

rocznik

Warszawa 2023

pISSN 0464-1086
skrót tytułu: Muz., 2023(64)

MUZEALNICTWO 2023(64) – rocznik / MUSEOLOGY 2023(64) – annual

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

Indeksowany w bazach: BazHum, CEEOL (Central and Eastern European Online Library), CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), Google Scholar, Index Copernicus Journals Master List, POL-index/PBN, Scopus, Ulrich's Periodicals Directory

Punktacja Ministerstwa Edukacji i Nauki – 100 pkt

RADA NAUKOWA

prof. ucz. dr hab. Waldemar Baraniewski, dr Anna Bentkowska-Kafel (Wielka Brytania), prof. ucz. dr hab. Jolanta Choińska-Mika, dr Vydas Dolinskas (Litwa), prof. ucz. dr hab. Dorota Folga-Januszewska, Jarosław Gałęza, prof. dr hab. Tomasz Jasiński, prof. dr hab. Jerzy Kochanowski, prof. ucz. dr hab. Piotr Korduba, prof. ucz. dr hab. Hubert Kowalski, prof. dr hab. Marcin Kula, dr Maciej Łągiewski, dr Michał Niezabitowski, dr Renata Pater, prof. dr hab. Krzysztof Pomian (Francja), prof. dr hab. Maria Poprzęcka, prof. dr hab. Tomasz F. de Rosset, prof. dr hab. Andrzej Rottermund, ks. dr Andrzej Rusak, prof. dr hab. inż. Robert Sitnik, prof. ucz. dr hab. Wojciech Suchocki, prof. dr hab. Andrzej Szczerski, prof. dr hab. Iwona Szmelter, prof. em. Jan Świąch, dr Konrad Vanja (Niemcy), dr hab. Gerd-Helge Vogel (Niemcy), prof. em. Stanisław Waltoś, prof. ucz. dr hab. Rafał Wiśniewski, prof. ucz. dr hab. Michał F. Woźniak, dr Tomasz Zaucha, prof. dr hab. Kamil Zeidler

REDAKCJA

prof. ucz. dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny
Anna Saciuk-Gąsowska – zastępczyni redaktora naczelnego
dr Przemysław Deles
Joanna Grzonkowska
Marta Kocus – sekretarz redakcji
dr Beata Nessel-Łukasik
Maria Romanowska-Zadrożna
dr Aldona Tołysz
dr hab. Janusz Trupinda

Ewa Bazyl – redakcja językowa i korekta
Magdalena Iwińska – tłumaczenia na jęz. angielski

ADRES REDAKCJI

Narodowy Instytut Muzeów
ul. Topiel 12, 00-342 Warszawa
tel. + 48 22 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nim.gov.pl; mkocus@nim.gov.pl
www.muzealnictworocznik.com

WYDAWCA

Index Copernicus International Sp. z o.o.
ul. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa
www.indexcopernicus.com

na zlecenie:

Narodowy Instytut Muzeów
ul. Topiel 12, 00-342 Warszawa
www.nim.gov.pl

Oktładka – Warszawa, wystawa XXX-lecia „Ładu” 1956/1957, fragment ekspozycji, fot. Leonard Sempoliński, 1957, neg. IS PAN nr 30096 PL, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN / Warsaw, exhibition commemorating 30 years of ‘Ład’ 1956/1957, display fragment, Photo Leonard Sempoliński, 1957, neg. IS PAN No. 30096 PL, Collection of Photographs and Survey Drawings of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (IS PAN)

Layout wnętrza – wg projektu prof. ucz. dr hab. Dawida Korzekwy

Nakład wersji papierowej – 200 egz.; wersja pierwotna elektroniczna – www.muzealnictworocznik.com;
w formacie PDF i EPUB do pobrania na www.nim.gov.pl

Warszawa 2023

INDEX  COPERNICUS
I N T E R N A T I O N A L



Narodowy
Instytut
Muzeów

6 OD REDAKCJI
From The Editors

TOŻSAMOŚĆ MUZEUM
Museum Identity

10 Robert Kotowski
MUZEUM JAKO PRZESTRZEŃ DLA ZDROWIA
I DOBREGO SAMOPOCZUCIA
MUSEUM AS SPACE FOR HEALTH AND WELL-BEING

17 Leszek Karczewski
WIĘZY I WIĘZI TOŻSAMOŚCI. EDUKACJA
MUZEALNA I KONSERWATYZM POZNAWCZY
TIES AND IDENTITY BONDS. MUSEUM
EDUCATION AND COGNITIVE CONSERVATISM

22 Wiktoria Tombarkiewicz
PANORAMA POWSTAŃCZA. MUZEALNY
POMNIK POLSKOŚCI ŚLĄSKA, KTÓRY NIGDY
NIE POWSTAŁ
PANORAMA OF THE UPRISING. THE NEVER-
CREATED MUSEUM MONUMENT TO SILESIA'S
POLISHNESS

30 Aleksandra Siuciak
DZIAŁANIA MUZEUM ZAMKOWEGO
W MALBORKU W ZAKRESIE BADANIA STRAT
WOJENNYCH ZAMKU W MALBORKU
ENDEAVOURS OF THE MALBORK CASTLE
MUSEUM WITH RESPECT TO MALBORK
CASTLE'S WAR LOSSES

38 Tomasz F. de Rosset
MUZEUM. HISTORIA ŚWIATOWA: KRZYSZTOFA
POMIANA OPOWIEŚĆ O ŚWIECIE LUDZI
I PRZEDMIOTÓW (1)
WORLD HISTORY OF THE MUSEUM: KRZYSZTOF
POMIAN'S STORY OF THE WORLD OF PEOPLE AND
OBJECTS (1)

44 Kamil Zeidler
KONSEKWENCJE NORMATYWNOPRAWNE
PRZYJĘCIA NOWEJ DEFINICJI MUZEUM ICOM
NORMATIVE AND LEGAL CONSEQUENCES OF
ADOPTING A NEW ICOM MUSEUM DEFINITION

MUZEA I KOLEKCJE
Museums and Collections

50 Tomisław Giergiel
MUZEUM ZIEMI SANDOMIERSKIEJ – GENEZA
I ROZWÓJ
MUSEUM OF THE SANDOMIERZ REGION: GENESIS
AND DEVELOPMENT

58 Radosław Skrycki
MUZEUM STRACONYCH SZANS (60 LAT
MUZEUM REGIONALNEGO W BARLINKU, CZ. 2)
MUSEUM OF THE MISSED OPPORTUNITIES (60 YEARS
OF THE REGIONAL MUSEUM IN BARLINEK, P. 2)

65 Roman Drozd
MUZEUM KULTURY ŁEMKOWSKIEJ
W ZYNDRANOWEJ
MUSEUM OF LEMKO CULTURE AT ZYNDRANOWA

73 Tomasz Suma, Agata Matyschok-Nyckowska
OBRAZ CARLA FRIEDRICH SCHULZA NA
NOWO ODKRYTY W MUZEUM POCZTY
I TELEKOMUNIKACJI WE WROCŁAWIU
CARL FRIEDRICH SCHULZ'S PAINTING RE-
DISCOVERED AT THE MUSEUM OF POST AND
TELECOMMUNICATION IN WROCLAW

79 Agata Cabała, Adam Pisarek
EDUKATOR W ROLI KURATORA. WYSTAWA
MOC MUZEUM JAKO ĆWICZENIE
Z ROZSZERZANIA POLA EDUKACJI MUZEALNEJ
EDUCATOR AS A CURATOR. MUSEUM POWER
EXHIBITION AS EXPERIMENT TO EXTEND MUSEUM
EDUCATION FIELD





- 88** Magdalena Pinker, Joanna Popkowska
**POLAK W KRAINIE BOKSERÓW. O DARZE
 PŁK. JAGNIĄTKOWSKIEGO DLA MUZEUM
 NARODOWEGO W WARSZAWIE**
 A POLE IN THE COUNTRY OF BOXERS. ON THE
 DONATION OF COL. JAGNIĄTKOWSKI TO THE
 NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

- 96** Bartłomiej Kajdas, Mariusz A. Salamon, Joanna
 Głaz, Bartosz J. Płachno
**SZKIELETY LILIOWCÓW (CRINOIDEA,
 ECHINODERMATA) SEIROCRINUS
 SUBANGULARIS (MILLER, 1821) Z KOLEKCJI
 CENTRUM EDUKACJI PRZYRODNICZEJ
 UNIwersYTETU JagIELLOŃSKIEGO**
 SKELETONS OF *SEIROCRINUS SUBANGULARIS*
 CRINOIDS (CRINOIDEA, ECHINODERMATA)
 (MILLER, 1821) FROM THE COLLECTION OF
 THE NATURE EDUCATION CENTRE OF THE
 JAGIELLONIAN UNIVERSITY

- 106** Janusz Czop, Marta Winiarczyk, Anita Rossa, Anna
 Klisińska-Kopacz, Julio M. del Hoyo-Meléndez,
 Anna Ryguła, Michał Obarzanowski
**LISTY NA KORZE BRZOZOWEJ – HISTORIA
 I KONSERWACJA OBIEKTÓW Z MUZEUM IM. KS.
 JÓZEFA JARZĘBOWSKIEGO W LICHENIU STARYM**
 LETTERS ON BIRCH BARK: HISTORY AND
 CONSERVATION OF OBJECTS FROM THE MUSEUM
 OF REV. JÓZEF JARZĘBOWSKI IN LICHEŃ STARY

- 116** Joanna Paprocka-Gajek, Marta Gołąbek
**PO CO POTOCKIM KOLEKCJA SZTUKI, CZYLI
 O WYSTAWIE KOLEKCYJONERSTWO POTOCKICH
 W MUZEUM PAŁACU KRÓLA JANA III
 W WILANOWIE**
 WHAT DO THE POTOCKIS NEED AN ART COLLECTION
 FOR, NAMELY ON THE *ART COLLECTING IN THE
 POTOCKI FAMILY EXHIBITION AT THE MUSEUM OF
 KING JOHN III'S PALACE AT WILANÓW*

ZARZĄDZANIE MUZEUM

Museum Management

- 128** Katarzyna Mieczkowska
**PROJEKTOWANIE KOMUNIKACJI WYSTAWY
 MUZEALNEJ – RAPORT I ANALIZA BADAŃ**
 DESIGNING MUSEUM EXHIBITION'S
 COMMUNICATION: REPORT AND RESEARCH
 ANALYSIS

- 136** Michał Niezabitowski
**„BIULETYN INFORMACYJNY ZARZĄDU
 MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW”, 1955–1987**
 THE *BIULETYN INFORMACYJNY ZARZĄDU
 MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW* BULLETIN,
 1955–1987

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

Provenance Research of Exhibits

- 146** Anna Głowa
**HISTORIE W SKRAWKACH TKANIN.
 O PROWENIENCJI KILKUNASTU FRAGMENTÓW
 PÓŹNOANTYCZNYCH TKANIN W MUZEUM
 UNIwersYTETU JagIELLOŃSKIEGO**
 HISTORY IN SCRAPS OF FABRIC. ON THE
 PROVENANCE OF SOME DOZEN FRAGMENTS OF
 LATE ANTIQUITY TEXTILES AT THE JAGIELLONIAN
 UNIVERSITY MUSEUM

PRAWO W MUZEACH

Law in Museums

- 156** Olivia Rybak-Karkosz
**TWORZENIE I SPRZEDAŻ NFT JAKO SZANSA
 I WYZWANIE DLA WSPÓŁCZESNYCH MUZEÓW**
 CREATION AND SALE OF NFTS AS AN
 OPPORTUNITY AND CHALLENGE FOR
 CONTEMPORARY MUSEUMS

RECENZJE I OMÓWIENIA

Reviews and Discussions

- 164** Michał F. Woźniak
MUZEUM KRAKOWA. O KSIĄŻCE MICHAŁA
NIEZABITOWSKIEGO
THE MUSEUM OF KRAKOW. ON THE BOOK BY
MICHAŁ NIEZABITOWSKI
- 169** Adam Barbasiewicz
UMOWY W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW.
ZAGADNIENIA PUBLICZNOPRAWNE
CONTRACTS IN MUSEUM OPERATIONS. PUBLIC-
LAW ASPECTS
- 173** Piotr Kosiewski
PROSZĘ SŁUCHAĆ DALEJ
CONTINUE LISTENING, PLEASE
- IN MEMORIAM
- 180** Jakub Linetty
PROFESOR DR HAB. ANDRZEJ MAREK
WYRWA (1955–2022) – DYREKTOR MUZEUM
PIERWSZYCH PIASTÓW NA LEDNICY
PROFESSOR ANDRZEJ MAREK WYRWA

(1955–2022), DIRECTOR OF THE MUSEUM OF THE
FIRST PIASTS AT LEDNICA

- 186** Antoni Krzysztof Sobczak, Izabela Prokopczuk-
-Runowska
PROFESOR ZBIGNIEW WAWER – MUZEALNIK
PROFESSOR ZBIGNIEW WAWER, A MUSEUM
CURATOR

KOMUNIKATY

- 196** Piotr Majewski
KRYPTONIM „MUZEUM” I INNE...
O MOŻLIWOŚCI WYKORZYSTANIA ŹRÓDEŁ
ZGROMADZONYCH W INSTYTUCIE PAMIĘCI
NARODOWEJ DO BADAŃ NAD DZIEJAMI
POLSKIEGO MUZEALNICTWA PO ROKU 1945
- 199** Aldona Totysz
O MĄDRĄ REFLEKSJĘ NAD PRZYSZŁOŚCIĄ.
SERIA „POMNIKI MUZEALNICTWA POLSKIEGO”
NIMOZ I PIW
- 201** Michał F. Woźniak
REFLEKSJE PO 43. EDYCJI KONKURSU NA
WYDARZENIE MUZEALNE ROKU SYBILLA 2022



Szanowni Państwo,

W 2022 r. czasopismo naukowe „Muzealnictwo” ukończyło 70 lat. Poszukując swych korzeni w tradycji niepodległej Drugiej Rzeczypospolitej, periodyk odnajduje prekursorów w podówczas wydawanych: „Przeglądzie Muzealnym”, „Pamiętniku Muzealnym” czy „Kwartalniku Muzealnym”. Po 1945 r., kiedy dorobek międzywojnia trzeba było z trudem ocalać, inicjatorem powstania i pierwszym redaktorem naczelnym „Muzealnictwa” został prof. Kazimierz Malinowski, przedwojenny maturzysta Gimnazjum św. Marii Magdaleny w Poznaniu, absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, po II wojnie światowej zaś dyrektor Muzeum Wielkopolskiego (następnie Narodowego) w Poznaniu, dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, uczestnik prac nad konwencją haską (1954) oraz ustawą o ochronie dóbr kultury i o muzeach (1962). Pierwszym wydawcą czasopisma było Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Kultury Materialnej (obecnie Stowarzyszenie Historyków Sztuki); aktualnie, od 2011 r., rolę tę pełni Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, od 2 września 2023 r. pod nazwą Narodowy Instytut Muzeów.

Czasopismo naukowe „Muzealnictwo” dokumentuje ponad dwustuletnią historię polskich muzeów, starając się zarazem zaprezentować ją w kontekście międzynarodowych relacji. Tematyka publikowanych artykułów obejmuje spektrum zagadnień, dla którego ramy stanowią ustawowe, a tym samym publiczne zadania muzeów. Odnajdują się one w strukturze stałych działów czasopisma, do których należą muzea i kolekcje, zarządzanie muzeum, badania proveniencyjne, digitalizacja, prawo oraz działy: biograficzny (Polski Słownik Muzealników), wspomnieniowy i recenzyjny. Działy stałe corocznie dopełnia oryginalny i zarazem najbardziej aktualny temat główny numeru.

Ostatnia dekada to intensywne prace nad nadaniem periodykowi wszystkich cech czasopisma naukowego podlegającego okresowej ocenie parametrycznej Ministerstwa Edukacji i Nauki. Aktualnie czasopismo jest indeksowane w najważniejszych międzynarodowych i krajowych bazach czasopism: Scopus, CEJSH, ICI Journals Master List, BazHum. Ostatnia ocena parametryczna, przeprowadzona przez Ministerstwo Edukacji i Nauki, przyniosła czasopismu rezultat w postaci 100 pkt, co stawia je w szeregu najwyżej punktowanych humanistycznych periodyków w Polsce. Mimo tych osiągnięć i zacnego doświadczenia ostatnie słowo nie zostało jeszcze wypowiedziane. Staramy się o podwyższenie punktacji, realizując m.in. grant z programu „Rozwój czasopism naukowych”, służący umiędzynarodowieniu czasopisma oraz zwiększeniu jego dostępności.

Tematem przewodnim numeru zaplanowanego na rok 2023 jest t o ż s a m o ś ć muzeum. Inspiracją do jego podjęcia stały się m.in. prace nad nową definicją muzeum, skonkludowane w trakcie ostatniego Zgromadzenia Generalnego Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), które odbyło się w Pradze w sierpniu minionego roku. Tak jak nowa definicja muzeum powstawała w długim i pełnym kontrowersji procesie dyskusji i sporów (pisaliśmy o tym obszernie w „Muzealnictwie” 2020, nr 61), tak i t o ż s a m o ś ć muzealną traktujemy jako proces: poszukiwania tożsamości, redefiniowania jej wobec nowych wyzwań czasów współczesnych, które w ostatnich latach oznaczają również pandemię, wojnę wywołaną agresją Rosji przeciw Ukrainie, kryzys gospodarczy, pogłębianie się nierówności społecznych, *summa summarum* odbierane w swym natężeniu jako kres świata, który jeszcze nie tak dawno miał znamiona stabilności. Pytanie o t o ż s a m o ś ć muzeum jest więc zaproszeniem do pisania artykułów o tym, jak ten rozsypujący się świat poukładać na nowo, jaka w tym rola przypadnie muzeom? Historia przyniosła tym instytucjom oraz ich twórcom wiele doświadczeń „czasu końca, czasu początku”, są więc w pewnym sensie historycznie zdeterminowane, by ze śmiałością proponowanych i realizowanych pomysłów spoglądać w przyszłość.

W imieniu Redakcji czasopisma naukowego „Muzealnictwo” dziękuję za współtworzenie kolejnego numeru.

Piotr Majewski
redaktor naczelny

Dear Readers,

In 2022, the *Museology* journal celebrated its 70 years. Searching for its roots in the tradition of the independent Second Polish Republic, the journal identifies its forerunners in the following periodicals published at the time: *Przegląd Muzealny*, *Pamiętnik Muzealny*, or *Kwartalnik Muzealny*. In 1945, when the preservation of the legacy of the inter-war period required much effort, it was Prof. Kazimierz Malinowski, a pre-WW II graduate from the Gymnasium of St Mary Magdalene in Poznan, graduate in art history from the University of Poznan, and a post-WW II Director of the Central Council of Museums and of the Preservation of Monuments at the Ministry of Culture and Art, contributor to the Hague Convention (1954) and to the Act on the Preservation of Cultural Goods and on Museums (1962) who initiated the launch of *Museology*, serving as its first Editor-in-Chief. The journal's first publisher was the Association of Historians of Art and Material Culture (currently the Association of Art Historians, SHS); since 2011 *Museology* has been published by the National Institute for Museums and Public Collections, from 2 September 2023 under the name of the National Institute for Museums.

The *Museology* journal has been documenting the history of Polish museums spanning over 200 years, at the same time trying to represent it within the context of international relations. The thematic array of the published papers covers the range delineated by the framework of the statutory and also public tasks of museums. Various topics find their place within the structure of the annual's regular sections containing, among others, museums and collections, museum management, provenance studies, digitizing, law in museums, as well as segments dedicated to biographies (Polish Dictionary of Museum Curators), memoirs, and reviews. The set of the regular sections is annually complemented with a genuine and at the same time topical leading theme of the issue.

The last decade has meant an intense effort to make the *Museology* annual boast all the features of an academic journal periodically parametrized by the Ministry of Education and Science. Currently, the periodical is indexed in the major international and domestic journal databases: Scopus, CEJSH, ICI Journals Master List, BazHum. The latest parametric evaluation conducted by the Ministry of Education and Science has resulted in awarding 100 points to *Museology*, which places it among the highest-ranking humanist periodicals in Poland. Despite these accomplishments and respect-worthy experience, we have not as yet said the final word: we are seeking to increase our parametric assessment by implementing, e.g., a grant awarded from the 'Development of Journals' Programme aimed at internationalizing periodicals and increasing their availability.

The leading theme of the 2023 issue is museum's *i d e n t i t y*. The topic was actually inspired, e.g., by the works on the new museum definition, concluded during the last ICOM General Assembly held in Prague in August last year. Just as the new definition was coined in a lengthy and controversial process of debates and arguments [which we reported on extensively in *Museology*, 61 (2020)], so is museum's *i d e n t i t y* seen by us as a process: seeking identity, redefining it when faced with contemporary-day challenges which in the recent years have also included the pandemic, war started with Russia's aggression on Ukraine, economic crisis, deepening of social inequalities; all these in their accumulation can be perceived as the end to the world which not until long ago used to boast stability. Therefore, asking about museum's *i d e n t i t y* is an encouragement to Authors to write articles on how to rearrange this disintegrating world, and what role museums should be assigned in the process. History has provided museums and their founders with much experience of the 'time of the end, of the time of the beginning', thus they are, in a way, historically preconditioned to look into the future with the boldness of the proposed and implemented ideas.

On behalf of the Editorial Staff of the *Museology* journal I would like to thank you for contributing to the journal's next issue.

Piotr Majewski
Editor-in-Chief

T

O

Ż

S

A

M

O

Ś

Ć

Patrycja Mastej, *Tożsamość*, 2007, grafika cyfrowa towarzysząca wystawie *Tożsamość*, termin wystawy: 14.02.–15.04.2007, kolekcja Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, własność Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w depozycie Muzeum Współczesnego Wrocław

Patrycja Mastej, *Identity*, 2007, digital graphics accompanying the *Identity* Exhibition, shown on 14 February – 15 April 2007, collection of the Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts, deposit at the Wrocław Contemporary Museum



TOŻSAMOŚĆ MUZEUM

museum identity



MUZEUM JAKO PRZESTRZEŃ DLA ZDROWIA I DOBREGO SAMOPOCZUCIA

MUSEUM AS SPACE FOR HEALTH AND WELL-BEING

Robert Kotowski

Katedra Badań Nad Bibliotekami i Innymi Instytucjami Kultury WDIB UW
Muzeum Narodowe w Kielcach
ORCID 0000-0002-9742-2159

Abstract: Museums have always been regarded as centres of knowledge and culture, places where we can extend our understanding of the surrounding world. Today, next to their basic tasks, museums also perform various social functions, playing an important role in establishing bonds with people and taking into account their experiences. New roles of the early-21st-century museums go far beyond the up-to-now areas of the functioning of cultural institutions in society, with a transformation occurring in their activities targeted at the application of the collection's emotional potential, narrative, space, and museum displays to have a therapeutic impact on the public suffering from civilizational ailments, all this conducted in cooperation with psychologists, pedagogues, and doctors. The activity in this respect has been yielding positive

effects, and more often and in an increasing number of proofs demonstrating museums' therapeutic value as well as their substantial impact on people's health and well-being have been observed. This new contemporary form of museums' activity is called museotherapy. The definition of the concept prepared by Dorota Folga-Januszewska and Robert Kotowski has been published in the Dictionary of Museology published in two languages: by Routledge in English and Armand Colin in French. The paper aims at popularizing the knowledge of and disseminating so-far findings in museotherapy. Results of research in this respect conducted in various countries and museotherapy-related implemented projects have been presented in the article. All these may encourage museum curators to conduct classes in the discussed area.

Keywords: museum, museotherapy, emotions, health, frame of mind.

Współczesne muzea wykraczają poza swe tradycyjne role związane z gromadzeniem, ochroną, konserwacją czy eksponowaniem zbiorów na rzecz wielu ról społecznych, w tym m.in. w obszarze poprawy zdrowia. Jak zauważył John Orna-Ornstein z Arts Council England, *wnoszą ogromny wkład w poprawę życia ludzi oraz poprawę zdrowia fizycznego i psychicznego. To ekscytująca nowa era dla sektora, który*

jest liderem w pokazaniu, w jaki sposób kultura może aktywnie przyczynić się do zapobiegania chorobom, jakości życia, zdrowego starzenia się i rozkwitu człowieka¹. Potwierdzają to wyniki prowadzonych od wielu lat badań. Dzięki nim doszło do uściślenia pojęcia „muzeoterapia”, którego definicja, przygotowana przez Dorotę Folgę-Januszewską oraz Roberta Kotowskiego, została opublikowana w Słowniku

muzeologii wydawanym w dwóch wersjach językowych – przez Routledge (wersja angielska) i Armand Colin (wersja francuska). Czytamy w nim, że muzeoterapia to *Wykorzystanie kolekcji, narracji, przestrzeni i ekspozycji muzealnych jako rozwiązania terapeutycznego w leczeniu niektórych chorób. Celem muzeoterapii jest pokazanie, w jaki sposób muzea mogą uczestniczyć w poprawie samopoczucia, zdrowia, zdrowia psychicznego i stabilizacji emocjonalnej, a także w poszukiwaniu tożsamości poprzez bezpośredni kontakt z kulturą, sztuką i otaczającą przyrodą. Tradycja traktowania muzeów jako przestrzeni terapeutycznej ma swoje korzenie w misteriach eleuzyjskich i ewoluowała w wielu miejscach na przestrzeni wieków. Na początku XXI wieku kilka muzeów (Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu, Kanada; Muzeum Narodowe w Kielcach, Polska) i organizacji (NEMO, AAM) wprowadziło do swojej działalności muzeoterapię. Proponowane działania w ramach muzeoterapii (badanej w Polsce w kontekście neuromuzeologii) korzystają z doświadczeń psychologów, lekarzy, pedagogów*².

Jak wynika z cytowanej definicji, nie jest to odkrycie współczesne, a bardziej powrót do przeszłości i początków funkcjonowania muzeów, kiedy tego typu instytucje, zanim jeszcze stały się tożsame ze zbiorami, były miejscami przemiany, w których następową duchowa i twórcza transformacja, o czym szerzej pisała m.in. Folga-Januszewska³. Przeprowadzone w 2002 r. przez University of Aberdeen badania na temat wpływu muzeów, archiwów i bibliotek na społeczeństwo w Wielkiej Brytanii potwierdziły już te tendencje, wskazując wśród obszarów oddziaływania zdrowie i dobre samopoczucie⁴. Niespełna 10 lat po tych badaniach, w 2011 r. opublikowany został raport z kolejnego badania przeprowadzonego przez Psychosocial Research Unit tym wraz z University of Central Lancashire, pokazujący jak działalność różnego typu muzeów może wpływać na zdrowie i dobre samopoczucie. Wskazano ogromny potencjał, jaki stanowią zbiory muzealne, które można udostępnić osobom znajdującym się w trudnej sytuacji, w sposób, który może skutecznie poprawić samopoczucie. W badaniu przyjęto ramy psychospołeczne, których celem było zrozumienie znaczenia zaangażowania w działalność muzealną w wielu wymiarach: indywidualnych odpowiedzi, relacji międzyludzkich, kontekstów instytucjonalnych i społecznych. Skupiono się na znaczeniu i wykorzystaniu obiektów i dzieł sztuki przez jednostki oraz relacjach pomiędzy odbiorcami a muzealnikami, z uwzględnieniem ich zastosowania dla integracji kulturowej. Jak czytamy w raporcie, dzieje się tak nie tylko dlatego, że uczestnicy mają nowe doświadczenia i możliwości interakcji społecznej, ale także z powodu interakcji z muzeum. Obiekty muzealne w sprzyjających warunkach dają ludziom szanse znalezienia nowych form kulturowych pozwalających wyrazić emocje i doświadczenia. Projekt ten pokazał, jaki wkład mogą wnieść muzea do poprawy samopoczucia, nawiązując do charakteru swoich zbiorów i ich symbolicznego znaczenia kulturowego, oraz jakie znaczenie symboliczne, osobiste mają dla jednostek kolekcje⁵.

Zwróciła na to uwagę także amerykańska muzealniczka i edukatorka muzealna Lois H. Silverman, stwierdzając, że obiekty muzealne, przedmioty, naturalne lub stworzone przez człowieka, odnoszące się do historii świata i ludzi, prowokują, ucieleśniają ludzkie cele i doświadczenia, zachęcają odbiorców do działania w sposób, który może dać im

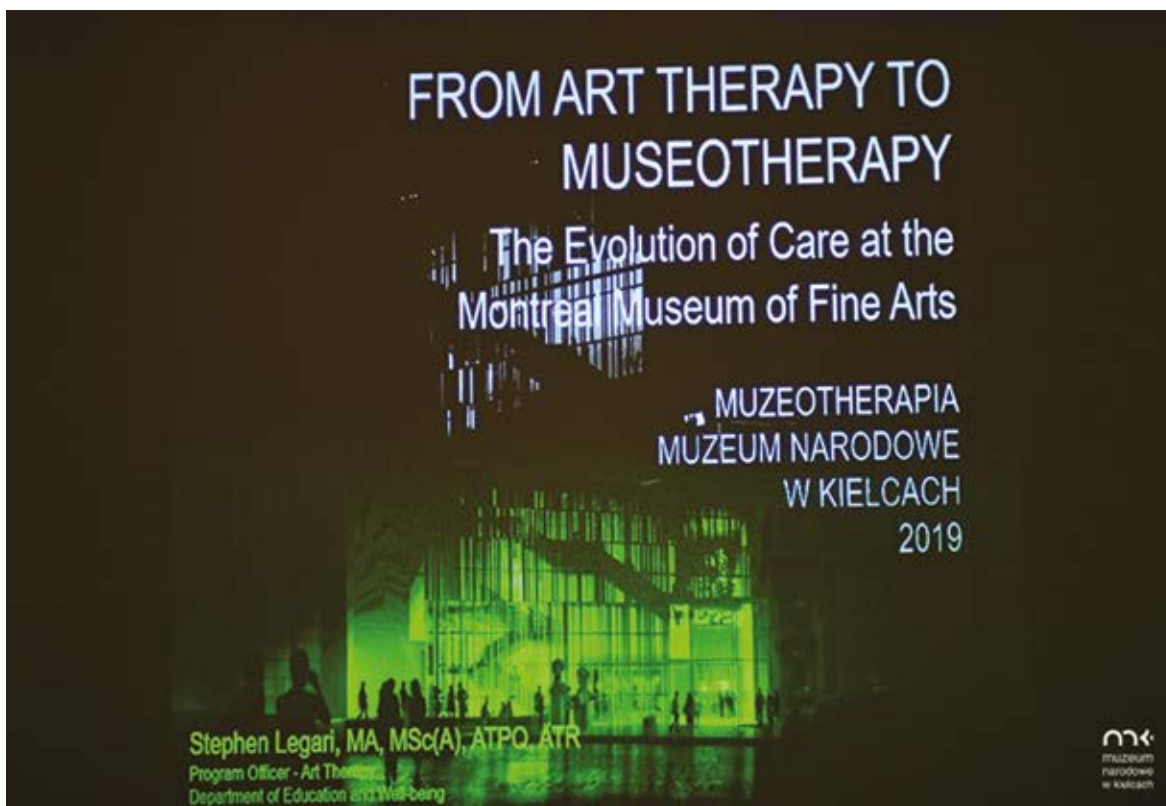
to, czego pragną. W połączeniu z narracją i umieszczeniu w przestrzeni muzealnej mają moc terapeutyczną. Wywołują emocje, opinie, refleksje, wspomnienia⁶. Artterapeutka i założycielka Colombian Art Therapy Association Andree Salom dodała, że obiekty muzealne są fizycznymi przejawami sił twórczych tkwiących w ludziach i jako celowe i przemyślane, autonomiczne produkty niosą ze sobą potężną energię mogącą zdecydowanie wpłynąć na psychikę⁷. Dostarczają człowiekowi wiedzy o ludzkich zachowaniach i analogicznych do jego własnych problemach⁸. Funkcjonują jako symbole tożsamości, przypomnienie przeżywanego doświadczenia i symbole natury, społeczeństwa. Wpływa to na przemianę i rozwój człowieka, jego relacje w społeczeństwie, rozwój kapitału społecznego⁹. Dodatkowo każdy gość przybywa do muzeum ze swoimi doświadczeniami, które przekładają się na indywidualną interpretację eksponatów i narracji¹⁰.

W tym kontekście w 2013 r. American Alliance of Museums (AAM) zwrócił uwagę, że muzea stanowią miejsca interakcji, uczenia się i komunikacji i są szczególnie dobrze przystosowane do świadczenia usług oraz informacji dotyczących zdrowia. Wskazano różnorodne problemy zdrowotne, w których przeciwdziałaniu muzea mogą być pomocne, wśród nich chorobę Alzheimera, autyzm, choroby psychiczne, stres pourazowy, zaburzenia odżywiania, zaburzenia widzenia. Ponadto podkreślono rolę muzeów w profilaktyce i edukacji zdrowotnej¹¹.

Tę listę potwierdziła i uzupełniła Elisabeth Ioannides z Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej w Atenach. Wśród borykających się z problemami zdrowotnymi, których terapię można prowadzić w muzeach, wskazała dodatkowo m.in. na osoby zmagające się z trudnościami w realizacji kariery zawodowej, osoby pracujące w stresującym środowisku, żołnierzy, uchodźców, ofiary molestowania, osoby chore na raka, AIDS, depresję, przeżywające żałobę, odczuwające lęki społeczne, uzależnienia¹². Zwróciła także uwagę, że samopoczucie poprawia się, jeśli ludzie zwiedzają muzea, galerie i biorą udział w wydarzeniach kulturalnych w towarzystwie innych osób. Zachęca to z pewnością do włączania wszystkich grup społecznych do odwiedzania przestrzeni wystawienniczej i zapewnienia wielowymiarowych doświadczeń i wspierającego środowiska, niezależnie od środowiska pochodzenia każdej osoby¹³.

Także Helen Chatterjee i Guy Noble, w opublikowanej przez University College London Hospitals książce *Museums, Health and Well-Being*, dokonali przeglądu wyników setek projektów muzealnych, raportów, publikacji i innych dowodów¹⁴. W swym opracowaniu doszli do wniosku, że muzea wpływają na zdrowie i dobre samopoczucie na wiele sposobów, zapewniając: pozytywne doświadczenia społeczne i zmniejszoną izolację społeczną; możliwości uczenia się i szansę na rozwój nowych umiejętności; uspokajające doświadczenia, które zmniejszają poziom lęku; pozytywne emocje, takie jak nadzieja, radość i optymizm; poczucie własnej wartości oraz poczucie własnej wartości i wspólnoty; pozytywne odwrócenie uwagi od środowiska klinicznego; większe możliwości znalezienia znaczenia; nowe doświadczenia, które mogą być inspirujące lub znaczące; komunikację między rodzinami, opiekunami i pracownikami służby zdrowia.

W odpowiedzi na rosnący wkład muzeów i galerii w zdrowie i dobre samopoczucie w lipcu 2015 r. w Wielkiej Brytanii powstał National Alliance for Museums, Health and Wellbeing,



1. Konferencja Naukowa „Muzeoterapia 2019” w Muzeum Narodowym w Kielcach z udziałem Stephena Legariego – muzeoterapeuty z Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu

1. Scientific Conference ‘Museotherapy 2019’ at the National Museum in Kielce participated by Stephen Legari, a museotherapist of the Montreal Museum of Fine Arts

którego celem jest koordynacja informacji o muzeach i zdrowiu, a także doradztwo i wsparcie dla podmiotów działających w tym obszarze. W ramach swej działalności opracował on raporty dotyczące aktywności muzeów w tym zakresie. Pierwszy raport, *Muzea, jako przestrzeń dla dobrego samopoczucia*, oparty został na kompleksowym przeglądzie literatury i ankiecie internetowej. Objął on 603 projekty z 261 muzeów różnego typu. Odzwierciedlono w nim pracę muzeów na rzecz zdrowia i dobrego samopoczucia, angażującą zróżnicowaną publiczność – od m.in. seniorów, do których skierowanych było najwięcej projektów, stanowiących 29,68% całości, poprzez osoby z demencją (18,73%), osoby z problemami psychicznymi (17,74%), osoby z niepełnosprawnością (13,59%), po osoby ze spektrum autyzmu (2,15%), osoby uzależnione (1,82%) czy pacjentów szpitalnych (2,32%). Zidentyfikowano w nim obszary najlepszych praktyk skierowanych do poszczególnych grup odbiorców¹⁵. Drugi raport miał na celu głębsze zbadanie działalności muzeów na rzecz zdrowia i wykazał znaczącą ich rolę w tym zakresie. Dane, na których się opierał, pochodziły z różnych źródeł, w tym konsultacji, projektów, szkoleń i obserwacji¹⁶. Oczywiście struktura opieki zdrowotnej i społecznej w Wielkiej Brytanii zdecydowanie różni się od tej funkcjonującej w polskich warunkach, niemniej mogą one stanowić inspirację do działań na terenie naszego kraju. Wszelkie nasze ustalenia inspirowane są w większości obcymi wzorami, bowiem wśród polskich placówek muzealnych nie prowadzono jak dotąd pogłębionych analiz tego obszaru.

W obliczu wciąż niewystarczających badań w Polsce warto zatem posłużyć się tymi raportami, by lepiej zrozumieć i ocenić korzyści płynące z działalności muzealnej dla swych odbiorców, ich zdrowia i dobrostanu. Badania te bowiem dostarczyły szeregu przekonujących dowodów na to, że muzea, niezależnie od ich wielkości, zasobności czy typu, mogą pozytywnie wpływać na zdrowie i przyczyniać się do jego poprawy wśród społeczeństwa. Bardzo obiecujące wyniki badań pojawiły się także w 2019 r. w „The British Medical Journal”. Daisy Fancourt i Andrew Steptoe z The Research Department of Behavioural Science and Health University College London w Wielkiej Brytanii przedstawili raport na temat swoich czternastoletnich obserwacji tysięcy ludzi w wieku powyżej 50 lat pod względem ich zaangażowania w sztukę receptywną. Odkryli, że ci, którzy chodzili do muzeum przynajmniej raz lub dwa razy w roku, byli o 14% mniej narażeni na śmierć niż ci, którzy tego nie robili. Opublikowane wyniki badań potwierdziły, że szanse na dłuższe życie rosły, gdy ludzie częściej obcowali ze sztuką. Na podstawie tych wyników należy stwierdzić, że wśród osób chodzących do muzeum lub teatru przynajmniej raz w ciągu kilku miesięcy ryzyko zgonu w tym okresie zmniejszyło się o 31%¹⁷.

Kolejnych dowodów dostarczyło Fińskie Stowarzyszenie Muzeów, które w 2022 r. opublikowało wyniki badań na temat samopoczucia podczas wizyt w muzeach. 99% badanych uważało, że wizyta w muzeum ma pozytywny wpływ na ich samopoczucie przez dłuższy czas. Badania były prowadzone przez Johna Falka z Instytutu Innowacji w Kształceniu

i obejmowały osiem fińskich muzeów. W badaniach tych uwzględniono cztery obszary dobrostanu: osobisty, intelektualny, społeczny i fizyczny¹⁸.

Wraz ze wzrostem inicjatyw badawczych w zakresie oddziaływania na zdrowie swoich odbiorców szereg muzeów na całym świecie od wielu lat realizuje projekty, uwzględniając ten aspekt w swojej działalności. Jednym z pierwszych było Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu, które udostępniło swoje ekspozycje do celów terapeutycznych. Lekarze zrzeszeni w Związku Lekarzy Francuskojęzycznych w Kanadzie zapisywali swoim pacjentom na receptę wizytę w muzeum. Efekty tego programu potwierdziły wieloaspektowe korzyści zdrowotne, zarówno w obszarze dolegliwości psychicznych, jak i schorzeń somatycznych¹⁹.

Podobnie znaczące efekty osiągnięto po realizacji programu skierowanego do osób cierpiących na demencję i chorobę Alzheimera, a także ich opiekunów w Museum of Modern Art (MoMA)²⁰. Innym równie ciekawym i ważnym przykładem działalności terapeutycznej muzeum na świecie są działania w Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art. Przeprowadzony tam został pilotażowy program terapeutyczny dla dzieci, które ucierpiały w wyniku różnorodnych zaniedbań, przemocy lub innych traumatycznych przeżyć. Na jego podstawie autorzy doszli do wniosku, że muzeum umożliwia spojrzenie na życie w szerszym kontekście, staje się miejscem, gdzie można wyzwolić się od różnorodnych problemów i odnaleźć inspirację. Opowiadanie historii, opierając się na obiektach muzealnych, pozwala nie tylko na zrozumienie sztuki, łączenie życia ze sztuką, ale także na rozwiązywanie indywidualnych trudności. Wykorzystywane w tym procesie ekspozycje stymulują działania, procesy myślowe i pobudzają kreatywność. Umożliwiają emocjonalne

zaangażowanie się, odblokowanie emocji i otwarcie na nowe spojrzenie na siebie i otoczenie, a tym samym interpretację świata²¹. Do identycznych wniosków doszli autorzy programu terapeutycznego Arts for Health, opartego na zbiorach National Gallery of Australia, skierowanego na pomoc ludziom w chorobach przewlekłych, podnoszącego świadomość relacji pomiędzy stylem życia a zdrowiem oraz rozwijającego docenianie swoich mocnych stron i zasobów poprzez twórczą ekspresję i uczenie się²².

Podobnych inicjatyw i projektów w ostatnich latach pojawia się coraz więcej w wielu muzeach różnego typu: od muzeów sztuki, poprzez muzea historyczne, techniki czy też przyrodnicze. W 2022 r. w Brukseli zainicjowano sześciomiesięczny pilotażowy projekt, w ramach którego lekarze, chcąc pomóc pacjentom w wyjściu z izolacji spowodowanej depresją, przepisują recepty na bezpłatne wizyty w muzeach w stolicy Belgii²³. Także muzea w Polsce, m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie czy Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka aktywnie angażują się w ten rodzaj działalności. Oferują specjalne projekty, nawiązują współpracę z różnorodnymi ośrodkami specjalistycznymi i wykorzystują swój potencjał jako miejsca sprzyjającego włączeniu społecznemu, dostępnego i inspirującego, a także bogatego źródła spotkań z obiektami i różnymi środowiskami. Prekursorem i jednym z liderów w tym zakresie jest Muzeum Narodowe w Kielcach, organizujące od 2018 r. cykliczne konferencje naukowe w celu dzielenia się różnorodnymi spostrzeżeniami, obserwacjami i wnioskami badawczymi dotyczącymi zagadnień muzeoterapii, co przekłada się również na działania²⁴.

Realizowane są tu pilotażowo projekty, aby pokazać nowy obszar oddziaływania muzeum. Punktem wyjścia stały



2. Zajęcia muzeoterapeutyczne „Emocjonalne obrazy” w Muzeum Narodowym w Kielcach

2. ‘Emotional Paintings’ museotherapy class at the National Museum in Kielce



3. Zajęcia muzeoterapeutyczne „Muzeoterapia na stres” w Muzeum Narodowym w Kielcach

3. 'Museotherapy to Overcome Stress' museotherapy class at the National Museum in Kielce

się warsztaty zatytułowane *Emocjonalne obrazy. Emocje na obrazach Jacka Malczewskiego*. To ciekawy przykład i propozycja działalności terapeutycznej muzeum i wykorzystania zbiorów do pracy z emocjami. Ich istotą jest chęć pokazania, w jaki sposób muzealia i ich narracyjność wpływają na naszą percepcję i uwalniają nasze emocje. Próba ich zdefiniowania, nazwania i doświadczenia w przestrzeni muzeum staje się pewnego rodzaju podróżą terapeutyczną w głąb własnych potrzeb i zrozumienia siebie dzięki narzędziom, jakimi są obiekty muzealne, artefakty, pamiątki historyczne czy dzieła sztuki. Ciekawość uczestników warsztatów i utożsamianie się z postacią na obrazie budowały swoistą relację widz – obraz, dzięki której zmieniał się sposób patrzenia. Obraz stawał się czymś więcej niż tylko strukturą malarską, zaczynał być nośnikiem emocji. Uczestnicy próbowali zrozumieć własne odczucia i opowiedzieć o nich, czy – jak w przypadku najmłodszych – narysować wydarzenie odpowiadające danej emocji, co jest potwierdzeniem interakcji i oddziaływania obiektów muzealnych na widzów. Wyniki wielu badań psychologicznych potwierdzają pozytywny wpływ uważności na zdrowie. W połączeniu z wiedzą na temat pozytywnego wpływu sztuki na dobrostan człowieka zrodził się pomysł wprowadzenia w muzeach technik uważności. Warsztaty *Uważność w muzeum*, prowadzone w Muzeum Narodowym w Kielcach według strategii 5–4–3–2–1 (poszukiwanie na obrazach i zatrzymanie uwagi na 5 rzeczach, które możesz zobaczyć, 4, które możesz dotknąć, 3 dźwiękach, które słyszysz, 2 zapachach, które czujesz i 1 smaku, który czujesz), pozwalają uczestnikom skoncentrować się na świadomym odczuwaniu swoich zmysłów. Równocześnie przestrzeń muzeum została zaadaptowana (zwłaszcza na spotkaniach

indywidualnych) jako miejsce, w którym można skupić się na sobie, swoich wewnętrznych przeżyciach, odczuciach czy problemach. Wybierane przez uczestnika dzieło sztuki pokazuje jego preferencje formalne, indywidualizm, a czasem staje się również pretekstem do rozmowy o sztuce lub odwołuje się do zapomnianych przeżyć, które tłumaczą wybór danego obrazu. Przywoływanie w toku zajęć konkretnych miejsc lub członków rodziny pokazuje, jak siatka skojarzeniowa zostaje coraz bardziej rozbudowana, a wnioski stają się kompilacją przeżyć uczestnika. Prowadzenie warsztatów z uważnością w muzeum ukazuje uczestnikom przestrzeń muzealną także z innej strony, często nieznanej i mniej formalnej. Inną formą pracy jest pilotażowy projekt *Muzeoterapia na stres*. To cykl spotkań w przestrzeni muzealnej, podczas których uczestnicy (osoby dorosłe, które utworzą grupę) dowiadują się, jak radzić sobie ze stresem w życiu codziennym. Pierwsze obserwacje potwierdziły, że zajęcia te zwiększyły potrzebę obcowania ze sztuką wśród uczestników.

Podjęmowane działania przynoszą efekty i coraz częściej pojawiają się dowody na wartość terapeutyczną muzeów i ich niemały wpływ na zdrowie i dobre samopoczucie. Aby to ułatwić, potrzebny jest terapeuta, który pomaga w kształtowaniu postaw i działań, odgrywających kluczową rolę w procesie terapeutycznym. W tym znaczeniu działalność muzeum staje się bardzo bliska terapii przez sztukę, czyli arteterapii, ale te dwa zjawiska odróżnia wykorzystanie muzealiów. Należy jednak pamiętać, że muzeoterapia nie jest autonomiczną formą leczenia, a jedynie jego wspomaganie w postaci zorganizowanych warsztatów, programów dla różnorodnych grup terapeutycznych, wizyt zalecanych przez psychoterapeutów i lekarzy w ramach prowadzonej terapii czy wreszcie indywidualnych odwiedzin.

Streszczenie: Muzea zawsze były uważane za ośrodki wiedzy i kultury, miejsca, w których możemy poszerzyć swoje rozumienie otaczającego nas świata. Dziś obok podstawowych zadań wypełniają różnorodne funkcje społeczne, odgrywając znaczącą rolę w budowaniu więzi z ludźmi i uwzględniając ich doświadczenia. Nowe role muzeów początku XXI w. daleko wykraczają poza dotychczasowe obszary funkcjonowania instytucji kulturalnych w społeczeństwie, w ich funkcjonowaniu zachodzi transformacja skierowana na wykorzystanie emocjonalnego potencjału kolekcji, narracji, przestrzeni oraz ekspozycji muzealnych do oddziaływania terapeutycznego na odbiorców, zmagających się z dolegliwościami cywilizacyjnymi, przy współpracy ze środowiskiem psychologów, pedagogów i lekarzy. Aktywności w tym zakresie przynoszą efekty i coraz częściej

i liczniej pojawiają się dowody na wartość terapeutyczną muzeów i ich niemały wpływ na zdrowie i dobre samopoczucie. Tę nową, współczesną formę działalności muzeów nazywamy muzeoterapią. Definicja tego pojęcia, przygotowana przez Dorotę Folgę-Januszewską oraz Roberta Kotowskiego, została opublikowana w *Słowniku muzeologii* wydawanym w dwóch wersjach językowych – przez Routledge (wersja angielska) i Armand Colin (wersja francuska). Artykuł ma na celu popularyzację wiedzy i upowszechnienie dotychczasowych ustaleń na temat muzeoterapii. Zostały w nim przybliżone wyniki badań prowadzonych w różnych krajach w tym zakresie oraz inicjatywy realizacji tego typu działalności. Może stanowić zachętę do wykorzystywania doświadczeń w zakresie prowadzenia zajęć w tym obszarze przez muzealników.

Słowa kluczowe: muzeum, muzeoterapia, emocje, zdrowie, samopoczucie.

Przypisy

- ¹ K. Lackoi, M. Patsou, H.J. Chatterjee et al., *Museums for Health and Wellbeing. A Preliminary Report from the National Alliance for Museums, Health and Wellbeing*, 2016, https://www.academia.edu/27495203/Museums_for_Health_and_Wellbeing_A_Preliminary_Report_from_the_National_Alliance_for_Museums_Health_and_Wellbeing (dostęp: 20.04.2023).
- ² *Dictionnaire de Muséologie*, F. Mairesse (red.), Paris 2022, s. 446; *Dictionary of Museology*, F. Mairesse (red.), London–New York 2023, s. 333-334; szerzej zob. D. Folga-Januszewska, *Emocjoneum. Muzeum jako instytucja emocji*, Warszawa 2022, s. 213.
- ³ D. Folga-Januszewska, *Museotherapy*, w: *Museotherapy. How Does It Work? Museums as a Place of Therapy*, R. Kotowski, E.B. Zybter (red.), Kielce 2020, s. 23-26.
- ⁴ C. Wavell, G. Baxter, I. Johnson, D. Williams, *Impact Evaluation of Museums, Archives and Libraries: Available Evidence Project*, 2002, s. 78, <https://www.rgu.ac.uk/4E339E80-595A-11E1-BF5B000d609cb064> (dostęp: 28.08.2023).
- ⁵ Zob. https://www.researchgate.net/publication/264541260_Who_Cares_Museums_Health_and_Well-being (dostęp: 9.05.2023).
- ⁶ L.H. Silverman, *The Social Work of Museums*, New York 2010, s. 16.
- ⁷ A. Salom, *The Therapeutic Potentials of a Museum Visit*, „International Journal of Transpersonal Studies” 2008, t. 27, nr 1, s. 101, <http://dx.doi.org/10.24972/ijts.2008.27.1.98> (dostęp: 20.04.2023).
- ⁸ J. Waniek, *Terapia muzealna*, w: *Ekonomia muzeum*, D. Folga-Januszewska, B. Gutowski (red.), Kraków 2011, s. 45.
- ⁹ L.H. Silverman, *The Social Work...*, s. 16.
- ¹⁰ *Eadem*, *Visitor meaning-making in museums for a new age*, „Curator. The Museum Journal” 1995, t. 38, nr 3, s. 161.
- ¹¹ Zob. <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/01/museums-on-call.pdf> (dostęp: 20.04.2023); <https://dvdidd.com/museotherapy/> (dostęp: 20.04.2023).
- ¹² E. Ioannides, *Museums as Therapeutic Environments and the Contribution of Art Therapy*, „Museum International” 2017, t. 68, nr 271-272, s. 101.
- ¹³ *Ibidem*, s. 102.
- ¹⁴ H. Chatterjee, G. Noble, *Museums, Health and Well-Being*, London 2016, s. 158.
- ¹⁵ Zob. <https://museumsandwellbeingalliance.files.wordpress.com/2015/07/museums-for-health-and-wellbeing.pdf> (dostęp: 20.04.2023).
- ¹⁶ Zob. <https://museumsandwellbeingalliance.files.wordpress.com/2018/04/museums-as-spaces-for-wellbeing-a-second-report.pdf> (dostęp: 20.04.2023).
- ¹⁷ D. Fancourt, *The art of life and death: 14 year follow-up analyses of associations between arts engagement and mortality in the English Longitudinal Study of Ageing*, „BMJ” 2019, <https://doi.org/10.1136/bmj.l6377> (dostęp: 20.05.2023).
- ¹⁸ Zob. <https://www.ne-mo.org/news/article/nemo-study-shows-that-the-wellbeing-effect-of-finnish-museums-is-worth-millions.html> (dostęp: 25.06.2023).
- ¹⁹ Zob. <https://observer.com/2018/11/doctors-prescribe-art-montreal-heart-condition-asthma-cancer/> (dostęp: 20.05.2023).
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Zob. <https://www.idsnews.com/article/2018/11/eskenazi-museum-initiative-provides-art-therapy-for-children> (dostęp: 20.05.2023).
- ²² Zob. https://www.ruralhealth.org.au/papers/6_G_6_2.pdf (dostęp: 20.05.2023).
- ²³ Zob. <https://www.dw.com/pl/muzea-na-recept%C4%99-uzdrawiaj%C4%85ca-moc-sztuki/a-64319181> (dostęp: 20.05.2023).
- ²⁴ *Museotherapy... passim*.

prof. dr hab. Robert Kotowski

Historyk, kustosz dyplomowany; dyrektor Muzeum Narodowego w Kielcach, kierownik Katedry Badań nad Bibliotekami i Innymi Instytucjami Kultury na Wydziale Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego; członek wielu rad muzeów. Autor licznych artykułów i opracowań w zakresie historii i muzealnictwa. Prekursor muzeoterapii w Polsce. Pomysłodawca i organizator Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Muzeoterapia”; r.kotowski@mni.pl.

Word count: 3 402; **Tables:** –; **Figures:** 3; **References:** –

Received: 07.2023; **Reviewed:** 08.2023; **Accepted:** 08.2023; **Published:** 09.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.8927

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kotowski R.; MUZEUM JAKO PRZESTRZEŃ DLA ZDROWIA I DOBREGO SAMOPOCZUCIA. Muz., 2023(64): 121-127

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 156-160
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2023
data recenzji – 09.2023
data akceptacji – 09.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.9416

WIĘZY I WIĘZI TOŻSAMOŚCI. EDUKACJA MUZEALNA I KONSERWATYZM POZNAWCZY

TIES AND IDENTITY BONDS. MUSEUM EDUCATION AND COGNITIVE CONSERVATISM

Leszek Karczewski

Uniwersytet Łódzki
ORCID 0000-0002-7721-4280

Abstract: The article discusses the complexity of identity, the interdependence of social and cultural identity, and their relationship with museum education. The Author emphasizes that an individual's identity is shaped both by their membership in a social group and the internalization of its cultural values. With respect to museums, institutional employment contributes to identity formation, while cultural identity stems from museum narratives. The Author analyzes individual identity as a manifestation of cognitive conservatism influenced by neurophysiological mechanisms. The Author argues that museum education can play a significant

role in transforming individual identity, especially by exposing individuals to diverse perspectives and values. The research indicating the potential for lasting changes in preferences as a result of educational activities is cited. The Author highlights the importance of social bonds formed within the museum, and suggests expanding the perspective of relational art to include the experiences of museum education. Furthermore, it is also emphasized that museum education initiatives should not be viewed as tools for analyzing the museum institution but as opportunities for participants to express themselves and build connections with one another.

Keywords: identity, museum, conservatism, museum education, relational art.

„To nasza wiedza – rzeczy, których jesteśmy pewni – sprawia, że świat podąża w złym kierunku i nie pozwala nam widzieć i wyciągać wniosków”
(Lincoln Steffens)

Oświeceniowy rodowód instytucji gwarantuje wręcz, że muzeum odgrywa znaczącą rolę w tworzeniu tożsamości zarówno jednostki, jak i wspólnoty. Ta pewność jest ufundowana na licznych świadectwach osobistych i społecznych transformacji. W tym tekście włączam w debatę wnioski

płynące z eksperymentów socjologicznych i psychologicznych. Dowodzą one, że zmiana światopoglądów odbiorców muzeów może być zarówno radykalna, jak i trwała. Tym samym wzrasta odpowiedzialność instytucji za kształtowanie świadomości odbiorców. Rośnie też waga konfliktów wizji świata

(i potrzeba ich analiz), które aktualizują się w muzeum. Dlatego postuluję włączenie analiz działań edukacji muzealnej w obszar badań nad sztuką partycypacyjną czy relacyjną.

W tekście używam terminu „konserwatyzm poznawczy” filozofki Barbary Herrnstein Smith. Redefiniuje ona pojęcie „konserwatyzm”. W nadanym przez nią specyficznym sensie nie odnosi się ono do tradycjonalistycznej wizji świata, ale do wspólnego wszystkim ludziom mechanizmu poznawczego, zgodnie z którym funkcjonuje ludzki umysł (również osób o światopoglądzie postępowym). A ludzki umysł jest „konserwatywny”: stronniczo przedkłada fenomeny już uprzednio poznane nad nowe. Preferuje także te bodźce, które potwierdzają (bądź zapowiadają) owe już uprzednio poznane fenomeny. W ten sposób umysł m.in. tworzy tożsamość osobową.

Niemniej tożsamość, wizja siebie samego, jest niezwykle złożona. Obejmuje poczucie przynależności do konkretnej grupy i odrębności od innych grup (tożsamość społeczna) oraz odczucie więzi z zespołem wspólnotowo podzielanych wartości (tożsamość kulturowa), dynamicznie warunkujące samoświadomość jednostki, jej odpowiedź na pytanie: kim jestem?

My, muzealnicy

Istotę tożsamości społecznej pokazuje klasyczny eksperyment Henri Tajfela z 1970 r., dowodzący stronniczości wobec własnej grupy (grupa wewnętrzna, *in-group*)¹. Defaworyzowanie pozostałych (grupa zewnętrzna, *out-group*) nie stanowi efektu wpływu uprzedzeń czy stereotypów. Tak zwany minimalny paradygmat grupy jest tworzony przez sam fakt przynależności (*We-ness*); to wystarczający powód niechęci do grupy zewnętrznej. Opozycja My/Oni (nie-My) jest elementarna dla samego pojęcia „My”, a przez to akulturowa, niezależna od „treści”, która konstytuuje grupę².

Pojęcie tożsamości kulturowej odnosi się do więzi konkretnej osoby z grupą, której przekonania, wartości, normy i praktyki społeczne zostają zinternalizowane w procesie akulturacji. Poszczególne jednostki mogą w różnym stopniu afirmować tradycję, dziedzictwo, język, religię, pochodzenie, estetykę, wzorce myślenia czy struktury społeczne – niemniej stanowią one dynamiczny i wieloaspektowy element ich samoświadomości. Obie tożsamości – kulturowa i społeczna – są komplementarne³.

W odniesieniu do świata muzeum tożsamość społeczną tworzy zatrudnienie w muzeum (co pozwala dumnie odróżnić się od osób pozbawionych tej legitymacji). Tożsamość kulturowa wydaje się daleko bardziej złożona. W metaforycznym sensie bowiem można mówić o tożsamości samej instytucji. Po pierwsze, o tożsamości organizacyjnej, definicyjnie odróżniającej muzeum od innych instytucji kultury⁴, regulowanej statutem. Po drugie, o konstruowanej tożsamości narracyjnej, zwanej też misją, wizją, marką, wyrażanej jawnie lub wpisanej w program. Nadto tożsamości organizacyjna i narracyjna są konstruowane przez zespół, którego poszczególne osoby internalizują, przynajmniej w części, kulturę wspólnoty muzealnej – tworzy to skomplikowaną sieć wzajemnych tożsamościowych zależności.

Każda wizyta osoby goszczącej w muzeum wyraża jednak dwie tożsamości: konkretnej osoby i konkretnego muzeum. Przekroczenie granicy instytucji bywa krępującym doświadczeniem potwierdzenia przynależności do wspólnoty

– może jednak stanowić wyzwanie czy wręcz zmuszać do rewizji wartości. Granica ta przebiega nie tylko w przestrzeni (muzealnej bramy), lecz także w czasie (zwiedzania). Tę strefę nadgraniczną patrolują osoby z zespołu edukatorów muzealnych. Choć to trywialna obserwacja, trzeba skrótkowo przypomnieć, że rola edukacji (czy to formalnej, czy to nieformalnej) w kształtowaniu tożsamości kulturowej jednostki jest nie do przecenienia – przy czym formacyjnie oddziałują zarówno tzw. treści kształcenia, jak i metody.

Potencjalny konflikt na granicy tożsamości odbiorcy i muzeum ma symptomatyczną cechę, którą chciałbym szczegółowo omówić: konserwatyzm. Nie myślę o tradycjonalistycznym światopoglądzie, lecz o konserwatyzmie jako o przywiązaniu do *status quo*, stałego stanu rzeczy. Konserwatywnie trwać na straży (własnej) tożsamości można niezależnie od tego, co się na nią składa; może ją konstytuować porządek społeczny, oparty na wartościach związanych z ideami religii, narodu, państwa, rodziny, hierarchii, autorytetu, ale równoprawnie może ją stanowić obrona indywidualnych praw i wolności. Właśnie temu mechanizmowi stronniczości chcę się uważnie przyjrzeć.

Więzy poznawczych więzi

Filozofka Barbara Herrnstein Smith powszechną skłonność do trwania przy swoim nazywa „poznawczym konserwatyzmem”⁵. Na jego istnienie wskazuje empiryczna przesłanka: ludzka skłonność do przedkładania potwierdzeń uprzednio wyjaśnionych zjawisk nad to, co im zaprzecza. To, co kwestionuje nasze przekonania, drażni nas tak bardzo, że nie tylko nie uznajemy kontaktu z takimi fenomenami jako okazji do potencjalnego olśnienia, ale nawet „rzetelne sprzeczne argumenty” dyskredytujemy jako modne, ideologiczne czy partykularne, a „manifestacyjnie wykluczające dowody” uważamy za wątpliwe, zmanipulowane czy też po prostu za fuchs. Efekt? Banan zamknięty w magazynie tożsamościowego dogmatu.

Ta tendencja jednak nie jest dowodem na ludzką ślepotę, twardogłowość czy irracjonalizm. Nie jest też ograniczona do sfery nauki (gdzie wskazali ją Ludwik Fleck⁶ czy Thomas S. Kuhn⁷). To właśnie „poznawczy konserwatyzm”, stronniczość faworyzowania własnej tożsamości (to rozpoznanie wyłoniło całą dyscyplinę wiedzy – socjologię nauki).

Konserwatyzm pojmowany jako stronnicze faworyzowanie własnej tożsamości nie stanowi wyspekulowanego przedmiotu humanistyki. Istnieją „twarde”, naturalistyczne dowody demonstrowujące „poznawczy konserwatyzm”: ludzkie neurofizjologicznie pojmowane mechanizmy poznawcze są stronnicze.

