodnik. W trzech muzealnych pokojach znajdują się meble, które Kasprowiczowie przywieźli do Zakopanego ze Lwowa.

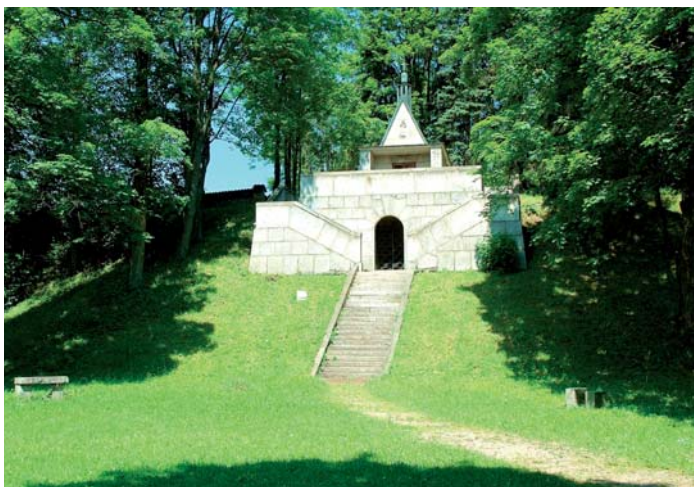
Bezpośrednio z werandy wchodzi się do pokoju stołowego. Obok prostych sprzętów góralskich znajdują się w nim przedmioty reprezentujące tzw. sztukę wysoką. W jadalni znajduje się komplet mebli w stylu zakopiańskim⁴, tak modnym wśród inteligencji na przełomie XIX i XX wieku. Zaprojektował je Władysław Jarocki do lwowskiego mieszkania Kasprowicza, a zostały wykonane przez Ludwika Szafrąńskiego w Zakładzie Mebli Podhalańskich we Lwowie.

Na wprost wejścia, nad drzwiami prowadzącymi do dalszych pomieszczeń, za listwą – tak jak w góralskich izbach – Kasprowicz kazał umieścić obrazki na szkle, wykonane przez anonimowych XIX-wiecznych artystów. Trzy z nich, *Chusta świętej Weroniki*, *Wieczera*

Pańska i *Święty Jerzy*, dostarczyły poecie tematów do wierszy zamieszczonych we wspomnianym ostatnim tomiku zatytułowanym *Mój świat*. Ta słynna ongiś na Podhalu technika została wyparta pod koniec XIX w. przez oleodruki. W 2. połowie XX w. stała się znowu bardzo popularna i obecnie przeżywa swój renesans. W jadalni znajdują się także inne przedmioty z tego okresu, takie jak oryginalne drewniane czerpaki, rzeźbione łyżniki, ceramika czy drewniana płaskorzeźba *Bóg Ojciec*. Na kredensie stoi samowar wykonany pod koniec XIX w. w moskiewskiej firmie Braci Woroncowa z wygrawerowaną dedykacją: *Janowi Kasprowiczowi od przyjaciół, Warszawa 24.XII.1898 roku, Gliński, Jabłonowski, Koskowski, Korycki, Król, Lange, Or-Ot, Radziwiłłowicz, Rabski, Sirko, Uzdownski, Wasilewski, Żeromski*.

Ponadto w jadalni zobaczyć można dwa ciekawe kolorowe drzeworyty: *Matka Boska Karmiąca* Leli Pawlikowskiej z 1949 r. oraz *Jeździec w lesie* Tymona Niesiołowskiego, a także znakomity portret węglem kobiety Nelli Modrakowskiej z 1903 roku. Tutaj też umieszczony został portret olejny Marii Kasprowiczowej namalowany przez Stanisława Niesiołowskiego w 1942 roku. Drzwi w jadalni zostały pomalowane w latach 30. przez Józefa Doskowskiego.

Z progu jadalni można zaglądać do sypialni. Znajdują się w niej stylowe meble wyprawowe pani Marusi: łóżko, kanapka, toaletka i szafki nocne oraz szafy w stylu Ludwika Filipa. Nad łóżkiem na jedwabnej tkaninie wisi reprodukcja *Madonny z Dzieciątkiem* Botticello, po bokach dwa obrazy *Madonna z Dzieciątkiem* i *Zdjęcie z Krzyża* autorstwa Wacława Żablickiego. Między oknami umieszczono popularną na



7. Mauzoleum Jana Kasprówicza na Harendzie w Zakopanem zaprojektowane przez Karola Stryjeńskiego

7. Mausoleum of Jan Kasprówicz at the Harenda in Zakopane designed by Karol Stryjeński

przełomie XIX i XX w. maskę pośmiertną tzw. Topielicy z Sekwany⁵. W rogu pokoju wisi drewniana rosyjska szafka do przewożenia ikon podróży. Powalę podtrzymuje rzeźbiona belka zwana *sosrębem* z zawieszonym na niej XIX-wiecznym mosiężnym żyrandolem w typie węgierskim.

Po przeciwnej stronie sypialni, w saloniku, znajdują się pozostałe meble wyprawowe pani Marusi: fotele, krzesła i stoliki. Na ścianach można oglądać między innymi dzieła artystów zaprzyjaźnionych z gospodarzami Harendy. Jest wśród nich obraz olejny Kazimierza Sichulskiego z 1914 r., będący ilustracją do sonetów *Z chatupy*, z dedykacją autora na odwrocie: *Kochanemu Kasprówi*. Drzwi prowadzące kiedyś do biblioteki przesłania kilim *Słoneczniki* zaprojektowany przez Kazimierza Brzozowskiego. Jest on ilustracją do *Ballady o słoneczniku* Kasprówicza. Tutaj też znajduje się obraz Franciszka Tepy *Postać Turka* z 2. połowy XIX wieku. Grupa prac przedstawia pejzaże z Poronina: *Pejzaż poroniński* Wacława Żaboklickiego, *Kopy siana* Jana Wojnarskiego z dedykacją dla Marii Kasprówiczowej, *Chatupa* Stanisława Czajkowskiego z 1910 r., *Pejzaż poroniński* Eugenii Anderson-Luczyńskiej (ciotki Marusi), *Pejzaż jesienny* doktora Teodora Biruli-Białynickiego, a także akwarela autorstwa Władysława Jarockiego z 1913 r. przedstawiająca poroniński dom Marduły-Gała.

Ze ścian saloniku, z licznych portretów spogląda na zwiedzających gospodarz tego domu. Są wśród nich: kopia fotografii z 1884 r., wykonana przez R. S. Ulatowskiego w 1935 r., rzeźba głowy Kasprówicza autorstwa Antoniego Popiela z 1895 r., portret olejny pędzla Felicjana Krakowskiego z 1902 r., dwa portrety wyko-

nane przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w kwietniu 1926 r., zaledwie na trzy miesiące przed śmiercią poety, którym towarzyszy portret Marii Kasprówiczowej z 1938 roku. Sygnaturom Witkacego towarzyszą charakterystyczne dla jego Firmy Portretowej symbole w postaci liter i cyfr określających typ portretu czy środki, jakie zostały użyte podczas tworzenia obrazu (NP – nie paliłem, NII – nie piłem). Mamy tutaj także maskę pośmiertną wykonaną przez zakopiańskiego artystę Johyma Sobczaka.

W saloniku znajduje się szafa biblioteczna z resztkami wspaniałego, liczącego za życia poety ponad cztery tysiące woluminów, księgozbioru. Biblioteka, która znajdowała się w dobudowanym skrzydle domu, nie zachowała się. Przekazana została przez spadkobierców w 1930 r. do Poznania, do Muzeum Miejskiego. Przewieziono tam całe wyposażenie pracowni poety: meble, obrazy, rękopisy, i urządzono przy pomocy góralskich cieśli, wierną kopię biblioteki z Harendy, tak jak sobie tego życzyła wdowa. Niestety w 1945 r. księgozbiór spłonął. Część mebli, które ocalały, ekspozycyjna jest obecnie w Muzeum im. Jana Kasprówicza w Inowrocławiu. Zaprojektował je zakopiański artysta Wojciech Brzega, uczeń Stanisława Witkiewicza.

Warto w saloniku zwrócić uwagę na amatorskie rysunki wykonane przez Jana Kasprówicza oraz na kopie rękopisów ostatnich wierszy, trudno czytelne z uwagi na ciężką chorobę poety. Tragarzyki u powalę, podobnie jak w sypialni podtrzymuje *sosręb*, na którym obok symboli religijnych widnieje rok 1923, kiedy właścicielem domu został Jan Kasprówicz.

Galeria malarstwa Władysława Jarockiego

W zachodniej części domu Jana Kasprówicza, w dawnej bibliotece, znajduje się galeria Władysława Jarockiego (1879-1965). Jej założycielką była Anna Jarocka – żona artysty a zarazem młodsza córka Jana Kasprówicza, która zmarła w 1988 roku.

Jarocki ukończył w 1902 r. Wydział Architektury na Politechnice Lwowskiej, a następnie studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był uczniem Józefa Mehoffera i Leona Wyczółkowskiego. W latach 1906-1907 kształcił się w Académie Julian w Paryżu. Był prezesem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, członkiem wiedeńskiej Secesji oraz Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. W 1920 r. zamieszkał z żoną w Krakowie, gdzie został powołany na stanowisko profesora Akademii Sztuk Pięknych. Po śmierci Kasprówicza Anna odziedziczyła trzecią część domu. Często bywali na Harendzie, gdzie Jarocki miał także swoją pracownię. Pozostawił po sobie sporą

spuściznę artystyczną, od wczesnych prac inspirowanych folklorem huculskim po ostatnie z lat 50., które malował walcząc z postępującą ślepotą. Część jego prac pozostała w domu na Harendzie, gdzie są ekspozowane od wiosny do późnej jesieni. Zimą galeria jest zamknięta.

W 2010 r. otwarto nową ekspozycję, na której zostały pokazane huculskie prace Jarockiego. Wystawę przygotowali studenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Adama Brinckena i dra Adama Organistego.

Mauzoleum Jana Kasprowicza na Harendzie

Nieopodal domu poety z inicjatywy jego żony wybudowane zostało mauzoleum według projektu Karola Stryjeńskiego, ówczesnego dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Na czele komitetu budowy stanęli przyjaciele Kasprowicza – Kornel Makuszyński i Leopold Staff. Społeczna akcja wznoszenia monumentalnego, granitowego mauzoleum trwała siedem lat i została ukończona w 1933 roku. Poeta spoczął w nim po przeprowadzone w tym samym roku ekshumacji z zakopiańskiego cmentarza na Pęksowym Brzyzku, z grobowca Dłuskich.

Mauzoleum jest wybitnym dziełem sztuki art deco, wyjątkowym pod względem estetycznym, jak i technologicznym. Składa się z części głównej, w której znajduje się krypta z sarkofagiem, i jej zwieńczenia, pełniącego funkcję kaplicy. Do krypty wiodą od podnóża skarpy 24 stopnie. Miedziane drzwi oraz żelazną ozdobną kratę zaprojektował Franciszek Strynkiewicz, granitowy sarkofag – Władysław Jarocki. Następnie kolejnych 38 stopni prowadzi w prawo i w lewo, od drzwi krypty do kaplicy poprzedzonej niewielkim tarasem widokowym. Kamienny taras przechodzi w obęście kaplicy, w której w 1968 r. została pochowana Maria Kasprowiczo. Drewniana rzeźba w ołtarzu to dzieło Jana Szczepkowskiego. Kaplica zwieńczona jest spadzistym daszkiem pokrytym blachą miedzianą.

W 2009 r. z okazji zbliżającej się 150. rocznicy urodzin Jana Kasprowicza zrzeszeni w Stowarzyszeniu społecznicy i pasjonaci podjęli się trudu odnowy grobowca, przywrócić mu dawny blask. Stowarzyszenie otrzymało zgodę Ministerstwa Spraw Wewnętrznych

8. Ołtarz Matki Boskiej Bolesnej w Mauzoleum autorstwa Jana Szczepkowskiego

8. The altar of the Our Lady of Sorrows in the Mausoleum by Jan Szczepkowski

(Wszystkie fot. P. Kyc)

i Administracji na przeprowadzenie w roku 2009/2010 zbiórki publicznej, w ramach której rozprowadzane były Cegiełki Dobroczyńcy.

Oferta

Podstawowa oferta Stowarzyszenia obejmuje: indywidualne i grupowe zwiedzanie Muzeum Jana Kasprowicza, lekcje muzealne, zwiedzanie Galerii Malarstwa Władysława Jarockiego, udostępnianie Mauzoleum Jana Kasprowicza. Nawiązując do tradycji salonu literackiego prowadzonego przez Marię Kasprowiczo, w latach 60. XX w., w domu na Harendzie zaczęto organizować artystyczno-literackie spotkania pod nazwą „Wieczory na Harendzie”. Dotychczas odbyło się ich prawie 150. Od 2008 r. organizowane są poetyckie „Spotkania po sumie”, które nazwane zostały tak ze względu na porę – w samo południe, po sumie, która jest odprowadzana w pobliskim XVII-wiecznym drewnianym kościółku.



Stowarzyszenie prowadzi działalność wydawniczą. W ostatnich latach zostały wydane 4 tomiki wierszy w wyborze prof. Romana Lotha, dwa numery „Zeszytów Harendziańskich”, *Spotkania z Kasprowiczem* – wybór wspomnień przygotowany przez prof. Romana Lotha, *Talent do życia* – esej o Marii Kasprowiczej autorstwa Radosława Romaniuka. Współpracowaliśmy również z wydawnictwem Twój Styl, które wydało fragmenty *Dziennika* Marii Kasprowiczej w książce pod tytułem *Spadające księżycy*. W 2010 r. wznowiony został tomik poezji Jana Kasprowicza pt. *Mój świat*. Wydawane są także widokówki

Warto wymienić też instytucje i organizacje, z którymi muzeum współpracuje: Towarzystwo Miłośników Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Zakopanem, Małopolski Ośrodek Kultury w Krakowie, Pracownia Działań Muzealnych Zamku Królewskiego w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Małopol-

ski Szlak Architektury Drewnianej Kraków-Medyka, Szkoła Podstawowa nr 9 im. Jana Kasprowicza w Zakopanem, Gmina Zakopane, Gmina Poronin.

Plany

Niezrealizowanym wciąż pomysłem Marii Kasprowiczej, zapisanym w statucie Stowarzyszenia, jest budowa ośrodka badań literackich. Ośrodek powinien dzisiaj pełnić funkcję edukacyjną, konferencyjną, a zarazem wypoczynkową, co umożliwiłoby jego samofinansowanie się. W takim nowoczesnym centrum znalazłyby się pracownie, magazyn, archiwum. Być może wówczas można by udostępnić zwiedzającym cały dom Jan Kasprowicza na Harendzie? Wierzymy, że Stowarzyszeniu uda się do końca zrealizować zamierzenia Marii Kasprowiczej i taki dom kiedyś powstanie.

Bibliografia:

- M. Kasprowiczo, *Dziennik*, wyd. 3, Warszawa 1968.
M. Kasprowiczo, *W naszym górskim domu*, Warszawa 1969.
A. Kogutkova, *Na Harendzie u Kasprowicza*, Zakopane 1996.

- T. Staich, *Harenda. Krajobraz – przeszłość – teraźniejszość*, Kraków 1976.
B. Wachowicz, *Czas nasturcji*, Warszawa 1989.

Przypisy

¹ J. Kasprowicz, *Mój świat. Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle*, Warszawa 1926.

² M. Kasprowiczo, *W naszym górskim domu*, Warszawa 1969, s. 8.

³ Statut Stowarzyszenia Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza pkt I, art. 5.

⁴ Twórcą stylu zakopiańskiego był Stanisław Witkiewicz, który wprowadził go w latach 90. XIX wieku. Dążył on do stworzenia podstawy dla nowoczesnej polskiej architektury czerpiąc ze sztuki Podhala.

⁵ Słynny motyw znany jako *L'Inconnue de la Seine*, który inspirował pisarzy i artystów.

Beata Denis-Jastrzębska, Małgorzata Karpel

Jan Kasprowicz Museum at the Harenda on the 60th Anniversary of Establishment and the 150th Anniversary of the Poet's Birth

The Jan Kasprowicz (1860-1926) Museum is located at the Harenda in Zakopane in the house which the poet bought in 1923. He lived there for three years only. Thanks to the poet's wife, Maria (neé Bunin) Kasprowicz, the Harenda became an important centre where writers, artists and lovers of Kasprowicz's works would meet for many years. In 1950, she opened a museum in the house at the Harenda which, since 1968, has been operated by the Society of Lovers of Jan Kasprowicz's Works.

The house was built in 1920 by the local master Jan Fudala-Kłuś, who sold it to the English painter Winnifred Cooper. In turn, Cooper sold the house to Kasprowicz. The poet paid for the house with money which was an advance payment for translation of Shakespeare's works; therefore, he used to joke that the house was bought for him by his English friend, a man called Shakespeare. Kasprowicz came to the Tatra Mountains for the first time in 1892 and from that moment on started to visit the region regularly. For many years he stayed in Poronin, in the

house of Marduła Gała. Three brief years spent at the Harenda bore fruit in the form of the last collection of poems entitled *Mój świat. Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle*.

The museum has an exceptional atmosphere on account of its authenticity – in line with Maria’s wish, it is fashioned as a private house. Visitors can take a look at well-preserved interiors: the dining room, the bedroom and the drawing room with furniture brought from Lviv. On the walls, just like in highlanders’ houses, there are paintings made on glass, portraits of Jan and Maria Kasprowicz, wood engravings and numerous photographs. Original household items are also exhibited: wooden

ladles, engraved wooden shelves for spoons, ceramic dishes and an old samovar dedicated to the poet by his friends. In the second part of the house there is a gallery presenting the work of Władysław Jarocki, the poet’s son-in-law, a painter and an architect.

An impressive granite mausoleum was erected next to the house between 1926 and 1933 according to the design of Karol Stryjeński. The poet was buried there in 1933, after his body was disinterred from the Zakopane cemetery at Pęksowy Brzyzek; after several years, in 1968, his wife Maria was buried in the upper chapel.

□

Wojciech Ślusarczyk

MUZEALNICTWO FARMACEUTYCZNE W POLSCE

Na samym początku musimy zaznaczyć, iż choć terminy „farmacja” i „aptekarsstwo” nie są zupełnie jednoznaczne, to w przypadku muzealnictwa stosowano je często zamiennie, zachowując przy tym daleko idącą swobodę. Z tego powodu w niniejszym artykule nie będziemy wprowadzać różnic na „muzealnictwo aptekarskie” i „muzealnictwo farmaceutyczne”, stosując dla uproszczenia tylko drugi z wariantów.

Dzisiejsze polskie muzealnictwo farmaceutyczne jest bardzo różnorodne. Możemy zaliczyć do niego muzea działające w ramach jednostek uczelnianych, placówki istniejące przy Przedsiębiorstwach Zaopatrzenia Farmaceutycznego „Cefarm” (dalej PZF „Cefarm”) lub oddziałach Polskiej Grupy Farmaceutycznej (dalej PGF) oraz muzea przy aptekach. Wspomnieć też należy o ekspozycjach o muzealnym charakterze tworzonych w różnej skali we wnętrzach aptek. Zróżnicowanie to jest wynikiem zawiłych losów kształtowania się muzeów farmacji. Jak za chwilę zobaczymy powstawały one dzięki uporowi i pasji samych farmaceutów. Z tego też względu w niniejszym omówieniu pominiemy nieliczne ekspozycje farmaceutyczne utworzone w muzeach państwowych lub samorządowych, posiadają one bowiem zupełnie inną genezę.

1. Oryginalne laboratorium galenowe z końca XIX w., Muzeum Farmacji Apteki „Pod Łabędziem” w Bydgoszczy
1. Original galenic laboratory dating back to the end of the 19th century, Pharmaceutics Museum of the “Pod Łabędziem” Pharmacy in Bydgoszcz

*Muzeum aptekarstwa to nie bezduszne panopticum,
to nie lamus starych gratów...*
dr Stanisław Proń

Temat muzealnictwa farmaceutycznego w Polsce doczekał się do tej pory jedynie dwóch opracowań wydanych drukiem. Podstawową publikacją jest książka autorstwa dr. Stanisława Pronia pod tytułem *Museum Poloniae Pharmaceuticum*. Pozycja ta poza przedstawieniem dziejów muzealnictwa farmaceutycznego w Polsce i w Europie stanowi jedyny w swoim rodzaju naukowy podręcznik dla pracowników muzeów farmacji. Niestety nie została ona nigdy wznowiona i uzupełniona, dlatego część znajdujących się w niej informacji jest już zdezaktualizowana. Druga pozycja z zakresu omawianego tu zagadnienia została napisana przez dr. Jana Majewskiego i nosi tytuł *Muzea farmacji i zbioru aptekarskie w Polsce*. Stanowi ona kompletny prze-



gład istniejących do momentu jej wydania w 2006 r. muzeów farmacji oraz ekspozycji muzealnych prezentujących zabytki farmaceutyczne. Ponadto praca ta daje możliwość zapoznania się z genezą oraz charakterystyką zbiorów opisywanych placówek.

Ukazało się również kilkanaście artykułów poświęconych polskiemu muzealnictwu farmaceutycznemu. Ich autorami są najczęściej zainteresowani przeszłością swego zawodu farmaceuci.

Mając na uwadze swoją godność...

Początki muzealnictwa farmaceutycznego w Polsce sięgają schyłku XIX stulecia. W 1881 r. Ernest Sulimczyk Świeżawski i Kazimierz Wenda, dwaj farmaceuci zajmujący się historią swego zawodu, wystąpili do Warszawskiego Towarzystwa Farmaceutycznego z apelem, aby (...) mając na uwadze swoją godność (...) utworzyło związek przyszłego muzeum zabytków aptekarskich. Tym sposobem okazy sztuki aptekarskiej uzupełniałyby materiały historyczne do dziejów aptekarstwa w Polsce¹.

Pierwsze dary napłynęły dopiero w 1888 roku. Były to między innymi starodruki: *Dispensatorium Pharmaceuticum Viennense* z 1729 r., *Meteorologia Curiosa* z 1669 r. oraz *Praelectiones Academice Gregorii Wolffgang* z 1754 roku. Następnie w 1891 r. na łamach „Wiadomości Farmaceutycznych” pojawiła się propozycja utworzenia ekspozycji zabytków aptekarsko-chemicznych, którą prezentowano by w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Mimo upływu lat nie udawało się jednak uzyskać poważnych efektów. Działacze farmaceutyczni nie dawali wszakże za wygraną.

W maju 1912 r. w Łodzi odbył się Pierwszy Zjazd Aptekarzy Królestwa Polskiego, podczas którego Teofil Tugenholt zwrócił się do zebranych z prośbą



3. Zielnik z końca XIX w., Muzeum Farmacji Apteki „Pod Łabędziem” w Bydgoszczy

3. Herbarium from the end of the 19th century, Pharmaceutics Museum of the “Pod Łabędziem” Pharmacy in Bydgoszcz

o nadsyłanie do towarzystw aptekarskich wszelkich pamiątek związanych z aptekarstwem. Miały być one w przyszłości wykorzystane do stworzenia muzeum. Nie ustawała także aktywność Warszawskiego Towarzystwa Farmaceutycznego. W 1913 r. na łamach „Wiadomości Farmaceutycznych” wystosowało ono apel nawołujący środowisko zawodowe do przekazywania do siedziby Towarzystwa pamiątek aptekarskich. Zaangażowanie w kierunku utworzenia muzeum farmacji wykazywali również farmaceuci z zaboru austriackiego. W 1900 r. skromnymi zbiorami eksponatów mogły pochwalić się Galicyjskie Towarzystwo Aptekarskie we Lwowie oraz Towarzystwo Aptekarzy Prowincjonalnych w Galicji.

Zalążki muzeów

Opisane powyżej inicjatywy zaowocowałyby zapewne powstaniem muzeów farmacji. Na przeszkodzie w 1914 r. stanął jednak wybuch I wojny światowej. Sprawa mogła „odżyć” w 1918 r., po odzyskaniu przez Polskę niepodległości.

Istotną rolę w propagowaniu idei utworzenia muzeum farmacji odegrał ponownie Kazimierz Wenda, który kolejny raz, w 1920 r., na łamach „Wiadomości Far-

2. Preparaty farmakognostyczne z końca XIX w., Muzeum Farmacji Apteki „Pod Łabędziem” w Bydgoszczy

2. Pharmacognostic products from the end of 19th century, Pharmaceutics Museum of the “Pod Łabędziem” Pharmacy in Bydgoszcz



maceutycznych” przypomniał o konieczności powołania placówki tego typu. Uporczywe apele pozwoliły na utworzenie w latach 30. załączka muzeum. Zebrane zabytki znajdowały się w siedzibie Polskiego Powszechnego Towarzystwa Farmaceutycznego w Warszawie przy ulicy Długiej 16. Wydzielono w niej osobną salę ze stałą ekspozycją².

W 1922 r. we Lwowie, podczas Walnego Zgromadzenia Małopolskiego Towarzystwa Aptekarskiego, zaprezentowano ekspozycję, na której znajdował się zbiór farmakognostyczno-chemiczny oraz utensylia apteczne. Znaczne zbiory zebrało także Koło Właścicieli Aptek Zagłębia Dąbrowskiego w Częstochowie. W jego siedzibie wydzielono osobne pomieszczenie przeznaczone wyłącznie na bibliotekę i muzealia. Pokazną kolekcję zabytków zgromadził również prof. Jan Muszyński z Zakładu Farmakognozji Wileńskiego Studium Farmaceutycznego Uniwersytetu Stefana Batorego. Składała się ona ze starych naczyń i przyrządów aptekarskich, starodruków, rzadkich egzotycznych surowców oraz litewskich leków ludowych³.

Załączek muzeum powstał też w Poznaniu. W 1931 r. z inicjatywy prof. Konstantego Hrynakowskiego w Collegium Medicum Uniwersytetu Poznańskiego utworzono Muzeum Leków Krajowego Przemysłu Farmaceutycznego. Jego powstanie i działalność były możliwe dzięki wsparciu finansowemu rodzimej branży tegoż przemysłu. Zbiory składały się przede wszystkim z leków produkowanych przez firmy farmaceutyczne. Umieszczono je w gablotach stojących w korytarzu Oddziału Farmaceutycznego. Na podkreślenie zasługuje fakt, iż eksponaty te zostały opisane i skatalogowane⁴.

Katastrofa II wojny światowej uniemożliwiła powstanie w pełni profesjonalnego muzeum farmacji. Działania wojenne oraz towarzyszące im kradzieże doprowadziły do całkowitego zniszczenia lub rozproszenia zebranych dotąd z trudem muzealiów.

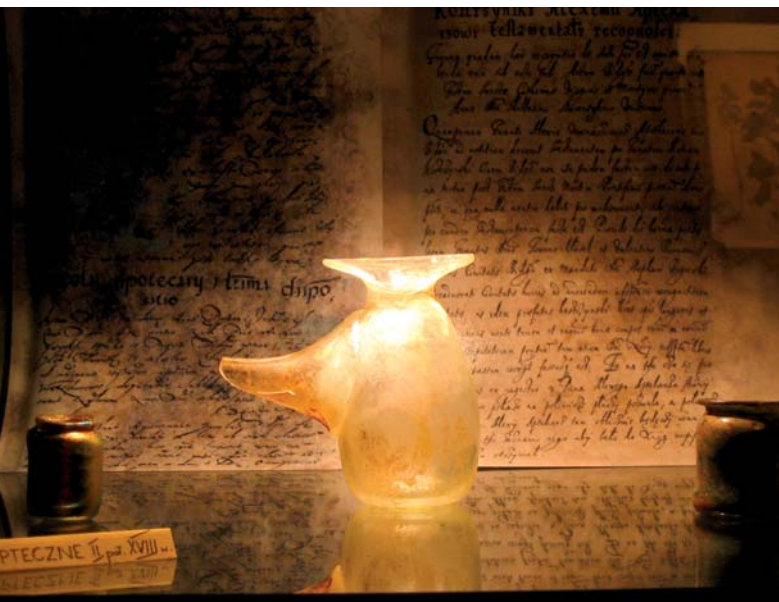
Pierwsze muzeum w Krakowie

W dniu 16 listopada 1946 r., na mocy uchwały Okręgowej Izby Aptekarskiej w Krakowie, wszczęto starania o utworzenie Muzeum Aptekarstwa Ziemi Krakowskiej. Zakładano, iż na zbiory złożą się dary lub depozyty osób prywatnych, aptek publicznych i zakładowych oraz innych instytucji. Nie przeliczono się. Wkrótce magazyn muzeum zaczął się zapęłniać⁵.

Jednym z inicjatorów powstania muzeum, a zarazem jego pierwszym dyrektorem był dr Stanisław Proń. Był to bez wątpienia muzealnik z nowoczesną, jak na tamte czasy, wizją. Świadczy o tym fragment jego tekstu zamieszczonego w 1950 r. na łamach „Farmacji Polskiej”, w którym pisał: *Muzeum aptekarstwa to nie bezduszne panopticum, to nie lamus starych gratów. Muzeum aptekarskie w moim pojęciu, to instytut naukowy, źródło pomocy naukowych i dla adeptów i dla naukowców, ośrodek badań naukowych o zawodzie przeszłym i przyszłym. Członkowie zawodu aptekarskiego polskiego nie powinni obławiać się rumieńcem wstydu wobec osiągnięć innych narodów w tej dziedzinie. Przeciwnie, powinniśmy mieć ambicje stworzenia czegoś lepszego. Pod każdym względem stać nas na to*⁶.

Od lipca 1952 r., po wcześniejszym zlikwidowaniu izb aptekarskich (styczeń 1951 r.), nadzór nad krakowskim muzeum objęło Ministerstwo Zdrowia, nadając mu jednocześnie nową nazwę, która brzmiała: Muzeum Historyczne Aptekarstwa Polskiego. Zmieniło ono tym samym także swój charakter, stając się placówką o ogólnopolskiej randze. Chcąc sprostać nowym wymaganiom, dr Proń podróżował po całym kraju, uzbrojony w glejt ministerialny pozwalający mu na penetrowanie upaństwowionych aptek i przejmowanie na rzecz muzeum interesujących obiektów⁷.

Od 1961 r. muzeum w Krakowie stało się własnością Wydziału Farmaceutycznego Akademii Medycznej w Krakowie, przyjmując miano Muzeum Farmacji. Od chwili połączenia się Akademii z Uniwersytetem Jagiellońskim, które miało miejsce w 1993 r., jego pełna



4. Alembik i słoiczki apteczne z 2. poł. XVIII w., Muzeum Farmacji Apteki „Pod Łabędziem” w Bydgoszczy

4. Alembic and small pharmaceutical jars from the 2nd half of the 18th century, Pharmaceutics Museum of the “Pod Łabędziem” Pharmacy in Bydgoszcz

5. Repositoria z XIX-wiecznej apteki w Żerkowie, Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
5. Repositories from a 19th-century pharmacy in Żerków, Pharmaceutics Museum of the Collegium Medicum of the Jagiellonian University in Kraków

nazwa brzmi: Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego⁸.

Nowe, małe muzea

Do lat 70. minionego stulecia muzeum krakowskie było jedynym muzeum farmacji w Polsce, dorównując prestiżem takim placówkom, jak Muzeum Aptekarstwa Niemieckiego w Heidelbergu czy Muzeum Historii Farmacji w Bazylei. Lokalne środowiska farmaceutyczne dążyły jednak do utworzenia własnych ośrodków muzealnych.

W 1975 r. z inicjatywy PZF „Cefarm” w Lublinie, na czele z Eleonorą Zipser, Aliną Wawrzosek i Leonem Jamrozikiem, w pomieszczeniach obok apteki przy ulicy Mieszka I powstała Sala Historii Farmacji Lubelskiej. Była to druga tego typu, po Muzeum Farmacji w Krakowie, placówka muzealna w Polsce. Dzięki współpracy z Akademią Medyczną w Lublinie w 1984 r. izba uzyskała nowy, stylowy lokal i została przekształcona w Aptekę-Muzeum. Obecnie placówka ta jest utrzymywana przez Polską Grupę Farmaceutyczną w Lublinie⁹. Wśród eksponatów Apteki-Muzeum znajdują się między innymi piękne, stylowe meble z połowy XIX w. oraz liczne eksponaty przekazane z aptek Lubelszczyzny.

W 1982 r. na Akademii Medycznej w Łodzi utworzono Muzeum Farmacji Wydziału Farmaceutycznego. W jego powstanie zaangażował się wieloletni kierownik Pracowni Historii Farmacji, doc. dr hab. Henryk Pankiewicz, pełniący także obowiązki pierwszego kustosa muzeum. W 1995 r. placówka uzyskała osobne pomieszczenie w gmachu wydziału. Odtworzono w nim historyczny wystrój apteki z przełomu XIX i XX w. wyposażonej w secesyjne meble¹⁰.

Z inicjatywy Oddziału Warszawskiego Polskiego Towarzystwa Farmaceutycznego oraz warszawskiego PZF „Cefarm” utworzono w stolicy Polski Muzeum Farmacji im. Antoniny Leśniewskiej. Jego pierwszym

6. Fragment wyposażenia aptecznego w stylu neobarokowym z XIX-wiecznej apteki w Częstochowie, Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

6. A neo-Baroque element of a pharmaceutical equipment from a 19th-century pharmacy in Częstochowa, Pharmaceutics Museum of the Collegium Medicum of the Jagiellonian University in Kraków



kustoszem został dr Teodor Kikta. W 2002 r. placówka ta stała się oddziałem Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, zaś w 2006 r. uzyskała nowy lokal w kamienicy przy ulicy Piwnej¹¹. Pomieszczenia muzeum urządzone na wzór apteki z lat 30. XX wieku. W jego zbiorach znajdują się między innymi szklane i porcelanowe naczynia apteczne, kolekcja moździerzy, a także gotowe wyroby warszawskich firm farmaceutycznych¹².

W 1989 r., dzięki staraniom PZF „Cefarm” w Poznaniu oraz Zespołu Historii Farmacji Polskiego Towarzystwa Farmaceutycznego pod przewodnictwem prof. Witolda Włodzimierza Głowackiego, powołano Muzeum Farmacji w Poznaniu. Jego pierwszym kustoszem został dr Jan Majewski¹³. Muzeum wyposażone jest między innymi w komplet mebli dyspensacyjno-recepturowych w stylu neorenesansu północnego, które pierwotnie znajdowały się w aptece w Miłostawiu.

W 1991 r. w Aptece „Złoty Pył” w Turku, w województwie wielkopolskim, powstało Małe Muzeum Aptekarstwa im. mgr. Mieczysława Gizińskiego. Jego





7. Dawna piwnica apteczna, Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

7. An old basement of a pharmacy, Pharmaceutics Museum of the Collegium Medicum of the Jagiellonian University in Kraków

organizatorką była Janina Gizińska – synowa patrona placówki, który przez całe życie kolekcjonował utensylia apteczne i naczynia do przechowywania leków. Otwarcie muzeum było spełnieniem jego ostatniej woli. Niestety Apteka „Złoty Pył” nie mogła sprostać narastającej konkurencji. Stała się ona ostatecznie powodem jej zamknięcia, które nastąpiło w 2007 roku. Wystawione w aptece eksponaty musiały zaś zostać schowane do szaf¹⁴.

W 1993 r. we Wronkach, również w województwie wielkopolskim, w piwnicznych pomieszczeniach Apteki „Pod Orłem” powstało niewielkie Muzeum Farmacji. Jego twórcą był pasjonat historii swego zawodu Paweł Stryczyński. W pomieszczeniach muzealnych zgromadzono między innymi dawne utensylia apteczne, a także dyplomy ukończenia studiów farmaceutycznych, opakowania na leki i sygnaturki¹⁵.

Pod koniec 2003 r. w Bydgoszczy, na zapleczu 150-letniej wówczas Apteki „Pod Łabędziem”, utworzono Muzeum Farmacji Apteki „Pod Łabędziem”. Jego twórca, Bartłomiej Wodyński, jest zarówno właścicielem apteki, jak i kolekcjonerem. Zbiory muzeum powstały wskutek zestawienia jego bogatej kolekcji z pozostałościami po dawnej aptece. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza oryginalne laboratorium galenowe z końca XIX wieku. Należy podkreślić, iż stanowi

8. Strych apteczny, Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

8. Attic of a pharmacy, Pharmaceutics Museum of the Collegium Medicum of the Jagiellonian University in Kraków

(Fot. 1-4 – W. Ślusarczyk, 5-8 – A. Maziec, ze zbiorów Muzeum Farmacji CM UJ w Krakowie)

ono jedyny tego typu zachowany kompletnie zabytek farmaceutycznej kultury materialnej w Polsce¹⁶.

Najnowszą placówką jest powstałe w 2008 r. Muzeum Farmacji im. prof. Jana Muszyńskiego w Łodzi. Zostało ono utworzone przez PGF. Dyrektorem został łódzki historyk farmacji dr Wojciech Giermaziak. Siedzibą muzeum jest kamienica przy pl. Wolności 2, w której od 1840 r. działa nieprzerwanie do dziś pierwsza łódzka apteka. Na parterze odtworzono pomieszczenia z przełomu XVIII i XIX w., z meblami z warsztatów wiedeńskich, oraz oryginalną recepturę¹⁷ z tego okresu. W muzeum zgromadzono ponad trzy tysiące eksponatów, do których należy zbiór żeliwnych moździerzy. Najstarsze z nich pochodzą z XVIII wieku¹⁸.

Powstanie łódzkiego muzeum świadczy niezaprzeczalnie o tym, iż sformułowana w końcu XIX w. potrzeba tworzenia muzeów farmacji jest stale żywa.

Ekspozycje w aptekach

Nie policzono do tej pory ekspozycji farmaceutycznych o charakterze muzealnym znajdujących się w aptekach. Jest to zadanie niezmiernie trudne. Należałoby najpierw określić jasno kryteria, na podstawie których można by stwierdzić fakt zaistnienia ekspozycji. Spotykamy bowiem często ciekawie zaaranżowane (pełne pamiątek farmaceutycznej kultury materialnej) izby ekspedycyjne, czasem jednak znajduje się w nich jeden przedmiot tego typu.

Bardzo interesującym posunięciem, wiążącym w pewien sposób ekspozycje apteczne, jest powstałe w 1980 r. Honorowe Muzeum Farmacji Pomorza, powołane do istnienia przez Oddział Gdański Polskiego Towarzystwa Farmaceutycznego. Liczy ono 35 podmiotów (dane z 2005 r.), które łączy działalność eks-



pozycyjna. Co ciekawe, znajdują się wśród nich także profesjonalne placówki muzealne, takie jak Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Muzeum Ziemi Puckiej im. Floriana Ceynowy, a także wspomniana wcześniej Apteka „Pod Łabędziem” w Bydgoszczy.

Blaski i cienie

Jak już zostało wspomniane na początku artykułu, muzealnictwo farmaceutyczne w Polsce cechuje ogromna różnorodność. Placówki używające w nazwie terminu „muzeum farmacji” tworzyły się bowiem samorzutnie, wręcz spontanicznie. Do ich powstawania przyczyniali się głównie farmaceuci, którym zależało na zachowaniu dziedzictwa swej pięknej profesji. Tworzono je więc przy użyciu własnych, często skromnych środków; bez pomocy podmiotów spoza branży farmaceutycznej. Fakt ten ma wpływ na specyfikę działalności poszczególnych muzeów farmacji. Skromne środki przeznaczone na ich utrzymanie powodują, że większość z nich daleka jest od profesjonalizmu w zakresie naukowego opracowywania zbiorów oraz ich bezpiecznego przechowywania. Znaczną niedoskonałością cechują się również formy eksponowania muzealiów. W większości przypadków praktykuje się bowiem typowo XIX-wieczną metodę, polegającą na prezentowaniu wszystkich zbiorów, czego efektem jest panujący w salach wystawienniczych całkowity chaos. Z tego też powodu większość omawianych placówek nie organizuje nigdy ekspozycji czasowych.

Przypisy

¹ S. Proń, *Musaeum Poloniae Pharmaceuticum*, Warszawa 1967, s. 20.

² J. Majewski, *Muzea farmacji i zbiory aptekarskie w Polsce*, Poznań 2006, s. 17.

³ Z. Šimaitiene, *Zbiory założonego przez prof. J. Muszyńskiego Muzeum Zakładu Farmakognozji przechowywane w Litewskim Muzeum Historii Medycyny i Farmacji. „Apothecaria Bydgosiana. Studia z Dziejów Farmacji i Medycyny”* 2010, t. XI, s. 31.

⁴ J. Majewski, *Działania na rzecz utworzenia muzeów farmacji w Polsce do 1939 r. „Apothecaria Bydgosiana. Studia z Dziejów Farmacji i Medycyny”* 2005, t. I, s. 39.

⁵ *60 lat krakowskiego Muzeum Farmacji*, red. Z. Bela, Kraków 2007, s. 13.

⁶ cyt. z: *Apteka „Pod Łabędziem” w Bydgoszczy – 150 lat*, red. A. Drygas, Bydgoszcz 2003, s. 81.

⁷ *60 lat...*, op. cit., s. 17.

⁸ L.J. Ekiert, A. Stabrawa, *Muzeum Farmacji Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1996, s. 9.

Bezwzględnie profesjonalnymi placówkami są natomiast Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz Muzeum Farmacji im. Antoniny Leśniewskiej w Warszawie. Pierwsze z nich dzięki swym 60-letnim już doświadczeniom zdołało wypracować pod każdym względem wysoki, europejski poziom. Muzeum warszawskie uzyskało zaś fachowe wsparcie ze strony Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, jako jeden z jego oddziałów.

Duże nadzieje należy wiązać z najmłodszą placówką – Muzeum Farmacji im. prof. Jana Muszyńskiego w Łodzi. Tworzący je PGF należy bowiem do potentatów na polskim rynku farmaceutycznym. Powołanie muzeum pełni zaś niezmiernie ważną rolę w kształtowaniu pozytywnego wizerunku firmy.

* * *

Proces tworzenia muzeów farmacji w Polsce rozpoczął się w 1881 r. apelem Ernesta Sulimczyka Świążawskiego i Kazimierza Wendy. Początkowo powstanie profesjonalnego muzeum utrudniał brak niepodległości. Istotnymi przeszkodami były również obie wojny światowe. Stąd też pierwsze muzeum farmacji w Krakowie mogło zostać powołane dopiero w 1946 roku. Przez długi czas było ono jedyną placówką tego typu w Polsce. Istotny wzrost liczby muzeów nastąpił w latach 80. i 90. XX w., a niedawne uruchomienie nowych w Bydgoszczy i Łodzi każe nam z całym przekonaniem stwierdzić, iż zapoczątkowany w końcu XIX w. proces trwa do dziś.