Dążność do efektywnej interakcji ze zmiennym otoczeniem sprawia, że mózg ludzki, porządkując chaos bodźców zmysłowych, generuje predykcje, prognozuje przyszłe bodźce na podstawie zaobserwowanych prawidłowości statystycznych oraz na zasadzie asocjacji. Informacje o wartości predykcyjnej – faworyzujące *status quo* – wzmacniają pewność i stabilność interakcji ze środowiskiem. Dlatego umysł postrzega je jako szczególnie cenne dla efektywnego kategoryzowania postrzeżeń i proaktywnie ich poszukuje⁸. Eksperymenty ujawniają, że umysł przedkłada bodziec predykcyjny nad bodziec przewidywalny. Stronniczość jest zatem nie tylko fundamentalna dla poznania, ale odgrywa także rolę w procesach wartościowania. My, ludzie, neurofizjologicznie optyjemy za zachowaniem *status quo*. Konserwatyzm poznawczy

to istniejące obiektywnie w naszych umysłach więzy, warunkujące stronnicze preferowanie subiektywnie odczuwanych więzi⁹.

Jak zatem może nastąpić jakiegokolwiek przekształcenie tożsamości? Mimo przemożnego dążenia do zachowania *status quo* niepożądanym jest posiadanie preferencji różnych od preferencji osób, które lubimy (grupa wewnętrzna), oraz posiadanie preferencji tożsamy z preferencjami osób, których nie lubimy (grupa zewnętrzna). W takiej sytuacji braku równowagi ludzie zmieniają wybory po to, by wzmocnić więź łączącą ich z osobami lubianymi, ale także, by odróżnić się od osób nielubianych. Efekt nosi nazwę „równowagi poznawczej”¹⁰.

Tendencja ta jest niezwykle silna. Oto 18 osób studiujących w California Institute of Technology (Caltech) oceniało estetycznie trywialne przedmioty – 174 tiszerty. Wartość koszułek, które początkowo się nie podobały, rosła po tym, gdy osoby dowiadywały się, że lubią je też inni z Caltech lub że budzą niechęć przestępców seksualnych; malała, gdy dowiadzano się, że nie lubią w Caltech lub że podobają się także przestępcom. Zmiana wynosiła średnio 9,41 w 14-punktowej skali, zgodnie z przewidywaniami „teorii równowagi”. Istotniejsze jest jednak to, że zmiana preferencji była trwała. Po czterech miesiącach osoby badane wciąż wybierały koszulki różne od wskazanych przez przestępców (różnica 9,15 pkt) – mimo że nie pamiętały już niczyich pierwotnych ocen, ani własnych, ani przestępców. W ich mózgach zaobserwowano pobudzenie grzbietowo-przyśrodkowej kory przedczołowej (dmPFC); obszar ten pokrywa się z obszarem wrażliwym na nagrody. Mózg traktuje zatem nagradzające nie tylko zgadzanie się z lubianymi osobami, ale również niezgadzanie się z nielubianymi¹¹. Zatem więzy stronniczości wynikające z poczucia więzi z grupą skutkują trwałą zmianą tożsamości kulturowej. Zmiana ta, przywracająca równowagę poznawczą, stanowi dla mózgu nagrodę.

Co te eksperymenty oznaczają dla edukacji muzealnej? Stanowią dowód możliwości i mechanizmu trwałej zmiany preferencji etycznych, estetycznych, poznawczych itd., potencjalnie aktualizujących się podczas działania edukacyjnego. Potwierdzają one podzielane przez wszystkich chyba edukatorów przekonania o transformacyjnym charakterze ich działań: moc tworzenia przez edukację muzealną wspólnotowych więzi staje się obiektywna.

Osoba biorąca udział w działaniach edukacji muzealnej, prowadzonych w formule warsztatowej, ma szansę świadkować wyborom osób towarzyszących jej w grupie, z którą współdziała, niezależnie od tego, czy to grupa przedszkolna, studenckie koło naukowe, czy nawet przypadkowo zebrane grono nabywców biletów. Ta ekspozycja na ich aksjologię – zwykle prawie dwugodzinna – ma potencjalnie siłę transformującą.

Kwiaty i lajki

Szereg działań edukacji muzealnej tematyzuje konfrontację uczestników z ich preferencjami. Sięgnę po najbliższe mi przykłady. Jednymi z warsztatów, prowadzonych do końca 2022 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi, były *Kwiaty czy kwadraty*¹², uwyrażniające wybory estetyczne jednostki na tle grupy. Spotkanie rozpoczynało się na środkowym poziomie klatki schodowej budynku ms² przy ul. Ogrodowej 19 w Łodzi:

proceedzi stamtąd po 41 stopni w górę i w dół. Uczestnicy, wstępując wyżej lub schodząc niżej, głosowali w 41 mikro-wyborach estetycznych, pytani, np.: „*Mona Lisa* czy *Mona Lisa* z wąsami? Jeśli *Mona Lisa*, idź w górę; jeśli *Mona Lisa* z wąsami, idź w dół”, „weduta czy *street art*?”, „kwiaty czy kwadraty?”. Alternatywy kontrastowały stereotypy sztuki konserwatywnej i współczesnej. Konsekwentne (lub automatyczne) opowiadanie się bądź za pierwszą, bądź drugą opcją prowadziło na szczyt lub sam na dół klatki schodowej. Nawet stamtąd można dostrzec, że po tym etapie warsztatu grupa tworzyła aksjologiczne kontinuum; niemal każda osoba stała na innym z 83 stopni.

Następnie tworzyły one diagramy własnych preferencji estetycznych. Na siatce stu pól, oznaczającej 100% przekonania, wyklejały ikonki kwiatów i kwadratów w proporcji i układowie odzwierciedlających ich wybory. Do diagramów dopisywano robocze definicje sztuki. Powstałe plansze odnoszono, prostolinijnie bądź przekornie, do eksponatów muzealnych. Ewaluacją tego działania była dyskusja o odczuwanych więziach; nierzadko jeden obiekt wiązano z kilkoma planszami, do tego o wykluczających się wzajemnie sensach.

Przebieg warsztatu *Kwiaty czy kwadraty* wielorako ujawniał tożsamość osób uczestniczących: podczas badania opinii na schodach, w postaci ikonicznych diagramów, w formie osobistych werbalnych definicji i w głosach zabranych w debacie. Każdy wybór był jawny i potencjalnie rzucał wyzwanie tożsamości osób uczestniczących, naruszając „równowagę poznawczą”: osoba lub grupa przeze mnie poważana (lub przeciwnie) mogła zmanifestować preferencje odmienne od moich (albo przeciwnie). Warsztat, wydobywając sympatie osób uczestniczących wobec sztuki i siebie nawzajem, prowokował potencjalną zmianę tychże sympatii. Jednocześnie pozornie „trywialna” treść tej konfrontacji (preferencje estetyczne) i również „trywialna” forma (badania statystyczne użytkujące schody czy kwadraty) tworzyły bezpieczną platformę, w której adwersarze mogli prowadzić dialog, artykułując dyssens¹³.

Podobną platformę budował warsztat *Piny XX i XXI wieku*¹⁴, przenoszący w realia ekspozycji dynamikę więzi tworzonych w mediach społecznościowych. Osobom uczestniczącym arbitralnie przyporządkowywano dzieło z kolekcji muzeum: w ten sposób pojawiało się ono na ich „feedzie” na „wallu”. Następnie osoby mogły je komentować, dostawiając do dzieła wybrany trywialny rekwizyt – od pływakich gogli do pluszowego misia. Kolejny krok tworzyła możliwość „lajkowania” jakiegoś z zestawień ikoną „łapka w górę”. Można było skomentować czyjś „lajk” na kartce, potem „zajakować” czyjś komentarz kolejną „łapką”. Następnie na niby „zaszerować” powstały kolaż znaczeń dowolnej osobie publicznej, która czyimś zdaniem doceniłaby go. Potem można było „zajakować” to „zaszerowanie”, komentować „zajakowanie”, „zaszerowanie” itd. Granicę działania stanowił czas.

Kwiaty czy kwadraty oraz *Piny XX i XXI wieku* po wielokroć konfrontowały tożsamości jednostek, wspólnot i instytucji muzealnych, prowadząc do potencjalnej zmiany. Oba scenariusze tematyzowały preferencje estetyczne uczestników. Nie oznacza to, że doświadczenia muzealne nie dotyczą i nie transformują także innych wartości: etycznych, społecznych, religijnych... Sądzę, że każda osoba, zajmująca się edukacją muzealną, jest dumna z wielu własnych

świadczeń aksjologicznych czy wręcz tożsamościowych przemian u osób uczestniczących¹⁵.

Edukacja relacyjna

Nicolas Bourriaud dostrzegł, że obrazy – *flagi, znaki, ikony i oznaczenia*, tiszerty, kwiaty i lalki – mają moc tworzenia więzi międzyludzkich. Wystawa muzealna, a szerzej instytucja muzeum jako miejsce wystawiania na pokaz, stanowi przestrzeń uprzywilejowaną, w której wspólnotowe więzi powstają momentalnie¹⁶. Te międzyludzkie sploty – Gombrowiczowsko wręcz pojęte – sztuka tematyzuje przynajmniej od lat 90. XX w. Bourriaud określił ten fragment świata sztuki współczesnej terminem „sztuka relacyjna”. Jej część autotematycznie reinterpretowała więzi powoływane właśnie przez instytucje świata sztuki, prototypując nowe formuły *zaproszenia, castingu, wizyty, przestrzeni publicznej, spotkania*¹⁷.

Sztukę relacyjną zwykle postrzega się jako formę krytyki instytucjonalnej, rewizję skostniałego podziału na przedmiot sztuki (czy szerzej: muzealium), artystę (czy szerzej: figurę autora) i publiczność¹⁸. Upominam się o rozszerzenie perspektywy. Horyzontem odniesienia dla sztuki „relacyjnej” (czy „partycypacyjnej”) powinny stać się właśnie doświadczenia edukacji muzealnej. O ile jednak termin „zwrot edukacyjny” pojawił się w słowniku krytycznym już w połowie lat 90., w odniesieniu do działań artystycznych, które nie postrzegały *intersubiektywności i interakcji w kategoriach*

modnego, teoretycznego gadżetu lub dodatku (alibi) do tradycyjnej praktyki artystycznej, ale jako sedno „spotkania”, które *konstytuuje pole artystyczne oraz pogłębia jego relacyjny wymiar*¹⁹, o tyle działania edukacji muzealnej *sensu stricto*, które nigdy nie miały „intersubiektywności i interakcji” za modny „gadżet” czy „alibi”²⁰, wciąż pozostają niezauważone przez krytykę artystyczną, co jest rzeczą tak niebywałą, jak godną ubolewania.

Ani sztuka relacyjna czy partycypacyjna, ani (stawiam tu znak równości) doświadczenia relacyjno-partycypacyjnej edukacji muzealnej nie powinny być wtórnie instytucjonalizowane jako służące cokolwiek egoistycznemu namysłowi nad kondycją muzeum czy nad zależnościami między interesariuszami na polu sztuki. Jeśli rzeczywiście te relacyjne doświadczenia tworzą „szczelinę” w kapitalistycznej ekonomii efektywności²¹, należy zauważyć raczej korzyść po stronie osób nawiązujących więzi. Społecznie odpowiedzialne działania edukacji kulturowej – te w domenie sztuki i te w domenie muzealnej – oddają głos osobom uczestniczącym nie po to, by mówiły one o sztuce czy muzeum, ale w tym celu, by mówiły one o sobie! Artefakt muzealny stanowi tu tylko pretekst do budowania więzi – z sobą, z innymi w grupie, ze światem wokół. Janusz Byszewski i Maria Parczewska dobitnie wskazywali to już 20 lat temu²². Najwyższy czas dostrzec rolę edukacji muzealnej jako edukacji relacyjnej. Rolę w tworzeniu tożsamości muzeum, ale przede wszystkim rolę w tworzeniu tożsamości odwiedzających je osób.

Streszczenie: Artykuł omawia złożoność tożsamości, zależność tożsamości społecznej i kulturowej oraz ich związek z edukacją muzealną. Autor podkreśla, że tożsamość jednostki jest kształtowana zarówno przez przynależność do grupy społecznej, jak i internalizację jej wartości kulturowych. W kontekście muzeum tożsamość wynika z faktu instytucjonalnego zatrudnienia, tożsamość kulturowa – z narracji muzealnej. Autor analizuje tożsamość jednostki jako przejaw konserwatywności poznawczego konstytuowanego przez mechanizmy neurofizjologiczne. Autor argumentuje, że edukacja muzealna może odgrywać

istotną rolę w transformacji tożsamości jednostki, zwłaszcza poprzez eksponowanie jej na różnorodne perspektywy i wartości. Przytacza badania wskazujące na możliwość trwałej zmiany preferencji w wyniku działalności edukacyjnej. Autor podkreśla znaczenie więzi społecznych tworzonych w muzeum i proponuje rozszerzenie perspektywy sztuki relacyjnej na doświadczenia edukacji muzealnej. Zaznacza też, że działania edukacji muzealnej nie powinny być traktowane jako narzędzie do analizy instytucji muzealnej, ale jako sposobność dla uczestników do wyrażenia siebie i budowania więzi z innymi.

Słowa kluczowe: tożsamość, muzeum, konserwatywność, edukacja muzealna, sztuka relacyjna.

Przypisy

¹ H. Tajfel, *Experiments in intergroup discrimination*, „Scientific American” 1970, nr 223 (5), s. 96-102.

² J.C. Turner, *Some current issues in research on social identity and self-categorization theories*, w: *Social Identity*, N. Ellemers, R. Spears, B. Doosje (red.), Oxford 1999, s. 6-34.

³ Zob. P. Boski, K. Struś, E. Tłaga, *Cultural identity, existential anxiety and traditionalism*, w: *Ongoing Themes in Psychology and Culture. Proceedings from the 16th International Congress of the International Association for Cross-Cultural Psychology*, B.N. Setiadi, A. Supratiknya, W.J. Lonner, Y.H. Poortinga (red.), Yogyakarta 2004, zwłaszcza s. 468.

⁴ Zob. nową definicję muzeum ICOM z 2022 r.: <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/> (dostęp: 8.09.2023).

⁵ Zob. B. Herrnstein Smith, *Natural Reflections. Human Cognition at the Nexus of Science and Religion*, New Haven-London 2009, zwłaszcza s. 6.

⁶ L. Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, w: *idem, Psychosocjologia poznania naukowego. „Powstanie i rozwój faktu naukowego” oraz inne pisma z filozofii poznania*, Z. Cackowski, S. Symotiuł (red.), Lublin 2006, s. 28-163.

⁷ Th.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, H. Ostromecka (tłum.), J. Nowotniak (tłum. postawia), Warszawa 2001.

⁸ S. Trapp, A. Shenhav, S. Bitzer, M. Bar, *Human preferences are biased towards associative information*, „Cognition and Emotion” 2015, t. 29, nr 6, s. 1054-1068.

⁹ S. Braem, S. Trapp, *Humans show a higher preference for stimuli that are predictive relative to those that are predictable*, „Psychological Research” 2019, nr 83, s. 567-573.

¹⁰ F. Heider, *Attitudes and Cognitive Organization*, „The Journal of Psychology” 1946, nr 21, s. 107-112.

- ¹¹ K. Izuma, R. Adolphs, *Social Manipulation of Preference in the Human Brain*, „Neuron” 2013, t. 78, nr 3, s. 563-573.
- ¹² *Kwiaty czy kwadraty*, warsztat autorstwa Leszka Karczewskiego, towarzyszący wystawie *Kolekcja Sztuki XX/XXI wieku*, premiera 2011; wykorzystany w scenariuszu odcinka programu *Kulturaneek*, seria II, odcinek 10 z 12, rok produkcji 2013 (scenariusz Leszek Karczewski, Barbara Kaczorowska, reżyseria Artur Frątczak, produkcja Narodowy Instytut Audiowizualny, TVP Kultura, Muzeum Sztuki w Łodzi).
- ¹³ O roli dysensu zob. L. Karczewski, *Edukator, instytucja, twórczość*, w: *Zawód: kurator*, M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban (red.), Poznań 2014, s. 572-576.
- ¹⁴ *Piny XX i XXI wieku*, warsztat autorstwa Agnieszki Wojciechowskiej-Sej, towarzyszący wystawie *Kolekcja Sztuki XX/XXI wieku*; premiera 2015.
- ¹⁵ Sam dzieliłem się np. historią Marianny (imię zmienione) umieszczonej w Młodzieżowym Ośrodku Wychowawczym nr 3 w Łodzi. Uczestnictwo w działaniach Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi spowodowało, że otrzymała ona pracę w przemyśle modowym. L. Karczewski, *Sztuka czy zupa. Społeczna odpowiedzialność edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, zwłaszcza s. 164-166.
- ¹⁶ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, Ł. Białkowski (tłum.), Kraków 2012, s. 44, 46.
- ¹⁷ Bourriaud przywołuje Witolda Gombrowicza wprost. Zob. *ibidem*, s. 13-17, 47, 50, 78, zob. też definicję estetyki i sztuki relacyjnej: *ibidem*, s. 148.
- ¹⁸ Zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, J. Staniszewski (tłum.), Warszawa 2015, s. 19.
- ¹⁹ *Ibidem*, s. 60, 76.
- ²⁰ Odwołuję się tu do Claire Bishop (zob. *ibidem*, s. 19), polemizującej z Bourriaudem.
- ²¹ Termin Karola Marksa przywołuję za Bourriaudem. *Idem*, *op. cit.*, s. 45.
- ²² Zob. J. Byszewski, M. Parczewska, *Projektowanie sytuacji twórczych*, Warszawa 2004, zwłaszcza s. 24. Wskazywałem na tożsame konsekwencje pedagogiki konstruktywistycznej w edukacji muzealnej. L. Karczewski, *Od monologu do polilogu. Cztery formaty publikacji edukacyjnych*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, zwłaszcza s. 223-224.

dr Leszek Karczewski

Adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego; w latach 2008–2022 kierownik Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi – teoretyk literatury i teatrolog, muzealnik i edukator kulturowy. Pomysłodawca i realizator m.in. *Kulturanka*, nagrodzonego Sybillą w 2012 r. W latach 2017–2019 członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Wyróżniony m.in. odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”; leszek.karczewski@uni.lodz.pl.

Word count: 3 160; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 09.2023; **Reviewed:** 09.2023; **Accepted:** 09.2023; **Published:** 10.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.9416

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Karczewski L.; WIĘZY I WIĘZI TOŻSAMOŚCI. EDUKACJA MUZEALNA I KONSERWATYZM POZNAWCZY. *Muz.*, 2023(64): 156-160

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 23-30
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 02.2023
data recenzji – 02.2023
data akceptacji – 02.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0016.3188

PANORAMA POWSTAŃCZA. MUZEALNY POMNIK POLSKOŚCI ŚLĄSKA, KTÓRY NIGDY NIE POWSTAŁ

PANORAMA OF THE UPRISING. THE NEVER-
-CREATED MUSEUM MONUMENT TO SILESIA'S
POLISHNESS

Wiktoria Tombarkiewicz

Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0001-7677-2056

Abstract: In 1958, on the occasion of the 40th anniversary of the Silesian Uprisings, the administration of the Katowice Voivodeship decided to create the Silesian Panorama: an institution combining a museum of insurgents' mementoes, the Battle of Annaberg Panorama, and the first in Poland panoramic cinema. The plans entailed establishing a museum-and-educational institution, pioneer in its character, not merely in Poland. Since the infrastructure of memory, finally unaccomplished, has never been discussed in literature, the first part of the paper speaks about the course of the organizational works, the stage of shaping the

project, as well as the reasons for giving up the idea. The necessary information was provided by materials preserved in the State Archives in Katowice as well as in press releases. The planned commemoration was presented in the context of the development of the technology of panoramic cinema and its application in museum praxis; its role in the history of the efforts to create a permanent display of mementoes of Silesian Uprisings in the Katowice Voivodeship has been discussed, and so have the sources of the project's originator to reach for the genre of a panoramic painting, in the discussed period considered anachronical.

Keywords: Silesian Panorama, Millennium of the Polish State, museum, Silesian Uprisings, Katowice, monument, panorama.

Wstęp

W ramach obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w latach 1957–1966 władze państwowe podjęły liczne inicjatywy w celu zazaczenia w społeczeństwie pożądanego wizerunku wspólnotowych dzieł. Do najbardziej spektakularnych inwestycji należały pomniki stanowiące ważne punkty w topografii miast i oddziałujące na pamięć zbiorową. Niektóre projekty przewidywały stworzenie wielofunkcyjnych obiektów, jednak nie wszystkie doczekały się realizacji. Jednym z takich pomników widm jest Panorama Śląska, która nie powstała w Katowicach. W 1958 r. zrodził się pomysł utworzenia pod tą nazwą kompleksu łączącego panoramę malarską, muzeum historyczne i kino panoramiczne. Upamiętniać miał on 40-lecie powstań śląskich – wątek przewodni ogólnopolskich obchodów Tysiąclecia w 1961 r. Artykuł przybliża genezę pomysłu, założenia projektowe i przebieg prac organizacyjnych – problematykę nieomawianą dotąd szerzej w literaturze¹. Będzie też próbą odpowiedzi na pytania o motywy wyboru środków formalnych oraz o miejsce niezrealizowanej koncepcji w dziejach upamiętnień powstań śląskich i jej znaczenie w kontekście historii polskiego wytwórczości.

Historia projektu

Uchwała Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (PWRN) w Katowicach z 13 sierpnia 1958 r. stwierdza: *W związku z nadchodzącymi obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego włącza się na wniosek Wojewódzkiego Sekretariatu P.Z.P.R. w Katowicach do programu obchodu – budowę na terenie województwa katowickiego „Panoramy” poświęconej upamiętnieniu wiekowych walk ludu śląskiego, a szczególnie historycznego czynu powstańca śląskiego o wyzwolenie społeczne i narodowe oraz połączenie na zawsze prastarej polskiej ziemi śląskiej z Macierzą Polską, jako najcenniejszy wkład w wspólne dzieło wyzwolenia naszej Ludowej Ojczyzny*². Odpowiedzialnością za prace przygotowawcze obarczono Jerzego Ziętka. Wytypowano dwie możliwe lokalizacje inwestycji: tereny na południowy wschód od skrzyżowania dwóch ważnych arterii komunikacyjnych, ulic Mikołowskiej i Kochłowskiej (obecnej autostrady A4), oraz obszar na wschód od Hali Parkowej w narożniku ulic Kochłowskiej i Plebiscytowej³.

Uzyskane w listopadzie i grudniu 1958 r. ekspertyzy geologiczno-górnicza⁴ i budowlana⁵ wykazały, że prowadzona pod obiema lokalizacjami eksploatacja górnicza, której nie zamierzano przerywać, skutkować mogła nieprzewidywalnymi przesunięciami gruntu. Ekspertzy zasugerowali ograniczenie programu budowy do minimum. Konieczność dostosowania projektu do wymogów geologicznych podnosiła znacząco koszt inwestycji⁶.

W marcu 1959 r. Komitet Budowy Panoramy Śląskiej (KBPS) z Ziętkiem na czele podpisał umowę z zespołem projektowym – katowickimi architektami Zygmuntem i Jerzym Winnickimi oraz Ireną i Czesławem Kotelami⁷. Projekt architektoniczno-budowlany mieli oni przedstawić do 15 lipca 1959 r. Nie rozpisano konkursu, co było normą w przypadku wspieranych przez władze centralne inwestycji o największej randze, jak pomnik Powstańców Śląskich w Katowicach, rotunda Panoramy Racławickiej czy pomnik Powrotu Ziem

Zachodnich i Północnych do Macierzy we Wrocławiu. Może to świadczyć o lokalnym znaczeniu inicjatywy. KBPS uzyskał konieczne zgody⁸. We wrześniu Zespół Ekspertów dla Oceny Projektów Inwestycyjnych Wojewódzkiej Komisji Planowania Gospodarczego zaopiniował pozytywnie „Założenia projektowe” pod warunkiem wykazania, że nie istnieją w mieście tereny o korzystniejszych warunkach, i powtórzenia ekspertyzy budowlanej⁹. Potwierdziła ona konieczność zabezpieczenia konstrukcji, podnoszącego koszty stanu surowego o 50–100% – w konkluzji zasugerowano wyszukanie terenu mniej zagrożonego uszkodzeniami górnymi¹⁰. W efekcie 28 listopada 1959 r. Komisja Oceny Projektów Inwestycyjnych zaleciła wystąpienie do Wydziału Architektoniczno-Budowlanego Miejskiej Rady Narodowej w Katowicach o wskazanie innej lokalizacji. Jak się wydaje, data ta wyznacza koniec prac nad projektem¹¹. Nie udało się dotąd wyśledzić dokumentów czy wzmianek prasowych poświadczających dalsze losy Panoramy. Być może planów zaniechano na rzecz inwestycji o większym priorytecie lub władze uznały z czasem pomysł za niefortunny, skoro w 1965 r. rozpisano konkurs na alternatywną infrastrukturę pamięci – pomnik Powstańców Śląskich, a dwa lata później na powiązane z nim tematycznie muzeum.

Założenia projektu

*Panorama Śląska stanowić będzie trwały pomnik, wzniesiony dla uczczenia i upamiętnienia powstańczych walk wyzwolenczych Śląska. Ideowo-dydaktyczne znaczenie Panoramy Śląskiej wybiegać będzie daleko poza ramy miasta Katowice, stanie się obiektem kultury w skali regionu całego Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego, a w skali miasta stanie się prócz tego ważnym obiektem architektonicznym*¹² – czytamy w „Założeniach projektowych”. Projekt obejmował salę stałej ekspozycji panoramy malarskiej, cineramę i muzeum. Każdej z części autorzy przypisywali doniosłe znaczenie.



1. Plan Katowic z zaznaczoną lokalizacją Panoramy przy skrzyżowaniu ulic Kochłowskiej i Mikołowskiej, Archiwum Państwowe w Katowicach, sygn. 125, fot. Wiktoria Tombariewicz

1. Plan of Katowice with the location of the Panorama marked at the crossing of Kochłowska and Mikołowska Streets, State Archives in Katowice, ACNO 125, Photo Wiktoria Tombariewicz

Panorama malarska, przez swą wielkość i zdolność oddziaływania na widza, miała kształtować wyobrażenia o przebiegu powstań śląskich i utrwalac ich pożądaną przez inwestora interpretację w świadomości społecznej. Cinerama – kino panoramiczne – stanowiłaby pierwszą tego rodzaju atrakcję w Polsce. Z kolei utworzenie muzeum powstań śląskich przedstawiano jako zaspokojenie palącej potrzeby – brak odpowiedniej instytucji muzealnej groził rozproszeniem i zagubieniem istniejących wciąż pamiątek tamtych wydarzeń¹³. Te funkcjonalne jednostki łączyłoby foyer, a uzupełniać – pomieszczenia gospodarcze, techniczne i mieszkanie dozorczy¹⁴. Architektura założenia należała dostosować do wymogów ekspozycji potężnych płócien i do warunków geologiczno-górnictwa, zapewniając ponadto przestrzeń dla cineramy i wystawy.

Budynek i otoczenie

Zgodnie z zaleceniami rotundę panoramy w lekkiej konstrukcji szkieletowej zamierzano posadowić na sztywnym fundamencie i oprzeć na monolitycznym żelbetowym trzonie, o średnicy przy gruncie 20 m, rozszerzającym się wspornikowo ku górze do 40 m, a spiętym stropodachem na wiązarach stalowych¹⁵. Inspirację stanowił wyróżniony projekt konkursowy pawilonu Panoramy Racławickiej we Wrocławiu, autorstwa Zbigniewa Trelli i Andrzeja Czyżewskiego – kopię rysunku dołączono do dokumentacji¹⁶. W kształtowaniu elewacji miano zwrócić uwagę na ich walory plastyczne i łatwość utrzymania w czystości. Nie zachował się jednak żaden rysunek planowanej budowli¹⁷. Konstrukcja podtrzymująca płótno, niezależna od szkieletu rotundy, miała zapobiec uszkodzeniu go w razie odchylenia budynku od pionu¹⁸. Punkt oglądu przewidziano na umieszczonej centralnie, okrągłej platformie o średnicy 22 m, wyniesionej 5 m ponad dolną krawędź płócien, by oko widza znajdowało się na wysokości horyzontu obrazu. Platformę dla 50 widzów, dostępną pochylkami lub schodami, rozjaśniać miało światło naturalne lub – w razie potrzeby – sztuczne¹⁹.

Otoczenie zaplanowano zgodnie z funkcjonalnymi wymogami instytucji, uwzględniając drogi dojazdowe, miejsca

parkingowe i strzeżone stojaki dla rowerów. Dojścia piesze podporządkowano widokowym perspektywom budynku. Całości miały dopełniać zieleń izolująca teren założenia od ruchliwych arterii i zapewniająca dogodne miejsca odpoczynku z ławkami, wkomponowany w krajobraz przeciwpowodziowy zbiornik wodny oraz zespół kiosków²⁰.

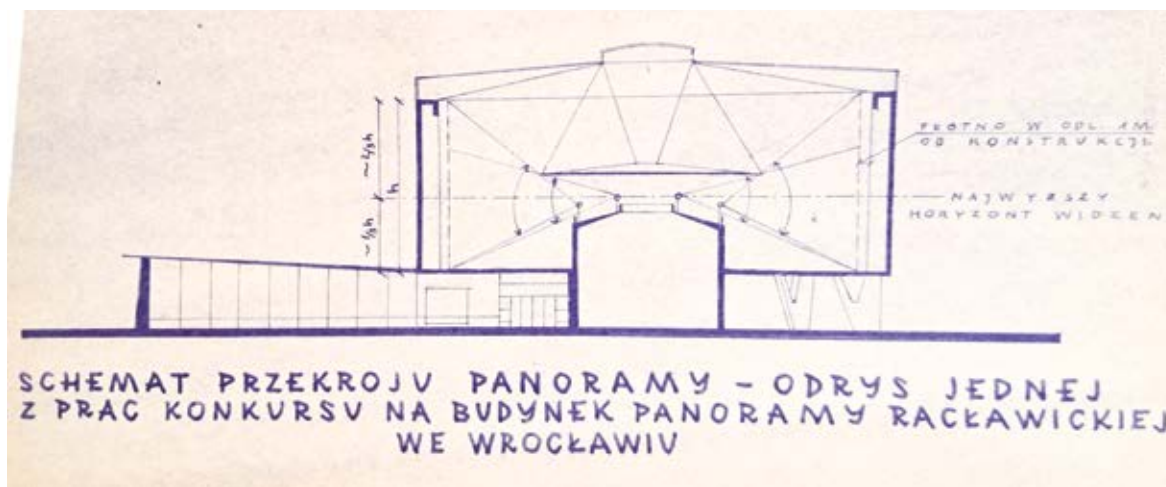
Panorama

Centrum ideowe i kompozycyjne projektu stanowiła panorama malarska prezentująca w formie syntetycznej przebieg powstań śląskich. PWRN w Katowicach w czerwcu 1959 r. zamówiło opracowanie *fabuły powstań śląskich i bitwy na górze św. Anny w formie noweli* u pisarza i publicysty Wilhelma Szewczyka z Katowic i profesora Uniwersytetu Wrocławskiego Kazimierza Popiołka²¹. Szewczyk wybrał jako temat bitwę pod Górą Świętej Anny, uznając ją za *pars pro toto* całej walki ludu śląskiego o polskość, a więc także zmagania z germanizacją, *uciskiem pruskim i hitlerowskim*²². Topografię pola bitwy ocenił jako szczególnie odpowiednią dla aranżacji przestrzeni malowidła, wypełnionej przez efektowne sceny walk, co umożliwiło *podkreślenie bohaterstwa powstańców, ich moralnego zwycięstwa nad przeważającym wrogiem, niekłamane ludowe charakteru powstania przez przeciwstawienie regularnych oddziałów wojskowych niemieckich barw, na pół cywilnym powstańcom*²³. Oglądanie miało przebiegać linearnie po okręgu. Sceny obejmowałyby kilkunastogodzinny okres walk toczących się na dość rozległym terenie. Punkt obserwacji umieszczono nie na szczycie góry, ale w pewnym od niej oddaleniu, umożliwiając przedstawienie na dalszym planie wsi i miasteczka oraz linii Odry²⁴. Autor usprawiedliwił arbitralny wybór epizodów powstańczych walk tym, że o ile literatura i nauka powinny dążyć do obiektywnego przedstawiania prawdy historycznej, o tyle *malowidło malarskie tego typu, jakim ma być panorama powstańca[za], czy tego chce czy nie posiada charakter pomnikowy. Pomniki powstają właśnie dla pokrzepienia serc*²⁵. Główny cel Panoramy scharakteryzował jako dydaktyczny, podobnie jak autor drugiego scenariusza. Popiołek także akcentował konieczność



2. Fotografia planowanej lokalizacji przy skrzyżowaniu ulic Kochłowskiej i Mikołowskiej, widok od strony ronda, Archiwum Państwowe w Katowicach, sygn. 125, fot. Wiktoria Tombariewicz

2. Photograph of the planned location at the crossing of Kochłowska and Mikołowska Streets, view from the side of the roundabout, State Archives in Katowice, ACNO 125, Photo Wiktoria Tombariewicz



3. Odrys rysunku konkursowego na projekt Panoramy Racławickiej we Wrocławiu, Archiwum Państwowe w Katowicach, sygn. 125, fot. Wiktoria Tombarkiewicz
 3. Copy of the competition drawing for the design of the Raclawice Panorama in Wrocław, State Archives in Katowice, ACNO 125, Photo Wiktoria Tombarkiewicz

podkreślenia dysproporcji sił walczących stron, półcywilnego charakteru oddziałów powstańczych, zaangażowania ludności miast i wsi w walki oraz ludowego charakteru zrywu, którego celem było wyzwolenie narodowe i społeczne. Zaproponował swobodne potraktowanie realiów topograficznych i uwzględnienie dodatkowych elementów, jak pomoc polskich oddziałów i strajk powszechny, symbolizowany przez *kominy fabryczne, kominy które nie dymią*²⁶.

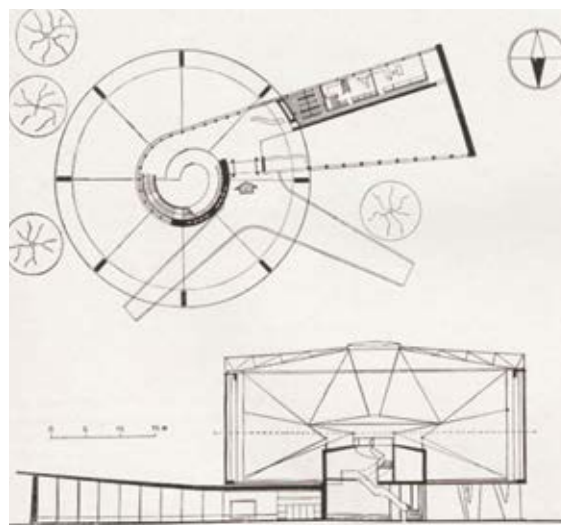
KBPŚ 1 lipca 1959 r. podpisał umowę z wrocławskim malarzem starszego pokolenia, uczniem Jacka Malczewskiego, Eugeniuszem Geppertem na sporządzenie scenariusza obrazu na podstawie wytycznych Szewczyka i dostarczenie szkicu olejnego o wymiarach 450 x 120 cm²⁷. Wstępny szkic miał być gotowy w październiku 1959 r., a projekt w skali 1 : 15 – 1 czerwca 1960 r.²⁸ Nie udało się dotąd ustalić, czy malarz rozpoczął prace, a jeśli tak, na ile były one zaawansowane.

Inspiracją pomysłu tej formy patriotycznej edukacji stała się zapewne ożywiona debata nad ekspozycją Panoramy Racławickiej, na co wskazuje bezpośrednie odwołanie autorów koncepcji do jednego z projektów konkursowych z 1957 r. Kolejny impuls dać mogła Panorama Jasnogórska – otwarta dla publiczności 28 maja 1958 r. malarska wizja *Ostatni szturm wojsk szwedzkich na klasztor Jasnogórski w r. 1655*²⁹. Przywołując jej przykład w kontekście planowanej Panoramy Śląskiej, krytyk literacki Zdzisław Hierowski wskazał, że ten gatunek malarstwa historycznego, w kategoriach artystycznych stanowiący przeżytek, wciąż pozostawał atrakcyjny dla masowego odbiorcy i mógł służyć jako skuteczny instrument kształtowania postaw patriotycznych³⁰.

Muzeum

Przedstawiony przez Janinę Matuszczak (Muzeum Górnośląskie w Bytomiu) projekt ekspozycji muzeum obejmował sześć działów: główna część, poświęcona powstaniom śląskim, zajmować miała reprezentacyjną salę o powierzchni 10 x 20 m, pozostałym przyznano po 35 m². Ich tematykę scharakteryzowano jako: *I Pamiętki rewolucji 1905–1907 roku, II Tradycje walk klasy robotniczej z lat 1907–1917,*

*III (rewolucja socjalna w Rosji i Niemczech, sprawa plebiscytu) Genezą i przebieg powstań śląskich 1917–1922, IV Wyniki powstań i plebiscytu. Powstanie i działalność KPP 1922–1939, V Podziemna walka z okupantem, VI Pamiętki martyrologii*³¹. KBPŚ ocenił propozycję jako zbyt obszerną w stosunku do potrzeb, projekt przystosowano więc do wytycznych zleciodawców. Po modyfikacji wystawa zajmować miała foyer, poszerzające je przestrzenie i poczekalnię, której powierzchnię zwiększono z 200, wynikających z normatywu, do 300 m², aby pomieściła większą liczbę eksponatów. Zrezygnowano z przewidzianej pierwotnie części naukowo-badawczej – pracowni adiunkta i asystentów, biblioteki, czytelnicy i archiwum³².



4. Konkurs na budynek Panoramy Racławickiej we Wrocławiu – praca nr 17, architektki Zbigniew Trella i Andrzej Czyżewski, „Architektura” 1958, nr 4, s. 154

4. Competition for the building to house the Raclawice Panorama in Wrocław: work no. 17, the architects Zbigniew Trella and Andrzej Czyżewski, *Architektura*, 4 (1958), p. 154

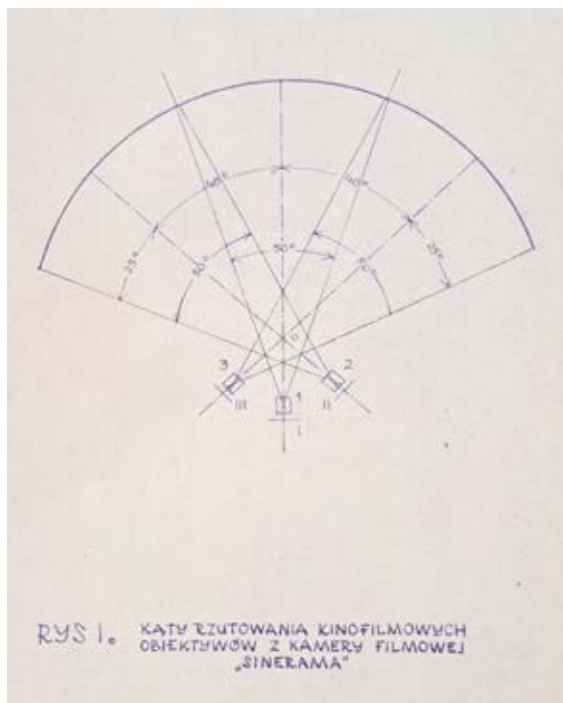
Naprzeciw głównych drzwi wejściowych widza witałaby mierząca 3 x 5 m mapa obszaru objętego plebiscytem, z zaznaczoną linią frontu powstańczego. Wejście flankowałyby dwie naturalnych wymiarów figury powstańców śląskich w historycznym umundurowaniu i rynsztunku – *winni symbolizować „wieczną straż” polską nad Odrą*. Na ścianach korytarza obiegającego pomieszczenie panoramy planowano umieścić cztery sztandary powstańcze, materiały wizualne i gabloty z dokumentami, rozkazami, drobną bronią i innymi pamiątkami powstańczymi³³.

Interpretacja wydarzeń jako oddolnego zrywu polskiej ludności Górnego Śląska w walce o przyłączenie regionu do polskiej „Macierzy” stanowiła istotny wątek propagandy zachodniej, obecny w licznych publikacjach, prelekcjach, publicznych uroczystościach i prasie z tego okresu. Przesuwając akcenty i manipulując źródłami, autorzy zamierzali też wykształcić u widza wrażenie, że do najważniejszych przyczyn powstań należały kwestie socjalne, a ich uczestnicy chwycili za broń nie tylko w *walce o wyzwolenie narodowe*, ale i *społeczne*, więc przejęcie władzy przez komunistów w 1945 r. było zwieńczeniem ich dążeń. Powstania śląskie ukazano jako ogniwo dziejów rewolucji socjalnej, umiejscawiając je między walkami „klasy robotniczej” a powstaniem Komunistycznej Partii Polski i partyzantką, jak można się domyślać, spod znaku Batalionów Chłopskich i Gwardii Ludowej.

Cinerama

Sala projekcyjna cineramy pomieścić miała 400 osób i oświetlany przez trzy aparaty projekcyjne półkolisty ekran o długości co najmniej 22,5 m, zapewniający kąt widzenia 180°. Opracowanie koncepcji technicznej zlecono ekspertom, którzy zastosowanie dostępnych systemów amerykańskich Cinerama, Circarama i Cinemiracle uznali za niemożliwe ze względu na koszty licencji, proponując skonstruowanie własnego, w oparciu o radziecki system Kinopanoramy. Projekcję na ekranie o proporcji boków 6–8 : 1 uzupełniałby dźwięk stereofoniczny. Zasada działania to wyświetlanie z trzech lub więcej projektorów taśm filmowych nagranych tak, by uzupełniać się i tworzyć ciągły obraz. „Szwy” na krawędziach obrazu z projektorów należało ukryć, instalując stałe elementy scenografii (drzewo, sztandar itp.). Widzowie mieli doświadczać seansu widowisk batalistyczno-historycznych, siedząc na obrotowych krzesłach, obrotowej podłodze lub na stojąco³⁴.

Wykorzystanie projekcji panoramicznej w praktyce muzealniczej, dziś stosunkowo popularne, na przełomie lat 50. i 60. XX w. byłoby przedsięwzięciem pionierskim nie tylko w skali Polski. System Cinerama zaprezentowano po raz pierwszy na Broadwayu w 1952 r., opracowany w tym samym czasie system Cinemiracle w ogóle nie odniósł sukcesu, a pierwsza wersja Circaramy Walta Disneya datuje się dopiero na 1955 r. (udoskonalono ją w latach 60.)³⁵. Pierwsza projekcja w systemie Kinopanorama odbyła się w Moskwie 28 lutego 1958 r. – pół roku przed dostarczeniem przez ekspertów sugestii rozwiązań technicznych dla katowickiego kina³⁶. Idea panoramicznej projekcji towarzyszącej panoramie malarskiej, choć w mniejszej skali, doczekała się realizacji w 2021 r., podczas rearanżacji wystawy w małej rotundzie pawilonu Panoramy Racławickiej we Wrocławiu. Niemal cały obwód ścian zajmuje ekran, na którym prezentowany



5. Jeden ze schematów koncepcji technicznej Kinopanoramy, Archiwum Państwowe w Katowicach, sygn. 125, fot. Wiktoria Tombariewicz

5. One of the schemes of the Cinema Panorama technological concept, State Archives in Katowice, ACNO 125, Photo Wiktoria Tombariewicz

jest film uzupełniający doświadczenie malowidła, wraz ze stereofonicznym tłem dźwiękowym i komentarzem lektora.

Geneza, znaczenie, dalsze życie idei

Panorama Śląska wpisywała się w nurt obchodów Tysiąclecia związany z organizacją wystaw stałych, objazdowych i czasowych oraz tworzeniem muzeów. Kontakt z autentycznymi pamiątkami i dokumentami miał kształtować wyobrażenia o przeszłości i narzucać jej interpretację – jako drogi do wypełnienia się, wraz z nastaniem Polski Ludowej, dążeń narodu. W całej Polsce zorganizowano w związku z jubileuszem liczne wystawy dotyczące ogólnokrajowego lub lokalnego wymiaru 550-lecia bitwy pod Grunwaldem, 100-lecia powstania styczniowego i pozostałych węzłowych punktów programu Tysiąclecia³⁷. O szczególnym statusie tematyki powstań śląskich decyduje jej potencjał legitymizacji polskich rządów na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Tym tłumaczyć można skalę projektu i dążenie do nadania mu walorów nowoczesności, atrakcyjności i rozpoznawalności jako centrum powstańczego kultu w województwie katowickim. Ekspozycja umożliwiłaby kształtowanie wyobrażenia o rdzennie polskim charakterze i postępowych ambicjach „ludu” tej części dawnego pogranicza – nie tylko u mieszkańców regionu, lecz także zwiedzających z innych stron Polski, przyczyniając się do wytworzenia ujednoczonego obrazu terytorium narodowego.

Obchody Tysiąclecia zainspirowały ruch ku nowoczesności w polskim muzealnictwie – efekty świetlne, dźwiękowe, film, mechaniczne elementy i dioramy wzmocnić miały

wiarygodność proponowanej opowieści³⁸. Większą wagę niż dotychczas przypisano autentycznym dokumentom i pamiętkom z epoki, które dzięki aurze faktycznych „uczestników” przeszłości stawały się żywymi z nią łącznikami, pobudzając emocje i sentymenty widzów³⁹. Wskazane nowinki to jednak głównie dorobek zasadniczego okresu obchodów, czyli lat 1960–1965 – Panorama Śląska byłaby więc w awangardzie zmian.

Bezpośrednią inspiracją pomysłu urządzenia muzeum mógł być apel autora notatki w „Trybunie Robotniczej”⁴⁰, jednak problem zgromadzenia i ekspozycji powstańczych pamiętek był podnoszony już wcześniej i powracał po zarzuceniu projektu. W czerwcu 1961 r., z okazji 40-lecia III powstania śląskiego, otwarto czasową *Wystawę Czynu Powstańczego* w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Tym razem powstania wpisano w historiozofię komunistyczną, jako motto wykorzystując cytaty z przemówienia Władysława Gomułki: *Druga, którą w trzech powstaniach poszli Ślązacy, jest tą samą drogą, po której dziś kroczy demokracja polska*⁴¹. W 1964 r. powstał oddział Muzeum Śląska Opolskiego: Muzeum Czynu Powstańczego w Leśnicy, województwo katowickie wciąż nie miało jednak własnej placówki. Chciano temu zaradzić, proponując urządzenie Muzeum Walki i Zwycięstwa oraz Powstań Śląskich jako uzupełnienia pomnika Powstańców Śląskich. Realizacja wyłonionego w rozpisany w 1967 r. konkursie projektu Juranda Jareckiego, podobnie jak panorama malarska,

pozostała w sferze zamierzeń⁴². Stałej ekspozycji poświęconej powstaniom wschodni Górny Śląsk doczekał się dopiero w 2014 r. Otwarte wówczas Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach wiąże się z ponownym ożywieniem w ostatnich latach zainteresowania władz promocją polskiej wizji dziejów regionu. Inne przykłady to żywo dyskutowana wystawa stała dotycząca historii Górnego Śląska w Muzeum Śląskim w Katowicach czy Panteon Górnośląski otwarty niedawno w podziemiach katowickiej archikatedry⁴³.

Zakończenie

Panorama powstańcza wraz z muzeum byłaby prawdopodobnie najważniejszym pod względem rozmachu inwestycyjnego i rangi symbolicznej pomnikiem Tysiąclecia w województwie katowickim. Utrwalając w pamięci społecznej opowieść o Górnym Śląsku jako regionie przenikniętym polskim duchem i postępowymi ideami, wpisywałby się on w propagandę Ziemi Zachodnich i Północnych oraz historiozofię komunistyczną. Dalsze dzieje problemu muzealnego upamiętnienia powstań śląskich wskazują, że o ile drugi z tych czynników utracił znaczenie, to pierwszy – akcentowanie „polskiego żywiołu” jako czynnika decydującego o obliczu regionu, także przed jego całkowitym włączeniem do państwa polskiego – wciąż kształtuje linię ideologiczną publicznych inwestycji w zakresie infrastruktury pamięci.

Streszczenie: W 1958 r. władze województwa katowickiego podjęły inicjatywę utworzenia, z okazji 40-lecia powstań śląskich, Panoramy Śląskiej, instytucji łączącej muzeum powstańczych pamiętek, malarską panoramę i bitwy o Górę Świętej Anny i pierwsze w Polsce kino panoramiczne. Plany zakładały powstanie placówki muzealno-edukacyjnej pod wieloma względami pionierskiej, nie tylko w skali Polski. Ponieważ niezrealizowana ostatecznie infrastruktura pamięci nie została dotychczas szerzej omówiona w literaturze, pierwsza część artykułu przybliży przebieg prac organizacyjnych, fazy

kształtowania się projektu i przyczyny zarzucenia pomysłu. Informacji dostarczyły materiały przechowywane w Archiwum Państwowym w Katowicach oraz notatki prasowe. Planowane upamiętnienie zaprezentowano w kontekście rozwoju technologii kina panoramicznego oraz jej zastosowania w praktyce muzealniczej, wskazano jego miejsce w dziejach starań o utworzenie stałej ekspozycji pamiętek powstań śląskich w województwie katowickim oraz źródła decyzji pomysłodawców o sięgnięciu po gatunek panoramy malarskiej, w omawianym okresie postrzegany jako archaiczny.

Słowa kluczowe: Panorama Śląska, Tysiąclecie Państwa Polskiego, muzeum, powstania śląskie, Katowice, pomnik, panorama.

Przypisy

- ¹ Krótkie omówienie ze skanami archiwaliów zob. J. Grudniewski, R. Kaczmarek, M. Węcki, *Powstania Śląskie 1919-1920-1921. Uczestnicy – Pomniki – Rocznice*, Katowice 2011, s. 65-69.
- ² Archiwum Państwowe w Katowicach (dalej: AP), Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach (dalej: PWRN), Wojewódzka Komisja Planowania Gospodarczego (dalej: WKPG), sygn. 125, s. 37.
- ³ *Ibidem*, s. 71.
- ⁴ *Ibidem*, s. 51-69.
- ⁵ *Ibidem*, s. 71-80.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ AP, Związek Bojowników o Wolność i Demokrację (dalej: ZBoWiD), Zarząd Okręgowy w Katowicach (dalej: ZO), sygn. 417, s. 23-26.
- ⁸ *Ibidem*, s. 87-91.
- ⁹ *Ibidem*, s. 7.
- ¹⁰ AP, ZBoWiD, ZO, sygn. 417, s. 27-32.
- ¹¹ *Ibidem*, s. 10-11.
- ¹² AP, PWRN, WKPG, sygn. 125, s. 10-11.

- ¹³ [b.a.], *Katowice otrzymają panoramę powstańczą*, „Trybuna Robotnicza” 15 VIII 1958, nr 192, s. 1.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ AP, PWRN, WKPG, sygn. 125, s. 27-28.
- ¹⁶ *Ibidem*, s. 92. Rysunek opublikowano wcześniej w: „Architektura” 1958, nr 4, s. 154.
- ¹⁷ AP, PWRN, WKPG, sygn. 125, s. 31.
- ¹⁸ *Ibidem*, s. 28.
- ¹⁹ *Ibidem*, s. 24.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ AP, ZBoWiD, ZO, sygn. 417, s. 12-13.
- ²² AP, PWRN, WKPG, sygn. 125, s. 104.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*, s. 109.
- ²⁶ AP, ZBoWiD, ZO, sygn. 417, s. 1-3.
- ²⁷ *Ibidem*, s. 20.
- ²⁸ AP, PWRN, WKPG, sygn. 125, s. 32.
- ²⁹ ŻER, *Zwiedzajcie panoramę*, „Świat” 17 VIII 1958, nr 33, s. 10.
- ³⁰ Z. Hierowski, *Panoramy*, „Trybuna Robotnicza” 23-24 VIII 1958, nr 199, s. 7.
- ³¹ AP, PWRN, WKPG, sygn. 125, s. 99.
- ³² *Ibidem*, s. 103.
- ³³ *Ibidem*, s. 102.
- ³⁴ AP, ZBoWiD, ZO, sygn. 417, s. 4-9.
- ³⁵ S. Mascia, *Fiat Looks at the Panoramic Cinema in the Sixties*, „International Panorama Council Journal” 2020, t. 4, s. 64.
- ³⁶ J.H. Krukones, *Peacefully coexisting on a wide screen: Kinopanorama vs. Cinerama, 1952-66*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2010, nr 4, s. 287.
- ³⁷ A. Młynarczyk-Tomczyk, „Wielka lekcja historii”. *Prezentacja Tysiąclecia Polski poprzez wystawy w latach 1960-1966/67*, Kielce 2022, s. 66-76.
- ³⁸ *Ibidem*, s. 171.
- ³⁸ *Ibidem*, s. 74-75.
- ⁴⁰ [b.a.], *op. cit.*, s. 1.
- ⁴¹ L.M., *Droga*, „Trybuna Robotnicza” 5 VIII 1961, nr 131, s. 3.
- ⁴² A. Borowik, *Nowe Katowice. Forma i ideologia polskiej architektury powojennej na przykładzie Katowic (1945-1980)*, Warszawa 2019, s. 248-251.
- ⁴³ W. Tombariewicz, *Renesans formuły panteonizacji wnętrz sakralnych we współczesnej Polsce*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 3, s. 93-94.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Państwowe w Katowicach

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach, Wojewódzka Komisja Planowania Gospodarczego
Związek Bojowników o Wolność i Demokrację, Zarząd Okręgowy w Katowicach

Źródła drukowane

- [b.a.], *Katowice otrzymają panoramę powstańczą*, „Trybuna Robotnicza” 15 VIII 1958, nr 192, s. 1.
- Czerner Olgierd, *Konkurs na budynek Panoramy Racławickiej we Wrocławiu*, „Architektura” 1958, nr 4, s. 152-155.
- Hierowski Zdzisław, *Panoramy*, „Trybuna Robotnicza” 23-24 VIII 1958, nr 199, s. 7.
- L.M., *Droga*, „Trybuna Robotnicza” 5 VI 1961, nr 131, s. 3.
- ŻER, *Zwiedzajcie panoramę*, „Świat” 17 VIII 1958, nr 33, s. 10.

Opracowania

- Borowik Aneta, *Nowe Katowice. Forma i ideologia polskiej architektury powojennej na przykładzie Katowic (1945-1980)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019, s. 248-251.
- Grudniewski Jakub, Kaczmarek Ryszard, Węcki Mirosław, *Powstania śląskie 1919-1920-1921. Uczestnicy – Pomniki – Rocznice*, Archiwum Państwowe w Katowicach, Katowice 2011.
- Krukones James H., *Peacefully coexisting on a wide screen: Kinopanorama vs. Cinerama, 1952-66*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2010, t. 4, s. 283-305.
- Mascia Silvia, *Fiat Looks at the Panoramic Cinema in the Sixties*, „International Panorama Council Journal” 2020, t. 4, s. 64-71.
- Młynarczyk-Tomczyk Anita, „Wielka lekcja historii”. *Prezentacja Tysiąclecia Polski poprzez wystawy w latach 1960-1966/67*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2022.
- Tombariewicz Wiktoria, *Renesans formuły panteonizacji wnętrz sakralnych we współczesnej Polsce*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 3, s. 86-97.

Wiktorja Tombarkiewicz

Historyk sztuki i medioznawczyni, doktorantka programu „Nauki o Sztuce” na Uniwersytecie Jagiellońskim. W badaniach skupia się na problematyce związanej ze znaczeniem sztuki, kultury wizualnej i innych mediów dla kształtowania tożsamości zbiorowych, przede wszystkim w kontekście Polski i Śląska w XX i XXI w.; wiktoria.tombarkiewicz@doctoral.uj.edu.pl.

Word count: 3573; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 14

Received: 02.2023; **Reviewed:** 02.2023; **Accepted:** 02.2023; **Published:** 03.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0016.3188

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Tombarkiewicz W.; PANORAMA POWSTAŃCZA. MUZEALNY POMNIK POLSKOŚCI ŚLĄSKA, KTÓRY NIGDY NIE POWSTAŁ. Muz., 2023(64): 23-30

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 138-145
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2023
data recenzji – 08.2023
data akceptacji – 09.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.9266

DZIAŁANIA MUZEUM ZAMKOWEGO W MALBORKU W ZAKRESIE BADANIA STRAT WOJENNYCH ZAMKU W MALBORKU

ENDEAVOURS OF THE MALBORK CASTLE MUSEUM
WITH RESPECT TO MALBORK CASTLE'S WAR LOSSES

Aleksandra Siuciak

Muzeum Zamkowe w Malborku
ORCID 0000-0002-1071-7174

Abstract: The paper describes actions and experiences of the Malbork Castle Museum as part of the Investigating Polish War Losses Programme implemented by the Ministry of Culture and National Heritage since 2018, and codenamed '#ProjektStraty'. Thanks to the participation in the Programme,

the Museum has been systematically investigating the war losses and dispersed collections of the Malbork Castle. A particular emphasis has been put on the availability of sources, their identification, studying, and providing various forms of access to them in provenance studies.

Keywords: #ProjektStraty, Malbork Castle Museum, old Castle's collections, war losses, Ministry of Culture and National Heritage, investigating Polish war losses.

Badania proveniencyjne nie są nowym zjawiskiem, praktykowane przez historyków sztuki, muzealników i historyków mają niebagatelne znaczenie w codziennej pracy z zabytkiem. W Polsce i na świecie podejmowane są działania zwracające uwagę na znaczenie pochodzenia dzieł sztuki, wpływające na ich wartość zarówno materialną, jak i historyczną¹. Badania te są istotne dla zbiorów własnych instytucji, obiektów nabywanych do kolekcji, a także w kontekście strat wojennych. W tym ostatnim przypadku poznanie możliwie pełnej historii zabytku pozwala na jego szybką identyfikację w momencie odnalezienia². W ostatnich

latach zauważalny jest znaczny wzrost zainteresowania tym zagadnieniem, na co wpływ miały m.in. ustalenia konferencji waszyngtońskiej w 1998 r., podczas której wypracowano szereg zasad postępowania dotyczących dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów³, w Polsce – działalność Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN; organ prowadzący ogólnopolską bazę strat wojennych) oraz program „Badanie polskich strat wojennych”⁴, a także działania Narodowego Instytutu Muzeów (organizator szkoleń z zakresu badań proveniencyjnych)⁵. Wszystkie te aktywności przekładają się na realny wzrost liczby publikacji i artykułów naukowych⁶



1. Logo projektu, proj. J. Kacperska

1. Project's logo, designed by J. Kacperska



2. Brama główna zamku malborskiego, *Marienburg Baujahr* 1909, fot. 49

2. The main gate to the Malbork Castle, *Marienburg Baujahr* 1909, Photo 49



3. Wnętrze Wielkiego Refektarza na Zamku Średnim, w głębi Ołtarz Hamburgski, *Marienburg Baujahr* 1916, fot. 13

3. The interior of the Grand Refectory in the Middle Castle, the Hamburg Altar in the background, *Marienburg Baujahr* 1916, Photo 13



4. Kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim, widok w kierunku wschodnim, *Marienburg Baujahr* 1913, fot. 3

4. Church of the Blessed Virgin Mary, eastward view, *Marienburg Baujahr* 1913, Photo 3

oraz badań podejmowanych w polskich muzeach, również w Malborku. W artykule zaprezentowane zostaną działania malborskiej instytucji związane z badaniem przedwojennych kolekcji oraz ich losów. Pozwoliły one na zebranie wielu doświadczeń oraz wypracowanie metod pracy w zakresie badań proveniencyjnych i strat wojennych. W ostatnich pięciu latach przyniosły one efekty m.in. w postaci identyfikacji i prześledzenia losów ponad 2 tys. utraconych obiektów z proveniencją malborską oraz zabytków rozproszonych w różnych instytucjach zarówno w kraju, jak i za granicą, wydania pięciu publikacji naukowych (w tym pierwszego tomu katalogu strat wojennych z zakresu malarstwa, rysunku i grafiki), organizacji trzech konferencji naukowych, przygotowania dokumentacji do kilku postępowań restytucyjnych, wpisania do bazy strat wojennych 429 obiektów oraz odzyskania czterech zabytków z przedwojennych zbiorów zamku malborskiego.

Muzeum Zamkowe w Malborku, oprócz podstawowej działalności, prowadzi szereg projektów badawczych, wśród których jedno z ważniejszych to badanie strat wojennych i zbiorów rozproszonych zamku malborskiego⁷. Zadanie realizowane jest etapami, nieprzerwanie od 2018 r., w ramach kolejnych edycji programu „Badanie polskich strat wojennych”, prowadzonego przez Departament Restytucji Dóbr Kultury przy MKiDN⁸. Muzeum uczestniczyło już w pięciu edycjach programu.



5. Kaplica św. Wawrzyńca na przedzamczu wraz z eksponowanym tam do 1945 r. Poliptykiem Grudziądzkim (obecnie zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie), *Marienburg Baujahr* 1916, fot. 39

5. St Lawrence's Chapel in the Outer Castle with the Grudziądz Polyptych displayed there until 1945 (currently at the National Museum in Warsaw), *Marienburg Baujahr* 1916, Photo 39



6. Wnętrze tzw. Izby Schöna w górnej kondygnacji piwnic Pałacu Wielkich Mistrzów na Zamku Średnim, z ołtarzykiem z połowy XVII w. (w gablocie po prawej); nadbudowa ołtarzyka w postaci krucyfiks z figurą Chrystusa stanowi obecnie stratę wojenną, podstawa w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku, *Marienburg Baujahr* 1917, fot. 38

6. Interior of so-called Schön's Chamber on the upper storey of the cellars of the Palace of the Grand Masters in the Middle Castle, with a little mid-17th-century altar (in the display cabinet to the right); the altar's retable in the form of a crucifix with the figure of Christ is currently a war loss; the mensa is in the collection of the Malbork Castle Museum, *Marienburg Baujahr* 1917, Photo 38

Najważniejsze kierunki działań malborskiego muzeum obejmują przede wszystkim: badania archiwalne (ze względu na ogromne rozproszenie zasobu, jego scalenie na potrzeby obecnych i przyszłych badań), analizę pozyskanego materiału archiwalnego (m.in. współpracę ze specjalistami w zakresie transkrypcji i tłumaczenia dokumentów), kwerendy w instytucjach krajowych i zagranicznych, badanie zbiorów własnych, publikację wyników prac oraz popularyzację i edukację.

Powyższe aspekty wynikają również ze specyfiki i historii obiektu, którego charakter i wygląd na przestrzeni lat ulegały wielokrotnym przemianom. Od zawsze jednak stanowił istotny element polityki, wykorzystywany przez

kolejne pokolenia do budowania i potwierdzania tożsamości polityczno-narodowościowej tych ziem. Bezsprzecznie zamek jest pomnikiem historii, świadectwem materialnym i kulturowym przeszłości, gdzie mieszą się losy narodów, tradycji, obarczonych dodatkowo ogromnym ładunkiem emocjonalnym⁹. Nie inaczej było w początkach XIX w. Na zainteresowanie warownią wpływały uwarunkowania polityczne i ideologiczne, a sam zamek dzięki odbudowie miał stać się... *panteonem prowincji pruskiej, pruskim Westminsterem*¹⁰. Tym sposobem w Malborku rozpoczęto zakrojone na szeroką skalę przedsięwzięcie budowlano-konserwatorskie, przy akceptacji i wsparciu finansowym najwyższych władz państwowych, elit pruskich urzędników oraz całej społeczności, żywo zainteresowanej postępami prac. Z tym okresem wiąże się także długotrwały proces budowania zbiorów oraz powolnego nadawania warowni funkcji muzealnych, choć niewyraźnych bezpośrednio od samego początku¹¹, bowiem status muzeum państwowego (Schloss Staatliches Museum, Staatliche Sammlungen des Schlosses) zamek uzyskał dopiero w lipcu 1934 r.¹² Na fali zainteresowania zamkiem w 1884 r. powstało Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku w Malborku (Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg), którego statutowym celem było wsparcie finansowe odbudowy i wyposażenia wnętrza zamkowych¹³. Współpracując z Zarządem Odbudowy Zamku (Schlossbauverwaltung Marienburg), Towarzystwo aktywnie uczestniczyło w budowaniu zamkowych zbiorów, wspierając te działania finansowo, jak i propagując ideę odbudowy, powiększając kregi sympatyków przedsięwzięcia, co z kolei przekładało się na pozyskiwanie także wielu darów. Tym sposobem na przestrzeni lat zgromadzono tutaj pokaźne kolekcje¹⁴, których strukturę można dziś określić na podstawie sprawozdań zarządu Towarzystwa¹⁵.

W zamku gromadzono malarstwo, rzemiosło artystyczne, przedmioty kulturowo-historyczne. Pośród nich największe i najbardziej rozpoznawalne były kolekcje numizmatyczna oraz militariów¹⁶. Funkcjonowały tutaj również dwie duże, odrębne biblioteki: numizmatyczna i ogólna. Wiele obiektów, zwłaszcza mebli, było kopiami dzieł, które miały tworzyć klimat dawnej siedziby zakonu¹⁷.

Po zakończeniu II wojny światowej, w wyniku ustaleń międzynarodowych¹⁸ zmieniających układ granic w Europie, Malbork zmienił przynależność terytorialną, wchodząc w skład Ziem Odzyskanych, a znajdujące się tutaj zbiory uzyskały status zbiorów polskich¹⁹. To one są przedmiotem obecnych badań zespołu projektowego, obejmujących szereg zagadnień związanych z procesem budowania kolekcji na przestrzeni lat, począwszy od samej idei i genezy odbudowy zamku malborskiego w końcu XVIII i początkach XIX w., jego wyposażenia, nadania funkcji muzealnych i trwania do 1945 r., po tragizm wydarzeń wojennych i ich następstw, aż do utworzenia Muzeum Zamkowego w Malborku w 1961 r.²⁰ Z racji złożoności problematyki konieczne stało się przeprowadzenie dokładnej analizy dostępnego materiału badawczego oraz dokonanie identyfikacji obszarów, które mogły mieć wpływ na postęp prac. Istotne okazały się brak ciągłości trwania instytucji w murach zamkowych po zakończeniu II wojny światowej²¹, trudna przeszłość zabytku (spuścizny krzyżacka, pruska, niemiecka)²², w przeważającej części brak inwentarzy i spisów gromadzonych zbiorów oraz

rozproszona i niepełna dokumentacja archiwalna przed i powojenna²³. Mając na względzie powyższe, poznanie historii i losów zamkowych kolekcji oraz odtworzenie w miarę możliwości pełnego ich inwentarza w przypadku Malborka jest zadaniem ogromnie trudnym. Zamkowe kolekcje albo nie posiadały inwentarzy, albo były one szczątkowe. Spisów obiektów dokonywano w konkretnych celach, np. zakup lub dar, czy też inwentaryzacja wszelkiego mienia zamkowego, nie tylko zabytkowego. Z tego też względu badania proveniencyjne musiały rozpocząć się właśnie w pierwszej kolejności od zgromadzenia odpowiedniego materiału badawczego i objąć szereg dokumentów rozproszonych w instytucjach w kraju i za granicą, nie zawsze ściśle powiązanych z konkretną kolekcją. Pole zainteresowań rozszerzono o korespondencję, pisma urzędowe, rachunki oraz inne materiały pomocnicze, a także literaturę. Najważniejszy trzon stanowią jednak wspomniane już *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, a także *Roczniki Odbudowy Zamku (Marienburg Baujahr)*²⁴. W procesie badawczym wykorzystano ponadto powszechnie dostępne zasoby cyfrowe, repozytoria i bazy danych, które przyspieszyły w znacznym stopniu wstępny etap poszukiwań.

Niektóre dokumenty wymagały indywidualnego podejścia oraz odrębnego opracowania. Dobrym przykładem takich działań były prace nad polskojęzyczną edycją *Sprawozdań Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*²⁵ oraz krytycznym opracowaniem i edycją inwentarza kolekcji Theodora Josepha Blella zakupionej do zbiorów zamku malborskiego w 1894 r.

Sprawozdania Zarządu, skierowane głównie do członków Towarzystwa, to obecnie jedno z najistotniejszych źródeł wiedzy na temat procesu i polityki gromadzenia zbiorów, szczegółowych informacji dotyczących kolekcji czy pojedynczych zbiorów – proveniencji, sposobu nabycia. Przetłumaczenie na język polski i wydanie ich drukiem spowodowało odkrycie „na nowo” tego znanego przecież źródła, a jego ponowne odczytanie w pełnym kontekście i konfrontacja ze współczesnym stanem wiedzy wniosły wiele nowych wątków badawczych. Istotne stało się również udostępnienie źródła szerszemu gronu odbiorców, co w przypadku badań proveniencyjnych może mieć niebagatelne znaczenie. W zbiorach polskich jak dotąd znane były sprawozdania z lat 1890–1942 i te zostały poddane edycji. W trakcie realizacji projektu, już po wydaniu publikacji, w zasobie Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem odnaleziono najwcześniejsze ze sprawozdań z lat 1884–1887, bezpośrednio związane z genezą Towarzystwa. Uznawany przez lata za kompletny zbiór, już dziś należy uzupełnić o nowe wątki i poddać dalszej analizie.

Kolejnym ważnym zadaniem, zrealizowanym w ramach projektu, była praca nad inwentarzem kolekcji Th.J. Blella. *Blell'sche Waffensammlung im Hochschloss d. Marienburg 1894–1944*²⁶ to rękopiśmienny spis zabytków militarnych i przedmiotów kulturowo-historycznych przygotowany przez administrację zamkową, zapewne na potrzeby transakcji, kontynuowany do 1944 r. Jak się okazało, to skrócona wersja pełnego inwentarza kolekcji blellowskiej (określana roboczo spisem Blella), znajdującego się obecnie w zbiorach Archiwum Państwowego w Malborku²⁷. Ze względu na zły stan zachowania spis nie jest w pełni czytelny, okazał się jednak pomocny w identyfikacji szeregu obiektów. Poszyt zawiera również dokumenty związane z pozyskaniem i charakterystyką



7–8. Gabinet numizmatyczny wraz z dedykowaną mu biblioteką specjalistyczną w komnatkach dostojników krzyżackich na Zamku Wysokim, *Marienburg Baujahr* 1917, fot. 4, 6

7–8. Numismatic Cabinet together with its dedicated specialist library in the chambers of Teutonic dignitaries in the attic of the High Castle, *Marienburg Baujahr* 1917, Photos 4, 6

zbioru, a więc pisma i korespondencję, m.in. Conrada Steinbrechta, kierownika odbudowy zamku malborskiego w latach 1882–1921, osobiście zaangażowanego w pozyskanie kolekcji. Warto dodać, że losy inwentarza, który w 2019 r. trafił do Malborka z Wrocławia, są równie ciekawe, jak i sam zbiór²⁸. O wyjątkowości dokumentu świadczy również fakt, że to jedyny, najpełniej zachowany spis kolekcji pozyskanej do zbiorów zamku

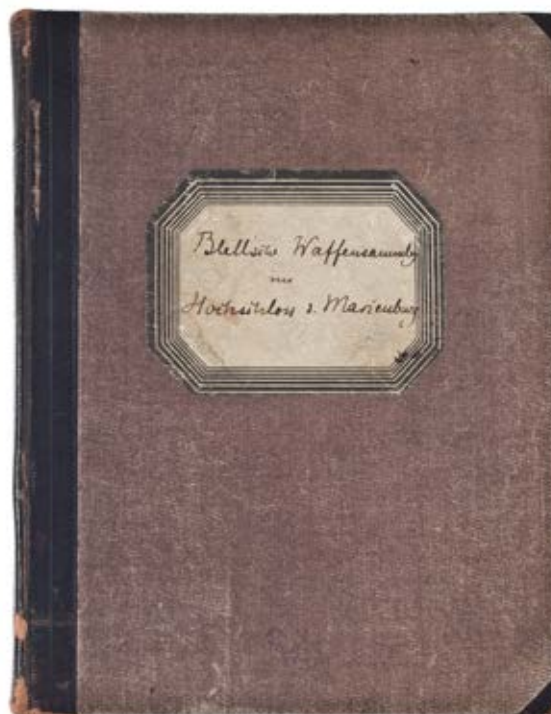


9–10. Fragment ekspozycji kolekcji Theodora Josepha Blella na podstryszu Wielkiej Komturii na Zamku Średnim, *Marienburg Baujahr* 1914, fot. 12; 1917, fot. 24

9–10. Fragment of the display of the Theodor Joseph Blell collection in the attic of the Great Commandery in the Middle Castle, *Marienburg Baujahr* 1914, Photo 12; 1917, Photo 24

malborskiego. Zawiera 2919 obiektów, z czego 1310 stanowią militaria²⁹, pozostałe zabytki reprezentują przedmioty użytkowe, dekoracyjne, a także naturalia³⁰.

Dokument poddano transkrypcji i tłumaczeniu na język polski. Już na tym etapie pojawiło się wiele trudności związanych m.in. z odczytaniem jego treści ze względu na rodzaj i charakter pisma czy też dziewiętnastowieczną niemiecką terminologię fachową³¹. Następnym krokiem były opracowanie naukowe inwentarza, konfrontacja jego zawartości z dostępnym materiałem archiwalnym i ikonograficznym, co pozwoliło na identyfikację oraz prześledzenie losów blisko 700 obiektów wchodzących w skład kolekcji³². W tej kwestii pomocne okazały się wspomniane wyżej archiwalia oraz zachowana dokumentacja fotograficzna w postaci *Roczników Odbudowy Zamku* z lat 1882–1917. W konsekwencji podjęto decyzję o wydaniu źródła, powielając oryginalny układ prezentacji tekstu (tabela), kolorystykę, zachowując dodatkowe zapiski, odręczne rysunki itp., zarówno w tłumaczeniu, jak i transkrypcji. Publikacja składa się z czterech części: 1) eseje wprowadzające w zagadnienie; 2) właściwe tłumaczenie źródła wraz ze wstępem objaśniającym do tłumaczenia oraz komentarzami zawierającymi ustalenia badawcze w odniesieniu do wybranych



11. Inwentarz kolekcji Theodora Josepha Blella, zbiory Muzeum Zamkowego w Malborku

11. Inventory of the Theodor Joseph Blell collection, collection of the Malbork Castle Museum

pozycji inwentarza w postaci aparatu przypisów; 3) część ilustracyjna; 4) transkrypcja dokumentu. Blisko trzyletnim pracom przyświecał jeden główny cel – udostępnienie dokumentu szerszemu gronu badaczy oraz zestawienie badań Muzeum Zamkowego w Malborku z wiedzą i doświadczeniem innych specjalistów.

Wymiernym efektem prowadzonych badań są publikacje naukowe (wśród nich dwie wymienione powyżej), które podsumowują kolejne etapy projektu, uwzględniając całokształt podjętych działań. Dokumentują one zdobyte przez muzeum doświadczenie i wypracowane metody pracy ze źródłem, dające szerokie możliwości badawcze dla różnych dziedzin nauki³³.

Zadania realizowane przez Muzeum Zamkowe w Malborku są polem doświadczalnym dla uczestników projektu. Przeprowadzone badania archiwalne i muzealne przełożyły się na realne wyniki w postaci rewizji posiadanych zbiorów oraz ich pogłębionych badań proveniencyjnych, a w następstwie także zbiorów innych instytucji. Warto zaznaczyć, iż ten etap był i nadal jest podstawą całego projektu. Bez niego nie dałoby się zrealizować ogromu innych zadań. Równoległe prowadzone kwerendy w muzeach i instytucjach kościelnych, co zaowocowało nawiązaniem wielu kontaktów badawczych, które – co istotne – stale przynoszą obopólne korzyści w zakresie dokumentacji losów zabytków. Oprócz wyżej wymienionych zagadnień projekt obejmuje również szereg działań edukacyjno-popularyzatorskich, których zadaniem jest podnoszenie świadomości społecznej na temat dawnych zbiorów zamku malborskiego oraz celowości badań nad dziedzictwem kulturowym na Ziemiach Odzyskanych.

Wszystkie te przedsięwzięcia można prześledzić na stronie internetowej projektu³⁴.

Wiele zagadnień okazało się „materiałem żywym”, ze względu na pojawianie się nowych wątków, często niespodziewanych, które zmieniały optykę, wymagały podjęcia odpowiednich działań. Bezsprzecznie rozpoczęcie badań od podstaw, czyli rozpoznania źródeł, położyło solidne podwaliny pod realizację kolejnych etapów. Przy odpowiednim wsparciu oraz dzięki środkom z programu MKiDN postęp prac jest bardzo zauważalny, a rezultaty projektu już dzisiaj powszechnie dostępne. Zaprezentowanie wyników badań w postaci publikacji, baz danych czy też na stronie internetowej przynosi wymierne korzyści dla instytucji, o czym przekonał się

już niejednokrotnie. Do naszego muzeum zwracają się osoby mające wiedzę na temat losów przedwojennych zbiorów czy też są w ich posiadaniu. Dzięki tej otwartości i dostępności do naszej instytucji trafiły pierwsze obiekty z proveniencją zamkową, a do bazy strat wojennych wpisano ponad 400 obiektów (w następnym roku baza ta powiększy się o kolejne wpisy), które mają udokumentowane możliwie pełne pochodzenie, co w przyszłości może znacznie ułatwić kolejne powroty. W sierpniu tego roku odbyła się pierwsza w historii muzeum oficjalna uroczystość przekazania przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego Piotra Glińskiego dwóch dziewiętnastowiecznych kwater witrażowych z dawnego wyposażenia kościoła Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim³⁵.

Streszczenie: W artykule zaprezentowano działania i doświadczenia Muzeum Zamkowego w Malborku w ramach programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Badanie polskich strat wojennych”, realizowanych od 2018 r. pod roboczą nazwą „#ProjektStraty”. Dzięki uczestnictwie

w programie muzeum prowadzi regularne badania nad stratami wojennymi i zbiorami rozproszonymi zamku w Malborku. Szczególną uwagę poświęcono znaczeniu dostępności źródeł, ich rozpoznawania, opracowania, a także udostępniania w różnej postaci w badaniach proveniencyjnych.

Słowa kluczowe: #ProjektStraty, Muzeum Zamkowe w Malborku, dawne zbiory zamkowe, straty wojenne, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, badanie polskich strat wojennych.

Przypisy

- 1 M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Europie i Stanach Zjednoczonych*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 230-243; *eadem*, *Badania proveniencyjne w Polsce (część 1.)*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 179-191; *eadem*, *Badania proveniencyjne w Polsce (część 2.)*, „Muzealnictwo” 2017, nr 58, s. 47-59; A. Modzolewska, M. Zajęc, *Badania proveniencyjne w kontekście prac Wydziału Restytucji Dóbr Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, M. Mielnik (red.), Gdańsk 2020, s. 11-25; Ch. Zuschlag, *Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird*, München 2022.
- 2 A. Modzolewska, M. Zajęc, *op. cit.*, s. 11.
- 3 Zob. https://www.nimoz.pl/files/articles/88/Zasady_Konferencji_Waszyngtonskiej.pdf (dostęp: 4.09.2023).
- 4 Zob. m.in. program „Badanie polskich strat wojennych”, o którym więcej w dalszej części artykułu.
- 5 W 2015 r. opublikowany został materiał szkoleniowy. Zob. A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, Warszawa 2015 („Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów”).
- 6 Widoczne jest to na łamach czasopisma „Muzealnictwo”. Oprócz wyżej wymienionych artykułów zob. m.in.: M. Palica, *Problem badania proveniencji dzieł sztuki. Przypadek Dolnego Śląska*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 30-43; R. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 27-37; L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44-56. Zob. też: J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski: jego straty i ochrona prawna*, t. 1-2, Kraków 2001; D. Matelski, *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*, t. 1-2, Kraków 2006; *Własność a dobra kultury*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2006; B. Sierżputowski, *Status ruchomych dóbr kultury na Ziemiach Odzyskanych w prawie międzynarodowym i prawie krajowym*, Warszawa 2021.
- 7 O założeniach i realizacji projektu zob. A. Siuciak, *Strata i rozproszenie: struktura i charakter strat wojennych zamku w Malborku w świetle dotychczasowych rezultatów projektu*, w: *Nowy początek. (Od)budowa kolekcji muzealnych po II wojnie światowej*, J. Trupinda, A. Siuciak (red.), Malbork 2019, s. 22-33; A. Siuciak, *#ProjektStraty: działania Muzeum Zamkowego w Malborku w zakresie programu MKiDN „Badanie polskich strat wojennych” w latach 2018-2019*, „Studia Zamkowe” 2020, t. 7, s. 141-158; *eadem*, *Badania nad stratami zamku w Malborku po II wojnie światowej*, w: *Kolekcje. Kształtowanie...*, s. 473-482; *eadem*, *Die Erhebung der Kriegsverluste der Marienburg. Bericht über ein Forschungsprojekt der Jahre 2018-2022 / Badanie strat wojennych zamku w Malborku. Sprawozdanie z projektu badawczego realizowanego w latach 2018-2022*, „Museumsblätter. Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg” 2022, z. 41, s. 74-83; J. Trupinda, *Badania strat wojennych w Malborku i Kwidzynie: budowanie tożsamości miejsca*, w: *Nowy początek...*, s. 8-21.
- 8 Zob. M. Zajęc, *Program Ministra „Badanie polskich strat wojennych” a baza strat wojennych MKiDN*, w: *Przeszłe i teraźniejsze kolekcje w świetle problematyki strat wojennych i badań proveniencyjnych. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Zamkowe w Malborku 10 grudnia 2021 roku*, A. Siuciak, J. Czarnowska-Pfeifer (red.), Malbork 2022, s. 8-13.
- 9 J. Trupinda, *Badania strat wojennych...*, s. 9.
- 10 Za: *idem*, *O muzealizacji zamku w Malborku i powstaniu Muzeum Zamkowego. Między Westminsterem a Wawelem*, „Studia Zamkowe” 2021, t. 8, s. 15; zob. też: J. Lijka, J. Trupinda, *Przedwojenne zbiory malarstwa, rysunku i grafiki w zamku malborskim*, w: *Katalog strat wojennych i zbiorów rozproszonych zamku w Malborku*, t. 1: *Malarstwo, rysunek, grafika*, J. Lijka, A. Siuciak, J. Trupinda (red.), Malbork 2022, s. 11-14.
- 11 B. Butryn, *Restauracja architektury, restytucja wnętrza. Zamek malborski po wojnie wyzwolenczej jako polityczny projekt protomuzealny*, w: *Zatem Najświętsza Maria Panna musi oglądać swoją sprofanowaną siedzibę. Malbork między polityką a sacrum (1772-1856)*, B. Pospieszna (red.), Malbork 2022, s. 210-215; J. Trupinda, *O muzealizacji...*, s. 15-23.

- ¹²Zob. B. Sierżputowski, *Status prawny zbiorów zamku w Malborku po II wojnie światowej: studium prawnomiędzynarodowe*, w: *Nowy początek...*, s. 40.
- ¹³Na temat działalności więcej zob. K. Lewalski, *Powstanie i działalność Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg (Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego) 1884-1945*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1995, nr 2 (208), s. 149-166; A. Siuciak, *Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku w Malborku 1884-1945*, w: *Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej: katalog wystawy czasowej*, A. Siuciak (red.), Malbork 2015, s. 24-29.
- ¹⁴O przedwojennych kolekcjach i ich losach zob. m.in.: *Przywracanie historii...*; *Nowy początek...* (zwłaszcza teksty J. Trupindy, A. Siuciak, J. Czarnowskiej, K. Polejowskiego, W. Połom-Jakubowicz, J. Lijki oraz B. Pospiesznej). Zob. też: J. Czarnowska, *Kolekcje zamkowe w świetle Sprawozdań Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, w: *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, A. Dobry, J. Trupinda (red.), Malbork 2020, s. 66-74.
- ¹⁵*Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego (Geschäftsberichts des Vorstandes des Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg)* są ważnym medium informacyjnym relacjonującym działalność Towarzystwa. Wydawane były w latach 1884-1942. Zob. A. Siuciak, J. Trupinda, *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego z lat 1890-1942 jako źródło do poznania przebiegu i społecznego kontekstu odbudowy zamku w Malborku*, w: *Sprawozdania Zarządu...*, s. 40-49.
- ¹⁶Zob. m.in.: J. Czarnowska, *Dawny gabinet numizmatyczny i jego losy po drugiej wojnie światowej*, w: *Przywracanie historii...*, s. 30-37; *eadem*, *Numizmatyka z przedwojennej kolekcji malborskiej w zbiorach zamkowych po 1961 roku*, w: *Nowy początek...*, s. 58-67; A.R. Chodyński, *Militaria historyczne w zbiorach zamku malborskiego na podstawie dawnych i obecnych inwentarzy*, w: *Przywracanie historii...*, s. 54-69.
- ¹⁷B. Butryn, *Od „tandetnej imitacji” do muzealium: zabytkowe kopie średniowiecznego rzemiosła artystycznego na zamku malborskim*, w: *Wobec zabytku... Tradycje i perspektywy postaw. Studia dedykowane pamięci prof. Jerzego Remera*, E. Pilecka, J. Raczkowski (red.), Toruń 2010, s. 309-310; J. Lijka, J. Trupinda, *op. cit.*, s. 11-12; A. Siuciak, *Badania strat wojennych w zakresie zbiorów artystycznych na przykładzie zamku w Malborku*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2021, nr 39, s. 14.
- ¹⁸Konferencje w Jaltie (4-11 lutego 1945 r.) i Poczdamie (17 lipca – 2 sierpnia 1945). Więcej na ten temat zob. B. Sierżputowski, *Status ruchomych dóbr kultury...*, s. 31-50; L. Pastusiak, *Teheran Jalta, Poczdam. Wielka Trójka o zachodniej granicy Polski*, „Niepodległość i Pamięć. Czasopismo Muzealno-Historyczne” 2017, nr 1, s. 79-102; *Teheran – Jalta – Poczdam. Dokumenty konferencji szefów rządów trzech wielkich mocarstw*, Warszawa 1972.
- ¹⁹Status ten został usankcjonowany m.in. Dekretem z dnia 8 marca 1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich. B. Sierżputowski, *Status prawny...*, s. 37, 42-50.
- ²⁰Wyżej wymienione zagadnienia podejmują m.in.: M. Woźniak, *Das Denkmal Friedrichs des Grossen und die Wiederherstellung der Marienburg*, w: *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939 / Wizualne konstrukcje historii i pamięci historycznej w Niemczech i w Polsce 1800-1939*, R. Born, A.S. Labuda, B. Störkuhl (red.), Warszawa 2006, s. 233-244; A. Dobry, *Teatr romantyczny Theodora von Schöna i Karla Friedricha Schinkla na zamku malborskim*, w: *Zatem Najświętsza Maria Panna...*, s. 170-194; B. Butryn, *Przebieg prac dekoratorskich i aranżacyjnych w ujęciu Sprawozdań Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, w: *Sprawozdania Zarządu...*, s. 50-56; M. Mierzwiński, *Zamek malborski w latach 1945-1960*, „Studia Zamkowe” 2004, t. 1, s. 7-54; A. Siuciak, *Mało znane źródła do dziejów malborskich zabytków*, w: *Przywracanie historii...*, s. 25-29.
- ²¹Według prawa Muzeum Zamkowe nie jest sukcesorem przedwojennego muzeum. Zob. B. Sierżputowski, *Status prawny...*, s. 71.
- ²²M. Mierzwiński, *op. cit.*, s. 18; T. Torbus, *Rekonstrukcje, dekonstrukcje, (nad)interpretacje. Studia o losach architektury środkowoeuropejskich miast i rezydencji w aspekcie politycznym (XIX-XXI wiek)*, Gdańsk 2019, s. 108-125 (rozdz. „Malbork 1945-2016 – odbudowa pod znakiem udomowienia wroga”); J. Trupinda, *Badanie strat wojennych...*, s. 8-12.
- ²³Krótką charakterystyka zasobu archiwalnego zob. A. Siuciak, *Badania strat wojennych...*, s. 11-24.
- ²⁴Albumy fotograficzne z lat 1882-1919, prezentujące postęp prac budowlanych oraz wyposażenie wnętrz zamkowych, zob. R. Rząd, „*Marienburg Baujahr 1882-1919 jako źródło do dziejów odbudowy zamku w Malborku*”, w: *Praeeterita Posteritati. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Maciejowi Kilarskiemu*, M. Mierzwiński (red.), Malbork 2001, s. 413-432.
- ²⁵*Sprawozdania Zarządu...*, *passim*.
- ²⁶*Inwentarz kolekcji Theodora Josepha Blella. Opracowanie krytyczne*, D. Gosk, A. Masłowski, B. Butryn (oprac.), A. Siuciak (współpr.), Malbork 2021.
- ²⁷Archiwum Państwowe w Malborku, Akta Zarządu Odbudowy Zamku, sygn. 206/150, Spis zbiorów muzealnych według źródeł ich nabycia, k. 9-299, 315-340; zob. opracowanie karty dokumentu archiwalnego: https://straty.zamek.malbork.pl/baza_zrodel/archiwum-panstwowe-w-malborku-36/ (dostęp: 29.05.2023).
- ²⁸O okolicznościach pozyskania dokumentu do zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku zob. <https://straty.zamek.malbork.pl/konferencja-relacja/> (dostęp: 29.05.2023); <https://straty.zamek.malbork.pl/inwentarz-kolekcji-theodora-josepha-blella-nowa-publicacja/> (dostęp: 29.05.2023).
- ²⁹Blżej na ten temat zob. D. Gosk, A. Masłowski, *Inwentarz kolekcji Theodora Josepha Blella. Militaria*, w: *Inwentarz kolekcji...*, s. 10-89.
- ³⁰Omówienie tej części kolekcji zob. B. Butryn, *Nie tylko militaria. Zapomniana część kolekcji Theodora Blella*, w: *Inwentarz kolekcji...*, s. 90-116.
- ³¹O tym aspekcie więcej zob. A. Masłowski, *Problemy percepcji i edycji XIX-wiecznych obcojęzycznych źródeł rękopiśmiennych na przykładzie Inwentarza Blella*, w: *Przeszłe i teraźniejsze kolekcje...*, s. 89-107.
- ³²*Ibidem*, s. 98.
- ³³Zob. <https://straty.zamek.malbork.pl/publikacje/> (dostęp: 3.07.2023).
- ³⁴Zob. m.in.: <https://straty.zamek.malbork.pl/zaproszenie-na-warsztaty/>; <https://straty.zamek.malbork.pl/dzielo-sztuki-w-obliczu-konfliktu-zbrojnego/> (dostęp: 26.06.2023); <https://straty.zamek.malbork.pl/zaproszenie-na-wyklady-w-karwanie/> (dostęp: 26.06.2023); <https://straty.zamek.malbork.pl/historia-utrwalona-na-kliszy-relacja/> (dostęp: 27.06.2023); zob. też: A. Siuciak, *#Projekt Straty...*, s. 155-157.
- ³⁵Więcej o tym wydarzeniu i odzyskanych obiektach zob. <https://straty.zamek.malbork.pl/powrot-xix-wiecznych-witrazy-relacja-z-uroczystosci-przekazania-obiektow-przez-mkidn/> (dostęp: 14.09.2023).

Aleksandra Siuciak

Absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Podyplomowego Studium Muzealniczego przy Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2001 r. związana z Muzeum Zamkowym w Malborku jako bibliotekarka, a od 2006 r. kierowniczka biblioteki muzealnej; od 2018 r. kustoszka. Zajmuje się badaniem historii i losów przedwojennych księgozbiorów oraz kolekcji zamku malborskiego. Od 2018 r. koordynatorka projektów realizowanych przez Muzeum Zamkowe w Malborku w ramach programu MKiDN „Badanie polskich strat wojennych”.

Word count: 3 702; **Tables:** –; **Figures:** 11; **References:** –

Received: 07.2023; **Reviewed:** 08.2023; **Accepted:** 09.2023; **Published:** 10.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.9266

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>



Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Siuciak A.; DZIAŁANIA MUZEUM ZAMKOWEGO W MALBORKU W ZAKRESIE BADANIA STRAT WOJENNYCH ZAMKU W MALBORKU. Muz., 2023(64): 138-145

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 87-93
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2023
data akceptacji – 07.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.8607

MUZEUM. HISTORIA ŚWIATOWA: KRZYSZTOFA POMIANA OPOWIEŚĆ O ŚWIECIE LUDZI I PRZEDMIOTÓW(1)

WORLD HISTORY OF THE MUSEUM: KRZYSZTOF
POMIAN'S STORY OF THE WORLD OF PEOPLE
AND OBJECTS (1)

Tomasz F. de Rosset

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID 0000-0002-0541-286X

Abstract: In spring 2023, the Gdansk publishers: słowo/obraz terytoria released the first volume of Krzysztof Pomian's study *Muzeum. Historia światowa* [World History of the Museum]. It launches the Polish edition of the monumental three-volume work published by Éditions Gallimard in Paris which is the first study of the universal history of the museum. *This is more than a book, it's a monument!* (*Plus qu'un livre, un monument!*) is what Fabien Simode wrote in the *l'Œil* monthly (March 2021). At present rarely are such historically broad studies released, possibly because of authors' fear of being potentially accused of postmodernist meta-narrative. In this case, the work is a comprehensive synthesis in view of the entailed chronology, geography, and thematic range. The discussed volume *Od skarbcza do muzeum* [From a Treasure Chamber to the Museum] recently published for Polish readers tackles the process of European collectorship crystalizing and first museums being its consequence, mainly Italian and several northern ones, from the Capitoline Museum in Rome (1471) up to London's British Museum (1753). Subsequent

volumes are already being prepared. Titled *L'ancrage européen, 1789–1850*, the second one is dedicated to the history of the museum consolidating into a permanent and significant element of European culture, close to the institution we know today: started by the revolutionary Louvre (1793), this history is created by the vast part of the major museums of today's Western Europe. Finally, volume three *A la conquête du monde, 1850–2020* is the most extensive of them all both chronologically and territorially, as well as in view of the number of museums and their activity discussed. Author's considerations encompass museums' expansion to Eastern Europe including Russia, and then eventually to the rest of the world: Asia, Africa, both Americas, mainly the territories connected with the West through colonial bonds; the United States, being the area where today's dominating world centres have been formed, is analysed separately. At that point the book's title: *world history*, gains its full relevance, and relates both to the interwar period in the democratic and totalitarian world, WW II, and to the long contemporary era.

Keywords: museums, museology, treasure chamber, collection, art, antiquity, natural history.

Krzysztof Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, t. 1: *Od skarbcza do muzeum*, tłum. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023, ss. 644

Wiosną tego roku w gdańskim wydawnictwie słowo/obraz terytoria ukazał się pierwszy tom książki Krzysztofa Pomiana *Muzeum. Historia światowa*. Jest to inauguracja polskiej edycji monumentalnego trzytomowego dzieła opublikowanego przez Éditions Gallimard w Paryżu, stanowiącego efekt ok. 30 lat pracy autora¹. O tym pierwszym opracowaniu powszechnej historii muzeum napisał Fabien Simode w miesięczniku „l’Œil” (marzec 2021): *To więcej niż książka, to pomnik! (Plus qu’un livre, un monument!)*. Dziś tak szeroko zakrojone prace historyczne nie są częste, być może z postmodernistycznej obawy autorów przed tzw. wielką metanarracją. W tym przypadku pod względem chronologicznym, geograficznym, a także problemowym ma ona charakter całościowej syntezy. Omawiany tu tom *Od skarbcza do muzeum*, oddany właśnie do rąk polskiego czytelnika, dotyczy procesu krystalizacji europejskiego kolekcjonerstwa i będących jego konsekwencją pierwszych muzeów, wpraw w łoskich, a potem także północnych, od Muzeum Kapitolińskiego w Rzymie (1471) po British Museum w Londynie (1753). W przygotowaniu są już następne tomy. Drugi, *L’anfrage européen, 1789–1850*, omawia historię budowania się muzeum jako trwałego i ważnego elementu kultury europejskiej, bliskiego instytucjom, które znamy obecnie – historię tę rozpoczyna rewolucyjny Luwr (1793), a składa się na nią większość najgłośniejszych dziś muzeów Europy Zachodniej. Tom trzeci wreszcie, *A la conquête du monde, 1850–2020*, jest najobszerniejszy tak pod względem zakresu chronologicznego i terytorialnego, jak i przedstawianych w jego ramach instytucji i ich działalności. Rozważania autora obejmują tu ekspansję muzeum na Europę Środkową wraz z Rosją, a potem na resztę świata, Azję, Afrykę, obie Ameryki, w tym głównie obszary powiązane z Zachodem więzami kolonialnymi, a także osobno ujęte Stany Zjednoczone, gdzie uformowało się dominujące w dzisiejszym świecie centrum muzealne. W tym momencie podtytuł książki – *historia światowa* – staje się niejako pełny, a odnosi się on tu i do lat międzywojennych w świecie demokratycznym oraz totalitarnym, i II wojny światowej, i długiej epoki współczesności.

Muzeum jest zdaniem Pomiana instytucją osobliwą, bo jednocześnie i niepotrzebną, i niezbędną, niczego bowiem nie wytwarza, a raczej pożera wiele energii i środków, jednak żadne cywilizowane społeczeństwo nie może się bez niej obejść, gdyż jest to znamię poziomu jego kultury. To dla autora szczególnie przypadek fenomenu kolekcji – *kolekcja publiczna, umieszczona w przestrzeni zsekularyzowanej, a nawet świeckiej, która ma być zachowana dla najdalszej potomności* (s. 194). Toteż jego historia została tu ukazana jako historia relacji między ludźmi a obdarzonymi znaczeniem przedmiotami. Rozpoczyna się ona wraz z piętastowiecznym humanizmem, jednakże w oparciu o tradycję znacznie wcześniejszą, sięgającą starożytności. Jest to więc byt wiekowy już, ale zrazu rozwijający się dość wolno, dopiero z czasem nabierając pod tym względem znaczącego przyspieszenia. W ciągu pięciu i pół stulecia liczba muzeów na całym świecie sięgnęła prawie 85 tys., większość ich jednak powstała po 1960 r. Tworzone przez państwo, kościoł, miasta, uczelnie, stowarzyszenia i osoby prywatne, przeszły one w tym czasie wiele przemian odnośnie do przesłania,

celu i zakresu działalności, publicznej dostępności, sposobów zarządzania i realizacji prac. Będąc przez dwa pierwsze stulecia zjawiskiem wyłącznie włoskim, upowszechniły się potem w całej Europie i wszędzie na świecie. Zmieniała się też ich kolekcja muzealna, początkowo obejmując tylko rzeźbę antyczną, a potem również malarstwo i okazy historii naturalnej oraz różnorodne kurioza, rzadkości, cudowności, wreszcie świadectwa historii, medycyny, techniki, etnografii i dokumenty naukowe, kultury, życia codziennego, pracy i rozrywki.

Wiążąc ściśle muzeum z kolekcją, tradycje ich obu wywodzi Pomian z instytucji skarbcza władcy i jego grobowca, a także skarbcza świątynnego stanowiącego własność bóstwa. Pod różnymi postaciami występowały one we wszystkich dawnych społecznościach, w starożytnym Egipcie, Mezopotamii, Chinach, Grecji, Rzymie, cywilizacjach scytyjskich, celtyckich i germańskich. Pierwotną funkcją skarbcza było magazynowanie obiektów tworzących materialne otoczenie władcy, broni, biżuterii, bogatych sprzętów codziennych i rytualnych dla olśniewania swoich i obcych oraz świadczenia o specjalnym statusie wobec świata nadprzyrodzonego; odkąd wynaleziono pieniądze, dzieli się on na dwie części: symboliczną i ekonomiczną. Szczególne bogactwo oraz imperialny wręcz rozmach i przepych charakteryzowały skarbcze królów hellenistycznych, dziedziczone lub pochodzące z podbojów i rabunku, ale także z zamówień czy też zakupów. W chrześcijańskiej już Europie średniowiecza także w zasadzie nie było dworu i świątyni bez skarbcza. Największe znaczenie, rangę najbogatszego i najdonioślejszego, miał wśród nich skarbiec w Konstantynopolu, opromieniony sławą niezmiernego bogactwa *basileusa* i najdostojniejszych relikwii, a w tym Męki Pańskiej (część krzyża świętego, gwoździe, lanca, gąbka, korona cierniowa, całun, sandały). Beznadziejnie konkurował z nim skarbiec cesarza zachodnich w Akwizgranie, nie dorównywał ani skarbiec królów Francji, ani bazyliki św. Marka w Wenecji, a tym bardziej różnicowane w zależności od właściciela i lokalizacji mniejsze skarbcze królów i książąt całej Europy, skarbcze kościelne, a w końcu miejskie. Strukturę tę w 1204 r. całkowicie zaburzył złupienie Konstantynopola przez uczestników IV wyprawy krzyżowej. Wytworzyła się jakby nowa geografia europejskich skarbców, znosząc ten najświetniejszy i powodując transfer znacznej części jego skarbów i relikwii na Zachód (do skarbcza watykańskiego, królów Francji w bazylice Saint-Denis i Sainte-Chapelle, dynastii cesarskich Luksemburgów i Habsburgów oraz weneckiego).

Skarbiec był jakby kolekcją bez kolekcjonera, gdyż wzbogacał się z samej swojej istoty i pozostawał pod opieką funkcjonariuszy, a nie amatorów rzeczy pięknych, chociaż nierazko bywali oni ekspertami od luksusowych wyrobów. Kolekcjonera bowiem, zdaniem autora, charakteryzuje osobisty stosunek do gromadzonych obiektów. Przy tym fenomenowi kulturowemu nie tworzą jeszcze pojedyncze tylko przypadki kolekcjonowania niektórych monarchów – ku temu konieczne jest szersze rozpowszechnienie się kolekcji wśród indywidualnych przedstawicieli elity. Po raz pierwszy pojawiła się ona jednocześnie na dwu krańcach starożytnego świata – w Chinach i Rzymie. Ze względu na

historię muzeum tu ważny jest przede wszystkim Rzym – pod wpływem kontaktów ze światem hellenistycznym w II i I w. p.n.e. arystokraci zaczęli dostrzegać wartość i gromadzić rzeźby, malarstwo oraz cenne przedmioty, a po upadku Kartaginy można wręcz zauważyć upodobanie do luksusu i pożądanie materialnego piękna. Źródła mówią o niemałym rozwoju kolekcjonerstwa rzymskiego, ale zanikło ono całkiem w II i III w. Przyczyny były różne, w tym także i to, że w przeciwieństwie do bogatych krajów basenu Morza Śródziemnego podboje na Północy nie dostarczały tak luksusowych łupów, a wkrótce sam Rzym musiał bronić się przed naporem barbarzyńców. Toteż w następnych stuleciach jedyną postacią kolekcjonerstwa w Europie ponownie były skarbcze (cesarski, papieski, królewskie, świątynne, możnowładcze).

Kolekcje prywatne pojawiły się w kulturze europejskiej dopiero w czternastowiecznej Francji i Włoszech, po tysiącletniej z górą nieobecności. Jako ich pierwszych twórców Pomian wskazuje króla Karola V Mądrego i Francesca Petrarke. Karol V swoją kolekcję ukształtował niejako w ramach osobistego skarbcza, który odziedziczył i rozbudował. Obok obiektów ceremonialnych, liturgicznych i dekoracyjnych, właściwych jego pozycji socjalnej i sprawowanej funkcji, znalazły się tu produkty egzotyczne, instrumenty pomiarowe, busole, astrolabia, zegary, kość słoniowa, kamee starożytne, obrazy. Wskazywały one na jego osobiste zainteresowania i upodobania: astrologią, historią, starożytnością, naturą. Kolekcja Petrarki miała inne źródła i inną kompozycję, co determinował status społeczny właściciela – nie skarbiec leżał u jej ideowego podłoża, ale swego rodzaju zawodowy warsztat erudyty (biblioteka, źródła materialne). Zabytki starożytne i dzieła sztuki były przede wszystkim odzwierciedleniem kultu antycznego Rzymu, ale też i nowożytnego kultu wielkich ludzi. Autor podkreśla, że pod wpływem poety kolekcjonowanie sztuki oraz antyku stało się dla humanisty równie ważne, jak kompletowanie biblioteki. Zwraca uwagę na przekształcanie się skarbcza czy też zespołu analogicznego, będącego swoistym znakiem wykonywanego zawodu (biblioteka uczonego, zbiór rysunków artysty), w osobistą kolekcję, która stała się niezależna od zawodu i społecznej funkcji właściciela. Karola V naśladowali w tym i rywalizowali o to członkowie rodziny, jak np. jego bracia, Jan de Berry, Ludwik I Andegaweński, Filip II Śmiały oraz europejscy książęta (głównie włoscy, Medyceusze, Gonzagowie, d'Este'owie); Petrarke – florency i weneccy humaniści: Niccolò Niccoli, Gianfrancesco Poggio Bracciolini, Carlo Marsuppini, Matteo di Simone Strozzi. W efekcie od końca XV w. kolekcja prywatna stała się faktem kulturalnym, obejmującym poza władcami tak świecką i duchowną arystokrację, jak też środowiska intelektualne we Włoszech, a stopniowo także w Europie zaalpejskiej. Stworzyło to warunki niezbędne dla powstania publicznej instytucji muzeum.

W 1471 r. grupa rzeźb starożytnych została zainstalowana w Pałacu Konserwatorów, siedzibie władz miejskich na Kapitolu w Rzymie. Po raz pierwszy nadano status publiczny kolekcji zlokalizowanej w miejscu świeckim i zgromadzonej tu po to, aby przechować ją dla potomności, co nie miało analogii ani w Chinach, ani greckiej czy rzymskiej starożytności, ani w średniowieczu bizantyńskim czy też zachodnim. Rzeźby przeniesione tu z woli papieża Sykstusa

IV z ogrodów laterańskich i zrazu eksponowane na placu przed budynkiem nabrały dużego znaczenia symbolicznego, jako wspomnienie świetności miasta stały się zabytkami, przez co ich pogański charakter uległ zatarciu. Drugie muzeum powstało niespełna 40 lat później. W początkach XVI w. Juliusz II zlecił Donatowi Bramantemu połączenie z pałacem watykańskim pobliskiej willi Belvedere. Powstał tam wewnętrzny dziedzińiec z niszami na przyjęcie rzeźb antycznych, gdzie znalazły się m.in. *Laokoon*, *Apollo*, *Venus Felix*, *Torso* (gromadzone stopniowo być może już od 1509 r.). Wytyczyły one kanon piękna dla późniejszych epok, ale nagie pogańskie idole nie licowały z miejscem świętym. Toteż kolejni papieże, a szczególnie konserwatywny Hadrian VI, ograniczali dostęp do nich, po soborze trydenckim natomiast nisze z posągami na 200 lat zastąpiono drewnianymi ściankami. Pomian podkreśla jednak, że chociaż oba stanowią punkt wyjścia historii muzealnictwa, to nie mamy jeszcze do czynienia z muzeum w sensie, którego instytucji tej nadało XIX stulecie; nawet nie określano ich tym terminem.

Znaczenie słowa „muzeum” w odniesieniu do kolekcji publicznej wprowadził do szesnastowiecznej łaciny i włoskiego, a w konsekwencji również innych języków europejskich, Paolo Giovio, szesnastowieczny duchowny, biskup, medyk i historyk. Kilkakrotnie określił on tak swoją kolekcję ok. 400 wizerunków sławnych ludzi, stanowiącą podstawę opublikowanego w 1546 r. zbioru biografii i swego rodzaju świątynię sławy w willi nad jeziorem Como, wzniesioną jakoby na pozostałościach siedziby Pliniusza mł. Równolegle kolekcjonował starożytności, szczególnie medale oraz produkty egzotyczne, a zapisem w testamencie zagwarantował swojemu dziełu dostępność publiczną i trwałość, co odróżniało je od prywatnego *studiolo* (niestety spadkobiercy nie zdołali tego spełnić). Pod wpływem pism humanisty termin „muzeum” (*museum/museo*), oznaczający u starożytnych rodzaj akademii lub kolegium uczonych, jest odtąd stosowany do kolekcji – stopniowo częściej publicznych niż prywatnych. Idea ta oddziaływała bezpośrednio na trzy ważne instytucje: Galerię Uffizi we Florencji, *Statuario pubblico* w Bibliotece św. Marka w Wenecji i Pinakotekę Ambrojańską w Neapolu – wszystkie trzy w różnym stopniu i czasie udostępnione jako własność publiczna oraz przeznaczone dla przyszłych pokoleń.

Pierwszą serię włoskich muzeów zamknął w początkach XVII w. szereg placówek poświęconych historii naturalnej, przy przejściowym spadku popularności antyku. Autor podkreśla tu rolę publicznie dostępnych ogrodów botanicznych, z których pierwszy założono przy uniwersytecie w Pizie, ważnym centrum badań przyrodniczych, odnowionym w 1543 r. przez Kosmę I Medyceusza. Renesansowy ogród – swoiste muzeum żywych roślin – został przedstawiony jako istotne miejsce w historii muzealnictwa, był on przy tym u źródła publicznego gabinetu historii naturalnej, ważnego instrumentu badań przyrodniczych. Dotyczyło to tak niezbyt w sumie częstych instytucji publicznych, głównie przy uniwersytetach, jak i kolekcji prywatnych. W tym środowisku wykształcił się nowy typ intelektualnego fachu, naturalista, w którego gabinecie miejsce starożytności zajmują rośliny i obiekty naturalne, przez co różni się on od *studiolo* stworzonego przez księcia i humanistę. Wyjątkowo bogaty

gabinet Ulissesza Aldrovandiego został w 1603 r. подарowany władzom Bolonii celem publicznego udostępnienia w Palazzo Pubblico, gdzie po kilkunastu latach wzbogaciła go kolekcja markiza Ferdinanda Cospiego. Ale jedyne muzeum włoskie, które powstało w drugiej połowie XVII w., to Musaeum Kircherianum w rzymskim kolegium jezuickim, organizowane od 1652 r. przez Atanazego Kirchera. Było ono odmienne od wielu innych kolekcji ściśle świeckich z uwagi na religijny charakter i przesłanie skierowane na apologię chrześcijaństwa i gloryfikację papieżstwa.

W XVIII wiek natomiast muzea włoskie weszły pod znakiem nowoczesnej nauki. Pierwsze po wieloletniej przerwie założono przy powstałym w 1714 r. Instytucie Nauk Luigiego Marsilego w Bolonii. Stanowiło ono jeden z elementów rozbudowanej struktury dydaktyczno-badawczej, obejmowało bibliotekę, sale fizyki eksperymentalnej, architektury militarnej, historii naturalnej, a w końcu salę antyków i sztuk pięknych oraz wydawnictwo. Jednakże kierunek wytyczały wówczas inne tendencje intelektualne – ponownie modna stała się archeologia, aby w ciągu półwiecza osiągnąć szczyt swojej popularności. W Weronie muzeum antyku powstało w 1719 r. z inicjatywy znanego erudyty markiza Scipioneo Maffeiego. Podstawę stanowiła kolekcja starożytnych kamiennych inskrypcji należąca do Akademii Filharmonicznej, którą – znacznie wzbogacając – umieścił markiz w murze portyku przed fasadą teatru akademickiego. Muzeum epigrafiki było jednak realizacją dość skromną w porównaniu z kolekcjami sztuki, gdzie eksponowano starożytne rzeźby, sarkofagi, wazy z dekoracją malarską, mozaiki, gemmy; obszar antyku rozszerzył się ponadto o cywilizację Etrusków, odkrytą w tym czasie częściowo przez przypadek. Od lat 20. XVIII w. liczba muzeów zawierających zabytki antyczne systematycznie rosła. Utworzono takie w Cortonie (1726–1728), Volterrze (1728), Rawennie (1734), Ferrarze (1735), Pesaro (1736), Sienie (1750), Urbino (1756), Katanii (1758).

Wkrótce miały powstać najważniejsze muzea ówczesnej Europy, które czy to zakładane na nowo, czy to na bazie istniejących wcześniej, stały się prawdziwymi świątyniami sztuki. Muzeum na Kapitolu zostało przekształcone na zlecenie papieża Klemensa XII, którego przedsięwzięcie kontynuował potem Benedykt XIV; zbiory znacznie się powiększyły, m.in. o szereg dzieł z rozproszonej kolekcji kard. Alessandra Albaniego, co pozwoliło wynieść muzeum do rangi największych. Włoski pejzaż muzealny wzbogaciło odkrycie Herkulanum (1738), a potem Pompejów (1748), co zintensyfikowało zainteresowania antykiem, a także skorygowało wiele mitów i nieścisłości w dotychczasowej o nim wiedzy. Starożytności z Herkulanum, umieszczone w Neapolu w Palazzo degli Studi (obecnie Narodowe Muzeum Archeologiczne) wraz z Pinacoteca di Capodimonte, gdzie w latach 30. znalazła się galeria Farnesich z Parmy, stworzyły bardzo mocny ośrodek muzealny. Przewodził jednak Rzym, gdzie powstało muzeum bez wątpienia najważniejsze w Europie do czasu traktatu w Tolentino i francuskiej konfiskaty (1796). Zainaugurowane w 1773 r. na Watykanie Museo Pio-Clementino zawdzięcza swoje istnienie dwu papieżom: Klemensowi XIV i Piusowi VI. W jego koncepcji nie miało już żadnego znaczenia przeciwstawianie chrześcijaństwa pogaństwu, akcentowano zaś głównie wymiar artystyczny wystawianej tu sztuki i jej

najznakomitszych przejawach i w najbardziej na owe czasy nowoczesnych warunkach (nie bez wpływu pism Johanna Joachima Winckelmana). Rozwój instytucji powstrzymał niekontrolowany wywóz zabytków i sprawił, że Watykan stał się głównym miejscem kultu starożytności. Znaczącym muzeum była także Galeria Uffizi we Florencji, wcześniej galeria księżęca ze zbiorem cudów natury i sztuki, dostępna dla znaczących gości, głównie cudzoziemców, a raz do roku dla florentyńczyków. W XVIII w. dynastia Medyceuszy wygasła, na tron wielkksiążęcy zaś wstąpili Habsburgowie. Galeria, stanowiąca wówczas własność miasta, została zaaranżowana na nowo, z ekspozycji wycofano obiekty naturalne i kurioza, pozostawiając rzeźby antyczne i wazy oraz malarstwo. W 1769 r. udostępniono ją publiczności.

Do ostatniej ćwierci XVII w. muzeum było instytucją wyłącznie włoską. W księżce zawarta została krótka analiza składających się na to czynników natury historycznej, cywilizacyjnej, gospodarczej, społecznej i kulturalnej. W Italii znacznie żywsze były tradycje kulturalne antyku, życie zasobniejsze, dwory i miasta bogatsze (dzięki handlowi śródziemnomorskiemu), rzadsze i mniej niszczyielskie wojny (przynajmniej do czasu konfliktów w pierwszej połowie XVI w.). Północ tymczasem była znacznie bardziej niespokojna, nieustannie się zwalczająca i uboższa (z wyjątkiem Flandrii i Nadrenii); dominował tu inny ideał życia, figurę szlachcica stanowił rycerz (a nie dworzanin, jak u Baldassarego Castiglione), a figurę humanisty – duchowny, nieufny wobec pogańskiej rzeźby antycznej i preferujący tekst od obrazu. Kolekcje prywatne przyjmowały się więc wolno; wyjątkowe wśród książąt w okresie wcześniejszym, nabrały charakteru zjawiska powszechnego dopiero w XVI i XVII w., kiedy wspomniane powyżej różnice nieco zanikły. Wkrótce jednak ferment światopoglądowy reformacji przyniósł z jednej strony ikonoklazm, a z drugiej krwawe wojny religijne, pustoszące Europę Środkową i zakończone ostatecznie traktatem utrechckim w 1713 r. Dopiero wówczas możliwe stały się poważniejsze innowacje kulturalne. Renoma Włoch na dworach północnych, relacje z nimi, wpływ ich kultury na formację intelektualną, zainteresowania artystyczne, kolekcjonerstwo, podróże oraz znajomość funkcjonujących tam muzeów publicznych spowodowały, że na Północy pojawiła się potrzeba podobnej instytucji. W efekcie powstało ich we wszystkich w zasadzie częściach kontynentu kilkadziesiąt, skoncentrowanych na prezentacji sztuki lub historii naturalnej i prawie wszystkie wywodziły się z kolekcji księżęcych w pałacowych galeriach.

Biorąc pod uwagę tak duże znaczenie rozwoju kolekcji prywatnych dla powstania muzeum, Pomian poświęca niemały rozdział zbiorom nowożytnych królów i książąt. Po raz kolejny wraca tu do krytycznego momentu przejścia między skarbcem a kolekcją. W XVII i XVIII w. skarbiec stał się już wyłącznie magazynem na środki płatnicze, cenne obiekty i materie, które w razie potrzeby łatwo byłoby sprzedać lub przetopić. Wydzielając stąd dzieła sztuki, obrazy, antyki, medale i kurioza natury, książę kieruje się osobistymi zainteresowaniami, dokonuje osobistego wyboru, aranżacji, wykazuje się określonymi kompetencjami, przez co tworzy kolekcję, całość służącą przede wszystkim do oglądania, jako wyraz jego zainteresowań i postawy estetycznej. Autor jeszcze raz przytacza tu wyjątkowy czternastowieczny przykład działalności Karola V Mądrego i jego rodenzięstwa,

a szczególnie księcia Burgundii Filipa II Śmiałego i jego potomków. Sygnalizuje zgromadzone w XVI stuleciu zbiory sztuki – malarstwa niderlandzkiego oraz rzeźby antycznej Małgorzaty Austriaczki, córki cesarza Maksymiliana I, namiestniczki Niderlandów, Franciszka I – twórcy francuskiej królewskiej kolekcji w Fontainebleau, galerie obrazów króla Hiszpanii Filipa II w Pałacu Królewskim El Pardo i Alcázar w Madrycie, a także klasztorze w Escorialu, a w końcu kolekcję manieryzmu w Pradze cesarza Rudolfa II i monachijskie *Antiquarium* Alberta V Wittelsbacha. Ze skarbca wytonił się także – szczególnie w strefie niemieckojęzycznej – szczególny typ kolekcji, który zyskał nazwę *Kunstkammer* i stał się wyznacznikiem statusu książęcego lub możnowładczego. Zawartość tworzyły tu dzieła sztuki, klejnoty, kurioza natury, dzieła zręczności ludzkiej, relikwie, relikwiarze, dawna broń itd., opisane swego czasu i analizowane przez Juliusa von Schlossera². *Kunstkamery* powstawały tak na dworach katolickich (arcyksięcia Ferdynanda II Habsburga w Ambras pod Innsbruckiem w Tyrolu, Alberta V Wittelsbacha w Monachium, cesarza Rudolfa II w Pradze), jak i protestanckich (landgrałów heskich w Kassel, Wettinów w Dreźnie, Hohenzollernów w Berlinie, Oldenburgów w Kopenhadze). Cały ten świat zdewastowała wojna trzydziestoletnia, przyczyniając się do największej w nowożytnej Europie redyskrybucji dzieł sztuki.

Jednakże za pierwsze muzea, które stworzono poza Włochami, uważa się muzea historii naturalnej – Ashmolean Museum w Oxfordzie (1683) i British Museum w Londynie (1753). Ashmolean powstało z gabinetu naturalistów i ogrodników ojca i syna Tradescantów. Przeszedł on potem w ręce adwokata, antykwariusza i polityka Eliasa Ashmole’a, który przekazał go uniwersytetowi pod warunkiem udostępnienia go w osobnym budynku. British Museum z kolei powstało na podstawie zbiorów naturalisty i podróżnika sir Hansa Sloane’a, zakupionych przez parlament brytyjski (z czasem zatraciło ono charakter muzeum historii naturalnej, stając się jedną z ważniejszych na świecie kolekcji rzeźby antycznej). Pomian wskazuje tu szerszy kontekst kulturowy. Studia przyrodników, lekarzy i aptekarzy wytworzyły nowy typ kolekcji, obejmującej przede wszystkim lub wyłącznie okazy naturalne, co wyjątkową popularność zdobyło w Niderlandach. W XVIII stuleciu niemal wszędzie w Europie zbiera się gabinety, słucha wykładów, ogląda demonstracje, publikuje i czyta książki (na obszarze kultury niemieckiej gabinet historii naturalnej jest wówczas najpowszechniejszą formą kolekcjonerstwa). Zainteresowaniom tym nierzadko przyświecały motywacje utylitarne związane z rozwojem gospodarki, rolnictwa, medycyny – toteż także instytucje państwowe gromadziły zbiory, które jednak nastawione były przede wszystkim na uczone oraz ich badania i rzadko dostępne do zwiedzania. Pod tym względem szczególnie znaczenie miał Jardin royal des plantes médicinales w Paryżu, założony w 1635 r. dla roślin medycznych, które botanicy przywozili z całego świata (z Ameryki, Chin, Azji, Afryki). Jeszcze przed połową XVIII w. udostępniono tu publicznie królewski gabinet historii naturalnej, w istocie pierwsze muzeum francuskie cieszące się niemałą frekwencją i budżące podziw cudzoziemców.

Ostatnie partie książki autor poświęca refleksjom na temat muzeum i publicznych zbiorów sztuki. W pierwszych dziesięcioleciach istniały niejako w dwu postaciach: była

to albo kolekcja rzeźb starożytnych (np. *Statuario pubblico* w Wenecji czy muzeum w Weronie), albo kolekcja antyków połączona ze zbiorem sztuki, w tym obrazów, od czasów „renesansu sztuk” (np. Galeria Uffizi we Florencji). Na północy Europy wytworzył się natomiast trzeci typ – galeria malarstwa, gdzie antyku nie było wcale lub pełnił wyjątkowo rolę dekoracyjną. We Francji, po długim okresie braku zainteresowań artystycznych dworu i szlachty, kolekcjonerstwo pojawiło się dzięki aktywności kardynałów Armanda Jeana du Plessis de Richelieu i Jules’a Mazarina, a król Ludwik XIV dostrzegł w sztuce narzędzie polityki państwa, w początkach XVIII w. natomiast w Palais Royal opodal Luwru otwarto dla publiczności galerię rodziny Orleańskiej. Pojawiły się też postulaty udostępnienia zbiorów monarchii (La Font de Saint-Yenne), co oczekiwało się realizacji w latach 1750–1779 w dawnym pałacu Marii Medycejskiej, zwanym Luksemburskim. W epoce tej niemal każdy dwór europejski prowadził swego rodzaju politykę kulturalną, do której należało także budowanie kolekcji. Często bywają one udostępniane publiczności, bo krąg zainteresowanych sztuką rozszerza się, obejmując poza arystokracją środowiska średniej szlachty i mieszczaństwa. W państwach niemieckich, podnoszących się ze zniszczeń wojny trzydziestoletniej, odbudowują się galerie cesarskie, króla pruskiego i innych władców, nieraz są one dostępne dla zwiedzających, a z czasem z reguły dają początek muzeom. Opisują je katalogi, popularyzują zbiory rycin, eksponuje się je w porządku chronologicznym z podziałem na szkoły artystyczne, umieszcza w osobnych budynkach, jak w Wiedniu w pałacu Belvedere, w Zwingerze i Pałacu Japońskim w Dreźnie, w galerii pałacowej w Salzdahlum księcia brunszwicko-wolfenbüttelskiego, w Pałacu Sanssouci w Berlinie, Charlottenburgu i Poczdamie, w Düsseldorfie. W Kassel landgraf heski Fryderyk II wznosił wedle planów architekta Simona Louisa du Ry budynek Museum Fridericianum, pierwszy na świecie budynek muzealny dla pomieszczenia kolekcji starożytności, galerii malarstwa, zbiorów historii naturalnej i biblioteki (1779).

Pomian szacuje liczbę muzeów utworzonych przed otwarciem Luwru na blisko sto, z czego większość powstała w ciągu poprzedzającego ten fakt półwiecza. To niezbyt dużo w porównaniu z ich późniejszym narastaniem, ale też w stosunku do licznych kolekcji prywatnych, których rozwój miał determinujące znaczenie dla tworzenia tych instytucji. Pierwszy tom jego dzieła stanowi więc w dużej mierze szeroko zakrojony zarys historii europejskiego kolekcjonerstwa od jego starożytnych początków, z zaakcentowaniem momentów przejścia między średniowiecznym skarbcem a nowożytną kolekcją prywatną, szczególnie w Europie zaalpejskiej. Muzeum jako specyficzny typ kolekcji może – jak przekonuje autor – zaistnieć tylko w takim społeczeństwie, które zna kolekcję prywatną, a wręcz jest niewyobrażalne bez niej; wytycza to perspektywę badawczą książki. Toteż podkreślając antyczną tradycję dzisiejszego muzeum, Pomian, wbrew częstym opiniom badaczy, wskazuje monarszy skarbiec, a nie aleksandryjski *museion*, gdzie kolekcji nie gromadzono, a który był raczej świątynią muz ze swoistym kolegium uczonych i biblioteką. To właśnie *museion* stał się źródłosłowem dzisiejszego muzeum, ale trzeba pamiętać, że termin ten (w różnych wersjach językowych) tak w starożytności, jak i średniowieczu oraz czasach nowożytnych używano na oznaczenie miejsc i instytucji całkiem odmiennych:

poświęconych muzom wzgórz i gajów, festiwalu poezji, ośrodków dla studiów i edukacji, miejsc spotkań i intelektualnej refleksji w bibliotekach, a także różnych tekstów (zbiorów opowiadań, leksykonów, encyklopedii). Autor analizuje i przedstawia proces rozpoczęty w XVI w., nie bez wpływu

autorytetu Giovia, który stopniowo doprowadził do połączenia w językach europejskich słowa „muzeum” z kolekcją i jej ekspozycją, co od założenia Luwru stało się jego dominującą zawartością semantyczną, osiągając wyjątkowość w ciągu XIX stulecia.