⁹ W. Ślusarczyk, *Różne aspekty muzealnictwa farmaceutycznego w Polsce*. „Biuletyn informacyjny Pomorsko-Kujawskiej Okręgowej Izby Aptekarskiej” 2005, nr 10 (72), s. 22.

¹⁰ J. Majewski, *Muzea farmacji...*, op. cit., s. 55.

¹¹ *Ibidem*, s. 29, 34.

¹² *Ibidem*, s. 32.

¹³ *Ibidem*, s. 44.

¹⁴ J. Gizińska, *Małe Muzeum Aptekarstwa im. mgr. Mieczysława Gizińskiego*, Turek 1999, s. 24-26.

¹⁵ J. Majewski, *Muzea farmacji...*, op. cit., s. 91.

¹⁶ W. Ślusarczyk, *Muzeum Farmacji Apteki „Pod Łabędziem” w Bydgoszczy. Jego geneza, zbiory, cele i formy ich realizacji*. „Apothecaria Bydgosiana. Studia z Dziejów Farmacji i Medycyny” 2006, t. III, s. 102-103.

¹⁷ Receptura – w tym znaczeniu oznacza specjalnie wyposażone pomieszczenie, przeznaczone do sporządzania leków. J. Majewski, *Muzea farmacji...*, op. cit., s. 163.

¹⁸ <http://bez-recepty.pgf.com.pl> – ostatnia data dostępu – 30 VII 2010 r.

Wojciech Ślusarczyk

Pharmaceutical Museums in Poland

In 1881 pharmacists Ernest Sulimczyk Świerzawski and Kazimierz Wenda called for the creation of Polish museums of pharmacy. This was the beginning of a long process. Pharmaceutical exhibits started being compiled. They were especially books, tools, utensils (glass and ceramics) and former forms of medicines. However, professional museum could not be created without the independence of the country. Important obstacles were also the two world wars. Especially in 1939-1945 many valuable exhibits from the collection of pharmaceutical community in Poznań, Warsaw, Lvov, Vilnius, and Częstochowa were destroyed. For this reason, the first Polish pharmaceutical museum was founded in 1946 in Krakow. For a long time

it was the only pharmaceutical museum in Poland. The rapid increase in quantity of museums began in the last twenty years of the 20th century. As in the previous century, it was an initiative of pharmaceutical community. Then a number of modest museums were created: in Lublin, Łódź, Warsaw, Poznań, Turek and Wronki. Most of these institutions are not professional museums. To those, which are, belong museums of pharmacy in Krakow and Warsaw. In 2003 and 2008 two new interesting museums were opened: in Bydgoszcz and Łódź. This is an evidence that the process of creating of pharmaceutical museums in Poland is still in progress.

□

Robert Domżał

PŁYWAJĄCE ZABYTKI SPOSOBY EKSPOZYCJI I OCHRONA HISTORYCZNYCH STATKÓW W POLSCE

Spośród zabytków techniki, które można oglądać w wielu europejskich muzeach, bez wątpienia zabytkowe statki budzą dużo emocji zarówno wśród zwiedzających, jak i właścicieli. Kiedyś statki i okręty, obecnie obiekty muzealne, często ogromnych rozmiarów, były świadkami tysięcy wyjątkowych podróży, niebezpieczeństw i katastrof. Dzięki nim rozwijała się gospodarka i transport, na nich dokonywano podbojów nieznanymi lądami, ścigano się w regatach i szkolono uczniów szkół morskich. Druga strona medalu jest taka, że zachowanie historycznych jednostek pływających staje się ogromnym wyzwaniem finansowym dla muzeów techniki, stowarzyszeń, fundacji i prywatnych armatorów. Coraz częściej stają oni przed pytaniem, czy i jak eksponować i eksploatować statek. W ostatnich latach mogliśmy obserwować w Europie zarówno przykłady świetnych rozwiązań konserwatorskich i ekspozycyjnych, jak również dramatyczne decyzje o złomowaniu lub rozbiórce historycznych statków.

Aby określić skalę problemu, trzeba odpowiedzieć na pytanie, z jaką liczbą zabytkowych jednostek mamy do czynienia w naszym kraju? W Polsce nie istnieje oficjalna lista ani rejestr statków, które można uznać za zabytkowe, czyli takie, które mają znaczenie dla polskiej historii żeglugi i których konstrukcja nie uległa znacznej zmianie, odzwierciedlając oryginalną myśl techniczną. Definicja „zabytku” w Ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z lipca 2003 r. określa dokładniej, jaki obiekt można uznać za zabytek. Jest to mianowicie *nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej*

epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową. Tak ogólne określenie zabytku pozostawia ogromną dowolność w interpretacji. Szacunkowe analizy wykonane przez pracowników Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku pokazują, że liczba interesujących z historycznego punktu widzenia jednostek może w Polsce przekraczać 50 sztuk. Z tego ponad 20 to bezsprzecznie unikatowe zabytki, które znajdują się w posiadaniu muzeów, stowarzyszeń lub prywatnych armatorów, co na tle innych europejskich krajów nie jest może dużą liczbą. Przedstawione poniżej przykłady odzwierciedlają problemy, z jakimi muszą się borykać armatorzy pływającego dziedzictwa kulturowego¹.

W kilku nadbałtyckich krajach trwają lub zakończyły się prace nad utworzeniem rejestru zabytkowych statków. Przykładowo w Szwecji zabytkowe jednostki pływające liczy się w setkach egzemplarzy². Większość z nich to statki wciąż pływające i będące w użytkowaniu. W krajach skandynawskich, szczególnie związanych z morzem, istnieją silne stowarzyszenia lobbujące na rzecz zachowania tego typu jednostek. W Danii rejestr zabytkowych statków liczy ponad 500 pozycji. Obiekty są pogrupowane wg napędu na: łodzie wiosłowe, żaglowce, parowce, statki motorowo-żaglowe, motorowe i inne³. W Finlandii toczy się obecnie dyskusja, jak klasyfikować ważne dla dziedzictwa kulturowego jednostki pływające. Jedną z opinii głosi, że powinny być one sklasyfikowane jako zabytki ruchome, inna – jako nieruchome zabytki techniki. Niezależnie od tego sporu istnieje w Finlandii rejestr jednostek pływających, które z uwagi na swój wiek i znaczenie

dla morskiej historii kraju objęte są kuratelą Państwowej Służby Ochrony Zabytków. Zaczęto go tworzyć od 1994 r. gromadząc podstawowe dane o jednostce, jej historii i cechach konstrukcyjnych. Właściciele pływających zabytków są odpowiedzialni za ich naprawy, Państwowa Służba Ochrony Zabytków może natomiast w formie grantu dofinansować takie prace, ale daje ona także zalecenia, jak ma być odrestaurowany statek⁴. Podobny system wspierania grantami renowacji historycznych statków istnieje w Norwegii. Odpowiedzialny za koordynację grantów jest Norweski Dyrektoriat ds. Dziedzictwa Kulturowego z siedzibą w Oslo. Także we wspomnianej Szwecji i Danii istnieją rządowe granty – na wspieranie renowacji tradycyjnych łodzi i statków wydaje się miliony koron. Co ważne o dofinansowanie mogą się ubiegać prywatni armatorzy⁵.

Długie doświadczenie w dokumentowaniu zabytkowych statków ma Wielka Brytania. Narodowy Komitet Historycznych Statków (National Historic Ships Committee) założono tam w 1992 roku. Zrzeszeni w nim eksperci doradzali w sprawach konserwacji, rekonstrukcji i użytkowania zabytkowych jednostek, wyznaczyli też pierwsze kryteria wpisywania ich do rejestru. Obecnie głównym kryterium uznania statku za zabytkowy jest jego wiek, który wynosi 50 lub więcej lat. Jednostka nie musi być zbudowana i użytkowana w Wielkiej Brytanii, ale musi mieć z nią poświadczone związki. Długość kadłuba powinna mieć więcej niż 10 metrów. W głównym rejestrze, za którego prowadzenie odpowiedzialny jest Uniwersytet St. Andrews w Szkocji, znajduje się obecnie około 1200 statków. W ostatnich latach powstał równolegle Rejestr małych łodzi

(The National Small Boat Register) prowadzony przez Narodowe Muzeum Morskie w Kornwalii. Wielka Brytania korzystała również w ubiegłych latach z ogromnych funduszy na renowację pojedynczych historycznych statków. Pieniądze uzyskiwane z Narodowej Loterii dzielone były między różnego rodzaju projekty, m.in. wspierające dziedzictwo kulturowe. Ogólnie z loterii wydatkowano na renowację statków ponad 60 mln euro (w przeliczeniu z funtów brytyjskich). Każdy projekt był dofinansowany w 75%. Wśród projektów były takie, jak konserwacja słynnego okrętu „Mary Rose”, która kosztowała prawie 20 mln euro. Obecnie zmieniono przepisy finansowania projektów i pojedyncze zadania nie mogą być droższe niż 6 mln euro.

Dokonując przeglądu historycznych statków w Polsce, pogrupowano je wg funkcji na: pasażerskie, towarowe, wojenne, rybackie, holowniki, lodołamacze, szkoleniowe i inne (promy, barki, doki, dźwigi itd.). Wśród tych kategorii pokaźną grupę stanowią okręty wojenne. Dla przykładu wymienić można 2 jednostki stacjonujące obecnie w Kołobrzegu, których właścicielem jest Muzeum Oręża Polskiego. Są to ORP 205 „Władysławowo”, kuter rakietowy zbudowany w Związku Radzieckim, który wszedł do służby 1975 r., oraz ORP „Fala”, okręt patrolowy zbudowany w Gdyni w 1964 roku. Oba eksponaty wraz z pozostałościami okrętu ORP „Burza” posłużą muzeum do utworzenia w następnych latach Kołobrzесьkiego Skansenu Morskiego, którego zadaniem będzie upowszechnianie wiedzy morskiej. Planowany projekt ekspozycji jednostek zakłada ich prezentację na lądzie, a nie na wodzie. Główną przyczyną są niższe koszty utrzymania i konserwacji takich eksponatów. Docelowo Muzeum Oręża Polskiego zamierza za kilka lat pozyskać okręt podwodny typu COBEN, który także byłby eksponowany na nabrzeżu.

Innym słynnym okrętem-muzeum jest niszczyciel ORP „Błyskawica” zbudowany w latach 1935-1936 w Anglii. Wycofana ze służby w październiku 1976 r. jednostka należy do Dowództwa Marynarki Wojennej w Gdyni. Rocznie okręt odwiedzany jest przez około 200 tysięcy zwiedzających. Do Muzeum Marynar-



1. Okręt Muzeum ORP „Błyskawica”, oddział Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni, zamurowany w basenie portu w Gdyni

1. ORP „Błyskawica” Museum Ship, a branch of the Museum of Polish Navy in Gdynia, docked at the Gdynia harbour

ki Wojennej w Gdyni trafił niedawno kuter pościgowy „Batory”, najstarszy zachowany polski okręt zbudowany w latach 1930-1932. Po konserwacji będzie udostępniony do zwiedzania przy nowej siedzibie muzeum w Gdyni.

Jeden z zachowanych okrętów-muzeów znajduje się dziś na ekspozycji plenerowej daleko od wybrzeża morskiego. Chodzi o zbudowany w latach 1972-1973 w Stoczni Północnej w Gdańsku ORP „Odważny”, polski kuter torpedowy projektu 664. Prezentowany jest w skansenie militarnym zorganizowanym przez Muzeum im. Orła Białego w Skarżysku-Kamiennej.

Bardzo mało zachowało się w Polsce historycznych statków pasażerskich. Najcenniejszym jest prawdopodobnie „Jantar” zbudowany w 1892 r. w elbląskiej Stoczni Schichaua. Znajduje się on w rękach prywatnego armatora i na początku 2010 r. był oferowany na sprzedaż na aukcji internetowej Allegro.

Wśród jednostek towarowych wymienić należy prawdopodobnie jedyny w Europie tak duży parowiec towarowy s/s „Sołdek”. Zbudowany został w latach 1948-49 roku w Stoczni Gdańskiej. Rudowęglowiec *Sołdek* to pierwszy w historii polskiego przemysłu stoczniowego statek pełnomorski zaprojektowany przez zespół polskich konstruktorów. Całe jego poszy-

cie było wykonane metodą nitowano-spawaną. Statek zwodowany 6 listopada 1948 r., do 2 stycznia 1981 r. odbył 1479 podróży morskich. W ciągu 31 lat eksploatacji przewiózł ponad 3,5 miliona ton ładunku i zawinął do ponad 60 portów. Najczęściej odwiedzał porty duńskie i szwedzkie, wożąc do nich polski węgiel, w drodze powrotnej transportował rudę żelaza. W 1981 r. Centralne Muzeum Morskie przejęło statek od przedsiębiorstwa Polska Żegluga Morska. Wkrótce opracowano program jego adaptacji i eksploatacji jako statku-muzeum, oddziału CMM. Otwarto go dla publiczności w 1985 roku. Do zwiedzania udostępnione są dwa poziomy ekspozycyjne, które uzyskano dzięki przebudowie ładowni nr 3 i 4. Można tam poznać historię budowy i eksploatacji statku oraz obejrzeć film archiwalny. Od 1985 do 2009 r. statek zwiedziło ponad pół miliona osób.

Centralne Muzeum Morskie uratowało przed złomowaniem dwa kutry rybackie: GDY 18 zbudowany w 1973 r. w gdańskiej Stoczni Wisła i WŁA 252 zbudowany w 1979 r. w Szczecińskiej Stoczni Remontowej „Gryfia”. Jednostki stoją obecnie na rzece Motławie w Gdańsku przy siedzibie głównej CMM, ale docelowo mają trafić do planowanego muzeum rybołówstwa morskiego (miejsce jego siedziby nie jest jeszcze osta-



2. Statek Muzeum s/s „Sołdek”, oddział Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku, zacumowany na rzece Motławie, w pobliżu budynków muzeum
2. SS “Sołdek” Museum Ship, a branch of the Polish Maritime Museum in Gdańsk, moored at the Motława River, in the vicinity of the museum buildings

tecnie ustalone, pierwotnie miało nim być Władysławowo).

Ostatnia zabytkowa jednostka, której armatorem jest Centralne Muzeum Morskie, to słynna biała fregata „Dar Pomorza” zbudowana w latach 1909-1910 w stoczni Blohm & Voss w Hamburgu. W roku 1929 statek został zakupiony z datków społecznych przez Pomorski Komitet Floty Narodowej za sumę 7000 funtów szterlingów. Miał zastąpić wysłużony już bark szkolny „Lwów”. Fregata otrzymała wówczas nazwę „Dar Pomorza”, dla upamiętnienia ofiarności pomorskiego społeczeństwa. W czerwcu 1930 r. po raz pierwszy stanęła na gdyńskiej redzie. W ciągu 51 lat służby dla Polskiej Marynarki Handlowej „Dar Pomorza” odbył 102 rejsy szkolne, przebywając pół miliona mil morskich. Na jego pokładzie przeszkolono 13 384 słuchaczy Wyższej Szkoły Morskiej. 4 sierpnia 1982 r. formalnie wycofano go ze służby, a 16 listopada 1982 r. jednostka została przekazana Centralnemu Muzeum Morskiemu.

Lodołamacz rzeczny „Kuna”, noszący pierwotnie nazwę „Verse” (w języku niemieckim Wierzyca, lewy dopływ Wisły) zbudowano w 1884 r. w stoczni Danziger Schiffswerft & Kesselschmiede w Gdańsku dla pruskiej administracji wodno-żeglugowej rzeki Wisły. W okresie międzywojennym eksploatowany był w Wolnym Mieście Gdańsku. Potem parowy lodołamacz z charakterystycznym wysokim kominem trafił do Hamburga, gdzie w 1945 r. został przejęty przez aliantów. Zanim wrócił do Polski, na dwa lata Brytyjczycy wcielili go do Royal Navy. W latach 60. statek przyplłynął do portu w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie miał służyć jako ponton cumowniczy. Przez wiele

lat stał w basenie portowym i rdzewiał. Jego remontem zajęło się w 2001 r. Stowarzyszenie Wodniaków Gorzowskich. Po remoncie „Kuna” stała się statkiem pasażerskim (na pokład może wejść ok. 60 osób). Jednocześnie pełni funkcję statku-muzeum, stanowiąc wyjątkową wizytówkę promocyjną miasta.

Ciekawą flotę historycznych jednostek zgromadziła Fundacja Otwartego Muzeum Techniki we Wrocławiu. W jej skład wchodzi: parowy holownik rzeczny „Nadbór” zbudowany w 1949 r., dźwig pływający „Wróblin” zbudowany w latach 1938-1939 w stoczni A. Riedel w Fürstenbergu nad Odrą oraz kryta barka rzeczna Ż-2107 „Irena” zbudowana w 1936 r. w stoczni bydgoskiej. Dzięki wyjątkowemu zaangażowaniu prof. dra hab. Stanisława Januszewskiego i jego studentów z Politechniki Wrocławskiej jednostki te nie tylko są remontowane i odtwarzane, ale również prowadzi się na nich warsztaty i zajęcia dla młodzieży. Fundacja zajmuje się statkami oraz innymi zabytkami techniki, prowadząc aktywną ochronę dziedzictwa przemysłowego i technicznego Wrocławia i okolic.

Spośród innych polskich historycznych statków wymienić można ponadto motorówkę sanitarną „Samarytankę”, pierwszą jednostkę zaprojektowaną i zbudowaną w 1931 r. przez ówczesną Stocznice Gdyńską. W służbie we Władysławowie znajduje się wciąż holownik „Franus”, zbudowany w 1906 roku. W Szczecinie obecnie użytkowany jest komercyjnie do prac stoczniowych dok pływający Dok-PRC-1 zbudowany w ok. 1880 r., najstarszy dok w Polsce i prawdopodobnie w Europie.

Z wymienionych wyżej przykładów historycznych statków 9 należy do muzeów i jest realnie chroniona. W posiadaniu stowarzyszeń i fundacji są 4 statki, reszta zaś znajduje się w rękach prywatnych armatorów. Na podstawie historii wielu jednostek można stwierdzić, że najgorszy los spotyka obiekty będące w rękach prywatnych lub należące do firm. Gdy przedsiębiorstwa ulegają likwidacji, ich majątek przestaje istnieć lub popada w ruinę, a wraz z nim statki będące składnikiem mienia. Przykłady można mnożyć. Lodołamacz „Lampart” projektu L-250 zbudowano w Gdyńskiej



3. Statek Muzeum „Dar Pomorza”, oddział Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku, zacumowany w porcie w Gdyni

3. „Dar Pomorza” Museum Ship, a branch of the Polish Maritime Museum in Gdańsk, docked at the Gdynia harbour

Stoczni Remontowej w 1959 roku. Kilka razy zmieniał właściciela. Stowarzyszenie „Lastadia”, które próbowało zaopiekować się lodołamaczem, konsultowało możliwość jego przejęcia przez muzea. Te ostatnie nie miały jednak środków finansowych i zaplecza technicznego, by go przejąć. W końcu „Lampart” trafił w ręce prywatnego właściciela, który znacznie go przebudował nie dbając o historyczny wygląd.

„Śmiały” to zbudowany w 1905 r. w Wielkiej Brytanii holownik parowy bocznookołowy. Obecnie zrujnowany obiekt stoi na lądzie koło Mielna przebudowany na restaurację. Podobny los spotkał inny zabytkowy bocznookołowy holownik inspekcyjny „Dunajec” (ex „Wyspiański”) z 1903 roku. Po licznych zmianach właściciela, przebudowach i demontażach jego kadłub zaadaptowano na pływającą bazę kwaterunkową. Zbiornikowiec portowy „Turbacz” w Szczecinie, zbudowany w Szwecji w 1934 r., zakupiony w 1965 r. przez Polskę, został w 2001 r. oddany na złom. Pogłębiarka „Mamut” pochodząca z 1914 r. z Holandii przez prawie 100 lat pracowała w polskich portach. Była jedną z najstarszych tego rodzaju jednostek na świecie. W 2002 r. została wycofana z eksploatacji i w 2006 r. wpisana przez zachodniopomorskiego konserwatora zabytków do rejestru zabytków. Nie powstrzymało to jednak właściciela przed sprzedażą na złom całego wyposażenia łącznie z silnikiem. Sprawa ta odbiła się w kraju szerokim echem.

Jedną z form ochrony zabytków techniki jest wpisanie ich do rejestru przez właściwego wojewódzkiego konserwatora zabytków lub w przypadku muzeum do księgi inwentarzowej muzealiów. Aby w urzędzie konserwatorskim powstała karta obiektu, potrzebna jest odpowiednia wiedza, za którą trzeba zapłacić zewnętrznemu specjalście. Służby konserwatorskie nie mają bowiem fachowców, którzy mogą sporządzić dokumentację tak skomplikowanego obiektu jak statek. Jest to, jak mówią armatorzy, jedna z istotnych barier zniechęcających ich do podejmowania współpracy ze tymi służbami. Z drugiej strony właściciele nie zabiegają o wpis do rejestru zabytków, gdyż niesie to za sobą określone skutki, np. obowiązek konsultowania z konserwatorem wszelkich zmian, którym obiekt ma być poddany. Co więcej ruchomy zabytek techniki trudniej chronić i kontrolować niż zabytek nieruchomy – można go przeholować do stoczni i pociąć na złom w przeciągu kilku dni.



4. Holownik parowy „Nadbór” we Wrocławiu

4. “Nadbór” steam towboat in Wrocław

Próby zachowania zabytkowych jednostek kończą się fiaskiem nie tylko w Polsce. Wysokie koszty utrzymania i remontów oraz brak programu wykorzystania statków skutkują dramatycznymi decyzjami ich rozbiórki. Obecnie trwają w Szkocji starania o zachowanie przed zniszczeniem klipra „City of Adelaide” zbudowanego w 1880 roku. Ten szybki żaglowiec przewoził m.in. emigrantów z Wielkiej Brytanii do południowej Australii. Zarówno władze portowego Sunderland (północno-wschodnia Anglia), w którym był zbudowany, jak i australijskie miasto Adelajda, z którym



5. Dźwig pływający „Wróblin” we Wrocławiu

5. “Wróblin” floating crane in Wrocław

jednostka przez wiele lat była związana, nie podejmując wyzwania, by ją wyremontować i wykorzystać jako statek-muzeum⁶. W ostatnich miesiącach Minister Kultury Szkocji zlecił wykonanie ekspertyzy technicznej, aby ocenić, czy kadłub klipra nadaje się do renowacji i ewentualnego transportu do stoczni.

Niepowodzeniem zakończyła się akcja ratowania przed degradacją zabytkowego amerykańskiego szkenera, statku-muzeum „Wawona”. Stopniowo niszcząca, zbudowana w 1897 r. jednostka znalazła się na liście zabytków dziedzictwa kulturowego stanu Waszyngton. Koszty jej renowacji przewyższać miały 10 mln dolarów. Po analizie wszelkich możliwości jej zachowania, władze miasta Seattle, którego „Wawona” przez wiele lat była symbolem, zdecydowały o jej utylizacji. Przed zniszczeniem zrobiono dokładną dokumentację techniczną, rysunkową, zeskanowano cały statek trójwymiarowym skanerem, przeprowadzono tygodniowe warsztaty archeologiczne, by dodatko-

wo udokumentować detale konstrukcyjne jednostki. Podczas utylizacji nadzorowano rozbiórkę kadłuba, pozyskując z niej interesujące elementy⁷. Wszystko to kosztowało miasto 1 mln dolarów. Dokładna dokumentacja demontowanych statków historycznych staje się w ostatnich latach międzynarodowym standardem, który doczekał się fachowych publikacji⁸.

Warto wspomnieć też o pozytywnych przykładach zachowania zabytkowych statków w Polsce. Holownik bocznołowy „Warmia” (ex „Lubecki”) zbudowano w Stoczni braci Nobel w Sankt Petersburgu w 1912 roku. Po odbudowie wróci do służby w Warszawie w związku z rewitalizacją Portu Czerniakowskiego. Zarząd Mienia m.st. Warszawy wybrać ma w drodze przetargu armatora, który będzie użytkował statek. Trwają też prace nad remontem zabytkowego statku „Generał Zaruski”. Żaglowiec szkoleniowy zbudowano w 1939 r. w szwedzkiej stoczni B. Lunda na zamówienie Ligi Morskiej i Kolonialnej. Pod polską ban-



6. Zabytkowe statki remontowane w norweskiej stoczni „Brageroya” w miejscowości Kristiansand

6. Historical ships renovated in the Norwegian shipyard “Brageroya” in Kristiansand

derą rozpoczął służbę dopiero w 1946 r. i pływał do 2003 roku. Bardzo zniszczony kadłub zakupiło miasto Gdańsk w 2008 roku. Obecnie trwają prace remontowe, które mają przywrócić jednostce dawną świetność.

Autor artykułu skoncentrował się na dużych jednostkach morskich i rzecznych, pomijając mniejsze łodzie i jachty. Należy jednak wspomnieć, że istnieje spora ich liczba – zarówno jednostek muzealnych, jak i wciąż użytkowanych. W zbiorach Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku znajdują się 3 słynne jachty pełnomorskie. „Dal” zbudowany w 1926 r. jako pierwszy polski jacht przepłynął północny Atlantyk w 1933 roku. Na jachcie „Opty” z 1966 r. Leonid Teliga jako pierwszy Polak samotnie opłynął świat w latach 1967-1969. Jacht „Kumka IV” został zaprojektowany i zbudowany w 1937 r. przez znanego konstruktora lotniczego i jednocześnie pasjonata żeglarstwa, prof. Tadeusza Sołtyka. „Kumka IV” był pierwszym w Polsce i jednym z pierwszych na świecie jachtów o spawanej konstrukcji kadłuba. Kilka zabytkowych jachtów wciąż jest użytkowanych. Są nimi: „Korsarz” (1934 r.), który cumuje w Gdańsku, „Orion” (1936 r.), „Norda” (1929 r.), czy „Zjawa IV” (1949 r., przebudowana w 1983 r.) mające swoje porty w Gdyni. Podkreślić należy brak w Polsce Muzeum Żeglarstwa, które w kompleksowy sposób pokazywałoby dorobek tej jakże ciekawej dyscypliny.

W zbiorach muzeów polskich znajduje się również duża liczba mniejszych łodzi rzecznych, tradycyjnych łodzi rybackich i promów. Są to w większości obiekty drewniane eksponowane na wolnym powietrzu przez co narażone na niekorzystne działanie warunków atmosferycznych, a tym samym szybkie niszczenie. Wiele muzeów nie ma możliwości, by przechowywać tak duże eksponaty w zadaszonych halach. Centralne Muzeum Morskie w celu ratowania barkasów, największych drewnianych łodzi rybackich znad Zalewu Wiślanego, zdecydowało się przenieść je z Muzeum Rybołówstwa na Helu, gdzie były eksponowane na powietrzu, do otwartego w 2002 r. Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich, gdzie łodzie są prezentowane pod zadaszeniem.

Właściwe utrzymanie i eksponowanie historycznych łodzi i statków stanowią duże wyzwanie dla muzeów posiadających kolekcje nautologiczne. Można wyróżnić kilka sposobów ich prezentacji. Po pierwsze są to wspomniane wyżej skanseny i ekspozycje na otwartym powietrzu. Ich wadą jest narażenie zabytków na działanie deszczu, śniegu i skrajnych temperatur. Zaletą natomiast w przypadku dużych statków są znacznie niższe koszty konserwacji i utrzymania w porównaniu z jednostkami znajdującymi się na wodzie. Stat-

ki podlegają przepisom towarzystwa klasyfikacyjnego, np. Polskiego Rejestru Statków, które nakłada na armatora obowiązek okresowego przeglądu jednostki w celu odnowienia klasy. Szczegółowe przeglądy części podwodnej kadłuba, wykonywane średnio raz na pięć lat, generują koszty mogące sięgnąć w przypadku dużych jednostek nawet pół miliona złotych. Do tego dochodzą kontrole Urzędu Morskiego dotyczące bezpieczeństwa i innych przepisów zawartych w Karcie Statku. Te wszystkie koszty i utrudnienia znikają, gdy statek zostaje wyciągnięty na ląd i tam eksponowany. Z drugiej strony trudno wyobrazić sobie „Sołdka” lub „Dar Pomorza” na lądzie, gdzie utracony zostaje autentyczny kontekst i związek statku z wodą. Optymalnym miejscem ekspozycji dla jednostek o średnich wymiarach między 10 a 30 metrów są duże hale wystawowe. Jako przykład można podać nowo wybudowane Muzeum Morskie w Kotce w Finlandii, którego projektanci przewidzieli przestrzeń w postaci hal muzealnych dla ekspozycji dużych zabytków techniki.

W ostatnich latach pojawiły się innowacyjne pomysły połączenia zewnętrznej ekspozycji plenerowej z zabezpieczeniem najbardziej narażonej na zniszczenie i korozję podwodnej części kadłuba. Świetnym przykładem jest s/s „Great Britain” w Bristolu. Zwodowana w 1843 r. jednostka była pierwszym na świecie większym parowcem o żelaznym kadłubie, w którym zastosowano śrubę napędową zamiast pary bocznych kół łopatkowych⁹. Nowe rozwiązania techniczne pozwoliły mu 32 razy okrążyć glob i pobić istniejące rekordy prędkości. W 1970 r. statek wrócił do suchego doku w Bristolu, gdzie był zbudowany. Jego kadłub, który przez ponad 100 lat wystawiony był na działanie słonej wody morskiej, pod wpływem warunków atmosferycznych został doprowadzony do niemal zupełnego zniszczenia. Zdecydowano się zostawić statek w doku, ale w celu jego zabezpieczenia na wysokości linii wodnej przykryto dok szklanym „dachem”, pod który wtłoczono suche powietrze niezagrażające wyremontowanemu kadłubowi. Działający bez przerwy system wentylacji utrzymuje powietrze w odpowiedniej wilgotności, a cała aranżacja pozwala zwiedzającym schodzić na dno doku i oglądać statek od dołu. Być może podobna metoda ekspozycji i konserwacji mogłaby zostać zastosowana w przyszłości dla „Daru Pomorza”¹⁰.

W krajach skandynawskich próbuje się stosować w praktyce najlepszy sposób zachowania historycznych jednostek, polegający na ciągłej ich eksploatacji lub utrzymaniu w stanie najbardziej zbliżonym do warunków eksploatacyjnych. Stąd ogromna liczba pięknych *oldtimerów* pod żaglami, na których moż-



7. Replika tradycyjnej łodzi rybackiej znad Zalewu Kurońskiego wykonana w Litewskim Muzeum Morskim w Kłajpedzie

7. A replica of a traditional boat from the Curonian Lagoon constructed in the Lithuanian Maritime Museum in Klaipeda

na odbywać komercyjne rejsy lub szkolenia, parady parowców itd. Działania te wymagają jednak nie tylko ogromnych nakładów finansowych, ale także sprzyjających armatorom przepisów żeglugowych.

Jednym ze sposobów ochrony pływającego dziedzictwa kulturowego jest tworzenie specjalnych centrów renowacji zabytkowych jednostek, które mieszczą się z reguły w opuszczonych stoczniach i dokach¹¹. Rząd Norwegii powołał trzy takie ośrodki. Największy z nich zlokalizowany w Kristiansand na terenie stoczni Brageroya specjalizuje się w renowacji dużych jednostek o stalowych kadłubach. Prowadzi się tam remonty statków, stosując tradycyjne techniki nitowania. Inne centrum mieści się w Hardanger koło Bergen i jest połączone z lokalnym muzeum, gdzie można oglądać zabytkowe jednostki oraz obserwować proces ich naprawy. Remontuje się w nim mniejsze statki drewniane. Centrum prowadzi także działalność komercyjną budując na sprzedaż małe łodzie wiosłowe i żaglowe o nazwie *faering*. Ostatnie z norweskich centrów mieści się w miejscowości Gratanger i oprócz renowacji drewnianych statków rybackich specjalizuje się w naprawach różnego rodzaju urządzeń okrętowych i silników¹².

Nie tylko rewitalizacja zabytkowych jednostek, ale także budowa ich replik ma dużą wagę dla rozwoju turystyki i zachowania morskiego dziedzictwa kultu-

rowego. Wspomnieć można choćby znane repliki słynnej średniowiecznej kogi bremeńskiej, których kilka pływa pod banderą miast niemieckich. W Finlandii wyjątkową atrakcją turystyczną jest twierdza z XVIII w. „Suomenlinna” (szwedzki „Seaborg”, okresowo w XIX w. w rękach Rosji). Znajduje się w niej zabytkowa stocznia i wykuty w skałach suchy dok. W tym unikatowym kompleksie budowano statki, a w doku zimą trzymano drewniane jednostki¹³. Twierdza została wpisana w 1991 r., na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Obecnie w okresie zimowym do doku wprowadza się drewniane zabytkowe żaglowce, które są w ten sposób nie tylko zabezpieczane przed działaniem kry lodowej, ale także mogą być poddawane renowacji. W istniejącej stoczni pracuje około 10 szkutników. Latem natomiast, kiedy statki żeglują, doki są puste.

W celu przyciągnięcia turystów

od 2011 r. planuje się rozpoczęcie projektu budowy repliki kanonierki wg planów słynnego szwedzkiego konstruktora Fryderyka Henryka af Chapmana. Idea ta jest w pewnym sensie naśladownictwem działań prowadzonych w norweskich centrach renowacji zabytkowych statków, gdzie prace szkutnicze można obserwować zwiedzając stocznie. Innym ważnym zadaniem centrum Suomenlinna jest przekazywanie wiedzy szkutniczej młodszemu pokoleniu, zanim szkutnicy przejdą na emeryturę. Jest to warunek konieczny dla przetrwania centrum, w którym nadal mają być wykonywane remonty drewnianych żaglowców. Ważną rolę w rewitalizacji i utrzymaniu doków odgrywa założone ponad 20 lat temu Stowarzyszenie Doku Viapori (Viapori Dockyard). Dąży ono do tego, by remontować w dokach zarówno drewniane, jak i stalowe statki, zbierać i upowszechniać informacje na temat tradycyjnych metod budowy i renowacji historycznych jednostek. Ponadto stowarzyszenie zrzesza grupę armatorów, która aktywnie wykorzystuje to miejsce, odkrywając przed turystami morską historię okolic Helsinek. Na terenie twierdzy powstał nowoczesny pawilon, który łączy funkcje muzealne i centrum informacji turystycznej.

CMM od kilku lat stara się o zdobycie środków na kompleksową rewitalizację statków-muzeów „Dar

Pomorza” i „Sołdek”. W ramach projektu przewidziana jest konserwacja i przystosowanie obu jednostek muzealnych do współczesnych wymagań turystycznych. Odrestaurowane zostaną wnętrza oraz pokłady, dodatkowo planowane jest stworzenie na „Sołdku” sali widowiskowo-konferencyjnej i rewitalizacja pomieszczeń wystawowych. Mają być one wyposażone w sprzęt multimedialny i interaktywne eksponaty, co pozwoli prowadzić działalność wystawienniczą w ciekawszy, bardziej atrakcyjny sposób. Rudowęglowiec „Sołdek” wspiera od 1984 r. „Towarzystwo Przyjaciół Statku-Muzeum „Sołdek”, współorganizując m.in. konferencje naukowe i sympozja. Inne stowarzyszenie – „Towarzystwo Przyjaciół Daru Pomorza” angażuje się w działania kulturalne związane z tą wyjątkową jednostką.

Pierwszą replikę zabytkowej łodzi rybackiej typu żakówka zbudowano w 2009 r. w Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich, oddziale Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Przedsięwzięcie rozpoczęło w ramach międzynarodowego projektu Lagomar, finansowanego z programu UE Interreg III B¹⁴. Zorganizowano wówczas 3 spotkania szkutników z Litwy, Niemiec i Polski, w czasie których wymieniono doświadczenia w zakresie renowacji drewnianych

jednostek pływających. Planowany projekt rozbudowy Muzeum Zalewu Wiślanego zakłada stworzenie odpowiedniej infrastruktury dla całorocznego działania muzeum (obecnie funkcjonuje ono w bardzo prowizorycznych warunkach lokalowych). Jednocześnie obok muzeum ma powstać centrum renowacji zabytkowych statków na wzór norweskich stocznii specjalizujących się w ich odbudowie i remontach. Podobne działania przewiduje projekt gdańskiego Stowarzyszenia Lastadia, które zamierza wkrótce zorganizować w centrum Gdańska małą stocznnię zajmującą się budową replik historycznych statków.

W krajach nadbałtyckich inicjowane są wspólne międzynarodowe projekty związane z zabytkowymi statkami. Działająca pod auspicjami ministrów kultury krajów nadbałtyckich Grupa Robocza ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego¹⁵ przygotowała wystawę posterową pt. „Zabytkowe statki Bałtyku”, prezentowaną na 4. Forum Bałtyckiego Dziedzictwa Kulturowego zorganizowanym we wrześniu 2010 r. w Rydze. Jest to już trzeci projekt wystawowy tejże grupy, po „Światłach Bałtyku” i „Bałtyckich portach”. Zadaniem wystawy i projektu jest głównie zwrócenie uwagi na temat konieczności ochrony zabytkowych jednostek pływających. Wystawa przygotowana w formie serii



8. Centrum renowacji drewnianych łodzi i Muzeum Szkutnictwa w Hardanger koło Bergen w Norwegii

8. Renovation centre of wooden boats and the Boatbuilding Museum in Hardanger near Bergen in Norway

12 posterów została wydrukowana w nakładzie ponad 500 egzemplarzy i rozsyłana do zainteresowanych instytucji w krajach bałtyckich.

Zachowanie dla przyszłych pokoleń materialnych pozostałości morskiego dziedzictwa kulturowego wciąż jest wyzwaniem, z którym instytucje kultury, takie jak muzea, próbują się zmierzyć. Im większy gabarytowo statek, tym trudniej i drożej go remontować i eksponować. Zamknięcie w 2009 r. stoczni w Gdyni i w Szczecinie wyznacza smutną cezurę w historii polskiego przemysłu stoczniowego. Równocześnie znikają kolejne polskie statki, których w porę nie objęto ochroną. Wraz z likwidacją stoczni tracimy także stoczniowców, którzy z konieczności szukają zatrudnienia w innych zawodach. Za 10, 20 lat statki staną się wyjątkowym reliktem przeszłości, także w miastach, które od stuleci żyły dzięki morzu. Dzieje się to w momencie, gdy przemysłowe i techniczne dziedzictwo kulturowe przeżywa swój renesans¹⁶. Na Europejskim Szlaku Dziedzictwa Przemysłowego ERIH (European Route of Industrial Heritage, www.erih.net) można odnaleźć coraz więcej polskich placówek. Są wśród nich muzea, kopal-

nie, skanseny, browary, stocznie itd. Zainteresowanie zabytkami techniki na polskim wybrzeżu odżywa tylko w przypadkach głośnych, ale pojedynczych działań. Przykładem był ostatnio problem ochrony prawnej historycznych dźwigów stoczniowych w Stoczni Gdańskiej. Nie ulega wątpliwości, że ich brak znacznie zubożyłby krajobraz Gdańska, od stuleci związany z przemysłem okrętowym i żeglugą.

W Polsce nie istnieje kompleksowa baza danych na temat historycznych jednostek pływających. Jej powstanie pozwoliłoby na śledzenie losów najbardziej wartościowych statków. Mogłaby stać się rodzajem forum społecznościowego, w którym każdy miałby możliwość dodania informacji na temat znanych mu zabytków. Założenie i prowadzenie strony internetowej, na której baza będzie dostępna, planuje Dział Historii Budownictwa Okrętowego Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Zadanie to wymaga jednak dużych nakładów finansowych. Obecnie istniejąca strona internetowa muzeum nie pozwala na stworzenie w sieci rejestru zabytkowych statków.

Na zakończenie wypada skonstatować, że rozprosze-



9. Łódź rybacka żakówka zrekonstruowana w Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich, oddziale Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku

9. Fisherman's boat, so-called żakówka, reconstructed in the Vistula Lagoon Museum in Kąty Rybackie, a branch of the Polish Maritime Museum in Gdańsk

(Fot. 1-8 – R. Domżał, 9 – T. Simlat)

nie historycznych statków wśród różnego typu właścicieli uniemożliwia ich praktyczną ochronę i monito-

ring stanu zachowania. Szansę na przetrwanie mają na razie głównie statki należące do muzeów.

Przypisy

¹ Na temat ochrony zabytkowych statków por. J. Litwin, *Muzeum Morskie – naturalna konieczność, regionalna atrakcja, czy nieustające źródło problemów*, „Nautologia” 2009, nr 146, s. 99-101.

² *K-märkta fartyg – flytande klenoder. Sjöhistorisk årsbok 2006–2007*, pod red. U. Djerw, Stockholm 2007.

³ *Den sejlende kulturarv – Dansk Historisk Skibsregister*, pod red. J. Kromana, Varde 2009, s. 25-27.

⁴ H. Matikka, *The Historic Ships Register*, [w:] *The Future of Historic Dockyards. Round-Table Report Suomenlinna 2008*, Helsinki 2008, s. 41.

⁵ *Den sejlende kulturarv...*, s. 11.

⁶ *National Historic Ships, Annual Report April 2008-March 2009*, London 2009, s. 54-55.

⁷ „ICMM News” 2009, nr 4 (31), s. 14.

⁸ E. Kentley, S. Stephenson, M. Heighton, *Deconstructing Historic Vessels, Understanding Historic Vessels Vol. 2*, London 2007.

⁹ P. Urbański, *Dwa wieki napędu mechanicznego statków*, Gdańsk 1997, s. 46, 49.

¹⁰ Koncepcja przedstawiona przez dr. inż. Jerzego Litwina na Międzynarodowej Konferencji pt. „Floating maritime heritage. Living maritime history”, która odbyła się w Centralnym Muzeum Morskim w Gdańsku 19 maja 2010 roku.

¹¹ C.-A. Kindlund, *The Karlskrona Dockyard: Conclusions and Ideas from the Ascend Project*, [w:] *The Future of Historic Dockyards...*, s. 71-74.

¹² A.O. Martinussen, *Fishing Gears, open boats and preserving skills*, [w:] *Living Crafts. Preserving, passing on and developing our common intangible heritage. International and national ambitions*, pod. red. E. Falk, H.-J. Wallin Weihe, Stavanger 2009.

¹³ H. Rosen, *The history of the Suomenlinna Dockyard*, [w:] *The Future of Historic Dockyards...*, s. 16-21.

¹⁴ R. Domżał, H. Olszak, M.-J. Springmann, *An International Pilot Project – Rearrangement of an Old Boatbuilding Place in the Vistula Lagoon Museum, Kąty Rybackie, Poland*, [w:] *Die Lagomar Haffe*, pod red. H. Meyer, M.-J. Springmann, H. Wernicke, Friedland/Meckl. 2009, s. 237-240.