Streszczenie: Wiosną tego roku w gdańskim wydawnictwie słowo/obraz terytoria ukazał się pierwszy tom książki Krzysztofa Pomiana *Muzeum. Historia światowa*. Jest to inauguracja polskiej edycji monumentalnego trzytomowego dzieła opublikowanego przez Éditions Gallimard w Paryżu, pierwszego opracowania powszechnej historii muzeum. *To więcej niż książka, to pomnik!* (*Plus qu'un livre, un monument!*) – napisał Fabien Simode w miesięczniku „l'Œil” (marzec 2021). Dziś tak szeroko zakrojone prace historyczne istotnie nie są częste, być może z obawy autorów przed postmodernistyczną metanarracją. W tym wypadku pod względem chronologicznym, geograficznym, a także problemowym ma ona charakter całościowej syntezy. Omawiany tu tom *Od skarbcza do muzeum*, oddany właśnie do rąk polskiego czytelnika, dotyczy procesu krystalizacji europejskiego kolekcjonerstwa i będących jego konsekwencją pierwszych muzeów, głównie włoskich i kilku północnych, od Muzeum Kapitołińskiego w Rzymie (1471) po British Museum w Londynie (1753). W przygotowaniu są już jednak następne

tomy. Drugi z tytułem *L'ancrage européen, 1789–1850* omawia historię budowania się muzeum jako trwałego i ważnego elementu kultury europejskiej, bliskiego instytucjom, które znamy obecnie – historię tę rozpoczyna rewolucyjny Luwr (1793), a składa się na nią większość najgłośniejszych dziś muzeów Europy Zachodniej. Tom trzeci wreszcie, *A la conquête du monde, 1850–2020*, jest najobszerniejszy tak pod względem zakresu chronologicznego i terytorialnego, jak i omawianych w jego ramach instytucji i ich działalności. Rozważania autora obejmują tu ekspansję muzeum na Europę Środkową wraz z Rosją, a potem na resztę świata, Azję, Afrykę, obie Ameryki, w tym głównie obszary powiązane z Zachodem więzami kolonialnymi, a także osobno ujęte Stany Zjednoczone, gdzie uformowało się dominujące w dzisiejszym świecie centrum muzealne. W tym momencie tytuł książki – *historia światowa* – staje się niejako pełny, a odnosi się on tu i do lat międzywojennych w świecie demokratycznym oraz totalitarnym, i II wojny światowej, i długiej epoki współczesności.

Słowa kluczowe: muzeum, muzealnictwo, skarbiec, kolekcja, sztuka, antyk, historia naturalna.

Przypisy

¹ K. Pomian, *Le musée, une histoire mondiale*, t. 1: *Du trésor au musée*, t. 2: *L'ancrage européen, 1789-1850*, t. 3: *A la conquête du monde, 1850-2020*, Paris 2020-2022.

² J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.

prof. dr hab. Tomasz F. de Rosset

Zatrudniony w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu; historyk sztuki, muzeolog, badacz i znawca historii i teorii kolekcjonerstwa oraz muzealnictwa, autor wielu publikacji z tej dziedziny. Członek ICOM, Rady Naukowej „Muzealnictwa” i serii wydawniczej „Pomniki Muzealnictwa Polskiego”, kierownik studiów podyplomowych w zakresie zarządzania i ochrony kolekcji muzealnej na UMK.

Word count: 4 554; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 07.2023; **Accepted:** 07.2023; **Published:** 08.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.8607

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: de Rosset T.; *MUZEUM. HISTORIA ŚWIATOWA: KRZYSZTOFA POMIANA OPOWIEŚĆ O ŚWIECIE LUDZI I PRZEDMIOTÓW* (1). *Muz.*, 2023(64): 87-93

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

KONSEKWENCJE NORMATYWNOPRAWNE PRZYJĘCIA NOWEJ DEFINICJI MUZEUM ICOM

NORMATIVE AND LEGAL CONSEQUENCES OF ADOPTING A NEW ICOM MUSEUM DEFINITION

Kamil Zeidler

Uniwersytet Gdański
ORCID 0000-0002-8396-3608

Abstract: During the 26th ICOM General Conference in Prague in 2022 a new museum definition was adopted. However, debates on it are much older, and while reaching merely the previous 25th ICOM General Conference held in Kyoto in 2019 let us recall that it was there that an aborted attempt at introducing the new museum definition, much differing from the current one, took place. It is the normative and legal consequences of the adoption of the new ICOM museum definition that are

the subject of the paper. It is possible for the normative ICOM output to be implemented in the domestic legal regulations. Interpretations and observations related to the question are contained in the paper, however they finally lead to the conclusion that the literal wording of the museum definition as such is not of major importance. As for the tendency, this shows the extension of the name's range although not conducted entirely spontaneously and freely.

Keywords: ICOM, museum definition, museum legislation, interpretation of the law.

Ludwig Wittgenstein w *Traktacie logiczno-filozoficznym* zawarł słynną tezę 5.6.: *Granice mojego języka wyznaczają granice mojego świata*¹. Ten współtwórca współczesnej filozofii analitycznej w jakże krótkich i rzeczowych słowach podkreślił znaczenie języka w opisywaniu otaczającego nas świata i „oswajaniu” odnajdywanych w nim przedmiotów. Człowiek poprzez nazywanie rzeczy wypełnia funkcję organizacyjną bodaj każdego wymiaru życia – politycznego, ekonomicznego, społecznego. W sferze nas interesującej – dotyczącej muzeów – sprawą zasadniczą jest zdefiniowanie tego pojęcia podstawowego, podobnie jak i drugiego pojęcia podstawowego, czyli pojęcia muzealiów.

Artykuł dotyczy jednak pierwszego z tych pojęć, które tak zostało zdefiniowane w *Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów* (Kodeks ICOM): *Muzeum jest trwale istniejącą instytucją, nienastawioną na osiągnięcie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowiska*². Oczywiście tę definicję uzupełniają inne postanowienia Kodeksu ICOM, w szczególności te, które dotyczą funkcji muzeów i ich zasad konstytutywnych. Warto przy tym zwrócić uwagę – za Stanisławem Waltosiem – że ta, nowa w chwili jej przyjęcia po zmianie

Kodeksu ICOM, definicja muzeum była podobna do wcześniejszych w tym sensie, że *Podstawowe elementy definicji, jakie formułował dawny kodeks, idąc w ślad za Statutem ICOM, nie uległy zmianie*³. Choć nie jest celem niniejszego artykułu analizowanie zmian w samej treści definicji muzeum, przyjmowanej w różnym czasie w ICOM, warto o takiej ewolucji tego pojęcia także pamiętać. Z punktu widzenia organizacji to jednak nie ten najślynniejszy i bodaj najbardziej znaczący normatywnie akt jest najważniejszy. Najistotniejszy jest bowiem Statut ICOM, gdzie w art. 3 ust. 1 także znalazła się definicja muzeum⁴.

Podczas 26. Konferencji Generalnej ICOM w Pradze, 21 października 2022 r., została przyjęta nowa definicja muzeum, która brzmi: *Muzeum jest trwałą instytucją służącą społeczeństwu, nienastawioną na osiągnięcie zysku, która zajmuje się badaniem, gromadzeniem, konserwacją, interpretacją oraz prezentacją materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Otwarte dla wszystkich, powszechnie dostępne i niewykluczające, muzea promują różnorodność i zrównoważony rozwój. Swoją działalność i sposoby komunikowania opierają na zasadach etyki, profesjonalnej rzetelności i społecznej partycypacji. Oferując zróżnicowane doświadczenia służące edukowaniu, rozrywce, refleksji i dzieleniu się wiedzą*⁵.

Przyjęcie tej definicji przez ICOM wywołało szeroką dyskusję, jednak podjętą głównie w środowisku samych muzealników, co oczywiście nie może dziwić. Warto przy tym przypomnieć, że debaty nad przyjęciem nowej definicji muzeum są znacznie starsze, niż mogłoby się to wydawać⁶. Otóż sięgając tylko do poprzedniej, 25. Konferencji Generalnej ICOM, która odbyła się w dniach 1–7 września 2019 r. w Kioto, nie można zapominać o tym, że właśnie tam doszło do nieudanej próby wprowadzenia nowej definicji muzeum, znacznie różniącej się od dotychczasowych⁷.

Źródła prawa często porządkuje się m.in. według hierarchicznego usytuowania organu stanowiącego normy prawne w systemie organów państwa demokratycznego. W analizowanej tu sprawie mamy jednak do czynienia z pozarządową organizacją międzynarodową, jaką jest ICOM. Tym samym dokumenty tej organizacji nie mają charakteru źródeł prawa. Dokumenty doktrynalne – tworzone zarówno przez ICOM, jak i ICOMOS – stanowią co najwyżej źródło prawa międzynarodowego o charakterze *soft law*, czyli prawa niemającego charakteru wiążącego.

Oczywiście możliwe jest implementowanie dorobku normatywnego tego typu organizacji eksperckiej do prawa krajowego poszczególnych państw. Może się to dokonywać na dwa sposoby. Po pierwsze, niektóre z norm zawartych w takich dokumentach są „przepisywane” do prawa krajowego poszczególnych państw. Tym samym tworzy się normy prawne wzorowane na normach wypracowanych przez organizację międzynarodową. Po wtóre, można inkorporować tego rodzaju normy do systemu prawnego w sposób dynamiczny, w procesie stosowania prawa, co dzieje się dzięki generalnym klauzulom odsyłającym. Taką klauzulę generalną zawiera art. 34 Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (tekst jednolity: Dz.U. 2022, poz. 385)⁸.

Definicja legalna pojęcia „muzeum” znajduje się w art. 1 ustawy o muzeach, w którym czytamy, że *muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze*

materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów.

Warto dodać, że tę definicję legalną, która ma charakter przedmiotowy⁹, doprecyzowuje się w drodze wykładni art. 2, który określa sposoby realizacji celów wskazanych w samej definicji¹⁰. Warto też przywołać art. 3 tej ustawy, zgodnie z którym muzea mogą być tworzone dla jednej lub wielu dziedzin działalności człowieka oraz tworów natury.

Po powyższym przeglądzie definicji w odniesieniu do nowej definicji muzeum ICOM można dojść do kilku wniosków. Po pierwsze, o tym, czym jest muzeum w sensie prawnym, czyli w procesie stosowania prawa, decyduje finalnie prawodawca krajowy. Dlatego definicja ICOM nie ma w tym zakresie znaczenia. Co najwyżej może zostać uwzględniona w procesie wykładni pojęcia niedookreślonego, gdy organ zdecyduje się sięgnąć do pozasystemowych (znajdujących się poza systemem prawnym) wskazówek interpretacyjnych.

Po wtóre, definicja ICOM może mieć znaczenie w procesie legislacyjnym, gdy podjęta zostanie decyzja o nowelizacji prawa muzeów, także co do definicji legalnej muzeum. Wówczas prawodawca może skorzystać z opinii ekspertów – muzealników, aby reagować na zmiany zachodzące w zakresie muzealnictwa i muzeologii.

Po trzecie, co dotyczy dwóch powyższych punktów, zwłaszcza jednak drugiego punktu, definicja ICOM może mieć walor integracyjny w tym sensie, że będzie prowadzić do ujednoczenia prawa w różnych państwach na świecie. Jednak tę problematykę należy oceniać w znacznie odleglejszej perspektywie czasowej.

Po czwarte, co do zakresów nazw – zakres muzeum w rozumieniu kolejnych przytoczonych wprost w artykule definicji jest w istocie zbliżony, co do rdzenia zaś po prostu tożsamy. Dlatego nowa definicja muzeum ICOM jest zakresowo zbliżona, lecz nie tożsama, do poprzedniej, a także do definicji z art. 1 ustawy o muzeach. Istotą definicji legalnych stanowi bowiem odtworzenie w procesie wykładni prawa, będącej jednym z etapów stosowania prawa, co wchodzi w jej zakres i równocześnie odpowiedź na pytanie, czy rzecz, której taka definicja ma dotyczyć, jest desygnatem danej nazwy. W tym sensie nowa definicja muzeum ICOM nie wprowadziła zmian o charakterze rewolucyjnym – inaczej niż to było w przypadku propozycji definicji z Kioto.

Po piąte, co do samej treści nowej definicji muzeum ICOM – może ona budzić wątpliwości w takim zakresie, w jakim ma ona charakter postulatywny. Otóż ze swej istoty definicje odpowiadają na pytanie: „jak jest?”, ale nie projektują rzeczywistości. Wyjaśniając to bardziej precyzyjnie, definicja klasyczna jest zbudowana według schematu: „A jest B o cechach C”; nie zaś według schematu: „A jest B o cechach C oraz dodatkowo pożądanym cechach D”. W tym sensie nowa definicja muzeum ICOM ma wady. Nie znaczy to bynajmniej, że definicje „postulatywne” nie są w przepisach prawnych formułowane. Jednak nie definiują one ich przedmiotu, a wskazują cechy, do jakich taki przedmiot winien dążyć. Jeśli jednak przyjąć, że linia podziału między „tym, co jest” a „tym, co być powinno” bywa „płynna”, to można taką definicję zaakceptować. Prowadzi to bowiem do sytuacji, w której dany adresat prawa podejmuje działania albo

dąży do zaniechania po to, aby spełnić przesłanki ustawowe i tym samym móc uzyskać status przedmiotu definiowanego, a mówiąc precyzyjnie – by móc być uznanym za desygnat danej nazwy.

Dyskusja, o której wyżej wspominam – dotycząca treści nowej definicji muzeum ICOM – jest mimo wszystko wartościowa, bo ma kilkunastu wymiarowy charakter. Odnosi się do idei i wartości muzeów, ich roli we współczesnym świecie, ich funkcji i zadań, a także zmian, którym podlegają. Natomiast dla prawnika jej wymiar logiczno-językowy ma priorytetowe znaczenie. Czyli tam, gdzie przedstawiciele muzealnictwa i muzeologii, a także innych dziedzin związanych z działalnością współczesnych muzeów dokonują analizy logiczno-językowej samej definicji, tam uwagi takie mogą być wartościowe w procesie wykładni prawa. To znaczy takiej wykładni prawa obowiązującego, która uwzględnia tzw. kontekst doktrynalny w odniesieniu do samego pojęcia muzeum. Jeśli bowiem wykładnia prawa jest odtwarzaniem treści i znaczeń, to taka odpowiedź może być ważna.

Finalnie należy w pełni zgodzić się z Patrycją Antoniak, która pisze: *Bez względu na swą ewolucję definicja muzeum, również ta legalna, posługuje się obecnie i zapewne już zawsze będzie się posługiwała szeregiem pojęć nieo określonych, chociażby w rodzaju „dóbr kulturalnego i naturalnego dziedzictwa ludzkości” czy „podstawowych wartości historii”. Powoduje to, że przedmiotowa definicja ma charakter definicji otwartej. Dla jej zrozumienia i interpretacji konieczne jest bowiem odwołanie się do treści pozanormatywnych w postaci – przede wszystkim – dorobku muzealnictwa i nauk historycznych. Co więcej, sposób jej wykładni zależy od przyjętej w danym momencie polityki historycznej i konserwatorskiej. W tym kontekście można zatem powiedzieć, że pojęcie „muzeum” jest, podobnie jak pojęcie „interesu publicznego”, pojęciem rezydualnym (zmiennym) i wymaga każdorazowego wyważenia pomiędzy podlegającymi ochronie prawnej wartościami (przykładowo: pomiędzy wartością w postaci umożliwienia korzystania ze zgromadzonych zbiorów w sposób zapewniający ich efektywną popularyzację a wartością w postaci trwałej ochrony tych zbiorów)*¹¹.

W konsekwencji tego aż tak wielkiego znaczenia nie ma literalne brzmienie samej definicji muzeum. Natomiast zakresy nazw są w znacznej części tożsame. Jeśli zaś wskazać tendencję, to jest nią poszerzanie zakresu nazwy, ale nie w sposób całkiem spontaniczny i dowolny. Warto przypomnieć, że dyskusja na temat ochrony nazwy muzeum w prawie polskim (choć nie tylko polskim) to zagadnienie zasługujące na osobne rozważania, a wcześniej już przecież podejmowane¹².

Zatem to, co najbardziej istotne w przyjmowanych bądź choćby – jak w przypadku propozycji z Kioto – podejmowanych przez ICOM kolejnych zmianach treści nazwy muzeum, to warstwa ideowo-postulatywna. Ma ona zdecydowanie mniejsze znaczenie w wymiarze prawnym, lecz nie można przecenić jej znaczenia dla rozwoju współczesnego muzealnictwa. Zmiany ideowe i światopoglądowe są bowiem immanentną częścią współczesności, a muzea, choć w istocie realizują w pierwszej kolejności funkcję petryfikacyjną, muszą pozostawać wrażliwe na zmiany w otaczającej je rzeczywistości; inaczej same doprowadzą do autopetryfikacji.

Tytuł artykułu obiecywał, że są lub będą jakieś konsekwencje normatywnoprawne przyjęcia nowej definicji muzeum przez ICOM. Jednak raczej należałoby sformułować go w postaci pytania: jakie są lub mogą być normatywnoprawne konsekwencje przyjęcia tej definicji? To ważne pytanie, ale tylko obserwacja zmian legislacyjnych w zakresie prawa muzeów poszczególnych państw przyniesie na nie odpowiedź. Skoro więc niniejszy artykuł zacząłem od przywołania tezy z *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina, to może warto także zakończyć rozważania bodaj najśłabszą tezą w nim zawartą. Otóż nie wiemy dziś jeszcze, jaką doniosłością dla systemów prawa ochrony dziedzictwa kultury, w szczególności zaś dla prawa muzeów¹³, odznaczy się nowa definicja muzeum przyjęta przez ICOM. Oczywiście osiągnięcia polskiej futurologii są znaczne, ale nie w ramach tej dyscypliny napisałem ten tekst. Dlatego cierpliwie czekając na dalszy rozwój wypadków prawotwórczych, należy stwierdzić za siódmą tezą Wittgensteina: *O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć*¹⁴.

Streszczenie: Podczas 26. Konferencji Generalnej ICOM w Pradze w 2022 r. została przyjęta nowa definicja muzeum. Jednak dyskusje nad nią są znacznie starsze, a sięgając tylko do poprzedniej, 25. Konferencji Generalnej ICOM, która odbyła się w 2019 r. w Kioto, warto przypomnieć, że właśnie tam doszło do nieudanej próby wprowadzenia nowej definicji muzeum, znacznie różniącej się od dotychczasowych. Artykuł dotyczy konsekwencji normatywnoprawnych

przyjęcia nowej definicji muzeum przez ICOM. Możliwe jest bowiem implementowanie dorobku normatywnego ICOM do prawa krajowego. W tekście zawarto wnioski i spostrzeżenia tego dotyczące, choć finalnie prowadzą one do konkluzji, że aż tak wielkiego znaczenia nie ma literalne brzmienie samej definicji muzeum. Jeśli zaś wskazać tendencję, to jest nią poszerzanie zakresu nazwy, ale nie w sposób całkiem spontaniczny i dowolny.

Słowa kluczowe: ICOM, definicja muzeum, prawo muzeów, tworzenie prawa, wykładnia prawa.

Przypisy

¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, B. Wolniewicz (tłum. i wstęp), Warszawa 1997.

² Tłumaczenie Stanisława Waltośa. Zob. S. Waltoś, *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, Warszawa 2009, s. 31.

³ *Ibidem*, s. 12.

⁴ Artykuł 3 ust. 1: *A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and*

- enjoyment; International Council of Museums (ICOM) Statutes, as amended and adopted by the Extraordinary General Assembly on 9th June 2017 (Paris, France).
- ⁵ Tłumaczenie Jarosława Suchana podane na stronach internetowych ICOM Poland. Zob. <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum> (dostęp: 27.06.2023). Oryginalne brzmienie definicji w języku angielskim jest następujące: *A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.*
- ⁶ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie: Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2015, nr 49, s. 200-203; *eadem*, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 39-57.
- ⁷ Szerzej zob. J. Wasilewska, *Spór o nową definicję muzeum na konferencji generalnej ICOM w Kioto*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2019, nr 16, s. 175-180; D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum...*, s. 39-57; F. Mairesse, *Różnorodność muzeów w świetle definicji z Kioto*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 75-79; M. Lorenc, *Polityczność nowej definicji muzeum ICOM, czyli manewrowanie transatlantykami wśród gór lodowych*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 164-171; zob. też: M. Lorenc, *Proszę się cofnąć do przodu! – O polityce partycypacji w pracach ICOM nad „Praską definicją muzeum”*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63, s. 165-172.
- ⁸ Zgodnie z art. 34 ustawy o muzeach muzealniki w czasie pozostawiania w stosunku pracy w muzeum przestrzegają ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań – kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum. Szerzej na ten temat zob. K. Zeidler, *Art. 34 [Etyka muzealnictwa]*, w: Z. Cieślak, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 482-491.
- ⁹ Zob. P. Antoniuk, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2012, s. 16-19.
- ¹⁰ Zgodnie z art. 2 ustawy o muzeach muzeum realizuje cele określone w art. 1, w szczególności przez: 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie; 2) katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów; 3) przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych; 4) zabezpieczanie i konserwację zbiorów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomości oraz innych nieruchomości obiektów kultury materialnej i przyrody; w5) urządzanie wystaw stałych i czasowych; 6) organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych; 7) prowadzenie działalności edukacyjnej; 7a) popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę; 8) udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych; 9) zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów i zgromadzonych informacji; 10) prowadzenie działalności wydawniczej.
- ¹¹ P. Antoniuk, *op. cit.*, s. 30-31.
- ¹² Por. J. Pruszyński, *Muzea. Muzealnictwo. Prawo muzeów*, „Santander Art and Culture Law Review” 2015, nr 1, s. 9-40.
- ¹³ Na temat prawa muzeów w Polsce szerzej zob. *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008; K. Zalańska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013; a także komentarze do ustawy: P. Antoniuk, *op. cit.*; A. Barbasiewicz, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2021; Z. Cieślak, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*
- ¹⁴ L. Wittgenstein, *op. cit.*, s. 83.

prof. dr hab. Kamil Zeidler

Kierownik Katedry Teorii i Filozofii Państwa i Prawa Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Gdańskiego, przewodniczący Sekcji Polskiej Stowarzyszenia Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej IVR; autor ponad 500 prac, w tym kilkunastu książek, z zakresu prawa ochrony dziedzictwa kultury, praw muzeów, prawa międzynarodowego, teorii i filozofii prawa; członek International Council of Museums (ICOM), International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) oraz ICOMOS International Scientific Committee on Legal, Administrative and Financial Issues (ICOMOS-ICLAFI), International Law Association (ILA), Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków oraz Gdańskiego Towarzystwa Naukowego, a także członek Rady International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) w Rzymie na kadencję 2017–2021; kamil.zeidler@ug.edu.pl.

Word count: 2 831; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 06.2023; **Reviewed:** 07.2023; **Accepted:** 08.2023; **Published:** 09.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.8799

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



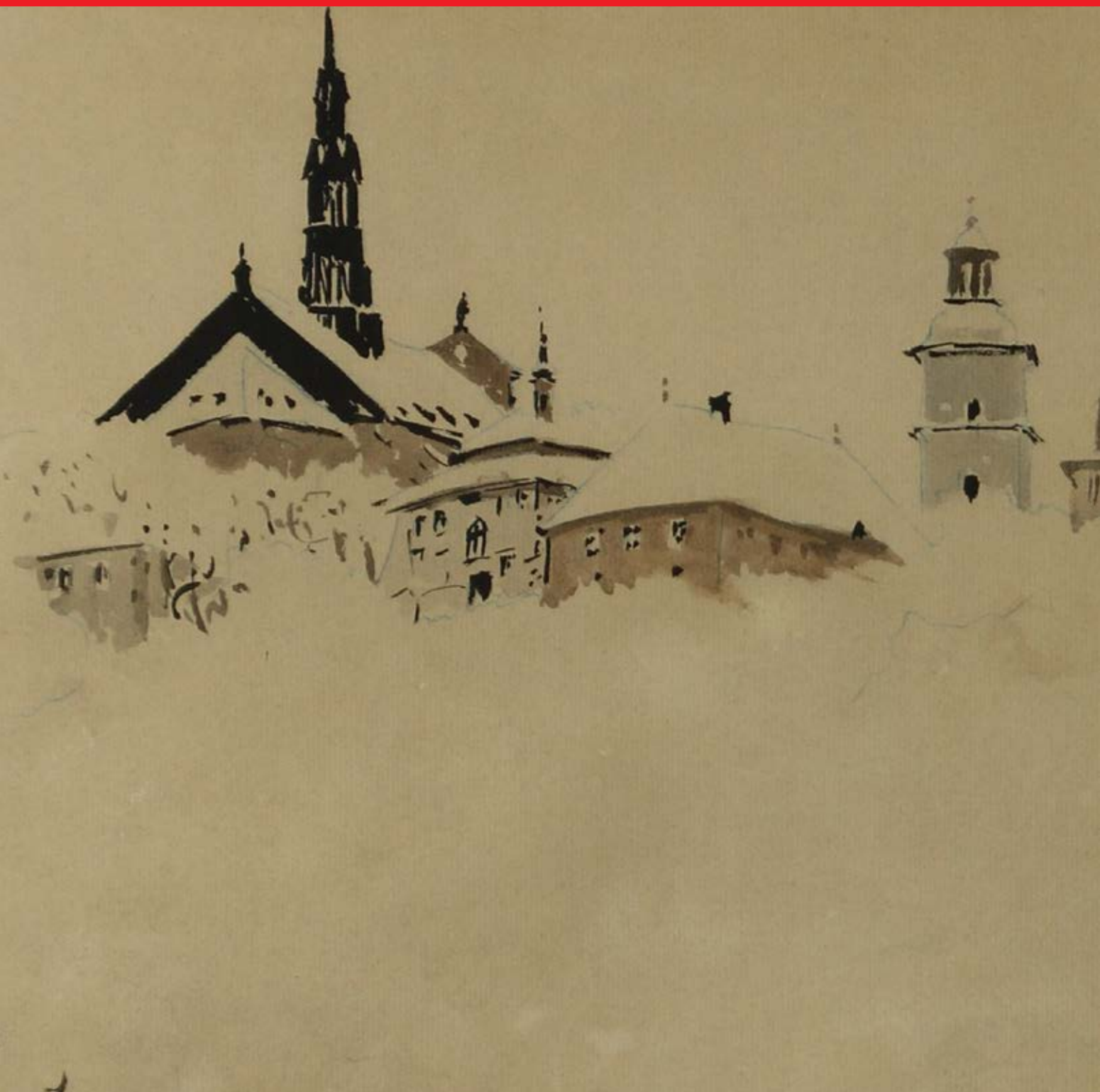
is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Zeidler K.; KONSEKWENCJE NORMATYWNOPRAWNE PRZYJĘCIA NOWEJ DEFINICJI MUZEUM ICOM. *Muz.*, 2023(64): 108-111

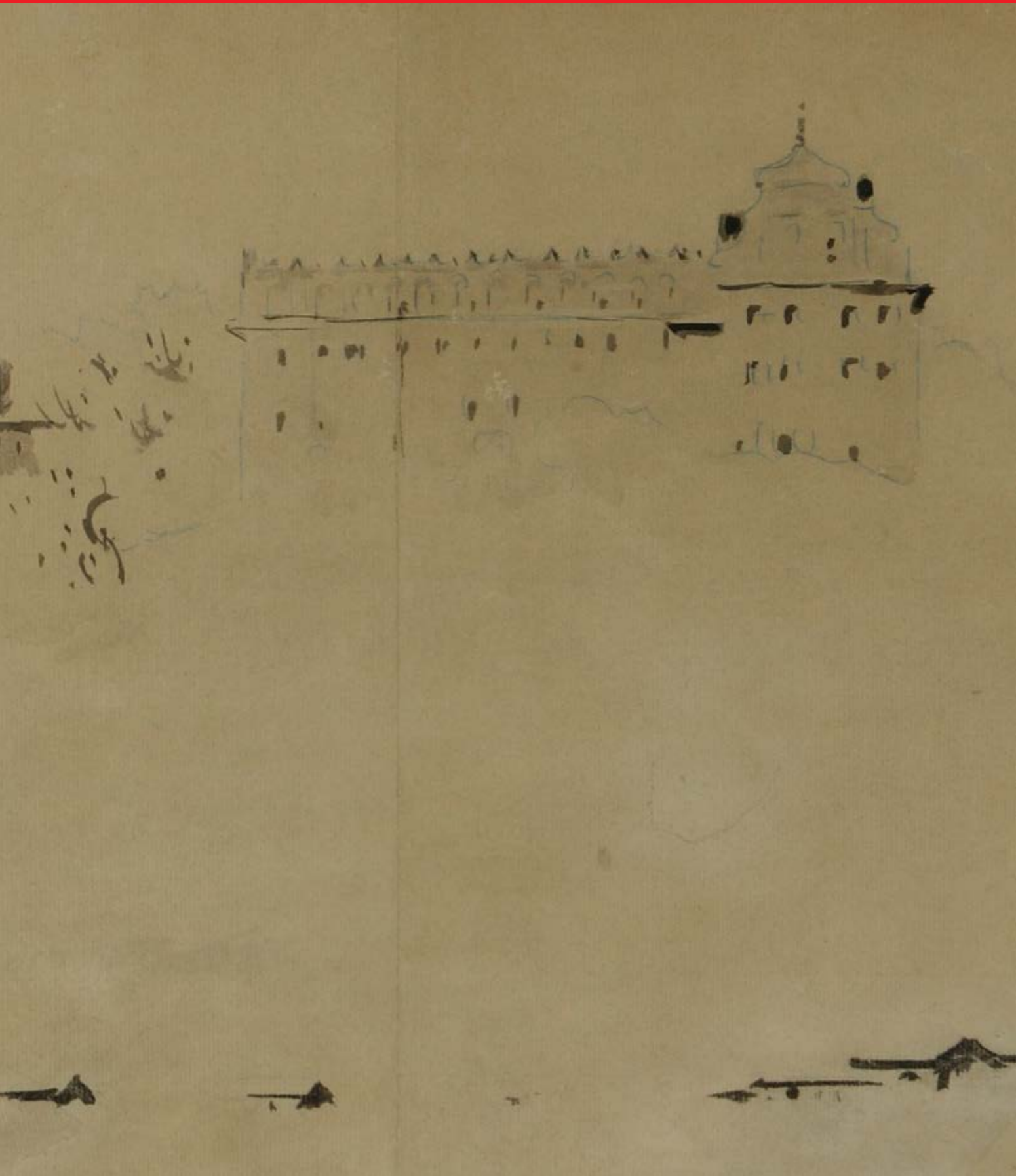
Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>



Leon Wyczółkowski, *Panorama Sandomierza*, 1925, zbiory Muzeum Zamkowego w Sandomierzu

Leon Wyczółkowski, *Panorama of Sandomierz*, 1925, collection of the Castle Museum in Sandomierz

MUZEJA I KOLEKCIJE
museums and collections



MUZEUM ZIEMI SANDOMIERSKIEJ – GENEZA I ROZWÓJ

MUSEUM OF THE SANDOMIERZ REGION: GENESIS AND DEVELOPMENT

Tomisław Giergiel

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
ORCID 0000-0003-3335-8810

Abstract: The Museum of the Sandomierz Region was one of the more thriving tourism-and-sightseeing-related institutions of the Second Polish Republic. The paper's aim is to show the history of its establishment and development in the first years of its operation, previously in literature shown only in very general terms, without resorting to all the sources. The first historic piece: an urn excavated close to Linów was donated for the collection by Aleksander Patkowski nicknamed 'father of Polish regionalism'. An attempt is made to reconstruct the foundation of the Museum's first collection. Table 1 shows the dynamics of the acquisitions in subsequent years. Apart from single donations, Museum's heritage pieces came from amateur excavations or individual donors, and with time artefacts were provided mainly by professional archaeological research. The artefacts were considered worthy of display, that is why, in 1921, the Museum was opened in a provisional facility. In 1923, a catalogue of the archaeological collection was published.

The Museum proved to be successful logistically and in terms of tourism and regionalism, this demonstrated by the turnout in the first years of its operation shown in Table 2. The problem of the lack of Museum's permanent seat was solved through acquiring a plot of land and having its own premises raised. The story of the opening of the seat of the branch of the Polish Tourist and Sightseeing Society, PTK, and of the Museum of the Sandomierz Region in 1925 is presented in the paper. It was the first in Poland building owned by PTK, and the Museum took up much of its space. The process of organizing the institution climaxed with a permanent exhibition having been opened to the public. The Museum of the Sandomierz Region was the fourteenth institution of the type run by PTK after 1918. In the 1930s, it turned into an icon of Polish tourism-and-sightseeing-related museology, while the presented reconstruction of its beginning reveals numerous facts from the history of the activity of Polish society in the independent state.

Keywords: Museum of the Sandomierz Region, Sandomierz, Polish Tourism and Sightseeing Society (PTK), tourism-and-sightseeing-related museums, regionalism.

Wstęp

Muzeum Ziemi Sandomierskiej było jedną z prężniej działających instytucji krajoznawczych II Rzeczypospolitej. W kilku opublikowanych zarysach dziejów tej placówki kwestia jej

powstania i rozwoju w pierwszych latach funkcjonowania potraktowana została ogólnikowo i bez wykorzystania pełnego zasobu źródłowego¹. Myśl założenia muzeum wynikała z realizacji idei krajoznawstwa przez członków Polskiego

Towarzystwa Krajoznawczego (PTK). Inspiracją dla oddziału sandomierskiego tej organizacji mogło być nie tylko muzeum PTK w Kielcach, ale także funkcjonujące od 1902 r. Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu. Twórca tej kościelnej instytucji, ks. Józef Rokoszyński, był również jednym z inicjatorów założenia sandomierskiego oddziału PTK², co – jak donosi „Gazeta Radomska” – miało miejsce 2 maja 1909 r. W strukturach tego oddziału działała m.in. sekcja muzealnicza (razem z fotograficzną), która zamierzała *okazy muzealne gromadzić w lokalu którejkolwiek z instytucji społecznych, lub przy muzeum seminaryjnym* [czyli diecezjalnym], *stosownie do porozumienia zarządu z temi instytucjami, gromadzić przedewszystkim te okazy, których muzeum przy seminarium nie posiada, a więc okazy przyrody, ryciny, fotografie, mapy najbliższej okolicy itp.*³ Muzeum Diecezjalne gromadziło głównie sztukę sakralną, utensylia kościelne i pamiątki patriotyczne. W ten sposób rozdzielono zadania sandomierskich muzeów, co się sprawdziło nie tylko u zarania, ale również w ciągu ich przeszło stuletniej koegzystencji. Inicjatorem restytuowania sandomierskiego oddziału PTK w 1918 r. był Aleksander Patkowski, określany mianem „ojca polskiego regionalizmu polskiego” z uwagi na to, że w dwudziestolecie międzywojennym wypracował program regionalizmu krajoznawczego⁴. Przekazał on do zbiorów oddziału PTK pierwszy zabytkowy przedmiot – urnę wykopaną w okolicy Linowa⁵.

Organizowanie muzeum

Rekonstrukcja zrębu najwcześniejszych zbiorów Muzeum Ziemi Sandomierskiej jest niezmiernie trudna. Oprócz pojedynczych darów zabytki pochodziły z amatorskich wykopalisk, które prowadził artysta malarz Zdzisław Lenartowicz⁶.



1. Pierwsza urna, dar Aleksandra Patkowskiego, Muzeum Zamkowe w Sandomierzu, Dział Archeologiczny, fot. Marek Banaszek

1. The first urn, donation of Aleksander Patkowski, Castle Museum in Sandomierz, Archaeological Department, Photo Marek Banaszek

Zbiory oddziału na koniec 1919 r. zawierały 193 okazy, a dynamikę ich wzrostu w kolejnych latach ukazuje tabela 1. W 1920 r. postanowiono dotrzeć do szerszego kręgu potencjalnych darczyńców, ogłaszając, iż organizacja *Gromadzi*

Tabela 1. Stan inwentarza zbiorów sandomierskiego oddziału PTK (od 1921 r. – inwentarza Muzeum Ziemi Sandomierskiej)

Table 1. Inventory of the Sandomierz branch of PTK (from 1921: inventory of the Museum of the Sandomierz Region)

Rok	Stan inwentarza zbiorów sandomierskiego oddziału PTK
1919	193
1920	394
Stan inwentarza Muzeum Ziemi Sandomierskiej	
1921	1384
1922	1607
1923	2044
1924	2212
1925–1926	2901
1927	3061
1928	3599
1931	3985
1933	6000



2. Ogłoszenie o gromadzeniu eksponatów do Muzeum Ziemi Sandomierskiej z 1920 r., „Ziemia Sandomierska” 1920, nr 1

2. Announcement calling for amassing exhibits for the Museum of the Sandomierz Region from 1920, Ziemia Sandomierska 1 (1920)

materjały do Przyszłego muzeum Ziemi Sandomierskiej. Przy okazji po raz pierwszy użyta została w sposób oficjalny nazwa organizowanej placówki⁷. Już w następnym dniu po ukazaniu się tego ogłoszenia, 4 maja 1920 r. w protokole posiedzenia zarządu sandomierskiego oddziału PTK odnotowano nazwiska pierwszych ofiarodawców⁸. 16 maja 1920 r. opublikowano apel oddziału, pióra kierownika sekcji muzealnej Stanisława Karpowicza, dotyczący utworzenia placówki muzealnej z postulatami działań naukowych i poznawania źródeł materialnych⁹. Z inicjatywy oddziału prowadzone były również badania archeologiczne¹⁰. Zbiory uznano za godne eksponowania, lecz brakowało odpowiedniego lokalu. Problem rozwiązano, wynajmując od matki Aleksandra Patkowskiego, Heleny Przyłęckiej, pomieszczenia byłej kancelarii rejenta Stefana Przyłęckiego przy ul. Gołębickej¹¹. 5 maja 1921 r. nastąpiło otwarcie muzeum, na które oprócz oficjalnych gości przybyli: 17 studentów oraz pracownicy Zakładu Archeologii Przedhistorycznej Uniwersytetu



3. Dworek Stefana Przyłęckiego w Sandomierzu, pierwsza siedziba Muzeum Ziemi Sandomierskiej, Muzeum Zamkowe w Sandomierzu, Dział Historyczny, fot. Janusz Kwiatkowski

3. Stefan Przyłęcki's manor house in Sandomierz, the first premises of the Museum of the Sandomierz Region, Castle Museum in Sandomierz, Historical Department, Photo Janusz Kwiatkowski



4. Nadbitka artykułu Zofii Podkowińskiej, *Zbiór wykopalisk Muzeum Ziemi Sandomierskiej PTK w Sandomierzu*

4. Offprint of Zofia Podkowińska's article 'Zbiór wykopalisk Muzeum Ziemi Sandomierskiej PTK w Sandomierzu' / Offprint of Zofia Podkowińska's article about the collection of archaeological finds at PTK's Museum of the Sandomierz Region

Warszawskiego, którym kierował prof. Włodzimierz Antoniewicz. Studenci mierzyli, rysowali i opisywali na kartach kartotekowych zabytki, co zaowocowało dwa lata później publikacją Zofii Podkowińskiej *Zbiór wykopalisk Muzeum Ziemi Sandomierskiej PTK w Sandomierzu*¹². Zdecydowano też o wysłaniu dwóch

Tabela 2. Liczba zwiedzających Muzeum Ziemi Sandomierskiej

Table 2. Number of visitors to the Museum of the Sandomierz Region

Rok	Liczba zwiedzających Muzeum Ziemi Sandomierskiej
1921	2983
1922	1643
1923	2206
1928	1839
1931	1096
1932	2000
1933	3764
1937	4733
1938	2676 (dane z drugiego półrocza/remont lokalu)



5. Uczestnicy otwarcia siedziby PTK i Muzeum Ziemi Sandomierskiej, Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, Spuścizna ks. Andrzeja Wyrzykowskiego

5. Participants of the opening of the seat of PTK and the Museum of the Sandomierz Region, Diocesan Library in Sandomierz, Fr Andrzej Wyrzykowski's legacy

delegatów z Sandomierza na kursy muzealne do Warszawy¹³. Ponadto 8–10 czerwca 1922 r. nieznanymi z nazwiska przedstawicielami sandomierskich krajoznawców wzięli udział w Zjeździe Kustoszy Muzealnych w Bydgoszczy. W podsumowaniu stanu muzealnictwa polskiego na łamach „Ziemi” stwierdzono, że Muzeum Ziemi Sandomierskiej ma być placówką, w której *znalazłyby miejsce te liczne pozostałości naszej kultury, w które tak obfituje ziemia sandomierska*¹⁴.

Formalne ukonstytuowanie muzeum polegało na mocy zaprotokołowanej decyzji zarządu oddziału PTK, który zrealizował zapisy ustawy PTK z 1920 r. W 1921 r. muzeum odwiedziły 2983 osoby, a liczby zwiedzających w kolejnych latach ukazują tabela 2. Muzeum było finansowane ze składek członkowskich, oprowadzania wycieczek, sprzedaży wydawnictw i pocztówek, płatnych odczytów, subsydiów od instytucji państwowych, a nawet biletów na przedstawienia teatru amatorskiego. Zarząd oddziału zdecydował o pozyskaniu działki i rozpoczęciu budowy. Uroczyste otwarcie nowej siedziby PTK i Muzeum Ziemi Sandomierskiej odbyło się 17 maja 1925 r.¹⁵ Wykonana w tym dniu fotografia pamiątkowa, dotychczas



6. Sala ekspozycyjna z wystawą stałą Muzeum Ziemi Sandomierskiej, Zakład fotograficzny Franciszka Mańkiewicza w Sandomierzu, Muzeum Zamkowe w Sandomierzu, Dział Historyczny

6. Display room with the permanent exhibition at the Museum of the Sandomierz Region, Franciszek Mańkiewicz's Photo Studio in Sandomierz, Castle Museum in Sandomierz, Historical Department

niepublikowana, przetrwała w spuściźnie profesora miejscowego seminarium duchownego i prezesa oddziału PTK ks. Andrzeja Wyrzykowskiego¹⁶. Był to pierwszy w Polsce własny budynek PTK (wśród 25 oddziałów). Muzeum zajmowało znaczną jego powierzchnię, czyli dwa pomieszczenia na parterze (w sumie prawie 64 m²). W „Ziemli” zamieszczono fotografię ukazującą główną salę ekspozycyjną muzeum z wystawą stałą¹⁷.

30 września 1927 r. stanowisko kustosa zbiorów powierzono Leonowi Wilkońskiemu. Za jego przyczyną do muzeum trafiły spektakularne zabytki¹⁸. Poza kontaktami z Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie, będącymi kontynuacją współpracy z Państwowym Gronem Konserwatorów Zabytków Przedhistorycznych, w latach 20. Muzeum Ziemi Sandomierskiej szerzej nie współpracowało z innymi placówkami. Zmieniło się to po przystąpieniu muzeum do Związku Muzeów w Polsce w 1931 r. Wilkoński uczestniczył w zjazdach tej organizacji w Poznaniu, Wilnie i we Lwowie¹⁹.

Oddziaływanie na otoczenie społeczne

Wpływ Muzeum Ziemi Sandomierskiej na społeczność Sandomierza przejawiał się na wielu płaszczyznach. Jedną z jego najważniejszych form było oddziaływanie na młodzież poprzez szkolne koła krajoznawcze, dlatego podjęto decyzję o zwolnieniu uczniów z opłat za zwiedzanie. Opiekunowie kół wchodziłi w skład zarządu oddziału PTK, jak wspomniany Aleksander Patkowski, który pracował jako nauczyciel języka polskiego i był kuratorem kół w gimnazjum męskim i seminarium nauczycielskim²⁰. Koła posiadały sekcje muzealne, które *czyniły zbiory dla Muzeum Ziemi Sandomierskiej*. Uczniowie preparowali ptaki i ssaki, zbierali pisanki wielkanocne, zabytki numizmatyczne i archeologiczne oraz przekazywali je do muzeum, a sprawozdania ze swojej pracy systematycznie ogłaszali w „Orlim Locie”. Koło z gimnazjum opracowało w 1925 r. jeden z numerów tego czasopisma, publikując w nim informacje o zabytkach przekazywanych do Muzeum Ziemi Sandomierskiej²¹. Koło to również zwiedzało Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, o czym zaświadczały wpisy w księgach gości²².

Oddział PTK przyciągał osoby aktywne, które poprzez swoją działalność propagowały ideę krajoznawczą i regionalną, co przekładało się na rozwój muzeum. Wśród członków tej

organizacji byli nauczyciele i dyrektorzy szkół, księża (z bpem Pawłem Kubickim), ziemianie (z hr. Tarnowską z Dzikowa), lekarze, urzędnicy, a wśród nich członkowie władz miasta. W składach zarządów oddziału odnajdziemy trzech burmistrzów Sandomierza: Adama Musielskiego, Franciszka Mańkiewicza i Sylwestra Więckowskiego (za jego kadencji Rada Miejska przekazała bezpłatnie plac pod budowę siedziby i muzeum PTK, po jej upływie pełnił funkcję zastępcy kustosa muzeum). Członkiem PTK był również burmistrz Jan Wojcieszko. Organizowano płatne odczyty i wystawy czasowe, a zainteresowani sandomierzanie mogli korzystać ze zbiorów w innych godzinach niż oprowadzano wycieczki²³. Dowodem na to, że muzeum położone w pewnej odległości od sandomierskiego Starego Miasta, stało się dla lokalnej społeczności miejscem ważnym, był jego wybór na upamiętnienie 400. rocznicy urodzin Jana Kochanowskiego. Na budynku muzeum 15 maja 1932 r. wmurowano kamienną tablicę poświęconą pocie, odsłoniętą przez inicjatorkę przedsięwzięcia – dyrektor Państwowego Seminarium Nauczycielskiego Marię Bandrowską. Pamiątkowe zdjęcie z tej uroczystości ukazuje elitę miasta i powiatu ze starszą sandomierskim dr. Leonem Polanowskim.

Znaczny wzrost liczby zwiedzających muzea sandomierskie (w latach 30.) wywołał dyskusję o utworzeniu kolejnego muzeum, publikowaną w czasopiśmie samorządowo-społecznym „Ziemia Sandomierska”. Jako wizytówka miasta miało być ulokowane w budynku ratusza, z ekspozycją złożoną z depozytów przekazanych przez muzea. Proponowano prezentację wyłącznie zabytków charakterystycznych dla dziejów ziemi sandomierskiej, co wychodziłoby naprzeciw turystom mniej wymagającym. Wsparł ten pomysł sekretarz sandomierskiego oddziału PTK Józef Pietraszewski, który w artykule *O muzeum*



7. Odsłonięcie tablicy z okazji 400. rocznicy urodzin Jana Kochanowskiego na siedzibie PTK i Muzeum Ziemi Sandomierskiej, Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, Spuściżna ks. Andrzeja Wyrzykowskiego

7. Unveiling of a plaque commemorating the 400th birth anniversary of Jan Kochanowski on the building of PTK and the Museum of the Sandomierz Region, Diocesan Library in Sandomierz, Fr Andrzej Wyrzykowski's legacy

Sandomierskie stwierdził, że odciążyłoby to *celom nauki służące* Muzeum Ziemi Sandomierskiej oraz Muzeum Diecezjalne *mające za zadanie uchronić od zniszczenia zabytki kościelne*²⁴. Ta interesująca inicjatywa nie doczekała się jednak realizacji.

O współpracy obu sandomierskich placówek muzealnych świadczy wpis zastępcy kustosa Muzeum Ziemi Sandomierskiej Tomasza Szczygielskiego do Księgi Gości Muzeum



8. Uczestnicy XIV Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce, Sandomierz, 28 czerwca 1938 r., zbiory prywatne

8. Participants of the 14th Congress of Delegates of the Association of Museums in Poland, Sandomierz, 28 June 1938, private collection

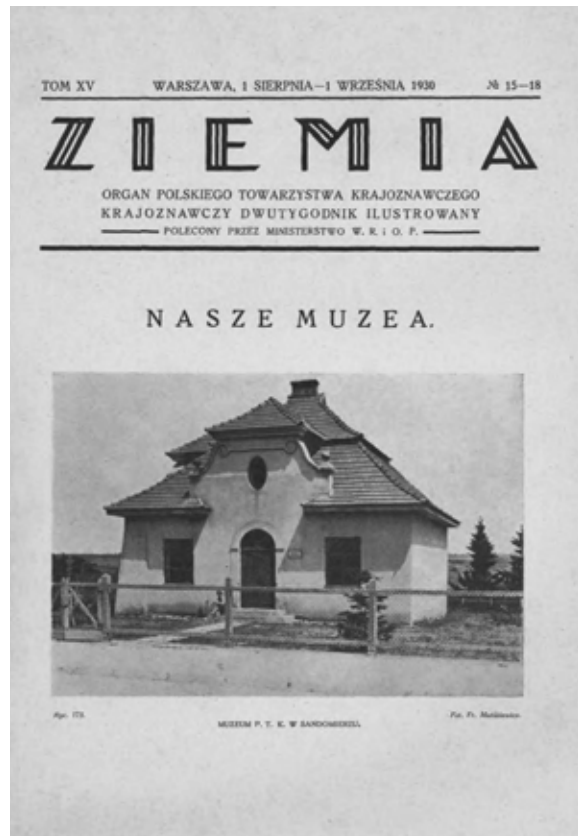
Diecezjalnego z okazji otwarcia tej placówki w Domu Długosza 27 października 1937 r.²⁵ Wydarzenie to dało asumpt do zorganizowania w Sandomierzu XIV Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce, który odbył się w dniach 27–28 czerwca 1938 r. Głównym organizatorem było Muzeum Diecezjalne, lecz miejscowy oddział PTK wsparł finansowo organizację Zjazdu i zapewnił noclegi dla uczestników. Goście zwiedzali oba sandomierskie muzea²⁶.

Muzeum Ziemi Sandomierskiej było szeroko opisywane w prasie, w latach 30. stało się ikoną polskiego muzealnictwa krajoznawczego²⁷. We wrześniu 1939 r., przed wejściem okupanta niemieckiego, zbiory zostały ukryte. W czasie II wojny światowej instytucja była zamknięta dla zwiedzających. Po wojnie scalono uratowane eksponaty oraz zachowaną dokumentację w budynku muzeum, jednak w warunkach powojennych nie było możliwości wznowienia działalności. Upaństwowione zbiory gromadzone przez PTK przejęło muzeum w Sandomierzu utworzone przez ministra kultury i sztuki, który określił główne zadania placówki: gromadzenie, naukowe opracowanie, konserwowanie i udostępnianie w drodze ekspozycji zabytków z dziedziny przyrody, archeologii, etnografii, historii sztuki i historii regionu sandomierskiego. Otwarcie muzeum w sandomierskiej kamienicy Oleśnickich miało miejsce 17 czerwca 1956 r.²⁸

Zakończenie – muzealna tożsamość zbiorów

Muzeum Ziemi Sandomierskiej było włączone w intensywną, opartą na podstawach naukowych, pracę krajoznawczą.

Streszczenie: Muzeum Ziemi Sandomierskiej było jedną z prężniej działających instytucji krajoznawczych II Rzeczypospolitej. Artykuł ma za zadanie ukazać kwestię powstania tej placówki i jej rozwoju w pierwszych latach funkcjonowania, dotychczas w literaturze traktowane ogólnikowo i bez wykorzystania pełnego zasobu źródłowego. Pierwszy zabytkowy przedmiot – urnę wykopaną w okolicy Linowa podarował do zbiorów Aleksander Patkowski, określany mianem „ojca polskiego regionalizmu”. W artykule została przeprowadzona



9. Muzeum P.T.K. w Sandomierzu, „Ziemia” 1930, nr 15–18, numer monograficzny „Nasze Muzea”

9. 'Muzeum P.T.K. w Sandomierzu', *Ziemia* 15–18 (1930), *Nasze Muzea* monographic issue

Spadkobiercą jego tradycji jest Muzeum Zamkowe w Sandomierzu. Ta pielęgnowana tożsamość wyraża się przede wszystkim ciągłością opieki nad zbiorami, zwłaszcza kolekcją 336 zabytków opracowanych przez Zofię Podkowińską w 1923 r., które niemal w komplecie przetrwały do dzisiaj. Rekonstrukcja początków Muzeum Ziemi Sandomierskiej i procesu rozwijania się tej instytucji ukazuje wiele nowych faktów z dziejów aktywności polskiego społeczeństwa w niepodległym państwie oraz sprawowania opieki nad zabytkami muzealnymi.

Dziękuję pracownikom Muzeum Zamkowego w Sandomierzu: Karolinie Garze i dr. Wojciechowi Rajpoldowi za pomoc przy pisaniu artykułu.

próba rekonstrukcji zrębu pierwszej kolekcji. W tabeli 1 ukazano dynamikę przyrostu nabytków w kolejnych latach. Oprócz pojedynczych darów zabytki pochodziły z amatorskich wykopalisk, od darczyńców indywidualnych, a z czasem pozyskiwano je w wyniku profesjonalnych badań archeologicznych. Uznano je za godne eksponowania, dlatego muzeum otwarto w 1921 r. w lokalu tymczasowym. W 1923 r. ukazał się drukiem katalog zbiorów archeologicznych. Muzeum było sukcesem organizacyjnym i krajoznawczo-regionalnym, co ukazuje frekwencja

w pierwszych latach istnienia, zestawiona w tabeli 2. Problem braku stałej siedziby rozwiązano poprzez pozyskanie działki i wybudowanie własnego lokum. Artykuł opisuje okoliczności otwarcia siedziby oddziału PTK i Muzeum Ziemi Sandomierskiej w 1925 r. Był to pierwszy w Polsce własny budynek oddziału PTK, a muzeum zajmowało znaczną jego powierzchnię. Proces organizowania placówki

zakończył się udostępnieniem stałej ekspozycji. Muzeum Ziemi Sandomierskiej było czternastą placówką tego typu prowadzoną przez PTK po 1918 r. W latach 30. XX w. stało się ikoną polskiego muzealnictwa krajoznawczego, a przeprowadzona tutaj rekonstrukcja jego początków ukazuje wiele nowych faktów z dziejów aktywności polskiego społeczeństwa w niepodległym państwie.

Słowa kluczowe: Muzeum Ziemi Sandomierskiej, Sandomierz, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, muzea krajoznawcze, regionalizm.

Przypisy

- ¹ K. Załuska, *Historia Muzeum w Sandomierzu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1968, t. 5, s. 9-28; *Notatnik sandomierski*, Z. Bażant (red.), Sandomierz 1980, s. 108; S. Szymański, *Muzea Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1906-1950*, Warszawa 1990, s. 75-77; J. Ścibior, *Z dziejów sandomierskiego Muzeum*, „Pamiętnik Sandomierski” 1993, t. 1, s. 83-127; M. Juszczak, *Muzeum Ziemi Sandomierskiej PTK w Sandomierzu*, w: *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze prekursorem muzealnictwa na Ziemi Świętokrzyskiej*, A. Rembalski (red.), Kielce-Końskie 2017, s. 35-42.
- ² Książd J. Rokoszny był osobą niezwykle ważną dla rozwoju muzealnictwa przełomu XIX i XX w., o czym szerzej pisze T. Wojewoda, *Działalność społeczno-kulturalna i oświatowa ks. Józefa Rokosznego (1870-1931)*, Sandomierz 2007, s. 246-262.
- ³ Sewer, *Z ziemi Radomskiej*, „Gazeta Radomska” 1909, nr 36, s. 2; *idem*, *Z ziemi Radomskiej*, „Gazeta Radomska” 1909, nr 48, s. 2.
- ⁴ A. Rembalski, Z. Wójcik, *Patkowski Aleksander (1890-1942)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 25, Wrocław 1980, s. 332-333; Z. Wójcik, *Aleksander Patkowski. Pionier regionalizmu turystyczno-krajoznawczego w Polsce*, Radom 2003; P. Sławiński, *Sandomierskie lata Aleksandra Patkowskiego*, w: *Twórca polskiego regionalizmu. Nowe badania nad życiem i działalnością Aleksandra Patkowskiego*, T. Giergiel (red.), Sandomierz 2015, s. 101-121.
- ⁵ Archiwum Państwowe w Kielcach, oddział w Sandomierzu, Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze, oddział w Sandomierzu, Protokoły z posiedzeń Zarządu PTK (dalej: APK o/S, Protokoły), s. 32; Muzeum Zamkowe w Sandomierzu (dalej: MZS), Dział Archeologiczny, sygn. MS-334/a.
- ⁶ K. Ryszewska, *Udział Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w badaniach i gromadzeniu zabytków archeologicznych na ziemiach międzyrzecza Wisły i Pilicy do 1939 r.*, „Między Wisłą a Pilicą” 2007, t. 6, s. 153; *eadem*, *Badania archeologiczne Zdzisława Lenartowicza w międzyrzeczu Wisły i Pilicy na przełomie XIX i XX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2017, t. 62, nr 1, s. 41.
- ⁷ *Oddział Sandomierski Polskiego Tow. Krajoznawczego*, „Ziemia Sandomierska” 1920, nr 1, s. 8.
- ⁸ APK o/S, Protokoły, s. 64.
- ⁹ S.K. [S. Karpowicz], *Muzeum „Ziemi Sandomierskiej”*, „Ziemia Sandomierska” 1920, nr 2, s. 7. Treść apelu przytacza K. Ryszewska, *Historia badań archeologicznych na obszarze województwa kieleckiego w czasach II Rzeczypospolitej*, cz. 1: 1918-1928, Kielce 2021, s. 23.
- ¹⁰ A. Patkowski, *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze (1906-1931) na terenie województwa kieleckiego*, w: *Pamiętnik Świętokrzyski 1930*, A. Patkowski (red.), Kielce 1931, s. 390.
- ¹¹ APK o/S, Protokoły, s. 70, 75, 94. Budynek obecnie nie istnieje, utrwalony na fotografii Janusza Kwiatkowskiego: MZS, Dział Historyczny, sygn. MZS/H/JK/201801030027.
- ¹² Z. Podkowińska, *Zbiór wykopalisk Muzeum Ziemi Sandomierskiej Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Sandomierzu*, „Wiadomości Archeologiczne” 1923, t. 8, z. 1, s. 29-48 oraz odbitka wydana nakładem sandomierskiego oddziału PTK. J. Lewakowska-Antoniewicz, *Kronika Zakładu Archeologii Przedhistorycznej i Wczesnodziejowej Uniwersytetu Warszawskiego (1920-1945)*, „Roczniki Uniwersytetu Warszawskiego” 1963, t. 4, s. 133.
- ¹³ APK o/S, Protokoły, s. 79-81.
- ¹⁴ A. Janowski, *Zjazd kustoszów muzealnych w Bydgoszczy*, „Ziemia” 1922, nr 7, s. 226-230.
- ¹⁵ APK o/S, Protokoły, s. 137.
- ¹⁶ Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, Spuścizna ks. Andrzeja Wyrzykowskiego, Fotografie, b. sygn., Fotografia zbiorowa uczestników otwarcia siedziby PTK i Muzeum Ziemi Sandomierskiej.
- ¹⁷ *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze*, „Ziemia” 1925, nr 6-8, s. 156, ryc. 104. Poczłówek z tym kadrem, z pieczęcią zakładu fotograficznego Franciszka Mańkiewicza w Sandomierzu: MZS, Dział Historyczny, sygn. MOS/H/2972.
- ¹⁸ L. Wilkoński, *Grób ciałopalny z okresu wczesnorzymskiego z Krakówki pod Sandomierzem*, „Wiadomości Archeologiczne” 1938, t. 15, s. 106-125.
- ¹⁹ B. Mansfeld, *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914-1951*, Warszawa 2000, s. 151-152; A. Murawska, *Związek muzeów w Polsce w latach 1914-1939*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 127.
- ²⁰ A. Massalski, A. Rembalski, *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze na Kielecczyźnie 1908-1950. Zarys dziejów*, Kielce 1983, s. 61.
- ²¹ *Oddział Sandomierski*, „Ziemia” 1923, nr 3, s. 63; *Działalność Koła krajoznawczego im. Al. Janowskiego, przy gim. państw. męsk. w Sandomierzu za rok 1922-3*, „Orli Lot” 1925, nr 2, s. 46; *Kropielniczka*, „Orli Lot” 1925, nr 10, s. 157 (numer przygotowany przez gimnazjalistów z Sandomierza); APK o/S, Protokoły, s. 12, 32, 83.
- ²² Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu (dalej: MDS), Archiwum, Księgi Gości, 1923-1924.
- ²³ *Sprawozdanie oddziału sandomierskiego Polskiego Tow. Krajoznawczego za rok 1921*, Sandomierz 1922, s. 12.
- ²⁴ xyz, *O komasację muzeów Sandomierza*, „Ziemia Sandomierska” 1933, nr 2, s. 3; J. Pietraszewski, *O muzeum Sandomierskie*, „Ziemia Sandomierska” 1933, nr 5, s. 1. Por. A. Massalski, *Pietraszewski Józef (1885-1965)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 26, Wrocław 1981, s. 169-170.
- ²⁵ MDS, Archiwum, Księga Gości, 1937.
- ²⁶ B. Mansfeld, *op. cit.*, s. 117-118, 152-153.
- ²⁷ Fotografię *Muzeum P.T.K. w Sandomierzu* zamieszczono na okładce numeru monograficznego „Ziemi” 1930, nr 15-18, poświęconego muzeum krajoznawczym „Nasze Muzea”. J. Fritzsche, *Wycieczka archeologiczna w Sandomierskie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 32, s. IV.

²⁸Archiwum Państwowe w Kielcach, Muzeum Narodowe w Kielcach, Muzeum w Sandomierzu – akta dotyczące zorganizowania muzeum i jego działalności, s. 47-49, Zarządzenie nr 46 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1956 roku w sprawie utworzenia Muzeum w Sandomierzu.

Bibliografia

Źródła archiwalne i muzealne

Archiwum Państwowe w Kielcach

Muzeum Narodowe w Kielcach

Muzeum w Sandomierzu – akta dotyczące zorganizowania muzeum i jego działalności, 1955-1959

Archiwum Państwowe w Kielcach, oddział w Sandomierzu

Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze, oddział w Sandomierzu

Protokoły z posiedzeń Zarządu PTK, 1919-1938

Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu

Spuścizna ks. Andrzeja Wyrzykowskiego, fotografie

Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu

Archiwum, Księgi Gości, 1923-1937

Muzeum Zamkowe w Sandomierzu

Dział Archeologiczny, sygn. MS-334/a

Dział Historyczny, sygn. MOS/H/2972, MZS/H/JK/201801030027

Opracowania

Działalność Koła krajoznawczego im. Al. Janowskiego, przy gim. państw. męsk. w Sandomierzu za rok 1922-3, „Orli Lot” 1925, nr 2, s. 46.

Fritzke Jan, *Wycieczka archeologiczna w Sandomierskie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 32, s. IV.

Janowski Aleksander, *Zjazd kustoszów muzealnych w Bydgoszczy*, „Ziemia” 1922, nr 7, s. 226-230.

Juszczak Marek, *Muzeum Ziemi Sandomierskiej PTK w Sandomierzu*, w: *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze prekursorem muzealnictwa na Ziemi Świętokrzyskiej*, Andrzej Rembalski (red.), Muzeum Regionalne PTTK, Kielce-Końskie 2017, s. 35-42.

Kropielniczka, „Orli Lot” 1925, nr 10, s. 157.

Lewakowska-Antoniewicz Jadwiga, *Kronika Zakładu Archeologii Przedhistorycznej i Wczesnodziejowej Uniwersytetu Warszawskiego (1920-1945)*, „Roczniki Uniwersytetu Warszawskiego” 1963, t. 4, s. 131-165.

Mansfeld Bogusław, *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914-1951*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2000.

Massalski Adam, *Pietraszewski Józef (1885-1965)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 26, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 169-170.

Massalski Adam, Rembalski Andrzej, *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze na Kielecczyźnie 1908-1950. Zarys dziejów*, Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze, Kielce 1983.

Murawska Agnieszka, *Związek muzeów w Polsce w latach 1914-1939*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 123-132.

Muzeum P.T.K. w Sandomierzu, „Ziemia” 1930, nr 15-18, numer monograficzny „Nasze Muzea”, okładka.

Notatnik sandomierski, Zofia Bażant (red.), STK, Sandomierz 1980.

Oddział Sandomierski Polskiego Tow. Krajoznawczego, „Ziemia Sandomierska” 1920, nr 1, s. 8.

Oddział Sandomierski, „Ziemia” 1923, nr 3, s. 63.

Patkowski Aleksander, *Towarzystwo Krajoznawcze (1906-1931) na terenie województwa kieleckiego*, w: *Pamiętnik Świętokrzyski 1930*, Aleksander Patkowski (red.), s.n., Kielce 1931, s. 383-395.

Pietraszewski Józef, *O muzeum Sandomierskie*, „Ziemia Sandomierska” 1933, nr 5, s. 1.

Podkowińska Zofia, *Zbiór wykopalisk Muzeum Ziemi Sandomierskiej Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Sandomierzu*, „Wiadomości Archeologiczne” 1923, t. 8, z. 1, s. 29-48.

Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, „Ziemia” 1925, nr 6-8, s. 156.

Rembalski Andrzej, Wójcik Zbigniew, *Patkowski Aleksander (1890-1942)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 25, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 332-333.

Ryszewska Katarzyna, *Badania archeologiczne Dzisława Lenartowicza w międzyrzeczu Wisły i Pilicy na przełomie XIX i XX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2017, t. 62, nr 1, s. 29-47.

Ryszewska Katarzyna, *Historia badań archeologicznych na obszarze województwa kieleckiego w czasach II Rzeczypospolitej*, cz. 1: 1918-1928, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce 2021.

Ryszewska Katarzyna, *Udział Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w badaniach i gromadzeniu zabytków archeologicznych na ziemiach międzyrzecza Wisły i Pilicy do 1939 r.*, „Między Wisłą a Pilicą” 2007, t. 6, s. 148-158.

Sewer, *Z ziemi Radomskiej*, „Gazeta Radomska” 1909, nr 36, s. 2.

Sewer, *Z ziemi Radomskiej*, „Gazeta Radomska” 1909, nr 48, s. 2.

S.K. [Karpowicz Stanisław], *Muzeum „Ziemi Sandomierskiej”*, „Ziemia Sandomierska” 1920, nr 2, s. 7.

Sławiński Piotr, *Sandomierskie lata Aleksandra Patkowskiego*, w: *Twórca polskiego regionalizmu. Nowe badania nad życiem i działalnością Aleksandra Patkowskiego*, Tomisław Giergiel (red.), s.n., Sandomierz 2015, s. 101-121.

Sprawozdanie oddziału sandomierskiego Polskiego Tow. Krajoznawczego za rok 1921, s.n., Sandomierz 1922.

Szymański Stanisław, *Muzea Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1906-1950*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa 1990.

Ścibior Józef, *Z dziejów sandomierskiego Muzeum*, „Pamiętnik Sandomierski” 1993, t. 1, s. 83-127.

Wilkoński Leon, *Grób ciałopalny z okresu wczesnorzymskiego z Krakówki pod Sandomierzem*, „Wiadomości Archeologiczne” 1938, t. 15, s. 106-125.

Wojewoda Tadeusz, *Działalność społeczno-kulturalna i oświatowa ks. Józefa Rokosznego (1870-1931)*, Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia, Sandomierz 2007.

Wójcik Zbigniew, Aleksander Patkowski. *Pionier regionalizmu turystyczno-krajoznawczego w Polsce*, Instytut Technologii Eksploatacji, Radom 2003.

xyz, *O komasację muzeów Sandomierza*, „Ziemia Sandomierska” 1933, nr 2, s. 3.

Załuska Kamilla, *Historia Muzeum w Sandomierzu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1968, t. 5, s. 9-28.

dr hab. Tomisław Giergiel

A adiunkt w Katedrze Archiwistyki i Nauk Pomocniczych Historii Instytutu Historii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, kierownik Działu Historycznego Muzeum Zamkowego w Sandomierzu, pełnomocnik dyrektora muzeum ds. naukowych, kustosz. Zainteresowania naukowe: średniowieczna i nowożytna spuścizna źródłowa ziemi sandomierskiej oraz lubelskiej, muzealnictwo; tomislaw.giergiel@mail.umcs.pl.

Word count: 3 598; **Tables:** 2; **Figures:** 9; **References:** 42

Received: 03.2023; **Reviewed:** 04.2023; **Accepted:** 04.2023; **Published:** 05.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.5960

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Giergiel T.; MUZEUM ZIEMI SANDOMIERSKIEJ – GENEZA I ROZWÓJ. Muz., 2023(64): 52-59

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 2-8
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 02.2022
data recenzji – 03.2022
data akceptacji – 04.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0016.2307

MUZEUM STRACONYCH SZANS (60 LAT MUZEUM REGIONALNEGO W BARLINKU, CZ. 2)

MUSEUM OF THE MISSED OPPORTUNITIES
(60 YEARS OF THE REGIONAL MUSEUM
IN BARLINEK, P. 2)

Radostaw Skrycki

Uniwersytet Szczeciński
ORCID 0000-0002-6710-4774

Abstract: The paper's first part spoke about the founding of the Regional Museum in Barlinek and the first 15 years of its operation as seen against regional museology. The Museum's operation was based on the activity of its founder Czesław Paśnik. Over the last period under his management, and subsequently under his successor Józef Krupa, the Museum was given the opportunity to acquire a unique collection and become an institution of a national impact: by acquiring the legacy of the writer, member of the pre-WW II 'Kwadryga' literary group Stefan Flukowski. Subsequently, an attempt was made to mount an exhibition and a museum

of the Woldenberg Prisoners (Polish officers from Oflag II C in Woldenberg/Dobiegniew). In both cases the attempts were thwarted by 'central' institutions: the District and Municipal Public Library in Szczecin and the organization representing former Woldenberg prisoners. These institutions evidently patronized the Barlinek Museum, failing to take local needs as well as historical and social contexts into consideration. The ambiguous attitude of those centres accompanied by untransparent circumstances of acquiring the collections had their short- and long-term impact, essentially leading to the limitation of the Barlinek Museum's offer.

Keywords: museology in Western Pomerania, Museology in the Lubusz Land, Barlinek Museum, Barlinek's history.

Flukowski, Witkacy i... pierwsza stracona szansa

Wielką szansą na wzbogacenie muzealnej oferty miasteczka oraz bodźcem do dynamicznego rozwoju Muzeum Regionalnego w Barlinku okazało się przejęcie spuścizny

po członku przedwojennej grupy „Kwadryga” – Stefanie Flukowskim. Ten warszawski pisarz i poeta zmarł w 1972 r. w Świnoujściu, jednak wcześniej odwiedzał Barlinek (zda-je się, że dwukrotnie) i był nim wielce zauroczony. Nagła śmierć podczas spotkania autorskiego postawiła wdowę Marię Flukowską oraz córkę Halinę Leszczyńską przed

koniecznością zagospodarowania spuścizny materialnej po pisarzu. Za wyborem Barlinka przemawiał jeszcze jeden argument – w pobliskich Dziedzicach Flukowski, jako jeniec Oflagu II C w Woldenbergu (obecnie Dobiegniew), został wyzolony w styczniu 1945 r. przez Armię Czerwoną.

Rozmowy kierującego barlineckim muzeum Czesława Paśnika z Flukowską, związane z przygotowywaną ekspozycją, rozpoczęły się kilka miesięcy po śmierci poety. W liście z października 1972 r. Paśnik zwracał się do niej o pomoc w organizacji „kącika pamięci” poświęconego Flukowskiemu. Miały to być *jakiś fotografie, listy czy wspomnienia z pobytu w obozie Woldenberg*¹. Widać zatem dużą ostrożność i stosunkowo nieskomplikowany pomysł na upamiętnienie poety.

Jaka była odpowiedź Marii Flukowskiej, możemy się domyślić z dalszej korespondencji kierowanej do niej, a znajdującej się obecnie w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie. 21 stycznia 1973 r. Tadeusz Michalczyk, prezes Towarzystwa Miłośników Barlinka (TMB), dziękował Flukowskiej za przysłane wcześniej życzenia (*na pocztówce*) i informacje o pamiątkach po mężu. Zapewne jeszcze w tym momencie nie było żadnej obietnicy ze strony wdowy, za to sam Michalczyk informował, że oddał do Muzeum swoje listy i książki Flukowskiego z osobistymi dedykacjami².

Korespondencja musiała być prowadzona intensywnie, a Flukowska zapewne w końcu złożyła jakieś obietnice, bowiem 20 lutego Paśnik pisał: *O ile wolą Szanownej Pani jest udzielenie pomocy w urządzeniu ekspozycji Pamięci Stefana Flukowskiego w naszym mieście to bardzo byśmy prosili o określenie rozmiarów tej pomocy i jakości dokumentów, aby już można było zarezerwować miejsce na ekspozycję tych materiałów*³. W wyniku tych ustaleń pierwotnie wydzielone na ekspozycję niewielkie miejsce w jednej z sal powiększyło się do całego jednego (z dwóch wystawowych, którymi dysponowano) pomieszczenia⁴.

Wizyta wdowy po pisarzu miała miejsce w maju 1973 r. Okazję stanowiło odsłonięcie tablicy pamiątkowej na budynku, w którym Stefan Flukowski mieszkał podczas swojego pobytu w mieście. Była to pierwsza wizyta Flukowskiej w Barlinku. Atmosfera oraz zaangażowanie członków TMB w upamiętnienie jej męża musiały sprawić jak najlepsze wrażenie, bowiem w maju następnego roku przekazała ona barlineckiemu Muzeum bezcenne pamiątki po pisarzu. Wśród 1000 obiektów znalazły się m.in. dzieła Xawerego Dunikowskiego i Witkacego, korespondencja tego ostatniego, wyposażenie gabinetu poety, księgozbiór i wiele innych⁵. Darczyńcy postawili warunek, aby zbiory zostały wyeksponowane w samodzielnym Muzeum Stefana Flukowskiego, a ich dysponentem było TMB, a nie Muzeum Regionalne. W ten sposób niejako ofiarodawczyni zastrzegła, aby zbiór stanowił zasób osobnej, nowo powołanej placówki: *Pragnę, żeby Muzeum Stefana Flukowskiego stanowiło własność, lub co najmniej znajdowało się pod zarządkiem i stałą opieką TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ BARLINKA, a nie jakichkolwiek władz Muzealnych. Bowiem te nie gwarantują wcale przechowania zbiorów w takim porządku jak pójdą do Muzeum [Flukowskiego], ani należytej opieki. (Oczywiście nie mam tu na myśli osoby Drogiego Pana [Paśnika], ale różnych przyszłych kustoszów)*⁶. W tym samym liście Maria Flukowska wyraziła życzenie, aby otwarcie Muzeum poświęconego jej mężowi zbiegło się z rocznicą jego śmierci (*między 8 a 12 majem*). Terminu jednak nie dotrzymano.

Według Czesława Paśnika otwarcie Muzeum Stefana Flukowskiego nastąpiło 3 czerwca 1974 r., sprawa jednak nie została wówczas zakończona⁷. Wynika to z listu, który do Flukowskiej wystosował Naczelnik Miasta i Gminy Barlinek Waldemar Patrzałek. 3 listopada 1975 r. pisał: *W związku ze zbliżającym się terminem otwarcia Muzeum Stefana Flukowskiego w Barlinku – uprzejmie proszę o przyjazd Pani do Barlinka i osobiste nadzorowanie urządzenia ekspozycji z przekazanych przez Panią eksponatów*⁸. W piśmie tym zapewne chodziło o otwarcie nowego lokalu Muzeum przy ul. Strzeleckiej 17. Na tę lokalizację wskazywał w swoim piśmie dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie Władysław Filipowiak po wizycie w Barlinku, w piśmie skierowanym do Naczelnika Miasta Barlinka z 5 kwietnia 1974 r.⁹ Z kolei list Filipowiaka był reakcją na prośbę Paśnika, który intensywnie starał się o nowe miejsce, a lokal przy Strzeleckiej („pałacyk”) mógł być idealny¹⁰. Pomieszczenia te jednak nigdy nie zostały zajęte ani przez Muzeum Regionalne, ani przez Muzeum Stefana Flukowskiego.

Jesienią 1975 r. Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Szczecinie zorganizowała wystawę poświęconą pamięci Stefana Flukowskiego¹¹. Niemal cały zbiór z Barlinka został wypożyczony na tę ekspozycję. Niestety – jak się wkrótce miało okazać – bezwrotnie. Stał się on ważnym elementem utworzonego wiele lat później w szczecińskiej bibliotece Muzeum Literatury, jednak już od maja 1977 r. funkcjonował na samodzielnej ekspozycji¹². Status prawny wypożyczonych zbiorów został usankcjonowany przez Marię Flukowską odręczną notatką z 25 września 1976 r., adresowaną do dyrektora biblioteki Stanisława Krzywickiego, którą przekazała na własność wypożyczone z Barlinka zbiory książnicy w Szczecinie. Po śmierci Flukowskiej (w kwietniu 1977 r.) jej córka Halina Leszczyńska oddała do Szczecina kolejne rękopisy, książki i pamiątki, w tym dotyczące Stanisława Ignacego Witkiewicza¹³. Niestety, o tej donacji nie poinformowano Paśnika. Stało się to powodem trwającego przez kolejne lata konfliktu na linii Biblioteka – Muzeum, z udziałem władz Barlinka i wojewódzkich.

Po odejściu Czesława Paśnika na emeryturę (1979) przez rok Muzeum prawie nie funkcjonowało, czego powodem był wakat na stanowisku kierownika¹⁴. 2 stycznia 1980 r. jego obowiązki przejął artysta plastyk i poeta Józef Krupa, autor m.in. ekslibrisów muzealnych¹⁵. 28 października 1980 r. zwrócił się do dyrektora Krzywickiego z prośbą o zwrot wypożyczonych wcześniej zbiorów ze względu na prowadzoną właśnie inwentaryzację¹⁶. Muzeum Stefana Flukowskiego określone zostało w tym piśmie oddziałem Muzeum Regionalnego, a nie samodzielną instytucją. Odpowiedź ze Szczecina była krótka i nie pozostawiała wątpliwości co do dalszych losów kolekcji. Krzywicki powołał się na decyzję Flukowskiej (o której Krupa nic nie wiedział) i dalszą korespondencję w tej sprawie uznał za „bezzprzedmiotową”¹⁷. Dyrektor barlineckiego muzeum zwrócił się najpierw o pomoc do władz miejskich¹⁸, a wobec bezskuteczności ich interwencji (na to pismo Krzywicki w ogóle nie odpowiedział) – do władz wojewódzkich w Gorzowie Wielkopolskim (w 1975 r. Barlinek został włączony do nowo powstałego województwa gorzowskiego) z prośbą o opinię prawną w spornej sprawie¹⁹. Opinia ta miała stać się podstawą wystąpienia do ministra kultury i sztuki o wydanie decyzji administracyjnej nakazującej szczecińskiej bibliotece zwrot wypożyczonych materiałów. Jako jeden z dowodów w sprawie

miały posłużyć nagrania wypowiedzi Haliny Leszczyńskiej oraz Aleksandry i Józefa Lenartów (przyjaciół Flukowskich). Można się domyślić, że nawet jeżeli Urząd Wojewódzki (UW) w Gorzowie Wielkopolskim podjął sprawę, to wobec ostatniej decyzji Marii jej realizacja była skazana na porażkę.

Utrata zbioru Stefana Flukowskiego nie zakończyła batalii o upamiętnienie poety w Barlinku. W 1986 r. córka Flukowskich, Halina Leszczyńska, przekazała skromne pozostałości (124 obiekty) barlineckiemu muzeum. Postawa Leszczyńskiej jest w całej sprawie bardzo niejednoznaczna. Po śmierci matki stała się jedyną dysponentką spuścizny po rodzicach, a szczególnie ojczymie²⁰. 15 czerwca 1981 r. potwierdziła szczecińskiej bibliotece przekazanie „barlineckiego” zbioru²¹. Później w rozmowie z Krupą świadczyła na jego korzyść, a ostatecznie pozostałości po rodzinnej spuściznie oddała do Barlinka. Może uznała, że będzie to jakaś forma zadośćuczynienia dla Muzeum Regionalnego w Barlinku.

Pojawia się także pytanie, co kierowało Marią Flukowską, by ostatecznie przekazać barlineckie zbiory do Szczecina? Agnieszka Borysowska wskazuje, że wdowa po pisarzu stwierdziła, iż biblioteka w Szczecinie będzie godniejszym miejscem, a *zbiór Flukowskiego* stanie się częścią większej kolekcji poświęconej pisarzom „Kwadrygi”²². Z kolei Zdzisław Linkowski, były dyrektor Muzeum Okręgowego w Gorzowie Wielkopolskim, twierdzi, że na decyzję Flukowskiej wpłynęła obietnica mieszkania w Świnoujściu, którą jej złożył dyrektor Krzywicki²³. Jakkolwiek by nie było, trudno wytłumaczyć nie poinformowanie Czesława Paśnika, który z wielką atencją podchodził do spuścizny po Flukowskim, a w korespondencji z Flukowską czuć wyraźnie dużą dozę obopólnego szacunku i sympatii. Ostatni (lub jeden z ostatnich) list przesłany do niej przez Paśnika pochodzi z lutego 1977 i zawiera nieco minorowych tonów (zdrowie nadawcy, słaba aktywność TMB, niezadowolenie ze współpracy z „Gorzowem”), ale nie ma w nim ani słowa o losach wypożyczonej do Szczecina kolekcji, którą przecież niecałe pół roku wcześniej oficjalnie Maria Flukowska oddała bibliotece. Na źródła jej decyzji może wskazywać list, który otrzymała od Haliny Waseckiej z Barlinka w marcu 1976 r. (a więc przed podjęciem decyzji o odebraniu Barlinkowi zbiorów po mężu)²⁴. Wasecka była działaczką TMB, członkinią zarządu oraz pracownicą Urzędu Miasta i Gminy. Wspominała w nim dotychczasową współpracę z Flukowską, ale jednocześnie w bardzo emocjonalnych słowach skarżyła się na zły stan zdrowia oraz problemy ze współpracownikami. Miał to być powód jej odejścia z pracy i wycofania się z działalności społecznej. Jak się okazuje, przyczyną tego minorowego tonu było lekceważenie ze strony ówczesnych władz miasta Marii Flukowskiej i jej spuścizny oraz niewywiązywanie się z zobowiązań (Flukowska wraz z córką zabiegały o otrzymanie w Barlinku dwupokojowego mieszkania komunalnego)²⁵. Józef Krupa z kolei sugeruje, że decyzję o przekazaniu zbioru do Szczecina podjęła Romana Kaszczyk w imieniu TMB²⁶.

Przegrana batalia o muzeum Woldenberczyków

Niezależnie od prób odzyskania kolekcji po Stefanie Flukowskim nowy dyrektor podjął kolejne wyzwanie. Od początku lat 70. XX w. grupa byłych jeńców Oflagu II C w Woldenbergu (obecnie Dobiegniew) czyniła zabiegi o upamiętnienie swojej przeszłości. Szczególnie aktywne było tu

środowisko Woldenberczyków przy Zarządzie Wojewódzkim Związku Bojowników o Wolność i Demokrację w Szczecinie z Wacławem Kotańskim na czele. Nawiązali oni kontakt z Józefem Krupą, który z dużym zaangażowaniem rozpoczął kampanię o umiejscowienie muzeum poświęconego żołnierzom września właśnie w Barlinku. Miał ku temu merytoryczne uzasadnienie. Po pierwsze, budynki poobozowe w Dobiegniewie nie nadawały się do wykorzystania (użytkował je miejscowy PGR), po drugie – w Dziejach, leżących ok. 10 km od Barlinka, w styczniu 1945 r. wyzwolono pędzonych w stronę Szczecina jeńców z Woldenbergu, a miejscowa szkoła podstawowa nosiła imię pchor. Tadeusza Starca, więźnia obozu zamordowanego przez Niemców. Wokół tego wydarzenia budowano lokalną tożsamość, pielęgnowaną zresztą do dzisiaj przez Stowarzyszenie Przyjaciół Dziejic²⁷. W szkole, oddanej do użytku w 1970 r., zorganizowano izbę pamięci poświęconą Woldenberczykom.

20 października 1981 r. przewodniczący środowiska Woldenberczyków w Szczecinie Kotański wystąpił do Wydziału Kultury i Sztuki UW w Gorzowie Wielkopolskim pismo ze wskazaniem na Barlinek jako miejsce, w którym powinno zostać zlokalizowane Muzeum Żołnierza Polskiego, mające na celu kultywowanie i upowszechnianie pamięci m.in. o konspiracji, życiu kulturalnym, artystycznym i naukowym w oflagu. Pismo zawierało jeszcze jedną ważną informację – pierwsze rozmowy o powstaniu takiego muzeum w Barlinku odbyły się już w 1975 r., a więc za dyrektorowania Paśnika²⁸. Do pisma dołączono zwięzły „Projekt organizacji i problematyki Muzeum Żołnierza Polskiego w Barlinku”. Lektura wyraźnie wskazuje, że został on uzgodniony z Krupą i *de facto* stanowił pomysł na nowy profil barlineckiej placówki. Wynika z niego bowiem, że oprócz upamiętnienia jeńców Woldenbergu muzeum miałyby gromadzić zabytki archeologiczne poświadczające *słowiński rodowód regionu*, dokumentować *walkę z germanizacją tych ziem aż do roku 1945* i lata pionierskie.

Inicjatywa szczecińskich Woldenberczyków wywołała sprzeciw ich kolegów z zarządu w Warszawie, który chciał, aby muzeum znajdowało się w Dobiegniewie, czyli tam, gdzie oflag. Jak zauważa Zdzisław Linkowski, w środowisku kombatanatów czytelne też były podziały polityczne jeszcze z czasów obozowych, a podjęcie każdej decyzji powodowało długie dyskusje i spory²⁹. Echa tego konfliktu znajdujemy w kolejnym piśmie, z września 1982 r., tym razem adresowanym bezpośrednio do gorzowskiego wojewody. Był to jednoznacznie wyrażony protest szczecinian wobec planów umieszczenia muzeum w Dobiegniewie. Jako argumentu użyto zlokalizowania placówki *w pobliżu trzody chlewnej* (jak wyżej wspomniano, znajdował się tam PGR, a konkretniej – chlewnia), co samo w sobie powodowało, że było to miejsce niegodne. Podnoszono także harmonijną współpracę z władzami Barlinka, dobre zaplecze turystyczne i – co bardzo ważne – przeznaczenie na cele muzealne budynku „Harcówki” (internatu po Zespole Szkół Zawodowych)³⁰.

Te pozytywne opinie o współpracy z władzami Barlinka miały swoje uzasadnienie. Otóż w lutym tego roku odbyła się w Barlinku narada z udziałem m.in. przedstawicieli władz wojewódzkich, dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki UW w Gorzowie Wielkopolskim Edwarda Korbana. Według jego słów UW zabezpieczył środki na remont „Harcówki”, a decyzja, by właśnie w Barlinku powstało

muzeum Woldenberczyków, zapadła podczas rozmów w Ministerstwie Kultury i Sztuki 10–11 lutego 1982 r., a więc niecały tydzień przed spotkaniem w Barlinku³¹. Niestety, Naczelnik Miasta i Gminy Julian Sawaściuk ostudził pozytywne nastroje – internat został już przekazany na cele edukacyjne (miały tam się uczyć dzieci w wieku wczesnoszkolnym). I sekretarz Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Barlinku Jan Kopij stwierdził, że sprawa wydaje się nieprzesądzona, a budynek „Harcówki” zostanie *przeznaczony na cel słuszny społecznie*. W podobnym tonie wypowiadali się pozostali uczestnicy spotkania, m.in. Zdzisław Linkowski z gorzowskiego muzeum oraz Kazimierz Zimnal (przewodniczący Krakowskiego Środowiska Woldenberczyków). Protokół kończył się cytatem z Lenina, ale żadną konkluzją³². Problem lokalowy próbowano rozwiązać, przekazując uchwałą z 5 czerwca 1982 r. dla muzeum tzw. Pałacyk Cebulowy, który miał być użytkowany tylko do 1985 r.³³ Jak wiemy, do jego objęcia nie doszło.

Znając dylematy środowiska byłych jeńców oflagu, Krupa przystąpił do działań mających na celu wypromowanie idei stworzenia muzeum w Barlinku. 31 maja 1982 r. otworzył wystawę poświęconą obozowi, która – według słów Kotańskiego – miała być wielkim sukcesem³⁴. Z Barlinka wystawa trafiła do Szczecina, a stamtąd miała pojechać do Piły i Słupska. Aby jeszcze bardziej rozpropagować ideę, Krupa przesłał 10 października 1982 r. do redakcji tygodnika „Ziemia Gorzowska” artykuł szczecinianki Joanny Kordus, pt. *Muzeum Żołnierza Wrześniowego czeka na siedzibę*, z prośbą o publikację³⁵.

Ostatecznie Barlinek przegrał bitwę o muzeum Woldenberczyków. Powstało ono w Dobiegniewie we wrześniu 1987 r.³⁶ Na etapie tworzenia dobiegniewskiej placówki przekazano tam z Barlinka część muzealiów jako depozyt, jednak

późniejsze próby ich odzyskania pozostały bez odpowiedzi³⁷. Powtórzyła się zatem historia z muzealiami wypożyczonymi wcześniej do Szczecina.

Zakończenie

Lata 80. XX w. to okres stagnacji i stopniowego wygaszania ambicji. Józef Krupa, który przez całe to dziesięciolecie kierował Muzeum Regionalnym w Barlinku, musiał borykać się z bieżącymi sprawami, a więc „walką” o nową siedzibę (np. budynek przy Rynku 4), podwyżką pensji (w 1981 r. zarabiał 5100 zł), brakami kadrowymi³⁸ czy wreszcie odpowiednim zabezpieczeniem pomieszczeń muzealnych przed czynnikami atmosferycznymi i włamaniami³⁹.

Na sprawy bieżące nałożyły się także krytyczne uwagi zgłaszane przez dyrekcję Muzeum w Gorzowie. Przez niemal całą dekadę do Barlinka przyjeżdżały z Gorzowa komisje kontrolne, które wskazywały na niedociągnięcia i wady w funkcjonowaniu Muzeum. Ponieważ nie były one w zadowalający sposób naprawiane, w maju 1985 r. dyrektor Muzeum Okręgowego w Gorzowie Wielkopolskim wystąpił do Naczelnika Miasta i Gminy w Barlinku (*via* UW w Gorzowie Wielkopolskim) o zwolnienie Krupy z zajmowanego stanowiska. Argumentowano, że nie radzi sobie z organizacją pracy, z zabezpieczaniem muzealiów i nie spełnia *ustawowych obowiązków muzealnych*⁴⁰. Pismo pozostało bez odpowiedzi, a Krupa pełnił funkcję dyrektora do końca lat 80.

Na obecny kształt Muzeum Regionalnego wielki wpływ wywarła kierująca placówką po Józefie Krupie Halina Fijałkowska. Wystrój zarówno placówki barlineckiej, jak i tej w Dziedzicach to jej dzieło, nadające obu miejscom wyjątkowy klimat. Fijałkowska kierowała Muzeum do 2008 r.

Obecnie Muzeum Regionalne w Barlinku to prężna placówka, dobrze kierowana i współpracująca ze społecznością lokalną. Jednak z racji braku formalnej samodzielności (jak wspomniano, funkcjonuje w ramach Barlineckiego Ośrodka Kultury) ma mocno ograniczone możliwości działania. Prezentuje głównie zbiory poświęcone historii miasta, a także związane z pochodzącym z Barlinka wybitnym szachistą – Emanuelem Laskerem.

Dzieje Muzeum to smutna historia gaszenia entuzjazmu, paternalistycznego i wyniosłego traktowania przez placówki stojące wyżej w hierarchii oraz wręcz modelowego braku zainteresowania i wsparcia przez miejscowy samorząd⁴¹. Muzeum, o którym w latach 60. i 70. XX w. pisała prasa ogólnopolska i regionalna, pod zarządem dwóch kolejnych

kierowników (Paśnika i Krupy), mogło osiągnąć status dobrze prosperującej, świetnie zaopatrzonej i wyjątkowej w skali nawet ponadregionalnej instytucji kultury. Niestety, jasno wyczuwalna niechęć dyrektora Muzeum Narodowego w Szczecinie Władysława Filipowiaka, przywłaszczenie zbioru Flukowskiego przez szczecińską bibliotekę, ulokowanie muzeum Woldenberczyków w Dobiegniewie, wreszcie przejście przez tę placówkę muzealiów związanych z oflagiem, przy irracjonalnej beczynności władz miasta, sukcesywnie ograbiały barlineckie Muzeum z najcenniejszych zabytków. Miało to swoje konsekwencje społeczne. *Muzeum Stefana Flukowskiego, przejęła Książnica Pomorska, a ludzie tracili chęć do działania*⁴² – wspominała Romana Kaszczyca.

Streszczenie: W pierwszej części artykułu przybliżono historię powołania i pierwszych 15 lat funkcjonowania Muzeum Regionalnego w Barlinku na tle sytuacji muzealnictwa regionalnego. Działalność Muzeum opierała się na aktywności założyciela Czesława Paśnika. Pod koniec kierowania przez niego placówką, a następnie w czasach jego następcy – Józefa Krupy Muzeum otrzymało szansę pozyskania wyjątkowych zbiorów i stania się placówką o ogólnopolskim charakterze – przejmując spuściznę po pisarzu, członku przedwojennej grupy „Kwadryga” Stefanie

Flukowskim. Następnie próbowano zorganizować wystawę i muzeum Woldenberczyków (polskich oficerów jeńców Oflagu II C w Woldenbergu/Dobiegniewie). W obu tych przypadkach inicjatywy zostały storpedowane przez instytucje „centralne” – Wojewódzką i Miejską Bibliotekę Publiczną w Szczecinie oraz organizację byłych więźniów Woldenbergu. Dostrzec możemy paternalistyczne i protekcyjne traktowanie muzeum w Barlinku przez te instytucje, bez liczenia się z lokalnymi potrzebami i uwarunkowaniami historyczno-społecznymi. Dwuznaczna postawa

tych ośrodków, połączona z niejasnymi okolicznościami przejęcia zbiorów, miała swoje krótko- i długofalowe skutki, przede wszystkim w postaci zubożenia oferty barlineckiego Muzeum.

Słowa kluczowe: muzealnictwo na Pomorzu Zachodnim, muzealnictwo na Ziemi Lubuskiej, muzeum w Barlinku, historia Barlinka.

Przypisy

- ¹ Książnica Pomorska w Szczecinie (dalej: KP), Teka Maria Flukowska. Muzeum w Barlinku (dalej: TMF), sygn. 2135 (poszczególne rękopisy niepaginowane), Czesław Paśnik do Marii Flukowskiej, 9.10.1972.
- ² *Ibidem*, List Tadeusza Michalczyka do Marii Flukowskiej, 21.01.1973.
- ³ KP, Zbiór Marii Flukowskiej (dalej: MF), sygn. 2135, List Czesława Paśnika do Marii Flukowskiej, 20.02.1973.
- ⁴ *Ibidem*, List Czesława Paśnika do Marii Flukowskiej, 29.11.1973. W liście tym po raz pierwszy Paśnik użył określenia „Muzeum Stefana Flukowskiego”, wkrótce też w korespondencji zaczął posługiwać się ekslibrisami „Muzeum Stefana Flukowskiego Barlinek”, wykonanymi techniką linorytu przez Józefa Krupę (późniejszego, po odejściu Paśnika, dyrektora Muzeum).
- ⁵ Archiwum Muzeum Regionalnego w Barlinku (dalej: AMRB), Teczka „Materiały dotyczące zbiorów Stefana Flukowskiego”, Protokół spisany dnia 31 maja 1974 r. w Urzędzie Miasta i Gminy Barlinek w sprawie przekazania – przejęcia zbiorów Stefana i Marii Flukowskich.
- ⁶ *Ibidem*, „Skoroszyt Materiały dotyczące zbiorów Stefana Flukowskiego”, List Marii Flukowskiej do Czesława Paśnika z 28 stycznia 1974.
- ⁷ C. Paśnik, *Kronika XXX-lecia Barlinka (ważniejsze wydarzenia okresu powojennego)*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 19.
- ⁸ KP, MF, sygn. 2135, List Waldemara Patrzyka do Marii Flukowskiej, 3.11.1973.
- ⁹ Archiwum Państwowe w Szczecinie (dalej: APS), Muzeum Narodowe w Szczecinie (dalej: MNS), Nadzór i korespondencja z muzeami regionalnymi 1967-1979, sygn. 189, Pismo dyr. MNS do Naczelnika Miasta Barlinka z 5 kwietnia 1974.
- ¹⁰ *Ibidem*, Pismo Czesława Paśnika do dyr. MNS z 2 kwietnia 1974. Chodzi o znajdujący się przy ul. Strzeleckiej (obecnie nie pod nr. 23) Pałacyk Cebulowy, dziś w prywatnych rękach. Na Muzeum Stefana Flukowskiego zostało przygotowane wkrótce pomieszczenie w byłej siedzibie Komitetu Miejskiego PZPR przy ul. Lipowej, jednak stosunkowo niewielka powierzchnia ekspozycyjna, a zapewne i przejęcie zbiorów przez Książnicę Pomorską w Szczecinie zdezaktualizowało inicjatywę. R. Kaszczyk, *Towarzystwo Miłośników Barlinka 1969-2009. Fakty, wspomnienia, refleksje...*, Barlinek 2009, s. 12.
- ¹¹ Inaczej widział to Józef Krupa, który w piśmie do Urzędu Wojewódzkiego w Gorzowie (o którym mowa niżej) stwierdził, że zbiory zostały wypożyczone w 1976 r. z okazji Dni Oświaty, Książki i Prasy.
- ¹² A. Borysowska, *Z kolekcji domowych do zbiorów publicznych – księgozbiory pisarzy w Muzeum Literackim Książnicy Pomorskiej w Szczecinie*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2019, nr 9 (12), cz. 2, s. 86. Tu autorka błędnie podaje nazwę teczek zagadnieniowej dotyczącej organizacji Sali Stefana Flukowskiego.
- ¹³ KP, Teka zagadnieniowa „Materiały dotyczące organizacji Sali Stefana Flukowskiego” (rkps), brak sygn., Wykaz dalszej partii spuścizny po S. Flukowskim otrzymanej od dr. Haliny Leszczyńskiej w 1979.
- ¹⁴ Paśnik odszedł na emeryturę 28 lutego 1979 r. 1 marca na jego miejsce zatrudniono Iwonę Mantaj, co wywołało pewną reakcję Muzeum w Gorzowie Wlkp. 30 marca dyrektor gorzowskiej placówki Zdzisław Linkowski wysłał dwa pisma – do Urzędu Wojewódzkiego w Gorzowie (Wydział Kultury) oraz do Naczelnika Miasta i Gminy w Barlinku z napomnieniem, że każdorazowo taka nominacja powinna być konsultowana z dyrekturą muzeum wojewódzkiego. Zob. Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim (dalej: MGW), Teczka Muzeum w Barlinku lata 1979-81, sygn. 15/7, k. 109, 110. Mantaj pracowała krótko, jej miejsce zajął Józef Krupa.
- ¹⁵ Pierwsze linorytowe grafiki Józef Krupa wykonał dla Muzeum przy okazji wydania „Jantarowych Szlaków” poświęconych Barlinkowi (1975). Rozmowa z Józefem Krupą, 4.06.2021 (nagranie w zbiorach autora).
- ¹⁶ KP, Teka zagadnieniowa „Sala Stefana Flukowskiego” (rkps), brak sygn., Pismo Józefa Krupa do Stanisława Krzywickiego z 28 października 1980.
- ¹⁷ *Ibidem*, Teka zagadnieniowa „Materiały dotyczące organizacji Sali Stefana Flukowskiego” (rkps), brak sygn., Pismo Stanisława Krzywickiego do Józefa Krupa z 4 listopada 1980; zob. też: AMRB, Skoroszyt „Materiały dotyczące zbiorów Stefana Flukowskiego”, brak sygn. (w piśmie pomyłona data korespondencji z Barlinka).
- ¹⁸ KP, Teka zagadnieniowa „Materiały dotyczące organizacji Sali Stefana Flukowskiego” (rkps), brak sygn., Pismo Naczelnika Miasta i Gminy w Barlinku do Stanisława Krzywickiego z 22 maja 1981. W piśmie tym znajdziemy potwierdzenie niewiedzy barlineckich działaczy o donacji Flukowskiej: (...) *zbiory te zostały przekazane protokółarnie przez P. Marię Flukowską do w/w muzeum. Natomiast Wasza biblioteka nie dysponuje żadnym dokumentem, który sankcjonowałby przekazanie eksponatów z Barlinka do Szczecina*.
- ¹⁹ AMRB, Skoroszyt „Materiały dotyczące zbiorów Stefana Flukowskiego”, brak sygn., Pismo Józefa Krupa do Urzędu Wojewódzkiego w Gorzowie Wlkp. z 16 kwietnia 1984.
- ²⁰ Halina Leszczyńska była pasierbicą Stefana Flukowskiego.
- ²¹ KP, MF, sygn. 2135, Akt przekazania Biblioteki Głównej im. S. Staszica w Szczecinie zbiorów po Stefanie i Marii Flukowskich przez Halinę Leszczyńską zamieszkałą w Warszawie Plac Konstytucji 2 m 12.
- ²² A. Borysowska, *op. cit.*, s. 86.
- ²³ Rozmowa ze Zdzisławem Linkowskim, 5.06.2021 (w zbiorach autora).
- ²⁴ KP, MF, sygn. 2135, List Haliny Waseckiej do Marii Flukowskiej, 3.03.1976.
- ²⁵ Rozmowa z Haliną Wasecką, 19.05.2021 (w zbiorach autora).
- ²⁶ Rozmowa z Józefem Krupą, 4.06.2021.
- ²⁷ Stowarzyszenie rozpoczęło działalność po likwidacji szkoły w 2004 r. Założono tam Muzeum Wojskowości, Szkolnictwa i Wsi, zajmujące całe jedno piętro dawnej szkoły. Formalnej zależności między Muzeum w Barlinku a Muzeum w Dziedzicach nigdy nie było, jednak z racji podobnych zainteresowań i bliskości

- barlinecka placówka od samego początku „opiekowała” się merytorycznie Dziedzicami. W dowód docenienia jej udziału w powstaniu placówki w Dziedzicach 26 stycznia 2006 r. Muzeum w Barlinku otrzymało od Burmistrza Miasta i Gminy Barlinek wyróżnienie za „uruchomienie Filii Muzeum w Dziedzicach” (dyplom w zbiorach Muzeum w Barlinku).
- ²⁸ MGW, Teczka Muzeum w Barlinku 1984-85, sygn. 15/6, Pismo Środowiska Woldenbergczyków w Szczecinie do Urzędu Wojewódzkiego w Gorzowie z 20 października 1981, k. 12-14. Zob. też: P. Słowiński, *Ocalić pamięć. Muzeum Woldenbergczyków w Dobiegniewie – organizacja, działalność, zbiory*, „Język. Religia. Tożsamość” 2011, nr 5, s. 210. Autor nie poświęca Muzeum w Barlinku i jego planom nic więcej poza krótką wzmianką.
- ²⁹ Rozmowa ze Zdzisławem Linkowskim, 5.06.2021.
- ³⁰ MGW, Teczka Muzeum Regionalne z Barlinku 1983-88, sygn. 15/10, Pismo Środowiska Woldenbergczyków do Wojewody Gorzowskiego z 27 września 1982, s. nlb.
- ³¹ Istotnym fragmentem jego wystąpienia była jednoznacznie wyrażona opinia, że spuścizna po Flukowskim musi wrócić do Barlinka.
- ³² MGW, Teczka Muzeum w Barlinku 1984-85, sygn. 15/6, Protokół nr 1/1982 z narady odbytej w dniu 17 lutego 1982 roku, na temat rozwoju Muzeum Regionalnego w Barlinku, k. 63-61.
- ³³ Dowiadujemy się tego z Pisma Komisji Współpracy Międzynarodowej Woldenbergczyków do dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki UW w Gorzowie z 17 czerwca 1982. Zob. *ibidem*, k. 47-48.
- ³⁴ *ibidem*, Zarząd Wojewódzki ZBOWiD do J. Krupa, 22.06.1982, k. 46.
- ³⁵ AMRB, Skoroszyt „Kronikarstwo”, teczka 5, Pismo J. Krupa do redakcji tygodnika „Ziemia Gorzowska” z 18 października 1982, s. nlb. Tutaj także mps artykułu.
- ³⁶ M. Różańska, *Muzeum Woldenbergczyków w Dobiegniewie*, „Rocznik Lubuski” 2005, t. 31, cz. 1, s. 137.
- ³⁷ Rozmowa z Wiesławą Skierską, 4.06.2021 (w zbiorach autora).
- ³⁸ Prośbę o zatrudnienie dodatkowych osób Józef Krupa wysłał do UW w Gorzowie już w lutym 1981 r. (MGW, Teczka Muzeum w Barlinku lata 1979-81, sygn. 15/7, Pismo Józefa Krupa do Wydz. Kultury i Sztuki UW w Gorzowie z 27 lutego 1981, k. 43). W 1984 r. zatrudniono na stanowisku przewodnika muzealnego Wiesławę Skierską (z d. Stasiak), która jednak pracowała krótko. We wrześniu 1984 r. odbyła ona szkolenie w Muzeum w Gorzowie Wielkopolskim, jednak w 1988 r. odeszła do pracy w bibliotece. W 2008 r. ponownie wróciła do Muzeum, którym kieruje do dzisiaj. Rozmowa z Wiesławą Skierską, 4.06.2021.
- ³⁹ W nocy z 6 na 7 września 1982 r. do budynku Muzeum włamał się chory psychicznie mąż pracownicy tej instytucji, który zabarykadował się od wewnątrz, a następnie podpalił rozłożone na gablotach gazety. Na szczęście nie doszło do znaczniejszych strat w zabytkach. Zob. MGW, Teczka Muzeum w Barlinku 1984-85, sygn. 15/6, Notatka służbowa w sprawie pożaru w Muzeum w Barlinku, k. 39, 40.
- ⁴⁰ *ibidem*, Wniosek o odwołanie kierownika Muzeum Regionalnego w Barlinku, k. 26.
- ⁴¹ O braku „dobrej atmosfery” w połowie lat 70. we władzach Barlinka wspominał m.in. były dyrektor Muzeum w Gorzowie Wielkopolskim, Zdzisław Linkowski. Rozmowa ze Zdzisławem Linkowskim, 5.06.2021.
- ⁴² R. Kaszczyk, *op. cit.*, s. 18.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Szczecinie
 Archiwum Muzeum Regionalnego w Barlinku
 Archiwum Państwowe w Szczecinie
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 Zbiór Bogdana Frankiewicza
 Książnica Pomorska w Szczecinie
 Teka Maria Flukowska. Muzeum w Barlinku
 Teka zagadnieniowa „Materiały dotyczące organizacji Sali Stefana Flukowskiego”
 Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim
 Teczka Muzeum Regionalne z Barlinku 1983–88
 Teczka Muzeum w Barlinku 1984–85
 Teczka Muzeum w Barlinku lata 1979–81
 Rozmowa z Haliną Wasecką, 19.05.2021
 Rozmowa z Józefem Krupą, 4.06.2021
 Rozmowa z Wiesławą Skierską, 4.06.2021
 Rozmowa ze Zdzisławem Linkowskim, 5.06.2021

Opracowania

(bros), *Propozycje godne zastanowienia – Muzeum Regionalne. Dla utrwalenia naszych dziejów*, „Głos Szczeciński” 5 IV 1973.
 „Prywatne” hobby Czesława Paśnika, „Kurier Szczeciński” 17-18 III 1963, nr 64.
 Borysowska Agnieszka, *Z kolekcji domowych do zbiorów publicznych – księgozbiory pisarzy w Muzeum Literackim Książnicy Pomorskiej w Szczecinie*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2019, nr 9 (12), cz. 2, s. 83-96.
 Dudek Antoni, Paczkowski Andrzej, *Polska, w: Czekiści. Organy bezpieczeństwa w europejskich krajach bloku sowieckiego 1944-1989*, Krzysztof Persak, Łukasz Kamiński (red.), Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 393-468.
 Kaszczyk Romana, *Towarzystwo Miłośników Barlinka 1969-2009. Fakty, wspomnienia, refleksje...*, Towarzystwo Miłośników Barlinka, Barlinek 2009.
 Midura Franciszek, *Rozwój muzealnictwa w okresie czterdziestolecia PRL*, „Muzealnictwo” 1986, nr 33, s. 3-8.
 Paśnik Czesław, *Barlineckie muzea*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 10-12.
 Paśnik Czesław, *Kronika XXX-lecia Barlinka (ważniejsze wydarzenia okresu powojennego)*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 12-19.

Piskorski Czesław, *Czesław Paśnik – regionalista*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 37-39.
Prywatne muzeum dokumentów polskości, „Słowo Powszechne” 17 VIII 1970, nr 196.
Prywatne muzeum, „Wrocławski Tygodnik Katolików” 10 IX 1967.
Rembacka Katarzyna, *Początek. Polscy mieszkańcy Mętna w 1945 r.*, „Rocznik Chojeński” 2020, t. 12, s. 19-28.
Różańska Mariola, *Muzeum Woldenbergczyków w Dobiegniewie*, „Rocznik Lubuski” 2005, t. 31, cz. 1, s. 134-144.
Skrycki Radosław, *Czesława Paśnika diagnoza stanu muzealnictwa w powiecie myśliborskim (1973)*, „Civitas et Museum. Rocznik Muzeum Pojezierza Myśliborskiego w Myśliborzu” 2022, t. 1 (w druku).
Słowiński Przemysław, *Ocalić pamięć. Muzeum Woldenbergczyków w Dobiegniewie – organizacja, działalność, zbiory*, „Język. Religia. Tożsamość” 2011, nr 5, s. 209-227.
Tylko Barlinek posiada prywatne muzeum, „Express Wieczorny” 9 II 1963, nr 33.

dr hab. Radosław Skrycki, prof. ucz.

Historyk, regionalista, specjalizuje się w historii kartografii nowożytnej oraz historii Pomorza Zachodniego i historycznej Nowej Marchii. Pracownik Instytutu Historycznego Uniwersytetu Szczecińskiego, przewodniczący Zespołu Historii Kartografii Polskiej Akademii Nauk, redaktor naczelny „Przeglądu Zachodniopomorskiego” i „Rocznika Chojeńskiego”; radoslaw.skrycki@usz.edu.pl.

Word count: 4 700; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 42

Received: 02.2022; **Reviewed:** 03.2022; **Accepted:** 04.2022; **Published:** 01.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0016.2307

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Skrycki R.; MUZEUM STRACONYCH SZANS (60 LAT MUZEUM REGIONALNEGO W BARLINKU, CZ. 2). Muz., 2023(64): 2-8

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 15-22
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2023
data recenzji – 02.2023
data akceptacji – 02.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0016.2878

MUZEUM KULTURY ŁEMKOWSKIEJ W ZYNDRANOWEJ

MUSEUM OF LEMKO CULTURE AT ZYNDRANOWA

Roman Drozd

Instytut Historii Akademii Pomorskiej w Słupsku
ORCID 0000-0003-0169-7295

Abstract: In 1947, as the result of the Vistula Operation, Lemkos were resettled to the Western and Northern Territories of Poland, this making them abandon their material possessions which remained at their former domicile prone to devastation. Certain Lemkos resented those developments to the extent that following 1956 some returned to their native land, determined to save their tangible and intangible culture. Amateur artistic projects were revived, and it was decided that traces of Lemko tangible heritage were to be taken care of. This led to the concept of creating an ethnographic Lemko museum. In 1968, using Teodor Gocz's

farmstead at Zyndranowa, a memento hall was created; it later assumed the name of the Museum of Lemko Culture. The institution continuously faced challenges: it lacked financing and factual supervision for its operation. Despite this, the Museum collection continued growing, and new buildings were safeguarded for the purpose. The Museum's creators aimed not only at preserving and displaying traces of Lemko tangible heritage, but also at maintaining bonds of the displaced Lemkos with their former homeland. With time, the Museum also began playing an important role in preserving the Lemko ethnic identity.

Keywords: Museum of Lemko Culture, Lemkos, Ukrainians, Communist Poland (PRL), Zyndranowa, Teodor Gocz.

W polityce narodowościowej Polski Ludowej dominowała koncepcja przekształcenia jej w państwo monoetniczne. Cel ten zamierzano osiągnąć poprzez wysiedlenie z Polski mniejszości narodowych, a następnie asymilację tych, którzy nadal przebywaliby na jej terytorium. Tymi działaniami objęto także ludność łemkowską, którą najpierw wysiedlono w latach 1944–1946 na Ukrainę sowiecką (ok. 95 tys. osób), a tych, co pozostali (ok. 35 tys. osób), posądzono o współpracę z podziemiem ukraińskim i deportowano w 1947 r. w ramach akcji „Wisła” na Ziemię Zachodnie i Północne Polski. W Polsce łemkowie zamieszkiwali głównie Beskid Niski oraz wschodnią część Beskidu Sądeckiego – teren ten

określano łemkowszczyzną. Była to ludność o nieskrystalizowanym jeszcze poczuciu tożsamości narodowej. Część z niej opowiadała się za przynależnością do narodu ukraińskiego (orientacja proukraińska), a część – do narodu rosyjskiego (orientacja moskalofilska). W II Rzeczypospolitej łemków traktowano jako odrębną grupę etniczną i podtrzymywano wśród nich tendencje antyukraińskie. Z kolei polskie władze komunistyczne uznały ich za etniczną grupę ukraińską. Obecnie w Polsce uważani są za grupę etniczną, w której nadal istnieją: orientacja proukraińska, reprezentowana przez Zjednoczenie łemków, oraz orientacja prołemkowska (karpatorusińska), na czele głównie ze Stowarzyszeniem łemków,



1. Zagroda muzealna w Zydranowej, 2021, fot. Roman Drozd

1. Museum farmstead at Zydranowa, 2021, Photo Roman Drozd

opowiadającym się za ich odrębnością narodową. Podkreślić należy, że jedni i drudzy dążą do zachowania swego języka i kultury. Niemniej znaczna część Łemków uległa polonizacji i nie utożsamia się ze swym etnicznym pochodzeniem¹.

Łemkowie zostali zmuszeni do pozostawienia na miejscu dorobku swoich pokoleń. Nieliczni, którzy nie opuścili tych terenów, ze względów ekonomicznych (praca na kolei i przy wydobyciu ropy naftowej) nie byli w stanie zabezpieczyć mienia łemkowskiego. Brakowało środków finansowych, a także obawiano się, że tego typu działania mogą skazać ich na deportację. Ratunkiem dla kultury materialnej Łemków mógł być mecenat państwa, które jednak, poza przejęciem majątku poukraińskiego, w tym łemkowskiego, na rzecz Skarbu Państwa, nie było zainteresowane jego zabezpieczeniem (z wyjątkiem kilku cerkwi oraz niektórego wyposażenia cerkiewnego, głównie ikon²). Z tego powodu opuszczone cerkwie, kapliczki, cmentarze, ale także domostwa, budynki gospodarcze wraz z wyposażeniem zostały narażone na świadomą i nieświadomą dewastację³. Poprawę ich losu mógł przynieść powrót dawnych gospodarzy, ale temu stanowczo sprzeciwiały się władze. Dopiero po 1956 r., kiedy złagodzono politykę wobec ludności ukraińskiej, w tym łemkowskiej, pojawiła się możliwość powrotów, z czego skorzystało ok. 5 tys. Łemków⁴.

Powroty wysiedlonych Łemków przyczyniały się do odradzania się w ograniczonym stopniu kultury łemkowskiej, ale nie mogły zapobiec dewastacji nieruchomości. Ze względu na małą liczbę Łemków, brak odpowiednich środków materialnych, a także praw majątkowych głównie opieką otoczono miejsca kultu religijnego, zwłaszcza cerkwie, przydrożne kapliczki, ale nie opuszczone budynki. Przybyli działacze łemkowscy najpierw zajęli się organizacją amatorskiego ruchu artystycznego. Zakładano zespoły łemkowskie, które występowały w okolicznych wsiach, podtrzymując miejscowych Łemków na duchu i zaspokajając chociaż w ograniczony sposób podstawowe potrzeby w rodzimej kulturze. Starano się

także wznowić nabożeństwa religijne w obrządku greckokatolickim lub prawosławnym. Wraz z powstaniem zespołów artystycznych zaczęto gromadzić łemkowskie stroje ludowe. Na tym polu zasłynął Paweł Stefanowski z Bielanki, który w 1964 r. w zaadaptowanej stodole bez zgody władz urządził wystawę strojów łemkowskich⁵.

O wiele trudniej przedstawiała się sprawa z ochroną budynków mieszkalnych i gospodarczych. Dostrzegli to działacze łemkowscy, którzy postanowili utworzyć muzeum łemkowskie. 17 sierpnia 1968 r. w trakcie narady w Bielance zdecydowano o powstaniu Muzeum Regionalnej Kultury Łemkowskiej, w skład którego miały wejść obiekty: cerkiew w Bartnem, zagroda w Zydranowej oraz kurna chata w Pielgrzymce. Powołano także Radę Muzeum w składzie: Michał Doński, Grzegorz Pecuch, Paweł Stefanowski, Teodor Gocz, Jarosław Polański, Leon Gal i Jarosław Merena⁶. Przy czym siedzibą muzeum miało być Bartne, a pozostałe obiekty – jego filiami⁷. Starania te nie zostały wsparte ze względów finansowych przez Zarząd Główny Ukraińskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego w Warszawie oraz Ministerstwo Kultury, które nie było zainteresowane istnieniem takiej placówki. Jak stwierdza Stefanowski, czynny udział w tworzeniu muzeum wzięli: Gal, Gocz, Stefanowski i Teodor Kuziak z Bartnego⁸.

Brak wsparcia nie zniechęcił pomysłodawców do powołania muzeum. W 1968 r., po przeprowadzeniu się Gocza do nowego domu, pojawiła się kwestia zagospodarowania zwolnionej zagrody (chyży). Za namową Stefanowskiego zgodził się on na utworzenie tam placówki muzealnej, którą nazwano Izbą Pamiątek Kultury Łemkowskiej⁹. Niemniej posługiwano się także nazwą Muzeum Regionalnej Kultury Łemkowskiej. Stefanowski został przewodniczącym Rady Muzealnej, a T. Gocz – jej opiekunem¹⁰. Jednak nie podjęto kroków, aby nadać muzeum status prawny. Maria Gocz uważa, że nie zrobiono tego, gdyż nie orientowano się, jak taka placówka ma działać¹¹. Brak umocowania prawnego

uniemożliwiało pozyskiwanie środków na działalność, ale też utrudniał władzom jej likwidację, gdyż była ona prywatną własnością Gocza.

Początkowo w skład Izby wchodziły wraz z wyposażeniem: budynek mieszkalno-gospodarczy z 1860 r. (chyża), koniusznia z 1924 r. i chlewik z 1934 r. W chyży przygotowano trzy sale ekspozycyjne. W głównym pomieszczeniu mieszkalnym wystawiono m.in. meble i narzędzia gospodarstwa domowego, warsztat tkacki oraz stroje ludowe. Z kolei w sieni zgromadzono m.in. drewniane misy, żarna, narzędzia stolarskie, wagi. Natomiast w trzeciej sali urządzono ekspozycję poświęconą pisarzowi wiejskiemu¹². Z czasem w pomieszczeniach gospodarczych zgromadzono narzędzia gospodarcze, a w koniuszni – eksponaty poświęcone bitwie o Przełęcz Dukielską z 1944 r., w której udział w szeregach Armii Czerwonej wzięli Łemkowie.

Powiększanie się ekspozycji, w tym o militaria, spowodowało, że w 1974 r. Rada Muzeum zmieniła nazwę placówki na Muzeum Kultury Łemkowskiej i Pamięci Wojennej¹³. Podjęto także decyzję o budowie pomnika upamiętniającego poległych żołnierzy sowieckich i czechosłowackich w bitwie o Przełęcz Dukielską. Na uroczystość odsłonięcia zaproszono nie tylko miejscowe władze, lecz także z Czechosłowacji i Związku Sowieckiego, tym samym nadając jej charakter międzynarodowy. Aby do tego nie dopuścić, władze postanowiły pomnik zburzyć. 1 grudnia 1976 r. został on przez saperów wysadzony w powietrze. Podczas wybuchu uszkodzeniu uległy dom mieszkalny Goczów oraz poszycie budynków muzealnych¹⁴. Jednocześnie dokonano konfiskaty zgromadzonych w muzeum militariów¹⁵, co miało skutkować likwidacją tej ekspozycji. Niemniej wysadzenie pomnika

i konfiskata militariów nie zniechęciły Gocza do dalszej działalności muzealnej. Mimo że – jak sam przyznawał – było to dla niego bardzo traumatyczne przeżycie¹⁶, nie zrezygnował z dalszego gromadzenia militariów, które stanowią obecnie pokaźną kolekcję, a sprawa wysadzenia pomnika przyczyniła się do popularyzacji samego muzeum. Temu rozgłosowi starała się zapobiec Służba Bezpieczeństwa w Krośnie, która opracowała specjalny plan operacyjny pod kryptonimem „Pomnik”¹⁷.

Rodzi się pytanie, dlaczego władze nie wykorzystały kwestii pomnika i zgromadzonych militariów do likwidacji muzeum. Dysponowały przecież odpowiednimi środkami i możliwościami. Z dostępnych dokumentów wynika, że już na początku lat 70. XX w. przymierzały się do tego. Opracowały plan przejęcia zbiorów przez muzea w Rzeszowie i Łańcucie pod pretekstem konserwacji zbiorów¹⁸. Zamierzenia tego jednak nie zrealizowano, tak samo jak planu przeniesienia budynków muzealnych do skansenu w Sanoku, na co zgody nie wyraził Gocz¹⁹. Możemy założyć, że władze centralne traktowały muzeum jako mniejsze zło. W przeciwieństwie do władz lokalnych, które skłaniały się do likwidacji, gdyż jego istnienie stwarzało dla nich tylko problemy. Funkcjonowaniu i ochronie muzeum mógł jednak sprzyjać fakt, że Gocz był tajnym współpracownikiem Służby Bezpieczeństwa, o pseudonimie Pietrek²⁰. Do tego niepozbieranie od zwiedzających opłat za wstęp nie dawało władzom pretekstu do wysunięcia zarzutu o nieprawidłowości finansowe²¹.

Muzeum borykało się stale z brakiem pieniędzy. Była to placówka prywatna, co zdaniem władz uniemożliwiało jej finansowanie. Dlatego Rada Muzeum podejmowała różne



2. Koniusznia, 2021, fot. Roman Drozd

2. Stable, 2021, Photo Roman Drozd



3. Wystawa szat liturgicznych, 2021, fot. Roman Drozd

3. Exhibition of vestment, 2021, Photo Roman Drozd

działania, aby zdobyć środki. Sprzyjały temu zmiany polityczne w Polsce wywołane powstaniem Solidarności. Na wniosek Rady Muzeum 29 kwietnia 1983 r. Wojewódzki Konserwator Zabytków w Rzeszowie wpisał zagrodę muzealną do rejestru zabytków²². Tym sposobem otrzymano fundusze na wykonanie prac konserwatorskich części zbiorów oraz niezbędnych remontów budynków muzealnych. To nieco poprawiło sytuację muzeum, ale nie rozwiązywało problemu jego finansowania.

Lepsze czasy dla muzeum nastąpiły po zmianach ustrojowych w Polsce po 1989 r. Nawiązano współpracę z Muzeum Braterstwa Broni w Dukli oraz Urzędem Miasta i Gminy w Dukli. Pozwoliło to na zatrudnienie pracownika oraz pozyskanie środków finansowych na konserwację części zbiorów oraz pozyskanie nowych obiektów. W 1993 r. przeniesiono na teren muzeum drewniany budynek z Tylawy oraz wiatrak z Wapiennego. W 1994 r. pozyskano chatę po rodzinie żydowskiej Zalmanów w Zyndranowej, w której zorganizowano wystawę judaików. Gocz uczęszczał z ich synem Samuelem do szkoły podstawowej, póki Niemcy nie wywieźli całej rodziny. Stąd wynikała potrzeba zabezpieczenia chaty i pamięci po sąsiadach. Jest to jedyna w Polsce wiejska placówka muzealna poświęcona Żydom. W uroczystości jej otwarcia brał udział prof. Samuel P. Oliner z USA, potomek rodziny Zalmanów²³.

Umowa z samorządem dukielskim obowiązywała do lipca 1994 r. Władze gminy, tłumacząc się brakiem środków

finansowych, nie zgodziły się na jej przedłużenie²⁴. Ponieważ muzeum nie dysponowało odpowiednimi funduszami, Rada zdecydowała się na zawieszenie jego działalności²⁵. Pojawiło się przed nim widmo stopniowej likwidacji. Nie godząc się z taką możliwością, Rada postanowiła powołać stowarzyszenie, które zajęłoby się prowadzeniem placówki. W 1995 r. utworzono Towarzystwo na Rzecz Rozwoju Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zyndranowej (TRMKŁwZ). Zmieniono także nazwę placówki na Muzeum Kultury Łemkowskiej (MKŁ) w Zyndranowej²⁶. Dotychczasowa Rada Muzeum została rozwiązana, a jej miejsce zajął Zarząd (zwany także Radą), którego przewodniczącym mianowano Gocza²⁷. Powstałe Towarzystwo stało się opiekunem placówki, ale nie jej właścicielem, którym nadal był Gocz²⁸.