¹⁵ Grupa Monitorująca ds. Bałtyckiego Dziedzictwa Kulturowego rozpoczęła pracę w 1997 r. na podstawie mandatu danego przez ministrów kultury krajów bałtyckich. Koordynuje ona prace kilku grup roboczych, w tym Grupy Roboczej ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego, której pisały te słowa jest obecnie przewodniczącym. <http://www.baltic-heritage.net/index.html>

¹⁶ *Industrial Heritage between Land and Sea, for European Network of Ecomuseums*, Venice 2005.

Robert Domżał

Sailing Monuments – Ways of Exhibiting and Protection of Historical Ships in Poland

This article discusses important issues related to preservation, conservation and exhibition of historical vessels in Poland on the background of selected European examples. At the moment we do not have in Poland any official list of the ships which might be regarded as historical (that is the vessels which played an important role in the Polish history of navigation and the construction of which, representing the original engineering ideas, has not changed in any significant way). It is estimated that there are approximately 50 ships which may be regarded as important from the historical point of view. However, among those fifty there are around 20 vessels which are unquestionable historical monuments, within the meaning of the Polish Act on Preservation and Protection of Historical Monuments. The author of the article divides those ships and vessels (warships) by charterers, exhibition type (land or water) and a type of legal protection they are subject to. Statistical analysis presents the number of preserved ships in particular categories, e.g. liners, warships, cargo vessels etc.

The author emphasizes the role of associations and foundations which look after some of the historic ships and he illustrates the situation by providing examples of the so-called good practices in this respect. For comparison purposes, the author presents examples of destruction and deterioration of selected ships which have never been sufficiently protected.

In the further part, the article discusses the issues related to exhibition of selected ships and the perspectives of their preservation for future generations. Attention is also drawn to exhibition solutions used in other European countries. Part of the article has been devoted to the centres for renovation of historical ships in Europe. The last part brings up the issue of cooperation of the countries located on the Baltic coast, within the scope of the so-called Maritime Cultural Heritage Working Group. The goal of that group is to discuss planned actions and projects, including those related to a new poster exhibition related to historic Baltic vessels.

□

Krzysztof Kowalski

POCZYNAJĄC OD POJEDYNCZYCH PRZYPADKÓW, CZYLI RZECZ O POLSKO-NIEMIECKIEJ WYMIANIE STAROŻYTNOŚCI POMORSKICH

P Przed niemal pięćdziesięciu laty zrodził się pomysł unormowania losów zbiorów archeologicznych Pomorskiego Muzeum Krajowego w Szczecinie (Pommersches Landesmuseum), które po II wojnie światowej częściowo pozostały w Szczecinie, a po części znalazły się w Stralsundzie. Wprawdzie szybko przybrał on postać projektu wymiany akceptowanego przez muzealników w obu ośrodkach, jednak na jego urzeczywistnienie trzeba było poczekać jeszcze wiele lat. Dopiero przemiany polityczne przełomu lat 80. i 90. XX w. w Europie Środkowej i Wschodniej umożliwiły ponowne przystąpienie do polsko-niemieckich rozmów na temat uporządkowania przedwojennej kolekcji starożytności pomorskich. Rozpoczęty wówczas dialog pomiędzy archeologami z obu sąsiadujących regionów, Pomorza Zachodniego i Meklemburgii-Pomorza Przedniego (Mecklenburg-

Vorpommern), przeniesiony został wkrótce na szczebel Ministerstw Spraw Zagranicznych obu państw, a podstawą do wszczęcia negocjacji stał się Traktat między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Federalną Niemiec o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy zawarty w Bonn 17 czerwca 1991 r., w którym obie strony zapewniają, iż będą dążyć do *rozwiązywania problemów związanych z dobrami kultury i archiwaliami, poczynając od pojedynczych przypadków* (art. 28 pkt. 3)¹.

Podstawę koncepcji wymiany zabytków archeologicznych między instytucjami z sąsiadujących krajów stanowiła jedna z zasadniczych cech muzealnictwa archeologicznego, a mianowicie silny związek gromadzonych kolekcji z określonym terenem, którego zakres uwarunkowany jest historycznie, administracyjnie oraz rozmieszczeniem i rangą placówek muzealnych². W tym przypadku, zasada terytorializmu,



1. Harpun z poroża wydobyty z Odry (średnia epoka kamienia). Police, pow. loco

1. Antler harpoon taken out from the Oder River (Mesolithic). Police



2. Figurka niedźwiadka z bursztynu znaleziona w torfie (młodsza epoka kamienia?). Słupsk, pow. loco

2. An amber bear figurine, found in a peat bog (Neolithic?). Słupsk

zapropozowana już po pierwszej autopsji stralsundzkich zbiorów na początku lat 60. XX w. przez prof. Władysława Filipowiaka³, oznaczała przekazanie stronie polskiej zabytków odkrytych przed 1945 r. w obecnych granicach Polski, a partnerom niemieckim – muzealiów pochodzących z miejscowości położonych w aktualnych granicach Niemiec. W tym też kierunku prowadzone były negocjacje na szczeblu dyplomatycznym oraz ostateczne uzgodnienia dokonane pomiędzy dyrektorem Muzeum Narodowego w Szczecinie, Lechem Karwowskim, a ówczesnym archeologiem krajowym w Urzędzie Ochrony Konserwatorskiej Zabytków Archeologicznych Meklemburgii-Pomorza Przedniego (Landesamt für Bodendenkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern), prof. dr. Friedrichem Lüthem. Realizacja projektu dobiegła końca w 2009 roku.

Właściwe rozumienie istoty tego wydarzenia wymaga przytoczenia historii szczecińskiego zbioru starożytności pomorskich⁴. Początki ich gromadzenia sięgają 1. połowy XIX wieku. Kolekcjonowanie i ochrona dóbr kultury regionu łączą się z powstaniem Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza (Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde)⁵. Jego zasoby stały się podstawą największego i najbardziej reprezentatywnego zbioru muzealiów z całej ówczesnej Przewincji Pomorze, a najliczniejszą grupę stanowiły w nim zabytki archeologiczne⁶. W dziejach tej kolekcji można wydzielić kilka etapów, odpowiadających zapoczątkowaniu i organizacji, peregrynacjom po przedwojennym Szczecinie i reorganizacji, rozproszeniu oraz ponownemu uporządkowaniu. Skrócone kalendarium losów szczecińskich zbiorów prahistorycznych przedstawia się następująco:

- 1824-1878 – powołanie Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza i początki systematycznego kolekcjonerstwa zabytków archeologicz-

3. Zdobione bransolety brązowe ze znaleziska gromadnego w torfie (starsze/młodsze okresy epoki brązu). Nieborowo, pow. pyrzycki
3. Adorned bronze bracelets from a collective find in a peat bog (early/late periods of the Bronze Age). Nieborowo, Pyrzyce District
4. Zapinka płytkowa i bransoleta nerkowata z brązu pochodzące ze skarbu (młodsze okresy epoki brązu). Dzwonowo, pow. stargardzki
4. Plate fibula and kidney-shaped bronze bracelet from the treasure (later periods of the Bronze Age). Dzwonowo, Stargard District
5. Naszyjniki wieńcowate z brązu ze znaleziska gromadnego (wczesna epoka żelaza). Karkowo, pow. stargardzki
5. Bronze twisted necklaces („Wendelrings”) from a collective find (early Iron Age). Karkowo, Stargard District





6. Zdobiony naszyjnik z cylindrycznymi zakończeniami z grobu ciałopalnego (okres przedrzymski). Długie, pow. stargardzki
6. Adorned necklace with cylindrical endings from a cremation tomb (pre-Roman period). Długie, Stargard District

nych w Szczecinie. Kompletowanie informacji o dotychczasowych i nowych odkryciach starożytnych osiedli, miejsc kultu, cmentarzysk i grobowców (m.in. kontakty z władzami lokalnymi i sporządzenie wykazu źródeł archeologicznych⁷). W ślad za tym rozpoczęto gromadzenie zbiorów dawnej kultury regionu z całej ówczesnej Prowincji Pomorze. Przechowywano je w niewielkich pomieszczeniach przeznaczonych na ten cel w Zamku Książąt Pomorskich, gdzie możliwości wystawiennicze były znikome.

- 1879-1911 – założenie Muzeum Starożytności (Antiquarisches Museum) w południowym skrzydle Zamku Książąt Pomorskich i szersze udostępnienie zwiedzającym kolekcji, określonej jako Zbiór Starożytności Pomorskich (Die pommersche Altertums-Sammlung). W tym okresie rozpoczęła wieloletnią działalność Adolf Stubenrauch – kustosz zbiorów i konserwator zabytków – która zaowocowała intensyfikacją rejestracji odkryć archeologicznych. Zasoby muzealne Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza liczyły już wtedy ok. 7 tys. numerów inwentarza i w dużej części złożone były z zabytków archeologicznych.
- 1912–1923 – przeniesienie zbiorów do Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Szczecinie utworzonego w gmachu wybudowanym na obecnych Wałach Chrobrego. Kolekcja starożytności pozostała nadal pod opieką Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza, a zabytki eksponowano na wystawie stałej. W tym czasie opiekę nad kolek-

cją przejął Otto Kunkel – późniejszy założyciel i dyrektor nowego muzeum pomorskiego i konserwator zabytków archeologicznych.

- 1924-1933 – okres rozkwitu muzeów regionalnych i intensyfikacji ochrony zabytków archeologicznych na Pomorzu. O. Kunkel propagował ideę organizacji w Szczecinie muzeum historii kultury Pomorza bazującego na kolekcji starożytności, która została przekazana samorządowi prowincjonalnemu. Wkrótce nastąpiło powołanie Prowincjonalnego Muzeum Starożytności Pomorskich (Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer) z siedzibą w dawnym Pałacu Ziemstwa Pomorskiego – obecnym gmachu Muzeum Narodowego przy ul. Staromłyńskiej 27. W nowym muzeum utworzony został Dział Prehistoryczny. Powstało archiwum, w którym gromadzono informacje o zabytkach i odkryciach stanowisk archeologicznych. W tym też czasie został zamknięty dotychczasowy inwentarz zbiorów (ok. 9000 pozycji). Jednocześnie utworzono nową kolekcję – Prowincjonalny Zbiór Starożytności Pomorskich (Provinzialsammlung Pommerscher Altertümer) z nowym inwentarzem. Oba inwentarze, stary i nowy, obejmowały wszystkie zabytki z zakresu historii kultury, co sprawiło, iż żaden z wyodrębnionych działów muzealiów (zbiory archeologiczne, etnograficzne, historii regionu i miasta, sakralne) nie miał ciągłej numeracji.
- 1934-1945 – przebudowa gmachu muzealnego. Prowincjonalne Muzeum Starożytności Pomorskich zostało przemianowane w 1934 r. na Pomorskie Muzeum Krajowe (Pommersches Landesmuseum). Hans-Jürgen Eggers – kustosz Działu Prehistorycznego – podjął na szerszą skalę badania wykopaliskowe w regionie, pozyskując liczne źródła. Sporządził też dokumentację zbiorów archeologicznych regionalnych muzeów pomorskich oraz kolekcji pozamuzealnych. Provinzialsammlung osiągnął już ponad 5000 muzealiów oraz dodatkowo ok. 800 numerów mniej istotnych zbiorów archeologicznych. Wykonane zostały odpisy z notatek A. Stubenraucha oraz katalog kartkowy zabytków archeologicznych na podstawie inwentarza z czasów Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza. W sposób systematyczny prowadzona była dokumentacja archiwalna odkryć archeologicznych na Pomorzu. W latach 1942-1944, w związku z zagrożeniem nalotami, rozpoczęła się ewakuacja najcenniejszych eksponatów do miejsc przygotowanych na terenie całego Pomorza zgodnie z przepisami ochrony

przeciwnie. Wśród dyslokowanych zbiorów znalazło się ok. 700 zabytków archeologicznych⁸, znaleziska monet rzymskich, bizantyjskich i arabskich. W ramach tych działań przemieszczane były także zabytki w samym muzeum (m.in. część zbiorów archeologicznych zabezpieczono w piwnicach budynku). W 1944 r. gmach dwukrotnie został naruszony na skutek bombardowań, co spowodowało straty wśród zabytków pradziejowych. W styczniu 1945 r. muzeum zamknięto. Od kwietnia do lipca 1945 r. budynek zajmowały wojska radzieckie. 1 sierpnia 1945 r. powołano Muzeum Miejskie w Szczecinie (przekształcone wkrótce w Muzeum Pomorza Zachodniego, a w 1970 r. podniesione do rangi Muzeum Narodowego). Kolekcja archeologiczna pozostawiona w gmachu muzealnym znajdowała się na strychu i w piwnicy, po części zapakowana w skrzyniach⁹.

- 1946-1961 – organizacja Działu Prehistorycznego szczecińskiego muzeum. Tadeusz Wieczorkowski, kustosz zbiorów archeologicznych, odnalazł akta ewakuacyjne zabytków¹⁰. Próby ustalenia losów zbiorów zabezpieczonych poza budynkiem muzealnym nie przyniosły rezultatów. Brakowało również podstawowej dokumentacji zbiorów, w tym przede wszystkim ksiąg inwentarzowych. Odnalazły się natomiast akta archiwum Pomorskiego Muzeum Krajowego, a wśród nich najistotniejszy zasób, nieco tylko zdekompletowany – dokumentacja konserwatora archeologicznego (funkcję tę pełnił O. Kunkel) z teczkami znalezisk w poszczególnych miejscowościach przedwojennej Prowincji Pomorza¹¹. H.-J. Eggers – kontynuujący w Hamburgu studia nad pradziejami Pomorza i dwukrotnie odwiedzający Muzeum Pomorza Zachodniego¹² – dowiedział się o uratowaniu części zabytków z kolekcji starożytności pomorskich zgromadzonych ostatecznie w Stralsundzie i starał się naprowadzić szczecińskich muzealników na ten trop poszukiwań.
- 1962-1990 – pierwsze oficjalne informacje o przechowywaniu zabytków ze zbiorów szczecińskich w Museum für Ostmecklenburg w Stralsundzie. Dyrektor Muzeum Pomorza Zachodniego Władysław Filipowiak podjął rozmowy na temat przeprowadzenia wymiany opartej na podziale całości przedwojennych muzealiów archeologicznych Pomorskiego Muzeum Krajowego znajdujących się po wojnie w Szczecinie i w Stralsundzie. Plan tuż przed realizacją został zablokowany przez Ministerstwo Kultury NRD.
- 1991-2009 – ponowienie rozmów na temat wymiany zbiorów. Przeniesienie pertraktacji na drogę dyplomatyczną. Uzgodnienie zakresu wymiany na szczeblach ministerialnych obu państw. Ustalenie trybu i harmonogramu realizacji projektu pomiędzy instytucjami biorącymi w nim udział (Landesamt für Bodendenkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern w Schwerinie i Muzeum Narodowe w Szczecinie) oraz dokonanie wymiany.

Rozpatrując szczeciński „pojedynczy przypadek” polsko-niemieckich zaszłości w dziedzinie dóbr kul-



- 7. Misa brązowa na stopce z wyposażenia grobu kurhanowego (okres rzymski). Lubieszewo, pow. gryficki
- 7. Bronze bowl on a foot, found in a burial mound (Roman period). Lubieszewo, Gryfice District



- 8. Zapinki palczaste srebrne, pozłacane ze znaleziska gromadnego (okres wędrówek ludów). Świelino, pow. koszaliński
- 8. Gilt silver radiate fibulae, found in a collective find (migration period). Świelino, Koszalin District



9. Splatany naszyjnik srebrny ze skarbu (wczesne średniowiecze).
Połczyn-Zdrój, pow. świdwiński

9. Plaited silver necklace from the treasure (early Middle Ages).
Połczyn Zdrój, Świdwin District

tury, należy zwrócić uwagę, iż tutejsza przedwojenna kolekcja archeologiczna była jednym z podstawowych elementów regionalnego zbioru świadectw dawnej kultury Pomorza, który u schyłku II wojny światowej znalazł się w dwóch sąsiadujących państwach. Cezury w jego dziejach nie stanowił początek, a końcowy etap wojny. Ewakuacja poza budynek muzealny, której podlegały wszystkie gałęzie kolekcji zgromadzonej w Pomorskim Muzeum Krajowym, nie tylko zbiory archeologiczne, miała charakter typowych działań zabezpieczających zabytki i dokumentację. Podczas selekcji muzealiów do wywozu kierowano się kryteriami oceny wartości przedmiotów, bez preferencji terytorialnych. Wybierane były znaleziska najcenniejsze, najbardziej reprezentatywne bądź unikatowe. Dyslokowano je do ponad 20 miejsc na terenie całej ówczesnej prowincji, głównie siedzib znaczących rodów pomorskich.

W ten sposób część szczecińskiej kolekcji archeologicznej została na miejscu, część zabezpieczona poza muzeum znalazła

się w granicach dzisiejszych Niemiec¹³, a pozostałe obiekty – zdeponowane w miejscach ewakuacji położonych w obecnych granicach Polski – zaginęły w zawierusze końca wojny i samego początku okresu powojennego¹⁴. W efekcie polskie zasoby muzealne pozbawione zostały grupy najcenniejszych, ekspozycyjnych zabytków starożytnych i wczesnośredniowiecznych, natomiast niemieckiej podstawowej partii kolekcji oraz archiwaliów dotyczących odkryć archeologicznych do 1944 roku. W skrajnych przypadkach podzielone między muzea w Szczecinie i Stralsundzie były nawet przedmioty pochodzące z jednego zespołu znalezisk (ze znalezisk gromadnych, wyposażenia grobu).

Charakterystyczna była zawsze chęć współpracy archeologów polskich i niemieckich – zarówno przedwojennych, jak i powojennych badaczy i muzealników – w kwestii przekazywania informacji o zabytkach szczecińskich, udostępniania ich, a także dążenia do unormowania sytuacji zbiorów. Możliwość dostępu do archiwaliów i artefaktów oraz do opracowań naukowych z pewnością niwelowała skutki podziału źródeł, ale najczęściej nie mogła zastąpić codziennego korzystania z nich ani upowszechniania choćby na wystawach, gdzie zastępowane były ilustracjami.



10. Wystawa czasowa „Zaginione – Ocalone” otwarta w ramach V Europejskiej Nocy Muzeów w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Szczecinie, na której zaprezentowano część kolekcji z polsko-niemieckiej wymiany zabytków. Aranżacja wystawy nawiązywała do problematyki rozwiązywania zaszłości w dziedzinie dóbr kultury sąsiadujących państw

10. Temporary exhibition „Lost – Saved”, open under the 5th European Museum Night in the Main Edifice of the National Museum in Szczecin, where part of the collection from the Polish-German exchange of historic monuments was presented. The arrangement of the exhibition referred to the issue of solving past problems concerning cultural assets of neighbouring states

(Wszystkie fot. K. Kowalski)

Zabytki archeologiczne, które podlegały wymianie, pod względem chronologii reprezentują wszystkie epoki pradziejów i wczesne średniowiecze. Kolekcja przekazana partnerom z Niemiec była zdecydowanie liczniejsza, a jej wartości naukowa i wystawiennicza znacznie bardziej zróżnicowana niż zbiorów, które trafiły do Szczecina. Wśród muzealiów były znaleziska jednostkowe i zespoły (grobowe, skarby), a także serie inwentarzy z dużych badań wykopaliskowych. Największą grupę, bo ponad połowę puli zabytków z terenu Niemiec, stanowiły źródła z epoki kamienia, przeważnie przedmioty krzemienne i kamienne (przede wszystkim duża liczba jednostkowych znalezisk z Rugii) oraz wykopaliska z wielokulturowego stanowiska badane go na początku lat 40. XX w. w miejscowości Wartin. Niezmiernie istotne uzupełnienie tej kolekcji stanowił zasób archiwaliów archeologicznych z obszaru Pomorza Przedniego, który przekazany został w formie elektronicznej.

Przypisy

¹ Zob. wypowiedzi prof. Wojciecha Kowalskiego, prof. Władysława Filipowiaka, dr. Detlefa Jantzena i Krzysztofa Kowalskiego w wywiadzie Joanny Orłowskiej-Stanisławskiej – *Złoto Szczecina*, „Archeologia Żywa”, marzec-kwiecień 2010, nr 1 (47), s. 14-22; K. Kowalski, *Dialog muzealników. Polsko-niemiecka wymiana pomorskich zabytków archeologicznych*, „DIALOG” 2010, nr 92 (2010), s. 91-93.

² S. Czopek, *Wstęp do muzealnictwa i konserwatorstwa archeologicznego*, Rzeszów 2000, s. 14-15; por. także K. Kowalski, *Szczecińska Kolekcja Starożytności Pomorskich (I). Starożytności ocalone*, „Cenne, bezcenne/utraczone”, styczeń-kwiecień 2010, nr 1 (62), s. 20-25.

³ W. Filipowiak, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie za 1962 r.*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1962, T. VIII, s. 549-559; tenże, *Muzeum Pomorza Zachodniego w dwudziestolecie (1945-1965)*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1965, T. XI, s. 9-27.

⁴ Na temat historii i organizacji przedwojennych zbiorów archeologicznych w Szczecinie zob. K. Kowalski, *Zaginione – Ocalone. Dawna szczecińska kolekcja starożytności pomorskich*, folder wystawy, Szczecin 2010.

⁵ Na temat tego okresu historii Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza zob. M. Szukała, *Powstanie i działalność Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza w Szczecinie w latach 1824-1918*, Szczecin 2000.

⁶ Granice Prowincji Pomorze i podział administracyjny, jaki z niewielkimi zmianami stosowany był do 1945 r. przy układzie zabytków i archiwaliów archeologicznych zob. w: O. Kunkel, *Pommersche Urgeschichte in Bildern, Textteil*, Stettin 1931, końcowa wkładka z mapą.

⁷ Archiwum Działu Archeologii Muzeum Narodowego

Z kolei w skład otrzymanych znalezisk z terenu Polski weszły doborowe eksponaty – poczynając od broni, narzędzi, plastyki figuralnej, przedmiotów rytualnych z epoki kamienia, poprzez liczną grupę znalezisk gro-madnych i darów grobowych z epoki brązu i wczesnej epoki żelaza, inwentarze grobowe z okresu przed-rzymskiego, rzymskiego i wędrówek ludów, monety rzymskie i ze schyłku starożytności, a kończąc na wczesnośredniowiecznych skarbach srebrnych ozdób i monet, mieczach czy kilku unikatowych znaleziskach pochodzących z wiodących ośrodków pomorskich doby wczesnego średniowiecza: Kołobrzegu, Szczecina i Wolina.

Wymiana pozwoliła na uporządkowanie pomorskich zabytków archeologicznych i złagodzenie straty zasobów dziedzictwa archeologicznego obu części ziem pomorskich oraz służy pełniejszej prezentacji najstarszych odcinków dziejów ich kultury.

w Szczecinie, akta Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde.

⁸ Pod tym pojęciem należy rozumieć zarówno pojedyncze przedmioty, jak i zespoły lub części znalezisk zespołowych (skarbów, wyposażenia grobów), które składać się mogły z kilku do kilkuset elementów.

⁹ N.N. (K. Musianowiczówna), *Losy muzeów prehistorycznych na Pomorzu Zachodnim*, „Z otchłani wieków”, 1946, R. XV, z. 6, s. 96-102.

¹⁰ T. Wieczorowski, *Stan, potrzeby i zadania Działu Prehistorycznego Muzeum Miejskiego w Szczecinie*, „Z otchłani wieków”, 1947, R. XVI, z. 5, s. 141-143. Dokumenty te zostały sporządzone w 3 egzemplarzach. W dniu 29 stycznia 1945 r. (data zamknięcia *Pommersches Landesmuseum*) rozmieszczono je w 3 różnych miejscach w Szczecinie, w tym jeden w gmachu muzealnym. Właśnie ten dokument odnalazł w marcu 1947 r. Tadeusz Wieczorowski w piwnicy, gdzie zdeponowana została część zbiorów archeologicznych. Kolejny egzemplarz znajduje się obecnie w zasobach Archiwum Państwowego w Szczecinie – por. R. Gaziński, P. Gut, M. Szukała, *Archiwum Państwowe w Szczecinie – przewodnik po zasobie archiwalnym*, t. 1: *Akta do 1945 roku*, Warszawa-Szczecin 2002, s. 429; R. Gaziński, P. Gut, M. Szukała, *Staatsarchiv Stettin – Wegweiser durch die Bestände bis zum Jahr 1945*, „Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa”, T. 24, Oldenburg 2004, s. 526.

¹¹ W 1949 r. niemal 2300 skoroszytów tychże akt (na ogólną liczbę 2889 wszystkich odnalezionych i przekazanych akt Pomorskiego Muzeum Krajowego) przekazanych zostało z Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych do

muzeum; zob. T. Białecki, *Pierwszy okres pracy Muzeum Pomorza Zachodniego w świetle dokumentów*, [w:] *Instantia est mater doctrinae. Księga jubileuszowa prof. dr. hab. Władysława Filipowiaka*, red. E. Wilgocki, M. Dworaczyk, K. Kowalski, A. Porzeziński, S. Słowiński, Szczecin 2001, s. 441-448; por. R. Gaziński, P. Gut, M. Szukała, *Archiwum...*, *op. cit.*, s. 428.

¹² Zob. H.-J. Eggers, *Pommersche Vorgeschichtsforschung im Exil (1945-60)*, „Baltische Studien“, 1961, Neue Folge T. 48, s. 75-104.

¹³ Zaznaczyć należy, iż zabytki ze szczecińskiej kolekcji zgromadzone w Stralsundzie były znaleziskami zarówno z terenów w obecnych granicach Polski, jak i z obszaru Niemiec.

¹⁴ W tym miejscu trzeba zasygnalizować, iż niektóre przedmioty zostały wtórnie ewakuowane z miejsca dyslokacji w Szczecinie w związku ze zbliżającym się frontem, natomiast w przypadku kilku zabytków, które winny pozostać w miejscach wyznaczonych na Pomorzu Zachodnim, brakuje danych, w jaki sposób trafiły do Stralsundu.

Krzysztof Kowalski

Beginning with individual cases – Something about the Polish and German Exchange of Pomeranian Antiquities

Nearly 50 years ago there arose an idea to regulate the issues around the archaeological collection of the pre-war Pommersches Landesmuseum in Szczecin, one part of which, after World War II, remained in Szczecin, whilst another part was taken to Stralsund. It was not earlier than in the 80s and 90s of the 20th century when the political transformations in the Central and Eastern Europe made it possible to commence effective Polish-German negotiations concerning this problem. The then started dialogue between archaeologists from the neighbouring regions, West Pomerania and Mecklenburg-Vorpommern, was moved onto the level of both countries' Ministries of Foreign Affairs, whilst the negotiations were conducted on the basis of The Republic of Poland and the Federal Republic of Germany Treaty on Good Neighbourly Relations and Friendly Cooperation, signed in Bonn on 17 June 1991, in which both parties ensure that they will endeavour *to solve problems relating to cultural assets and archives, beginning with individual cases* (Art. 28 Point 3).

The fundamental feature of archaeological museology, that is a strong connection of the gathered collection with a particular area, the extent of which is defined from a historical and administrative point of view and determined by location and importance of museum facilities, formed the basis for the concept of exchange of antiques. The project was finalised in 2009. □

The beginnings of collecting Pomeranian antiquities date back to the first half of the 19th century and they are connected with establishment of Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde. This pre-war archaeological collection was one of the basic elements of the regional collection of the evidence for the early culture of Pomerania, which, at the end of World War II, was shared by two neighbouring states. The evacuation of a part of the collection had a form of typical activities conducted to protect antiques and documentation. In this way one part of the archaeological collection remained in Szczecin, whilst the part secured outside the museum was taken to territory of the contemporary Germany whilst the rest of the collection (deposited in evacuation locations within the present borders of Poland) were lost in the turmoil of war and first post-war years.

As regards chronology, the archaeological monuments that were subject to exchange come from various periods of the primeval history, up to the end of antiquity and early Middle Ages. The exchange allowed to collate the Pomeranian archaeological artefacts and mitigate the loss of archaeological heritage resources incurred by both parts of Pomerania and the present purpose of the exchange is to present, in a more complete way, the oldest history of culture of both Pomeranian regions. □

Eliza Ptaszyńska

POLSKIE ZBIORY MUZEALNE WZBOGACONE O PALETĘ WSPÓLNE DZIEŁO KILKUNASTU TWÓRCÓW

Polskie zbiory muzealne powiększyły się o rzadki i interesujący eksponat. Jest nim paleta malowana w pierwszym dziesięcioleciu XX w. przez kilkunastu polskich twórców. Przechowywana przez kilkadziesiąt lat w prywatnych zbiorach w Niemczech znalazła się jako długoletni depozyt, z możliwością zakupu, w kolekcji Muzeum Okręgowego w Suwałkach.

Paleta, ciężka i dużych rozmiarów (72 x 110 cm), wykonana z kilku mahoniowych deszczulek, wzmocnionych od spodu trzema poprzecznymi beleczkami, została przygotowana specjalnie do tego, aby posłużyć za podobrazie grupie twórców pragnących stworzyć wspólne dzieło malarskie. Zachowała kształt i proporcje typowej palety malarskiej z jej obłym kształtem i owalnym wycięciem na palec.

Artyści starannie przygotowali się do przedsięwzięcia. 20 miniatur tworzy jedną malarską całość. Poszczególne scenki łączą się tłem, szczegółem kompozycji lub kolorystyką z sąsiednim przedstawieniem. Wpisują się one także w kształt podobrazia.

Paletę malowało 19 artystów. Najmłodszy z nich, najwyżej kilkunastoletni Stanisław Ejsmond (1894-1939), wykonał dwie miniatury przedstawiające kwiaty, podpisując je w odmienny sposób: raz jako S. Ejsmond – kompozycja z geranium, drugi – kompozycja z różami – poprzestając tylko na inicjałach S.E. Pozostałych 18 artystów wykonało po jednej miniaturze o tematyce pejzażowej lub rodzajowej, ale znalazły się tam także trzy akty, studium głowy dziewczyny, zwierzęcia oraz scena humorystyczna z satyrem i przekupką. Pozostali autorzy to znani i uznani twórcy przełomu wieków: Antoni Austen (1865-1938), Feliks

Cichocki (1861-1921), Władysław Bogumin Dietrich (1862-1914), Franciszek Ejsmond (1859-1931), Konstanty Górski (1868-1934), Zdzisław Jasiński (1863-1932), Apoloniusz Kędziński (1861-1939), Emil Lindeman (1864-1945), Jan Owidzki (1852-1913), Henryk Piątkowski (1853-1932), Florian Piekarski (1868-1919), Antoni Piotrowski (1853-1924), Stanisław Rudziński (?-?), Józef Ryszkiewicz (1856-1925), Maurycy Trębacz (1861-1941), Jan Wasilewski (1861?-?), Bronisław Wiśniewski (1866?-1939), Władysław Wanke (1860-1925).

Mimo różnych zainteresowań tematycznych i artystycznych, paleta jest utrzymana w jednorodnej, realistycznej stylistyce. Jednocześnie oddaje ducha czasów, w których powstała. W sposobie jej malowania kryje się wiele dekoracyjności, łagodnej stylizacji i płynności linii. Żadna z miniatur nie odbiega ani poziomem wykonania, ani stylistyką od pozostałych. Wszystkie współbrzmia w jednym tonie. Pewna zachowawczość przyjętej manieri tłumaczy się wiekiem autorów miniatur. Należą oni wszyscy, z wyjątkiem Stanisława Ejsmonda, syna Franciszka, do jednego pokolenia urodzonego w 50. i 60. latach XIX w. i w okresie powstania palety mieli po 40-50 lat. Największa różnica wieku wynosi 16 lat. Można więc uznać, że wykształcili się i dążyli do jednakich ideałów i celów artystycznych.

Każda z miniatur namalowana na palecie jest swobodnym i samodzielnym dziełem sztuki. Mimo niewielkich rozmiarów i konieczności wpisania się w większą całość, zwracają uwagę walorami estetycznymi i kompozycyjnymi. Łagodnie przechodzą jedna w drugą, wpisując się w tło sąsiedniej miniatury lub przeciwnie – oddzielając się od niej pękiem kwiatów lub drzewem.



1. Paleta mahoniowa z 20 miniaturami, Warszawa 1904-1909
1. Mahogany palette with 20 miniatures, Warsaw 1904-1909
2. Trzy akty namalowane przez: Franciszka Ejsmonda – *Syrena*, Antoniego Austina – *Nimfa* i Zdzisława Jasińskiego – *Dziewczyna w trzcinach* oraz scenki: *Stara przekupka nad koszem pomarańczy i ciekawy satyr* autorstwa Konstantego Górskiego i *Rybacy ciągnący sieci* Bronisława Wiśniewskiego
2. Three nudes painted by: Franciszek Ejsmond – *Syrena (A Siren)*, Antoni Austin – *Nimfa (A Nymph)* and Zdzisław Jasiński – *Dziewczyna w trzcinach (A Girl in the Reed)* and scenes: *Stara przekupka nad koszem pomarańczy i ciekawy satyr (An old market trader over a basket of oranges and an interesting satyr)* by Konstanty Górski and *Rybacy ciągnący sieci (Fishermen dragging their nets)* by Bronisław Wiśniewski
3. *Młoda wieśniaczka niosąca wodę* Feliksa Cichockiego, *Drzewo* Jana Owidzkiego, *Pejzaż z drzewami* Jana Wasilewskiego i *Miasto* Władysława Bogumina Dietricha
3. *Młoda wieśniaczka niosąca wodę (A Young Peasant Girl Carrying Water)* by Feliks Cichocki, *Drzewo (A Tree)* by Jan Owidzki, *Pejzaż z drzewami (A Landscape with Trees)* by Jan Wasilewski and *Miasto (A Town)* by Władysław Bogumin Dietrich
4. Studia głów namalowane przez: Apoloniusza Kędzierskiego – *Profil dziewczyny*, Henryka Piątkowskiego – *Sentymentalna*, Henryka Piotrowskiego – *Głowa osła* i Józefa Ryszkiewicza – *Pies*
4. Head studies painted by: Apoloniusz Kędzierski – *Profil dziewczyny (A Girl's Profile)*, Henryk Piątkowski – *Sentymentalna (Sentimental)*, Henryk Piotrowski – *Głowa osła (Donkey's Head)* and Józef Ryszkiewicz – *Pies (A Dog)*

(Wszystkie fot. W. Arasimowicz)

Powierzchnia mahoniowych deszczulek została w całości pokryta malaturą za wyjątkiem ich krawędzi, które świadomie pozostawiono odsłonięte, aby nie budzić wątpliwości co do charakteru podobrazia.

Bardzo dekoracyjna jest namalowana przez Franciszka Ejsmonda (sygnatura F.E.) syrena. Młoda, piękna kobieta z rybim ogonem, została wpisana w wąską przestrzeń, ograniczoną łukami wynikającymi z kształtu palety. Lewą, wyciągniętą ręką obejmuje łuk owalnego wycięcia na palec, prawa, zgięta w łokciu wraz z linią ciała i wygiętego rybiego ogona prowadzone są po zewnętrznej linii palety. Równie dekoracyjna jest ukazana z profilu głowa dziewczyny namalowana przez Apoloniusza Kędzierskiego. Monochromatyczna, utrzymana w podbitych błękitem szarościach wyłania się zarysem linearnie zaznaczonego delikatnego profilu głowy otoczonej bujną falą włosów i ręki trzymającej ich pukiel. Jesienne drzewo Władysława Wankiego zdaje się być pędzlem, który prowadzony przez autora kończy rysunek. Nastrojowe i utrzymane w duchu jeszcze dziewiętnastowiecznego realizmu są pejzaże

umieszczone jeden nad drugim. Bronisława Wiśniewskiego *Rybacy ciągnący sieci* i umieszczony nad nim, oddzielony łagodnym łukiem wygiętej trzciny, jednej z kępy osłaniającej nagą nimfę Zdzisława Jasińskiego, *Pejzaż zimowy* Stanisława Rudzińskiego, a ponad nim *Fragment parku z kwitnącymi drzewami* Floriana Piekarskiego. Zestawione ze sobą, wszystkie w wydłużonym poziomo formacie, tworzą interesującą kompozycję, oddzieloną od pozostałych dużym, rozrośniętym drzewem z ostatniej miniatury.

Historia tej malowanej palety nie jest niestety znana. Przez wiele lat należała do prywatnej kolekcji w Niemczech. Nie wiadomo jednak, jak i kiedy tam trafiła. Kluczem do wyjaśnienia zagadki mogłaby być osoba, dla której był namalowana. Można przypuszczać, że był to ktoś związany z warszawskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych. Warszawa i ta właśnie instytucja łączą autorów miniatur namalowanych na paletce. Wszyscy oni w swoim czasie wystawiali obrazy w Zachęcie.

Czas kiedy prawdopodobnie powstała paleta ograniczają lata od 1904 (rok osiedlenia się w Warszawie Floriana Piekarskiego) do 1909 r. (daty wyjazdu z Warszawy Maurycego Trębacza) przy przyjęciu założenia, że punktem wspólnym dla wszystkich twórców miniatur było to miasto. W tych latach granicznych wszyscy w nim mieszkali. Należy przy tym, datując paletę, skłaniać się raczej ku jej końcowej granicy, gdyż Stanisław Ejsmond urodził się w 1894 r. i był w każdym razie bardzo młody, gdy paleta powstawała. Jego autorstwo nie budzi natomiast wątpliwości, przez całe życie najchętniej malował kwiaty.

W polskich zbiorach muzealnych jest kilka palet. Muzeum Narodowe w Warszawie jest właścicielem prawie tej samej wielkości (80 x 104 cm) jak opisana, a malowanej aż przez 32 twórców. Tak, jak i w tym przypadku w większości przez artystów związanych z Monachium, którzy podarowali ją w 1887 r. wiceprezowi Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie Lucjanowi Wrotnowskiemu. Muzeum Narodowe w Poznaniu posiada mniejszą paletę (57 x 78,5 cm) i malowaną przez 12 artystów. W literaturze przedmiotu znajdują się informacje o jeszcze kilku takich eksponatach, reprodukowanych np. „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1890 lub „Kunst für alle” z 1887/1888 roku. Czasem, ale niezwykle rzadko, pojawia się taki eksponat na aukcji, jak w 2000 r. paleta malowana przez dziesięciu artystów, zawierająca pięć miniatur z czytelnymi sygnaturami pozwalającymi na identyfikację autorów, datowana na 1889 r., Monachium, która była do kupienia w Desie Unicum w Warszawie lub paleta z m.in. miniaturą Władysława Czachórskiego, oferowana do sprzedaży w 2008 r. na aukcji w... Niemczech.

Częściej pojawiają się palety malowane przez jednego artystę. Kilka znanych jest ze spuścizny Antoniego Piotrowskiego, np. *Krajobraz na palecie* z Muzeum Narodowego w Krakowie. Zachowały się palety malowane przez Franciszka Streitta (*Scena zimowa*, własność prywatna) i Romana Kochanowskiego (*Pół akt*, własność prywatna). Na palecie przechowywanej w Muzeum Narodowym w Krakowie namalował w 1865 r. swój autoportret Artur Grottger. Cyganek i młodą kobietę malowali na takim podobrazu Franciszek Ejsmond i Henryk Siemiradzki, oba dzieła znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Maria Poprzęcka pisze w *Polskim malarstwie salowym* (Warszawa 1991) o muzealnym charakterze dziewiętnastowiecznych pracowni malarskich. Były one kreowane przez ich użytkowników na „przybytki sztuki” i jako takie były odwiedzane, a raczej „zwiedzane”, przez szukających kulturalnych wrażeń w trakcie

podróży po Europie gości. Wszystko, co wiązało się z twórczością, ulegało wówczas swoistej „sakralizacji” i palety z przedmiotu o przeznaczeniu wyłącznie użytkowym awansowały do rangi dzieła sztuki, gdy zaczęto na nich malować, tak jak na płótnie. W ostatnich dekadach XIX w. malowane palety stały się w miarę popularnym w środowisku artystów przedmiotem darowanym sobie wzajemnie z różnych okazji.

Malowane wspólnie przez kilku artystów palety są dziełami szczególnymi. Poza właściwymi dziełami sztuki wartościami estetycznymi niosą informacje o osobistych związkach i losach ich twórców. Potwierdzają przyjaźnie, jak np. tę łączącą Kędzińskiego z Jasińskim, obaj w 1894 r. osiedlili się w Warszawie. Stanowią ważny przyczynek do wiedzy o polskim życiu artystycznym czasów, w których powstawały.

Opisana paleta przed swoim badaczem odsłoni z pewnością jeszcze niejedną tajemnicę.

Eliza Ptaczyńska

Polish Museum Collections Enriched with a Palette a Joint Work of More than Ten Authors

Polish museum collections have gained an interesting and rare exhibit – a palette painted by several Polish artists in the first decade of the 20th century. After being kept for many years in German private collection it enriched the exhibits of Muzeum Okręgowe (District Museum) in Suwałki as a long-term loan (with a possibility of purchase).

The large, 72 x 110 cm, palette is embellished with twenty miniatures executed by: Antoni Austen, Feliks Cichocki, Władysław Bogumin Dietrich, Franciszek Ejsmond, Stanisław Ejsmond, Konstanty Górski, Zdzisław Jasiński, Apoloniusz Kędziński, Emil Lindemann, Jan Owidzki, Henryk Piątkowski, Florian Piekarski, Antoni Piotrowski, Stanisław Rudziński, Józef Ryszkiewicz, Maurycy Trębacz, Jan Wasilewski, Władysław Wanke, and Bronisław Wiśniewski. Almost all of them were members of a single generation, and were born in the 1850s or 1860s. At certain stages of their lives they were associated with Warsaw and the local Zachęta Society of Friends of the Fine Arts. The majority had studied or resided in Munich, but it was Warsaw that linked their fate in 1904-1909.

The youngest of the artists, Franciszek Ejsmond, who throughout his whole life painted mainly flowers, executed on the palette two miniatures on that theme. The remaining pictures are genre and comical scenes, landscapes, and studies of persons and animals. All are maintained in the realistic style, although some reflect the impact of the then prevalent modernism. The feature that distinguishes this particular palette from others, known from museum collections or literature, is its composition combining twenty miniatures into a single aesthetic whole.

Painted palettes are a rarity on the art market. A few such exhibits are to be found in assorted museum collections (the National Museum in Kraków, Poznań and Warsaw). As a rule, they are executed by a single artists rather than a group. The described palette is an example of an object that, in the spirit of the nineteenth-century sacralisation of art, was “promoted” from an appliance (serving as a panel for painting) to the role of a veritable work of art.