Powołanie stowarzyszenia stwarzało nowe możliwości dla rozwoju muzeum. Dzięki przychylności dyrektora Muzeum Okręgowego w Krośnie Artura Baty w 1996 r. obie placówki muzealne podpisały umowę, na mocy której muzeum krośnieńskie obejmowało opieką merytoryczną zyndranowską placówkę. Niemniej Gocz zachowywał prawo własności do zagrody i jej wyposażenia oraz gruntów²⁹. Umowa pozwoliła zatrudnić dwóch pracowników na pół etatu oraz rozpoczęto inwentaryzację zbiorów i prace konserwatorskie³⁰. W 1998 r. pozyskano także kolejny obiekt – kuźnię cygańską, nowe ekspozyty, w tym wyroby kowalskie. Wydawało się, że już nic nie zagraża istnieniu MKŁ. Niestety zmiana na stanowisku dyrektora Muzeum Okręgowego w Krośnie spowodowała

wypowiedzenie umowy. Tłumaczono to brakiem oddziały etnograficznego w placówce krośnieńskiej oraz zbytnią odległością dzielącą Zydranową od Krosna, co miało utrudniać prawidłową kontrolę i opiekę nad muzeum³¹. TRMKŁwZ, nie godząc się z taką decyzją, bezskutecznie zwróciło się o pomoc do instytucji samorządowych i państwowych³². Sytuacja muzeum znów była dramatyczna, ale już nie taka, jak w latach poprzednich. Istnienie TRMKŁwZ dawało szansę na pozyskanie środków finansowych, a oprócz tego nie zamknięto muzeum dla zwiedzających, co przynosiło niewielki dochód. Staraniem stowarzyszenia pozyskano dofinansowanie z Ministerstwa Kultury i Sztuki na przedsięwzięcia kulturalne, zwłaszcza na święto „Od Rusal do Jana” i na wydawanie rocznika „Zahoroda”³³. Po przekazaniu w 2002 r. przez Gocza swoich praw do MKŁ na rzecz TRMKŁwZ pojawiły się jeszcze większe możliwości zdobywania środków finansowych³⁴. Największym z nich było pozyskanie funduszy z Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Podkarpackiego na lata 2007–2013. Pozwoliły one na oddanie do użytku w 2012 r. murowanego pawilonu wystawowego (ekspozycja strojów i malarstwa), w którym znalazły się także pomieszczenia administracyjne oraz biblioteka z czytelnią. Przeprowadzono konserwację chyży oraz wyłożono kostką ścieżki komunikacyjne³⁵. Od 2005 r. samorząd dukieński finansuje w okresie turystycznym pół etatu dla przewodnika po muzeum³⁶. MKŁ obecnie utrzymuje się z pozyskanych grantów oraz biletów wstępu (kilkanaście tysięcy zwiedzających rocznie). Zdaniem Bohdana Gocza środki te w minimalnym zakresie zabezpieczają funkcjonowanie placówki³⁷. Nadmienić należy, że w 2004 r. Teodor Gocz ze względu na wiek i stan zdrowia zrezygnował z funkcji przewodniczącego, a miejsce to zajął jego syn Bohdan Gocz. W 2019 r. minister kultury i dziedzictwa narodowego zatwierdził regulamin MKŁ³⁸.

Przez cały okres funkcjonowania placówki muzealnej w Zydranowej gromadzono w niej nowe obiekty i ekspozyty. Należą do nich: chyża z częścią gospodarczą, koniusznia, budynek świetlicy wiejskiej, kuźnia, kaplica z przełomu XIX i XX w., wiatrak, mała karczma, chlewik, murowany pawilon wystawowy oraz chata żydowska³⁹. Oprócz wspomnianych budynków na terenie muzeum znajdują się także inne, mniejsze ekspozyty, ale bardzo ciekawe. Są to: kierat, żuraw studzienny, trak, kilka starych uli oraz przeniesiona z nieistniejącej wsi Czarne kamienna kapliczka przydrożna⁴⁰. Moim zdaniem największe wrażenie robi kolekcja krzyży ze zniszczonych cerkwi i cmentarzy łemkowskich. Prezentowane są na dwóch drewnianych ścianach, stąd potocznie ekspozycję określa się jako „łemkowską Ścianę Płaczu”. Jak w pigułce ukazuje ona powojenną tragedię Łemków w Polsce.

Obecnie MKŁ wyraźnie różni się od innych placówek muzealnych w Polsce⁴¹, które przechowują ekspozyty łemkowskie. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku czy Sądecki Park Etnograficzny w Nowym Sączu głównie skupiają się na ekspozycji obiektów różnych grup zamieszkujących teren ich działalności, w tym także łemków. W tym zakresie pełnią bardzo ważną funkcję ochronną i poznawczą. Dzięki nim udało się ochronić przed zniszczeniem wiele obiektów architektury łemkowskiej i narzędzi codziennego użytku. Z kolei MKŁ, oprócz tych funkcji, odgrywa istotną rolę w propagowaniu i zachowaniu kultury i tożsamości łemkowskiej. Sprzyja temu działalność wydawnicza i kulturalna. Organizowane są plenery malarsko-rzeźbiarskie dla artystów

łemkowskich czy spotkania pod nazwą „Łemkowska Jesień Poetycka”. Największe jednak przedsięwzięcie to festiwal „Od Rusal do Jana”, który przyciąga rocznie ponad 2 tys. osób, głównie pochodzenia łemkowskiego. Stanowi on okazję do spotkania się łemków i osób zainteresowanych ich kulturą z różnych zakątków Polski i świata. Są to przeważnie miejscowi łemkowie i potomkowie łemków, których deportowano po II wojnie światowej, oraz tych, którzy wyjechali przed wojną do USA i Kanady. Mają oni okazję zapoznać się z ekspozycjami muzealnymi, ale także poznać zwyczaje i obrzędy swoich przodków. Poczuc, że stanowią nie tylko wspólnotę kulturową, lecz także narodowościową. Dla wielu z nich to odkrywanie swoich korzeni. Z kolei dla Polaków jest okazją do poznania bogactwa materialnej i niematerialnej kultury łemkowskiej.

MKŁ wraz z łemkowską Watrą w Zdyni, w której uczestniczy kilka tysięcy osób, stanowi trwały element łączności wysiedlonych łemków i ich potomków z dawną ojczyzną i ich kulturą. Należy podkreślić, że kierownictwo MKŁ na pierwszym miejscu stawia zachowanie i propagowanie kultury łemkowskiej, nie zaś istniejące wśród łemków podziały i opcje narodowościowe. Mottem, które od samego początku przyświecało działalności MKŁ, są słowa Ołeksandra Pawłowycza: „Tu мене мати породила, солодким молоком кормила, ту хочу жити, умерати, де жили мій отець і мати” („Tu mnie matka urodziła, słodkim mlekiem mnie karmiła, tutaj chcę żyć i umrzeć, gdzie żyli mój



4. Wystawa strojów ludowych, 2021, fot. Roman Drozd

4. Exhibition of folk costumes, 2021, Photo Roman Drozd



5. „Łemkowska Ściana Płaczu”, 2021, fot. Roman Drozd

5. 'Lemko Wailing Wall', 2021, Photo Roman Drozd

ojciec i matka”). Z tego powodu muzeum jest związane nie tylko z Łemkowszczyzną jako regionem, ale ze wszystkimi Łemkami żyjącymi w Polsce i poza jej granicami. To symboliczne miejsce, które ich łączy z utraconą ojczyzną. Każdy

zwiedzający może „cofnąć się” do czasów swoich przodków, zobaczyć, jak żyli i jakimi posługiwali się na co dzień narzędziami. Jak bogata była i jest ich kultura zapisana kolorowymi niemi na strojach ludowych czy wzorach na pisankach.

Streszczenie: W 1947 r. w wyniku akcji „Wisła” Łemków wysiedlono na Ziemię Zachodnie i Północne Polski. Tym samym ich materialny dorobek życia pozostał w dawnym miejscu zamieszkania i był narażony na dewastację. Z takim stanem rzeczy nie godziła się część Łemków, która po 1956 r. powróciła w swe rodzinne strony i postanowiła uratować kulturę materialną i duchową. Zaczęto odradzać amatorski ruch artystyczny oraz postanowiono zaopiekować się materialnymi śladami kultury łemkowskiej. Tym samym zrodził się pomysł utworzenia etnograficznego muzeum łemkowskiego. W 1968 r. na bazie zagrody Teodora Gocz w Zydranowej

stworzono izbę muzealną, która z czasem przyjęła nazwę Muzeum Kultury Łemkowskiej. Placówka ciągle borykała się z wieloma trudnościami. Brakowało środków finansowych oraz merytorycznego zabezpieczenia jej funkcjonowania. Niemniej cały czas powiększono zbiory muzealne oraz pozyskiwano nowe budynki. Twórcom muzeum przyświecał cel nie tylko zabezpieczenia i eksponowania materialnych śladów kultury łemkowskiej, lecz również utrzymania więzi wysiedlonych Łemków z ich dawną ojczyzną. Muzeum zaczęło także pełnić bardzo ważną rolę w zachowaniu tożsamości etnicznej Łemków.

Słowa kluczowe: Muzeum Kultury Łemkowskiej, Łemkowie, Ukraińcy, Polska Ludowa, Zydranowa, Teodor Gocz.

Przypisy

¹ B. Halczak, *Dzieje Łemków od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2014.

² B. Tondos, *Ochrona cerkwi na granicach legalności*, w: *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku*, Rzeszów-Warszawa 1997, s. 121-136.

³ R. Brykowski, *W sprawie architektury cerkiewnej województwa rzeszowskiego po 33. latach*, w: *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku...*, s. 139-166; M. Kornecki, *Losy cerkwi i zabytków sztuki cerkiewnej w dawnym województwie krakowskim 1945-1975 (przyczynek z dziejów sztuki zachodniej Łemkowszczyzny)*, w: *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku...*, s. 93-117.

- ⁴ R. Drozd, *Polityka władz wobec ludności ukraińskiej w Polsce w latach 1944-1989*, Warszawa 2001, s. 179-180.
- ⁵ Informacja pozyskana od Lidii Stefanowskiej, córki Pawła Stefanowskiego.
- ⁶ Archiwum Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zydranowej (dalej: AMKŁ), Protokół z narady w Bielance poświęconej powołaniu Muzeum Regionalnej Kultury Łemkowskiej z 17.08.1968 r. (zbiór nieuporządkowany).
- ⁷ Archiwum Związku Ukraińców w Polsce, Zarząd Główny UTSK, Protokół z odbytego posiedzenia Zarządu Wojewódzkiego UTSK w Rzeszowie z 29.09.1968 r. (zespół nieuporządkowany).
- ⁸ Informacja pozyskana od L. Stefanowskiej.
- ⁹ T. Gocz, *Życie Łemka*, Zydranowa-Krosno 2011, s. 108-109.
- ¹⁰ B. Gocz, *50 lat Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zydranowej*, „Muzejna Zahoroda” 2018, nr 3, s. 8.
- ¹¹ Wywiad z Marią Gocz, żoną T. Gocza, w posiadaniu autora, 6.08.2021 r.
- ¹² W. Brej, *Muzeum w Zydranowej – podkarpacką perłą kultury łemkowskiej*, „Rocznik Podkarpacki” 2012, nr 1, s. 126.
- ¹³ *Ibidem*, s. 126.
- ¹⁴ Wywiad z M. Gocz, w posiadaniu autora, 6.08.2021 r.
- ¹⁵ Więcej na temat pomnika zob. A. Bata, *Wojna o pomnik*, Krosno 2011.
- ¹⁶ T. Gocz, *op. cit.*, s. 121.
- ¹⁷ *Kwestia ukraińska w działalności Służby Bezpieczeństwa PRL. Dokumenty i materiały*, A. Stabig (wstęp i oprac.), Warszawa 2016, s. 457-463, dok. 100.
- ¹⁸ B. Huk, *Misterium tremendum władzy wobec zydranowskiej Ukrainy*, „Muzejna Zahoroda” 2018, nr 3, s. 138-139.
- ¹⁹ A. Wielocha, *Nie żałuję, że zostałem. Wywiad z Fedorem Goczem*, „Muzejna Zahoroda” 2018, nr 3, s. 81-82.
- ²⁰ Oddziałowe Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Rzeszowie, sygn. 00377/416/D, 00377/358, Teczka personalna TW „Pietrek” dot. Teodor Gocz.
- ²¹ Wywiad z M. Gocz, w posiadaniu autora, 6.08.2021 r.
- ²² AMKŁ, Decyzja Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Rzeszowie w sprawie wpisania do rejestru zabytków zagrody w Zydranowej z 29.04.1983 r.
- ²³ L. Filipiak, *Społeczno-polityczna sytuacja Łemków w III RP*, Toruń 2013, s. 485-486.
- ²⁴ W. Brej, *op. cit.*, s. 130.
- ²⁵ Wywiad z M. Gocz, w posiadaniu autora, 6.08.2021 r.
- ²⁶ AMKŁ, Protokół z zebrania założycielskiego Towarzystwa na Rzecz Rozwoju Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zydranowej z 4.02.1995 r.
- ²⁷ L. Filipiak, *op. cit.*, s. 490.
- ²⁸ B. Gocz, *op. cit.*, s. 10-11.
- ²⁹ AMKŁ, Protokół zdawczo-odbiorczy zawarty pomiędzy Muzeum Okręgowym w Krośnie a TRMKŁwZ z 1.04.1996 r.
- ³⁰ A. Bata, *Wspólnym wysiłkiem*, „Zahoroda” 1996, nr 3-4, s. 10-11.
- ³¹ W. Brej, *op. cit.*, s. 130-131.
- ³² AMKŁ, Oświadczenie TRMKŁ w sprawie rozwiązania umowy przez Muzeum Okręgowe w Krośnie z 5.03.2000 r.
- ³³ L. Filipiak, *op. cit.*, s. 490-491.
- ³⁴ AMKŁ, Umowa pomiędzy T. Goczem a TRMKŁwZ z 5.03.2005 r.
- ³⁵ B. Gocz, *op. cit.*, s. 11.
- ³⁶ W. Brej, *op. cit.*, s. 132.
- ³⁷ Wywiad z B. Goczem, w posiadaniu autora, 6.08.2021 r.
- ³⁸ AMKŁ, Pismo Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego do B. Gocza w sprawie regulaminu MKŁ z 25.04.2019 r.
- ³⁹ Informacja pozyskana z oficjalnej strony MKŁwZ. Zob. <http://www.zydranowa.org/o-muzeum> (dostęp: 28.01.2022).
- ⁴⁰ W. Brej, *op. cit.*, s. 134-135.
- ⁴¹ A. Kroh, *Problem współczesnej kultury łemkowskiej na przykładzie muzeum w Zydranowej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1985, nr 3-4, s. 131-136.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zydranowej
Zbiór nieuporządkowany

Archiwum Związku Ukraińców w Polsce
Zbiór nieuporządkowany

Oddziałowe Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Rzeszowie
Teczka personalna TW „Pietrek”

Wywiady

Wywiad z Bohdanem Goczem, w posiadaniu autora, 6.08.2021 r.
Wywiad z Marią Gocz, w posiadaniu autora, 6.08.2021 r.

Opracowania

Bata Artur, *Wojna o pomnik*, Oficyna Wydawnicza „Apla”, Krosno 2011.
Bata Artur, *Wspólnym wysiłkiem*, „Zahoroda” 1996, nr 3-4.
Brej Wioletta, *Muzeum w Zydranowej – podkarpacką perłą kultury łemkowskiej*, „Rocznik Podkarpacki” 2012, nr 1, s. 123-138.

Brykowski Ryszard, *W sprawie architektury cerkiewnej województwa rzeszowskiego po 33. latach*, w: *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku*, Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Zarząd Główny, Rzeszów-Warszawa 1997, s. 139-166.

Drozd Roman, *Polityka władz wobec ludności ukraińskiej w Polsce w latach 1944-1989*, Zakład Wydawniczy „Tyrsa”, Warszawa 2001.

Filipiak Leszek, *Społeczno-polityczna sytuacja Łemków w III RP*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2013.

Gocz Bohdan, *50 lat Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zyndranowej*, „Muzeja Zahoroda” 2018, nr 3, s. 7-12.

Gocz Teodor, *Życie Łemka*, Pracownia Wydawniczo-Fotograficzna „Apla”, Zyndranowa-Krosno 2011.

Halczak Bohdan, *Dzieje Łemków od średniowiecza do współczesności*, Zakład Wydawniczy „Tyrsa”, Warszawa 2014.

Huk Bogdan, *Misterium tremendum władzy wobec zyndranowskiej Ukrainy*, „Muzeja Zahoroda” 2016, nr 1, s. 129-140.

Kornecki Marian, *Losy cerkwi i zabytków sztuki cerkiewnej w dawnym województwie krakowskim 1945-1975 (przyczynek z dziejów sztuki zachodniej łemkowszczyzny)*, w: *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku*, Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Zarząd Główny, Rzeszów-Warszawa 1997, s. 93-117.

Kroh Antoni, *Problem współczesnej kultury łemkowskiej na przykładzie muzeum w Zyndranowej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1985, nr 3-4, s. 131-136.

Kwestia ukraińska w działalności Służby Bezpieczeństwa PRL. Dokumenty i materiały, Arkadiusz Ślabig (wstęp i oprac.), Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2016.

Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zyndranowej, <http://www.zyndranowa.org/o-muzeum> (dostęp: 28.01.2022).

Tondos Barbara, *Ochrona cerkwi na granicach legalności*, w: *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku*, Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Zarząd Główny, Rzeszów-Warszawa 1997, s. 121-136.

Wielocha Andrzej, *Nie żałuję, że zostałem. Wywiad z Fedorem Goczem*, „Muzeja Zahoroda” 2018, nr 3, s. 79-87.

prof. dr hab. Roman Drozd

Historyk. Pracuje w Instytucie Historii Akademii Pomorskiej w Słupsku. Rektor tej uczelni w latach 2008–2016. W kręgu jego zainteresowań badawczych są kwestie związane z polityką narodowościową w Polsce Ludowej, położeniem ludności ukraińskiej, w tym łemkowskiej, dzieje Kościoła greckokatolickiego i prawosławnego w Polsce, relacje polsko-ukraińskie oraz dialog polsko-ukraiński. Autor wielu monografii i artykułów naukowych wydanych w Polsce i za granicą; roman.drozd@apsl.edu.pl.

Word count: 3763; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 21

Received: 01.2023; **Reviewed:** 02.2023; **Accepted:** 02.2023; **Published:** 03.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0016.2878

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Drozd R.; MUZEUM KULTURY ŁEMKOWSKIEJ W ZYNDRANOWEJ. *Muz.*, 2023(64): 15-22

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznic.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 81-86
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2023
data recenzji – 06.2023
data akceptacji – 06.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.7751

OBRAZ CARLA FRIEDRICHA SCHULZA NA NOWO ODKRYTY W MUZEUM POCZTY I TELEKOMUNIKACJI WE WROCŁAWIU

CARL FRIEDRICH SCHULZ'S PAINTING
RE-DISCOVERED AT THE MUSEUM OF POST AND
TELECOMMUNICATION IN WROCLAW

Tomasz Suma

Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu
ORCID 0000-0002-0193-0838

Agata Matyschok-Nyckowska

Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

Abstract: The story of a painting by Carl Friedrich Schulz (1796–1866) from the collection of the Museum of Post and Telecommunication in Wrocław is discussed. The work has not as yet been presented to the public; neither has it been the object of researchers' interest. Until the moment when this paper was written it had remained unstudied as

for its provenance and had not featured in any catalogue of artworks of Polish artistic collections. The paper is thus the first presentation of Schulz's painting being the result of the investigation of Museum's curators aiming at identifying the provenance and attribution of the previously unknown work.

Keywords: Carl Friedrich Schulz, landscape painting, German painting, museum collection, national heritage, Wrocław.

Muzeum Poczty i Telekomunikacji (MPiT) zostało założone 25 stycznia 1921 r. w Warszawie. Było muzeum resortowym podległym Ministerstwu Poczty i Telegrafów oraz włączonym w jego schemat organizacyjny. Powstanie MPiT, a następnie

jego dynamiczny rozwój stawiały go w czołówce stołecznych muzeów. Ten okres doskonale rozwijającej się instytucji przerwał wybuch II wojny światowej. Muzeum to było trzecim w Warszawie, po Narodowym i Wojska Polskiego, które

otwarto tuż po zakończeniu działań wojennych. Działalność tej instytucji trwała jeszcze kilka lat po wojnie. Została ona zamknięta, a następnie zlikwidowana 21 kwietnia 1951 r. Jako oficjalną przyczynę podawano nieprzystosowanie warunków lokalowych i brak możliwości wystawienniczych. Idea wznowienia działalności muzeum pojawiła się w marcu 1955 r., kiedy na szczelbu ministerialnym podjęto decyzję o ponownym jego otworzeniu, ale już nie w stolicy. Na nową lokalizację placówki wyznaczono Wrocław, a jej organizację powierzono Aleksandrowi Śnieźce (1896–1975), który wraz z Heleną Sztukiel i Czesławem Kresłą (pracownicy Dyrekcji Okręgu Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu) należał do pierwszego wrocławskiego zespołu muzealników. Kilka miesięcy później powołano MPiT we Wrocławiu, uroczystego jego otwarcia zaś dokonano 12 grudnia 1956 r. Muzeum do dziś znajduje się w swej pierwszej lokalizacji¹. Do 1999 r. bezpośrednio podlegało Ministerstwu Łączności, od 1999 r. jest zaś samorządową jednostką kultury województwa dolnośląskiego.

Jedną z licznych kolekcji gromadzonych w Muzeum stanowi zbiór malarstwa o tematyce pocztowej. Należy on do jednych z najmniejszych w Polsce i jednych z najmniej zbadanych. Jego charakter determinuje tematyka zbiorów MPiT². Od stu lat eksponaty nabywane były do zbiorów drogą donacji od osób prywatnych i instytucji oraz zakupów własnych na aukcjach antykwarycznych i również od prywatnych właścicieli. W różnych okresach dziejowych MPiT (warszawski bądź wrocławski) procedura ich nabywania zmieniała się w zależności od nadawanych muzeum uprawnień. W latach 1921–1951 MPiT nie mogło samodzielnie pozyskiwać eksponatów bez uprzedniej zgody i akceptacji ministerstwa. Zakupy realizowane były za jego pośrednictwem i przy pełnym finansowaniu przez nie każdej transakcji³. W latach 30. XX w. dodatkowo nabytki opiniowała Rada Muzealna. Po przeniesieniu muzeum do Wrocławia procedury nabywania obiektów do zbiorów uległy znacznym uproszczeniom. Decyzję o zasadności pozyskania zabytku pozostawiono pracownikom i jego dyrekcji. Zakupy dokonywane były więc samodzielnie, zgodnie z panującą na Dolnym Śląsku zasadą indywidualnego nabywania obiektów do własnych zbiorów muzealnych przez każde tutejsze muzeum. Stosując powyższe procedury, stworzono osobliwą kolekcję muzealną o tematyce pocztowej.

Zgodnie z wyżej opisanymi zasadami nabywania zabytków do zbiorów muzealnych powstawała w MPiT kolekcja malarstwa, która nigdy nie aspirowała do stania się wybitną i wielką, zawsze stanowiła jedynie integralną i uzupełniającą część zbiorów muzeum. Niemniej jednak znajdują się w niej dzieła niepoślednie, jak choćby Stanisława Praussa (1902–1967), Jana Rosena (1854–1936), Antoniego Suchanka (1901–1982), Karla Hansa Taegera (1856–1937) czy Mieczysława Wątorskiego (1903–1979). Tworzą ją dzieła różnych artystów krajowych i zagranicznych, którzy podejmowali w swej twórczości temat odnoszący się do poczty, telegrafu, telefonu, podróży dylizansem oraz portretowali osoby związane z aktywnością pocztową.

Jednym z obrazów znajdujących się w kolekcji MPiT jest olejne dzieło nieznanego artysty, pochodzące z XIX w., wpisane do dokumentacji muzealnej pod numerem inwentarzowym MPiT/P-III-99 i tytułem *Pocztylion*. Obraz należy do zbiorów muzeum od kilkadziesiąt lat i co ciekawe, nigdy

nie opuścił magazynów oraz nie został zaprezentowany publicznie (nawet na ekspozycjach w murach samego muzeum). Nie stanowił również jak dotąd przedmiotu zainteresowania badawczego i poznawczego muzealników. Trudno dziś jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego obraz o wysokiej wartości artystycznej, świadomie i celowo zakupiony do państwowych zbiorów muzealnych, został zmarginalizowany, a z czasem nawet i zapomniany. Źródła pisane, do których mieliśmy dostęp, nie zawierają żadnych wskazówek. Powody, dla których obraz uległ zapomnieniu, pozostają więc jedynie w sferze domysłów i wyobraźni. 64 lata po dacie zakupu obrazu, w latach 2021–2022, zainteresowaliśmy się dotychczas niezidentyfikowanym dziełem i rozpoczęliśmy pierwsze badania historyczne i artystyczne nad obrazem. Nasze ustalenia i odkrycia zaprezentowane zostały w niniejszym artykule.

Ekspонат znajdujący się w kolekcji MPiT nabyto 7 sierpnia 1957 r. w komisie (nr „Księgi Wpływów”: XIII-35/852 oraz odręczny zapis na krośnie „Komis 459/57”). To jeden z pierwszych zakupów dokonanych przez muzeum po przeniesieniu instytucji z Warszawy do Wrocławia⁴ (oficjalne otwarcie muzeum nastąpiło 16 miesięcy wcześniej, 12 grudnia 1956 r.⁵). Nieznane są wcześniejsze losy obrazu. Z powodu niedostatecznych źródeł tajemnicą pozostają nazwiska poprzednich właścicieli, okoliczności pojawienia się dzieła w obrocie handlowym oraz faktyczne przyczyny zainteresowania się eksponatem przez muzealników. Również w archiwum zakładowym nie zachowały się dokumenty dotyczące zakupu obrazu ani też jego wcześniejszej historii, wspomniane zaś wyżej zapisy w „Księdze Wpływów” i na krośnie są jedynymi źródłami informacji o pozyskaniu obiektu do zbiorów muzealnych.

Z tego też powodu trudno dziś odpowiedzieć na kolejne intrygujące pytanie, dotyczące potencjalnych powodów nabycia obrazu do zbiorów muzealnych. W swych rozważaniach możemy jedynie snuć ogólnikowe przypuszczenia i zastanawiać się nad rzeczywistymi powodami dokonanego zakupu. Pamiętajmy, że ocenę zasadności nabycia dzieła do zbiorów muzealnych pozostawiono w gestii zespołu muzealników (w którym nie było ani historyka, ani historyka sztuki) bez konieczności zasięgnięcia opinii ekspertów. Powodów dokonania zakupu może być więc wiele. Wykluczając argumenty, które z dużą dozą prawdopodobieństwa w ogóle nie były brane pod uwagę przez nabywców, a więc niepowtarzalność dzieła, jego szczególne walory artystyczne lub/i historyczne, wyjątkowość eksponatu na tle zbiorów malarstwa w kraju lub regionie, wybitny i poszukiwany artysta, uzupełnienie już istniejącej w muzeum kolekcji danego malarza (to jedyne dzieło tego artysty w zbiorach MPiT i według naszej wiedzy jedyne w polskich zbiorach muzealnych), osobliwość dzieła itp., pozostają jedynie powody dość prozaiczne.

Dlaczego więc zakupiono to dzieło? Z pewnością jednym z powodów było poszukiwanie przez muzealników eksponatów do niedawno powstałego we Wrocławiu muzeum. Nowe nabytki, zwłaszcza zakup, mogły wykazać aktywność zespołu. Dodatkowo cena obrazu w komisie była atrakcyjna i bardzo przystępna: nabyto go za kwotę 500 zł, która nie stanowiła wówczas wielkiej sumy (przeciętne miesięczne wynagrodzenie w 1957 r. wynosiło 1279 zł)⁶. Na fali euforii spowodowanej powstaniem nowej placówki we Wrocławiu w latach 1956–1960 była ona hojnie obdarowywana różnymi rekwizytami przez urzędy pocztowe, w szczególności

dolnośląskie. Należało wówczas udowodnić „wielowiekową polskość” Wrocławia i Dolnego Śląska, jak również zasadność przeniesienia stołecznego muzeum na te tereny (to jedyny taki przypadek zmiany lokalizacji stołecznej placówki muzealnej). I zapewne w takiej atmosferze zdecydowano, że warszawskie muzeum zostanie na nowo otworzone i ulokowane na „Ziemiach Odzyskanych”. Z takim też bagażem propagandowym musiało funkcjonować muzeum we Wrocławiu, przynajmniej w pierwszych latach po jego przeniesieniu.

Przypuszczamy też, że innym powodem, dla którego zakupiono obraz, była jego sugestywna treść. Obraz ukazuje dawną podróż, czyli jeden z motywów, wokół których gromadzone są eksponaty w MPiT. Daleko idąca późniejsza interpretacja dzieła nakazywała ówczesnym muzealnikom za tytułowanie obrazu *Pocztylion*. Jak wykazujemy w dalszej części artykułu, nadany tytuł obrazu jest błędny. W zbiorach muzealnych znajdowało się w dniu jego zakupu wiele innych eksponatów grafiki i malarstwa z motywem podróży i pocztyliona, jak choćby najbardziej zbliżone do prezentowanego dzieła drzeworytu Stanisława Masłowskiego (1870) czy Julii Krajewskiej (1885).

Na prostokątnym płótnie o wymiarach 49,8 x 64,3 cm artysta namalował pejzaż ukazujący nadbrzeże z uliczką i zabudowaniami w deszczowy dzień. Na pierwszym planie, jako element centralny, malarz umieścił postać jeźdźcy. Konny, ubrany w ciemny płaszcz i kapelusz, podąża brukowaną, pełną kałuż drogą w stronę widza. Pochylając głowę, chroni się przed zacinającym deszczem. Za jeźdźcą i po jego lewej stronie znajdują się piętrowe zabudowania o charakterze miejskim. W oddali widać nielicznych skulonych i zmokniętych przechodniów. Za jeźdźcą można dostrzec drzewo, które zostało namalowane na skraju kanału wodnego, dzieląc obraz na dwie strefy: lądową i wodną. W strefie wodnej, przy brzegu kanału, przycumowana jest łódź, dziobem zwrócona w stronę widza. W głębi kanału widzimy drewniany most i puste żurawie portowe. W strefie lądowej centralny punkt odniesienia stanowi postać jeźdźcy. W układzie horyzontalnym niemal połowę planu obrazu zajmuje niebo pokryte kłębiącymi się szarymi chmurami, spośród których przebłyskuje niewielki błękit wprowadzający nastrój niepokoju. W prawym dolnym rogu płótna na leżącej belce można odczytać sygnaturę artysty: „Carl Schulz”.

Po dokładnej analizie wizualnej dzieła nasze wątpliwości wzbudza opis obrazu w dokumentacji muzealnej, co rzutuje również na jego tytuł. Postać znajdująca się w centrum obrazu nie posiada żadnych cech pocztyliona. Zarówno ubiór, jak i brak wyróżniających atrybutów pozostawiają widzowi swobodę interpretacji co do profesji tej postaci. W otaczających jeźdźcę budynkach również nie dostrzega się elementów potencjalnie nawiązujących do instytucji pocztowych.

Powyższa, wstępna analiza obrazu pozwoliła na podanie w wątpliwość jego tytułu: *Pocztylion*. Oryginalny tytuł dzieła nie został umieszczony na odwrociu płótna, krośnię czy ramie ani przez samego autora, ani przez sprzedającego obraz. Można zatem przypuszczać, że anonimowe w dniu zakupu dzieło otrzymało symptomatyczny tytuł w muzeum lub też figurował on w ofercie kupna, przez co bez weryfikacji, czy też podstawowej analizy, wpisano je do inwentarza muzealnego pod taką nazwą, pod jaką zostało nabyte. W rzeczywistości tematykę obrazu można określić raczej jako pejzaż lub pejzaż z elementami marynistycznymi. Szczególnie ta



1. Carl Friedrich Schulz, olej, płótno, koniec lat 40./lata 50. XIX w.

1. Carl Friedrich Schulz, oil, canvas, late 1840s/early 1850s



2. Fragment obrazu Carla Friedricha Schulza

2. Fragment of Carl Friedrich Schulz's painting

ostatnia kategoria dobrze wpisuje się w krąg zainteresowań Carla Schulza. Obecnie obraz pozostaje bez ustalonego niepodważalnie oryginalnego tytułu. Wstępne poszukiwania dzieła w dostępnych spisach oraz katalogach wystaw malarstwa i sztuki w XIX i XX w., na których potencjalnie mógł być prezentowany dorobek artystyczny Carla F. Schulza, nie przyniosły oczekiwanego rezultatu. Podjęty zatem kierunek ustalenia oryginalnego tytułu tego dzieła malarskiego wymaga dalszych poszukiwań.

Według dokonanych ustaleń autorem obrazu był Carl Friedrich Schulz (1796–1866), niemiecki malarz pejzażysta, portrecista i marynista. Pozostawiona na obrazie niewyraźna sygnatura „Carl Schulz” zainspirowała naszą analizę porównawczą, która zakończyła się sukcesem – jednoznacznym potwierdzeniem autorstwa dzieła. Schulz sygnował swoje dzieła na kilka sposobów. Rozpoznane dotychczas sygnatury, zidentyfikowane na jego obrazach, to: CS⁷, Carl Schulz⁸, Schulz⁹, C. Schulz¹⁰, C.F. Schulz¹¹. Niestety, żaden z badaczy nie pokusił się o opracowanie zestawienia chronologicznego znanych sygnatur stosowanych przez artystę. Wyniki takiego badania prawdopodobnie pozwoliłyby na dokładniejsze



3. Fragment obrazu z podpisem artysty

3. Painting's fragment with the artist's signature



4. Odwrocie obrazu Carla Friedricha Schulza z oryginalnym krosnem i ramą

4. Carl Friedrich Schulz's painting's verso with the genuine stretcher and frame

Wszystkie zdjęcia pochodzą z Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu.

osadzenie w czasie badanego obrazu. Przy podpisie „Carl Schulz” na analizowanych porównawczo dziełach bardzo często występuje data powstania danego dzieła. Sygnatury, których użyto do porównania i identyfikacji opisywanego obiektu, znajdują się m.in. na obrazach: *Life-Guard Lancer Regiment on Manoeuvres* z 1848 r. (sprzedany przez rosyjskiego marszanda Andre Ruzhnikova)¹², *Ein wohlverdientes Mahl in den Feldern* (wystawiony w Sotheby's z prywatnej kolekcji)¹³ oraz *Wilddiebe* (ze zbiorów Alte Nationalgalerie

w Berlinie)¹⁴. Autorstwo obrazu potwierdziła również analiza porównawcza z innymi znanymi dziełami Schulza, wymienianymi w niniejszym artykule, a także korespondencja z Carolą Zimmermann, pracownikiem naukowym Muzeum w Neuruppin, która poświadczyla atrybuowanie obrazu ze zbiorów Muzeum Poczty i Telekomunikacji Schulzowi¹⁵.

Carl Friedrich Schulz, znany również jako Jagdschulz, to niemiecki malarz, urodzony 2 listopada 1796 r. w małej miejscowości Selchow, na południe od Berlina. Malarstwa uczył się w Akademii Malarstwa w Düsseldorfie i Akademii Berlińskiej. W 1821 r. odbył podróż do Francji, Niderlandów i Anglii. W Holandii, na zlecenie Galerii Berlińskiej, zajmował się kopiowaniem obrazów Jana van Eycka, co z czasem wywarło wpływ na jego manierę malarską. Tam również zainteresował się pejzażowym malarstwem marynistycznym. W 1830 r., na wystawie w Akademii Berlińskiej, po raz pierwszy pojawiło się przedstawienie *Wilddieben im Wald*, które zapewniło mu poważną pozycję w środowisku malarskim¹⁶. Jego obrazy o tematyce myśliwskiej cieszyły się dużą popularnością, stąd nadany mu przydomek Jagdschulz. W 1840 r. został profesorem Akademii Berlińskiej¹⁷. W latach 1837–1840, na specjalne zamówienie Fryderyka Wilhelma III, prowadził dokładne studia kostiumowe nad umundurowaniem z czasów Fryderyka II. Wynikiem jego pracy był szereg akwareli przedstawiających żołnierzy z armii pruskiej. W 1848 r. przeniósł się do Neuruppin, gdzie 3 marca 1866 r. zmarł¹⁸. Styl malarski Carla Friedricha Schulza wywodził się z akademickiej tradycji malarstwa flamandzkiego. Obrazy tego artysty charakteryzują się doskonałą kompozycją i wiernym oddaniem licznych szczegółów pejzażu. Dotychczas nie ukazała się drukiem monografia o życiu i twórczości Schulza.

Ustalenia wymaga również datacja obrazu przechowywanego w MPiT. Stanowi ona ważny element badań proveniencyjnych oraz uzupełnienie wiedzy o twórczości Schulza. Udało się ustalić przybliżony okres powstania obrazu, będącego dotychczas dziełem nieopisanym i nieprzebadanym pod kątem historycznym i artystycznym. Na płótnie artysta pozostawił jedynie swoją sygnaturę autorską, jednak bez daty namalowania obrazu. W dokumentacji muzealnej natomiast czas powstania dzieła określony jest bardzo ogólnie na „XIX wiek”¹⁹. Na podstawie analizy porównawczej obrazu pochodzącego z wrocławskiego muzeum z innymi znanymi dziełami malarza, m.in. wskazanymi powyżej, podjęto próbę ustalenia przybliżonej daty powstania dzieła. Przyjęto, że omawiany obraz mógł zostać namalowany pod koniec lat 40. lub w latach 50. XIX w. Na umiejscowienie powstania dzieła w sugerowanym okresie wskazuje kilka wydarzeń. Do 1846 r. dzieła Schulz malował w odmiennym od analizowanego stylu, często o innej tematyce. Dwa lata później artysta przeszedł na emeryturę i osiadł na stałe w Neuruppin, gdzie kontynuował pasję malarską i gdzie powstało wiele efektownych dzieł w stylu wysoce zbliżonym do obrazu stanowiącego przedmiot niniejszego artykułu. Były to dzieła użytkowe (malarstwo dekoracyjne), w których artysta skupił się na malarstwie pejzażowym z charakterystycznym naśladownictwem malarstwa holenderskiego. Temu trendowi pozostał wierny do śmierci.

Podsumowując powyższe rozważania, możemy stwierdzić, że cel naszych badań został osiągnięty i zakończony nie miałym sukcesem. W wyniku przeprowadzonych analiz ustalono szczegółową treść obrazu, jego autorstwo oraz określono datę powstania dzieła. Przedmiotem niniejszego

opracowania było zaprezentowanie pierwszych wyników badań nad ustaleniem proveniencji i atrybucji anonimowego obrazu olejnego znajdującego się w zbiorach Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu. Tematyka artykułu przypomina o konieczności prowadzenia podstawowych badań muzealnych i stanowi studium konkretnego przypadku. Zainteresowanie zbiorami muzealnymi oraz dążenie do jak najdokładniejszego opisu eksponatów skłoniło i zachęciło muzealników do przeprowadzenia pierwszych prób ustalenia

dziejów eksponatu, jego autora, motywu malarskiego i innych okoliczności jego tajemniczej historii. Podjęty przez autorów problem badawczy jest ważny nie tylko z punktu widzenia muzealnictwa, ale również i historii sztuki. Pozwala na prawidłowe zinventaryzowanie eksponatu, jego rzetelne i fachowe rozpoznanie oraz datowanie i opisanie. Wnosi również niemały wkład w wiedzę o dziewiętnastowiecznym malarstwie europejskim na przykładzie nieznanego dotąd źródła, jakim jest omawiany obraz Carla Friedricha Schulza.

Streszczenie: Artykuł omawia dzieje obrazu Carla Friedricha Schulza (1796–1866) ze zbiorów Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu. Dzieło nie było dotąd prezentowane publicznie ani też nie stanowiło przedmiotu zainteresowania badawczego naukowców. Do czasu napisania niniejszego artykułu pozostawało nierozpoznane

zarówno proveniencyjnie, jak też w katalogach dzieł sztuki zgromadzonych w polskich zbiorach artystycznych. Niniejszy artykuł jest pierwszą prezentacją obrazu Schulza oraz efektem dociekań i pracy badawczej kustoszy muzeum nad ustaleniem proveniencji i atrybucji nieznanego dotąd dzieła.

Słowa kluczowe: Carl Friedrich Schulz, malarstwo pejzażowe, malarstwo niemieckie, zbiory muzealne, dziedzictwo narodowe, Wrocław.

Przypisy

- ¹ Szerzej na temat dziejów Muzeum Poczty i Telekomunikacji zob. T. Suma, *Muzeum Poczty i Telekomunikacji – sto lat tradycji*, „Rocznik Muzealny” 2021, nr 8, s. 11-28; *idem*, *Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu 1921-2021*, Wrocław 2021, *passim*.
- ² Por. Zbiory Muzeum Poczty i Telekomunikacji, nr inw. MPiIT/P-VI-958, poz. 1; Archiwum Muzeum Poczty i Telekomunikacji (dalej: AMPiIT), sygn. 1/108, k. 1-3; AMPiIT, sygn. 1/25, k. 100-101.
- ³ Por. T. Suma, *Mecenate Ministerstwa Poczty i Telegrafów nad Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie w latach 1921-1939*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 2-9.
- ⁴ Muzeum utworzono we Wrocławiu na mocy Zarządzenia Ministra łączności nr 100 z dnia 4 II 1956 roku w sprawie utworzenia Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu. AMPiIT, sygn. 1/25, k. 100-101. Zarządzenie ministerialne zostało wydane na podstawie Uchwały Prezydium Rządu nr 75/56 z dnia 4 lutego 1956 r.
- ⁵ „Łączność” 1956, nr 29; „Życie Warszawy” 1956, nr 186; „Słowo Polskie” 1956, nr 152, 278, 546; „Gazeta Robotnicza” 1956, nr 167; „Wiadomości – Les Nouvelles. Paris” 1956, nr 38; „Gazeta Krakowska” 1957, nr 55.
- ⁶ Cenę obrazu zapisano na krośnie.
- ⁷ Zob. <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-friedrich-schulz-rest-after-the-manoeuve-165-c-4f141bbb68> (dostęp: 21.12.2021).
- ⁸ Zob. <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-friedrich-schulz-german-1796-1866-young-boy-69071-c-6c042d4a33> (dostęp: 21.12.2021); <https://www.invaluable.com/auction-lot/schulz-carl-friedrich-idyllische-winterlandschaft-6150-c-a272b27c93> (dostęp: 21.12.2021).
- ⁹ Zob. <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-friedrich-schulz-german-1796-1866-a-winter-h-126-c-1ad4da8a5e#> (dostęp: 21.12.2021).
- ¹⁰ Zob. <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-f-schulz-1796-1866-hunting-party-c-1850-104-c-e87471eafa> (dostęp: 21.12.2021).
- ¹¹ Obraz przekazany do Muzeum w Neuruppin. Korespondencja z 2 grudnia 2021 r. z Carolą Zimmermann (Museum Neuruppin).
- ¹² Zob. <https://www.ruzhnikov.com/sold/life-guard-lancer-regiment-on-manoeuves/> (dostęp: 21.12.2021).
- ¹³ Zob. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Friedrich_Schulz_-_Ein_wohlverdientes_Mahl_in_den_Feldern.jpg (dostęp: 21.12.2021); <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/an-important-private-collection-from-hanover-am1020/lot.149.html> (dostęp: 20.12.2021).
- ¹⁴ Zob. [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Collecton&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=5detail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=5](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Collecton&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=5detail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=5) (dostęp: 21.12.2021).
- ¹⁵ Korespondencja z 2 grudnia 2021 r. z Carolą Zimmermann (Museum Neuruppin).
- ¹⁶ G. Lammel, *Zwischen Legende und Wahrheit – Bilderfolgen zur brandenburgisch-preussischen Geschichte*, Münster 1997, s. 103.
- ¹⁷ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 30, red. H. Vollmer, Leipzig 1936, s. 332.
- ¹⁸ A. Rosenberg, *Die Berliner Malerschule, 1819-1879. Studien und Kritiken*, Berlin 1879, s. 288-289.
- ¹⁹ Por. Księga Inwentarzowa MPiIT; Karta muzealiów MPiIT/P-III-99.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Muzeum Poczty i Telekomunikacji, sygn. 1/108, k. 1-3; sygn. 1/25, k. 100-101
Zbiory Muzeum Poczty i Telekomunikacji, nr inw. MPiIT/P-VI-958, poz. 1; MPiIT/P-III-99

Źródła drukowane

Korespondencja z 2 grudnia 2021 r. z Carolą Zimmermann (Museum Neuruppin).

Opracowania

- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 30, Hans Vollmer (red.), E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1936.
- Estreicher Karol, *Sztuka dziewiętnastego wieku*, w: *idem, Historia sztuki w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1987.
- Lammel Gisold, *Zwischen Legende und Wahrheit – Bilderfolgen zur brandenburgisch-preussischen Geschichte*, Münster 1997.
- Malarstwo niemieckie od klasycyzmu do symbolizmu*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012.
- Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005.
- Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie*, Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe, Regina Freyberger (red.), t. 2, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2017.
- Rosenberg Adolf, *Die Berliner Malerschule, 1819-1879. Studien und Kritiken*, Ernst Wasmuth Verlag, Berlin 1879.
- Suma Tomasz, *Mecenat Ministerstwa Poczty i Telegrafów nad Muzeum Poczty i Telekomunikacji w Warszawie w latach 1921-1939*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 2-9.
- Suma Tomasz, *Muzeum Poczty i Telekomunikacji – sto lat tradycji*, „Rocznik Muzealny” 2021, nr 8, s. 11-28.
- Suma Tomasz, *Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu 1921-2021*, Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu, Wrocław 2021.

Netografia

- [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=5](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=5) (dostęp: 21.12.2021)
- <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/an-important-private-collection-from-hanover-am1020/lot.149.html> (dostęp: 20.12.2021)
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Friedrich_Schulz_-_Ein_wohlverdientes_Mahl_in_den_Feldern.jpg (dostęp: 20.12.2021)
- <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-friedrich-schulz-german-1796-1866-young-boy--69071-c-6c042d4a33> (dostęp: 20.12.2021)
- <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-friedrich-schulz-german-1796-1866-a-winter-h-126-c-1ad4da8a5e#> (dostęp: 21.12.2021)
- <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-friedrich-schulz-rest-after-the-manoevre-165-c-4f141bbb68> (dostęp: 21.12.2021)
- <https://www.invaluable.com/auction-lot/carl-f-schulz-1796-1866-hunting-party-c-1850-104-c-e87471eafa> (dostęp: 21.12.2021)
- <https://www.invaluable.com/auction-lot/schulz-carl-friedrich-idyllische-winterlandschaft-6150-c-a272b27c93> (dostęp: 21.12.2021)
- <https://www.ruzhnikov.com/sold/life-guard-lancer-regiment-on-manoevres/> (dostęp: 21.12.2021)

dr Tomasz Suma

Z wykształcenia i pasji historyk, muzealnik; doktor nauk humanistycznych, absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego i Podyplomowego Studium Muzeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; kustosz Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu. Główne kierunki zainteresowań koncentrują się wokół dziejów polskiego kolekcjonerstwa prywatnego i publicznego, weksylologii, proveniencji zbiorów muzealnych oraz strat wojennych dóbr kultury. Jest autorem licznych artykułów, książek i katalogów zbiorów muzealnych; tomasz.suma@muzeum.wroclaw.pl.

Agata Matyschok-Nyckowska

Z wykształcenia archeolog, muzealnik, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego i Podyplomowych Studiów Muzealnych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu; kustosz Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu. Główny kierunek zainteresowań to rynek kolekcjonerski, ze szczególnym uwzględnieniem roli darczyńców w formowaniu się kolekcji muzealnych z zakresu szeroko pojętej filatelistyki. Krąg zainteresowań zawodowych obejmuje również edukacyjną działalność muzeów; agata.nyckowska@muzeum.wroclaw.pl.

Word count: 1 897; **Tables:** –; **Figures:** 4; **References:** 22

Received: 05.2023; **Reviewed:** 06.2023; **Accepted:** 06.2023; **Published:** 08.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.7751

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Suma T., Matyschok-Nyckowska A.; OBRAZ CARLA FRIEDRICHA SCHULZA NA NOWO ODKRYTY W MUZEUM POCZTY I TELEKOMUNIKACJI WE WROCŁAWIU. *Muz.*, 2023(64): 81-86

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 112-120
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2023
data recenzji – 07.2023
data akceptacji – 08.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.8835

EDUKATOR W ROLI KURATORA. WYSTAWA *MOC MUZEUM* JAKO ĆWICZENIE Z ROZSZERZANIA POLA EDUKACJI MUZEALNEJ

EDUCATOR AS A CURATOR. *MUSEUM POWER*
EXHIBITION AS EXPERIMENT TO EXTEND
MUSEUM EDUCATION FIELD

Agata Cabała

Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
ORCID 0000-0002-6512-5387

Adam Pisarek

Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
ORCID 0000-0002-9872-364X

Abstract: The paper presents the research project implemented by the staff of the University of Silesia in Katowice during the Museum Power Exhibition at the National Museum in Krakow. The semiotic interpretation of the data amassed in FGIs and IGIs, these enriched with class observations, Desk Research, as well as the analysis of purpose-created documents, allowed to fulfil the goal of the investigation. The interdepartmental cooperation launched when educators became Exhibition's curators was of the main interest to the researchers. These actions were considered as examples of the implementation of the 'educational turn' in Polish museology where tendencies to clearly separate and differently evaluate curatorial and educational practices are distinctly visible. The analysis

of the manners of extending fields of museum education by educators-curators enabled the identification of a set of recommendations for initiating display projects implemented and co-created by the education department staff. In the presentation of the research results the focus has been put on three areas in which the shift was observed: types of knowledge organizing thinking about the display; perception and application of educators' competences; and shaping informal relations and producing institutional trust. The paper speaks in favour of the necessity to take into account the experience and competences of the education department employees when creating valuable exhibitions and consolidating good relations with committed public.

Keywords: curator, educator, exhibition, field of museum education, educational turn.



1. Przestrzeń ekspozycji *Weż udział w uczcie*

1. Enjoy the Feast display space

Obraz na ścianie, a przed nim zastawiony stół. Zbroja na postumencie i dywan, po którym każdy zwiedzający może swobodnie spacerować. To jeden ze sposobów rozszerzenia przez edukatorów pola strategii stosowanych przy wystawianiu sztuki polskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie (MNK). Inscenizacja zapraszała zwiedzających na ekspozycję *Moc Muzeum*, opowiadającą o języku wystaw i uczącą tego, jak rozszyfrowywać podstawowe konwencje muzealne. Wystawę udostępniiono zwiedzającym w okresie listopad 2020 – kwiecień 2021. Można było ją oglądać w budynku głównym MNK. Kuratorzy wystawy: Anna Grzelak, Dorota Jędruch, Danuta Macheta, Katarzyna Mrugała, Filip Skowron, Joanna Zagała, przy współpracy Marty Graczyńskiej i Izabeli Stawarz. Koordynatorką wystawy była Katarzyna Pawłowska, a aranżacji podjęło się LATALA design studio (Dagmara Łatała, Jacek Łatała, współpraca Szymon Zakrzewski)¹. Przestrzeń *Mocy Muzeum* podzielona została na 20 sfer opowiadających o percepcji sztuki w kontekście różnorodnych preferencji i predyspozycji zwiedzających oraz kuratorskich strategii ekspozycyjnych. Autorskie aranżacje sal, w których znalazły się prace takich artystek i artystów, jak Olga Boznańska, Alina Szapocznikow, Maria Pinińska-Bereś, Jerzy Kossak, Tadeusz Kantor, Jan Matejko czy Jacek Malczewski, służyły zadawaniu pytań m.in. o rolę światła, ramy, dźwięku, zapachu, pozycji ciała zwiedzającego w procesie tworzenia, doświadczania i interpretowania dzieła czy rolę wiedzy w odbiorze dzieła sztuki.

Realizując autorskie przedsięwzięcie, pracownicy działu edukacji stworzyli zespół kuratorski, a przez to przekształcili

hierarchie muzealnych sposobów produkcji wiedzy, wpisując się w tendencje związane ze „zwrotem edukacyjnym”². Ten rozumiemy szeroko jako przesuwanie centrum zainteresowań i funkcji muzeum w kierunku działalności edukacyjnej³, co może prowadzić do rozmywania granic między sztuką, edukacją i praktykami kuratorskimi⁴, ale jednocześnie widziane jest jako kierunek zapewniający przetrwanie instytucjom muzealnym w XXI w.⁵ W ciągu ostatnich kilkunastu lat także w polskim muzealnictwie pojawiły się realizacje przesuujące zastany układ i wskazujące na wartość perspektywy edukacyjnej. To m.in.: *5 zmysłów. Audiodeskrypcja* (Muzeum Narodowe w Poznaniu), *Co ma koronka do wiatranka? Niderlandy* (Muzeum Narodowe w Poznaniu), *W muzeum wszystko wolno* (Muzeum Narodowe w Warszawie), *Wiwat Muzeum* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), *ms3 Re:akcja* i *Find Art* (Muzeum Sztuki w Łodzi). Istotne, ale pozostające na marginesie wywodu, są konsekwencje zwrotu edukacyjnego w sztuce (np. projekt Artura Żmijewskiego i Pawła Althamera *Wybory.pl*)⁶.

Wpisując się w badania dotyczące „zwrotu edukacyjnego”, chcemy pokazać, w jaki sposób edukatorom udało się dokonać rozszerzenia pola działania edukacji muzealnej w obrębie struktury Muzeum Narodowego. Zamierzamy wskazać, jakie strategie okazały się pomocne i skuteczne w dużej instytucji o długiej tradycji organizacyjnej. Uznajemy to za ważny temat ze względu na zauważalną rozbieżność pomiędzy kierunkiem, w jakim zmierza reorganizacja myślenia o instytucji muzeum, a wciąż istniejącą w polskim muzealnictwie tendencją do wyrazistego oddzielania praktyki kuratorskiej

od edukacyjnej⁷. Przejawia się ona w organizacyjnej separacji procesu tworzenia wystawy od prac nad jej warstwą edukacyjną, traktowaną jako program towarzyszący. Edukacja nadal często pełni rolę służebną⁸, usługową⁹, marginalizowaną wobec pracy kuratorów, a jej potencjał nie jest w pełni wykorzystywany¹⁰.

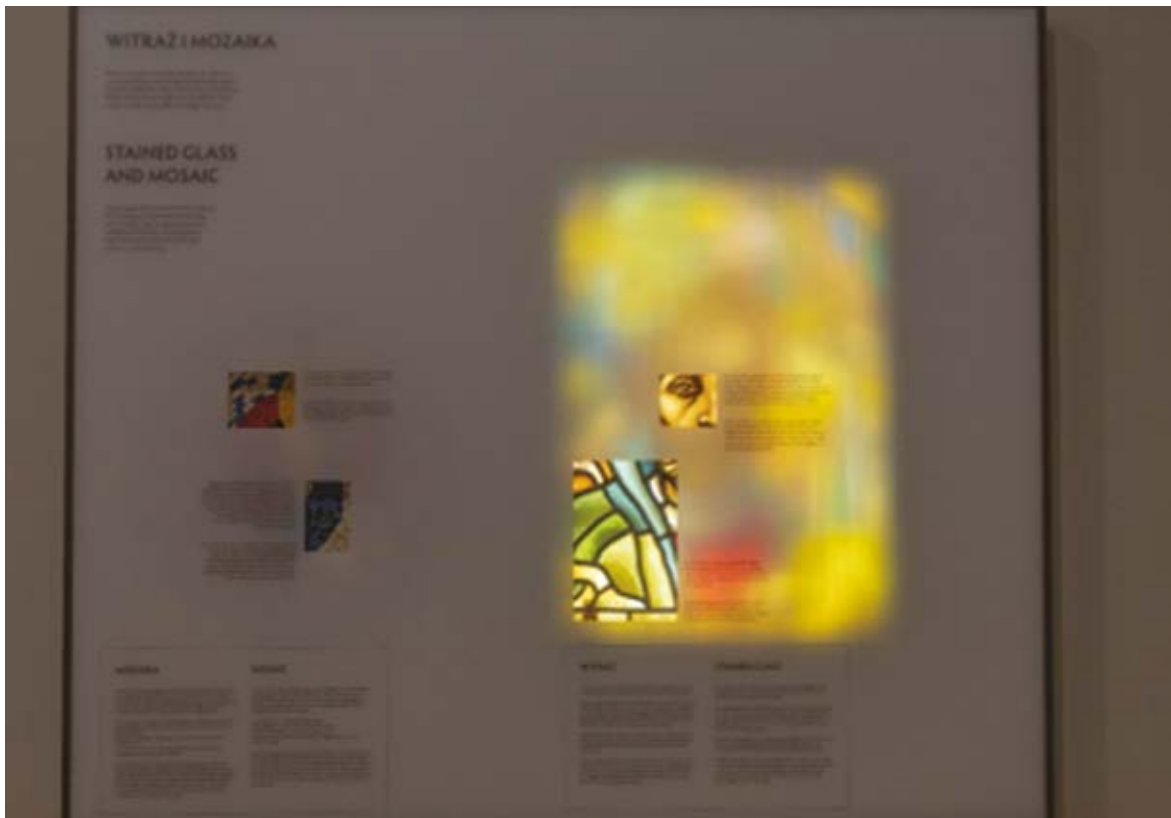
Równocześnie trwa debata dotycząca sposobów, w jakie muzea kształtują wiedzę¹¹ i jak może wyglądać proces przesuwania ich misji i realizowanych projektów w stronę perspektywy edukacyjnej¹² i partycypacyjnej¹³. Te tematy są nadal istotne ze względu na długotrwały proces reorganizowania muzeów na polu społeczno-kulturowym¹⁴ oraz przekształcania sposobów rozumienia relacji z odbiorcami¹⁵, którzy mają być włączani w proces współtworzenia wiedzy i kształtowania zmian instytucjonalnych¹⁶. W wielu popularnych dziś modelach działania centralne staje się budowanie odpowiedzialnej współpracy ze społecznościami lokalnymi, a wraz z tym także pojawia się pytanie o zobowiązania i rolę edukacji¹⁷. Działy edukacji są często również w forpoczcie zmian związanych z wprowadzaniem polityk dostępności oraz wdrażaniem rozwiązań włączających kolejne grupy ze specjalnymi potrzebami w obręb społeczności muzealnej¹⁸.

Materiały i metody

Nasze spojrzenie na „zwrot edukacyjny” zawężymy do analizy zmian w dynamice projektowania wystaw. Takie studia są już prowadzone i pokazują potencjał współpracy

z edukatorami¹⁹, równocześnie rzadko kiedy dotyczą sposobów przesuwania pola działań edukacji na poziomie instytucjonalnym. Badania przeprowadziliśmy w 2020 i 2021 r. – podczas pandemii COVID-19. W związku z tym miały charakter mieszany²⁰. Realizowaliśmy je etapowo, a zaplanowane wstępnie spotkania z kuratorami wystawy poszerzyliśmy o kolejne wywiady z osobami wskazywanymi już przez samych badanych. W sumie przeprowadziliśmy sześć wywiadów zogniskowanych z edukatorami-kuratorami, edukatorami, kuratorami, konserwatorami, nauczycielami oraz trzy wywiady z opiekunami ekspozycji. Odbyły się również dwa wywiady indywidualne z koordynatorką wystawy oraz kierowniczką działu prewencji MNK. Dokonaliśmy też obserwacji siedmiu warsztatów inspirowanych wystawą. Dysponowaliśmy także bardzo obszernym zestawem dokumentacji z poszczególnych etapów pracy.

Zebrane dane były podstawą do analizy semiotycznej treści, zgodnej w wymogami metodologicznymi określonymi m.in. przez Earla Babbiego²¹. Użyliśmy także metod analizy instytucjonalnej oraz inspirowaliśmy się ustaleniami krytyki instytucjonalnej²², starając się rozpoznać ramy organizacyjne, w których dokonywało się rozszerzanie pola praktyki edukacyjnej w wymiarze dyskursywnym i pragmatycznym²³. W dalszej części artykułu skupimy się na trzech obszarach, w których doszło do przesunięć: w zakresie charakteru i wiedzy organizującej ekspozycję, postrzegania i wykorzystywania kompetencji edukatorów oraz kształtowania relacji nieformalnych i wytwarzania zaufania instytucjonalnego.



2. Przestrzeń ekspozycyjna *Problemy techniczne*

2. *Technical Problems* display space



3. Przestrzeń ekspozycyjna *Arcydzieło*

3. *Masterpiece* display space

Przesunięcia pola: wiedza

W przypadku *Mocy Muzeum* powołanie zespołu kuratorów składającego się z osób pracujących w dziale edukacji wymagało ważnego zabiegu. Po pierwsze, edukatorzy, podejmując się wyzwania stworzenia *Mocy Muzeum*, jednogłośnie uznali, że nie chcą tworzyć wystawy edukacyjnej, lecz po prostu dobrą wystawę. Ten ruch traktujemy jako kluczowy. Rozszerzanie pola edukacji muzealnej w obszarze współpracy z kuratorami jest możliwe wtedy, gdy edukatorzy zostaną zaangażowani jako współtwórcy, a nie tylko specjaliści od nośników edukacyjnych i programów towarzyszących. Równocześnie jednak to najtrudniejsze przesunięcie ze

względu na granice wytyczone przez zakresy obowiązków oraz instytucjonalne i projektowe przyzwyczajenia.

Dobrym krokiem pośrednim jest proponowanie i próba realizacji przez samych edukatorów wystaw, które eksplorują problemy związane z dostępnością, statusem odbiorcy i instytucją muzeum samą w sobie. Edukatorzy z MNK wybrali połączenie tych ścieżek. Jako wyznacznik wyróżniający swoją pozycję przyjęli umiejętność eksperymentowania zarówno z treścią, jak i formą dostosowaną do określonego odbiorcy²⁴. Nie chodziło w ich działaniach o koncept, który ma *explicite* lub *implicite* być związany z działem edukacji, ale o edukacyjne podejście do projektowania przestrzeni transmisji wiedzy z uwzględnieniem charakteru grupy docelowej.



4. Przestrzeń ekspozycyjna *Ciało w przestrzeni*

4. *Body in Space* display space

Wszystkie zdjęcia wykonał Antoni Michalski.

W przypadku *Mocy Muzeum* to wystawa stała się tematem samym w sobie. Kuratorzy założyli, że chcą przekazać odbiorcy narzędzia do czytania przekazu muzealnego, ujawnili i wytłumaczyli przy tym różne strategie wystawiennicze. Swoją wiedzę z zakresu technik wykonania dzieła, użytego materiału wykorzystali, tworząc przestrzeń *Problemy techniczne*. Umieszczając dzieła za matową przesłoną, celowo kierowali uwagę zwiedzającego na wybrane fragmenty i detale wykonania: pociągnięcia pędzla, rozmycia farby czy przebieg linii kredki²⁵.

Równie ważna była dla nich wiedza specjalistyczna z zakresu dydaktyki pracy muzealnej, jak i kompetencje w dziedzinie psychologii odbioru dzieła sztuki, które zespół wykorzystał, tworząc m.in. przestrzeń *Arcydzieło*. Guzik z końca XVIII w., umieszczony w stworzonej wyjątkowej oprawie ekspozycji, posłużył do refleksji nad rolą środków organizacyjnych i zbudowanego tekstu kuratorskiego w kreowaniu arcydzieła.

Twórcy eksperymentowali także z projektowaniem strategii wystawienniczych kierowanych do różnych grup odbiorców, w tym również tych o innych potrzebach poznawczych, emocjonalnych, psychomotorycznych. Dla przykładu, aranżacja *Ciało w przestrzeni* stała się pretekstem do pytań o dyskomfort, fizyczne zmęczenie, zagubienie w monumentalnych salach i labiryntach wystaw²⁶.

Widzimy więc, że wystawa stała się miejscem pozwalającym na testowanie różnorodnych kompetencji zespołu. Była też metakomentarzem odsłaniającym, jak uwzględnić określoną wiedzę dotyczącą procesu dydaktycznego czy

percepcji dzieła sztuki może wpływać na ostateczny kształt ekspozycji. Ten zabieg po części zburzył porządek muzealny, w którym kluczową rolę odgrywała wiedza dotycząca zbiorów, wywołując tym samym, na początku pracy nad wystawą, różnorodne, czasami zawierające wątpliwości komentarze. Dzięki temu wpłynął jednak na rozpoczęcie wewnętrznej dyskusji o priorytetach pracy muzealnika, doprowadzając w efekcie do porozumienia, a może i dania odwagi innym pracownikom do eksperymentowania w pracy z dziełem.

Podstawowe działania mogące pomóc w poszerzeniu pola edukacji muzealnej, a obecne w opisanym strategii edukatorów MNK, to podkreślanie na każdym możliwym etapie – od pierwszych spotkań koncepcyjnych po samą wystawę – że praca nad ekspozycją stanowi współcześnie złożony proces, wykorzystujący różne typy kompetencji, które są nierozłączne – te dotyczące zgłębiania wiedzy przedmiotowej stojącej u podstaw danej ekspozycji łączą się zawsze z tymi pozwalającymi na wdrażanie skutecznych sposobów uczenia się, zaangażowania i włączającego uczestnictwa w kulturze. Zapoczątkowanie dyskusji wewnątrz instytucji o wiedzy i kompetencjach edukatorów w tym zakresie jest konieczne, by ich włączenie w proces kuratorski na prawach współtwórców wystawy mogło w ogóle zostać rozważone.

Przesunięcia pola: wykształcenie

Nasze analizy wskazują, że podnoszenie kwalifikacji pracowników działów edukacyjnych muzeów nie zwiększa szans na

tworzenie zespołów kuratorsko-edukacyjnych. Problem tkwi bowiem raczej w domyślnej pozycji edukatorów w muzeach, będącej efektem dawnych hierarchizacji. By to zmienić, potrzebne są inicjatywy przełamujące rutynę i dające szansę na podejmowanie ryzyka w sytuacji, gdy nie ma jeszcze wypracowanych i sprawdzonych nowych reguł działania²⁷.

Moc Muzeum naruszyła dotychczasowe struktury organizacji pracy oraz sposoby dystrybucji prestiżu i wyobrażeń o granicach kompetencji, choć jej ramy produkcyjne zgodne były z obecnymi w instytucji schematami pracy projektowej. Stworzenie wystawy nie wymagało też wyjścia poza zastaną wiedzę edukatorów i ich umiejętności. Edukatorzy dysponują zresztą niejednokrotnie takim samym wykształceniem specjalistycznym, jak osoba zatrudniona na stanowisku kuratora. W przypadku wystawy *Moc Muzeum* w gronie sześciu kuratorów znaleźli się akademicy ze stopniem doktora, osoby piszące doktorat, autorzy tekstów naukowych, osoby mające bardzo bogate i różnorodne doświadczenie zdobyte w czasie pracy digitalizacyjnej, edukacyjnej, a także kuratorskiej.

Mimo to edukatorzy w zespole kuratorskim musieli wykazać się, już na wstępnym etapie pracy nad konceptem, bardzo dobrym przygotowaniem merytorycznym. Tylko wtedy byli w stanie przekonać do swojego pomysłu innych pracowników i zwierzchników. Pamiętajmy przy tym, że o ile kuratorzy wytwarzają wiedzę ekspercką w trakcie wypełniania swoich obowiązków, tak edukatorzy zdobywają ją na marginesie codziennej działalności edukacyjnej. Te różniące się od siebie warunki pracy łączą się z uznawaniem podstawowej pracy edukatorów jako mniej istotnej merytorycznie i stanowią bazę do argumentacji o koniecznej rozłączności ról i zadań.

Podstawowa praca edukatorów w zakresie przesuwania pola edukacji muzealnej to także eksponowanie własnego doświadczenia i wykształcenia, a nie tylko zwiększanie własnego potencjału przez dodatkowe szkolenia. Ważniejsze jest jasne i zdecydowane komunikowanie przydatności poszczególnych osób w procesie współtworzenia wystawy, z jasnym zaznaczeniem atutów i granic własnych kompetencji. Na początkowym poziomie może to przyjąć formę dokumentu zawierającego „inwentaryzację” owych kompetencji i wiedzy, udostępnionego instancjom decyzyjnym. Ten krok powinien ostatecznie wpłynąć na przemyślenie sposobu tworzenia i funkcjonowania zespołów kuratorskich, tak by wystawa była konstruowana zespołowo, z wykorzystaniem specjalistycznej wiedzy merytorycznej, dydaktycznej, psychologicznej i komunikacyjnej. By do tego doszło, konieczne jest zwrócenie uwagi nie tylko na ekspozycję jako przestrzeń synergii różnych kompetencji, ale przede wszystkim ciągle podkreślanie różnorodności i jakości wykształcenia edukatorów.

Przesunięcia pola: zaufanie instytucjonalne

Aby możliwe stało się przesunięcie pola edukacji muzealnej w kierunku działania zespołów kuratorskich, konieczne jest także zdobycie zaufania instytucjonalnego. To w hierarchicznych modelach zarządzania, charakteryzujących polskie muzea, wymaga rozmów z dyrektorką oraz odgórnej legitymizacji związanej z testowaniem nowych modeli współpracy międzydziałowej²⁸. Wystawy takie jak *Moc Muzeum* nie mogłyby powstać, gdyby nie wsparcie osób decyzyjnych, pozwalające na zmiany dotychczasowego układu sił i obowiązków.

Jednocześnie ważną część procesu poszerzania pola edukacji muzealnej musiała odbywać się na poziomie nieformalnych relacji międzyludzkich²⁹. Warunkiem koniecznym, ale nie wystarczającym, było tutaj zadbanie o *czystość komunikacji*, jak to ujął jeden z badanych konserwatorów. Chodzi tu o komunikację, zarówno tę formalną, jak i pozaformalną (rozmowy na korytarzu, darzenie się sympatią, zaufaniem). Gdy podejmuje się działanie poza schematem, poza utartą i sprawdzoną ścieżką pracy, bardzo ważne jest komunikowanie o tym na różnych etapach prac – od pierwszego przedstawienia konceptu wystawy do oprowadzania kuratorskiego po wystawie dla pracowników różnych działów muzeum. To właśnie oprowadzania kuratorskie traktujemy jako kluczowe dla akceptacji i doceniania wartości wystawy przez pracowników merytorycznych muzeum. Równie ważne jest posiadanie w zespole projektowym osób, które pełnią rolę mediatorów i jednocześnie rzeczników nowych koncepcji. Takimi osobami stały się w przypadku *Mocy Muzeum* koordynatorka wystawy oraz *preventive officer*.

Kluczowe są więc przejrzysta komunikacja i próby tworzenia nowych, nawet efemerycznych schematów współpracy, brakuje bowiem narzędzi i procedur w najczęściej stosowanym modelu realizacji wystaw, które kreowałyby odpowiednie przestrzenie pozwalające na wydobycie i wykorzystanie kompetencji edukacyjnych. Rekomendujemy wywieranie presji na rzecz ustanowienia w ramach procesu produkcyjnego wystawy przestrzeni dla eksperymentu łączącego perspektywy osób pracujących w różnych działach. Ważne wydaje nam się także jak najintensywniejsze zaangażowanie edukatorów w spotkania, podczas których możliwe jest opiniowanie scenariuszy i pomysłów aranżacyjnych na forum społeczności instytucji. Wzmocnienie pozycji edukacji przyczynić się może również do rozwijania nieformalnych sieci potencjalnej współpracy merytorycznej. Jednocześnie chcemy zaznaczyć, że nie chodzi nam o pracę poza ustalonymi godzinami, choć zdajemy sobie sprawę z tego, że wiele wartościowych inicjatyw mogło powstać tylko dzięki takiemu ponadwymiarowemu zaangażowaniu. Tak też było z *Mocą Muzeum*: *Nasza wystawa mogła się udać tylko dlatego, że zgodziliśmy się na to, że będziemy mieć dużo więcej pracy niż do tej pory. Wymagało to od nas determinacji* (kuratorzy wystawy).

Wstępnym celem tych działań byłoby wprowadzenie do projektu ekspozycji dodatkowych perspektyw, a później wytyczenie płaszczyzn translacji, które pozwoliłyby na wspólne tworzenie treści i form ekspozycji po przemyśleniu dystrybucji obowiązków dziś często spoczywających na kuratorach, takich jak: praca badawcza, praca związana z transmisją wiedzy dla poszczególnych grup odbiorców, praca nad aranżacją i projektowaniem nośników.

Dyskusja

Janusz Byszewski już 10 lat temu dosyć prowokacyjnie dla środowiska muzealnego pisał: *Nie możemy wykluczyć, że to właśnie nowi edukatorzy – animatorzy muzealni w przyszłości będą mieli największy wpływ na zmianę obowiązujących dzisiaj modeli instytucji muzeum*³⁰. W podobnym tonie sformułowana była wypowiedź jednego z uczestników seminariów realizowanych przez Forum Edukatorów Muzealnych: *Uważam, że działają edukacyjne mają w sobie ogromny potencjał zmieniania instytucji muzeum. Wymaga to jednak czasu*³¹.

Dziś wciąż uznaje się, że to właśnie edukacyjny charakter muzeów legitymizuje ich wagę na polu społeczno-kulturowym i zabezpiecza egalitarną przyszłość tych instytucji. Przemyślenie roli działów edukacji i ich rzeczywistego zaangażowania w praktyki kuratorskie jest więc istotne ze względu na szersze procesy we współczesnym muzealnictwie. Edukacja ma kluczowe znaczenie w kontekście budowania odpowiedzialnej polityki dostępności, partycypacji i przekierowywania muzeów ku przestrzeni współtworzenia wiedzy.

Badania nad *Mocą Muzeum* pokazały, że kompetencje i możliwości współczesnych edukatorów przekraczają znacząco ramy instytucjonalne, w które wpisywana jest ich działalność. Realizacja wystawy daje jednak konkretne wskazówki, jak zmiana czerpiąca z potencjału działów edukacji może wyglądać. Zmiana ta, mimo swojego autorskiego sznytu, pozwoliła nam wydzielić trzy bazowe obszary poszerzenia pola edukacji muzealnej: w zakresie podejścia do charakteru i sposobu przekazywania wiedzy (konieczne jest

zbudowanie kompleksowej „strategii obecności” edukacji w zespołach, dyskusjach, koncepcjach, programach, szerszych gremiach oraz odsłanianie wielości kompetencji, które wpływają na kształt praktyk muzealnych), w zakresie zmian w postrzeganiu kompetencji edukatorów (poprzez ciągłe, wyraziste komunikowanie różnorodności ich wykształcenia i doświadczenia zawodowego) oraz w zakresie nowych form instytucjonalizacji pracy nad ekspozycją (poprzez tworzenie przestrzeni eksperymentu i testowanie nowych modeli realizowania wystaw). Uważamy, że zmiana tylko na jednym z tych poziomów może zatrzymać nawet wstępnie zainaugurowany proces, działania w każdym z tych obszarów zaś stanowią minimum pozwalające na dokonanie „zwrotu edukacyjnego” w produkcji wystaw muzealnych. Zwrot ten będzie można uznać za udany, gdy wytworzona zostanie stabilna, otwarta rama instytucjonalna, w której kuratorzy i edukatorzy stoją ramię w ramię, opracowując wystawy jako wynik eksperymentów z zakresu wytwarzania i transmisji wiedzy.

Streszczenie: Artykuł przedstawia projekt badań zrealizowany przez pracowników Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w czasie trwania wystawy *Moc Muzeum* w Muzeum Narodowym w Krakowie. Interpretacja semiotyczna danych, zebranych w drodze wywiadów zogniskowanych oraz indywidualnych wzbogaconych o obserwację zajęć i analizę dokumentów zastanych i intencjonalnie stworzonych, pozwoliła na realizację celu badań. Interesowała nas współpraca międzydziałowa rozpoczęta, gdy edukatorzy stali się kuratorami wystawy. Działanie to potraktowaliśmy jako przykład realizacji w obrębie „zwrotu edukacyjnego” w polskim muzealnictwie, gdzie wciąż widoczne są tendencje do wyrazistego oddzielenia i odmiennego wartościowania praktyki kuratorskiej i edukacyjnej. Analiza sposobów

rozszerzania pola edukacji muzealnej przez edukatorów-kuratorów pozwoliła na sformułowanie zestawu rekomendacji w inicjowaniu projektów ekspozycyjnych realizowanych i współtworzonych przez pracowników działów edukacji. W prezentacji wyników badań skupiliśmy się na trzech obszarach, w ramach których doszło do przesunięć pola: w zakresie typów wiedzy organizującej myślenie o ekspozycji, w zakresie postrzegania i wykorzystywania kompetencji edukatorów oraz w zakresie kształtowania relacji nieformalnych i wytwarzania zaufania instytucjonalnego. Artykuł stanowi głos w sprawie konieczności uwzględnienia doświadczeń i kompetencji pracowników działów edukacji w konstruowaniu wartościowych wystaw i budowaniu dobrych relacji z zaangażowaną publicznością.

Słowa kluczowe: kurator, edukator, wystawa, pole edukacji muzealnej, zwrot edukacyjny.

Przypisy

- ¹ Więcej informacji o wystawie zob. <https://mnk.pl/wystawy/moc-muzeum> (dostęp: 31.07.2023).
- ² I. Rogoff, *Turning*, „e-Flux Journal” 2008, nr 00, s. 1-6.
- ³ I. Pérez López, *Museum Education and the Epistemological Turn*, „Oxford Research Encyclopedia of Education” 2021.
- ⁴ R. Lemay-Perreault, *L'Éducation comme média artistique: À la recherche d'une interactivité nouvelle*, „Canadian Review of Art Education” 2016, t. 43, nr 1, s. 40-57.
- ⁵ I. Pérez López, *op. cit.*
- ⁶ Dziękujemy Recenzentom za wskazanie cennych kontekstów i przekazanie ważnych uwag wzbogacających artykuł.
- ⁷ Najbardziej kompleksowe badania o stanie edukacji muzealnej zob. *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelań (red.), Warszawa 2012. Raport uzupełniają suplementy powstałe dwa lata później. Bieżące badania na gruncie anglosaskim zob. D.C. Kletchka, *Art Museum Educators: Who Are They now?*, „Curator. The Museum Journal” 2021, t. 64, nr 1, s. 79-97.
- ⁸ Zob. *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1*, M. Szelań (red.), Kraków 2014, s. 25.
- ⁹ E. Nieroba, *Muzeum jako przestrzeń dialogu. O koncepcji zwrotu edukacyjnego w muzeum*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 2, s. 109.
- ¹⁰ W. Kowalczyk, *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 60.
- ¹¹ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 2015.
- ¹² Zob. *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczyń*, M. Szelań, J. Skutnik (red.), Poznań 2010; R. Pater, *Edukacja muzealna – muzea dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2016.
- ¹³ M. Parczewska, *Partycypacja – czyli sztuka spotkania*, w: *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis*, [E. Kowalska, E. Urbaniak (red.)], Gniezno 2010, s. 189-191; K. Jagodzińska, *Partycypacja publiczności w polskich muzeach*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 189-197. Warto pamiętać o krytycznych analizach sztuki partycypacyjnej; zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, J. Staniszewski (tłum.), Warszawa 2015.
- ¹⁴ E. Nieroba, *Pomiędzy dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum*, Opole 2016, s. 137-153; A. Tołysz, *Muzeum w procesie. Wybrane tendencje w muzealnictwie XX wieku*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 96-105; C. Gray, V. McCall, *The Role of Today's Museum*, London 2020.

- ¹⁵F. Portin, K. Grinell, *The Diplomatic Museum: A Latourian Perspective on the Civic Role of Museums*, „Curator. The Museum Journal” 2021, t. 64, nr 4, s. 675-691.
- ¹⁶M. Kobielska, *Wymyślanie muzeum relacyjnego*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63, s. 128-133.
- ¹⁷M. Otmianowska, *Spoleczna odpowiedzialność edukacji muzealnej. Kierunki badań*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2020, t. 41, nr 4, s. 81-91; K. Jagodzińska, *Muzeum odpowiedzialne? (Na przykładzie Muzeum Zabawek w Krakowie)*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63, s. 150-157.
- ¹⁸J.T.E. Richardson, D. Kletchka, *Museum Education for Disability Justice and Liberatory Access*, „Journal of Museum Education” 2022, t. 47, nr 2, s. 138-149; B. Ziebarth, J. Majewski, *Museum Crip Space, By Any Other Name*, „Journal of Museum Education” 2022, t. 47, nr 2, s. 179-191.
- ¹⁹E.R. Zinn, *Please Touch the Artifacts: Education and Collections Departments Co-design an Exhibit for Family Audiences to Practice Primary Source Inquiry*, „Journal of Museum Education” 2022, t. 47, nr 3, s. 353-365.
- ²⁰Część spotkań udało się przeprowadzić w bezpośrednim kontakcie, część online.
- ²¹E. Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, Witold Betkiewicz (tłum.), Warszawa 2003, s. 397-437.
- ²²*Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, A. Alberro, B. Stimson (red.), Cambridge 2011.
- ²³Zob. P. Grabowski, *Kapłan, wizja i zakon – czyli zarządzanie a świątynia sztuki*, w: *Etnografia organizacji. Badania polskich firm i instytucji*, M. Kostera (red. nauk.), Gdańsk 2011, s. 76-95.
- ²⁴Wystawa kierowana była do odbiorcy indywidualnego oraz niewielkich grup zwiedzających. Szeroko zakreślono spektrum odbiorców: miały nim być osoby dorosłe, młodzież i starsze dzieci.
- ²⁵Fragmenty opisów na wystawie.
- ²⁶Fragmenty opisów na wystawie.
- ²⁷E. Nieroba, *Muzeum empatyczne. O zmieniającej się roli odbiorcy kultury we współczesnym świecie w opinii muzealników*, w: *Muzea w kulturze współczesnej*, A. Ziębińska-Witek, G. Żuk (red.), Lublin 2015, s. 168-169.
- ²⁸Zob. K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, s. 193-221.
- ²⁹Zob. *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1...*, s. 52-53.
- ³⁰J. Byszewski, *Muzeum jako „rzeźba społeczna”*, w: *Muzeum XXI wieku...*, s. 64.
- ³¹*Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1...*, s. 53.

Bibliografia

- Antyprzewodnik po wystawie Moc Muzeum*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2021.
- Babbie Earl, *Badania społeczne w praktyce*, Witold Betkiewicz (tłum.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Barańska Katarzyna, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013.
- Bishop Claire, *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Jacek Staniszewski (tłum.), Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Byszewski Janusz, *Muzeum jako „rzeźba społeczna”*, w: *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis*, [Elżbieta Kowalska, Elżbieta Urbaniak (red.)], Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno 2010, s. 64-70.
- Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, Marcin Szelaż (red.), Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012.
- Edukacja muzealna. Antologia tłumaczy*, Marcin Szelaż, Jolanta Skutnik (red.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010.
- Grabowski Piotr, *Kapłan, wizja i zakon – czyli zarządzanie a świątynia sztuki*, w: *Etnografia organizacji. Badania polskich firm i instytucji*, Monika Kostera (red. nauk.), Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2011, s. 76-95.
- Gray Clive, McCall Vikki, *The Role of Today's Museum*, Routledge, London 2020.
- Hooper-Greenhill Eileen, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London 2015.
- Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Alexander Alberro, Blake Stimson (red.), MIT Press, Cambridge 2011.
- Jagodzińska Katarzyna, *Muzeum odpowiedzialne? (Na przykładzie Muzeum Zabawek w Krakowie)*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63, s. 150-157.
- Jagodzińska Katarzyna, *Partycypacja publiczności w polskich muzeach*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 171-179.
- Kletchka Dana Carlisle, *Art Museum Educators: Who Are They now?*, „Curator. The Museum Journal” 2021, t. 64, nr 1, s. 79-97.
- Kobielska Maria, *Wymyślanie muzeum relacyjnego*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63, s. 128-133.
- Kowalczyk Wiktor, *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 55-62.
- Lemay-Perreault Rébecca, *L'Éducation Turn. L'éducation comme média artistique: À la recherche d'une interactivité nouvelle*, „Canadian Review of Art Education” 2016, t. 43, nr 1, s. 40-57.
- Moc Muzeum*, <https://mnk.pl/wystawy/moc-muzeum> (dostęp: 31.07.2023).
- Nieroba Elżbieta, *Muzeum empatyczne. O zmieniającej się roli odbiorcy kultury we współczesnym świecie w opinii muzealników*, w: *Muzea w kulturze współczesnej*, Anna Ziębińska-Witek, Grzegorz Żuk (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 157-169.
- Nieroba Elżbieta, *Muzeum jako przestrzeń dialogu. O koncepcji zwrotu edukacyjnego w muzeum*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 2, s. 106-115.
- Nieroba Elżbieta, *Pomiędzy dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.
- Otmianowska Marianna, *Spoleczna odpowiedzialność edukacji muzealnej. Kierunki badań*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2020, t. 41, nr 4, s. 81-91.
- Parczewska Maria, *Partycypacja – czyli sztuka spotkania*, w: *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis*, [Elżbieta Kowalska, Elżbieta Urbaniak (red.)], Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno 2010, s. 187-193.
- Pater Renata, *Edukacja muzealna – muzea dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Pérez López Irene, *Museum Education and the Epistemological Turn*, „Oxford Research Encyclopedia of Education” 2021, <https://oxfordre.com/education/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-1441> (dostęp: 10.07.2023).
- Portin Fredrik, Grinell Klas, *The Diplomatic Museum: A Latourian Perspective on the Civic Role of Museums*, „Curator. The Museum Journal” 2021, t. 64, nr 4, s. 675-691.
- Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1*, Marcin Szelaż (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Muzeum

Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Kraków 2014.

Richardson Eisenhauer, Kletchka Dana, *Museum Education for Disability Justice and Liberatory Access*, „Journal of Museum Education” 2022, t. 47, nr 2, s. 138-149.

Rogoff Irit, *Turning*, „e-Flux Journal” 2008, nr 00, s. 1-6.

Szeląg Marcin, *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 2*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Kraków 2014.

Tołysz Aldona, *Muzeum w procesie. Wybrane tendencje w muzealnictwie XX wieku*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 37-46.

Ziebarth Beth, Majewski Janice, *Museum Crip Space, By Any Other Name*, „Journal of Museum Education” 2022, t. 47, nr 2, s. 179-191.

Zinn Emily, *Please Touch the Artifacts: Education and Collections Departments Co-design an Exhibit for Family Audiences to Practice Primary Source Inquiry*, „Journal of Museum Education” 2022, t. 47, nr 3, s. 353-365.

dr Agata Cabała

Animatorka, pedagożka, adiunktka na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, członkini Rady Instytutu Pedagogiki na lata 2022–2026, członkini Wawelskiej Rady Pedagogicznej. Badaczka edukacji: równoległej, kulturowej, muzealnej. Publikowała m.in. „Kulturze Współczesnej”, „Biografistycy Pedagogicznej”, „Cultural Management”; agata.cabala@us.edu.pl.

dr Adam Pisarek

Kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, członek Zespołu Teorii i Historii Kultury UŚ. Publikował m.in. w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Er(r)go”, „Kulturze Współczesnej” oraz „Kulturze i Społeczeństwie”. Kurator wystawy edukacyjnej *Na tropach Tomka* w Muzeum Śląskim w Katowicach; adam.pisarek@us.edu.pl.

Word count: 4 411; **Tables:** –; **Figures:** 4; **References:** 30

Received: 07.2023; **Reviewed:** 07.2023; **Accepted:** 08.2023; **Published:** 09.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.8835

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Cabała A., Pisarek A.; EDUKATOR W ROLI KURATORA. WYSTAWA *MOC MUZEUM* JAKO ĆWICZENIE Z ROZSZERZANIA POLA EDUKACJI MUZEALNEJ. *Muz.*, 2023(64): 112-120

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 100-107
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2023
data recenzji – 08.2023
data akceptacji – 08.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.8792

POLAK W KRAINIE BOKSERÓW. O DARZE PŁK. JAGNIĄTKOWSKIEGO DLA MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

A POLE IN THE COUNTRY OF BOXERS. ON THE
DONATION OF COL. JAGNIĄTKOWSKI TO THE
NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

Magdalena Pinker

Uniwersytet Warszawski, Muzeum Narodowe w Warszawie
ORCID 0000-0003-1189-8947

Joanna Popkowska

Muzeum Narodowe w Warszawie
ORCID 0009-0004-0874-4386

Abstract: The paper presents the results of provenance studies related to the donation of Władysław Jagniątkowski (1856–1930) and his wife to the National Museum in Warsaw. Presented to the Museum in 1930, the collection of heritage pieces contains objects from China and Vietnam where the donor was based as a soldier of France's colonial troops fighting to suppress the Boxer Rebellion. Based on untypical sources: texts written by Jagniątkowski, the Authors analyse the circumstances under which the collection was amassed. The many-sided contextualization of

the donation grounded in the investigated texts yields the hypotheses on the impact of the donor's personal experiences and colonial conditioning on the provenance of the historic pieces. The research into the provenance of the Jagniątkowskis' donation serves as a good example of potential challenges faced by individuals aiming at conducting investigation to present a full provenance of museum objects. It also forms part of the increasingly more popular research into and verification of Western collections of Chinese art amassed during the Boxer Rebellion.

Keywords: provenance, China, Vietnam, Boxer Rebellion (1899–1901), Władysław Jagniątkowski (1856–1930), Magdalena Jagniątkowska (1866–1944), artistic craftsmanship, donations.

30 sierpnia 1930 r. Magdalena Jagniętkowska przekazała Muzeum Narodowemu w Warszawie *szereg przedmiotów chińskich, oraz medale i ordery w/g załączonego spisu*¹. Zabytki te zostały zgromadzone przez jej męża Władysława Jagniętkowskiego zmarłego w styczniu tego samego roku. Powyższa zmiana stanowi jedną z nielicznych pewnych informacji dotyczących proveniencji daru. Istnieją jednak inne źródła, które mogłyby budować potencjalny kontekst powstania zbioru. Są to głównie publikacje tworzone przez płk. Jagniętkowskiego, opisujące jego burzliwe życie, w tym doświadczenia i poglądy. Na ile teksty, aspirujące do bycia literaturą piękną, można uznać za wiarygodne materiały historyczne przy badaniach proveniencyjnych?

Władysław Jagniętkowski – życie i twórczość

Władysław Jagniętkowski urodził się w Michałowie w 1856 r. Wstąpił do armii rosyjskiej i po ukończeniu Wojskowej Szkoły Inżynierii w Petersburgu przeniósł się do Francji², gdzie w 1887 r. dołączył do Legii Cudzoziemskiej. Brał w udział w wielu wyprawach do francuskich posiadłości kolonialnych. Kontynuował je po uzyskaniu obywatelstwa w 1890 r., kiedy przyjęto go do armii kolonialnej. W 1896 r. poślubił Magdalenę Karpińską (1866–1944), która później towarzyszyła mu podczas zagranicznych ekspedycji. Jagniętkowski aktywnie działał również na rzecz odzyskania niepodległości przez Polskę, współtworząc m.in. polską armię. Po 1918 r. wykorzystywał swoje ogromne doświadczenie, szkoląc wojskowe kadry inżynieryjne. Zmarł w Warszawie w 1930 r.³

Z punktu widzenia badań proveniencyjnych daru najważniejsza część biografii Jagniętkowskiego łączy się z pobytami w Azji Wschodniej. Jeszcze jako legionista został przeniesiony na własną prośbę do Tonkinu⁴, ówczesnego protektoratu wchodzącego od 1887 r. w skład francuskiej kolonii Indochiny. Przebywał również w sąsiadującym Annamie, który obecnie stanowi centralną część Wietnamu. W Azji pracował m.in. jako topograf⁵. Za stworzenie mapy Annamu otrzymał od cesarza Order Smoka⁶. Po wielu wyprawach, m.in. do kolonialnej Afryki, powrócił wraz z żoną do Tonkinu, skąd został wysłany do tłumienia powstania bokserów w Chinach w 1900 r. Za swój udział w walkach otrzymał Legię Honorową⁷. Nie był to ostatni pobyt małżonków w Azji Wschodniej – raz jeszcze przebywali w Annamie w latach 1907–1908.

Biografia Jagniętkowskiego odtwarzana jest na podstawie specyficznych źródeł. Oprócz kilku zachowanych notatek, m.in. autorstwa Władysława Korabiewicz⁸, oraz wzmianek w prasie i literaturze francuskiej⁹ życiorys jest rekonstruowany głównie w oparciu o teksty stworzone przez samego pułkownika – powieść *W krainie Bokserów*, pamiętniki w formie listów *Kartki z podróży* i wspomnienia *Polak w Legii Cudzoziemskiej*. Analizując te utwory, wydaje się niemożliwe stwierdzenie, na ile stanowią one fikcję literacką, a na ile literaturę faktu. Choć w dziełach *W krainie Bokserów* i *Polak w Legii...* główni bohaterowie to postaci fikcyjne, porównanie ich przeżyć z biografią Jagniętkowskiego może przypuszczalnie świadczyć o tym, że mamy do czynienia ze wspomnieniami autora, który odnosi się do tych samych wydarzeń we wszystkich trzech książkach. Nieraz porusza też wątki potencjalnie związane z zabytkami z Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW).

Z perspektywy rozważań nad proveniencją daru oraz ewentualnych kontrowersji z nimi związanych najistotniejszym opisywanym wydarzeniem historycznym jest powstanie bokserów (1899–1901). Zostało ono spowodowane oporem społecznym przeciwko agresywnej ekspansji chrześcijaństwa w Chinach oraz połączoną z nią polityką imperialną mocarstw zachodnich i Japonii. Członkowie tajnego stowarzyszenia „Pięść w imię sprawiedliwości i pokoju” (Yihequan) przeprowadzali brutalne ataki na misjonarzy i cudzoziemców oraz miejscową ludność, która przyjęła chrześcijaństwo. W obliczu tych zamachów, a przede wszystkim w obronie interesów mocarstw imperialnych, osiem państw, w tym Francja, zawiązało przymierze zbrojne i wkroczyło do Chin w czerwcu 1900 r. Pomimo początkowych sukcesów bokserów, militarna przewaga międzynarodowego przymierza doprowadziła do klęski powstania¹⁰. Jednymi ze skutków wejścia wojsk sojuszu do Pekinu były splądrowanie miasta i rabunek wielu dzieł sztuki¹¹.

Jagniętkowski brał udział w tłumieniu powstania jako żołnierz armii francuskiej. Jego stosunek do wydarzeń z 1900 r. można uznać za ambiwalentny. Z jednej strony bowiem, jako osoba przebywająca już wcześniej w Azji i znająca tamtejsze realia, dostrzegał wyraźnie tragizm sytuacji i zło związane z systemem kolonialnym. Tak opisywał ruszających na Pekin Francuzów: *Za kilka dni staną w szeregu, ażeby mordować innych, zabijać ludzi, których wcale nie znają, którzy nigdy nie wyrządzili im żadnej krzywdy osobistej. Idą się bić nie w obronie własnej ojczyzny, ale przez zemstę... Zemstę za tych współbraci, którzy nieproszeni, wtargnąwszy do Chin, zginęli męczeńską śmiercią z biblią w ręku, głosząc miłość bliźniego*¹². Z drugiej jednak strony jego opisy dotyczące plądrowania opustoszałej stolicy wydawać się mogą co najmniej niejednoznaczne etycznie. Wielokrotnie bowiem w powieści *W krainie Bokserów* przedstawiał zakrojone na szeroką skalę szabrownictwo dokonywane przez żołnierzy koalicji. Określał grabieże pałaców jako usprawiedliwioną karę za *niedawną zuchwałość względem narodów cywilizowanych*¹³. Opisywał kradzieże nie tylko drogocennych zabytków z dworu cesarskiego, ale także rzeczy codziennego użytku z domostw i sklepów, i to przy udziale głównego bohatera¹⁴. Jednocześnie, we wspomnieniach zawartych w *Kartkach*, przedstawiał siebie jako osobę stojącą na straży praworządności, ostro sprzeciwiającą się wszechobecnemu rabunkowi¹⁵.

Dar

Przekazany przez wdowę w 1930 r. dar wskazuje, że zainteresowanie Jagniętkowskiego oraz zapewne jego żony sztuką Wschodu nie jest jedynie typową w owym czasie „modą na chińszczyznę” czy szerzej sztukę Orientu. Ich niezbyt duży, ale różnorodny i nieoczywisty zbiór może świadczyć o głębszym zrozumieniu Azji, w której przebywali przez kilka lat. Warto więc na podstawie rozmaitych tekstów czy wspomnień pułkownika i odnoszących się do nich niektórych zabytków zgromadzonych w MNW przeprowadzić analizę wzajemnej zależności, by w ten sposób zastanowić się nad wiarygodnością źródeł oraz poszukać kontekstów dla powstania daru.

Sfera religijna odgrywała dużą rolę w życiu Jagniętkowskiego. Część obiektów można powiązać z tym obszarem. Fascynował się filozofią, geomancją i religiami Azji Wschodniej. Wielokrotnie wspominał o świecie azjatyckich



1. Kompas *feng shui* (*luopan*), Chiny, XIX w., nr inw. SKAZsz 2693 MNW

1. *Feng Shui Luo Pan* compass, China, 19th c., ACNO. SKAZsz 2693 MNW



2. Tabakierka z chronometrem słonecznym i kompasem, Chiny, XIX w., nr inw. SKAZsz 2696 MNW

2. Snuffbox with solar chronometer and compass, China, 19th c., ACNO. SKAZsz 2696 MNW

wierzeń¹⁶, a nawet próbował tworzyć idealny model religii¹⁷. Wśród zabytków odnoszących się do tych upodobań są m.in. geomantyczny kompas *feng shui*¹⁸ (fig. 1) służący do wyznaczania sfer sprzyjających człowiekowi oraz druk *Sutra dawnych ślubowań Bodhisattwy Kszitigarbhy*¹⁹.

Kompas oraz tabakierkę z chronometrem słonecznym²⁰ (fig. 2) można też powiązać z wykształceniem pułkownika, który zajmował się zawodowo kartografią. Ponadto wśród darowanych obiektów znajdowały się mapa Pekinu oraz plan rzeki nieopodal stolicy Chin²¹, ale zaginęły w czasie II wojny światowej.

W kontekście zainteresowania wschodnioazjatyckimi wierzeniami warto zwrócić uwagę na dwa nefrytowe dyski *b*²². Te artefakty stanowią ważną, ale tajemniczą część tradycji chińskiej, obecną już od neolitu. Powiązane z geomancją symbolizują niebo. Jako przedmioty rytualne często spotykano je w grobowcach wraz z cylindrycznymi naczyniami *cong*, kojarzonymi z ziemią²³. Były to amulety towarzyszące zmarłemu w zaświatach. Oba dyski pochodzą z różnych czasów. Zdobiony jaszczurem powstał w okresie Qianlong (1736–1795) (fig. 3), a drugi, rzeźbiony motywem chmur, być może stanowił wyposażenie grobu z przełomu er. Wtórnie został użyty jako dekoracja ekskluzywnego pojemniczka na przybory toaletowe (wyprodukowanego również w XVIII w.).

Jedynym egzemplarzem broni przekazanej w darze jest szabla paradna (*dadao*, chiń. wielki miecz) (fig. 4). Budzi ona bezpośrednie skojarzenie z profesją pułkownika jako zawodowego żołnierza, jednak – co ważniejsze – w *Kartkach z podróży* można znaleźć fragment odnoszący się do niej. Przy opisach walk z powstańcami w Pekinie Jagińtkowski wspomina, że podczas bitwy napotkał grupę bokserów – dowódcę i trzech żołnierzy. Szeregowych puścił wolno, natomiast *oficera prowadzę za warkocz, jako więźnia do generalnego sztabu. Generał pozwala mi zachować jego piękną oryginalną szablę na pamiątkę...*²⁴ Przytoczony cytat nasuwa przypuszczenia, że miecz z MNW jest łupem wojennym samego Jagińtkowskiego, choć może to przypadkowy zbieg okoliczności.

Dużą część zabytków zgromadzonych w Zbiorach Sztuki Orientalnej stanowią biżuteria i elementy stroju, m.in. dwa bardzo eleganckie buty przeznaczone dla kobiet o „lotosowych stopach”²⁵. Zwyczaj krępowania był powszechny w Chinach w XIX w. wśród wysoko urodzonych kobiet narodowości Han²⁶. Jagińtkowski wspominał o nich dwukrotnie w powieści *W krainie Bokserów*²⁷, m.in. przedstawiając historię młodego Tay-Ngan-Ky. Pomagał on Francuzom w czasie ich obecności w Pekinie jako tłumacz i dostawca żywności. Na pożegnanie z głównym bohaterem (prawdopodobnie alter ego Jagińtkowskiego) szesnastoletnia siostra Chińczyka ofiarowała mu *mały, już noszony, pantofelek na pamiątkę*²⁸. Tutaj nasuwa się skojarzenie z czerwonym bucikiem (fig. 5) (w kolorze symbolizującym w Chinach szczęście) przechowywanym w muzeum. O drugim – błękitnym (fig. 6) – inwentarz MNW informuje, że był *noszony przez służącą Chinkę ofiarodawczyni*²⁹. Trudno uwierzyć w ten zapis, gdyż but jest szykowny, a takie obuwie nosiły kobiety wywodzące się z hanowskiej elity. Chodzenie w nich było praktycznie niemożliwe, nie wspominając o wykonywaniu codziennych obowiązków. Być może osoba wpisująca tę informację do księgi inwentarzowej nie zrozumiała objaśnień wdowy.

Wśród ozdób zwracają uwagę misternie dekorowane ochraniacze na długie paznokcie (fig. 7)³⁰, używane w Chinach przez wyższe warstwy społeczne.

Nakładane najczęściej na mały i serdeczny palec dłoni stanowiły symbol wysokiego statusu społecznego, świadczyły o niewykonywaniu pracy fizycznej. W grupie kosztowności znajdują się też kolczyki, pierścienie, ozdoby do włosów i bransolety, a także wachlarze. Niektóre wyróżnia niezwykle dobór materiałów. W połączanej ozdobie nakrycia głowy wykorzystano m.in. piórka zimorodka o soczystej, turkusowej barwie (fig. 8).

Można przypuszczać, że inspiracją do zbierania ekskluzywnych kobiecych ozdób była fascynacja Jagniętkowskiego postacią cesarzewej wdowy Cixi (1835–1908), która słynęła z długich paznokci oraz pięknych szat³¹. Jej charakterystyka zajmuje aż pięć stron powieści, w tym szczegółowy opis wyglądu z uwzględnieniem stroju i biżuterii: *Zawsze przybrana w bogate cesarskie szaty, zdobna w przepyszne klejnoty z głową okoloną perłami, z paznogciami w długich złotych oprawach, wyglądała jak bożyszczę*³².

Być może to Jagniętkowska gromadziła takie precjoza. W *Kartkach z podróży* wspomina się jej zakupy u jubilera, gdzie zamówiła m.in. *naszyjnik ze srebrnych sapeków*³³ (azjatyckie monety z charakterystycznym kwadratowym otworem). Prawdopodobnie jedna z ozdób – srebrna zawieszka (amulet) w formie podobnej monety, dekorowana znakami dobrej wróżby, należała także do niej (fig. 9)³⁴.

Inaczej niż w wielu innych darach chińskiego rzemiosła dla MNW, w których przeważają wyroby porcelanowe, u Jagniętkowskich jest ich stosunkowo niewiele. Większość stanowią przedmioty użytkowe – czarki, miseczki, talerzyki. Dominują czarki do herbaty. W tekstach pułkownika pojawiają się wzmianki o zwyczaju i sposobie picia herbaty w Azji, niezwykle popularnych podczas spotkań towarzyskich³⁵. Może to wskazywać, że podarowane zabytki były na wyposażeniu jego domu w Annamie i Tonkinie.

Na kartach powieści niemal dosłownie opisano jeden



3. Dysk z wyobrażeniem jaszczura, Chiny, XVIII w., nr inw. SKAZsz 458 MNW

3. Disc with a saurian image, China, 18th c. ACNO. SKAZsz 458 MNW



4. Szabla paradna – *dadao* (wielki miecz), Chiny, ok. 1900 r., nr inw. SKAZsz 2/a-b MNW

4. *Dadao* ceremonial sabre (great sword), China, ca 1900, ACNO. SKAZsz 2/a-b MNW

wyrób z kolekcji. Wspomina o nim żona głównego bohatera (alter ego Magdaleny Jagniątkowskiej) we fragmencie mówiącym o pobycie w „Hoi-Haw”, czyli Haikou – stolicy wyspy Hajnan: *Kupiłam bransoletki i serwis do herbaty rzeźbione z kokosu; to jedyne rzeczy, co tam wyrabiają specjalnie. Za 6 piasstrów mam 6 filiżanek z podstawkami, cukierniczkę, herbatnik i garnuszek do mleka*³⁶.

W darze przekazano filiżankę ze spodkiem z rzeźbionego orzecha kokosowego. Zdobione znakiem długowieczności *shou* i emblematami „stu starożytności” (*bogu*) mogą stanowić część opisywanego serwisu (fig. 10). Forma naczyń nie jest typowa dla Chin, gdzie zwyczajowo używa się czarek, więc najprawdopodobniej wyprodukowano je na potrzeby zagranicznych nabywców.

Niestety, w archiwum MNW nie ma dokumentów dotyczących tła tworzenia kolekcji oraz jej przekazania w 1930 r., np. listu od darczyńców. Dysponujemy jedynie wpisami do księgi inwentarzowej, pokwitowaniami daru i listą obiektów. Jedną z niewielu informacji na temat „pozyskania” przez Jagniątkowskiego niektórych obiektów są uwagi w księdze, że pochodzą z *pałacu Przodków, w dzielnicy cesarskiej w Pekinie*³⁷ lub z *pałacu cesarskiego*³⁸. Te dopiski budzą jednak wątpliwości, gdyż takie wyroby były raczej powszechne na wschodnioazjatyckich rynkach. Nie wyglądają na pozyskane z dworu cesarskiego, aczkolwiek niewykluczone, że mogły pochodzić z zamożnego prywatnego

domu – pałacu, jak to określał Jagniątkowski. Być może też dopiski miały służyć podniesieniu rangi kolekcji. Obecnie jest to w żaden sposób nieweryfikowalne.

Podsumowanie

Każda osoba zajmująca się zbiorami muzealnymi chciałaby poznać ich proveniencję, czyli *pełną historię przedmiotu, zawierającą także informacje o dziejach tytułu prawnego do niego, od czasu jego wytworzenia lub odkrycia, dzięki której można ustalić jego autentyczność i stan własnościowy*³⁹. Jednak ze względu na ograniczone i niewystarczające źródła może to być często wręcz niemożliwe. Ponadto w okresie przedwojennym podejście do weryfikowania przyjmowanych przez muzea zabytków różniło się znacząco od współczesnych restrykcyjnych standardów akcesji, z czym dzisiaj muszą mierzyć się osoby studiujące proveniencję zbiorów.

W przypadku daru Jagniątkowskich źródła do badań proveniencyjnych są w większości osobiłe, jak to już wykazano wcześniej. Jako jedyne dostępne pozwalają na formułowanie wniosków, które są *de facto* hipotezami. Ponadto na pochodzenie kolekcji niewątpliwie rzuca cień fakt, że powstawała ona w warunkach wojennych, a późniejszy darczyńca reprezentował armię kolonialną. Wiadomo z licznych źródeł historycznych i opracowań, że w Pekinie podczas powstania bokserów



5. But damski, Chiny, XIX w., nr inw. SKAZsz 2589 MNW

5. Woman's shoe, China, 19th c., ACNO. SKAZsz 2589 MNW



6. But damski, Chiny, XIX w., nr inw. SKAZsz 2590 MNW

6. Woman's shoe, China, 19th c., ACNO. SKAZsz 2590 MNW



7. Ochraniacz na paznokieć, Chiny, XIX w., nr inw. SKAZsz 2662 MNW

7. Nail guard, China, 19th c., ACNO. SKAZsz 2662 MNW



8. Ozdoba nakrycia głowy, Chiny, XIX w., nr inw. SKAZsz 2668 MNW

8. Headgear decoration, China, 19th c., ACNO. SKAZsz 2668 MNW



9. Zawieszka – sapek, amulet dobrej wróżby, Chiny, XIX w., nr inw. SKAZsz 2664 MNW

9. Pendant, good omen talisman, China, 19th c., ACNO. SKAZsz 2664 MNW



10. Filiżanka ze spodkiem, Chiny, XIX w. (?), nr inw. SKAZsz 2702/1–2 MNW

10. Cup and saucer, China, 19th c. (?), ACNO. SKAZsz 2702/1–2 MNW

dochodziło do wielu grabieży dokonywanych przez przedstawicieli zwycięskich ośmiu armii. O tych wydarzeniach pułkownik pisze bardzo niespójnie. W pamiątkarskich *Kartkach z podróży* przedstawia siebie jako stojącego na straży moralności i potępiającego szabrownictwo. Natomiast w powieści *W krainie Bokserów* główny bohater wspomina nie tylko kradzieże, ale też swój w nich udział. W jednym z fragmentów mówi wprost: *Wyobraźcie sobie Warszawę, w której za jednym uderzeniem różdżki czarodziejskiej, wszyscy mieszkańcy uciekli lub wymarli, pozostawiając swe magazyny i mieszkania otworem. Czyżby kto z nas, przechodząc pośród nagromadzonych skarbów tego wielkiego miasta, oparł się pokusie napchania sobie kufrów wyborem różnych przedmiotów? Wątpię⁴⁰.*

Cytat ten zestarzał się wyjątkowo źle. Nie dość, że w czasie II wojny światowej Warszawa znalazła się pod okupacją i powszechne były grabieże, to jeszcze dotknęły one w dużym stopniu zbiorów Jagińtkowskich. Spośród zabytków figurujących na liście daru z 1930 r. aż 26% z 72 pozycji⁴¹ to obecnie straty wojenne...

Warto na koniec zaznaczyć, że badania nad pochodzeniem daru Jagińtkowskich są dobrym przykładem rozmaitych trudności i problemów, z którymi dzisiaj mierzą się osoby w muzeach starające się opracować pełną proveniencję zabytku. Wpisują się one również w coraz powszechniejszy kierunek badań nad weryfikacją zachodnich kolekcji sztuki chińskiej, budowanych w okresie powstania bokserów.

Streszczenie: Artykuł przedstawia wyniki badań proveniencyjnych poświęconych darowi Władysława Jagińtkowskiego (1856–1930) i jego żony dla Muzeum Narodowego w Warszawie. Przekazany w 1930 r. zbiór zabytków pochodzi z terenów Chin oraz Wietnamu, gdzie darczyńca przebywał jako żołnierz kolonialnej armii francuskiej, biorąc udział w tłumieniu powstania bokserów. Na podstawie nietypowych źródeł – tekstów pisanych przez Jagińtkowskiego – autorki analizują okoliczności powstania zbioru. Wieloaspektowa kontekstualizacja

daru w oparciu o badane teksty prowadzi do hipotez na temat wpływu osobistych doświadczeń darczyńcy oraz uwarunkowań kolonialnych na proveniencję zabytków. Badania nad pochodzeniem daru Jagińtkowskich są dobrym przykładem potencjalnych trudności, z którymi mierzą się osoby w muzeach starające się opracować pełną proveniencję obiektu. Wpisują się one również w coraz powszechniejsze badania nad weryfikacją zachodnich kolekcji sztuki chińskiej, budowanych w okresie powstania bokserów.

Słowa kluczowe: proveniencja, Chiny, Wietnam, powstanie bokserów (1899–1901), Władysław Jagińtkowski (1856–1930), Magdalena Jagińtkowska (1866–1944), rzemiosło artystyczne, dary.

Przypisy

¹ Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: Archiwum MNW), Dary II nr 1001-2975, 1922-1930, spis zd.-odb. 320/120, nr 2965.

² Centralne Archiwum Wojskowe, Kolekcja Orderu Wojennego Virtuti Militari 63, sygn. I.482.63–528, Kwestjonariusz 5283, s. 4; *Życiorys W. Jagińtkowskiego*, „Przegląd Wojskowo-Techniczny” R. 4, 1930, t. 7, z. 6, s. 741 (273).

³ Najpełniejszą biografię Jagińtkowskiego zob. J. Załęczny, *Władysław Jagińtkowski (1856-1930). Biografia niebanalna*, Warszawa 2016.

⁴ *Życiorys W. Jagińtkowskiego...*, s. 742.

⁵ J. Załęczny, *op. cit.*, s. 35-36.

⁶ Nr inw. 74844 MNW, opis otrzymania orderu zob. W. Jagińtkowski, *Polak w Legii Cudzoziemskiej*, cz. 2, Warszawa 1909, s. 169.

⁷ Nr inw. 74854 MNW.

⁸ Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Spuścizna Wacława Korabiewicza, sygn. III-410 j.17.

⁹ Wspomniany jest m.in. w: Ch. de Pélacon, *Expédition de Chine de 1900 jusqu'à l'arrivée du général Voyron*, Paris 1903, s. 67; „Le Temps” 23 IX 1901, nr 14713, s. nlb.

- ¹⁰Więcej na temat powstania zob. J.W. Esherick, *The Origins of the Boxer Uprising*, Berkeley 1988; P. Buckley Ebrey, *Ilustrowana historia Chin*, I. Kałużyńska (tłum.), Warszawa 2002, s. 255; *The Boxers, China, and the World*, R. Bickers, R.G. Tiedemann (red.), Lanham 2007.
- ¹¹*The Boxers, China, and the World...*, s. 111-132.
- ¹²W. Jagińtkowski, *W krainie Bokserów*, Warszawa 1913, s. 50.
- ¹³*Ibidem*, s. 212-213.
- ¹⁴*Ibidem*, s. 213-217.
- ¹⁵W. Jagińtkowski, *Kartki z podróży*, Warszawa 1909, s. 59.
- ¹⁶Opis *feng shui* zob. *ibidem*, s. 30.
- ¹⁷Swoją teorię opisuje w książce *Religia nowoczesna. Podstawy ogólne* (Warszawa 1927).
- ¹⁸Nr inw. SKAZsz 2694 MNW.
- ¹⁹Nr inw. SKAZgr 1809 MNW.
- ²⁰Nr inw. SKAZsz 2696 MNW.
- ²¹Nr inw. 74837 i 74824 MNW.
- ²²Nr inw. SKAZsz 458 i 2666/a-d MNW.
- ²³M. Wilson, *Chinese Jades*, London 2004, s. 10.
- ²⁴W. Jagińtkowski, *Kartki z podróży...*, s. 62-63.
- ²⁵Nr inw. SKAZsz 2589 i 2590 MNW.
- ²⁶*China's Hidden Century*, J. Harrison-Hall, J. Lovell (red.), London 2023, s. 217.
- ²⁷W. Jagińtkowski, *W krainie Bokserów...*, s. 85, 56-59.
- ²⁸*Ibidem*, s. 230.
- ²⁹Inwentarz Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: Inwentarz MNW), XIII, 72001-78000, s. 282, poz. 74820.
- ³⁰Nr inw. SKAZsz 2662 i 2663 MNW.
- ³¹J. Chang, *Cesarzowa wdowa Cixi. Konkubina, która stworzyła współczesne Chiny*, A. Gralak (tłum.), Kraków 2015, s. 235, 421.
- ³²W. Jagińtkowski, *W krainie Bokserów...*, s. 47.
- ³³*Idem*, *Kartki z podróży...*, s. 120.
- ³⁴Nr inw. SKAZsz 2664 MNW.
- ³⁵Zob. m.in.: W. Jagińtkowski, *Kartki z podróży...*, s. 77, 132.
- ³⁶*Idem*, *W krainie Bokserów...*, s. 240.
- ³⁷Inwentarz MNW, XIII, 72001-78000, s. 278, poz. 74778.
- ³⁸*Ibidem*, s. 279, poz. 74784.
- ³⁹Słownik Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów.
- ⁴⁰W. Jagińtkowski, *W krainie Bokserów...*, s. 235.
- ⁴¹Archiwum MNW, Korespondencja dot. darów, darczyńcy lit. I-J, 1921-1959, spis zd.-odb. 320/47, s. 20.

Bibliografia

Źródła archiwalne i muzealne

Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie

Dary II nr 1001-2975, 1922-1930, spis zd.-odb. 320/120, nr 2965

Korespondencja dot. darów, darczyńcy lit. I-J, 1921-1959, spis zd.-odb. 320/47

Archiwum Polskiej Akademii Nauk

Spuścizna Wacława Korabiewicza, sygn. III-410 j.17

Centralne Archiwum Wojskowe

Kolekcja Orderu Wojennego Virtuti Militari 63, sygn. I.482.63-528, Kwestjonariusz 5283

Inwentarz Muzeum Narodowego w Warszawie

XIII, 72001-78000

Źródła drukowane

Jagińtkowski Władysław, *Kartki z podróży*, s.n., Warszawa 1909.

Jagińtkowski Władysław, *Polak w Legii Cudzoziemskiej*, cz. 2, s.n., Warszawa 1909.

Jagińtkowski Władysław, *Religia nowoczesna. Podstawy ogólne*, Skład Główny: Księg. Robotnicza, Warszawa 1927.

Jagińtkowski Władysław, *W krainie Bokserów*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1913.

Opracowania

Chang Jung, *Cesarzowa wdowa Cixi. Konkubina, która stworzyła współczesne Chiny*, Anna Gralak (tłum.), Znak, Kraków 2015.

China's Hidden Century, Jessica Harrison-Hall, Julia Lovell (red.), The British Museum, London 2023.

Buckley Ebrey Patricia, *Ilustrowana historia Chin*, Irena Kałużyńska (tłum.), Muza, Warszawa 2002.

Esherick Joseph W., *The Origins of the Boxer Uprising*, University of California Press, Berkeley-London 1988.

„Le Temps” 23 IX 1901, nr 14713, s. nlb.

Pélaçot Charles de, *Expédition de Chine de 1900 jusqu'à l'arrivée du général Voyron*, H. Charles-Lavauzelle, Paris 1903.

Słownik Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf> (dostęp: 18.06.2023).

The Boxers, China, and the World, Robert Bickers, R.G. Tiedemann (red.), Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2007.

Wilson Ming, *Chinese Jades*, V&A Publications, London 2004.

Załączny Jolanta, *Władysław Jagniątkowski (1856-1930). Biografia niebanalna*, Wydawnictwo Muzeum Niepodległości w Warszawie, Warszawa 2016.

Życiorys W. Jagniątkowskiego, „Przegląd Wojskowo-Techniczny” R. 4, 1930, t. 7, z. 6, s. 741-744 (273-276).

dr Magdalena Pinker

Kuratkorka Zbiorów Sztuki Orientalnej w Muzeum Narodowym w Warszawie i adiunktka w Katedrze Arabistyki i Islamistyki Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego. Kuratkorka i współautorka wystaw poświęconych sztuce Azji. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół różnych aspektów sztuki i architektury islamu oraz proveniencji kolekcji azjatyckich z perspektywy dekolonialnej; m.pinker@uw.edu.pl.

Joanna Popkowska

Kustoszkka kolekcji sztuki chińskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Kuratkorka i współautorka wystaw oraz pokazów poświęconych sztuce Państwa Środka, autorka szeregu not katalogowych. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się chińskie rzemiosło artystyczne, w szczególności wyroby metalowe dekorowane emalią komórkową; jpopkowska@mnw.art.pl.

Word count: 3 643; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 20

Received: 07.2023; **Reviewed:** 08.2023; **Accepted:** 08.2023; **Published:** 09.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.8792

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Pinker M., Popkowska J.; POLAK W KRAINIE BOKSERÓW. O DARZE PŁK. JAGNIĄTKOWSKIEGO DLA MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE. *Muz.*, 2023(64): 100-107

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 128-137
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2023
data recenzji – 08.2023
data akceptacji – 08.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.9065

SZKIELETY LILIOWCÓW (CRINOIDEA, ECHINODERMATA) *SEIROCRINUS* *SUBANGULARIS* (MILLER, 1821) Z KOLEKCJI CENTRUM EDUKACJI PRZYRODNICZEJ UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

SKELETONS OF *SEIROCRINUS SUBANGULARIS*
CRINOIDS (CRINOIDEA, ECHINODERMATA)
(MILLER, 1821) FROM THE COLLECTION OF
THE NATURE EDUCATION CENTRE OF THE
JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Bartłomiej Kajdas

Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
ORCID 0000-0002-1674-726X

Mariusz A. Salamon

Institut Nauk o Ziemi Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
ORCID 0000-0001-9399-2798

Joanna Głaz

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
ORCID 0009-0004-4667-8383

Bartosz J. Płachno

Instytut Botaniki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
ORCID 0000-0001-5579-5101

Abstract: The Nature Education Centre of the Jagiellonian University in Krakow has in its collection a spectacular fossil of a Jurassic crinoid, in literature known as *Seirocrinus subangularis* (Miller). Only several museums in Central Europe can boast such a perfectly preserved and complete specimen of *Seirocrinus*. As seen against Polish museum collections the slab in question is an outstanding object. That very form was a cosmopolitan and pseudoplanktonic crinoid species spread throughout

Asia, Europe, and Northern America, yet it has never been documented in Poland. The particular specimen reached Poland in the mid-19th century from Germany to enrich the collection of the Mineralogical Cabinet. The paper presents the turbulent history of the slab with some dozen specimens of echinoderms on it, the story which will shortly have a happy end, since it will be permanently placed as a geological exhibit at the Nature Education Centre of the Jagiellonian University.

Keywords: Nature Education Centre of the Jagiellonian University, Krakow, fossils, crinoids, echinoderms, the Jurassic.

Wstęp

W Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (CEP UJ) przy ul. Gronostajowej 5 jest zdeponowanych, w czterech działach: zoologicznym, geologicznym, antropologicznym i paleobotanicznym, kilkaset tysięcy okazów. Niewielką część (ok. 10 000 eksponatów) podziwiać można na ekspozycji stałej zatytułowanej *Historia Ziemi i życia*. Trzon kolekcji zoologicznej stanowią stawonogi, mięczaki oraz kręgowce. Wśród tych ostatnich wiele okazów reprezentowanych jest przez taksony rzadkie lub narażone na wyginiecie, np. papugę kakapo *Strigops habroptila* (G.R. Gray, 1845), żółwie z Galapagos *Chelonoidis niger* (Quoy & Gaimard, 1824) czy hatтеріę *Sphenodon punctatus* (Gray, 1842). W zbiorach Centrum znajduje się również jedyna w kraju czaszka wymarłej w 1768 r. syreny morskiej *Hydrodamalis gigas* (Zimmermann, 1780). Część geologiczna złożona jest z blisko 250 kolekcji zawierających niemal 20 tys. skamieniałości, 16 tys. okazów mineralogicznych oraz kilka tysięcy okazów petrograficznych. W dziale antropologicznym znajduje się bogata kolekcja kraniologiczna składająca się z czaszek z całego świata. Poza czaszkami dawnych mieszkańców Krakowa kolekcja obejmuje również obiekty z Finlandii, Afryki, Mongolii, Syberii czy unikatowe czaszki Ajnów – ludu stanowiącego mniejszość etniczną w Japonii. Te ostatnie zostały przekazane Uniwersytetowi Jagiellońskiemu przez brata marszałka Józefa Piłsudskiego – Bronisława. Natomiast w dziale paleobotanicznym znajdują się skamieniałości roślinne pochodzące głównie z osadów karbońskich, mezozoicznych i neogeńskich. Dużą część zbiorów tej kolekcji nadal jest w trakcie inwentaryzacji.

Gabinet Historii Naturalnej w Krakowie

U schyłku XVIII w. kierownikiem Katedry Historii Naturalnej i Chemii Szkoły Głównej Koronnej był nadworny lekarz Stanisława Augusta, prof. Jan Jaśkiewicz. To z jego inicjatywy powstało Muzeum Mineralogiczne, które działało przy Gabinetce Historii Naturalnej. Zgromadzono w nim bogatą

kolekcję skał i minerałów oraz skamieniałości. 100 lat później, w 1886 r., doszło do podziału Muzeum Mineralogicznego na Gabinet Mineralogiczny i Geologiczny. Zbiory paleontologiczne, geologiczne i część petrograficznych weszły wówczas w posiadanie Gabinetu Geologicznego. W latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia powołano do życia Muzeum Geologiczne Instytutu Nauk Geologicznych (ING) UJ, które do 2017 r. mieściło się w budynku przy ul. Oleandry 2a w Krakowie. Doszło wtedy do ponownego połączenia kolekcji dawnych Gabinetów Mineralogicznego i Geologicznego.

Zagmatwane losy płyty z *Seirocrinus*

Płytę ze skamieniałością liliowców †*Seirocrinus subangularis* (nr inw. CEP-DG-775, fig. 1) zakupiono do Gabinetu Mineralogicznego w roku akademickim 1849/1850 od niemieckiej firmy Krantz, która nieprzerwanie sprzedaje minerały, skały i skamieniałości, od 1830 r. Choć skamieniałości liliowców pochodzące z rejonu Holzmaden (Badenia-Wirtembergia, Niemcy) nie są rzadkością w kolekcjach paleontologicznych, jednak tak duży okaz (170 x 107 cm wraz z ramą) to w polskich zbiorach ewenement.

Rodzaj †*Seirocrinus* został wyróżniony dopiero w 1924 r. przez Torstena Gisléna¹, w związku z tym we wszystkich wcześniejszych katalogach i na etykietach widnieje stara nazwa *Pentacrinites*².

Ponadto w roku akademickim 1851/1852 zakupiono płytę z prawie kompletnym skamieniałym szkieletem ichtiozaura oraz gipsowe repliki szkieletów jurajskich gadów morskich: plezjozaura (zakup z 1875 r.) i krokodylomorfa (zakup z 1847 r.). Skamieniałości i odlewy gipsowe zawisły pierwotnie w pomieszczeniach Gabinetu Mineralogicznego w Gabinetce Historii Naturalnej w budynku Collegium Kołłątaja przy ul. Świętej Anny 6 (fig. 1, 2).