□



Z zagranicy

Aleksandra Magdalena Dittwald

BROOKLIŃSKIE MUZEUM DZIECIĘCE W NOWYM JORKU

*Idea muzeum dziecięcego
jest darem Brooklynu dla świata*
Anna Billings Gallup

Brooklińskie Muzeum Dziecięce (Brooklyn Children's Museum) jest pierwszym muzeum na świecie, którego działalność przeznaczona została wyłącznie dla dzieci. Znajduje się w centralnej części Brooklynu, najgęściej zaludnionej dzielnicy Nowego Jorku. Od początku istnienia muzeum nastawione było na edukację dzieci w wieku szkolnym i przedszkolnym. Mimo że nie należy do głównych atrakcji turystycznych Nowego Jorku, odwiedza je

rocznie ponad 400 tys. osób, głównie wycieczki szkolne z Brooklynu i okolic.

Historia muzeum

Inicjatorem powstania Brooklińskiego Muzeum Dziecięcego był prof. William H. Goodyear, ówczesny kurator Brooklińskiego Muzeum Sztuk Pięknych. W 1897 r. instytucja ta została przeniesiona do nowej siedziby. Goodyear zaproponował, aby zwolniony wiktoriański dworek i część artefaktów przeznaczyć na muzeum dla dzieci. Jego inicjatywa została zaakceptowana i Brooklińskie Muzeum Dziecięce oficjalnie otwarto w grudniu 1899 roku. Misją nowej instytucji było *wzbudzić zainteresowanie dzieci do nauki poprzez innowacyjne wystawy i ciekawe pokazy*¹.

W początkowym okresie działalności Brooklińskie Muzeum Dziecięce miało działy nauki i techniki, przyrody, geografii i historii Stanów Zjednoczonych. Jedną z głównych atrakcji w tym czasie była stacja radiowa, którą muzeum posiadało już w 1906 roku². W okresie recesji lat 30. w ramach programu ekonomicznego F. D. Roosevelta Nowy Ład, muzeum korzystało z dotacji rządowych i zatrudniało ponad 200 pracowników naukowych, artystów i rzemieślników, którzy pracowali nad rozbudową ekspozycji, konserwacją artefaktów i polepszeniem infrastruktury budynku. Ważną rolę w tych pierwszych latach spełniła Anna Billings Gallup, kurator muzeum od 1904 roku³. W czasie 33 lat działalności jako dyrektor i kurator przyczyniła się nie tylko do popularyzacji muzeum brooklińskiego,



1. Zachodnia fasada Brooklińskiego Muzeum Dziecięcego, arch. Rafael Viñoly 2008
1. West façade of Brooklyn Children's Museum, arch. Rafael Viñoly 2008
2. Plac zabaw „Uroki Wody” zachęca najmłodsze dzieci do pierwszych eksperymentów
2. “Water Wonders” encourage the young children to first experiments

ale także do rozpowszechnienia idei edukacji dzieci poprzez muzea wyłącznie im dedykowane.

W 1968 r. dyrekcja muzeum podjęła decyzję o budowie nowej siedziby. Stary obiekt, w którym dotychczas się mieściło, został wyburzony i przez kilka lat muzeum działało w tymczasowej lokalizacji. Nowy budynek zaprojektowany przez firmę architektoniczną z Nowego Jorku Hardy, Holzman Pfeiffer Associates został uroczystie otwarty w 1977 roku. Ciekawą koncepcją architektoniczną było umieszczenie na jego dachu tarasu z teatrem na wolnym powietrzu. Wśród nowych interaktywnych ekspozycji znalazły się wystawy poświęcone współczesnej nauce, technice, technologii oraz kulturom świata. W 2002 r. dyrekcja muzeum zatwierdziła kwotę 43 mln dolarów na projekt ekspansji istniejącego obiektu. Zaprojektowany przez znanego urugwajskiego architekta Rafaela Viñoly nowy budynek, z charakterystyczną elewacją z żółtych ceramicznych płytek, został otwarty w 2008 roku. Dwa dodatkowe piętra powiększyły przestrzeń wystawienniczą muzeum, pozwoliły także na umieszczenie biblioteki, kawiarni oraz sal wykładowych.

Nowy budynek Muzeum Brooklińskiego jest pierwszym oficjalnie zatwierdzonym „zielonym” muzeum Nowego Jorku. Posiada energooszczędny, geotermiczny system ogrzewania i chłodzenia, pozwalający na utrzymanie stałej temperatury w jego pomieszczeniach. Na południowej ścianie znajduje się kilkanaście paneli baterii słonecznych, przetwarzających energię słoneczną w elektryczną. Pomieszczenia muzealne wyposażone są w czujniki światła i temperatury, które zapewniają zwiedzającym komfort, a równocześnie pozwalają na oszczędność energii. Sale wystawowe posiadają także sensory dwutlenku węgla i w zależności od liczby zwiedzających dostosowują wentylację pomieszczeń. Oświetlenie muzeum kontrolowane jest czujnikami światła oraz czujnikami ciepła generowanego przez ludzkie ciało.

Zbiory, wystawy, działalność

W okresie ponad 100 lat kolekcja muzealna wzbogacała się sukcesywnie dzięki darowiznom, zapisom i okazjonalnym zakupom. Obecnie Brooklińskie Muzeum Dziecięce posiada ponad 25 tys. eksponatów. Większość z nich należy do działu historii naturalnej i etnografii.

Na przestrzeń wystawienniczą muzeum składają się cztery stałe galerie oraz jedna tymczasowa. Każda z nich przeznaczona jest dla innej grupy wiekowej

3. Piaskownica – częsty element muzeum dziecięcego

3. Sandpit – frequent feature of children’s museum



dzieci. Część dedykowana dla najmłodszych, w wieku do pięciu lat, przypomina bardziej bajecznie kolorowy plac zabaw niż salę muzealną. Jest to przestrzeń z różnobarwnymi przedmiotami i miękkimi zabawkami, gdzie maluchy mogą bezpiecznie raczkować i stawiać pierwsze kroki. Dla trochę starszych dostępne jest tzw. wodne królestwo i piaskownica, w których dzieci zachęcane są do zabawy i dokonywania pierwszych





4. Konsola do nauki chińskiego alfabetu

4. Console for learning Chinese alphabet

eksperymentów. Jak zauważyła już na początku XX w. włoska pedagog Maria Montessori⁴, nawet z pozoru banalne czynności, jak przelewanie wody czy przesypanie piasku z jednego kubelka do drugiego, wymagają od małego dziecka ogromnej uwagi i skupienia. W trakcie ich wykonywania kształtuje się jego mózg, rozwijają się jednocześnie zdolności ruchowe, zdobywa ono wiarę we własne możliwości, a w zetknięciu z innymi dziećmi przyswaja umiejętności socjalne.

Dla dzieci w wieku przedszkolnym muzeum przygotowało galerię „Świat Brooklynu” w formie *street-scapes*, stanowiącą odwzorowanie wielokulturowego, miejskiego środowiska Brooklynu. Składają się na nią zróżnicowane etnicznie sklepy dostosowane skalą do małych zwiedzających. W każdym z nich znajdują się interaktywne ekspozycje, artefakty umieszczone w przeszklonych gablotach oraz imitacje eksponatów, które dzieci mogą brać do rąk. W sklepie papierniczym np. mogą wykonać z kolorowej bibułki chińskie lampiony lub na interaktywnej konsoli poznać niektóre symbole chińskiego alfabetu. Z kolei w meksykańskiej piekarni, mają możliwość przygotowania i upieczenia „na niby” tradycyjnych ciasteczek, a we włoskiej restauracji zamówienia pizzy lub lodów. Sklep spożywczy, z produktami z całego świata, służy do zabawy w klientów i sprzedawców. Można też wstąpić do afrykańskiego sklepu i spróbować gry na tradycyjnych bębenkach lub stworzyć własny wzór tkaniny z sym-

5. Afrykański sklep w galerii „Świat Brooklynu”

5. African shop at “World Brooklyn” gallery

boli *adinkra*. Biuro turystyczne to miejsce planowania wycieczki na Karaiby. Tutaj dzieci mogą przygotować własny strój lub przymierzyć gotowe kostiumy karnawałowe i wczuć się w latynoskie rytmy.

W „Świecie Brooklynu” nie może zabraknąć atrakcji kulturalnych. „Kino Światowe Rytmy” to miejsce prezentacji w formie audiowizualnej tańców ludowych z różnych stron świata wykonywanych przez dziecięce grupy taneczne z Brooklynu. W programie obok irlandzkiego *riverdance*, indiańskiego tańca wojownika czy arabskiego tańca liniowego *dabkeh* jest także polski krakowiak. Młodzi zwiedzający zachęceni są do naśladowania charakterystycznych dla różnych narodów kroków tanecznych.

Poznanie najbliższego otoczenia, czyli pierwsze lekcje przyrody, to przygotowana dla dzieci diorama z jeziorem otoczonym roślinnością i zwierzętami, które można spotkać w okolicach Brooklynu. Specjalną atrakcją tej ekspozycji jest akwarium z punktem obserwacyjnym wewnątrz dioramy, zaprojektowanym głównie dla małych dzieci. Mogą one tam samodzielnie obserwować ryby, ślimaki i żółwie wodne. Z kolei inna interaktywna wystawa uczy dzieci rozpoznawać głosy



ptaków i zwierząt, odgłosy zjawisk atmosferycznych i hałasów miejskich.

Środowisko wybrzeża Atlantyku przedstawione zostało w formie interaktywnej prezentacji prowadzonej przez pracowników muzeum. Pod ich kontrolą dzieci mogą wziąć do ręki żywego kraba lub rozgwiazdę i dowiedzieć się więcej na ich temat. W przeszklonej oranżerii natomiast odbywają się pokazy dla młodych przyrodników. Tutaj oprócz lokalnej przyrody można także zobaczyć żywe egzotyczne rośliny i zwierzęta. Ulubieńcem dzieci jest wąż pyton albinos z Birmy. Na terenie muzeum znajduje się również ogródek, w którym dzieci mogą sadzić warzywa, siać kwiaty lub brać udział w jesiennym zbiorze plonów.

Nowa przestrzeń wystawiennicza, którą muzeum uzyskało dzięki ostatniej rozbudowie, została wykorzystana na umieszczenie „Kolekcji Centralnej”. Znajdują się tutaj artefakty etnograficzne i przyrodnicze, takie jak maski, rzeźby, lalki, rzeczy codziennego użytku, meble, minerały, skamienieliny oraz szkielety zwierząt. Obiekty umieszczone w szklanych gablotach są okresowo wymieniane. W galerii znajduje się wiele stanowisk do rysowania. Młodzi artyści mogą szkicować wybrane ekspozycje i prezentować swoje prace na specjalnie do tego celu przygotowanej tablicy. Innymi formami interaktywnej zabawy są zadania rozpoznania ukrytego obiektu za pomocą dotyku, złożenia w całość „antycznej” ceramiki lub ułożenia mozaiki, której wzór jest zainspirowany ekspozycjami z kolekcji. Ciekawość dzieci wzbudza gabinet osobliwości, w którym można zobaczyć szkielet słonia, żaby w formalinie, maski afrykańskie lub figurki wotywnie. Umieszczony obok ekspozycji komputer daje zwiedzającym możliwość wcielenia się w rolę kuratora muzeum i dokonania selekcji artefaktów na zaproponowaną przez siebie wystawę.

Wystawy czasowe, które mają zarezerwowaną przestrzeń w sąsiedztwie „Kolekcji Centralnej”, zmieniają się 3-4 razy w roku dzięki wymianie lub wypożyczeniu ekspozycji od innych placówek. Muzeum posiada kilka własnych wystaw czasowych, które udostępnia innym, wśród nich są: „Buty z różnych stron świata”, „Japonia i otaczająca ją natura”, „Noc i sen”, „Wzory i kształty”.

Biblioteka, sale wykładowe, kawiarnia, teatr na wolnym powietrzu i sala koncertowa umożliwiają dodatkowe formy działalności muzeum. Wszystkie pomieszczenia przystosowane zostały dla dzieci w różnych grupach wiekowych. Nie mogło zabraknąć w muzeum sklepu z pamiątkami i zabawkami zainspirowanymi ekspozycjami muzealnymi. Zakupiona zabawka stanowi fizyczny dowód, zachowanie dobrego wspomnienia z wycieczki i może zachęcić dziecko do ponownej wizyty w muzeum.



6. Fragment wystawy z instrumentami muzycznymi z różnych stron świata

6. Fragment of exhibition with musical instruments from around the world

Muzeum jest dostępne dla dzieci w wózkach, jak i dla dzieci niepełnosprawnych. Dla maluchów dodano niżej umieszczoną poręcz przy schodach, jak również zainstalowano niżej niż zwykle toalety i umywalki w łazienkach.

Na muzealnej stronie internetowej⁵ można znaleźć podstawowe dane o tej placówce, informacje o stałych i czasowych wystawach, specjalnych pokazach, balach dziecięcych i zajęciach pozaszkolnych. Ponadto duża część artefaktów jest dostępna online i umożliwia starszym dzieciom pogłębianie wiedzy o kulturach świata, zwierzętach, roślinach i minerałach. Dla młodszych dzieci muzeum przygotowało internetową aplikację pozwalającą im wykonywać rysunki na ekranie komputera według zdjęć ekspozycji.

Rozwój muzeów dziecięcych na wybranych przykładach

Muzea dziecięce są instytucjami, które swoim charakterem działalności przypominają centra techniczno-naukowe (science centers). Podobnie jak one często ograniczają liczbę wystawianych artefaktów do minimum lub czasem w ogóle rezygnują z ich wystawiania i koncentrują się na interaktywnych wystawach edukacyjnych. O ile centra techniczno-naukowe adresują swój program do młodzieży i dorosłych, to głównym odbiorcą oferty muzeów dziecięcych są przedszkolaki i uczniowie szkół podstawowych.



The Donny Golden School of Irish Dance
was founded more than 25 years ago in Bay Ridge. Step dancers have a stiff upper body and make quick, precise foot movements. Dances are performed solo, in lines, or in couple formations, and dancers use both soft-shoe and hard-shoe styles.

Gowanus Wildcats
founded in 1970, is an African American drill team. Drill teams don't use music; instead, dancers step, turn, and clap in unison to the calls of a leader.

Polish American Folk Dance Company Kids
started in 1938 in Greenpoint, Brooklyn, to maintain Polish dance and music. *Krakowiak* is a Polish national dance named for the city of Krakow.

RedHawk Native American Arts Council
is a Native American arts education organization in Brooklyn. Cliff and Georgie Matias are dancing Men's Traditional, a warrior dance that tells the story of a hunt.

Salaam Debkeh Troupe
is a group of Brooklyn teens representing many different Arab countries. *Debkeh* is a popular Middle Eastern line dance enjoyed at celebrations and important events. This *debkeh* includes the story of an honored visitor's welcome to a village.

Global Beats THEATER

7. Polski taniec ludowy – krakowiak, w programie audiowizualnej prezentacji „Światowe Rytmu”

7. Polish folk dance – krakowiak in programme of audiovisual presentation “Global Beats”

Popularność muzeów dziecięcych w Stanach Zjednoczonych znacząco wzrosła w ostatnich latach. Według danych Amerykańskiego Zrzeszenia Muzeów (American Association of Museums) w 2006 r. placówkę te odwiedziło więcej osób niż muzea sztuki⁶. Szacuje się, że obecnie na świecie jest ponad 400 muzeów dziecięcych, w tym ponad 300 w Stanach Zjednoczonych. Dużą rolę w rozpowszechnianiu i rozwoju tego typu instytucji, oprócz Brooklińskiego Muzeum Dziecięcego, odegrały Bostońskie Muzeum Dziecięce (Boston Children’s Museum) i Muzeum Dziecięce w Indianapolis (Children’s Museum of Indianapolis).

8. Akwarium z punktem obserwacyjnym zaprojektowanym dla małych dzieci

8. Aquarium with fish-eye view designed for small children

Bostońskie Muzeum Dziecięce powstało w 1913 roku. Początkowo posiadało jedynie dwa działy, jeden poświęcony ornitologii, a drugi mineralogii i konchologii. Było to więc muzeum historii naturalnej, z tym że przeznaczone dla dzieci. Wszystkie ekspozycje umieszczono nisko na poziomie dostępnym dla najmłodszych zwiedzających, a opisy wystaw przygotowano z użyciem prostego języka. Aby umożliwić łatwiejszy dostęp do swoich kolekcji, muzeum w początkowym okresie działalności prowadziło oddziały w kilku szkołach Bostonu. W latach 60. wprowadzono pierwsze interaktywne wystawy. Obecnie muzeum posiada ich kilkanaście. Nie brakuje wśród nich wystaw poruszających aktualne problemy ogólnoswiatowe, np. galeria „Murzyński Boston” ukazuje aspekty rasizmu, „Recycling Sklep” przedstawia problemy ochrony środowiska, a „Energia Dzieci” podkreśla znaczenie zdrowego trybu życia. Częstym tematem wystaw współczesnych muzeów dziecięcych są tradycje i kultury świata. W bostońskim muzeum dzieci mogą zobaczyć autentyczny dwu-





9. Nauka przez obserwację – jedno ze stanowisk rysowania artefaktów muzealnych

9. Learning through observation – one of the museum's artifacts drawing stations

piętrowy dom japoński z oryginalnym wyposażeniem. Stanowi on jedną z głównych atrakcji muzeum.

Muzeum Dziecięce w Indianapolis jest największym muzeum dziecięcym na świecie, o powierzchni wystawienniczej ponad 40 tys. m². Odwiedza je ponad milion osób rocznie. Powstało w 1926 r. i było kilkakrotnie przebudowywane. W pięciopiętrowym budynku oprócz galerii znajdują się: planetarium, teatr, biblioteka, restauracja i sklep z pamiątkami. Do ciekawszych stałych ekspozycji należą wystawy poświęcone dinozaurom, tradycjom i kulturom świata, afro-amerykańskiej emigracji. W galerii nauki i techniki dzieci mogą przeprowadzać doświadczenia z biotechnologii, a w galerii historycznej poznać życiorys Anny Frank – młodej żydowskiej dziewczynki, ofiary holocaustu; Ruby Bridges – pierwszej Murzynki, któ-



10. Różne kształty muszli – interaktywna konsola z lat 30.

10. Different shapes of shells – interactive console from 30's

ra ukończyła szkołę podstawową dla białych; Ryana White'a – chłopca z Indiany zarażonego AIDS podczas transfuzji krwi, który walczył o swoje prawo do uczęszczania do szkoły. Spośród wielu atrakcji muzeum wyróżniają się: autentyczna karuzela z 1917 r., lokomotywa parowa Reuben Wells z 1868 r., szkielet mastodonta oraz trzypiętrowy zegar wodny.

Idea muzeów dziecięcych rozszerzała się powoli. W okresie międzywojennym działało na terenie Stanów Zjednoczonych 6 tego typu placówek. Pierwsze muzeum dziecięce na Zachodnim Wybrzeżu powstało w 1946 r. w Portland. Do roku 1975 w USA działało ich już 38. Gwałtowny rozwój nastąpił w ciągu ostatnich 30 lat. W 1990 r. było już w Stanach 125 działających muzeów dziecięcych. Powstały wtedy cieszące się do dzisiaj dużą popularnością muzea w Houston



11. Pracownik muzeum prezentuje żywe morskie kraby i rozgwiazdy

11. Museum educator presents live salt-water crabs and sea-stars

(Children's Museum of Houston, 1980 r.), w Rockford (Discovery Center Museum, 1980 r.) oraz w St. Paul (Minnesota Children's Museum, 1981 r.). Zgodnie z danymi Zrzeszenia Muzeów Dziecięcych (Association of Children's Museums) w 2007 r. było w Stanach Zjednoczonych było ponad 250 tego rodzaju placówek⁷. Warto zwrócić uwagę na fakt, że niektóre z nich powstały dzięki przekształceniu rzadko odwiedzanych muzeów. Takim przykładem jest Strong Muzeum w Rochester. Z muzeum posiadającego obszerną kolekcję zabawek i lalek donatorki Margaret Strong zostało przeobrażone w **Narodowe Muzeum Gry i Zabawy Strong** (Strong National Museum of Play) z licznymi interaktywnymi ekspozycjami. Można zobaczyć w nim między innymi prace artystyczne poświęcone dzieciom, bohaterów znanego programu telewizyjnego *Ulica Sezamkowa*, akwarium z tropikalnymi rybkami lub ogród z żywymi motylami. Muzeum propaguje znaczenie gry i zabawy wśród dzieci zgodnie z założeniem: *gdy dzieci się bawią to: uczą się rozwiązywać problemy, podejmować decyzje, komunikować z innymi, wyrażać własną osobowość, gdy dzieci się nie bawią, są mniej twórcze, bardziej zmęczone i zestresowane, podatne na otyłość i problemy społeczne*⁸.

*gdy dzieci się bawią to: uczą się rozwiązywać problemy, podejmować decyzje, komunikować z innymi, wyrażać własną osobowość, gdy dzieci się nie bawią, są mniej twórcze, bardziej zmęczone i zestresowane, podatne na otyłość i problemy społeczne*⁸.

Pierwsze muzeum dziecięce w Europie **Le Musée des Enfants** powstało w 1976 r. w Brukseli. Utworzone zostało dzięki inicjatywie Kathleen Lippens, która zainspirowana Bostońskim Muzeum Dziecięcym postanowiła założyć podobne w jej rodzinnym kraju. Celem muzeum jest umożliwienie dzieciom poprzez interaktywne wystawy *lepszego poznania samego siebie, innych i świata wokół nas*. Wystawa z 2010 r. poświęcona była np. różnym znaczeniom koloru czerwonego. Ekspozycje zmieniają się regularnie co kilka lat, a zamknięte wystawy są odsprzedawane lub wypożyczane innym placówkom. Le Musée des Enfants posiada niedużą przestrzeń wystawienniczą, jednakże poprzez swoją działalność przyczyniło się do rozwoju innych tego typu placówek w Europie.

Pierwsze muzeum dziecięce w Wielkiej Brytanii **EUREKA!** (EUREKA! The National Children's Museum) zostało otwarte w 1992 r. w Halifaxie. Zbudowane za ponad 9 mln funtów, jest największą tego typu placówką w Europie. Posiada ponad 400 interak-



12. Oranżeria – miejsce do nauki o świecie zwierząt i roślin

12. Orangery – place for studies of animal and plant kingdoms



13. Widok ogólny interaktywnej wystawy „Kolekcja Centralna”

13. General view of interactive exhibition “Collection Central”



14. Zadanie dla młodego archeologa – złożenie talerza z kawałków
 14. Exercise for young archaeologist – assembly a plate from pieces

tywnych wystaw w 7 stałych galeriach poświęconych m.in.: funkcjonowaniu naszego ciała, różnorodnym środowiskom naturalnym czy dźwiękom i zapachom. Popularność tej placówki stale rośnie w ostatnich latach odwiedzało ją ponad 500 tys. osób rocznie.

Również w latach 90. otwarte zostało **Muzeum Dziecięce ZOOM** w Wiedniu (ZOOM Kindermuseum). Posiada ono 4 galerie, z których każda z nich przeznaczona jest dla dzieci w innym wieku. Galeria ZOOM-ocean ukierunkowana jest na edukację najmłodszych od 1 do 6 lat, gdzie poprzez zabawę z wodą uczą się obserwować, mierzyć i porównywać. ZOOM-studio to galeria artystyczna, gdzie 4-8 latki mogą próbować swoich talentów plastycznych i konstrukcyjnych. ZOOM-wystawa to galeria naukowa dla dzieci ze szkół podstawowych. Aktualna ekspozycja poświęcona jest wodzie i pokazuje ten temat z punktu widzenia różnych dyscyplin naukowych. ZOOM-film to galeria

dla najstarszych dzieci, w której młodzi filmowcy mogą zrealizować swój pierwszy film animowany lub skomponować utwór muzyczny. Muzeum regularnie organizuje prelekcje naukowe dla dzieci w wieku 8-14 lat.

Obecnie w Europie działa kilkadziesiąt placówek muzealnych dedykowanych dzieciom i co roku przybywają nowe. Z dużym zadowoleniem można przyjąć fakt, że w 2005 r. w Polsce powstało **Europejskie Centrum Bajki im. Koziółka Matołka w Pacanowie**. Od 2010 r. działa w nowej siedzibie i należy mieć nadzieję, że instytucja ta *będzie przyciągać ogromne liczby wycieczek szkolnych, ale będzie też miejscem edukacji*, jak stwierdziła w czasie uroczystości otwarcia minister Elżbieta Bieńkowska⁹.

Również na innych kontynentach powstają podobne placówki muzealne. W Ameryce Łacińskiej zwraca uwagę **Muzeum Latawca** w stolicy Meksyku (Papalote Museo del Niño, 1993 r.), które jest jednym z najwięk-

szych w tym regionie. Posiada ono ponad 300 interaktywnych wystaw rozmieszczonych w 5 głównych galeriach: ciało ludzkie, nasz świat, formy komunikacji, ekspresja artystyczna i nauka. Papatote aktywnie propaguje ideę muzeów dziecięcych w innych regionach Meksyku i dzięki jego inicjatywie otwarte zostały ostatnio dwa nowe – w Cuernavaca i w Monterrey. Dużą popularnością muzea dziecięce cieszą się w Azji. Otwarto je m.in. w Chinach, Korei Płd., na Filipinach, jak i na Bliskim Wschodzie w Jordanii, Katarze, Syrii czy Izraelu. W Japonii znajduje się obecnie kilkanaście tego typu placówek, począwszy od działającego od 1980 r. Muzeum Dziecięcego Hiroshimy (Hiroshima Children's Museum), poprzez wieloprogramowe Kids Plaza w Osace otwartego w 1997 r., do poświęconego japońskiej animacji filmowej Muzeum Ghibli w Tokio z 2001 roku. **Kids Plaza w Osace** to pierwsze na dużą skalę muzeum dziecięce w Azji. Wyróżnia się oryginal-

nym wystrojem wewnątrz zaprojektowanym przez znanego austriackiego malarza i architekta Friedensreicha Hundertwassera. Nauka poprzez interaktywną zabawę jest głównym mottem muzeum. Galerie rozmieszczone są na poszczególnych piętrach budynku. W galerii „Twórzmy” dzieci mogą programować komputery, sterować robotami lub tworzyć filmy animowane. Galeria „Bawmy się” zaprojektowana została w formie ulicy dziecięcej z różnego typu sklepami, natomiast w galerii „Spróbujmy” dzieci mogą przeprowadzać swoje pierwsze doświadczenia i eksperymenty naukowe.

Muzea dziecięce – organizacje

Wspomniane już Zrzeszenie Muzeów Dziecięcych to organizacja skupiająca ponad 300 muzeów. Powstała w latach 60. z inicjatywy przedstawicieli amerykańskich muzeów dziecięcych. Obecnie jest organizacją między-



15. Łazienka muzealna dostosowana do potrzeb dzieci w różnym wieku

15. Museum's washroom designed for children of all ages

(Wszystkie fot. A.M. Dittwald)

narodową, której członkami są muzea z ponad 20 krajów. Od połowy lat 80. wydaje kwartalnik „Hand to Hand”, poprzez który aktywnie propaguje zarówno ideę muzeów dziecięcych, jak i znaczenie wczesnego nauczania. Sympozja organizowane co kilka lat przez ACM umożliwiają wymianę doświadczeń pomiędzy pracownikami muzealnymi, a także pracownikami uczelni naukowych. Organizacja koordynuje współpracę pomiędzy muzeami dziecięcymi, ułatwia wypożyczanie i sprzedaż wystaw, ogłasza oferty pracy, wspomaga poprzez konsultacje powstawanie nowych muzeów dziecięcych.

Zrzeszenie Muzeów dziecięcych skupia przede wszystkim muzea amerykańskie, jego odpowiednikiem w Europie jest Hands On! Europe (HO!E)¹¹. Powstało w 1998 r. i posiada obecnie ponad 120 członków, z czego prawie 100 jest z Europy. HO!E organizuje regularnie konferencje, wydaje własne publikacje i podobnie jak ACM koordynuje współpracę pomiędzy jego instytucjami członkowskimi.

* * *

Maria Montessori wielokrotnie powtarzała, że umysł dziecka szczególnie od narodzin do 6 roku życia jest

jak gąbka, która chłonie wszystko z otoczenia. Współczesna nauka potwierdza jej obserwacje: *najważniejszym okresem rozwoju intelektualnego człowieka nie jest czas studiów, tak jak się powszechnie uważa, ale właśnie pierwsze 6 lat życia. Wtedy formowany jest mózg, inteligencja i świadomość człowieka*¹². *Sama szkolna edukacja już teraz jest niewystarczająca* – twierdzi Cheryl Bartholow, dyrektor programów edukacyjnych Brooklińskiego Muzeum Dziecięcego – *rodzice pragną, aby ich dzieci mądrzej spędzały swój wolny czas*¹³. Interesują ich alternatywne źródła edukacji.

Muzea dziecięce istniejące na świecie już od kilkudziesięciu lat wypełniają z powodzeniem swą misję, rozbudzając ciekawość świata wśród najmłodszych, wspomagając przedszkola i szkoły podstawowe, motywując młode pokolenie do zdobywania wiedzy. Pomagają rodzicom wzbogacić edukację ich dzieci, zorganizować im ciekawie wolny czas. Dostarczają dzieciom odpowiednich bodźców zewnętrznych, kształtują ich zainteresowania. Choć muzea dziecięce różnią się między sobą zarówno wielkością, charakterem, tematyką, jak i zainwestowanymi funduszami, wszystkie jednak mają wspólny cel – uczyć przez zabawę.

Przypisy

¹ A. Billings Gallup, *A Museum for Children*, “Journal of the National Institute of Social Sciences” 1917, nr 3, s. 107.

² J.E. O’Neal, *Mary Day Lee*, *Radio Pioneer*, *RadioWorld* – www.rwonline.com/article/100402 - 10.05.2010

³ E.P. Alexander, *The Museum in America; Innovators and Pioneers*, Walnut Creek 1997, s. 133-142.

⁴ www.bycrodzicami.pl/montessori-w-domu/chlonacy-umysl/

⁵ www.brooklynkids.org

⁶ American Association of Museums, www.aam-us.org/aboutmuseums/abc.cfm

⁷ www.childrensmuseum.org

⁸ www.museumofplay.org

⁹ www.ecb.pacanow.eu

¹⁰ www.hands-on-europe.net

¹¹ www.bycrodzicami.pl/montessori-w-domu/chlonacy-umysl/

¹² B. Hall, *Children’s Museums Boom, with Parents Credited*, “New York Times” 22.07.1998.

Bibliografia

J. Cleaver, *Doing Children’s Museum: A guide to 265 Hands – On Museums*, Charlotte 1992.

N. Kriplen, *Keep an Eye on that Mummy, a History of the Children’s Museum of Indianapolis*, Indianapolis 1982.

J. Norris, *Children’s Museums, American Guidebook*, Portland 2009.

B. Pitman-Gelles, *Museums, Magic & Children: Youth Education in Museums*, Washington 1981.

B.F. Zucker, *Children’s Museums, Zoo’s and Discovery Rooms: An International Reference Guide*, New York 1987.

Aleksandra Magdalena Dittwald

Brooklyn Children's Museum in New York

Brooklyn Children's Museum is the first museum in the world, whose activity has been designated exclusively for children. It is located in the central part of Brooklyn, the most densely populated district of New York. Since its opening in 1899, the museum was oriented to the education of children with clear mission: *to actively engage children in educational and entertaining experiences through innovation and excellence in exhibitions, programs, and use of its collection*. Anna Billing Gallup was one of the first museum directors and for over 30 years she propagated the idea of children education through museums solely dedicated to them. The museum's new building has been opened in 1977. The latest expansion was designed by Rafael Viñoly and completed in 2008. It gave museum additional exhibition space as well as characteristic façade with yellow ceramic tiles. Brooklyn Children's Museum is the first "green" museum in New York. It has energy-efficient, geothermal heating and cooling system, solar panels and sensors of light, temperature and the condition of air.

Museum has four permanent galleries and one temporary, each one is dedicated to a different children's group of age. Through interactive exhibits, like drawing stations, puzzles, computer games, children can learn about different world cultures, religions and social customs. Temporary gallery is changed 3-4 times a year. Old exhibitions are exchanged with other children's museums.

Introduced by Brooklyn, an idea of museum for children has slowly gain popularity. Boston Children's Museum opened in 1913 and The Children's Museum of Indianapolis in 1925. The rapid growth of this type of institutions is being observed in last 30 years. In 2007 there were over 350 children's museums worldwide, of which 250 were in United States. The first children's museum in Europe – Le Musée des Enfants in Brussels was open in 1976. It was followed by EUREKA, The National Children's Museum in Halifax and ZOOM Kindermuseum in Vienna. In 2005 the first children's museum was open in Poland – The European Tale Centre in Pacanów. Children's museums are also popular in Latin America, Middle East and Far East, e.g. Papalote Museo del Niño (1993) in Mexico or Kids Plaza Osaka (2001) in Japan.

Children's museums are institutions similar to science centres. The first 6 years of our life is the most important time of our intellectual development. Children's museums provide alternative source of education for young visitors and have common goal – learn through play.

There are two main international children's museums organisations. Association of Children's Museums operates since 1960s and has over 300 members (most of them are from US). Hands On! Europe has been working since 1998 and has over 120 members (over 100 are from Europe).

□

Jennifer Härting*

WYPCHANE, ALE JAK OŻYWIONE! PRACA MUZEALNO-PEDAGOGICZNA NIEMIECKICH MUZEÓW PRZYRODNICZYCH

Zakurzone, nudne, ciemne i staroświeckie – tak wielu ludzi nadal wyobraża sobie muzea. Obecnie właśnie muzea przyrodnicze oferują swoim gościom wiele urozmaiconych programów, których opracowanie i realizacja należą do działów muzealno-pedagogicznych. Jednakże jak wygląda praca muzealno-pedagogiczna w muzeach przyrodniczych w Niemczech? Jakiej tradycyjnej lub nowoczesnej formy używają te muzea w celu przyciągnięcia zwiedzających?

Ten artykuł przedstawia w zarysie, jak wygląda pedagogika muzealna w niemieckich muzeach przyrodniczych i objaśnia ją bliżej na przykładzie Staatliches Museum für Naturkunde (SMNK, Państwowe Muzeum Przyrodnicze) w Karlsruhe. Ponadto zawiera informacje o badaniach dydaktycznych w tej dziedzinie w Niemczech, a na końcu prezentuje pierwsze wyniki badań autorki.

Struktura pedagogiki muzealnej w niemieckich muzeach przyrodniczych

Zgodnie z wytycznymi ICOM-u do zadań muzeów należy „pośrednictwo” – przekazywanie wiedzy, które najczęściej przejmowane jest przez działy muzealno-pedagogiczne. Tak jest również w 29 muzeach przyrodniczych¹ w Niemczech. Ale czym wyróżnia się praca w zakresie pedagogiki muzealnej w niemieckich muzeach przyrodniczych? Kim jest „pedagog muzealny“?

* Jennifer Härting jest dyplomowanym biologiem, pracownikiem naukowym Wydziału Biologii Uniwersytetu Vechta w Niemczech (kontakt: Driverstraße 22, 49377 Vechta, e-mail: Jennifer.Haerting@uni-vechta.de).

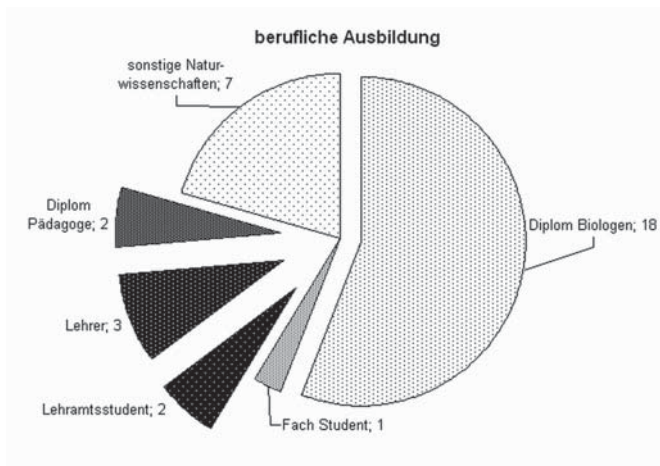
Wyjaśnienie tych kwestii stanowią dane, które zostały zgromadzone w ramach projektu autorki.

Do zawodu pedagoga muzealnego w muzeum przyrodniczym w Niemczech nie przygotowuje się poprzez odpowiednie wykształcenie. Na takim stanowisku pracują raczej naukowcy lub studenci określonych specjalistycznych kierunków. Pracowników z wykształceniem pedagogicznym spotyka się raczej rzadko (patrz wykres 1). Aspekt pedagogiczny tej pracy ma najczęściej charakter intuicyjny².

Ponadto dzięki badaniu autorki w formie wywiadu, które zostanie dokładniej omówione w dalszej części, można wykazać, że wiele muzeów przyrodniczych nie dysponuje zazwyczaj więcej niż jednym stanowiskiem (praca na pół etatu lub na cały etat) na potrzeby pedagogiki muzealnej. Większe muzea korzystają z pomocy wolontariuszy, w mniejszych natomiast zadania w tym zakresie są przejmowane częściowo przez kuratorów i realizowane na zasadzie działań „ubocznych”.

Jest wiele różnych funkcji, jakie powinny pełnić działy muzealno-pedagogiczne. Poza głównym zadaniem, które polega na udostępnieniu muzeum zwiedzającym z pomocą wzbudzających zainteresowanie wystaw i programów zorientowanych na grupy docelowe, pedagodzy muzealni wykonują czynności organizacyjne i administracyjne. Doświadczenia autorki pokazują, że współpraca pomiędzy specjalistycznymi działami a pedagogiem muzealnym jest niewystarczająca. Choć to za jego pośrednictwem publiczność zaznajamiana jest z badaniami, jednak jest on angażowany w prace nad planowaniem i projektowaniem nowych wystaw najczęściej dopiero w ostatniej chwili.

W tym miejscu należy wspomnieć o dwóch róż-



Wykres 1. Graficzne przedstawienie wykształcenia zawodowego pedagogów muzealnych w niemieckich muzeach przyrodniczych: Diplom Biologen – dyplomowany biolog; Fach Student – student (tu w rozumieniu student biologii); Lehramtsstudent – student-praktykant; Lehrer – nauczyciel; Diplom Pädagoge – dyplomowany pedagog; sonstige Naturwissenschaften – naukowiec dyscyplin przyrodniczych. Źródło: Wywiad telefoniczny z 33 pedagogami muzealnymi z 14 muzeów przyrodniczych w Niemczech, Härting i in. (2009)

Chart 1. Graphic presentation of professional education of museum teachers in German natural science museums: Diplom Biologen – certified biologist; Fach Student – student (here understood as biology student); Lehramtsstudent – student/intern; Lehrer – teacher; Diplom Pädagoge – certified teacher; sonstige Naturwissenschaften – natural science researcher. Source: Telephone interview with 33 museum teachers from 14 natural science museums in Germany, Härting et al. (2009)

nych modelach organizacyjnych wypracowanych przez służbę muzealno-pedagogiczną w Stuttgarcie oraz tzw. Akademię Muzealną w Bonn. Zazwyczaj w muzeach przyrodniczych w Niemczech to pedagog muzealny jest tym pracownikiem, który bezpośrednio przyjmuje rezerwacje programów dla klas szkolnych, jak np. oprowadzanie wycieczek czy inne projekty. Służba muzealno-pedagogiczna w Stuttgarcie³ przekazała takie czynności administracyjne jednostce nadrzędnej. Rezerwacja programów odbywa się tutaj przez pośrednika spoza muzeum. Tam spływają wszystkie zapytania do różnych muzeów w Stuttgarcie oraz przekazywane są im dokonane rezerwacje. Inną koncepcję, mającą zagwarantować „użyteczność pedagogiczną” pedagoga muzealnego, opracowała Akademia Muzealna w Naukowym Muzeum Zoologicznym Aleksandra Königa. Zakłada ona *obsługę klas szkolnych i kursów. Do tego celu do Akademii Muzealnej delegowanych jest trzech praktykujących nauczycieli, którzy prowadzą lekcje dla*

grup szkolnych. Najważniejszym aspektem jest tu samodzielne odkrywanie wiedzy⁴.

Aby umożliwić orientację co do tego, jak wygląda praca muzealno-pedagogiczna w niemieckich muzeach przyrodniczych w praktyce, poniżej przedstawiono przykład Państwowego Muzeum Przyrodniczego w Karlsruhe.

Pedagogika muzealna dająca efekty – doświadczenia Staatliches Museum für Naturkunde w Karlsruhe⁵

Dział muzealno-pedagogiczny tej placówki ma strukturę raczej klasyczną. W jego skład wchodzi jedna osoba pracująca na pełen etat oraz półetatowa pomoc. Ci pracownicy są wspierani przez czterech wolontariuszy, którzy zmieniają się co pół roku. Organizują oni znaczną część codziennych działań oraz opracowują wiele ofert muzealno-pedagogicznych.

Wolontariat muzealny służy zapoznaniu się z pracą w muzeum po specjalistycznych studiach. Zależnie od kraju związkowego, wolontariusz może lub musi przejść w tym czasie przez różne działy. Tak jednak nie jest w muzeum w Karlsruhe. Zwłaszcza w Badenii-Wirtembergii Niemiecki Związek Muzeów oferuje półroczne szkolenie w następujących dziedzinach:

- Praca informacyjno-promocyjna i pedagogika muzealna (Karlsruhe)
- Gromadzić i strzec – podstawy obchodzenia się z przedmiotami (Stuttgart)
- Zarządzanie muzeum i administracja (Mannheim)
- Wystawy, ich aranżacja i prezentacja (miejsce każdorazowo zmieniane)⁶.

Zadania pedagoga muzealnego polegają na opracowaniu i obsłudze programów muzealno-pedagogicznych do ekspozycji stałych i poszczególnych wystaw czasowych. Ponadto obejmują one opiekę nad doraźnymi współpracownikami i czynności administracyjne związane z oprowadzaniem wycieczek, programami szkolnymi, przedszkolnymi oraz akcjami specjalnymi. Opracowanie poszczególnych programów wymaga ścisłej współpracy pomiędzy pedagogiem muzealnym a kuratorami poszczególnych działów, jak np. zoologii, botaniki lub paleontologii.

Formy i treść programów w muzeum w Karlsruhe są różne. Te ukierunkowane na wycieczki szkolne dostosowywane są do głównego programu nauczania w szkołach Badenii-Wirtembergii. Jednakże w praktyce często wygląda to tak, że skutek indywidualnego doradztwa i uzgodnień z ciałem pedagogicznym dochodzi raczej do omówienia programu, ograniczonego do danej klasy i aktualnego tematu na lekcji.

Oferta muzeum jest urozmaicona, aby wizyta w nim została zapamiętana. Należą do niej:

a) Orowadzanie

Jest ono typowym elementem prezentacji i przekazywania wiedzy w niemieckich muzeach⁷. Może odbywać się w sposób tradycyjny (po całym budynku według działów tematycznych), lub zostać ograniczone do poszczególnych działów, określonych obszarów tematycznych lub wystaw czasowych. W muzeum przyrodniczym w Karlsruhe tematy omawiane i pokazywane podczas oprowadzania klas szkolnych zazwyczaj dostosowane są do specjalnych zapytań nauczycieli. Zatem każda wycieczka jest jedyna w swoim rodzaju: z jednej strony dopasowana jest do potrzeb danej klasy, z drugiej – każdy przewodnik ma swój własny styl oprowadzania.

Należy jednak stwierdzić, że w ostatnich czasach wiele instytucji pozaszkolnych przeważnie rezygnuje z tego raczej formalnego wariantu dydaktycznego oprowadzania i próbując mniej formalnych sposobów uczenia, pozostawia samym uczniom możliwość poznania i zainteresowania się tematem.

W tym miejscu trzeba wyjaśnić, że wśród różnych strategii nauczania wyróżniamy: nauczanie formalne, nieformalne i pośrednie. Nauczanie formalne łączone jest z instytucjami oświatowymi, jest ustrukturyzowane oraz nastawione na cel w postaci ukończenia nauki. Nauczanie nieformalne odbywa się raczej poza szkołą. Jednak jest ono usystematyzowane pod względem celu oraz okresu nauczania i pomocy naukowych. Określenie nauczanie „pośrednie” oznacza uczenie się w gro-



1. Orowadzanie dzieci i dorosłych z omawianiem tematów paleontologicznych

1. Giving a tour for children and adults along with a discussion of paleontological subjects

nie rodzinnym lub z przyjaciółmi w czasie wolnym. Przeważnie nie jest ukierunkowane na konkretny cel ani zamierzone⁸.

b) Projekty

Oprócz oprowadzania muzeum w Karlsruhe oferuje – zwłaszcza w przypadku ekspozycji czasowych – również dwugodzinne programy dla klas szkolnych. Składają się one z oprowadzenia po danej wystawie oraz części praktycznej. Część praktyczna to zatrzymywanie się przy interesujących fragmentach ekspozycji, aby omówić różne zagadnienia, zaraz po tym mogą wypowiedzieć się uczniowie.

Projekty tego typu są bardzo popularne, ponieważ obejmują wiele obszarów tematycznych zaprezentowanych w krótkim czasie i umożliwiają ich sugestywne przybliżenie. Ponadto stanowią połączenie formalnego oprowadzenia i nieformalnej, samodzielnej pracy oraz



2. Orowadzanie po ekspozycji miejscowej flory – prezentacja i objaśnienia na podstawie eksponatów z zielnika i prawdziwych roślin

2. Giving a tour at the exhibition of local flora – presentation and explanations on the basis of exhibits from a herbarium and live plants

zaprezentowania się klasy. Poprzez taki rodzaj udostępniania eksponatów i przekazywania wiedzy można dążyć do poszerzenia kompetencji w dziedzinie biologii w sensie standardów edukacyjnych.

c) Akcje specjalne – Noc w muzeum

We współpracy z miejscowym kinem zorganizowano akcję specjalną inspirowaną filmem o tym samym tytule (ang. *Night at the Museum*). Podczas gdy wyżej wymienione oferty adresowane były głównie do ucz-

niów, w tej akcji jako grupę docelową wybrano dorosłych. Sprzedawane były tzw. bilety łączone, które obejmowały nocne zwiedzanie muzeum z małą przekąską, a zaraz potem wstęp z rabatem na projekcję filmu *Noc w muzeum*. To, co miało być tradycyjnym, może trochę nudnym oprowadzaniem wieczorem po muzeum, okazało się prawdziwym popisem umiejętności aktorskich muzealników. Akcja rozpoczęła się lampką szampana dla gości po zakończeniu oficjalnych godzin otwarcia. Podobnie jak w filmie, pracownicy muzeum byli przebrani za strażników oraz mieli za zadanie wykonanie obchodu po muzeum. Zastanie w muzeum wielu gości o tak późnej godzinie zirytowało „strażnika nocnego”. Jednakże nie mógł on ich pozostawić samych w muzeum w głębokich ciemnościach, więc zabrał ze sobą na swój nocny obchód. Jedyne źródłem światła była jego latarka, która to kierowała za każdym razem spojrzenie



3. Oprowadzanie dzieci po ekspozycji interaktywnej z dziedziny geologii
3. Giving a tour for children at an interactive exhibition devoted to geology



4. Wprowadzenie do prezentacji dla dorosłych kolekcji motyli w Państwowym Muzeum Przyrodniczym w Karlsruhe (SMNK)
4. Introduction to presentation to adults of a butterfly collection in the State Natural Science Museum in Karlsruhe (SMNK)

gości na wybrany eksponat. W czasie tego oprowadzania odkryto nie tylko „martwe i wypchane” obiekty. Dzięki aktorskiemu zaangażowaniu wszystkich pracowników muzeum częścią nocnego oprowadzania były „obudzone” niedźwiedzie polarne lub Indianie, jak i żywe dioramy. Do tego „nocnego obchodu” należało również zajrzenie za kuliszy kolekcji paleontologicznej i poznanie tajemniczej historii eksponatów.

d) „Eksperymenty przyrodnicze“

Aby zwiększyć zainteresowanie dzieci eksperymentowaniem i dokładnym badaniem zjawisk przyrodniczych oraz czerpaną z tego przyjemność, muzeum oferuje specjalny jednogodzinny kurs. Dzięki współpracy z Jugendstiftung Sparkasse w Karlsruhe oferowanych jest dziesięć różnych eksperymentów dotyczących zjawisk przyrodniczych dla dzieci w wieku od pięciu do siedmiu lat. Nawiązując do usłyszonej opowieści, dzieci opracowują propozycje rozwiązań (hipotezy) pewnej kwestii i pod kierunkiem pracownika muzeum sprawdzają ich słuszność za pomocą samodzielnie wykonywanych bezpiecznych eksperymentów. Służy to stymulowaniu dokładnej obserwacji, zrozumienia zjawisk przyrodniczych i dziecięcego dążenia do poznania. Po udziale w ośmiu różnych eksperymentach „młodzi badacze” otrzymują „dyplom naukowca” w trakcie oficjalnej uroczystości w muzeum.

Chociaż różnorodność programów w muzeum w Karlsruhe jest duża i dopasowana do poszczególnych grup docelowych, przeprowadzenie wizyty w muzeum szczególnie klas szkolnych jest ciągle problematyczne.



5. Ekspozycja interaktywna dla dzieci ze szkoły podstawowej
5. Interactive exhibition for children from primary schools
6. „Czyje to są kości?” – prezentacja kolekcji paleontologicznej
6. „Whose bones are these?” – a presentation of a paleontological collection
7. Przygotowanie do budowy modelu Köhlera na wystawę specjalną „Waldreich – życie przy lesie w Oberrhein“
7. Preparation for construction of a Köhler model for special exhibition “Waldreich – Life by the Forest in Oberrhein”
8. Tworzenie poszczególnych warstw modelu Köhlera
8. Creation of individual layers of the Köhler model
9. Prezentacja wyników „Kongresu Leśnego”, trzydniowego programu wakacyjnego do wystawy specjalnej „Waldreich – życie przy lesie w Oberrhein”
9. Presentation of results of the “Forest Congress”, a three-day summer camp programme for a special exhibition entitled “Waldreich – Life by the Forest in Oberrhein”
10. Spotkanie z „ożywionym” niedźwiedziem polarnym w ramach akcji specjalnej „Noce w muzeum”
10. Meeting with an “enlivened” polar bear within the scope of special action „Nights in the Museum”

Dzieje się tak z kilku powodów. Wizyta powinna odpowiadać co do treści programowi nauczania w danym landzie i zostać zatwierdzona przez dyrektora szkoły. Ponadto wymaga ona zgody rodziców, której czasem nie można uzyskać ze względów finansowych. Również kwestia czasu odgrywa dużą rolę. Nauczanie poza szkołą trwa dłużej niż standardowa 45-minutowa godzina lekcyjna. Zatem z tego powodu nie odbędzie się inna lekcja. Nie można też zapominać o wysiłkach organizacyjnych nauczycieli przedmiotu.

Empiryczno-dydaktyczne badanie przekazywania wiedzy w muzeum

W pracy muzealno-pedagogicznej kluczowymi elementami są uzasadniona treść, interesujące obszary tematyczne i ich przekazanie w sposób fascynujący i przykuwający uwagę. To znajduje odzwierciedlenie w jakości danego programu. Empiryczne badanie aspektu dydaktycznego w dziedzinie biologii umożliwia ocenę jakości programów nauczania poza szkołą, czyli właśnie w muzeach, przyczyniając się tym samym do ich udoskonalenia⁹. O ile dydaktyka historii lub sztuki może się już wykazać interesującymi osiągnięciami na polu naukowym, o tyle różne szczeble przekazywania wiedzy w muzeach przyrodniczych są



11.



12.

11. Próby kiełkowania fasoli Mung

11. Attempts at sprouting Mung beans

12. Próby barwienia łodyg selera zabarwioną na czerwono wodą, w celu postawienia dzieciom pytania, czy wewnątrz roślin są tkanki przewodzące

12. Attempts at dying celery stems with red-coloured water in order to ask children whether there is any vascular tissue inside plants

(Fot. 1-6, 10 – V. Griener /Państwowe Muzeum Przyrodnicze w Karlsruhe/; 7-9, 11,12 – J. Härting; wykresy 1, 2 – J. Härting)

(Photo 1-6, 10 – V. Griener /State Natural Science Museum in Karlsruhe/; 7-9, 11, 12 – J. Härting; charts 1, 2 – J. Härting)

dopiero na początkowym etapie empirycznego opracowania.

W Niemczech istnieją cztery instytucje, w których prowadzone są empiryczne badania edukacyjne dotyczące muzeów przyrodniczych.

Pierwszym jest Leibniz-Institut für Pädagogik der Naturwissenschaften und Mathematik (IPN) w Kilonii z działem dydaktycznym w zakresie biologii. Pracuje tam mały zespół badaczy, który zajmuje się dydaktyczno-empirycznym aspektem pedagogiki muzealnej. Koncentruje się on na połączeniu metod dydaktycznych w nauczaniu biologii z psychologią pedagogiczną (prof. dr Prenzel). Drugie miejsce to Technische Universität w Monachium (TU, specjalność pedagogika gimnazjalna, prof. dr Lewalter) we współpracy z uniwersytetem w Tybindze (Instytut Mediów Dydaktycznych, prof. dr Schwan) i Deutsches Museum w Monachium. Łączy się tu wiedzę fachową z naukami z zakresu komunikacji. Również Naturmuseum Senckenberg we Frankfurcie współpracuje z tamtejszym uniwersytetem głównie w zakresie badań empirycznych. Na uniwersytecie w Vechcie projekty naukowe dotyczące miejsc pozaszkolnego nauczania biologii są istotną częścią działalności¹⁰. Głównymi obiektami zainteresowania są: ogród zoologiczny jako pozaszkolny ośrodek nauczania, rozwój i ewaluacja ścieżki ekologicznej w Vechcie we współpracy z kierunkiem psychologii pedagogicznej (prof. dr Schweer) oraz miastem Vechta (wspomagane przez Deutsche Bundesstiftung Umwelt) oraz nauka w muzeum. Ostatnio zajmowano się tam skutecznością oprowadzania w muzeach przyrodniczych. Zakres tego badania i jego pierwsze wyniki zostaną dokładniej przedstawione w dalszej części.

Aktualne studium dotyczące oprowadzania w muzeach przyrodniczych

Przedstawione tu wyniki są częścią projektu, którym kierowanie należy do obowiązków autorki. W projekcie badana jest struktura, cele i efekt wycieczek do muzeów przyrodniczych na podstawie motywacji uczniów, ich zainteresowania i poczucia wzbogacenia wiedzy.

Podstawę studium stanowi teoria Falka i Dierkinga¹¹ oraz opracowany przez nich kontekstualny model nauczania (ang. *Contextual Model of Learning*, w skrócie: *CMoL*), który ogólnie odnosi się do nauczania poprzez wizytę w muzeum. Ten model służy do ujęcia i oceny parametrów, które wpływają na uczenie się w muzeach przyrodniczych. Zawiera on ramy teoretyczne do scharakteryzowania samodzielnie sterowanego uczenia się w muzeum. Falk i Dierking¹² rozumieją pod pojęciem muzeum m.in. ogrody zoologiczne, botaniczne, muzea przyrodnicze i ośrodki naukowe¹³. W modelu próbuje się ująć kompleksowość i sytuacyjność procesów nauczania w pozaszkolnym miejscu nauczania, objaśnić je, jak również przewidywać. Trzy kompleksowe parametry (każdy obejmujący dwa-trzy czynniki) zostały uznane za istotne dla procesu uczenia (patrz tabela 1). Poniżej na razie wymieniono i pokrótce objaśniono konteksty oraz ich czynniki¹⁴.

Motywacja i oczekiwania z kontekstu osobistego wpływają na indywidualny sposób uczenia się każdego gościa muzealnego oraz kształtowanie się jego wizyty. Właśnie wewnętrzna motywacja (samoistna) jest uważana za istotny aspekt uczenia się w muzeum¹⁵ oraz za ogólnie powiązaną z jakością uczenia się¹⁶. Im wyższa jest motywacja, tym łatwiej idzie nauka. Jeśli chodzi o zainteresowania i posiadaną wcześniej wiedzę, wykazano¹⁷ związek, jaki mają te aspekty ze skutecznym uczeniem się w szkole i muzeum. Zatem wybór muzeum i omawianych eksponatów odgrywa ważną rolę.

Wizyty w muzeum odbywają się przeważnie w grupach¹⁸, np. dzieci, uczniów, rodziców, wychowawców, nauczycieli, dziadków lub par. Dlatego uwzględniono kontekst socjokulturowy. Każdy członek grupy odnosi korzyści z obecności innych pod względem wymiany wiedzy oraz nowych spostrzeżeń. Członkowie grupy wspierają się wzajemnie w procesie uczenia (przekazujący wiedzę w obrębie grupy). Przekazujący wiedzę poza grupą, jak np. personel nadzorujący, naukowcy, specjaliści, przewodnicy po muzeum¹⁹ i inni goście mogą również ingerować w przekazywanie wiedzy i proces uczenia się poszczególnego [każdego] odwiedzającego.

Gdy tylko wizytujący muzeum gość zacznie odczu-

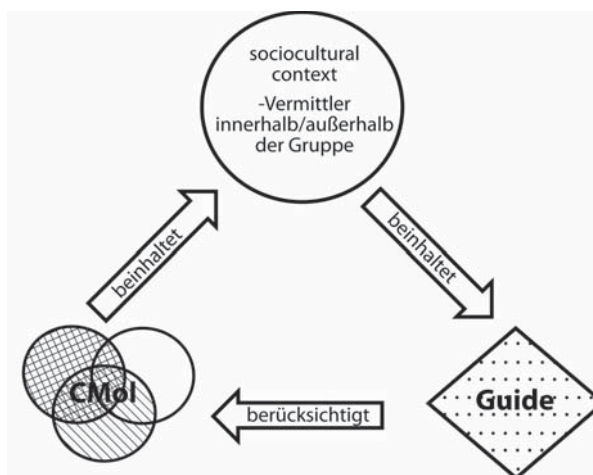
Tabela 1. Zestawienie kontekstów i czynników kontekstualnego modelu uczenia się wg Falka i Dierkinga

I. kontekst osobisty	II. kontekst socjokulturowy	III. kontekst materialny
1. Motywacja i oczekiwania 2. Posiadana wcześniej wiedza, zainteresowania i przekonania 3. Samodzielne sterowanie i sterowanie z zewnątrz	4. Przekazujący wiedzę w obrębie grupy 5. Przekazujący wiedzę poza grupą	6. Pomoce obrazujące i ukierunkowujące w muzeum 7. Design wystawy 8. Przeżycia i doświadczenia poza muzeum

wać niepewność, dyskomfort lub zdezorientowanie w obrębie danej wystawy lub całego muzeum, skoncentrowanie się na treści przychodzi mu trudniej. Zły nastrój czy złe samopoczucie utrudniają proces uczenia się²⁰. Aby tego uniknąć, należy zapewnić gościowi pomoce obrazujące i ukierunkowujące, jakie są dostępne w kontekście materialnym. Pomoce obrazujące dotyczą aspektu treściowego wizyty w muzeum, pomoce ukierunkowujące – aspektu przestrzennego (oznacza to przykładowo informacje, gdzie znajdują się toalety, skrytki na rzeczy lub szatnia). Pod pojęciem *Design* wystawy rozumie się autentyczność obiektów, ich wystawienie i specjalną prezentację, co dopiero czyni muzeum interesującym i ułatwia przyswajanie wiedzy. Połączenie wiedzy o wydarzeniach i doświadczeniach poza muzeum ugruntowuje wiedzę zdobytą w muzeum²¹.

Zatem te trzy konteksty można przedstawić jako zazębiający się system, który umożliwia naukę w muzeum. Model *CMoL* znajduje często oddźwięk w badaniach empirycznych²². Wszystkie przesłanki oparte są na niezależności uczącego się, co znaczy, że porusza się on swobodnie po muzeum i sam wybiera oglądane przedmioty, obszary tematyczne oraz czas przysiadania się im²³. Właśnie to niezależne działanie podczas klasycznego oprowadzania jest – *per definitio-nem* – wykluczone (patrz wyżej). Wycieczki są sterowane przez osoby trzecie. Po dokładniejszym rozważeniu *CMoL* Falk i Dierking nie wykluczają jednakże tego sposobu uczenia się w muzeum. Poprzez czynnik 5 tabeli bezpośrednio w *CMoL* znajdują się przewodnicy. Przy przekazywaniu fachowej wiedzy przewodnik powinien uwzględnić parametry i czynniki uczenia się w muzeum, przy czym on sam jest elementem procesu uczenia. Wykres 2 przedstawia objaśnienie powiązań pomiędzy *CMoL*, kontekstem społeczno-kulturowym a przewodnikiem²⁴.

Z uwagi na to, że Falk i Dierking postulują uwzględnienie tych powiązań w odniesieniu do uczenia się w muzeach obszaru angloamerykańskiego, powstaje pytanie, czy i w jakim zakresie w niemieckich muzeach przyrodniczych warunki ramowe *CMoL*²⁵ dadzą się przenieść na oprowadzanie i czy zostaną uwzględnione przez przewodników. Wychodząc od hipotezy, że elementy *CMoL* znajdują zastosowanie w niemieckich muzeach przyrodniczych, pojawia się możliwość podniesienia standardu oprowadzania. Za instrumenty badania posłużą podręcznikowe wywiady telefoniczne, pół-standaryzowane²⁶. Umożliwiają one uwydatnienie obszernego aspektu technik oprowadzania po niemieckich muzeach przyrodniczych. Instrukcja dotycząca wywiadów powstała na podstawie kontekstów ujętych



Wykres 2. Graficzne przedstawienie związku kontekstu społeczno-kulturowego przewodnika i *CMoL*: Vermittler innerhalb/außerhalb der Gruppe – pośrednik wewnątrz/spoza grupy; beinhaltet – zawiera; Guide – przewodnik; berücksichtigt – uwzględnia; *CMoL* – kontekstualny model nauczania

Chart 2. Graphic presentation of the relation of social and cultural context of a guide and *CMoL*: Vermittler innerhalb/außerhalb der Gruppe – agent inside/outside of a group; beinhaltet – contains; Guide – guide; berücksichtigt – takes into account; *CMoL* – contextual model of teaching

w *CMoL*. Pytania zawierały, oprócz kontekstów, również aspekty „informacji ogólnych”, które powinny naświetlić kwestie przebiegu wizyty oraz cech szczególnych każdego muzeum.

Przeprowadzono wywiady z 33 osobami (27 kobiet i 6 mężczyzn) jako ekspertami z 14 różnych muzeów przyrodniczych²⁷. Wywiad trwał przeciętnie 30 minut. Wśród uczestników można wyróżnić trzy większe grupy: pedagogy muzealni (9), nietatowi pracownicy (22), wolontariusze (2). Wyniki²⁸ tego studium potwierdzają hipotezę, że parametry kontekstualnego modelu uczenia się zasadniczo można odnaleźć w niemieckojęzycznych wycieczkach. Konteksty i czynniki były stosowane przez przewodników subiektywnie. Wyniki jednakże mają sens tylko w odniesieniu jakościowym do *CMoL*. Ilościowe zastosowanie parametrów w poszczególnych muzeach nie doprowadziło do uzyskania konkretnych wyników. Jednakże zrozumiałe jest, że model uczenia się w muzeum może zostać wykorzystany do badań empirycznych skuteczności uczenia się w czasie oprowadzania po muzeum. Przewodnicy stosują intuicyjnie przy przekazywaniu treści elementy uczenia się w muzeum według Falka i Dierkinga.

Kontynuowane badania pozwalają zdefiniować trzy różne typy przewodników po muzeach przyrodniczych w Niemczech. Ponadto zaznacza się poszerzenie mode-

lu CMoL. Dotychczasowe wyniki stanowią podstawę do przyszłych badań, których niezwykle istotnym elementem będzie obiektywna ocena wycieczek. Celem jest porównanie subiektywnych i obiektywnych zapytań na oprowadzanie oraz wyciągnięcie wniosków dotyczących ich możliwej korelacji z subiektywnie odczuwanym przez uczniów sukcesem w nauce.

Przypisy

¹ Patrz lista Niemieckiego Związku Muzeów na stronie: http://www.museumbund.de/de/fachgruppen_arbeitskreise/naturwissenschaftliche_museen_fg/links

² J. Härting, N. Pütz, M. Wilde, *Lernen im Naturkundemuseum – nachhaltiges Lernen durch Führungen?* „Museumskunde Band” 2009, nr 2(74).

³ Por.: <http://www.stuttgart.de/item/show/153223/1>

⁴ Por.: <http://www.zfmk.de/web/Museum/Museumsschule/index.de.html>

⁵ Opiswane są tu doświadczenia w związku z przebiegiem pracy, zadaniami i strukturami działu muzealno-pedagogicznego SMNK, które autorka zgromadziła w czasie dwuletniego wolontariatu (2006-2008).

⁶ Por.: <http://www.museumsvolontaere.de/>.

⁷ Por.: J. Härting, N. Pütz, M. Wilde, *op. cit.*

⁸ Por.: Komisja Europejska, Komisja Kultury i Edukacji, Komisja Zatrudnienia i Spraw Socjalnych – Komunikat Komisji z 2001 r.: Stworzyć europejskie warunki uczenia się przez całe życie.

⁹ U. Harms, A. Krombas, *Lernen im Museum – das Contextual Model of Learning*, „Unterrichtswissenschaften” 2008, nr 36.

¹⁰ Poza empirycznymi badaniami edukacyjnymi w muzeum przyrodniczym w ostatnim roku rozpoczęto bardzo interesujący projekt dydaktyczny we współpracy z ogrodem zoologicznym w Osnabrück (współpracownik: dyplomowany biolog Britta Habbe).

¹¹ J. Falk, L.D. Dierking, *Learning from Museums – Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Kalifornia 2000.

¹² *Ibidem.*

¹³ Autorka, używając w artykule pojęcia „muzeum”, odnosi się do muzeów przyrodniczych w Niemczech.

¹⁴ M. Wilde, *Das contextual model of learning – ein Theorierahmen zur Erfassung von Lernprozessen in Museen*, [w:] D. Krüger, H. Vogt, *Theorien in der biologisch-didaktischen Forschung*, Berlin 2007.

¹⁵ M. Csikszentmihalyi, K. Hermanson, *Intrinsic motivation in museums: What makes visitors want to learn?* „Museum News” 1995, nr 74.

¹⁶ A. Krapp, *Das Interessenkonstrukt – Bestimmungsmerkmale der Interessenshandlung und des individuellen Interesses aus Sicht einer Person-Gegenstands-Konzeption*, [w:] A. Krapp, M. Prenzel, *Interesse, Lernen, Leistung*, Münster 1992.

Wyniki studium powinny nam umożliwić zrozumienie, co przede wszystkim czyni oprowadzanie po muzeum optymalnym pod względem przyswajania wiedzy i jej ustrukturyzowania, a następnie wykorzystanie tego w praktyce.

Podziękowania za pomoc redakcyjną dla: Ursula Härting, Norbert Pütz i Susanne Ehlers.

¹⁷ A. Upmeier zu Belzen, H. Vogt, *Interessen und Nicht-Interessen bei Grundschulkindern-Theoretische Basis der Längsschnittstudie PEIG*, 2001, IDB 10, s. 17-31; A. Schmitt-Scheersoi, H. Vogt, *Das Naturkundemuseum als interessefördernder Lernort – Besucherstudie in einer naturkundlichen Ausstellung*, [w:] *Lehr- und Lernforschung in der Biologiedidaktik*, t. 2, 2005, s. 87-99.

¹⁸ A. Schmitt-Scheersoi, *Verstaubt? Von wegen! Mit Kindern ins Museum*, „Zeitschrift für Tagesmütter und- väter” 2003, nr 2, s. 15-17.

¹⁹ Przewodnicy muzealni oznaczają w artykule osoby, które oprowadzają po muzeum.

²⁰ Por.: Falk i Dierking, *op. cit.*

²¹ *Ibidem.*

²² M.F. Mortensen, K. Smart, *Free-choice worksheets increase students exposure to curriculum during museum visits*, „Journal of Research in Science Teaching” 2007, t. 44, nr 9; T. Tal, O. Morag, *School Visits to Natural History Museums: Teaching or Enriching?* „Journal of Research in Science Teaching” 2007, t. 44, nr 5; Y. Bamberger, T. Tal, *Learning in a Personal Context: Levels of choice in a free choice learning environment in science and Natural History Museums*, [w:] L.D. Dierking, J.H. Falk, *Science Learning in Everyday Life*, 2006; U. Harms, A. Krombas, *op. cit.*; J.H. Falk, *The impact of visit motivation on learning: Using identity as a construct to understand the visitor experience*, „Curator” 2006, nr 49(2).

²³ E.L. Deci, R.M. Ryan, *Handbook of self-determination research*, Rochester, Nowy Jork 2002; R. Ryan, E. Deci, *Self-Regulation and the Problem of Human Autonomy: Does Psychology Need Choice, Self-Determination, and Will?* „Journal of Personality” 2006, t. 74, nr 6.

²⁴ J. Härting, N. Pütz, M. Wilde, *op. cit.*

²⁵ Por. Falk i Dierking, *op. cit.*

²⁶ C. Helfferich, *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*, wyd. 2, Wiesbaden 2005.

²⁷ Udział wzięli pracownicy następujących muzeów: Państwowego Muzeum Przyrodniczego w Zgorzelcu, Muzeum Przyrodniczego w Berlinie, Muzeum Królewskiego w Bonn; Muzeum Przyrodniczego Palatynatu w Bad Durkheim, Krajowego Muzeum Przyrody i Człowieka w Oldenburgu, Muzeum Człowieka i Natury w Monachium, Państwowego Muzeum Przyrodniczego w Karlsruhe, Westfalskiego Muzeum Historii Koni w Münster, Muzeum Przyrodniczego w Mün-

ster, Państwowego Muzeum Przyrodniczego w Stuttgarcie, Instytutu Badań Senckenberg i Muzeum Przyrodniczego we Frankfurcie, Muzeum Przyrodniczego w Chemnitz, Mul-

timare Tönning: Muzeum Aleksandra Koeniga: Akademii Muzealnej w Bonn.

²⁸ J. Härting, N. Pütz, M. Wilde, *op. cit.*

Jennifer Härting

Preserved, but Nevertheless Reawaken to Life! Insights into the Educational Departments of German Natural history Museums

Dusty, boring, dark and old-fashioned, this is the way many visitors still imagine museums. However, today natural history museums offer a multiplicity of various and varied programmes to their visitors. For conception, execution and development of these programmes are responsible museum educational departments. What does the educational landscape of the natural history museums in Germany look like? Are the visitors inspired by the museum in a more traditional or unusual way?

This article gives a short outline of the situation in educational departments in German natural history museums, using the example of the Staatliche Naturkundemuseum Karlsruhe. Furthermore, an idea of the didactical research for out-of-school settings in Germany is presented and finally first research results of the author's project are introduced.

□

Szymon Piotr Kubiak

MUZEUM ORYGINAŁÓW O BERLIŃSKIM „AZYLU SZTUK I NAUK” ORAZ KONCEPCJI ODBUDOWY NEUES MUSEUM

Tak jak w przypadku wielu innych wielkich stolic europejskich, zaczęło się od zamku. W centralnej części wyspy oblanej wąskimi odnogami Szprewy stanęła rezydencja mieszcząca od XVI w. zbiór „naturaliów”, „scjentifików” i „artificialiów” zwany *kunstkamera*. Przez wiele pokoleń cieszył on oko mieszkańców królewskiego domu oraz służył studiom naukowym. W XVII stuleciu nad monarszą kolekcją pracował Gottfried Wilhelm Leibniz, którego pisma stworzyły podwaliny nowoczesnego muzeum: miejsca archiwizacji, badań, wystawiennictwa i popularyzacji wiedzy¹. W tym samym wieku pojawiły się na dworze berlińskim dzieła sztuki antycznej i to właśnie dla nich, po upływie kolejnego stulecia, Fryderyk Wilhelm III Hohenzollern przeznaczył pierwszą galerię dostępną mieszkańcom miasta – dzisiejsze *Altes Museum*. Stało się to w 1830 r., kiedy dokonano otwarcia gmachu wystawionego po północnej stronie królewskich ogrodów. Jego projektant, Karl Friedrich Schinkel, umieścił za neogrecką kolumnadą portyku platformę, z której rozpościerał się widok na ubrany w barokowy kostium *Andreas Schlüter* zamek – siedzibę mecensa i fundatora.

Od tego czasu dwie kontrastujące ze sobą stylistycznie budowle ujmowały wschodni odcinek głównej alei miasta, stanowiąc jednocześnie nierozdzielalną kompozycję urbanistyczną. Rozwój wyspy dopiero się jednak zaczął. Ciężki wolumen *Schlütera* zyskał prze-

1. Neues Museum, elewacja północno-wschodnia, ryzalit środkowy

1. Neues Museum, north-eastern façade, central projection





2. i 3. Neues Museum, naroże wschodnie i północne
2. and 3. Neues Museum, eastern and northern corner

ciwwagę w kolejnych gmachach wznoszonych dalej na północ od arcydzieła europejskiego klasycyzmu. O ich przeznaczeniu przesądził rozkaz gabinetowy sukcesora tronu z 1841 roku. Fryderyk Wilhelm IV zdecydował o utworzeniu na wyspie „azylu sztuk i nauk” (*Freistätte für Kunst und Wissenschaft*) oraz zarządził opracowanie pierwszego „masterplanu” dla przyszłej Wyspy Muzealnej². W następnych latach dokonywano „konsekracji” kolejnych świątyń sztuki, wznoszonych przez kolejnych nadwornych architektów i będących ucieleśnieniem motta z Schinklowskiego fryzu: *Studio Antiquitatis Omnigenae et Artium Liberalium*³.

Gdyby uznać wieloletni, przyszłościowy plan Fryderyka Wilhelma IV za kluczowy dla przestrzennej i merytorycznej kompleksowości berlińskiego muzealnictwa, to jej zaczątek należy widzieć w pierwszej realizacji „masterplanu” – Neues Museum. Ów – jak wtedy mówiono – „klejnot między muzeami” wznosił w latach 1843-1855 tuż za budynkiem Schinkla jego następca, Friedrich August Stüler. Właściwie to gmach ten powstał dzięki rewolucji przemysłowej: maszyny parowe dostarczały energię do wbijania pali fundamentowych, a kolej szynowa materiał budowlany – żelazo i superlekkie wypełnienia. Wprowadzono ogrzewanie ciepłą wodą, które od tego czasu stało się standardem. Nowością była też koncepcja programowa Neues Museum – przegląd świadectw materialnych wszystkich epok od prehistorii po XIX wiek.

Wkrótce Stüler zaprojektował siedzibę Galerii Narodowej, wznoszoną do 1876 r. we wschodniej części wyspy przez Johanna Friedricha Stracka. Osiem lat później rozpisano dla zespołu kolejny konkurs urbanistyczny, którego pokłosiem stały się neobarokowe mury najdalej wysuniętego na północ kompleksu



budynku, Muzeum im. Cesarza Fryderyka. Ufundował je syn patrona, Wilhelm II, zlecając projekt swojemu ulubionemu architektowi Ernstowi von Ihnemu. Jego nakryta kopułą rotunda zapełniła się zwiedzającymi w 1904 r., a dziś muzeum to nosi imię swego pierwszego dyrektora, historyka sztuki Wilhelma von Bodego.

Do splendoru muzeów berlińskich, które z czasem otrzymały nazwę Berlińskie Muzea Państwowe, przyczynił się jednak głównie ostatni, jak do tej pory, gmach wystawienniczy na wyspie – Pergamonmuseum. Jego autor, Alfred Messel, choć brał już udział w konkursie na „masterplan” w 1884 r., a teraz zastąpił jako projektant wychwalanego Muzeum Krajowego w Darmstadiu, w stolicy znany był przede wszystkim dzięki potężnemu kompleksowi Wertheima, największego domu towarowego Europy. Zatrudnienie tego architekta przez Bodego od 1907 r. wskazywało na zmianę w polityce kulturalnej cesarstwa, oddającego głos nowej generacji twórców. Ona też wprowadziła inwestycję w nowy ustrój republiki, gdyż budowę surowego, odwołującego się w stylistyce do form tzw. klasycyzmu rewolucyjnego, Pergamonmuseum zakończono dopiero w 1930 r., w setną rocznicę otwarcia Altes Museum⁴.



4. Neues Museum, podcien przy Bodestraße

4. Neues Museum, arcade near Bodestraße

Mimo szeroko zakrojonych planów nazistów (1934-1940), projekty rozbudowy „azyłu sztuk i nauk” kreślone na rajzbracie Wilhelma Kreisa pozostały nieurzeczywistnione. Fundacyjną działalnością nie popisała się też władza „demokratycznych” Niemiec, dysponująca zresztą tylko częścią dawnych zbiorów. Odbudowano ze zniszczeń Altes i Bode-Museum, Alte Nationalgalerie, a główną atrakcją turystyczną Wschodniego Berlina uczyniono relikty miast antycznych wracające do Pergamonmuseum. Neues Museum, jako najsilniej uszkodzone bombardowaniami 1943 i 1945 r., wciąż pozostawało w stanie ruiny⁵, ale niedostępny był też jego największy dawny skarb – portret Nefretete (ok. 1340 r. p.n.e.). Ów podarowany państwu w 1920 r. przez Jamesa Simona biust, ewakuowany z miasta w czasie wojny, tułał się od turyngijskiego Merkers, przez Central Collecting Point we Frankfurcie nad Menem po Landesmuseum Wiesbaden, by znaleźć się

w zachodniej części Berlina – w Dahlem, a ostatecznie w Muzeum Egipskim w Charlottenburgu.

Zjednoczenie Niemiec i ich stolicy pociągnęło za sobą decyzję o połączeniu publicznych kolekcji sztuki. W jej myśl głównym arealem Berlińskich Muzeów Państwowych miała się stać oczywiście wyspa na Szprewie, a dyskusje zogniskowano wokół problemu odbudowy Neues Museum. Rozpisano także konkursy architektoniczne, mające na celu wytyczenie kierunków dalszego rozwoju przestrzennego całego założenia i rewitalizacji pozostałych budowli. Dekadę pracy zwieńczyło w grudniu 2001 r. oddanie do użytku wyremontowanej Alte Nationalgalerie (proj. HG Merz, Stuttgart), mieszczącej zbiory malarstwa XIX wieku. Pięć lat później, w październiku 2006 r., swe podwoje otwarło odświeżone Bode-Museum (proj. Heinz Tesar, Wiedeń / Christoph Fischer, Berlin), w którym wyeksponowano sztukę bizantyjską oraz rzeźbę doby średniowiecza i nowożytności. Nad renowacją Altes Museum, przewidzianym jako schronienie dla dzieł plastyki antycznej, pracują obecnie projektanci znanego monachijsko-berlińskiego biura Hilmer + Sattler & Albrecht, mającego na koncie już kilka podobnych realizacji. O kształcie Pergamonmuseum zadecyduje zaś najbardziej prominentny architekt dzisiejszych Niemiec, wielbielci kłata prostego, profesor Oswald Mathias Ungers⁶.

Wszystkie wymienione koncepcje zajmowały żywo fachowców i laików, choć – jako mało „inwazyjne” – znalazły stosunkowo niewielu oponentów. Wyjątek stanowił kształt architektoniczny otwartego 16 października 2009 r. Neues Museum, wypracowany w ciągu ostatnich piętnastu lat w burzliwej atmosferze gabinetu i hałasie protestujących stowarzyszeń. Mogłoby się здаwać, że sześćdziesiąt lat po zakończeniu wojny, przynajmniej w Niemczech, dyskusja między dwiema szkołami odbudowy zabytków – restaurującej i konserwującej – nie ma już sensu, jednak obie frakcje znów wytoczyły swoje argumenty właśnie w kontekście gmachu Stülera. Kompletną rekonstrukcję nie tylko jego uszkodzonych elewacji, ale i niemal zupełnie zatartych dekoracji wewnątrz planował ostatni rząd NRD. Kiedy więc w 1993 r., w podwójnym konkursie na nowy „masterplan” wyspy i odbudowę Neues Museum wypłynęły prace radykalnych architektów, m.in. dekonstruktywisty Franka O. Gehry’ego, obrońcy berlińskich pamiątek wyszli na ulice.

Choć środowisko muzealników wyraźnie popierało od samego początku kółka nowego i starego oraz funkcjonalną elastyczność propozycji Gehry’ego, pierwszą nagrodę przyznano mniej kontrowersyjnemu racjonalistcie, mediolańczykowi Giorgiowi Grassiemu⁷. Ten, wyznając poglądy szkoły Alda Rossiego o konieczności

kontynuacji wielowiekowych tradycji budowlanych, zaproponował pieczołowitą konserwację oryginalnej substancji Neues Museum oraz uzupełnienie luk inspirowanymi przeszłością, ale neutralnymi i klasycznymi formami. Wizja ta i tak wywołała głosy sprzeciwu, artykułowane przede wszystkim przez członków Stowarzyszenia Historyczny Berlin. Żądali oni nie tylko odtworzenia monumentalnych malowideł, m.in. scen z cyklu *Historia kulturalna ludzkości* pędzla Wilhelma von Kaulbacha w centralnym holu, ale marzyli też o rekonstrukcji małego budynku gospodarczego autorstwa Schinkla, stojącego do 1938 r. przed zachodnią elewacją Neues Museum. Grassi przewidział w jego miejscu zupełnie współczesny obiekt o kubicznej bryle.

Rozmowy trwały, a wśród kuratorów i doradców Berlińskich Muzeów Państwowych pojawiła się nowa idea połączenia czterech gmachów (Bode-, Pergamon-, Neues i Altes Museum) podziemną „promenadą archeologiczną”. Jej zatwierdzenie pozwoliło odsunąć na bok wyniki konkursu i zadać temat jeszcze raz jego

pięciu finalistom w 1997 roku. Jednocześnie podjęto starania o wpisanie całego kompleksu na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO oraz jasno sprecyzowano postulaty dotyczące traktowania zabytku: „konserwować, nie restaurować”. Owa wygłoszona na początku XX w. przez Georga Dehia максима przyświeca właśnie UNESCO, stwierdzającemu w tzw. Karcie Weneckiej (1964), że *elementy przeznaczone do zastąpienia części brakujących powinny harmonijnie włączać się do całości, odróżniając się zarazem od partii autentycznych, ażeby restauracja nie fałszowała dokumentu sztuki i historii*⁸. W drugim podejściu idealnym ucieleśnieniem tych zasad okazał się projekt Brytyjczyka Davida Chipperfielda, któremu zlecono odbudowę Neues Museum oraz wystawienie nowoczesnej Galerii im. Jamesa Simona w miejscu rozebranego przed wojną gmachu gospodarczego⁹.

David Chipperfield, dawny współpracownik Richarda Rogersa i Normana Fostera, stał się znany w latach 80. dzięki projektom wnętrz dla japońskiego kreatora mody Issey Miyakego. Już w 1981 r. otrzymał drugą



5. Siedziba galerii, Am Kupfergraben 10 we wschodnim narożu Neues Museum

5. The seat of the gallery, Am Kupfergraben 10 at the eastern corner of Neues Museum

(Wszystkie fot. S.P. Kubiak)

nagrodę w cyklicznym berlińskim Konkursie im. K.F. Schinkla, by w 1999 r. szczyć się przyznaniem hamburskiego Złotego Medalu im. Heinricha Tessenowa. Dziś, prowadząc biura w Londynie, Berlinie, Mediolanie i Szanghaju, realizuje projekty na całym świecie. Należą do nich liczne gmachy wystawiennicze, wśród których wymienić trzeba zwłaszcza Muzeum Literatury Nowoczesnej w Marbach, uhonorowane w 2007 r. przez Królewski Instytut Architektów Brytyjskich nagrodą im. Sir Jamesa Stirlinga. Praca nad Neues Museum – nazywana przez inwestora „przedsięwzięciem pionierskim o międzynarodowej funkcji wzorcowej” – przysporzyła mu oczywiście dalszych lukratywnych zleceń¹⁰.

Język formalny Chipperfielda jest jasny i ultrapowściągliwy. Posługuje się wyłącznie podstawowymi bryłami geometrycznymi, w czym brzmi diametralnie obco od systemu Gehry'ego. Z rzadka wykorzystując tradycyjne rytmy pionowych podziałów, różni się także od Grassiego i Ungersa. Bliższe są mu pomysły klasycznej awangardy, i to zarówno tej purystycznej z lat 20., jak i tej z kolejnej dekady – malowniczej, wrażliwszej na kontekst. Obserwację tę poczynić można zwłaszcza w Berlinie. Patrząc na narożny budynek prywatnej galerii sztuki współczesnej (2007), wzniesiony przez Brytyjczyka dokładnie naprzeciwko Neues Museum, uwagę zwracają nie tylko wielkoformatowe okna „rozsypane” asymetrycznie na elewacji, ale i nawiązujące do okaleczonego gmachu Stülera opracowanie jej lica – chropowate cegły, jakby zaciągnięte jedynie cienką warstwą pobiałą. Tak samo, choć w mniejszej skali, projektował swoje pierwsze budynki „wewnętrznej emigracji” Egon Eiermann¹¹.

Inne Eiermannowskie dzieło, koncepcja odbudowy cesarskiego kościoła pamiątkowego w Berlin-Zoo (1958), symbol zachodniej części miasta, bywa także przywoływane w kontekście konserwacji Neues Museum. Główny architekt powojennej RFN zabezpieczył nadburzoną wieżę kościoła, kontrastowo dostawiając do niej stalowo-szklane kampanilę i korpus. Chipperfield, dzięki pomocy londyńskiej firmy konserwatorskiej Juliana Harrapa, z jeszcze większą starannością, ba, radykalizmem, zadbał o wyeksponowanie śladów historii budynku: malowidła ścienne pozostały tylko w oryginalnych fragmentach, otoczone połączeniami szarego gipsu i surowej cegły, a formalną skromność współczesnych elementów rekompensuje bogactwo materiałów – gładkiego drewna, połyskliwego brązu, szorstkiego betonu. Schody centralnego pomiesz-

czenia powtarzają jedynie swą wielkością pierwotne rozwiązanie, nasuwając na myśl architekturę staroegipską, zupełnie uzasadnioną w domu Nefretete. Po powrocie rzeźby do centrum miasta ochrania ją teraz celowo przeskalowana witryna, zaprojektowana przez słynnego designera Michele De Lucchiego.

W kręgach Stowarzyszenia Historyczny Berlin odbudowa Neues Museum została uznana za usankcjonowanie powojennego przygnębienia, a schody imponującego holu określone mianem „wielkiego potwora” rodem z wizji ulubionego architekta Hitlera – Alberta Speera¹². Dyrekcja instytucji i Chipperfield racjonalnie odpierają jednak zarzuty kierowane pod adresem, jak mówią, „muzeum oryginałów”. Bo nawet gdyby przyjął zasadność pełnej rekonstrukcji, do którego etapu dziejów gmachu należałoby się odwołać? Wiadomo bowiem na przykład, że tematycznie powiązane z konkretnymi eksponatami dekoracje już kilka lat po otwarciu muzeum przestały pasować do nowych koncepcji wystawienniczych. A eksponowano tam i egipskie autentyki, i gipsowe odlewy dzieł antyku czy renesansu, i reprodukcje graficzne, i kolekcję ludoznawczą. W 1919 r. wprowadzono w części pomieszczeń neutralne tło ścian, a w 1936 r. rozszerzono jeszcze tę ideę „białej galerii” z okazji olimpiady. Nadwerżone działaniem czasu polichromie stały się dziś abstrakcyjną scenarią, niekolidującą z narracją ekspozycji dzieł egipskiego i prehistorycznego.

Zdecydowana postawa Berlińskich Muzeów Państwowych, broniących zasad Karty Weneckiej, ma też inny kontekst. Ostatnim etapem odbudowy wyspy na Szprewie ma być rekonstrukcja zamku królewskiego. Nad owym zabytkiem, zburzonym ze względów politycznych w 1950 r., kuratelę objęły kręgi konserwatywne, usiłujące obronić niekonsekwentny projekt monarszej siedziby autorstwa Franka Stelli: odtworzenia trzech elewacji Schlüterowskich z pominięciem czwartej, gotycko-renesansowej, zastąpionej nowoczesną¹³. Wewnątrz mają się znaleźć połączone zbiory etnograficzne Berlińskich Muzeów Państwowych, kolekcje Uniwersytetu Humboldtów oraz Biblioteki Centralnej i Krajowej, odwołujące się do idei pierwszej królewskiej kunstkamery. Wraz z eksponatami pozostałych gmachów wyspy dopełniłyby one wizję azylu zarówno sztuk, jak i nauk. „Wzorcowość” odbudowy Neues Museum jest więc kierowana nie tyle do międzynarodowej publiczności, co do tych, którzy zdecydowali o kształcie najbliższego sąsiedztwa autentycznych dzieł Schinkla, Stülera, Ihnego i Messela.

Przypisy

¹ Do historii królewskiej kamery nawiązano podczas prezentacji idei przyszłego Humboldt-Forum – zob. *Anders zur Welt kommen. Das Humboldt-Forum im Schloss. Ein Werkstattblick*, red. C. Grundmann, przewodnik po wystawie, Berlin 2009.

² Zagadnieniu temu poświęcono obszerną literaturę. Dzieje poszczególnych gmachów, skrótove biografie artystyczne ich budowniczych oraz sylwetki architektów czuwających obecnie nad ich adaptacją przybliżyła *Die Neue Museumsinsel. Der Mythos – der Plan – die Vision*, red. C. Wedel, Berlin 2002, *passim*. Zob. też: PK. Schuster, *Berliner Museumspläne*, [w:] *Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein europäisches Projekt*, red. A. Lepik, katalog wystawy, Berlin 2000, s. 11-24; G. Schade, *Tradition und Gegenwart. Zur Geschichte der Museumsinsel*, [w:] *Ibidem*, s. 25-37.

³ Pełny napis z fryzu Altes Museum brzmi *Fridericus Guilelmus III Studio Antiquitatis Omnigenae et Artium Liberalium Museum Constituit MDCCCXXVIII (Fryderyk Wilhelm III dla studiowania starożytności wszelkich i sztuk wyzwolonych muzeum ustanowił w 1828)*.

⁴ Berlińskie Muzea Państwowe poświęciły architektowi, w setną rocznicę śmierci, monograficzną ekspozycję „Alfred Messel 1853-1909. Visionär der Großstadt”. Jej katalog opracowali E. Blauert, R. Habel, H.D. Nägelke, C. Schmidt, München 2009.

⁵ Por. *Das Neue Museum, Berlin. Der Bauzustand um 1900. Fotografien von Andres Kilger*, Berlin-München 2009.

⁶ G. Holan / Planungsgruppe Museumsinsel, *Der Masterplan Museumsinsel*, [w:] *Masterplan...*, *op. cit.*, s. 49-56; L. Fehn, *vom werden. Der Weg zum Masterplan – Strukturen der Umsetzung*, [w:] *Ibidem*, s. 57-62; *Die Neue Museumsinsel*, *op. cit.*, s. 68, 80, 100, 116.

⁷ Zob. *Giorgio Grassi. Quattro Musei*, katalog wystawy, Napoli 1999, *passim*, tu s. 22-31.

⁸ *Karta Wenecka. Postanowienia i uchwały II Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków*, Wenecja 1964, art. 12; <http://www.icomos-poland.org/pdf/KARTA%20WENECKA.pdf> (data dostępu: 15.06.2010). Szerzej na ten temat w kontekście muzeum: R. Nys, *Der Ver-rat durch Fälschung*, [w:] *Neues Museum Berlin*, red. R. Nys, M. Reichert, Köln 2009, s. 145-156.

⁹ Zob. F. Jäger, *Intervention auf leisen Sohlen – der Londoner Architekt David Chipperfield*, [w:] *Die Neue Museumsinsel...*, *op. cit.*, s. 144-147; *Gedanken von David Chipperfield*, [w:] *Ibidem*, s. 148-155.

Otwarcie gmachu towarzyszyła publikacja licznych opracowań dotyczących jego historii i ostatniej restauracji – m.in.: *Das Neue Museum. Wie lässt man eine Ruine in Würde wiederaufstehen?*, „architektur + bauphysik” Oktober 2009, nr 13, *passim*; *Neues Museum. Architektur, Sammlung*,

Geschichte, red. E. Blauert, A. Bähr, Berlin 2009; *Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Weltkulturerbe*, red. O.G. Hamm, Leipzig 2009; *Neues Museum*, red. A. Lepik, Ostfildern 2009; F. Seyfried, *Neues Museum Berlin. Aegyptisches Museum und Papyrusensammlung, Museum für Vor- und Frühgeschichte*, przewodnik muzealny, München-Berlin-London-New York 2009; A. von Buttlar, *Neues Museum Berlin. Architekturführer*, Berlin-München 2010. Szczególną pozycję na tej liście zajmuje książka *Neues Museum Berlin*, *op. cit.*, zawierająca eseje m.in. Kennetha Framptona, Juliana Harrapa, Josepha Rykwerta i Álvara Sizy oraz zdjęcia jednej z najbardziej dziś cenionych fotografek, Candidy Höfer.

¹⁰ Londyńskie Design Museum poświęciło architektowi ekspozycję monograficzną – zob. *David Chipperfield Architects. Form Matters*, red. R. Nys, katalog wystawy, Cologne 2009.

¹¹ Por. *Egon Eiermann 1904-1970*, red. A. Jaeggi, katalog wystawy, Ostfildern 2004, s. 126-129. Fasada budynku berlińskiej galerii nasuwa także na myśl realizację Alda van Eycka dla Galerie Schmela w Düsseldorfie (1967-1971): *Aldo van Eyck. Works*, oprac. V. Ligtelijn, Basel-Boston-Berlin 1999, s. 156-159.

¹² *Nefertiti's New Berlin Home Wins British Architect Fans*, Foes – C. Hickley dla agencji prasowej Bloomberg, 27.09.2007; <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601100&sid=aO3YwWId.TyM> (data dostępu: 15.06.2010).

¹³ *Gedanken zum Schloss und Humboldtforum. Der Sieger des Wettbewerbs über die Umsetzung des Projektes, seine architektonischen Ideen und den konkurrierenden Entwurf von Kühn-Malvezzi*, „Berliner Extrablatt. Neueste und gründliche Informationen zur Wiedererrichtung des Schlosses – Bau des Humboldtforums“, November 2009, nr 6, s. 4-7; tutaj też przedruk przełomowego dla kwestii odbudowy zamku eseju: WJ. Siedler, *Das Schloss lag nicht in Berlin – Berlin war das Schloss* [1991], s. 22-27. Skrajnie odmienną wizję, zgodną z nowoczesnymi przekonaniami konserwatorskimi, bo utrzymaną we współczesnych formach, zaprezentował swego czasu także Chipperfield – zob. *Das Schloss? Entwürfe zur Mitte Berlins, Architektenentwürfe von Brenner, Mateo, Schultes, Chipperfield, Kohlhoff, Wilson, van Berkel*, katalog wystawy, Berlin 1993. Rozpoczęcie prac budowlanych przesunięto ze względu na kryzys gospodarczy na 2014 r., co znów otworzyło pole do debat nad przyszłym kształtem architektonicznym zamku: A. Kilb, *Fluch der Fassade?*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 11.06.2010, <http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EA96478FA9FB946188E64006BC8036406~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (data dostępu: 15.06.2010).

Szymon Piotr Kubiak

Museum of Originals About the Berlin “Art and Science Haven” and the Concept of Rebuilding the Neues Museum

Neues Museum in Berlin was opened on 16 October 2009. This event attracted attention of a large audience, both specialists and laypeople, for two reasons. First of all the edifice, designed and raised in the years 1843-1855 by Friedrich August Stüler, remained, until that day, the only exhibition building on the so-called Museum Island which has not been made available to the public since 1945. Secondly, the concept of its restoration, initiated in 1993 during an international architectural contest, stirred up strong emotions. Many reputable designers, at the lead of Frank O. Gehry, participated in that competition, the purpose of which was also to create a concept of restoration of the entire complex. Although the first award was granted to a tradition-loving rationalist – Giorgio Grassi, the decision of the competition jury was criticized by conservative circles of historical souvenir lovers. They insisted on meticulous restoration of the prewar version of the building, including the interior design of Neues Museum and reconstruction of the nearby outbuild-

ing, pulled down already at the end of 30's in the 20th century. The project was not put into effect and the competition (limited to the five finalists of the previous contest) was organised again in 1997. This time David Chipperfield was selected, and he was entrusted also with drawing up of an urban plan of the Museum Island. His vision turned out to be radically modern and consistent with provisions of the so-called Venice Charter (1964), which condemned reconstruction of historical monuments as a process which, from a visual point of view, misrepresents their history.

The text presents the implementation of the Chipperfield's project on the background of the Museum Island's history. It outlines the problem of the project's ideological and formal genesis and indicates the contemporary context of the undertaking, related to the initiative (which has been discussed since the German reunification) of reconstructing the royal palace in Berlin.

□



**Konferencje,
konkursy**

Jacek Górka, Karolina Wojtaś-Kudon

SYBILLA

KONKURS NA WYDARZENIE MUZEALNE ROKU

deja powołania do życia konkursu na najwybitniejsze dokonania w obszarze działalności muzealnej zrodziła się trzydzieści lat temu. W 1980 r. zespół ekspertów w Ministerstwie Kultury określił założenia i zasady regulaminowe, po czym ogłoszono nabór zgłoszeń do pierwszej edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku. Od tego czasu wyróżnienie w konkursie jest najwyższą formą uznania osiągnięć w polskim muzealnictwie.

Przez trzydzieści lat konkurs zmieniał się pod względem m.in. sposobu wyłaniania i nagradzania zwycięzców, przyznawanych nagród, powoływania i pracy jury. Określone jednak na samym początku przez jego inicjatorów główne założenie nagradzania i upowszechniania najwybitniejszych osiągnięć ze wszystkich obszarów działalności muzealnej pozostało niezmienione.

Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie było pierwszą instytucją, której Ministerstwo Kultury powierzyło organizację konkursu. Regulamin przewidywał wówczas możliwość nadesłania przez każde z polskich muzeów prezentacji jednego zrealizowanego projektu, bez względu na jego charakter. Formuła była bardzo uproszczona, nie przewidywała podziału na kategorie tematyczne, traktując wszystkie zgłoszenia na równi. Sytuacja taka stawiała przed Ogólnopolską Komisją Ocen – jury konkursu – karkołomne zadanie dokonania wyboru najlepszych spośród często trudno porównywalnych projektów, reprezentujących różne dziedziny statutowej działalności muzeów.

W początkowym okresie konkurs nie cieszył się dużym zainteresowaniem. Ze wszystkich uprawnionych regulaminem instytucji służyło około 30 zgłoszeń z zakresu gromadzenia zbiorów, dokonań naukowych, konserwacji, wystaw stałych i czasowych, działalności oświatowej. Z roku na rok liczba ta systematycznie wzrastała.

W 1990 r. na konkurs wpłynęło 70 zgłoszeń. Regulamin nakazywał wówczas komisji ocenę projektów pod względem wartości merytorycznej, na którą składało się ich znaczenie naukowo-dokumentalne, walory estetyczne, dydaktyczno-wychowawcze, zaangażowane środki, warunki organizacyjno-finansowe danego muzeum. Od 1993 r. wprowadzono istotną zmianę w skali ocen, ustanawiając Grand Prix, nagrodę specjalną, nagrody I, II i III stopnia oraz wyróżnienia.

Przełomowym dla konkursu był rok 2000, w którym Ministerstwo Kultury powierzyło jego realizację Muzeum Narodowemu w Warszawie. Nadana wówczas konkursowi nowa nazwa, Wydarzenie Muzealne Roku – *Sybilla*, obowiązuje do dzisiaj. Odtąd *Sybilla*, mitologiczna postać wieszczki przepowiadającej przyszłość, stała się patronką konkursu. Imieniem *Sybilli* nazwano również zaprojektowane i wykonane przez wybitną rzeźbiarkę Zofię Wolską statuetki wręczane laureatom konkursu w trakcie kolejnych jego edycji do 2008 roku.

Niezmiernie ważną wprowadzoną wówczas zmianą regulaminową było ustanowienie dziesięciu kategorii konkursowych obejmujących różne dziedziny działalności muzealnej. Zabieg ten niewątpliwie uporządkował i ułatwił ocenę zgłaszanych projektów. Nie musiały już ze sobą konkurować obszary muzealnej działalności o całkowicie odmiennym charakterze. Jury zyskało przez to większą swobodę w zestawianiu, ocenie i wyborze najlepszych zgłoszeń. Regulamin przewidywał wyróżnienia w ramach następujących kategorii: 1. wystawy sztuki, 2. wystawy archeologiczne, 3. wystawy historyczne, biograficzne i literackie, 4. wystawy etnograficzne, 5. wystawy przyrodnicze, techniczne i medyczne, 6. publikacje, 7. programy edukacyjne, oświatowo-wychowawcze i promocyjne, 8. osiągnięcia z zakresu działalności naukowej, 9. dokonania z zakresu konserwacji, 10. dokonania z zakresu zarządzania

i organizacji. Do roku 2003 przyznawano również nagrody w ramach kategorii wystawy zorganizowane ze zbiorów zagranicznych. Zrezygnowano z niej z powodu zbyt małej liczby napływających zgłoszeń. W walce o Grand Prix i nagrody w poszczególnych kategoriach zabiegały instytucje muzealne, które zgodnie z regulaminem mogły składać po jednej propozycji w każdej z nich. Nie było jednak możliwości, aby zgłosić projekt (np. wystawę) bądź jakkolwiek jego część (katalog, plan promocji) w innej kategorii. Następowo stopniowe zwiększenie zainteresowania konkursem, o czym najlepiej świadczy rosnąca z roku na rok liczba przesyłanych zgłoszeń – z 90 w roku 2000 do ponad 200 w 2010. Było to niewątpliwie zasługą wprowadzonych wówczas zmian, jak również większej aktywności programowej samych muzeów.

W 2006 r. organizator wydarzenia, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wprowadziło nowe zasady powoływania jury konkursu. Do tej pory w gronie jurorów zasiadali zaproszeni przez organizatora dyrektorzy muzeów, muzeolodzy, osoby silnie związane z muzealnictwem. Posiedzenie XXVI edycji obradowało w zupełnie zmienionym składzie. Do grona jurorów zostali zaproszeni przedstawiciele świata naukowego, historycy i krytycy sztuki, kulturoznawcy.

Jacek Górka, Karolina Wojtaś-Kudon

Sybilla – Competition for the Museum Event of the Year

The idea to create a competition for the most outstanding achievements in museum activity emerged in 1980, when the Ministry of Culture determined the principles and rules of such competition and invited potential participants to send their applications for the first edition of the Polish Nationwide Competition for the Most Interesting Museum Event of the Year.

For the last thirty years the competition has evolved in terms of the method of selection and rewarding of winners, granting of prizes, appointment and functioning of the jury etc. However, the main principle of rewarding and popularisation of the most outstanding achievements from all areas of museum activity has not changed. Initially, the organisation of the competition was entrusted to the State Archaeological Museum in Warsaw, and the very simplified formula of the competition did not assume any division into thematic categories. The jury of the competition had the difficult task of selecting winners from among largely different projects representing various fields of statutory activity of museums. The first editions of the competition did not arouse much interest, as only around 30 applications were sent for the selection stage; however, this number systematically grew in further years, reaching 70 in 1990. In 1993 an important change was introduced in the grading scale through establishment of the Grand Prix, special award, awards of the 1st, 2nd and 3rd level and distinctions.

Zasada ta została przyjęta również w kolejnych edycjach konkursu.

Zmiana w systemie wyłaniania zwycięzców została wprowadzona w 2009 roku. Zrezygnowano wówczas z nagrody Grand Prix, trójstopniowego nagradzania zgłoszeń w ramach każdej z kategorii i przyznawania wyróżnień. Wprowadzono system nominacji do nagrody głównej w danej kategorii i wytypowania spośród nominowanych zwycięzcy. Dzięki takiemu rozwiązaniu wszystkie projekty, które uzyskały nominacje, były równie ważne. System ten – wzorowany na filmowych Oscarach – wzmocnił rangę pierwszego miejsca, usprawnił przebieg gali wręczenia nagród i zwiększył emocje wśród jej uczestników.

Uroczysta gala trzydziestej edycji Sybilli w 2010 r. odbyła się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Decyzją organizatora konkursu kolejną zrealizuje Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków. Dla Muzeum Narodowego było to więc pożegnanie z konkursem po dziesięciu latach zajmowania się jego organizacją. *Sybilla* z całą pewnością będzie, podobnie jak w poprzednich latach, niejednokrotnie przechodzić modyfikacje regulaminowe i organizacyjne. Wydaje się jednak, że najważniejsze jest zachowanie charakteru tego wydarzenia jako święta muzeów i muzealników.

The real turning point for the competition was the year 2000, in which the Ministry of Culture entrusted its performance to the National Museum in Warsaw. The competition received a new name: *Sybilla* (*Sibyl*) – the Museum Event of the Year, which is valid until today. Since that year Sibyl, the mythological figure of the seeress, has become the patron of the competition. Another change was made by establishing the following categories: exhibitions – arts; archaeological, historical, biographical and literary; ethnographic, natural, technical and medical; publications, educational and promotional programmes, scientific achievements; achievements in the field of maintenance and organisation. The popularity of the competition gradually grew – in 2000 90 applications were received, and in 2010 there were over 200 of them. In 2009, the Grand Prix award, the three-stage rewarding of applications within each category and awarding of distinctions were abandoned. At the same time, a system of nominations for the main award in the given category and the selection of the winner from among nominated candidates was introduced. Modelled on the Oscars, this system strengthened the rank of the first place, improved the prize awarding process during the gala and made the competition more exciting for its participants. By the decision of the organiser, further editions of the competition will be carried out by the National Heritage Board of Poland from 2011. □

Konkurs Wydarzenie Muzealne Roku

Sybilla

„Wydarzenie Muzealne Roku - Sybilla” jest corocznym konkursem ogłaszającym i nadzorowanym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Od tego roku instytucją realizującą procedurę konkursową jest Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.

Celem konkursu jest wyłonienie i promocja najlepszych wydarzeń kulturalnych zorganizowanych przez polskie muzea oraz uhonorowanie autorów i realizatorów wyróżniających się dokonań muzealnych.

Konkurs jest realizowany w następujących kategoriach:

- a. wystawy sztuki (stałe i czasowe),
- b. wystawy historyczne (stałe i czasowe),
- c. wystawy etnograficzne i archeologiczne (stałe i czasowe),
- d. wystawy przyrodnicze (stałe i czasowe),
- e. wystawy techniki (stałe i czasowe),
- f. wystawy i inne przedsięwzięcia o tematyce martyrologicznej (stałe i czasowe),
- g. opracowania naukowe, publikacje i wydawnictwa multimedialne,
- h. konserwacja muzealiów,
- i. przedsięwzięcia edukacyjne,
- j. zarządzanie i organizacja, w tym inwestycje muzealne.

W konkursie mogą uczestniczyć wszystkie muzea na terenie RP w rozumieniu obowiązującej ustawy o muzeach, tj. takie, których statut lub regulamin został uzgodniony z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Szczegółowe informacje dotyczące konkursu znajdują Państwo w regulaminie, który wraz z kartą zgłoszeniową można pobrać ze strony internetowej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków www.zabytek.pl.

W razie pytań lub wątpliwości prosimy o kontakt na adres sybilla@kobidz.pl lub telefonicznie pod numerem 22 826 02 39 w. 115.

Zgłoszenia należy nadesłać do 28 lutego 2011 roku



KRAJOWY OŚRODEK
BADAŃ I DOKUMENTACJI ZABYTKÓW
NATIONAL HERITAGE BOARD OF POLAND

Paulina Florjanowicz

KOMENTARZ DO NOWEGO REGULAMINU KONKURSU SYBILLA

Prezentujemy Państwu nowy regulamin Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku – *Sybilla*. Decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego od roku 2010 za organizację tego projektu odpowiada Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków. Zmiany wprowadzone w regulaminie były przedmiotem ożywionych dyskusji na wielu forach: w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wśród członków Rady Muzeów, na posiedzeniach Kapituły *Sybilli* oraz w samym KOBiDZ. Zgłoszono dziesiątki postulatów, mających na celu dostosowanie konkursu do wyzwań współczesnego polskiego muzealnictwa.

Podjęliśmy to zadanie, licząc, że wspólnie uda nam się wzmocnić markę *Sybilli*, a poprzez to podkreślić ogromną rolę muzeów w procesie ochrony dziedzictwa i edukacji kulturalnej społeczeństwa oraz zachęcić do udziału w konkursie jeszcze większą liczbę placówek. Szczególnie zależy nam na zainteresowaniu tych muzeów, które dotychczas nie uczestniczyły w rywalizacji, a które realizują projekty o szczególnym znaczeniu. Skala muzeum nie jest tu istotna – co prawda nie wprowadzono osobnej kategorii dla tzw. „małych muzeów”, ale stało się tak tylko dlatego, że nie chcemy „małej” i „dużej” *Sybilli*. Szanse wszystkich są równe, a kryteria obiektywne.

Szczególny nacisk został położony na sformułowanie nowych kategorii konkursowych. Przede wszystkim dopuszczono do udziału w konkursie projekty nowych wystaw stałych, pod warunkiem że zostały otwarte w roku danej edycji konkursu. Wystawa stała to wizytówka każdego muzeum, ich modernizacja w najlepszy sposób pokazuje rozwój placówki.

Kolejna zmiana to wprowadzenie osobnej kategorii dla przedsięwzięć realizowanych w zakresie martyrologii. To bardzo trudny temat, ale i bardzo ważny. Dotychczas wnioski składane przez placówki muzeal-

ne upamiętniające tragiczne wydarzenia naszej historii miały trudność w rywalizacji w jednej kategorii z klasycznymi wydarzeniami z obszaru promocji sztuki czy popularyzacji historii. Uznaliśmy, że ogromna wartość tych projektów zasługuje na odrębną kategorię. Czas pokaże, czy mieliśmy rację.

Projekty z zakresu działalności naukowej i publikacje (w postaci tradycyjnej i multimedialnej) zostały połączone w jedną kategorię. Wynika to z przekonania, że każda działalność naukowa, aby odnieść realny efekt, wymaga upowszechnienia jej wyników, czy to w formie publikacji, czy innej.

Rozdzieleniu uległy z kolei pojęcia konserwacji w rozumieniu troski o muzealia i inwestycji w zabytkową infrastrukturę muzeów, w tym konserwacji zabytkowych nieruchomości. Przedsięwzięcia realizowane w obu tych obszarach mają ogromną wartość, ale naprawdę nie sposób ich ze sobą równać.

Dalsze zmiany w regulaminie mają charakter organizacyjny. Wprowadzono obowiązek składania pełnej wersji zgłoszenia także w formie elektronicznej. Jest to kluczowe dla systemu dwuetapowej oceny wydarzeń przez ekspertów – indywidualnej, a następnie zbiorowej podczas posiedzenia jury.

Wszystkie podjęte przez nas działania na rzecz zmian w *Sybilli* zmierzają do wzmocnienia roli polskich muzeów i wykorzystania ich potencjału. Sama forma nagrody też ulegnie zmianie. Nowa *Sybilla* to nowa statuetka – w chwili obecnej trwa konkurs dla młodych twórców na projekt tej rzeźby.

Czy nasze działania przyniosą sukces? Cóż, wszyscy przekonamy się już niebawem, w maju podczas obchodów Dnia Muzealnika wszystko się okaże. Formuła gali też będzie zresztą nowa. Miejsce także. Szczegóły oraz pełną wersję regulaminu konkursu znajdują Państwo na naszym portalu www.zabytek.pl

Zapraszamy!

Paulina Florjanowicz

Commentary to the New Rules and Regulations of the *Sybilla* Competition

We would like to present the new rules and regulations of the Competition for the Museum Event of the Year – *Sybilla*. Pursuant to the decision of the Minister of Culture and National Heritage, since this year responsibility for organising this project lies with the National Heritage Board of Poland. Changes introduced to the rules and regulations evoked lively discussions on numerous forums: in the Ministry of Culture and National Heritage, among members of the Council of Museums, at the meetings of the *Sybilla* jury, as well as in the National Heritage Board of Poland itself. Numerous proposals have been submitted with the purpose of adapting the competition to challenges of the modern Polish museology.

We have taken up this task hoping that together we may strengthen the *Sybilla* make, thus emphasizing an enormous role of museums in the process of heritage protection and cultural education of society and encouraging even more institutions to participate in the competition. We are particularly interested in winning the attention of museums which have not participated in the competition so far, and which are responsible for implementing projects of particular importance. The size of the museum is not relevant – indeed, there is no separate category for so called “small museums”, but this is due to the fact that we do not want to have a “small” and a “big” *Sybilla*. Everybody has equal chances and the criteria are objective.

Particular emphasis has been put on formulating new competition categories. First of all, projects of new permanent exhibitions have been admitted to the competition, on the condition that they are opened in the same year as the relevant edition of the competition. A permanent exhibition serves as a flagship of every museum, and its modernisation in the best way visualises the development of a given institution.

Another change is the introduction of a separate category for undertakings carried out within the scope of martyrdom. This is an extremely difficult subject but simultaneously a very impor-

tant one. So far applications submitted by museum institutions commemorating tragic events in our history faced difficulties in competing under the same category with events in the scope of promotion of art or popularisation of history. We believe that these projects deserve a separate category due to their enormous value. Time will show whether we are right.

Projects in the scope of scientific activity and publications (in the traditional and multimedia form) have been merged into one category. This results from the believe that each kind of scientific activity requires dissemination of its results, in the form of publications or otherwise, in order to bring actual effect. In turn, we decided to separate the notions of conservation within the meaning of taking care of exhibits and investments in the historic infrastructure of museums, including conservation of historic real property. Activities conducted in both areas are extremely valuable, however it is impossible to compare them.

Other changes to the rules and regulations are of organisational nature. It is now obligatory to submit a full version of the application also in an electronic format. This is crucial in the system of two-stage evaluation of events by experts – an individual and subsequently a collective one at the jury session.

All activities we have undertaken to introduce changes to *Sybilla* are aimed at strengthening the role of Polish museums and using their potential. The form of the prize itself has also been changed. The new *Sybilla* means a new statuette – currently there is a competition for young artists for design of this sculpture.

Will our efforts bring success? Well, we will all soon find out – in May during celebrations of the Day of a Museum Professional everything will become clear. Formula of the gala will also be new. The venue as well. Detailed information and full version of the rules and regulations of the competition are available on our portal www.zabytek.pl

Visit it and find out more!

REGULAMIN KONKURSU
o nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie WYDARZENIE MUZEALNE ROKU
SYBILLA

I. Postanowienia ogólne

Regulamin ustala zasady i warunki organizacji konkursu, wyłonienia laureatów oraz określa sposób powoływania i działania Jury konkursu przynajmniej to wyróżnienie. Konkurs ma charakter otwarty, bezpłatny i dobrowolny.

II. Organizator konkursu

1. Konkurs jest ogłaszany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
2. Nadzór nad konkursem sprawuje Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
3. Podmiotem realizującym procedurę konkursową w imieniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jest Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków z siedzibą w Warszawie, przy ul. Szwoleżerów 9, zwany dalej Organizatorem.

III. Cel konkursu

Celem konkursu jest wyłonienie i promocja najlepszych przedsięwzięć zorganizowanych przez polskie muzea, a tym samym wyrównywanie szans pomiędzy nimi poprzez:

1. Wybór najwybitniejszych osiągnięć z zakresu wszystkich dziedzin działalności muzealnej.
2. Wyrażenie uznania dla autorów i realizatorów wyróżniających się dokonań muzealnych.

IV. Adresaci konkursu

W konkursie mogą uczestniczyć wszystkie muzea na terenie RP w rozumieniu obowiązującej ustawy o muzeach, tj. takie, których statut lub regulamin został uzgodniony z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

V. Warunki uczestnictwa w konkursie

1. Do konkursu mogą być zgłaszane przedsięwzięcia muzealne z zakresu działalności muzeów w Polsce, których przynajmniej jednym z organizatorów jest zgłaszające muzeum.
2. Ocenie podlegają wyłącznie przedsięwzięcia, których realizacja zakończyła się w roku danej edycji konkursu.
3. Konkurs zostanie przeprowadzony w następujących kategoriach:
 - a. wystawy sztuki (stałe i czasowe),
 - b. wystawy historyczne (stałe i czasowe),
 - c. wystawy etnograficzne i archeologiczne (stałe i czasowe),
 - d. wystawy przyrodnicze (stałe i czasowe),
 - e. wystawy techniki (stałe i czasowe),
 - f. wystawy i inne przedsięwzięcia o tematyce martyrologicznej (stałe i czasowe),
 - g. opracowania naukowe, publikacje i wydawnictwa multimedialne,
 - h. konserwacja muzealiów,
 - i. przedsięwzięcia edukacyjne,
 - j. zarządzanie i organizacja, w tym inwestycje muzealne.
4. Prawo zgłoszenia kandydatur do konkursu mają muzea, które są organizatorem lub współorganizatorem przedsięwzięcia.
5. Każde zgłoszenie może być rozpatrywane tylko w jednej kategorii; nie ma możliwości zgłoszenia żadnej z jego części w innej kategorii.
6. Jury zastrzega sobie prawo do przesunięcia zgłoszenia do innej kategorii po uzyskaniu zgody muzeum.

VI. Zasady składania zgłoszeń

1. Każde muzeum może zgłosić maksymalnie trzy projekty w danej edycji konkursu, każde w innej kategorii.
2. Muzeum lub muzea będące współorganizatorami przedsięwzięcia, które deklarują udział w konkursie, przygotowują komplet dokumentacji zgłoszeniowej, na którą składają się:

- a. wypełniona karta uczestnictwa z uzasadnieniem zgłoszenia przedsięwzięcia do konkursu (według załączonego wzoru stanowiącego załącznik nr 1 do Regulaminu konkursu i dostępnego na stronie internetowej Organizatora),
 - b. wykaz załączonych materiałów,
 - c. dokumentacja prezentująca zgłaszane przedsięwzięcie, na którą składają się np.: program, katalog, foldery, informatory, plakaty, recenzje prasowe,
 - d. oświadczenie o akceptacji postanowień niniejszego Regulaminu,
 - e. elektroniczna wersja karty zgłoszenia i całej załączonej dokumentacji.
3. Załączone do karty uczestnictwa materiały powinny zostać opisane (nazwa muzeum, tytuł przedsięwzięcia) i ponumerowane.
 4. Uczestnictwo w konkursie jest równoznaczne z akceptacją warunków konkursu. Regulamin konkursu można pobrać ze strony internetowej www.zabytek.pl. Z chwilą dokonania zgłoszenia, osoby i organy wskazane w dokumentacji zgłoszeniowej jako zgłaszający stają się uczestnikami konkursu i zgadzają się na postanowienia niniejszego Regulaminu. Akceptacja Regulaminu przez uczestnika konkursu jest równoznaczna ze złożeniem oświadczenia następującej treści:

Zapoznałem się z Regulaminem i akceptuję jego wszystkie postanowienia. Dobrowolnie przystąpiłem do uczestnictwa w konkursie. Dane zawarte w zgłoszeniu są zgodne z prawdą. Oświadczam, że wszelkie treści, w tym dzieła, zdjęcia i dane osobowe udostępnione w związku z konkursem są prawdziwe i nie naruszają jakichkolwiek praw autorskich i osobistych. Jednocześnie oświadczam, iż osoby trzecie, których dane osobowe zostały wykorzystane w nadesłanej przez uczestnika projektu pracy, wyraziły zgodę na ich publikację.
 5. Po przesłaniu zgłoszenia uczestnik nie może dokonywać w nim żadnych zmian.
 6. Rzetelność i jakość przygotowania karty uczestnictwa i dokumentacji wpływa na ocenę zgłoszonego przedsięwzięcia przez Jury konkursu. Niespełnienie wymogów formalnych powoduje odrzucenie zgłoszenia.
 7. Nadesłane zgłoszenia prac wraz z dokumentacją pozostają w archiwum konkursu przez okres 3 lat od zakończenia danej edycji. Po upływie tego okresu tylko dokumentacja nagrodzonych i wyróżnionych prac pozostaje w Archiwum Konkursu *Sybilla* wieczyście, natomiast dokumentacja wszystkich nienagrodzonych i niewyróżnionych zgłoszeń jest odsyłana uczestnikom konkursu.
 8. Uczestnicy konkursu wyrażają zgodę na przetwarzanie danych osobowych w rozumieniu ustawy z dnia 29 sierpnia 1997 r. o ochronie danych osobowych (Dz.U. nr 133, poz. 833) przez Organizatora w celach prowadzenia konkursu, wyłaniania zwycięzców i przyznawania nagród.

VII. Miejsce i termin składania prac konkursowych

1. Komplet dokumentacji zgłoszeniowej należy przesłać na adres Organizatora:

Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków
ul. Szwoleżerów 9
00-464 Warszawa
z dopiskiem „Sybilla”
2. Elektroniczną wersję dokumentacji zgłoszeniowej należy przysyłać na adres e-mail: sybilla@kobidz.pl
3. Zgłoszenie konkursowe musi nastąpić w terminie od dnia ogłoszenia konkursu do końca lutego roku następującego po okresie obejmującym zgłoszenia konkursowe (decyduje data stempla pocztowego). W terminie tym musi być przesłana także elektroniczna wersja dokumentacji.
4. W uzasadnionych przypadkach Dyrektor Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków, w uzgodnieniu z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, może przedłużyć czas nadsyłania prac do konkursu.

VIII. Jury konkursu

1. Kontrolę nad prawidłowością przebiegu konkursu oraz ocenę prac konkursowych sprawuje Jury, składające się z osób posiadających dużą wiedzę w dziedzinie muzealnictwa i doświadczenie w organizowaniu działalności kulturalnej.

2. W Jury konkursu nie mogą zasiadać osoby zatrudnione w placówkach muzealnych.
3. Jury powołuje Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego na wniosek dyrektora Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków.
4. Kadencja Jury trwa rok.
5. W skład Jury wchodzi 12 członków.
6. Pracami Jury kierują Przewodniczący i Wiceprzewodniczący wybrani większością głosów przez członków Jury. Dla ważności obrad Jury wymagane jest quorum stanowiące dwie trzecie całkowitej liczby członków Jury, w tym obecność Przewodniczącego lub Wiceprzewodniczącego.
7. Skład Jury jest jawny i opublikowany na stronie internetowej Organizatora.
8. Członek Jury może w dowolnym momencie zrezygnować z członkostwa.
9. Nowi członkowie Jury mogą zostać powołani w trakcie trwania konkursu jedynie w przypadku gdy z przyczyn losowych udział któregoś z członków Jury nie będzie możliwy lub któryś z członków zrezygnuje z członkostwa w Jury.
10. Udział w pracach Jury jest płatny.
11. Członkowie Jury oceniają zgłoszenia indywidualnie, przyznając punkty według skali od 0 do 5, biorąc pod uwagę następujące kryteria (w zależności od ich adekwatności do danej kategorii): walory merytoryczne, walory edukacyjne, walory artystyczne, estetyczne i kompozycyjne, walory promocyjne, turystyczne i uczestnictwo.
12. W każdej kategorii (art. 3, ust. 1) nominowane są 4 zgłoszenia, które otrzymały największą liczbę punktów. W uzasadnionych przypadkach Jury może przyznać mniej nominacji w danej kategorii lub nie przyznać ich w ogóle.
13. Jury w czasie posiedzenia z 4 prac nominowanych w każdej kategorii wyłania zwycięzcę. Obrady Jury są tajne.
14. Z przebiegu konkursu Jury sporządza protokół, zawierający w szczególności listę zwycięzców oraz rodzaj nagrody przyznanej poszczególnym zwycięzcom.

IX. Nagrody

1. Jury przyznaje nagrody w kategoriach wymienionych w rozdziale V niniejszego Regulaminu.
2. W każdej kategorii jest 1 nagroda oraz 3 nominacje.
3. Nagrody są pieniężne, nominacje mają formę dyplomu.
4. Fundatorem nagród jest Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego. O wysokości przyznawanych nagród decyduje Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wysokość nagród jest w danej edycji konkursu równa.
5. Podawane kwoty nagród pieniężnych są kwotami brutto, podlegającymi opodatkowaniu zgodnie z obowiązującymi przepisami.
6. W uzasadnionych przypadkach Jury ma prawo nie przyznać nagród w poszczególnych kategoriach.
7. W przypadku zgłoszeń zbiorowych nagroda dzielona jest pomiędzy współorganizatorów proporcjonalnie do ich zaangażowania w nagrodzony projekt. Decyzję w tej sprawie podejmuje Jury.
8. Decyzję w sprawie wykorzystania przez nagrodzone muzeum środków pieniężnych przyznanych w ramach nagród podejmuje dyrektor nagrodzonej placówki. Nagrody pieniężne mogą być przeznaczone tylko na cele statutowe muzeum.
9. Laureaci konkursu są informowani o przyznaniu nagród pisemnie.

X. Rozstrzygnięcie konkursu

1. Wyniki konkursu są ogłaszane podczas obchodów Międzynarodowego Dnia Muzeów. W trakcie gali prezentowane są wszystkie projekty nominowane i nagrodzone.
2. Wyniki konkursu są podane do wiadomości publicznej na stronie internetowej www.zabytek.pl
3. O miejscu ogłoszenia wyników i wręczenia nagród decyduje Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

XI. Wykorzystanie prac

1. Organizatorzy konkursu zastrzegają prawo bezpłatnego wykorzystania fragmentów lub całości zgłoszeń konkursowych lub ich opublikowania w wybranych przez Organizatora publikacjach, w tym w formie

książkowej, gazetach, periodykach lub magazynach, jak również na stronach internetowych i w utworach audiowizualnych w celu promowania konkursu lub pracy konkursowej.

2. Szczegółowe warunki wykorzystania zgłoszeń zostaną uregulowane w odrębnej umowie pomiędzy Autorem pracy a Organizatorem.

XII. Organizacja konkursu

Sekretariat konkursu mieści się w siedzibie **Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków**, ul. Szwoleżerów 9, 00-464 Warszawa.

XIII. Postanowienia końcowe

1. Organizator konkursu nie ponosi odpowiedzialności za usługi pocztowe, kurierskie lub usługi poczty elektronicznej, z których korzystać będą uczestnicy konkursu. Organizator nie ponosi również odpowiedzialności za działania osób trzecich, związanych z organizacją konkursu oraz za szkody spowodowane podaniem błędnych lub nieaktualnych danych przez uczestników konkursu.
2. Organizator przewiduje możliwość zmiany Regulaminu konkursu, przerwania lub odwołania konkursu z ważnych przyczyn, jeżeli prowadzenie konkursu stanie się niemożliwe lub w znacznym stopniu utrudnione z uwagi na działania siły wyższej, a także z uwagi na zmiany obowiązującego prawa, wydanie decyzji administracyjnej lub prawomocnego orzeczenia sądowego mających wpływ na prowadzenie konkursu, pod warunkiem wcześniejszego podania tego faktu do publicznej wiadomości na stronie internetowej Organizatora.
3. We wszystkich szczegółowych kwestiach (jak również w wyjątkowych okolicznościach, nie objętych niniejszym Regulaminem) decyzje podejmuje Dyrektor Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków.

Maria Sołtysiak

IV EDYCJA KONKURSU MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA Warszawa 2010

Organizowany od czterech lat Konkurs Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – *Wierzba* niewątpliwie przyczynia się do popularyzowania i podnoszenia rangi działań podejmowanych przez mazowieckie placówki muzealne. Dzięki swojej formule odwołującej się do podstawowych, tradycyjnych zadań muzeów, a mianowicie chronienia, badania i eksponowania dziedzictwa kulturowego oraz kształtowania przez nie wartości estetycznych promuje subregiony oraz województwo mazowieckie. Konkurs na stałe wpisany już do kalendarza imprez kulturalnych na Mazowszu podnosi prestiż muzeów, wpływa na ich rozwój, a także jest wyrazem uznania dla ich pracy.

Z roku na rok wzrasta liczba muzeów zgłaszających się do udziału w konkursie. Na IV edycję *Wierzb*y wpłynęło 51 wniosków dotyczących: 37 – wystaw i 14 – imprez w plenerze, zorganizowanych przez mazowieckie muzea w 2009 roku.

Kapituła, korzystając z przysługującego prawa zgodnie z Regulaminem Konkursu, zdecydowała o dokonaniu podziału nagród w kategorii najciekawszej wystawy zorganizowanej w 2009 r. na *ex aequo* nagrody I, II i III za ekspozycje przygotowane przez „większe” i „mniejsze” muzea. Za kryterium podziału przyjęto liczbę etatów w poszczególnych placówkach. Swoją decyzję Kapituła umotywowwała chęcią równorzędnego nagrodzenia za urządzenie wystaw zarówno muzeów dużych, dysponujących znacznymi środkami finansowymi i liczną grupą pracowników, jak również małych placówek, które mając o wiele skromniejsze fundusze oraz nieliczny personel zorganizowały wystawy godne

nagrodzenia w konkursie. Swoją decyzją członkowie Kapituły pragną podkreślić dążność do „wyrównywania szans” – przynajmniej w eliminacjach do konkursu *Wierzba* – pomiędzy mazowieckimi muzeami zróżnicowanymi pod względem wielkości i kondycji finansowej.

Spośród nadesłanych wniosków 4 nie spełniły wymogów formalnych, gdyż organizatorem lub współorganizatorem zdarzenia nie było muzeum. Po rzetelnym zapoznaniu się z nadesłanymi na konkurs materiałami, wyłonieniu prac zakwalifikowanych do eliminacji i twórczej dyskusji członkowie Kapituły dokonali punktowej oceny poszczególnych zdarzeń zgodnie z Regulaminem Konkursu i najlepiej pojętym rozeznaniem i wiedzą. Zapadł werdykt, w myśl którego:

W kategorii wystaw przygotowanych przez **większe** muzea:

- pierwsze miejsce zajęła wystawa pt. „Święto Baroku. Sztuka w służbie prymasa Michała Stefana Radziejowskiego (1645-1705)” zorganizowana przez Muzeum Pałac w Wilanowie,
- drugie miejsce zajęła wystawa pt. „Historia maszyn i narzędzi rolniczych” zorganizowana przez Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu,
- trzecie miejsce zajęła wystawa pt. „Zakochany Chopin. Inspiracje Mazowieckie” zorganizowana przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Ex aequo w kategorii wystaw, przygotowanych przez **mniejsze** muzea:

- pierwsze miejsce zajęła wystawa pt. „Z bogactw



1. Niezwykła oś widokowa z lustrami, nawiązująca do sztuki baroku, biegnąca przez wystawę „Święto Baroku. Sztuka w służbie prymasa Michała Stefana Radziejowskiego (1645-1705)” w Muzeum Pałacu w Wilanowie – I miejsce w kategorii wystaw w „dużych” muzeach

1. Unusual overlook axis with mirrors, referring to the baroque art, running through the exhibition „Baroque Festival. Art in the service of the primate Michał Stefan Radziejowski (1645-1705)” in the Wilanów Palace Museum – 1st place in the category of exhibitions in “large” museums



2. Fragment wystawy „Historia maszyn i narzędzi rolniczych” w Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu – II miejsce w kategorii wystaw w „dużych” muzeach

2. Fragment of the exhibition „History of agricultural machines and tools” in Muzeum Wsi Radomskiej in Radom (Radom Countryside Museum) – 2nd place in the category of exhibitions in “large” museums

natury – sochocińskie guziki” zorganizowana przez Izbę Pamiątkową Guzikarstwa w Gminie Sochocin we współpracy z Muzeum Mazowieckim w Płocku,

- drugie miejsce zajęła „Wystawa Elementów Wypożyczenia Fortyfikacji Polskiej Okresu Międzywojennego” zorganizowana przez Muzeum Ziemi Makowskiej i Garnizonu Różan w Różanie,
- trzecie miejsce zajęła wystawa pt. „My Naród... 90 lat stosunków dyplomatycznych między Polską a USA” zorganizowana przez Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce.

Ponadto, Kapituła zdecydowała o przyznaniu w tej kategorii siedmiu wyróżnień honorowych dla następujących wystaw:

1. „Pupilla Libertatis. Wolne elekcje królów polskich 1573-1764” zorganizowanej przez Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Oddział Muzeum Woli.
2. „Z pamiątek starego subiekta” zorganizowanej przez Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
3. „Wojsko Polskie w II RP” zorganizowanej przez Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.
4. „Ja, Witold Gombrowicz” – ekspozycji stałej zorganizowanej przez Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.
5. „Jerzy Waldorff 1910-1999. Umarły – Znajomy –



3. Fragment wystawy „My Naród... 90 lat stosunków dyplomatycznych między Polską a USA” w Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce – III miejsce w kategorii wystaw w „małych” muzeach

3. Fragment of the exhibition „My Naród... 90 lat stosunków dyplomatycznych między Polską a USA” (“We, the Nation... 90 years of diplomatic relations between Poland and the USA”) in the Kazimierz Pułaski Museum in Warka – 3rd place in the category of exhibitions in “small” museums

4. Fragment ekspozycji stałej „Ja, Witold Gombrowicz” w Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli, nowo otwartym oddziale Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie – wyróżnienie honorowe w kategorii wystaw
4. Fragment of the permanent exhibition „Me, Witold Gombrowicz” in the Museum of Witold Gombrowicz in Wsola, a recently open department of the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw – honourable mention in the category of exhibitions
5. Jedna ze scen „Otwockiej Gry Miejskiej *Otwock 1939-1944*” zorganizowanej przez Muzeum Ziemi Otwockiej – I miejsce w kategorii imprez w plenerze
5. One of the scenes of „Otwocka Gra Miejska *Otwock 1939-1944*”, organised by the Muzeum Ziemi Otwockiej (Museum of the Otwock Region) – 1st place in the category of open air events
6. Spektakl „W poszukiwaniu skarbu Bony” w ramach „I Edukacyjnych Spotkań Teatralnych na Zamku w Liwie *Liwencja 2009*”, zorganizowanych przez Muzeum Zbrojownię na Zamku w Liwie – wyróżnienie honorowe w kategorii imprez w plenerze
6. A performance „W poszukiwaniu skarbów Bony” („In search of Bona’s treasures”) within „I Edukacyjne Spotkania Teatralne na Zamku w Liwie *Liwencja 2009*” (educational theatrical meetings in the Liw Castle), organised by the Museum Armoury in the Liw Castle – honourable mention in the category of open air events

(Wszystkie fot. z Archiwum Konkursu Mazowieckie Zdarzenia Muzealne *Wierzba*)

Kochany” zorganizowanej przez Muzeum Historyczne m.st. Warszawy.

6. „Żyrardów i okolice w okresie wojny i okupacji 1939-1945” zorganizowanej przez Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie.
7. „Kolekcja rzeźby ze zbiorów Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu” zorganizowanej przez Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu.

W kategorii imprez w plenerze:

- pierwsze miejsce zajęła impreza pt. „Otwocka Gra Miejska *Otwock 1939-1944*” zorganizowana przez Otwockie Centrum Kultury – Muzeum Ziemi Otwockiej,
- drugie miejsce zajęła impreza pt. „Warszawiacy śpiewają (nie) ZAKAZANE PIOSENKI” zorganizowana przez Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie,
- trzecie miejsce zajęła impreza pt. „V Festiwal Sztuki Opowiadania. Tęźnia Marzeń 2009” zorganizowana przez Storyteller Museum – Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści w Konstancinie-Jeziornie, Czarnowie.

Ponadto, Kapituła zdecydowała o przyznaniu w tej kategorii honorowego wyróżnienia dla imprezy pt.



„I Edukacyjne Spotkania Teatralne na Zamku w Liwie *Liwencja 2009*” zorganizowanej przez Muzeum Zbrojownię na Zamku w Liwie.

Uroczystość wręczenia nagród IV edycji *Wierzby* odbyła się 16 października 2010 r. w Mazowieckim

Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie*. Zaproszono na nią oprócz dyrektorów muzeów-zwycięzców także

komisarzy – osoby, które bezpośrednio poniosły trud organizacji wystaw i imprez w plenerze.

* W uroczystości brał udział Janusz Królik, wiceprzewodniczący Kapituły Konkursu *Wierzba*. Nasz Drogi Kolega zmarł nagle tydzień później – 23 października, podczas podróży do rodzinnego miasta, Siedlec. W osobie Pana Janusza straciliśmy inicjatora nagrody *Wierzba* i czynnego uczestnika prac jury wszystkich czterech edycji Konkursu. Jego wiedza merytoryczna, wieloletnie doświadczenie, zaangażowanie emocjonalne oraz serdeczny, przyjacielski stosunek do kolegów-muzealników i ich twórczych działań przyczyniły się do sprawnego przeprowadzenia obrad jury dotychczasowych edycji Konkursu oraz do spopularyzowania i podniesienia rangi zdarzeń muzealnych organizowanych przez muzea na Mazowszu. W tym numerze „Muzealnictwa” Pana Janusza wspomina Marian Sołtysiak.

Maria Sołtysiak

4th Edition of the Contest Mazowieckie Zdarzenia Muzealne *Wierzba* (Mazovian Museum Events – *A Willow*), Warsaw 2010

The Contest Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – *Wierzba*, which has been organised for four years now, contributes to promoting and increasing the importance of the activities undertaken by Mazovian museum institutions. Due to its formula which refers to the idea of protecting the cultural heritage and shaping aesthetic values, the competition promotes Mazovian Province and its subregions. With an already established place in the calendar of cultural events in Mazovia, the contest raises the prestige of museums, contributes to their development and is an expression of respect for their work. Year by year the number of museums which enter the contest increases. 51 applications were submitted to the 4th edition, including 37 concerning exhibitions and 14 referring to open air events organised by Mazovian museums in 2009.

The Committee of the contest, by exercising its right provided for by the Contest Regulations, decided to divide the category of the most interesting exhibition into the undertakings prepared by “larger” and “smaller” museums, assuming, as a

criterion for such a division, the number of full-time positions in particular institutions. The reason for the decision was to “even out the chances”, that is to grant equal awards for organisation of exhibitions to large museums which have considerable funds and a large number of employees at their disposal, as well as to small institutions, which, with much more meagre funds and few employees have organised the exhibitions which deserve to be awarded in the contest. In the category of exhibitions, the 1st, 2nd and 3rd award was granted *ex aequo* to “large” and “small” museums, apart from 7 honourable distinctions. 3 main awards and 1 honourable mention were awarded for open air events.

The presentation of awards ceremony of the 4th edition of *Wierzba* was held on 16 October 2010 in the Mazovian Centre of Art and Culture in Warsaw. Apart from the directors of the winning museums, the curators (the people who directly contributed to organisation of the awarded events) were also invited.

□

Maria Sołtysiak

X KONFERENCJA MUZEALNICTWA MORSKIEGO I RZECZNEGO TRZYMAJMY SIĘ MORZA Kołobrzeg, Muzeum Oręża Polskiego, 12-15 maja 2010 roku

Jubileuszowa X konferencja naukowa środowisk związanych z ochroną dziedzictwa kulturowego i tradycji morskiej i rzecznej tytułem „Trzymajmy się morza” nawiązywała do 92. rocznicy utworzenia Ligi Morskiej i Kolonialnej. Otrzymała się pod honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jej organizatorami byli: Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu i Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku. Na konferencję zapraszali: Witold Jabłoński – Wicemarszałek Województwa Zachodniopomorskiego, Artur Mackiewicz – Starosta Kołobrzegi, Janusz Gromek – Prezydent Miasta Kołobrzeg, Paweł Pawłowski – Dyrektor Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu, dr inż. Jerzy Litwin – Dyrektor Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku – kierownik naukowy konferencji.

Spośród członków Komitetu Honorowego konferencji trzy osoby były nieobecne – w tragicznej katastrofie prezydenckiego samolotu pod Smoleńskiem zginęli: Sebastian Karpiniuk – Poseł na Sejm RP, wiceadmirał Andrzej Karweta – dowódca Marynarki Wojennej RP oraz Bp gen. dyw. prof. dr hab. Tadeusz Płoski – Biskup Polowy WP. Obrady otworzono minutą ciszy, którą zebrani uczcili pamięć o tragicznie zmarłych.

1. Uczestnicy konferencji przed hotelem, w którym odbywały się obrady
1. Conference participants in front of the hotel where the sessions were held

Program konferencji obejmował dwudniową sesję naukową oraz dwudniową podróż studyjną szlakiem dobrych praktyk w muzeach i galeriach historycznych Pomorza Zachodniego. Konferencji towarzyszyły: wystawa retrospektywna Jerzego Ściesińskiego pt. „Na styku lądu i morza” oraz recital Jerzego Porębskiego „Z rybakami w świat – morskie opowieści z szantą w tle”.

W konferencji uczestniczyli przedstawiciele muzeów morskich i rzecznych, a także instytucji i stowarzyszeń zainteresowanych muzealnictwem i dziedzictwem morskim i rzecznym, również przedstawiciele organi-



zacji turystycznych i osoby zajmujące się tworzeniem oraz promocją produktów turystycznych.

Obrady toczyły się wokół tematów związanych z: edukacją morską i rzeczną, pracami naukowymi i badawczymi nadwodnego dziedzictwa kulturowego, tworzeniem produktów turystycznych z wykorzystaniem tego dziedzictwa. Referenci prezentowali stan aktualny i plany rozwojowe muzeów morskich i rzecznych, projekty i realizacje ekspozycji muzealnych oraz takie działania, jak strategie promocji i marketingu, zmierzające do ulepszenia komunikacji muzeów z odbiorcą i zacieśnienia więzów ze społecznością lokalną. Referenci w 20-minutowych wystąpieniach poruszyli m.in. następujące tematy:

W sesji I pt. **Wprowadzenie do tematyki konferencji**

- Dyrektor Muzeum Oręża w Kołobrzegu Paweł Pawłowski przedstawił projekty i założenia Kołobrzesckiego Skansenu Morskiego powstającego na uboczu, w oddali od portu w Kołobrzegu, w miejscu d. Twierdzy Kołobrzeg, w którym eksponowane będą okręty, jak: ORP „Fala”, kuter rakietowy ORP „Władysławowo”, kontrtorpedowiec ORP „Burza” oraz docelowo okręt podwodny typu COBEN. Ekspozycja okrętów udostępnionych do zwiedzania połączona będzie z lekcjami muzealnymi i działalnością rozrywkową.
- dr Hieronim Kroczyński, były wieloletni dyrektor Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu, omawiając najstarsze polskie tradycje morskie podkreślił, że historycznie Polska miała zawsze dostęp do morza – państwo Mieszka I było państwem morskim, które przyjęło chrzest i wrzucanie w Kołobrzegu w 1000 r. namaszczonego kamienia do morza było tego chrztu symbolem.
- prof. dr hab. Antoni Komorowski omówił pruską politykę morską XIX w., w wyniku której, chociażby przez fakt wznoszenia latarni morskich w portach, zostało zwiększone bezpieczeństwo żeglugi w rejonie Bałtyku Południowego.
- prof. dr Stanisław Januszewski zaprezentował zabytki Wrocławskiego Węzła Wodnego, omawiając ich aktualny stan zachowania, możliwości ratowania przed zniszczeniem oraz pokazując prace konserwatorskie wrocławskich studentów zmierzające do uratowania tych unikatowych zabytków techniki stanowiących dziedzictwo historycznej Odrzańskiej Drogi Wodnej.

W sesji II pt. **Programy konserwatorskie i badania naukowe**

- dr Robert Domżał omówił stan i perspektywy ochrony historycznych jednostek pływających

w Polsce. Wśród armatorów tych pływających zabytków wymienił: armatorów prywatnych – 11 obiektów, muzea – 9 obiektów i stowarzyszenia – 4 obiekty, z czego na wodzie znajduje się 18 z nich, pozostałe 6 przechowywane są na lądzie. 9 jednostek jest chronionych prawem, 15 niestety pozostaje poza ochroną prawną. Referent podkreślił konieczność opracowania i wydania drukiem katalogu historycznych jednostek pływających w Polsce, dając za przykład takie wydawnictwa ze Szwecji, Danii i Finlandii.

- Rafał Zahorski, właściciel prywatnego przedsiębiorstwa i zabytkowego statku „Bembrigde” zaprezentował interesującą historię tej jednostki. Przeszła ona długą drogę od momentu powstania w angielskiej stoczni w 1938 r., przez losy wojenne, powojenne, aż do jej podróży – po zakupie przez Polaka w 2006 r. za pośrednictwem Internetu – do portów: najpierw w Świnoujściu, a potem w Szczecinie. Referent omówił system budowania marki statku zabytkowego, na którym po zakończeniu kapitalnego remontu będzie się znajdować siedziba firmy oraz prywatne muzeum.
- Radosław Paternoga przedstawił dzieje powstania, funkcjonowania, zaginięcia i odnalezienia wyprodukowanego w 1937 r. w Warszawie jachtu „Kumka IV” – pierwszej polskiej, całkowicie spawanej jednostki pływającej, która po burzliwej historii trafiła do Muzeum Wisły w Tczewie, gdzie odrestaurowana jego siłami cieszy oko zwiedzających.
- dr Waldemar Ossowski omówił rezultaty projektu badawczego finansowanego przez Komitet Badań Naukowych pt. „Przemiany w skutnictwie rzeczonym w Polsce”, a w szczególności przemiany w sposobie uszczelniania łodzi i statków na przestrzeni wieków. Ta wiedza i stworzona typologia okazuje się bardzo przydatna przy datowaniu przypadkowo znalezionych wraków (np. wrak z Czarska w pow. piaseczyńskim – ogromny wrak statku rzecznoego z przełomu XV i XVI w., wrak z Sandomierza z 1570 r. czy wrak z Krosna Odrzańskiego z 1774 r.).
- dr Waldemar Kopczyński podzielił się z zebranymi refleksją nad badaniami przestrzeni kulturowej nadodrzańskiej bazy rybackiej w szczecińskiej dzielnicy Stołczyn. Baza powstała w latach 60. XX w., do dzisiaj pozostały z niej jedynie zamknięte przestrzenie sieciarni, wędzarni i smaźalni. Dawniej prężnie działająca baza to obecnie wyizolowana, zapomniana, nostalgiczna przestrzeń, ginące drzewa, zanikające nadbrzeże, zdewastowany sprzęt. Rybacy, którzy pozostali, są ostatni-

mi strażnikami wartości kulturowych tego miejsca, gdyż kultura rybacka to kultura zanikająca, wymagająca badań i zabiegów o zachowanie jej relikwów. W Szwecji, Norwegii i Danii prowadzone są na szerszą skalę badania przestrzeni kulturowych portów i baz rybackich nad Bałtykiem, będących częścią miejskich i małomiasteczkowych przestrzeni.

- Mirosław Kuklik scharakteryzował typy niewodów, czyli długich, grubych i mocnych sieci rybackich stosowanych na kaszubskim wybrzeżu Bałtyku, takich jak laskorn – niewód łososiowy, wóta – węgorzowy, growc – na przynętę, tónuk – podlodowy, czy ceza – ręczny. Opisał, w jaki sposób rybacy pracowali, używając poszczególnych typów niewodów, podkreślił konieczność gromadzenia i opracowywania tych – zanikających już – rodzajów sprzętu i technik połowowych.

W sesji III pt. **Działalność muzeów morskich i rzecznych**

- Wiktor Kowalczyk zaprezentował założenia programowe strony internetowej www.moja-rzeka.pl, której jest twórcą, a także administratorem. Ma ona stanowić forum wymiany informacji, wiedzy i osobistych refleksji osób, które profesjonalnie, emocjonalnie, życiowo i hobbystycznie czują się związane z problematyką rzeczną. Referent zaprosił wszystkich zainteresowanych do współpracy i kontaktu za pomocą adresu e-mail: redakcja@moja-rzeka.pl.
- Barbara Adamczewska opowiedziała historię portu i miasta Świnoujścia, dzieje rybołówstwa w tym miejscu oraz zaprezentowała działalność Muzeum Rybołówstwa Morskiego znajdującego się na pl. Rybaka 1 w Świnoujściu.
- Łukasz Gładysiak przedstawił referat obrazujący – na przykładzie Warty i Poznania – rolę rzeki w kształtowaniu infrastruktury obronnej miast. Podkreślił, że Warta historycznie miała dla Poznania ogromne znaczenie, gdyż dawała wodę, pracę i warunki do życia. Pełniła także funkcje obronne, które zostały bezpowrotnie stracone po 1945 r., po wysadzeniu Fortu Winiary.
- Jerzy Litwin w rozważaniach zatytułowanych „Czy poemat może być scenariuszem muzealnej ekspozycji?” zaprezentował koncepcję stałej wystawy w Muzeum Wisły w Tczewie, której scenariusz nawiązywać będzie do poematu obyczajowo-krajoznawczego autorstwa Sebastiana Fabiana Klonowica pt. *Flis, to jest spuszczenie statków Wisłą i inszymi rzekami do niej przypadającymi* – opublikowanego w Krakowie w 1595 roku. Klonowic

dostrzegł piękno w pracy flisaków, a nobilitacja tego zawodu w literaturze wpisała się w zainteresowania barokowych twórców nowymi tematami, dotychczas niepodjętymi. Fragmenty poematu stanowić będą słowny komentarz do planowanej wystawy.

Sesja IV **Komunikaty**

poświęcona była krótkim wystąpieniom omawiającym:

- rolę twórczości Karola Olgierda Borchardta w edukacji morskiej społeczeństwa i 50-lecie pierwszego wydania jego książki pt. *Znaczący Kapitan*, którą zaprezentowała Anna Ciemińska.
- zawiłe dzieje kolejnych siedzib i pozyskiwania zbiorów oraz dzień dzisiejszy i najbliższe perspektywy Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni, które przedstawił dyrektor placówki kmdr por. dr Sławomir Kudela.
- projekt „Fala za Falą”, jako przykład wykorzystania zabytkowych negatywów w działalności wystawienniczej, przedstawiony przez Lecha Trawickiego.
- działania edukacyjne w Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich, które opisał Andrzej Truszkowski.

Obrady pierwszego dnia sesji zakończyła dyskusja i formułowanie wniosków.

W drugim dniu kontynuowano omawianie tematyki morskiej i rzecznej w ramach następujących bloków tematycznych:

W sesji V pt. **Z dziejów żeglugi śródlądowej**

- dr Wiesław Skrobot przedstawił niektóre wartości kulturowe Kanału Elbląskiego i ich niewykorzystany potencjał edukacyjno-turystyczny. W 2. poł. XIX w., gdy Kanał Elbląski został uruchomiony, była to bardzo ważna dla gospodarki tych terenów, czyli Oberlandu (dziś Mazury Zachodnie) „żywa woda”, która połączyła Elbląg z Ostródą. Obecnie dziedzictwo związane z kanałem jest mało dostrzegane, znikają ostatnie jego relikty, a okoliczni mieszkańcy nie czują się emocjonalnie związani z tą ziemią, nasączoną tradycją i zabytkami.
- Andrzej Kobalczyk zaprezentował Skansen Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim i opisał sposoby oraz metody pozyskiwania do niego zabytków budownictwa nadwodnego. Zebrani poznali dramatyczne historie przejęcia – często tuż przed całkowitym zniszczeniem – młyna wodnego z Kuźnicy Żerechowskiej, budynku poczekalni kolejowej z przystanku Czarnocin (d. Wolbórka), budynku spichlerza z Ośrodka Hodowli Żubrów w Sma-

rdzewicach czy drewnianej toalety z dawnej rezydencji rosyjskich carów w Spale.

- inż. Zbigniew Zbroja zaprezentował nowe możliwości uprawiania aktywnej turystyki wodnej po otwarciu granicy między Polską a Niemcami w grudniu 2007 r. (wejście Polski do strefy Schengen). Szlak wodny Berlin – Szczecin – Bałtyk jest to najkrótsza droga z Berlina do Bałtyku. Z bazy w Berlinie wyruszają jachty, które Odrą przez Szczecin przemieszczają się w kierunku wysp: Uznam, Wolin i Rugii. Rozwija się „turystyka weekendowa”, promowana przez grupę partnerską działającą pod hasłem „woda, przyroda, przestrzeń” częściowo na obszarze Polski, częściowo Niemiec. Jachty mają możliwość zawinięcia do ok. 120 portów wokół regionu Pomorza.

Sesje: **VI** i **VII** nie miały tytułów, gdyż zaprezentowane referaty poruszały bardzo zróżnicowaną tematykę dotyczącą spraw morskich, rzecznych i innych, a mianowicie:

- Zbigniew Gonczaruk, omawiając różne rodzaje współczesnej turystyki i wymieniając m.in. agroturystykę (dawniej ładniej określana jako „wczasy pod gruszą”) czy pielgrzymowanie do znanych, uświęconych miejsc, wyróżnił „turystykę nostalgiczną”, a więc podróżowanie ludzi do miejsc z ich przeszłości, które wywołują miłe i tęskne wspomnienia i uczucia. Zachęcał do tego typu nostalgicznych podróży, które bardziej niż „turystyka sentymentalna” skłaniają podróżujących do głębokiego przeżywania i aktywnego spędzania wolnego czasu.
- Małgorzata Gąsior zaprezentowała Galerię Morską w Darłowie – zespół 13 kamiennych płyt umieszczonych na wschodnim falochronie w darłowskim porcie, które upamiętniają osoby i instytucje zasłużone dla miasta Darłowo i morskiego powiatu sławieńskiego.
- dr Andrzej Chludziński przedstawił historię i problemy etymologiczne nazwy rzeki Parsęta, o której – w tym właśnie brzmieniu hydronimu – pierwsze zapisy pojawiły się już w 1159 roku.
- Tomasz Bednarz opowiedział o międzynarodowym projekcie SeaSide w ramach którego Polska, Niemcy, Szwecja i Litwa na wystawie pt. „1 morze – 4 opowieści” promować będą Bałtyk jako region atrakcyjny turystycznie.
- Wojciech Ronowski zaprezentował historię rozwoju ośrodka latarnictwa morskiego w Roze wiu i pierwsze zdjęcia latarni morskiej z 1809 r. podkreślając, że od tego czasu wieża latarni była już udostępniana do zwiedzania. W planach jest

utworzenie w pobliżu latarni tzw. blizarium, czyli parku tematycznego poświęconego wielu latarniom morskich, w którym będą eksponowane także inne budynki historycznie związane bezpośrednio z rozewską latarnią, jak maszynownia, piekarnia i wędzarnia.

- Hubert Jando opowiedział pasjonującą historię o 7 konwojach ORP „Orzeł” – patrolach bojowych, które wykonał polski okręt podczas służby w II Flotylli okrętów podwodnych w Rosyth w Szkocji. Podczas 5. konwoju zatopił niemiecki okręt „Rio de Janeiro” transportujący oddziały szturmowe, które miały zaatakować Norwegię. Podczas 7. konwoju w maju 1940 r. zaginął w niewyjaśnionych okolicznościach. Wrak okrętu nie został dotąd odnaleziony.
- Jacek Bożek przedstawił projekt Stowarzyszenia Ekologiczno-Kulturalnego Klub Gaja pt. „Zaadoptuj rzekę”, polegający na skupieniu rozmaitych działań społecznych, które uczą dzieci, ale także dorosłych, jak szanować rzeki, jak stać się ich strażnikiem, opiekunem i przyjacielem. Różnego rodzaju spotkania, happeningi czy animacje namawiają ludzi do szanowania wody i ekonomicznego nią gospodarowania. Referent przypomniał, że 15 lipca w ramach międzynarodowego projektu „big jump” ludzie na całym świecie wchodzą do rzek, żeby zmanifestować swój dla nich szacunek i dbałość o naturalne środowisko.
- Ewa Otremba prezentując Salę Tradycji Akademii Morskiej w Gdyni opowiedziała, jak cenne dokumenty są w niej gromadzone, jak istotną rolę spełnia ten rodzaj ekspozycji w dokumentowaniu historii polskiego szkolnictwa morskiego i jak bardzo ta dokumentacja i wiedza ważne są dla młodych pokoleń uczących się w akademii.
- Marek Słaby przedstawił pierwszą w Polsce Morską Bibliotekę Cyfrową, która zajmuje się archiwizacją druków najstarszych, prowadzi prace badawcze, a także prezentuje dorobek polskiej myśli z tej dziedziny. Włączając się w europejski projekt EUROPEANA dążący do udostępniania całego dziedzictwa kulturowego w Europie, MBC jest źródłem wiedzy o najcenniejszych wydawnictwach w Polsce związanych z szeroko pojętą tematyką morską i rzeczną.
- Józef Wąsiewski, dyrektor Urzędu Morskiego w Gdyni, prezes Ligi Morskiej w Polsce, autor Wirtualnego Muzeum Ligi Morskiej www.ocali-codzapomnienia.edu pokazał odznaki i symbole stosowane przez ligi morskie na świecie.

Drugi dzień obrad zakończyło wystąpienie Jadwigi Klim podsumowujące 10 dotychczas zorganizowanych Konferencji Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego oraz dyskusja i sformułowanie wniosków końcowych.

Trzeciego dnia uczestnicy konferencji pojechali na objazd studyjny szlakiem dobrych praktyk w muzeach i galeriach historycznych Pomorza Zachodniego. Była to podróż tematyczna wzdłuż wybrzeża Bałtyku, podczas której zapoznano się ze stanem placówek muzealnych gmin województwa zachodniopomorskiego. Zobaczono most segmentowy Bayleya z okresu II wojny światowej w Dźwirzynie i bazę lotnictwa morskiego w Rogowie – obecnie siedzibę Muzeum i Fundacji Fort Rogowo – miejsce tworzonego Muzeum Lotnictwa i Obrony Powietrznej. W Niechorzu zwiedzono Muzeum Rybołówstwa Morskiego oraz Latarnię Morską z 1866 r. i opaskę zabezpieczającą brzeg klifowy wzniesioną w latach 1914-1915. W ramach Wirtualnego Muzeum Historii Trzęsacza na 15 Południku zobaczono ruiny kościoła na klifie w Trzęsaczu. Następnie uczestnicy konferencji przejechali do Świnoujścia i tam, po zwiedzeniu Muzeum Rybołówstwa Morskiego, odbył się rejs po porcie wojennym kutrami Marynarki Wojennej, które przycumowały do

Fortu Gerharda. W forcie obejrzano Muzeum Obrony Wybrzeża w Świnoujściu – Fort Gerharda, gdzie zebrani aktywnie uczestniczyli w rekonstrukcji historycznej na temat szkolenia pruskich żołnierzy oraz w „Biesiadzie artyleryjskiej”.

Ostatniego dnia konferencji, w ramach podróży szlakiem militarnej historii miasta „Twierdza Kołobrzeg”, uczestnicy zwiedzili dwa oddziały Muzeum Oręża Polskiego: Historii Miasta i Dzieje Oręża Polskiego, w Porcie Rybackim zobaczyli Kołobrzeski Skansen Morski i obejrżeli Punkt Bazowania Marynarki Wojennej – Baterię Artylerii Stałej BAS 19.

X Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego w Kołobrzegu osiągnęła wysoki poziom naukowy. Była spotkaniem wybitnych profesjonalistów, ale także społeczników i miłośników zabytków, którzy gromadzą, prowadzą badania naukowe i eksponują obiekty nadwodnego dziedzictwa kulturowego. Przedstawione w założeniach konferencji cele zostały osiągnięte: liczne i na wysokim poziomie merytorycznym wystąpienia potwierdziły wagę i znaczenie ochrony i upowszechniania dziedzictwa morskiego i rzeczno-ego dla podkreślania znaczenia Bałtyku w polskiej kulturze i tradycji.



2. Podczas objazdu studyjnego szlakiem dobrych praktyk muzeów Pomorza Zachodniego uczestnicy konferencji w bazie lotnictwa morskiego w Rogowie zwiedzili hangar, będący obecnie siedzibą Muzeum i Fundacji Fort Rogowo
2. During the study tour along the good practice trail in museums in Western Pomerania, the conference participants visited a hangar which is currently the seat of Fort Rogowo Museum Foundation in the headquarters of naval aviation



3. W Muzeum Obrony Wybrzeża w Świnoujściu – Fortie Gerharda goście aktywnie uczestniczyli w rekonstrukcji historycznej dotyczącej szkolenia pruskich żołnierzy
3. In the Museum of Coastal Defence in Świnoujście in Gerhard's Fort, the guests actively participated in historical reconstruction of the training of Prussian soldiers

Maria Soltysiak

10th Conference of Maritime and River Museology *Let us stay close to the sea*, Museum of Polish Arms in Kołobrzeg, May 12-15, 2010

The 10th jubilee scientific conference, bringing together milieus involved in the protection of cultural heritage and maritime and river tradition, entitled “Let us stay close to the sea” made references to the 92nd anniversary of establishment of the Maritime and Colonial League. It was held under the honorary auspices of the Minister of Culture and National Heritage. The conference was organised by the Museum of Polish Arms in Kołobrzeg and the Polish Maritime Museum in Gdańsk.

The conference programme encompassed a two-day academic session and a two-day study tour; it was accompanied by a retrospective exhibition of Jerzy Ścieszński entitled “At the Meeting Point of Land and Sea” and a recital of Jerzy Porębski “In the Company of Fishermen: Marine Stories and Shanties”.

The conference was attended by representatives of museums, institutions and associations which take interest in museology and maritime and river heritage, as well as representatives of tourist organisations and persons involved in creation and promotion of tourist products. The sessions were devoted to subjects related to maritime and river education, scientific studies and research on aquatic cultural heritage and creation of touristic products on the basis of this heritage. Within the framework

of sessions entitled “Conservation Programmes and Scientific Research”, “Operation of Maritime and River Museums”, “From the History of Inland Sailing”, the lecturers presented the current state and development plans of maritime and river museums, projects and preparation of museum exhibitions and such activities as promotion and marketing strategies, aimed at improvement of communication between the museums and the visitors and tightening of the relations with local communities.

The study tour along the good practice trail in museums and historic galleries of Western Pomerania constituted a thematic journey along the coast of the Baltic Sea in the course of which the participants became acquainted with the condition of museum facilities in the communes of Western Pomerania Province. The last day was a trip allowing the participants to get acquainted with the military history of the “Kołobrzeg Stronghold”.

The 10th Conference of Maritime and River Museology in Kołobrzeg was marked by high scientific level. It was a meeting of illustrious professionals, as well as involved citizens and lovers of monuments who collect items of interest, conduct scientific research and present exhibits of aquatic cultural heritage.

□



Recenzije

Marcin Szelaq

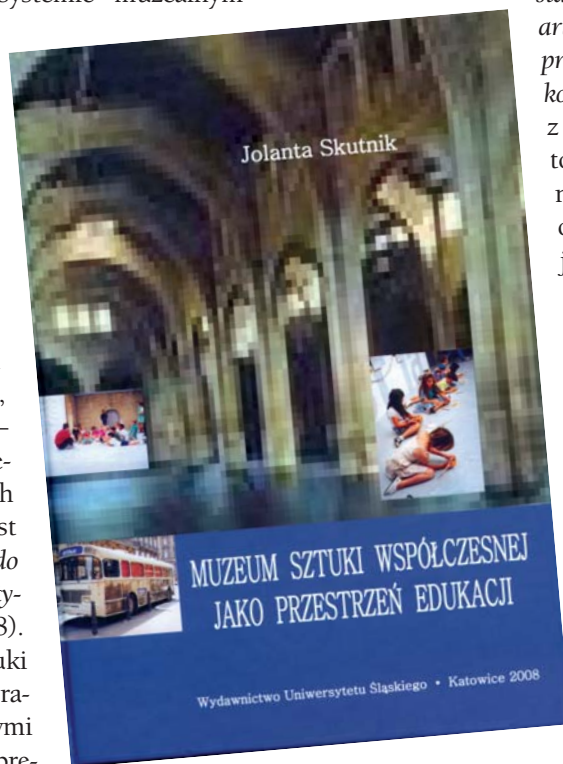
W POSZUKIWANIU ALTERNATYWY

Treścią książki Jolanty Skutnik *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji* wydanej przez Uniwersytet Śląski w Katowicach w 2008 r. jest analiza praktyki edukacyjnej muzeów francuskich. Stanowi ona rezultat badań, jakie autorka przeprowadziła w latach 1995-2002 w 14 muzeach francuskich, z których przeważająca większość to muzea sztuki współczesnej. Składa się ze wstępu, sześciu rozdziałów, zakończenia, bibliografii, indeksu nazwisk oraz streszczenia w języku francuskim i angielskim. Całość liczy sobie niespełna 200 stron, zamkniętych w twarde okładki w podręcznym formacie B5.

Punktem wyjścia do prezentacji praktyki edukacyjnej we francuskim systemie muzealnym jest zawarta we wstępie charakterystyka zjawisk, jakie miały miejsce w latach 80. i 90. XX w. w muzeach francuskich, związanych ze zmianami polegającymi na unowocześnieniu placówek muzealnych. Celem ówczesnej praktyki edukacyjnej była integracja muzeów z życiem i aktywnością społeczną, co – jak zauważa Skutnik – skutkowało jednak zaburzeniem jednej z podstawowych funkcji muzeum, jaką jest *organizowanie warunków do autentycznego kontaktu artysty, jego dzieła i odbiorcy* (s. 8). Z jednej strony muzea sztuki współczesnej z ich procedurami muzealizacji, polegającymi na doborze, klasyfikacji i pre-

zentacji sztuki według ustalonych i poprawnych kryteriów, wciskały ją w ramy, którym się nie poddawała, z drugiej natomiast, poprzez coraz częstsze działania o charakterze ludycznym, towarzyskim i wypoczynkowym, stawały się miejscami popularnej rozrywki. Stąd narodziła się potrzeba dyskusji, która podkreśliła konieczność uczynienia z muzeów sztuki współczesnej przestrzeni autentycznego spotkania, działań żywych, związanych z aktualnym czasem, miejscem i ludźmi. *Muzeum miało stać się nie tyle urzędem, instytucją, parkiem weekendowego wypoczynku i rozrywki, ile miejscem umożliwiającym życie sztuki i życie sztuką, miejscem, w którym sztuka nie będzie stanowić ornamentu, lecz*

stanie się partnerem w komunikacji artystycznej, odzyskując zagubiony przez lata programowej muzealizacji kontekst dialogiczny (s. 8). Jednym z tropów, którym we Francji zaczęto podążać, szukając ponownego nawiązania głębokiego kontaktu odbiorcy z dziełem, pamiętając jednocześnie o potrzebie sprawdzenia najpierw tegoż odbiorcy do muzeum, stała się edukacja muzealna w zmieniającej się formule. Edukacja rozumiana nie tylko jako rozwój intelektualny wynikający z nauczania i kształcenia, lecz również stawiająca na wychowanie powiązane ze sferą zagadnień społecznych i która właśnie w otoczeniu muzealnym podkreśla bezpośredni kontakt z przedmiotem sztuki. Przy czym formy aktywności edukacyjnej zaczęto dostosowywać do charakteru sztuki



w taki sposób, aby wypełnić obszar *pomiędzy sanktuarium a miejscem rozrywki*.

Kolejne rozdziały publikacji poświęcone są opisowi praktyki muzealnej wybranych placówek. Została ona osadzona w kontekście historycznym i teoretycznym związanym z działalnością edukacyjną francuskich muzeów. Są to przykłady określonego we wstępie do książki podejścia do edukacji, które jednocześnie można uznać za alternatywne sposoby myślenia o celu i zadaniach muzeum jako całości. Prezentacja łączy elementy analizy historycznej z problemową związaną z zagadnieniami pedagogiki. Uzupełnia ją opis wybranych działań edukacyjnych najważniejszych muzeów francuskich. Lektura uświadamia między innymi polityczne podłoże inicjatyw podejmowanych w obszarze kultury wpływających na skalę, obecność i znaczenie działań edukacyjnych w muzeach francuskich. Omówione są więc zagadnienia polityki głośnych francuskich ministrów kultury André Malraux i Jacka Langa odnoszące się do muzeów, czy też funkcjonowanie Funduszy Regionalnych Sztuki Współczesnej (FRAC) pod kątem działań edukacyjnych. Interesujące wydają się, w kontekście prób przeszczepienia tej inicjatywy na grunt polski, uwagi dotyczące ewolucji formuły FRAC. Początkowo powołane do zakupów i promocji sztuki współczesnej w stosunkowo niedługim czasie zaczęły zajmować się w większym stopniu działalnością edukacyjną adresowaną do dzieci i młodzieży. Autorka poświęca oczywiście wiele miejsca opisowi funkcjonowania serwisów edukacyjnych tak znaczących instytucji dla kultury francuskiej jak Luwr, ale zwraca też uwagę na mniej znane, choć równie ważne dla rozwoju formuł edukacji muzealnej inicjatywy, jak Muzeum dla Dzieci, które istniało w Paryżu w latach 1970-1989. Osobny rozdział zajmuje przedstawienie aktywności edukacyjnej instytucji poświęconych sztuce współczesnej, tj. paryskiego Centrum Pompidou, Muzeum Sztuki Współczesnej w Lyonie, Muzeum Sztuki Współczesnej CAPC w Bordeaux.

Prezentacjom praktyki towarzyszą rozważania natury teoretycznej tworzące dla nich swoistą ramę. Ów teoretyczny aspekt książki stanowi też jej najciekawszy wątek. Co prawda dla praktykującego muzealnego edukatora wiedza o tym, jak to się robi we Francji, jest bardzo istotna, ale to refleksje autorki na temat formuł edukacji muzealnej, jej zróżnicowania oraz wynikające z nich wnioski dotyczące miejsca i znaczenia edukacji w muzeum sztuki wydają się szczególnie inspirujące. Tak więc, konsekwentnie rozwijając uwagi poczynione we wstępie, Skutnik podkreśla, że dawna koncepcja muzeum skoncentrowanego przede wszystkim na kolekcjach zastępowana jest poprzez myślenie o nim

jako przestrzeni, gdzie sztuka i życie społeczne wzajemnie się przeplatają, oraz że w takim muzeum miejsce edukacji jest kluczowe. Przy czym szczególną uwagę zwraca na zmieniające się formuły edukacji. Koncentruje się na pojęciach, które dla prezentowanego w książce jej rozumienia są podstawowe, mianowicie „interpretacji” i „mediacji”, prowadzących do „spotkania” i „dialogu” z Innym. Dzięki edukacji muzeum może stać się miejscem, gdzie można autentycznie spotkać się ze sztuką. Idea interpretacji, organizująca działania mediacyjne i animacyjne we francuskich muzeach, jednocześnie zakłada zdaniem Skutnik bezwarunkową obecność pośrednika, który ułatwia kontakt odbiorcy ze sztuką. Wniosek ten warto zaakcentować, ponieważ jest on w opozycji do powszechnego i silnego przekonania, iż ekspozycja w muzeum sztuki powinna eliminować lub ograniczać do minimum jakiegokolwiek elementy pośredniczące między dziełem a widzem. Wpływają one bowiem (negatywnie) na kontemplację sztuki. Przekonanie to ugruntował w muzeach modernizm z jego metodą prezentacji sztuki, w szczególności najnowszej, podkreślającą wartości estetyczne dzieła i bagażem ideologicznym, składającym się na wymowę tzw. białego sześcianu. Należy zauważyć, że Skutnik zdaje sobie sprawę z tego napięcia, stawiając pytanie o to, czy *obecność (...) pośrednika jest zawsze konieczna i czy powinien pojawiać się on zawsze pomiędzy dziełem a odbiorcą?* (s. 145).

Odpowiadając na nie, zwraca uwagę przede wszystkim na zakres pojęcia „spotkanie”, które obejmuje zarówno relacje między osobami, jak i między podmiotami i przedmiotami, a w warunkach muzealnych pomiędzy sztuką a odbiorcą. To punkt wyjścia dla rozważań na temat form tego kontaktu, którego obecnie wypracowane formuły nie odpowiadają postulatowi sztuki nowej. Stąd potrzeba zaprzestania instrumentalnego podejścia do edukacji muzealnej, tradycyjnie związanej z kształtowaniem właściwej postawy estetycznej, rozwijaniem sprawności warsztatowej czy zdobywaniem wiedzy o sztuce, na rzecz ciągłych wysiłków interpretowania, rozumianego jako osobiste zaangażowanie w otaczający świat, niekoniecznie polegającego na rozumieniu, wiedzy i szukaniu gotowych odpowiedzi. Chodzi więc o to, aby rozwijać działania, które będą odnosiły się do zdobywania doświadczenia określonego za Marią Gołaszewską satysfakcją estetyczną *sensu largo*, pobudzającą zmysły, intelekt i emocje, która różni się od tradycyjnej kontemplacji. Skutnik zauważa, że przeżycia tego rodzaju „przydarzają się” konieserom sztuki, a także odbiorcom spontanicznym. Z natury są niemierzalne ani nie poddają się ocenie, mają jednak zasadnicze znaczenie dla procesu eduka-

cji, ponieważ spotyka się je w środowisku dziecięcych odbiorców sztuki, których doświadczenie w kontakcie ze sztuką opiera się na głębokim doznaniu. Dla pracy edukacyjnej najważniejsza jest umiejętność podtrzymania tego doznania i przełożenia go na bardziej wyspecjalizowaną estetycznie postać zbliżającą do zrozumienia czy fascynacji. Tak więc rola edukacji jest zasadnicza dla pielęgnacji tego rodzaju doznań i ich podtrzymywania w odbiorcy. Nie może to jednak być edukacja, która ugruntowuje stereotypowe przeżycia estetyczne, wyrobione przez teoretyczną indoktrynację wynikającą z edukacji estetycznej ukierunkowanej jednostronnie, która wpaja normatywne wzorce człowieka kulturalnego, przeżywającego sztukę nie „głęboko” lecz „właściwie”. Wnioski jakie nasuwają się z uwag Skutnik pozwalają więc zobaczyć w pośredniku nie tyle barierę, która odgradza od bezpośredniego dialogu z dziełem, lecz przeciwnie, kogoś kto pomaga w podtrzymaniu naturalnych sił witalnych dziecka, które jeśli właściwie pielęgnowane, mogą później uczynić z dorosłego człowieka dojrzałego odbiorcę sztuki, potrafiącego wchodzić z nią w relacje dialogiczne, nie tylko chcącego z nią rozmawiać i zadawać jej pytania, ale również nie bojącego się podejmować polemiki. Odbiorcę będącego otwartym na jej nowe formy i sposoby komunikowania się.

Stworzenie warunków do prezentacji sztuki w muzeum nie wystarcza. Nigdy bowiem nie są one neutralne, a każda wystawa, stała czy czasowa, rządzi się swoimi prawami, które określają charakter odbioru sztuki. Z reguły stanowią one jakieś reminiscencje teoretycznych postaw, komunikowanych w sposób mniej lub bardziej jednoznaczny. Jeśli widz nie podejmie próby kontaktu ze sztuką na zasadzie przeżycia wynikającego ze spotkania i sytuacji dialogowej, narażony jest na ślepe podążanie za tak wyznaczaną narracją lub odwrotnie – odrzuca ją, ponieważ nie potrafi znaleźć miejsca, od którego może rozpocząć swoje spotkanie ze sztuką. Rolą edukacji jest właśnie podanie mu ręki i zaproszenie do rozmowy, przedstawienie sobie widza i dzieła. Przełamanie lodów i otwarcie na dialog to podstawowe zadanie edukacji. Może ona stać się jednocześnie rzeczniczką sztuki, pomagając wskazać drogę do samodzielnego dialogu z dziełem. Jest to działanie wyjątkowo trudne i wymagające szczególnego zaangażowania po stronie edukatora, czy – jak w przypadku muzeów francuskich – animatora lub mediatora. Ich praca stanowić może podstawę dla właściwego sensu istnienia muzeów sztuki, czyli stworzenia przestrzeni dla autentycznego, dialogowego spotkania ze sztuką, które odbywa się na zasadzie równorzędności, a nie hierarchicznego podporządkowania, tak jak to ma

miejsce w tradycyjnych muzeach z panującymi w nich praktykami edukacyjnymi.

Na zakończenie warto podkreślić, że książka Skutnik jest doskonałą lekturą dla poszukujących teoretycznej propozycji pozwalającej wyjść poza dychotomiczne i schematyczne myślenie o instytucji muzealnej poświęconej sztuce. Charakteryzuje je bardzo mocno zakorzenione przekonanie o istocie muzeum sztuki jako przestrzeni kontemplacji, idei związanej z koncepcją muzeum świątyni. Takie też muzeum traktuje się jako właściwe miejsce do spotkania ze sztuką. Próby zmiany tego modelu instytucji napotykają na niechęć, czy też – jak ostatnio w przypadku Muzeum Narodowego w Warszawie – wręcz opór muzealników. Przy czym nie chodzi o to, że muzea realizują swoje zadania w sposób, który stereotypowo kojarzy się z kapturami, iż nie zmieniają się, nie dopuszczają w swoje mury działań przeczących temu stereotypowi, nie prowadzą rozbudowanej działalności edukacyjnej, nie angażują się w akcje społeczne, nie stosują strategii promocyjnych skierowanych do coraz bardziej zróżnicowanej grupy odbiorców. Rzecz w tym, że dopuszczają te zmiany niejako z konieczności, przymuszone presją ekonomiczną, medialną i polityczną, a nie z autentycznego przekonania, iż tego rodzaju działania, określane ostatnio niezbyt precyzyjnym pojęciem „otwarcia” muzeów, przynieść mogą, jeśli potraktuje się je poważnie, korzyści właśnie dla tych funkcji bardziej tradycyjnych. Warto więc sięgnąć po tę książkę, ponieważ pozwala ona zrozumieć, że „otwarcie” muzeów wcale nie musi być postrzegane jako komercjalizacja, pauperyzacja, uczestnictwo w grze rynkowej i politycznej. Przy właściwym potraktowaniu edukacji, to znaczy takim, w którym pozwala się jej na rewidowanie wypracowanych przez siebie formuł, może ona stać się sprzymierzeńcem muzeum skupionego na pielęgnacji przedmiotu – dzieła sztuki. Książka obala też tezę, że wzrost znaczenia edukacji w praktyce muzealnej oznacza osłabienie innych funkcji muzeów, traktowanych jako podstawowe (badania naukowe nad kolekcją, konserwacja, ochrona, wystawiennictwo). Przeciwnie, należy postrzegać edukację jako ich sojuszniczkę, która działając w sferze relacji z publicznością, pozwala kształtować rozumienie dla tych zwyczajowych działań muzeów, a w szczególności dla ich dbałości o dzieło sztuki i jego wyjątkowy status.

Podział na my – oni muzealnicy i oni – my edukatorzy, który w środowisku zwłaszcza dużych instytucji muzealnych jest często spotykany, wydaje się zupełnie niepotrzebny, chociaż ma swoje oczywiste podłoże związane z hierarchią zawodową, jaka ukształtowała się w tego rodzaju muzeach. Jakkolwiekby nie brzmia-

ło to banalnie, to pracując w muzeum trzeba mieć na uwadze zarówno szeroko pojęte dobro przechowywanych w niej przedmiotów, jak i szanować publiczność muzealną. Można to robić właśnie poprzez działania edukacyjne, przewyżając wewnętrzną barierę między obrońcami dzieł sztuki, czyli tradycyjnie rozumianymi kuratorami i kustoszami, a rzecznikami publiczności, jak często lubią się określać edukatorzy. Książka Jolanty Skutnik pomaga uświadomić sobie, że cele pracy jednych i drugich nie są wcale rozbieżne.

Marcin Szelaąg

Niekoniecznie więc należy postrzegać muzeum jako instytucję „schizofreniczną”, która musi pogodzić dwa wydawałoby się sprzeczne cele – ochronę sztuki z jej udostępnieniem dla jak największej, najlepiej zróżnicowanej grupy zwiedzających. Sprzeczność bowiem jest pozorna, a lektura książki Jolanty Skutnik pozwala ją sobie uświadomić, ponieważ dzieła sztuki są chronione i prezentowane w muzeach właśnie po to, aby można było się z nimi autentycznie spotkać.

In Search of an Alternative

A review of the book by Jolanta Skutnik *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji (Modern Art Museum as a Space of Education)* published by the University of Silesia in Katowice in 2008 focuses on the theoretical aspect of the publication, devoted to the educational activity conducted in 14 most important French museums, dedicated mainly to modern art. It emphasises author's reflections on the forms of museum education based on the concept of interpretation which forms and axis of mediatory and organisation activities, leading to the education understood as a meeting with a work of art. These forms are contrasted with the aesthetic education in its traditional form which focuses on shaping of proper aesthetic attitudes, maintaining manual skills and teaching theory and history of art.

The new attitude towards museum education, presented in the discussed publication, draws our attention to the alternative that is created for the benefit of museums by development of educational activity. It makes it possible to go beyond the conventional opposition between the concept of a museum as a temple, understood as the space for contemplation of art, and the concept of a museum as an entertainment centre which treats art as decoration. The book indicates that the fashionable idea of “opening” museums does not necessarily have to mean commercialisation, pauperisation and other negative effects. Developing educational activity which is the symptom of such “opening” is unfortunately associated with some of these phenomena but, if the education is treated seriously, there is a chance that it will become museum's ally, focused on the beauty of the object – the work of art.

□



Studia nad metodami identyfikacji mebli wytwarzanych w Polsce do XIX wieku. Praca zbiorowa pod red. Stanisława Dzięgielewskiego i Tadeusza J. Żuchowskiego, Poznań 2009, ss. 279, il. 222, tab. 22

Książka zawiera wyniki badań realizowanych przez dwie poznańskie wyższe uczelnie – Katedrę Meblarstwa Uniwersytetu Przyrodniczego oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Połączenie wiedzy specjalistów z dziedziny technologii meblarstwa z wiedzą historyków sztuki dało w rezultacie wspaniałą publikację, w której każdy z aspektów nauki o meblach i meblarstwie został opracowany w sposób wszechstronny, wyczerpujący i ciekawy.

Książka podzielona została na 8 rozdziałów: *Wstęp, Wprowadzenie, Cel, zakres i metodyka realizacji pracy nad identyfikacją mebli wytwarzanych w Polsce do XIX wieku, Stan i główne kierunki badań nad meblarstwem w Polsce, Meble i meblarstwo w wybranych regionach Polski do XIX wieku, Metody ewidencji mebli zabytkowych, Omówienie wyników zawartych w bazie danych, Bibliografia.*

Autorzy wykorzystali bardzo obszerny materiał źródłowy. Poza ogólnie dostępną, głównie polską, ale też angielską i niemiecką literaturą przedmiotu, z której cytują aż 289 pozycji, oparli się również na doku-

mentach znajdujących się w Aktach Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu, Zbiorze Rękopisów Archiwum Państwowego w Warszawie, Zbiorze Starych Druków Biblioteki Kórnickiej oraz na kartach ewidencji zabytków ze zbiorów Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie.

Bodźcem dla badaczy do opracowania omawianej publikacji był odczuwalny brak literatury fachowej opisującej w sposób jednoznaczny kryteria, za pomocą których można dokonać identyfikacji mebli. Chodzi o kryteria uwzględniające nie tylko wygląd zewnętrzny mebli, lecz także takie istotne ich cechy, jak: konstrukcja, materiały, wykonanie, wykończenie i funkcja. Celem podjętej pracy było uzyskanie wyników zarówno mających znaczenie poznawcze, jak i dających się zastosować w interdyscyplinarnym modelu bazy danych mebli zabytkowych oraz opracowanie metod ewidencji tych obiektów. Dotychczas w Polsce takich kompleksowych badań nie przeprowadzano, a w literaturze światowej należą one do rzadkości.

Zasięg podjętych prac badawczych obejmuje czasowo meble

wytwarzane w Polsce do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a więc do roku 1795. Pod względem terytorialnym są to ziemie koronne znajdujące się w obecnych granicach Rzeczypospolitej. Zastosowane metody uwzględniły nie tylko formę, zdobienia i wykończenie mebli, lecz także używane do tego celu materiały i ważniejsze rozwiązania konstrukcyjne, czyli stosowane łączenia, a także okucia.

W rezultacie badań udało się wydzielić zespoły istotnych cech charakterystycznych dla meblarstwa z rejonów Wielkopolski, Małopolski, Pomorza Gdańskiego i Mazowsza. Najbardziej obszerny jest rozdział poświęcony meblom i meblarstwu w Wielkopolsce autorstwa Alicji Kuberki i Stanisława Dzięgielewskiego. Rozdział *Meble z terenu Pomorza Gdańskiego* napisał Piotr Korduba, rozdział *Meble z rejonu Małopolski* – Przemysław Jędrowski, a *Meble z rejonu Mazowsza* opracowali Julia Biała i Stanisław Dzięgielewski.

W rozdziale *Metody ewidencji mebli zabytkowych* znalazły się cztery podrozdziały zatytułowane: *Stan obecny ewidencji mebli zabytkowych,*

Metody identyfikacji mebli zabytkowych w wybranych krajach, Zastosowanie technologii informatycznych w działalności muzeów i Opracowanie i zastosowanie interdyscyplinarnego systemu informatycznego modelu bazy danych mebli zabytkowych.

Podsumowując pragnę zaznaczyć, iż oceniana przeze mnie książka jest nie tylko cenna ze względu

na nowatorstwo i interdyscyplinarność poruszanych zagadnień, ale też wypełnia lukę w wiedzy o polskim meblarskim rzemiośle artystycznym czasów nowożytnych. Pozycję tę należy wyróżnić także ze względu na zastosowany materiał badawczy, obejmujący obiekty o udokumentowanym i pewnym pochodzeniu, które dotąd nie poja-

wiły się w naukowych publikacjach.

Uważam, że praca ta spopularyzuje tematykę mebli zabytkowych, a także przyczyni się do poprawy procesu identyfikacji tych cennych obiektów dziedzictwa kulturowego, opierając się w przyjętej metodyce na słusznej idei, aby jednocześnie badać formę, funkcję i konstrukcję.

Mieczysław Matejak

Studies on Identification Methods of Furniture Manufactured in Poland until the 19th Century.
Editors: Stanisław Dziegielewski and Tadeusz J. Żuchowski, Poznań 2009, pp. 279, ill. 222, tables 22

The book contains results of a research conducted at the Faculty of Furniture Design at the Poznań University of Life Sciences and at the Institute of Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań. Combining the knowledge of several authors on the technology of furniture design and knowledge in the area of art history resulted in an excellent publication, where every aspect of furniture science is presented in a comprehensive and versatile manner.

Examination and presentation of research and identification methods of furniture manufactures in Poland was limited to the end of the Commonwealth of Two Nations, i.e. 1795. The area of research encompasses crown lands located within the present-day borders of the

Republic of Poland. The applied methods take into account not only form, decoration and finishing of furniture, but also materials that were used and important structural solutions, i.e. joints and ferules.

The authors made a thorough use of source material: Polish, English and German literature on the subject, as well as documents located in the archives in Poznań and Warsaw, in the Collection of Old Prints of the Kórnik Library and in record charts of movable monuments from the National Heritage Board of Poland.

The reviewed book is not only valuable due to its innovative nature and interdisciplinary treatment of subjects that are dealt with, but it also fills a gap

in the area of knowledge about the Polish furniture handicraft of the modern times. Furthermore, it stands out with respect to the research material that was used, i.e. furniture items which have not been published so far and which are widely documented and have certified origin.

This publication should contribute to popularisation of knowledge about historical furniture in Poland and also streamline the identification process of the precious cultural heritage on the basis of the justified idea which was applied in the adopted methodology that examination of form, function and structure should be performed concurrently.

Mieczysław Matejak

□



Oksana Storczaj, *Mistec'ka Osvita v Kiivs'komu Universiteti (1834-1924)* [*Oświata artystyczna na Uniwersytecie Kijowskim (1834-1924)*], Kijów 2009, ss. 336

Oksana Storczaj, pracownik naukowy Instytutu Historii Sztuki i Etnografii Akademii Nauk Ukrainy, podjęła się zbadania niezwykle istotnego także dla polskiej historii sztuki tematu. Nie ulega wątpliwości, że oświata artystyczna jest bardzo ważną, jeśli w ogóle nie najważniejszą częścią składową kultury narodu. Od jej poziomu zależy nie tylko stan zachowania dziedzictwa kulturowego, ale także stworzenie współczesnych artefaktów artystyczno-kulturalnych, dzięki czemu udziałem każdego kraju staje się jedyny w swoim rodzaju wkład do światowego zasobu kultury.

Monografia Oksany Storczaj *Oświata artystyczna na Uniwersytecie Kijowskim (1834-1924)* została opracowana na podstawie ogromnego materiału historyczno-faktograficznego, co umożliwi czytelnikowi dokładne poznanie procesów artystyczno-oświatowych na Uniwersytecie Kijowskim w latach 1834-1924. Autorka podjęła próbę odtworzenia możliwie pełnego obrazu dydaktyki uniwersyteckiej, wykładów z rozmaitych przedmio-

tów: rysunku i malarstwa, architektury, teorii i historii sztuki, a co więcej – ustaliła chronologię procesów oświatowych, zrekonstruowała skład uniwersyteckiej kolekcji z dziedzin sztuki i architektury, wreszcie na podstawie etapów jej kształtowania scharakteryzowała tę kolekcję. Monografia jest bodaj pierwszą tak gruntowną i zsyntetyzowaną pracą z historii artystycznej i architektonicznej oświaty na Ukrainie, stanowiącą próbę ukazania, jak funkcjonowały struktury uniwersyteckiego procesu dydaktycznego.

Autorka przebadła i usystematyzowała ogromny zasób materiałów archiwalnych, zbiorów muzealnych, korespondencji, wreszcie trudno dostępnej literatury fachowej. Sięgnięcie do źródeł w połączeniu z dogłębną analizą materiału zabytkowego, tj. zachowanych dzieł, muzealnych kolekcji malarских oraz przesledzenie momentów twórczych w życiorysach wykładowców (działalność pedagogiczna większości spośród nich jest rozpatrywana po raz pierwszy) stały się podstawą do naświetlenia procesów formowania systemu i meto-

dy wykładania dyscyplin artystycznych, estetycznego wychowywania przyszłych artystów, muzealników, uczonych, literatów, pedagogów, działaczy społecznych i politycznych. Dzięki nim powstała baza dla stworzenia w przyszłości nie tylko silnego ośrodka kulturowego w Kijowie, ale także wielu szkół artystycznych.

Co nie mniej istotne, omawiana praca jest dowodem na to, jak ważna dla tego procesu była rola polsko-ukraińskiej współpracy kulturalnej. Autorka wszechstronnie przedstawiła działalność pedagogiczną, artystyczną, muzealną i edukacyjną Polaków wywodzących się z wołyńskiego Liceum Krzemienieckiego; ten ośrodek, jak wiadomo, odgrywał rolę wielkiego i ważnego centrum kultury polskiej na Ukrainie. W opracowaniu przedstawiono sylwetki wielu Polaków, m.in.: B. Kłębowskiego, A. Mickiewicza (Aleksander, brat Adama), J. Korzeniowskiego, A. Andrzejewskiego, F. Miechowicza, M. Jakubowicza i wielu innych.

Monografia Oksany Storczaj jest publikacją niezwykle cenną z jeszcze jednego powodu – wskazuje

wiele nowych kierunków badań naukowych wokół wybranego przez nią tematu. Praca ta ma także duże

znaczenie dla rozwoju polskiej historii sztuki, szczególnie że polsko-ukraińska współpraca kultu-

ralna to temat nadal czekający na swego odkrywcę.

Oksana Remeniaka

Oksana Storchay, *Mistec'ka Osvita v Kiivs'komu Universiteti (1834-1924)* [*Artistic Education at the Kiev University (1834-1924)*], Kiev 2009, pp. 336

Oksana Storchay, a researcher at the Institute of Art History and Ethnography at the National Academy of Sciences of Ukraine, undertook a study that is of great importance also for the Polish history of art. It is necessary to state that artistic education is a crucial element of a nation's culture. Its level determines not only the degree of preservation of the national heritage, but also the creation of modern artistic and cultural artefacts, thanks to which every country makes its individual contribution to international cultural resources.

The monographic study entitled "Artistic Education at the Kiev University" was prepared on the basis of comprehensive historical material and facts, thanks to which the reader is able to become well acquainted with artistic and educational processes at the university between 1834 and 1924. The author attempted to recreate a full picture of university didactics and lectures on various subjects (drawing and painting, architecture, theory and history of art); furthermore, she reproduced the chronology of educational processes and reconstructed the com-

position of the university's collection of works of art and architectural items and, relying on the progress of its accumulation, presented its characteristics. The study is the first such comprehensive and synthetic work on the history of artistic and architectural education in Ukraine, thoroughly depicting the operation of systems and structures of the didactic process at the university.

Oksana Remenyaka

□



In memoriam

TOMASZ MERTA (1965-2010)



W katastrofie samolotowej pod Smoleńskiem zginął nasz przełożony, kolega i przyjaciel Tomasz Merta. Polonista, historyk idei, polityk, znakomity publicysta i ceniony wykładowca uniwersytecki. Przez ostatnie dziesięć lat związany był z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Był pierwszym dyrektorem Instytutu Dziedzictwa Narodowego w latach 2001-2002, a później Podsekretarzem Stanu i Generalnym Konserwatorem Zabytków. Jako wysokiemu urzędnikowi administracji państwowej przypadły Mu podczas podziału obowiązków ministerialnych sprawy dotyczące ochrony dziedzictwa narodowego oraz muzealnictwa.

Dzięki swojej rozległej i głębokiej wiedzy humanistycznej, a przede wszystkim nieprzeciętnym zdolnościom i niezwykłej sprawności intelektualnej zdołał opanować, w ciągu bardzo krótkiego czasu, złożoną problematykę konserwatorską i meandry polskiego i światowego muzealnictwa. Był między innymi jednym ze współautorów koncepcji Muzeum Historii Polski i w 2009 r. członkiem jury konkursu na jego projekt. To On doprowadził do niezbędnej nowelizacji Ustawy o muzeach z 1996 r., a od jesieni 2009 r. do swej tragicznej śmierci 10 kwietnia 2010 r. kierował Zespołem Ekspertów ds. przygotowania założeń do zmian ustawowych w zakresie muzealnictwa. Zadaniem tego

1., 2., 3., 4. Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Generalny Konserwator Zabytków Tomasz Merta podczas różnych uroczystości na Zamku Królewskim w Warszawie

1., 2., 3., 4. Tomasz Merta, Under-Secretary of State in the Ministry of Culture and National Heritage, General Monument Conservator, during various ceremonies at the Royal Castle in Warsaw

(Wszystkie fot. A. Ring)

zespołu, powołanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jest między innymi zdefiniowanie podstawowych pojęć w dziedzinie muzealnictwa oraz ustanowienie regulacji prawnych pozwalających funkcjonować instytucjom muzealnym w Polsce w obecnej rzeczywistości politycznej, społecznej i gospodarczej. Tomasz Merta zdążył zwołać zaledwie kilka posiedzeń. Wytyczyły one jednak drogę, którą staramy się teraz podążać.

Moja z Nim znajomość ograniczona była właśnie do tego stosunkowo krótkiego, dziesięcioletniego okresu. Paradoksalnie, ujęta jest ona klamrą muzyczną, a nie muzealną. Tomasz Merta był wyjątkowym miłośnikiem muzyki klasycznej. Był to ten typ umiłowania sztuki, który z latami staje się godnym uwagi koneserstwem. Jego wiedza o muzyce klasycznej była rzeczywiście imponująca. Nawet jeśli nie miał „na nic” czasu, na koncert czy inne wydarzenie muzyczne zawsze czas znalazł. Spotkałem Tomasza Mertę wiosną 2000 r. w Filharmonii Narodowej w przerwie koncertu, a przedstawił mi Go, jako swojego doradcę, minister Kazimierz Ujazdowski. Prosił, byśmy się spotkali i rozmawiali na temat projektu powstania Instytutu Dziedzictwa Narodowego. Ostatnie nasze bezpośrednie spotkanie również miało miejsce w filharmonii w końcu lutego 2010 r. na koncercie Piotra Anderszewskiego (później rozmawialiśmy kilkakrotnie przez telefon, ostatni raz w przeddzień tragicznego 10 kwietnia).

Te dziesięć lat znajomości to lata wspólnej pracy i wielokrotnych kontaktów. Mimo różnicy między nami 24 lat (Tomasz Merta był niemal dokładnie w wieku mojej córki), im dłużej się znaliśmy, tym bardziej różnica ta się zacierała, a znajomość zmieniła się w bliską, koleżeńską przyjaźń. Tomek znał potrzebę i walor przyjaźni. Przyjaźni o charakterze intelektualnym. W dość miarowym rytmie kilku miesięcy, niezależnie od częstych kontaktów służbowych, spotykaliśmy się prywatnie, by omówić „wszystkie zaległe sprawy”. Pod tym hasłem rozmawialiśmy o wszelkich interesujących nas zagadnieniach. Oczywiście o tych związanych z kulturą, ale też polityką, i przede wszystkim tych dotyczących głębokich zmian aksjologicznych, społecznych i politycznych. Staraliśmy się sformułować prognozę, w jakim kierunku będzie ewoluować instytucja kultury, a muzealna w szczególności. Jaki kształt przybierze w przyszłości stosunek człowieka do dziedzictwa, przede wszystkim do dziedzictwa materialnego? Rozmowy dotyczyły też tego, czy przetrzymamy ekspansję globalizacji i czy znajdziemy na tyle siły, by jej się przeciwstawić. Mimo że różniły nas, często silnie, oceny bieżącej polityki w naszym kraju i mieliśmy odmienne sympatie polityczne, to nigdy się nie

poróżniliśmy z tego powodu. Podzielaliśmy, przyjęte przez nas w podobnych warunkach i okolicznościach historycznych i społecznych, kanony wartości.

Tomek był wybitnym intelektualistą, polskim inteligentem. Określając Go w ten sposób, wspomnieć chciałbym, że dzieje i przyszłość inteligencji polskiej były jednymi z najczęściej dyskutowanych przez nas tematów. Nie mieliśmy nigdy problemu, kiedy definiowaliśmy, czym była inteligencja w przeszłości. Zgadaliśmy się, że miała ona trwałe podstawy ideowe i aksjologiczną jasność, chociaż zdawaliśmy sobie sprawę, że nigdy nie była to warstwa jednolita i odróżnialiśmy inteligencję lewicowo-liberalną (z nią zresztą utożsamia się nieraz całą inteligencję) od inteligencji o korzeniach i zapatrywaniach prawicowych, przejawiających się w estetycznym konserwatyzmie i w większym pietyzmie dla tradycji narodowej. Pytanie, które sobie zadawaliśmy, to pytanie: co z inteligentem dzieje się obecnie? Czy nadal jest przydatna stara wrażliwość, dwuwartościowe postrzeganie świata, etos, autorytet, wiara w ideowy zryw i czyn? Czy polski inteligent jest w stanie odnaleźć się w obecnym ideowym synkretyzmie?

Pewność mieliśmy tylko co do jednego, a mianowicie – ów mityczny, starego typu inteligent powinien mieć świadomość przede wszystkim tego, że wkacza wraz ze swoim intelektualnym i etycznym bagażem do nowego i obcego mu świata. Tomek, mimo że utożsamiał się zawsze z tą drugą grupą inteligencji o korzeniach konserwatywnych, miał głęboką świadomość złożoności procesów historycznych. Zdawał sobie sprawę, że współczesny inteligent musi władać swobodnie nie tylko językiem symboli i skojarzeń funkcjonujących w naszej europejskiej cywilizacji, ale musi też pamiętać, że cywilizacja europejska jest jedną z wielu kształtujących ludzkość. Bardzo przeżywał swoje zamorskie podróże do Japonii, Indii czy Nowej Zelandii. Wyprawy te wzbogacały Go o nowe frapujące skojarzenia. Dlatego właśnie, mimo że politycznie deklarował się jako twardy konserwatysta, pozbawiony był jakichkolwiek uprzedzeń narodowych i nie brał udziału w żadnych politycznych spektaklach.

Tomek był humanistą w każdym calu, obdarzonym precyzyjnym, logicznym umysłem matematyka, ze wspaniałym zmysłem syntezy i olbrzymim wyczuciem słowa. Wielokrotnie bywałem świadkiem posiedzeń, którym przewodniczył jako minister. Najczęściej były to poważne dysputy, ale zdarzało się, że niezbyt dobrze przygotowani do niej uczestnicy wygłaszali swe uwagi i opinie „bez ładu i składu”, zatracając istotę i cel rozmowy. Zastanawiałem się, jak Tomek z tego wybrnie, jak skieruje ją na właściwe tory. Okazywało się zawsze,

że w jakiś cudowny sposób potrafił przekształcić ułomną, nieskładną i logicznie niespójną dyskusję, czyniąc ją klarowną, a co najważniejsze zrozumiałą nawet dla przypadkowo obecnych na takim spotkaniu dyletantów. Ta umiejętność była darem szczególnym.

Podziwialiśmy Jego wygłaszane przy wielu okazjach przemówienia. U nas, w Zamku Królewskim w Warszawie, kiedy docierała wiadomość, że wystawę otwierać będzie minister Tomasz Merta, gwałtownie wzrastała frekwencja. Wiedzieliśmy, że warto wysłuchać Jego refleksji na temat, któremu poświęcono wystawę, i obojętnie czy było nim dawne malarstwo francuskie, historia najnowsza czy problematyka ochrony dziedzictwa narodowego. Sądzę, że nasz podziw budziło coś znacznie istotniejszego niż wrodzony dar oratorski, a mianowicie Jego niezwykła, rozległa wiedza, i to wiedza rzetelna. Zdolności, inteligencja i wiedza wywoływały ogromny szacunek do Jego osoby i zapewne dzięki temu mógł być wysokim urzędnikiem państwowym zarówno w rządzie Prawa i Sprawiedliwości, jak i w rządzie Platformy Obywatelskiej.

Z odejściem Tomasza Merty ponieśliśmy podwójną stratę. Odszedł człowiek serdeczny, skromny i życzliwy ludziom. Człowiek w życzliwości tej konsekwentny i sprawiedliwy, a jako urzędnik państwowy skrupulatny, obowiązkowy, pracowity i obdarzony jakże rzadką cechą – umiejętnością podejmowania decyzji. W kontaktach międzyludzkich posiadał wrodzoną umiejętność wsłuchiwanie się w różnorodne opinie i poglądy,

a swoją delikatnością i poczuciem humoru łagodził każdy zarysowujący się spór.

Tomasz Merta nigdy przed pracą w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie zetknął się, na taką skalę, z działaniami o charakterze organizacyjnym i biurokratycznym. Dla wielu fakt, że nie tylko sobie z tym niełatwym typem pracy poradził, a nawet osiągnął w nim mistrzostwo, pozostaje zagadką. Osobiście przekonany jestem jednak, że osiągnięty sukces zawdzięczał przede wszystkim swej przenikliwej inteligencji i głębokiej kulturze osobistej. Cechowało Go bowiem idealistyczne, niemodne dzisiaj poczucie misji, które powodowało, iż z pracy w administracji państwowej potrafił uczynić źródło osobistej, ludzkiej satysfakcji. Taka postawa, będąca zaprzeczeniem współczesnego modelu kariery, pozwoliła Mu na podejmowanie zadań o ogromnym znaczeniu dla narodowej kultury.

Ludzi tej klasy i wiedzy co Tomasz Merta spotykamy rzadko. Odejscie ich, i to tak nagle i tragiczne, poraża swym okrucieństwem. Buntujemy się nie tyle przeciw nieubłaganemu wyrokowi, co przeciw zabrani nam człowieka wybitnego, z którym moje pokolenie wiązało tak wiele, bardzo wiele nadziei.

Sądzę, że Tomek zaakceptowałby podsumowanie swego życia i działalności słowami Cicerona z *Cato Maior de Senectute: Ita vixi, non frustra natum me esse existimem* (żyłem tak, że – jak sadzę – urodziłem się nie na próżno).

Andrzej Rottermund

TOMASZ MERTA (1965-2010)

Tomasz Merta, our superior, colleague and friend, died in the tragic catastrophe at Smoleńsk. He was a Polish scholar, a historian of ideas, a politician and an excellent publicist as well as a valued academic lecturer. For the last ten years, he worked for the Ministry of Culture and National Heritage. He was the first director of the Institute of National Heritage between 2001 and 2002 and later the Under-Secretary of State and General Monument Conservator.

Tomasz Merta was one of the co-authors of the concept of the Museum of History of Poland and in 2009 was a member of the jury in the competition for the museum design. He pioneered the indispensable amendment of the Museum Act of 1996, and between the autumn of 2009 until the moment of his tragic death on April 10, 2010 he was managing the Team of Experts dealing with preparation of guidelines for statutory changes within the scope of museology.

We always admired his speeches delivered upon numerous occasions. We knew that it was worthwhile to listen to his reflections on a subject to which an exhibition was devoted, irrespective of the fact whether it was classical French pain-

ting, modern history or issues related to protection of national heritage. I believe that there was something much more important than an innate oratorical talent, i.e. his unique, extensive and reliable knowledge. His skills, intelligence and knowledge aroused huge respect for him, and probably thanks to this, he was able to hold senior state official positions in the government of Law and Justice (Prawo i Sprawiedliwość) and the Civic Platform (Platforma Obywatelska).

The death of Tomasz Merta is a double loss for us. A kind, modest and sympathetic man has passed away. A man who was consistent and just in his kindness and who, as a state official, was meticulous, dutiful, hard-working and gifted with a unique trait: the ability to make decisions.

I believe that Tomasz Merta would accept the following words of Cicero from *Cato Maior de Senectute* to evaluate his life and achievements: *Ita vixi, non frustra natum me esse existimem* (I have lived my life in a way that I know that I was not born in vain).

Andrzej Rottermund

□

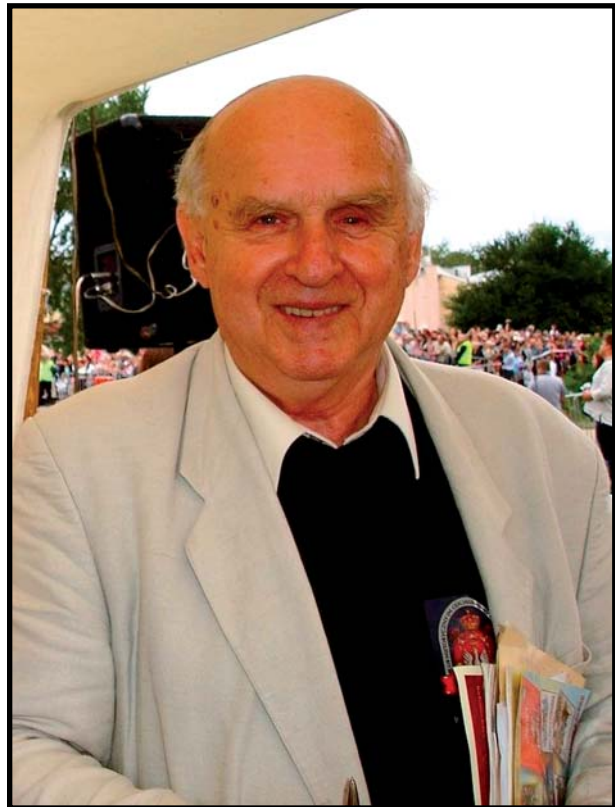
JANUSZ KRÓLIK (1932-2010)

Janusz Królik jako muzealnik a jednocześnie regionalista z prawdziwego zdarzenia, a także malarz pejzażysta, często podróżował. Najczęściej poszukiwał wiadomości i pamiątek związanych z ukończoną Opinogórą. Ze swej ostatniej podróży do rodzinnego miasta, do Siedlec, już nie wrócił.

Historię sztuki ukończył na Uniwersytecie Warszawskim, potem studiował w Akademii Sztuk Pięknych i podjął pracę w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, aby po sześciu latach przez następne dwa pokierować Dworem Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli.

W 1962 r. opuścił Warszawę, objął muzeum – zameczek w Opinogórze, i to już na całe życie. Dyrektorem był przez 42 lata, stworzył Muzeum Romantyzmu od podstaw jako swoje dzieło autorskie, dzieło życia. Potrafił poradzić sobie z wyeksponowaniem postaci wieszczą nie pasującego do ówczesnej polityki kulturalnej. Potrafił utrzymywać najlepsze kontakty z członkami rodu Krasińskich i już nie doczekał najwyższej chyba pochwały, gdy w mowie pogrzebowej Piotr Krasiński powiedział, że Janusz dzieje rodu Krasińskich poznał zapewne lepiej od żyjących jego przedstawicieli.

Muzeum Romantyzmu w Opinogórze stało się pod jego kierownictwem ważnym ośrodkiem życia kulturalnego regionu, a dla młodzieży szkolnej w całej Polsce atrakcyjnym miejscem ilustrującym istotny fragment programu nauczania. Zafascynowany dziejami miejsca interesował się także epoką napoleońską, będąc do ostatnich dni uczestnikiem prac Ośrodka Studiów Epoki Napoleońskiej Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztor z siedzibą w Opinogórze. Był zapewne jednym z pierwszych dyrektorów muzeów w Polsce, który zajmował się rekonstrukcją wydarzeń historycznych, powołując przy muzeum formację Szwoleżerów Gwardii Napoleona I. Podejmował też



wiele inicjatyw wydawniczych, głównie popularyzujących Opinogórę i region mazowiecki; był autorem przewodnika po muzeach na Mazowszu, obejmującego także placówki położone na ziemiach historycznych, dziś znajdujących się poza Mazowszem.

Janusz działał na całym Mazowszu. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był członkiem komisji zakupu muzealiów w Muzeum Mazowieckim w Płocku, okręgowym dla Mazowsza, i wywierał realny wpływ na kształtowanie zbiorów innych muzeów – w Siedlcach, Warce, Liwie, Mławie, Żyrardowie, Ciechanowie, Bieżuniu, Pułtusku. Oczywiście uczestniczył też w budowaniu płockiej kolekcji sztuki secesyjnej. Potem przyczynił się walcnie do rozwoju muzealnictwa w ówczesnym województwie ciechanowskim.

Może wśród Jego najważniejszych misji społecznych szczególnie plon przyniosło integrowanie mazowieckiego środowiska muzealnego. Jego wiedza i doświadczenie, ale także wspaniałe cechy charakteru, czyniły Go niezrównanym rozmówcą i przewodnikiem, doradcą, inicjatorem i uczestnikiem chyba wszystkiego co najlepsze w dziedzinie ochrony i popularyzacji dziedzictwa kulturowego na Mazowszu. On nikomu nie odmówił pomocy czy konsultacji, nigdy nie był rozdrażniony. Zawsze przyjacielski.

Przy tych licznych zainteresowaniach znajdował czas, by kontynuować swoją pasję uprawiania malarstwa.



Janusz Królik był inicjatorem utworzenia przez Urząd Marszałkowski *Wierzby* – nagrody za wydarzenia muzealne na Mazowszu, a potem był jej laureatem. Stowarzyszenie Muzealników Polskich przyznało Mu godność Członka Honorowego.

Janusz Królik spoczął na cmentarzu w Opinogórze, w pobliżu kościoła parafialnego, gdzie pochowany jest Zygmunt Krasiński. Sąsiaduje z kwaterą szwoleżerów generała Wincentego Krasińskiego, a tuż obok znajdują się groby osób, które w dzieciństwie opiekowały się Zygmuntem – niani, guwernantki i nauczyciela poety.

Janusz Królik był ważną postacią polskiego muzealnictwa regionalnego.

Marian Sołtysiak

JANUSZ KRÓLIK (1932-2010)

Janusz Królik was an outstanding person in the area of regional museology in Poland who was active in Mazowsze in the course of the last fifty years. In 1962, this Warsaw historian settled in Opinogóra, a place that was closely related to the childhood and teenage years of the national poet Zygmunt Krasiński, who is buried in the local church. In the monumental complex, whose central section is a neo-Gothic castle, Janusz Królik established a Museum of Romanticism and served as its director for 42 years. The exhibition devoted to the history of the Krasiński family recreates the atmosphere of the house and presents Napoleonic memorabilia, particularly dear to

the poet's father, General Wincenty Krasiński, commander of a light cavalry regiment of Emperor Napoleon, who took part in victories at Somosierra and Wagram. In recent years, Janusz Królik was involved in preparation of an exhibition of Polish Romanticism in a newly erected building of the manor house.

From the very beginning of its operation, the Museum of Romanticism has been an important centre of cultural life in the region, whereas Janusz Królik played a crucial role in development of museology in the entire Mazowsze Province.

Marian Sołtysiak

□