Pierwsza wzmianka o zakupie skamieniałości do Gabinetu Mineralogicznego pojawiła się w 1864 r. w wydawnictwie *Zakłady Uniwersyteckie w Krakowie. Przyczynek do dziejów*

oświaty krajowej podany i pamięci pięciuset-letniego istnienia Uniwersytetu Krakowskiego poświęcony przez C.K. Towarzystwo Naukowe Krakowskie, w rozdziale: „V. Katedra i Gabinet Mineralogiczny. Wiadomość podana przez Profes. Dra Alojzego Altha”³, s. 254–255. Poniżej jej fragment (fig. 3).

Pomimo że okazy zostały zakupione przez Gabinet Mineralogiczny, w wyniku różnorodnych reorganizacji zniknęły z inwentarzy Katedry Mineralogii (m.in. w Katalogu z 1932 r. brak ich na stanie Katedry) i weszły do zbioru jednego z dwóch nowo powstałych zakładów – Geologicznego lub Paleontologicznego (brak tu jednak dokumentów). Ponownie wzmianka o płytach ze skamieniałościami pojawiła się w 1925 r.⁴ Władysław Szajnocha wspominał, że obie płyty, wraz z gipsowymi odlewami, znajdują się na klatce schodowej w budynku przy ul. Świętej Anny 6, który w tym czasie należał (częściowo) do Zakładu Geologii (Zakład Mineralogii zmienił siedzibę kilka lat wcześniej); fig. 4.

Warunki w Collegium Kołłątaja w XIX w. musiały być bardzo niesprzyjające, skoro Alojzy Alth⁵ aż dwukrotnie wzmiankował o tym w swoim opracowaniu (fig. 5).

Te same problemy opisywane były prawie 20 lat później w piśmie dziekana Wydziału Filozoficznego z 14 maja 1881 r.: *Chyba najgorsze warunki panowały w sali wykładowej przy Gabinetie Mineralogicznym, w której – jak pisano – „w czasie deszczu przesiąka przez sufit, podłoga gnić zaczyna, wszędzie wilgoć, [...] zagraża to zbiorom”*⁶.

Brak natomiast informacji, kiedy i dlaczego płyty ze skamieniałościami pokryto farbą. Patrząc na odkrywany stopniowo podczas prac konserwatorskich stan zachowania płyty z liliowcami, można z pewnością stwierdzić, że zawarty w skale piryt, na skutek narażenia na działanie wysokiej wilgotności i niewykluczonego bezpośredniego działania wody, utlenił się i doprowadził do osłabienia wytrzymałości skały. Możliwe, że wykonanie pierwszej warstwy malarskiej miało na celu zabezpieczenie płyty przed dalszą degradacją i osypywaniem się jej powierzchni. Jednocześnie stało się przyczyną powstawania kolejnych przekształceń techniczno-estetycznych, podczas których sukcesywnie wprowadzano nowe warstwy gipsu uzupełniającego ubytki formy i scalającego monochromie. Na niekorzyść obiektu wpływała również jakość drewnianego podłoża



1. Płyta ze skamieniałymi liliowcami *Seirocrinus subangularis*, wczesna jura, Bad Boll, Niemcy, Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ, Kraków, nr inw. CEP-DG-775, fot. S. Florjan, 2023

1. Slab with a *Seirocrinus subangularis* crinoid fossil, Early Jurassic, Bad Boll, Germany, Nature Education Centre, Jagiellonian University, Krakow, ACNO.CEP-DG-775, Photo S. Florjan, 2023



2. Inne płyty ze skamieniałościami przekazane z Instytutu Nauk Geologicznych UJ do Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ. A. Ichtyozaur *Stenopterygius* sp., wczesna jura, Ohmden, Niemcy (nr inw. CEP-DG-7264-N); B. Gipsowa kopia okazu lektotypowego plezjozaura *Thalassiodracon hawkinsi*, zakupiona w 1875 r., wczesna jura, Somerset, Wielka Brytania (okaz w trakcie konserwacji; nr inw. CEP-DG-7282-N); C. Gipsowa kopia szkieletu krokodylomorfa *Myrstriosaurus laurillardi* zakupiona w 1847 r., wczesna jura, okolice Holzmaden, Niemcy (okaz nadal przed konserwacją; nr inw. CEP-DG-7281-N), fot. S. Florjan, 2023 (A, B) oraz A. Czekaj, 2022 (C)

2. Other slabs with fossils transferred from the Institute of Geological Sciences of the Jagiellonian University to the Nature Education Centre, Jagiellonian University. A. Ichthyosaur *Stenopterygius* sp., Early Jurassic, Ohmden, Germany (ACNO.CEP-DG-7264-N); B. Plaster copy of the plesiosaur *Thalassiodracon hawkinsi*, purchased in 1875, Early Jurassic, Somerset, Great Britain (specimen under conservation; ACNO.CEP-DG-7282-N); C. Plaster copy of the skeleton of the crocodylomorph *Myrstriosaurus laurillardi* purchased in 1847, Early Jurassic, around Holzmaden, Germany (specimen before conservation; ACNO.CEP-DG-7281-N), Photo S. Florjan, 2023 (A, B) and A. Czekaj, 2022 (C)

Następnie w roku 1848 dokupiono jeszcze niektóre odlewy gipsowe i 30 sztuk mineralów; w r. 1849 wynosiła liczba kupionych mineralów 52, darowanych 15; w r. 1850 kupionych było 22, darowanych przez ś. p. ANTONIEGO SZASTRA 41, przez p. MITKIEWICZA 18, jednak wszystkie te z Azji, najwięcej z gór Altajskich i z Syberyi; inne pomniejsze dary wynosiły sztuk 23. Kupiony został także piękny duży egzemplarz *Pentacrinites subangularis* Mill: z formacji liasowej z pod Ohmdenu w Württembergu.

W r. 1851 przybył ładny dar hr. MORSZTYNA zawierający 100 sztuk skał z Wezuwiusza, zakupiono zaś piękny egzemplarz dużego gadu *Ichthyosaurus communis* z Boll w Württembergu i 23 mineralów.

Klatka schodowa musiała być także zużyta na pomieszczenie dużego zbioru głównie galicyjskich materiałów budowlanych (piaskowców, wapieni, gipsów etc.), uzyskanych przeważnie na wystawie krajowej przemysłowo-rolniczej we Lwowie w r. 1894, oraz takich bardzo wielkich płyt, amonitów, pni drzewa kopalnego, sferosyderytów oraz kłów mamutowych, które dla swoich rozmiarów w salach nie dały się odpowiednio pomieścić.

Ze starych jeszcze w r. 1850 i 1851 nabytych okazów zawieszono są tutaj dwie płyty liasowego łupku: z Boll w Wirtembergu ze szkieletem *Ichthyosaurus communis* i z *Pentacrinus subangularis* z Ohmden, oraz trzy odlewy gipsowe: gadów *Mystrisaurus Laveillardi* (zakupione w r. 1847) i *Plesiosaurus communis* i odcisków stóp z niemieckiego pstrego piaskowca.

Sprawienie tych nowych szaf, miało z innego względu tę niekorzystną, że było przyczyną odebrania Gabinetowi jednej mniejszej sali, tak, że obecnie zbiór cały mieścić się musi w jednej tylko sali, która nie daje się w zimie ogrzewać, a dlatego przez kilka miesięcy wszelka praca w Gabinetcie staje się niemożliwą.

5. Zbiór geologiczny jeszcze nie jest systematycznie ułożony; nastąpi to w ciągu bieżącego roku, skoro tylko nadchodząca wiosna pozwoli pracować w nieogrzewanym Gabinetcie.

wykonanego z trzech stycznie klejonych desek drewna iglastego, które uległy odkształceniu i spękaniu, co skutkowało nie tylko utratą nośności podłoża, lecz także wywieraniem naprężeń na kamienny obiekt.

Nadmienić należy, że podczas prowadzenia prac konserwatorskich (fig. 6) odkryto, że płyta musiała ulec upadkowi,

a rozbita na wiele elementów została niepoprawnie złożona (fig. 6d), co doprowadziło do utraty spójności kompozycyjnej. Podejmowane prace naprawcze stanowiły jednak powielenie historycznie zastosowanej techniki montażu elementów za pomocą zapraw gipsowych. Wyróżnić można cztery warstwy chronologiczne obejmujące reparacje (usunięte podczas prac

3. Wzmianka o zakupie nowych skamieniałości do Gabinetu Mineralogicznego, A. Alth, V. *Katedra i Gabinet Mineralogiczny. Wiadomość podana przez Profes. Dra Aloizego Altha, w: Zakłady Uniwersyteckie w Krakowie. Przyczynek do dziejów oświaty krajowej podany i pamięci pięciuset-letniego istnienia Uniwersytetu Krakowskiego poświęcony przez C.K. Towarzystwo Naukowe Krakowskie, Kraków 1864, s. 254–255*

3. Mention of the purchase of new fossils for the Mineralogical Cabinet, A. Alth, V. *Katedra i Gabinet Mineralogiczny. Wiadomość podana przez Profes. Dra Aloizego Altha, w: Zakłady Uniwersyteckie w Krakowie. Przyczynek do dziejów oświaty krajowej podany i pamięci pięciuset-letniego istnienia Uniwersytetu Krakowskiego poświęcony przez C.K. Towarzystwo Naukowe Krakowskie, Kraków 1864, pp. 254–255*

4. Kolejna wzmianka na temat skamieniałości zakupionych od Krantza z okresu międzywojennego, W. Szajnocha, *Czterdziestolecie Gabinetu Geologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego (1886–1925)*, Kraków 1926, s. 15

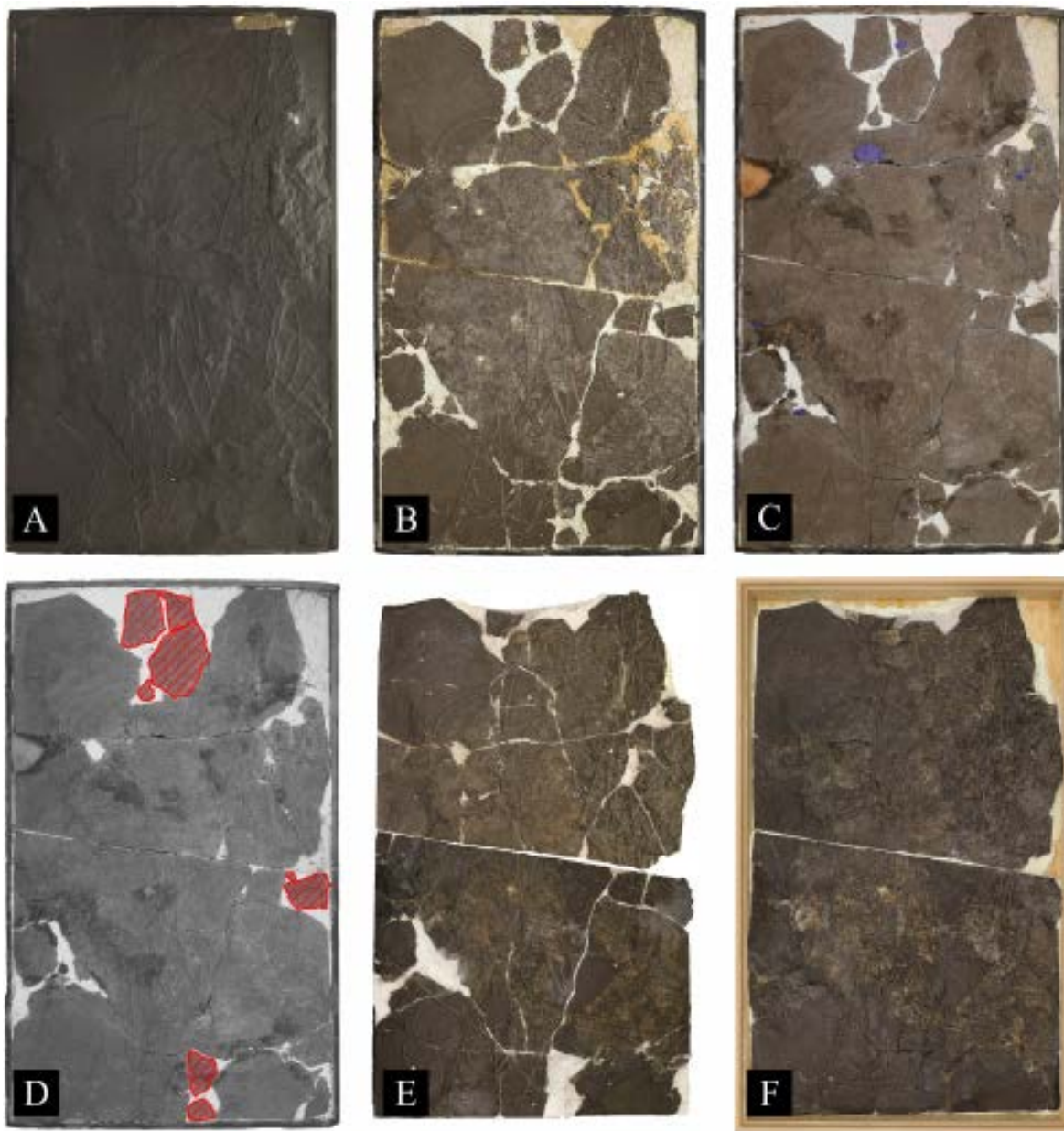
4. Another mention of fossils purchased from Krantz in the inter-war period, W. Szajnocha, *Czterdziestolecie Gabinetu Geologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego (1886–1925)*, Kraków 1926, p. 15

5. Na nieodpowiednie warunki przechowywania okazów przy ul. Świętej Anny 6 uwagę zwracano kilkakrotnie, A. Alth, V. *Katedra i Gabinet Mineralogiczny. Wiadomość podana przez Profes. Dra Aloizego Altha, w: Zakłady Uniwersyteckie w Krakowie. Przyczynek do dziejów oświaty krajowej podany i pamięci pięciuset-letniego istnienia Uniwersytetu Krakowskiego poświęcony przez C.K. Towarzystwo Naukowe Krakowskie, Kraków 1864, s. 257 i s. 261*

5. The inadequate conditions for preserving specimens at 6 Święta Anna Street were pointed to on a number of occasions, A. Alth, V. *Katedra i Gabinet Mineralogiczny. Wiadomość podana przez Profes. Dra Aloizego Altha, w: Zakłady Uniwersyteckie w Krakowie. Przyczynek do dziejów oświaty krajowej podany i pamięci pięciuset-letniego istnienia Uniwersytetu Krakowskiego poświęcony przez C.K. Towarzystwo Naukowe Krakowskie, Kraków 1864, p. 257 and p. 261*

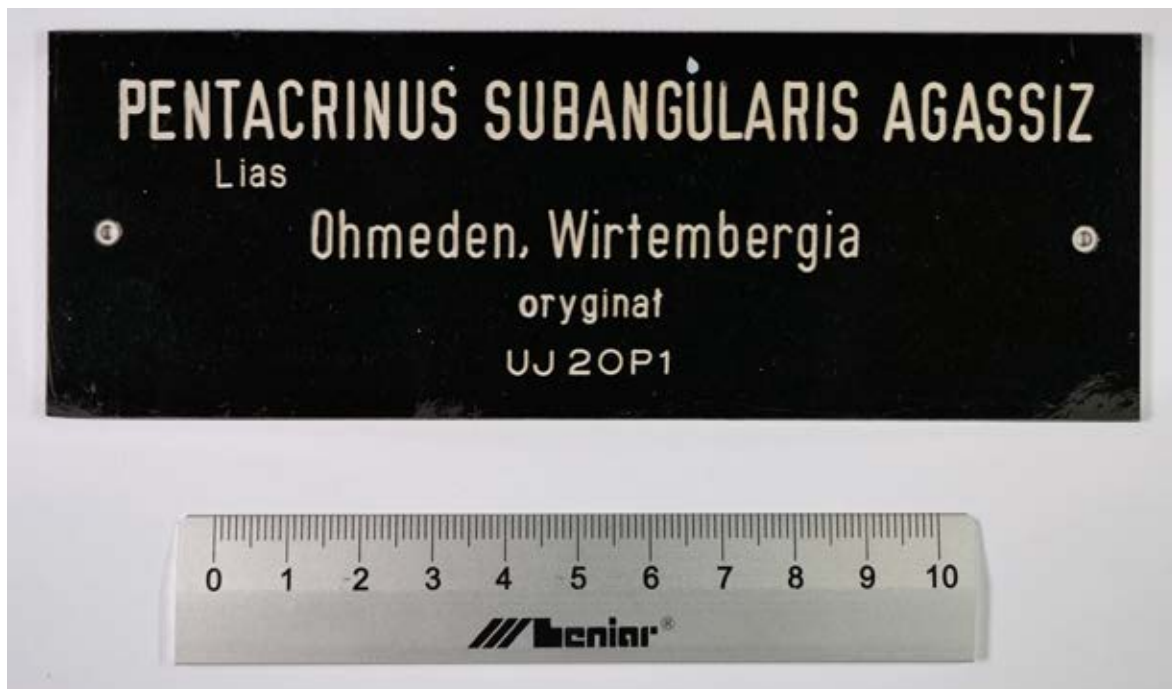
konserwatorskich z powodu negatywnego wpływu na estetykę i stan techniczny obiektu). Najstarsze zidentyfikowane uzupełnienia to jasnokremowe zaprawy gipsowe, które pokryto szarą warstwą malarską. Nieco później ponownie uzupełniono wybrane ubytki formy, a powierzchnię przemalowano czarną farbą olejną. Kolejną warstwę chronologiczną stanowiły bardzo twarde zaprawy o zielonkawym odcieniu, za pomocą których osadzono odłupane elementy. W dużym stopniu zakrywały one również skałę. Sklejenie i osadzenie

elementów wzmocniono od odwrocia grubą papierową warstwą. Dodatkowo większe fragmenty płyty przewiercono i przytwierdzono do drewnianego podłoża za pomocą metalowych wkrętów (wraz z zielonkawymi uzupełnieniami gipsowymi świadczą o współczesnym charakterze prac). Obiekt ponownie przemalowano farbą olejną na kolor czarny. Najmłodszą interwencję stanowiła warstwa malarska, która wykonana została prawdopodobnie po 1975 r. We wspomnianym roku zamontowano grawerowaną tabliczkę z podpisem.



6. Postępy prac konserwatorskich nad *Seirocrinus subangularis*. A. Stan płyty przed konserwacją; B. Stan płyty po usunięciu przemalowań/odsłonięciu skały spod warstw przemalowań; C. Stan płyty po usunięciu gipsowych uzupełnień przykrywających skałę; D. Odłamane fragmenty płyty, które zostały niepoprawnie zamontowane; E. Stan płyty po konsolidacji i uzupełnieniu ubytków formy występujących w obrębie dwóch fragmentów płyty; F. Stan płyty po scaleniu kolorystycznym uzupełnień wykonanych w obrębie dwóch fragmentów płyty, fot. J. Gład, 2023

6. Progress of conservation work on the *Seirocrinus subangularis*. A. Slab before conservation; B. Slab after the removal of painting over/uncovering of the rock from under the paint-over layer; C. Slab after the removal of plaster filling covering the rock; D. Broken slab fragments fixed incorrectly; E. Slab following consolidation and filling in the mould cavities on two slab fragments; F. Slab after the colour unification performed within the two slab fragments, Photo J. Gład, 2023



7. Grawerowana tabliczka z lat 70. XX w., umieszczona pierwotnie na płycie ze skamieniałością liliowca. Oznaczenie gatunku na tabliczce jest błędne, fot. S. Florjan, 2023

7. Engraved plaque from the 1970s originally placed on the slab with the crinoid fossil. Erroneous species identification on the plaque, Photo S. Florjan, 2023

Warstwa nie pokrywała powierzchni pod wspomnianym elementem. W wyniku konserwacji powrócono do pierwotnego, pionowego układu płyty.

Wspomniana powyżej płyta z ichtiozaurem (fig. 5a), choć nie wykazuje jakichkolwiek uszkodzeń (granice pomiędzy fragmentami płyty wydają się „oryginalne”), również została przemalowana (dwa razy⁷). Przemalowania mogą zatem być wynikiem ujednolicenia wszystkich płyt lub próbą zapobieżenia uszkodzeniom, jakim uległa płyta z liliowcami pod wpływem niesprzyjających warunków w budynku przy ul. Świętej Anny 6. Istnieje również możliwość, że malowanie miało upodobnić oryginalną skamieniałość do płyt gipsowych, co służyłoby jej ukryciu na czas okupacji. Przemalowane płyty (pomimo że na grawerowanych tabliczkach opisane były jako oryginały) szczególnie w ostatnich latach traktowano jako gipsowe kopie.

W okresie powojennym (od 1951 r.) minister szkolnictwa wyższego zlikwidował Zakłady Geologii, Mineralogii i Paleontologii na UJ i przyłączył je do Akademii Górniczo-Hutniczej (AGH). Przez następne sześć lat Zakład Geologii i Zakład Mineralogii pozostawały jednostkami AGH, wciąż jednak zajmowały dotychczasowe pomieszczenia w dawnych budynkach UJ w okolicach Rynku Głównego w Krakowie.

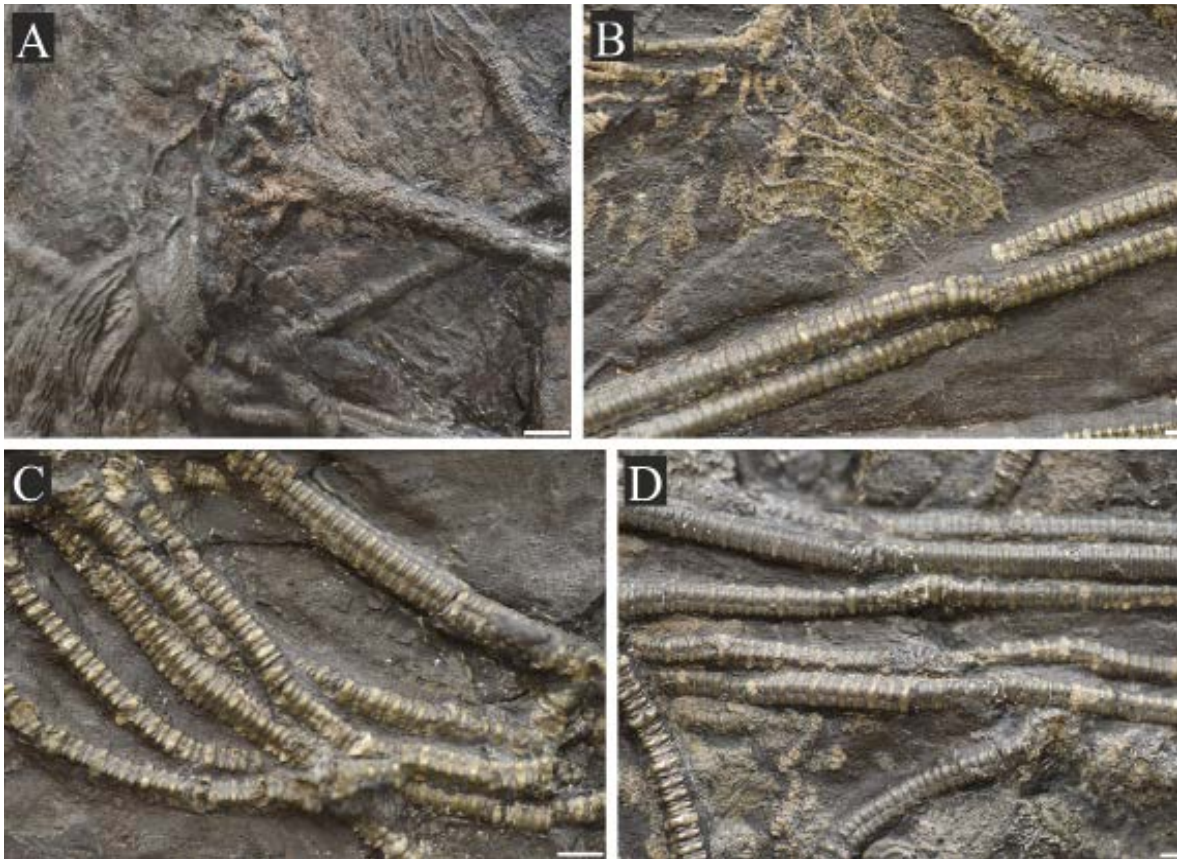
W 1957 r. nauki geologiczne ponownie wróciły na Uniwersytet. Ministerstwo kolejną reorganizacją zlikwidowało Zakład Geologii Fizycznej przy Katedrze Geologii AGH oraz Zakład Geochemii przy Katedrze Mineralogii i Petrografii AGH, a w ich miejsce powołało Katedrę Geologii oraz Katedrę Mineralogii i Petrografii UJ. Obie katedry zachowały swe poprzednie siedziby, natomiast Katedra Paleontologii została przeniesiona w całości (czyli prawdopodobnie wraz ze zbiorami) do AGH. Nie ma ksiąg inwentarzowych, które

wyjaśniałyby, w kolekcji której z katedr znajdowały się w tym okresie płyty ze skamieniałościami. Zakład Paleontologii przy Katedrze Geologii UJ powstał dopiero w 1958 r.

W 1962 r. nastąpiły przenosiny do nowego budynku przy ul. Oleandry 2a na II Kampusie UJ. Znalazły w nim miejsce Katedra Geologii oraz Katedra Mineralogii i Petrografii, natomiast funkcjonująca od 1951 r. jako Zakład Paleontologii AGH była Katedra Paleontologii UJ nie zdecydowała się na powrót do Uniwersytetu. Powołano wówczas nowy Zakład Paleozoologii UJ, którego kierownikiem w 1974 r. został prof. Stanisław Geroch.

W 1975 r. dwie duże płyty z oryginalnymi skamieniałościami: liliowce oraz ichtiozaur oraz cztery gipsowe odlewy zostały włączone do jednej z nowo powstających kolekcji: *20P – Oryginały i odlewy liliowców, gadów i ślady stóp gadów*. Kolekcje te stworzono przy okazji inwentaryzowania zbiorów po przeprowadzce ING UJ do budynku przy ul. Oleandry 2a. W tym czasie na wszystkich płytach umieszczono czarne grawerowane tabliczki (fig. 7).

Z tego okresu zachowały się również fotografie z wieszania płyty z ichtiozaurem w budynku ING UJ. Można przyjąć, że wszystkie płyty były wieszane w czasie powstawania kolekcji *20P*. Szczególnie, że na jednym z dostępnych zdjęć widoczny jest plakat sesji naukowej AGH, który pozwala datować wieszanie płyty na lata 1974–1975. „XXIX Sesja Naukowa AGH, XXXIV Zjazd Naukowy Wychowanków Uczelni na temat wkład nauk górniczych w rozwój gospodarki w okresie XXX-lecia PRL: Sekcja techniki podziemnej eksploatacji złóż. Sekcja techniki odkrywkowej eksploatacji złóż” odbyła się w 1974 r. Być może to właśnie wtedy skamieniałości zostały sprowadzone do budynku ING UJ, brakuje jednak jakichkolwiek informacji o historii i miejscu zdeponowania płyt pomiędzy 1925⁸ a 1975 r.



8. Szczegółowe zdjęcia ukazujące elementy budowy morfologicznej *Seirocrinus subangularis*. A. Proksymalna część todygi wraz z koroną; B. Łodygi oraz cirri; C. Medialne części łodyg; D. Medialne części łodyg wraz z cirri. Skala wynosi 1 cm, fot. B. Płachno, 2023

8. A detailed photo showing elements of the morphological structure of *Seirocrinus subangularis*. A. Proximal part of the stem with the crown; B. Stems and cirri; C. Median stem parts; D. Median stem parts with cirri. Scale: 1 cm, Photo B. Płachno, 2023

Pokryte czarną farbą skamieniałości oraz gipsowe odlewy znalazły swoje miejsce na klatce schodowej w ING UJ. Płyta z liliowcami zawisła pomiędzy II a III piętrem. Prawdopodobnie od ich zawieszenia na przełomie 1974 i 1975 r. pozostawały na swoich miejscach do końca 2016 r. W styczniu i lutym 2017 r. ING UJ zmienił siedzibę z budynku przy ul. Oleandry 2a i przeniósł się do nowo wybudowanego budynku na Kampusie 600-lecia Odnowienia UJ przy ul. Gronostajowej 3a. Cztery okazałe skamieniałości planowano początkowo zawiesić na ścianach nowego budynku Instytutu, więc okazy nie zostały przekazane wraz z innymi zbiorami muzealnymi do CEP UJ. Ponieważ jednak nie udało się znaleźć miejsca, gdzie skamieniałości mogłyby być wyeksponowane, płyty zdeponowano w magazynie na zbiory. W lipcu 2022 r. w porozumieniu z dyrektorem ING UJ Mariuszem Kędzierskim zestaw dużych płyt pokrytych czarną farbą (dwie oryginalne skamieniałości oraz dwa odlewy gipsowe – fig. 1, 2) został przekazany do CEP UJ. W drugiej połowie 2022 r. rozpoczęto poszukiwania sposobu usunięcia warstw malarskich z płyt. Konsultowano możliwość konserwacji płyt z profesjonalnymi preparatorami skamieniałości i konserwatorami sztuki. Ostatecznie obie płyty przekazano dwóm firmom konserwatorskim. Płyta z ichtiozaurą została oczyszczona przez firmę ICOS w okresie od stycznia do marca 2023 r. W ramach remontu usunięto czarną farbę, zeszlifowano i uzupełniono gipsy mocujące płyty w ramie, uzupełniono ubytki w ramie

i przywrócono jej oryginalny kolor zielony. Czyszczeniem i konserwacją płyty z liliowcami w okresie od stycznia do kwietnia 2023 r. zajęła się Joanna Głaz. Aby ograniczyć kontakt porytowych skamieniałości z wodą, powłoki malarskie usunięto początkowo za pomocą lasera, a następnie poddano żmudnemu czyszczeniu, rekonstruowaniu i przemontowaniu do nowej drewnianej ramy (fig. 6). Płyta z gipsowym odlewem szkieletu plezjozaura (fig. 2b) jest nadal w trakcie prac konserwatorskich. Renowacja gipsowego odlewu szkieletu krokodylomorfa (fig. 6c) ma się odbyć w 2024 r. Docelowo wszystkie płyty, zarówno oryginalne skamieniałości, jak i gipsowe kopie, będą ekspozowane na ekspozycji geologicznej w CEP UJ.

Życie do góry nogami nieumyślnego samobójcy, czyli czym był *Seirocrinus subangularis* (Miller)?

Seirocrinus, obok *Pentacrinites*, jest jednym z dwóch rodzajów należących do rodziny liliowców Pentacrinidae (*Crinoidea*, *Echinodermata*), którego przedstawiciele pojawili się w zapisie kopalnym w późnym triasie (noryk; ok. 230 mln lat temu) i występował do środkowej jury (baton; ok. 168 mln lat temu)⁹. Gatunki należące do tego rodzaju pochodziły z Ameryki Północnej (Kanada, Stany Zjednoczone), Azji (Indonezja, Turcja), Europy

(Anglia, Austria, Bułgaria, Francja, Luksemburg, Niemcy, Portugalia, Rumunia, Szwajcaria) oraz ostatnio z Afryki (Algieria i Maroko)¹⁰. Najbardziej charakterystyczną cechą tego liliowca była ekstremalnie długa łodyga, która mogła osiągać nawet 26 m długości¹¹. Ta część szkieletu składała się z setek tysięcy drobnych elementów, tzw. kolumnaliów, które zalegając jeden na drugim, tworzyły łodygę (fig. 8). Powierzchnia kolumnaliów u *S. subangularis* była unikatowa i niepowtarzalna (zob. np.: fig. 197 w pracy Hessa z 1992¹²). Od łodygi odrastały boczne wąsy, tzw. *cirri*, budowane przez krótkie, smukłe, mocno ściśnięte i romboidalne w zarysie elementy (fig. 8). Wąsy były wciśnięte w ukośne bruzdy na powierzchni łodygi (np. pl. 2, fig. 1, 2 w¹³; fig. 2B, 3B-H w¹⁴). Ich podstawowe zadanie stanowiło mocowanie osobnika do dryfującej kłody drewna, na której liliowiec przemieszczał się po powierzchni oceanu. Dlatego też reprezentantów Pentacrinidae nazywa się liliowcami pseudoplanktonicznymi. Zdaniem niektórych autorów¹⁵ zwierzęta mogły dryfować w ten sposób nawet 20 lat. Paul B. Wignall i Michael J. Simms¹⁶ definiowali sposób życia *S. subangularis* w myśl zasady: „wszystko albo nic” (ang. *all or nothing rule*). Oznacza to, że liliowce występowały masowo na kawałku dryfującego pnia, osiągając przy tym olbrzymie rozmiary. Jednocześnie inne kawałki drewna były ich całkowicie pozbawione. Przywoływani autorzy wyjaśniali, że larwy tych zwierząt wołały kolonizować te kłody, na których obecne były osobniki dorosłe. Ten stały dopływ

nowych osobników zwiększał wagę kłody, w rezultacie czego każda grupa rodzinna popełniała powolne, nieumyślne samobójstwo.

Łodyga seirokrynidów zwieńczona była gęstym wachlarzem długich ramion, które mogły osiągać nawet 50 cm¹⁷. Hans Hess dodawał, że w związku z tym, że pnie drzew unosiły się przy powierzchni wody lub tuż pod nią, duże osobniki musiały zwiisać w dół. Vladimir G. Klikushin sugerował, że pentakrynydy aktywnie filtrowały pokarm za pomocą gęsto upakowanych *cirri*, które wytwarzały prądy przenoszące pokarm w kierunku ramion¹⁸. Pogląd ten został obalony przez Hessa, który stwierdzał, że seirokrynydy preferencyjnie zasiedlały miejsca o najmniejszym oporze, czyli fragmenty drzew, które były pozbawione kory, a odżywiały się, wykorzystując kilka mechanizmów¹⁹.

Podziękowania

Renowacja płyt ze skamieniałościami została sfinansowana ze środków własnych Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ. Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ pragnie podziękować dyrektorowi Instytutu Nauk Geologicznych UJ dr. hab. Mariuszowi Kędzierskiemu oraz Radzie Instytutu Nauk Geologicznych UJ za przekazanie opisanych tutaj płyt do Centrum Edukacji Przyrodniczej, co umożliwiło ich odrestaurowanie i docelowo udostępnienie szerszej publiczności, a także dr. Markowi Wawrzekiewiczowi, firmie IR Laser i dr. Marcinowi Błaszczkowi za zaangażowanie w proces konserwacji.

Streszczenie: W zbiorach Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie znajduje się spektakularna skamieniałość jurajskiego liliowca znanego w literaturze jako *Seirocrinus subangularis* (Miller). Tylko kilka muzeów w Europie Środkowej może pochwalić się tak doskonale i kompletnie zachowanym przedstawicielem rodzaju *Seirocrinus*. W skali polskich zbiorów muzealnych płyta ta to ewenement. Forma ta była kosmopolitycznym i pseudoplanktonicznym

gatunkiem liliowca rozprzestrzenionym w Azji, Europie i Ameryce Północnej i nigdy nie została udokumentowana w Polsce. Okaz ten przybył do Polski w połowie XIX w. z Niemiec i zasilił zbiory Gabinetu Mineralogicznego. Niniejszy artykuł przedstawia burzliwą historię płyty, na której spoczywa kilkanaście okazów szkarłupni, a która wkrótce będzie miała szczęśliwe zakończenie, gdyż na stałe zawiśnie na wystawie geologicznej w Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Słowa kluczowe: Muzeum Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, skamieniałości, liliowce, szkarłupnie, jura.

Przypisy

¹ T. Gislén, *Echinoderm Studies*, „Zoologiska Bidrag från Uppsala” 1924, s. 1-9.

² Gatunek został opisany przez Millera w 1821 r. w rodzaju wymarłym (stąd krzyżyk przed nazwą) †*Pentacrinites* Blumenbach, 1804 (nazwą rodzaju, nazwisko autora i rok opisu rodzaju) w rodzinie wymarłej †Pentacrinidae – pod nazwą „†*Pentacrinites subangularis* Miller, 1821”. Następnie przeniesiono go do drugiego rodzaju znanego w tej rodzinie – †*Seirocrinus* Gislén, 1924. Stąd obecnie jego nazwa †*Seirocrinus subangularis* (Miller, 1821) – krzyżyk przed nazwą oznacza gatunek wymarły, a zapis nazwiska autora opisu i roku w nawiasie wskazuje, że gatunek był pierwotnie opisany w innym rodzaju.

³ A. Alth, *V. Katedra i Gabinet Mineralogiczny. Wiadomość podana przez Profes. Dra Aloizego Altha, w: Zakłady Uniwersyteckie w Krakowie. Przyczynek do dziejów oświaty krajowej podany i pamięci pięciuset-letniego istnienia Uniwersytetu Krakowskiego poświęcony przez C.K. Towarzystwo Naukowe Krakowskie*, Kraków, 1864, s. 234-265.

⁴ W. Szajnocha, *Czterdziestolecie Gabinetu Geologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego (1886-1925)*, Kraków 1926, s. 60.

⁵ A. Alth, *op. cit.*

⁶ U. Bęczkowska, *Kolegium Kółkątaja*, Kraków 2020, s. 172.

⁷ J. Szczepanik-Lukasiewicz, A. Kłosowska, *Konserwacja skamieniałości z ichtiozaurem z kolekcji UJ dokumentacja powykonawcza*, Kraków 2023, s. 37.

⁸ W. Szajnocha, *op. cit.*, *passim*.

⁹ H. Hess, Ch.G. Messing, *Treatise on Invertebrate Paleontology, part T, Echinodermata 2, Crinoidea 3*, Lawrence 2011, s. 261.

¹⁰ M.A. Salamon, M. Benyoucef, M. Benzaggah, T. Brachanec, I. Hoşgör, S. Jain, B.J. Płachno, O. Rahmonov, *Unlocking the secrets of the Early Jurassic of Gondwana: first record of pseudoplanktonic crinoid *Seirocrinus* (Crinoidea, Pentacrinidae) from Africa*, „Historical Biolog” 2023 (w druku) i literatura tam cytowana.

- ¹¹M.J. Simms, *British Lower Jurassic crinoids*, „Monograph of the Palaeontographical Society” 1989, Publication 581 (part of vol. 142 for 1998), s. 1-103.
- ¹²H. Hess, *Lower Jurassic Posidonia Shale of Southern Germany*, w: *Fossil Crinoids*, H. Hess, W.I. Ausich, C.E. Brett, M.J. Simms (red.), Cambridge 1999, s. 183-196.
- ¹³V.G. Klikushin, *Fossil pentacrinid crinoids and their occurrence in the USSR*, Sankt Petersburg 1992, s. 1-358.
- ¹⁴A. Seilacher, R.B. Hauff, *Constructional morphology of pelagic crinoids*, „Palaios” 2004, nr 19, s. 3-16.
- ¹⁵A.W. Hunter, D. Casenove, C. Mayers, E.G. Mitchell, *Reconstructing the ecology of a Jurassic pseudoplanktonic raft colony*, „Royal Society Open Science” 2020, nr 7.
- ¹⁶P.B. Wignall, M.J. Simms, *Pseudoplakton*, „Palaeontology” 1990, nr 33, s. 359-378.
- ¹⁷H. Hess, *Lower Jurassic Posidonia Shale...*, *passim*.
- ¹⁸V.G. Klikushin, *op. cit.*, *passim*.
- ¹⁹H. Hess, *Part T (revised)*, vol. 1, chap. 19: *Paleoecology of pelagic crinoids*, Treatise Online, 16, 2010, s. 1-33.

Bibliografia

Alth Alojzy, *V. Katedra i Gabinet Mineralogiczny. Wiadomość podana przez Profes. Dra Alojzego Altha*, w: *Zakłady Uniwersyteckie w Krakowie. Przyczynek do dziejów oświaty krajowej podany i pamięci pięciuset-letniego istnienia Uniwersytetu Krakowskiego poświęcony przez C.K. Towarzystwo Naukowe Krakowskie*, Drukarnia „Czasu” W. Kirchmayera nakładem c. k. Towarzystwa Naukowego, Kraków 1864, s. 234-265.

Bęczkowska Urszula, *Kolegium Kółtąja*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Hess Hans, *Lower Jurassic Posidonia Shale of Southern Germany*, w: *Fossil Crinoids*, H. Hess, W.I. Ausich, C.E. Brett, Michael J. Simms (red.), Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 183-196.

Hess Hans, Messing Charles G., *Treatise on Invertebrate Paleontology, part T, Echinodermata 2, Crinoidea 3*, The University of Kansas, Paleontological Institute, Lawrence 2011.

Hess Hans, *Part T (revised)*, vol. 1, chap. 19: *Paleoecology of pelagic crinoids*, Treatise Online, 16, 2010, s. 1-33.

Hunter A.W., Casenove D., Mayers C., Mitchell E.G., *Reconstructing the ecology of a Jurassic pseudoplanktonic raft colony*, „Royal Society Open Science” 2020, nr 7, <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.200142>.

Gislén Torsten, *Echinoderm Studies*, „Zoologiska Bidrag från Uppsala” 1924, s. 1-9.

Klikushin Vladimir G., *Fossil pentacrinid crinoids and their occurrence in the USSR*, Leningrad Palaeontological Laboratory, Sankt Petersburg 1992, s. 1-358.

Salamon Mariusz A., Benyoucef Madani, Benzaggah Mohamed, Brachaniec Tomasz, Hoşgör İzzet, Jain Sreepat, Płachno Bartosz J., Rahmonov Oimahmad, *Unlocking the secrets of the Early Jurassic of Gondwana: first record of pseudoplanktonic crinoid *Seirocrinus* (Crinoidea, Pentacrinidae) from Africa*, „Historical Biology” 2023, DOI: 10.1080/08912963.2023.2243471.

Seilacher Adolf, Hauff Rolf B., *Constructional morphology of pelagic crinoids*, „Palaios” 2004, nr 19, s. 3-16.

Simms Michael J., *British Lower Jurassic crinoids*, „Monograph of the Palaeontographical Society” 1989, Publication 581 (part of vol. 142 for 1998), s. 1-103.

Szajnocha Władysław, *Czterdziestolecie Gabinetu Geologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego (1886-1925)*, odbitka z III. Rocznika Polskiego Towarzystwa Geologicznego w Krakowie za rok 1925, wydane go z zasiłku Wydziału Nauki Ministerstwa W.R.iO.P., Kraków 1926.

Szczepanik-Lukasiewicz Joanna, Kłosowska Anna, *Konserwacja skamieniałości z ichtiozaurum z kolekcji UJ dokumentacja powykonawcza*, mps, archiwum Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ, Kraków 2023.

Wignall Paul B., Simms Michael J., *Pseudoplakton*, „Palaeontology” 1990, nr 33, s. 359-378.

dr Bartłomiej Kajdas

Doktor nauk o Ziemi w zakresie geologii, mineralog, geolog, gleboznawca. Od 2020 r. kustosz Działu Geologicznego Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Popularyzator nauki i współprowadzący media społecznościowe Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ; bartlomiej.kajdas@uj.edu.pl.

prof. dr hab. Mariusz Salamon

Profesor nauk geologicznych, paleontolog; absolwent Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Specjalizuje się w taksonomii i ekologii szkarłupni kopalnych. Autor ponad 130 artykułów naukowych oraz licznych nowych dla nauki taksonów; mariusz.salamon@us.edu.pl.

Joanna Głaz

Dyplomowana konserwatorka dzieł sztuki, asystentka w Pracowni Konserwacji i Restauracji Rzeźby Kamiennej, Stiuku i Ceramiki Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Specjalizuje się w konserwacji zabytkowych kamiennych obiektów ruchomych; szczególnie związana ze sztuką pogranicza; jglaz@asp.krakow.pl.

prof. dr hab. Bartosz J. Płachno

Profesor nauk biologicznych, biolog, botanik; absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Członek i przewodniczący Komisji Biologii Rozwoju PAU. Autor ponad 170 publikacji naukowych. Specjalizuje się w cytologii, anatomii i embriologii roślin. Interesuje się także historią nauki (zabytkowe urządzenia naukowe, historyczne kolekcje naukowe), sztuką oraz szkarłupniami kopalnymi; bartosz.plachno@uj.edu.pl.

Word count: 3 667; **Tables:** –; **Figures:** 8; **References:** 14

Received: 07.2023; **Reviewed:** 08.2023; **Accepted:** 08.2023; **Published:** 09.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.9065

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kajdas B., Salamon M., Głaz J., Płachno B.J.; SZKIELETY LILIOWCÓW (CRINOIDEA, ECHINODERMATA) *SEIROCRINUS SUBANGULARIS* (MILLER, 1821) Z KOLEKCJI CENTRUM EDUKACJI PRZYRODNICZEJ UNIwersYTETU Jagiellońskiego. *Muz.*, 2023(64): 128-137

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 146-155
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2023
data recenzji – 09.2023
data akceptacji – 09.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.9303

LISTY NA KORZE BRZozOWEJ – HISTORIA I KONSERWACJA OBIEKTÓW Z MUZEUM IM. KS. JÓZEFA JARZĘBOWSKIEGO W LICHENIU STARYM

LETTERS ON BIRCH BARK: HISTORY AND
CONSERVATION OF OBJECTS FROM THE MUSEUM
OF REV. JOZEF JARZĘBOWSKI IN LICHEN STARY

Janusz Czop

Kraków
ORCID 0000-0003-0029-3926

Marta Winiarczyk

Muzeum Narodowe w Krakowie
ORCID 0000-0001-9877-2671

Anita Rossa

Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiiego w Licheniu Starym

Anna Klisińska-Kopacz

Muzeum Narodowe w Krakowie
ORCID 0000-0001-6637-7116

Julio M. del Hoyo-Meléndez

Muzeum Narodowe w Krakowie
ORCID 0000-0003-2163-2149

Anna Ryguła

Muzeum Narodowe w Krakowie
ORCID 0000-0001-6356-1049

Michał Obarzanowski

Muzeum Narodowe w Krakowie
ORCID 0000-0001-9150-2724

Abstract: Artefacts made of and from untypical materials with the use of sophisticated techniques preserved in museums constitute an exceptional challenge to museum curators. Such is the case of two letters described in the paper, written on birch bark by someone signed as the female: Janka and Jaśka dispatched to her mother from the Soviet Polovinka Gulag in the Urals in 1946 and 1947. Currently, the artefacts are in the

collection of the Museum of Rev. Józef Jarzębowski in Licheń Stary, while their history was explained only in the 2010s. In 2022, the letters underwent museum conservation, which allowed to find out what material they were written on and what technique was used for the execution, following which they were appropriately preserved so that they can last the longest possible minimizing their deterioration.

Keywords: letters, birch bark, Soviet gulag, Museum of Rev. Józef Jarzębowski in Licheń Stary, museum conservation.

Wstęp

Muzea przechowują bardzo dużo różnorodnych obiektów, z których część, choć nie posiada specjalnej wartości artystycznej, niesie ze sobą wyjątkową wartość historyczną, a często również emocjonalną. Nierzadko tego rodzaju muzealia wykonane są z nietypowych materiałów i w wyszukanych technikach, stanowią szczególne wyzwanie dla muzealników, których celem jest dbanie o to, aby wszystkie kolekcje trwały jak najdłużej i w jak najlepszej kondycji. Takie obiekty znajdują się również w zbiorach Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym. Muzeum rozpoczęło swoją działalność w 2010 r. i jest kontynuacją utworzonego w 1925 r. Muzeum przy Zgromadzeniu Księży Marianów na Bielanych w Warszawie, przeniesionego po II wojnie światowej do Fawley Court w Wielkiej Brytanii, gdzie działało od 1953 do 2006 r. Zbiory muzeum liczą obecnie ponad 10 tys. obiektów. Składają się na nie m.in. starodruki polskie i obce, listy, autografy i dokumenty królewskie, rękopisy pisarzy polskich, obiekty związane z powstaniem styczniowym, dwie kolekcje broni białej – europejskiej i wschodniej, malarstwo europejskie, pamiątki więźniów obozów hitlerowskich i sowieckich łagrów. Wśród tych ostatnich znalazły się dwa listy pisane na korze brzoazowej, które autorka, podpisana jako Janka i Jaśka, wysłała do swojej mamy z sowieckiego łagru Połowinka na Uralu w 1946 i 1947 r.

Listy na korze brzoazowej

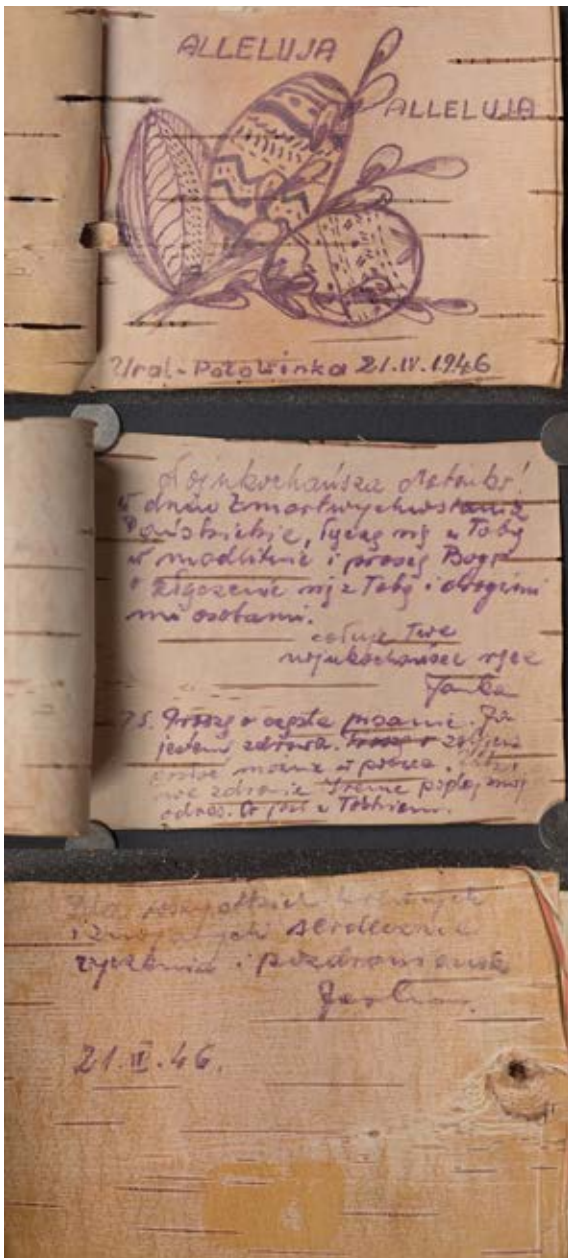
List z 1946 r. (nr ewidencyjny ML/P/200/1) składa się z trzech arkuszy kory brzoazowej, przewiązanych sznurkiem. Pierwszy z nich jest czysty, bez zdobień i bez tekstu. Na drugim arkuszu narysowano trzy wielkanocne pisanki i trzy gałązki z wierzbowymi baziami. Powyżej napis „ALLELUIA, ALLELUJA”, poniżej „Ural. Połowinka. 21.IV.1946”. Rysunek i tekst wykonane zostały ołówkiem kopiowym. Na awersie i rewersie trzeciego arkusza znajduje się tekst listu, również pisany ołówkiem kopiowym: *Najukochańsza Mateńko! / W dniu Zmartwychwstania / Pańskiego, łączę się z Tobą / w modlitwie i proszę Boga / o złączenie mię z Tobą i drogimi / mi osobami / całuje / Twe najukochańsze ręce / Janka P.S. Proszę o częste pisanie. Ja / jestem zdrowa. Proszę o zdjęcia / postać można w paczce. Jakże / Twe zdrowie. Irenie podaj mój adres. Co jest z Tołkiem* – Na rewersie trzeciego arkusza dalsza część listu: *Dla wszystkich krewnych /*

*i znajomych serdeczne
życzenia i pozdrowienia / Janka /
21.IV. 46.*

Drugi list, z 1947 r. (nr ewidencyjny ML/P/200/2), to pojedynczy arkusz kory brzoazowej, na którym z jednej strony przyklejone są zasuszone żółte kwiaty, a pod nimi napisane atramentem miejsce i rok: „Połowinka 1947”. Na drugiej stronie znajduje się tekst pisany niebieskim atramentem:

*Najukochańsza Mateńko! /
Proszę przyjąć najserdeczniejsze życzenia w dniu /
Twojego Imienia, Daj Boże, aby to były ostatnie /
tak smutne Imieniny. Pragnę, życzę /
Tobie, zobaczyć Cię w dobrym zdrowiu. /
W dniu Twoich Imienin będę z Tobą w kościele /
na Mszy św., może Bozia wysłucha modlitwy /
Matki u stóp ołtarza i Jej dziecka rzuconego przez los /
gdzieś daleko i położy kres temu tułaczemu /
życiu. /
Całuję Twe najukochańsze / ręce / Jaśka*

Historycznie korę brzozy używano do wielu celów, a jednym z nich było stosowanie jej wewnętrznych warstw jako materiału piśmienniczego, znane w różnych kulturach i miejscach na świecie – od starożytności aż do pojawienia się papieru w X w., ale także później i okazjonalnie do czasów współczesnych¹. Omawiane w artykule listy stanowią szczególną i wyjątkową część historii stosowania kory brzoazowej jako materiału piśmienniczego. W tym wypadku wykorzystanie kory wynikało nie z wyboru, ale z konieczności i determinacji. Dla ludzi zesłanych do sowieckich łagrów kora brzoazowa była często jedynym dostępnym materiałem, na którym dało się pisać listy i w ten sposób utrzymywać kontakt z rodziną i bliskimi. Stanowiło to namiastkę normalności w ich życiu i – pomimo wielu ograniczeń i cenzury – podtrzymywało nadzieję na przetrwanie i powrót do domu. Listy pisane na korze brzoazowej wysyłane były z Syberii przez zesłanych tam Polaków i obywateli innych narodowości. Zachowane do dzisiaj stanowią ważne świadectwo represji stalinowskich. Ich ogromne historyczne i cywilizacyjne znaczenie zostało potwierdzone przez wpisanie kolekcji fotewskiej w 2009 r. (uzupełnionej w 2013 i 2017)² i litewskiej w 2015 r.³ na listę programu Pamięć Świata (Memory of the World International Register) – sygnowanego przez UNESCO⁴. W Polsce tego typu dokumenty są rzadkością. Oprócz Muzeum w Licheniu Starym posiadają je m.in. Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku⁵, Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku⁶ oraz Instytut Pamięci Narodowej w Warszawie⁷. W 2022 r. komitety ds. UNESCO Litwy, Łotwy i Estonii, z zaangażowaniem ze strony Polski, Finlandii, Mołdawii i Ukrainy, zaproponowały, żeby wszystkie



1. List z 1946 r., stan przed konserwacją. Rysunek na awersie drugiego arkusza. Tekst na awersie i rewersie trzeciego arkusza. Rysunek i tekst wykonane ołówkiem kopiowym, fot. Michał Obarzanowski

1. The letter from 1946, state before conservation. Drawing on the obverse of the second sheet. Text on the obverse and reverse of the third sheet. The drawing and text executed with a copying pencil, Photo Michał Obarzanowski

zapiski na korze brzozej, sporządzone w XX w. podczas zrytek na tereny ZSRS, wpisać na Międzynarodową Listę Pamięci Świata. W złożonym wniosku znalazły się oczywiście też listy z Muzeum w Licheniu Starym.

W jaki sposób listy trafiły do Muzeum?

Historia Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym trwa już prawie 100 lat, a rozpoczęła się w 1925 r., kiedy



2. List z 1947 r., stan przed konserwacją. Awers z naklejonymi suszonymi kwiatkami. Tekst pisany piórem i atramentem na awersie i rewersie, fot. Michał Obarzanowski

2. The letter from 1947, state before conservation. The obverse with pasted pressed flowers. The text written with a pen and ink on the obverse and reverse, Photo Michał Obarzanowski

ks. Józef Jarzębowski (1897–1964) utworzył muzeum przy Gimnazjum Zgromadzenia Księży Marianów na Bielanach w Warszawie. Wybuch II wojny światowej wymusił ewakuację zbiorów z Warszawy. Po trwającej ponad dekadę tułaczce przez Związek Radziecki, Japonię, Stany Zjednoczone i Meksyk, w czasie której ks. Józef cały czas pozyskiwał nowe obiekty, ostatecznie dotarł on wraz z najcenniejszymi artefaktami do Wielkiej Brytanii. Tam do posiadłości Fawley Court pod Londynem przeniesiono w 1954 r. Kolegium Miłosierdzia Bożego, w którym znalazło się także miejsce dla muzeum⁸. Chociaż Anglia miała być jedynie przystankiem w powrotnej drodze do wolnej Polski, marzenia ks. Józefa nie zdołały się ziścić za jego życia. Zmarł w Szwajcarii w 1964 r. Muzeum działało w Anglii do 2006 r., kiedy podjęto decyzję o powrocie zbiorów do Polski. Tutaj znalazły swoje docelowe miejsce na terenie sanktuarium Matki Bożej Licheńskiej Bolesnej Królowej Polski w Licheniu Starym, gdzie w 2010 r. otwarto muzeum, któremu nadano imię ks. Józefa Jarzębowskiego.

Od momentu, w którym zbiory trafiły do Lichenia Starego, przystąpiono do ich porządkowania. Była i nadal jest to praca niełatwa, gdyż poprzednio nie prowadzono ksiąg inwentarzowych i część obiektów przyjechała z Anglii bez żadnego opisu czy informacji o pochodzeniu. Dlatego obecnie nie ma danych, jak i kiedy listy wysłane przez Jankę z syberyjskiego łagru trafiły do zbiorów muzealnych, choć jest prawdopodobne, iż zostały przekazane do muzeum w Fawley Court jako jedna z wielu

darowizn, wśród których dominowały pamiątki związane z walką Polaków o niepodległość w latach 1939–1945 i 1945–1989.

Kim była Janka?

Bez dokumentacji muzealnej nie wiadomo było, jak nazywała się autorka listów. Dzięki podpisom poznano tylko jej imię – Janka/Jaśka. Znane były też lata – 1946 i 1947 oraz miejsce napisania – Połowinka. Wykorzystując posiadane informacje, pracownicy Muzeum ustalili, że Połowinka to jeden z sowieckich łagrów na środkowym Uralu, założony przy kopalni węgla. Za czasów stalinowskich zsyłano tam do niewolniczej pracy Polaków, Niemców i Rosjan. Więźniowie pracowali w miejscowej kopalni i przy budowie tamy. Potwierdzono też, że w 1945 r. do Połowinki wywożono aresztowanych AK-owców, którzy nie chcieli podporządkować się władzy komunistycznej.

W 2011 r. w numerze 37 tygodnika „Gość Niedzielny” ukazał się artykuł Stanisława Zasady⁹, opowiadający o tych niezwykłych eksponatach. Na końcu opracowania dziennikarz postawił kilka pytań: Kim była Janka? Jak znalazła się na zesłaniu? Czy wróciła szczęśliwie do kraju? Wkrótce po publikacji autor artykułu otrzymał wiadomość wskazującą Janinę Stebnicką jako autorkę listów. Sprawdzone, w jakim czasie osoba ta przebywała na zesłaniu w łagrze Połowinka. Daty zgadzały się z tymi, które widniały na listach. Po kolejnych artykułach, które ukazywały się w Internecie i w czasopiśmie katolickich¹⁰, z Muzeum skontaktował się Stanisław Tyczyński, syn Janiny Stebnickiej, i to był przełomowy moment w rozwiązaniu zagadki listów Janki. Pan Tyczyński potwierdził autentyczność listów. Objawił, że Irena to siostra Janki, a Tosiek, o którym Janka wspomina w liście, to jego ojciec, ówczesny narzeczony Janki, którego poznała w czasie wspólnych działań w konspiracji, gdzie była sanitariuszką. Pan Tyczyński przekazał Muzeum też kopie różnych rodzinnych dokumentów, w tym zdjęcia mamy i poniższy życiorys.

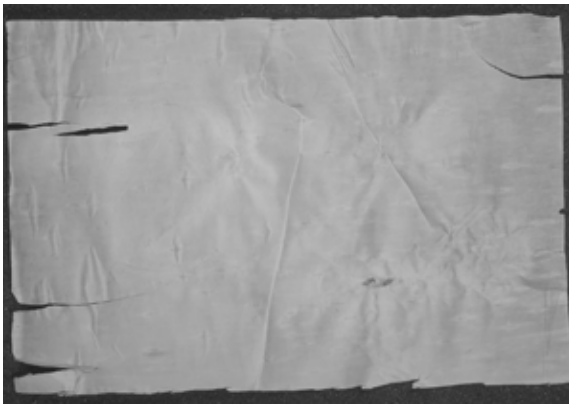
Janina Bronisława Tyczyńska z domu Stebnicka urodziła się 6 X 1922 we Lwowie, jako córka Karoliny Kosteckiej (zm. 27 III 1970 w Krakowie) i Eustachego Stebnickiego (zm. 4 V 1933 we Lwowie). Miała siostrę Irenę Stebnicką-Mokrzycką (ur. 23 II 1925 we Lwowie – zm. 18 II 1994 w Krakowie). Po ukończeniu szkoły powszechnej uczęszcza do Państwowego Gimnazjum Handlowego we Lwowie, które kończy w 1940 już pod okupacją sowiecką. Od XI 1941 do VI 1944 działa w strukturach Armii Krajowej we Lwowie, początkowo jako łączniczka, a następnie mimo bardzo młodego wieku jako szefowa wyszkolenia kobiet okręgu Lwów Północ. Równocześnie od X 1941 do VI 1944 pracuje w Lwowskiej fabryce obuwia jako pracownik fizyczny. W podziemiu poznaje równolatka Antoniego Tyczyńskiego vel Henryk Szewczyński ps. „Odłamek”. Młodzi zaręczają się, nie wiedząc że los rozdzieli ich na wiele długich lat. Pierwsze próby aresztowania Janiny przez NKWD w domu Stebnickich przy ulicy Stromej we Lwowie następują na przełomie lipca i sierpnia 1944 po ponownym wkroczeniu wojsk sowieckich do Lwowa. Od tego czasu Janina ukrywa się. Kiedy wydaje się jej że niebezpieczeństwo aresztowania już minęło postanawia na wiosnę 1945 odwiedzić matkę i siostrę. Nie jest jasne w jaki sposób NKWD dowiaduje się o wizycie Janiny w domu, jednakże nazajutrz zostaje aresztowana i osadzona w więzieniu przy ul. Kazimierzowskiej we Lwowie (więzienie nr 4), potocznie zwane „Brygidkami”. Zostaje skazana na



3. Janina Bronisława Stebnicka (1922–1997). Zdjęcie prawdopodobnie z lat 1938–1939, archiwum Stanisława Tyczyńskiego

3. Janina Bronisława Stebnicka (1922–1997). Photo likely from 1938–1939, Stanisław Tyczyński's archive

10 lat łagrów. IV 1945 – X 1948 Pobyt w łagrze Uralu – Molotowskaja obl. (obłast). Szobok lagier NKWD. Kołonna 204. st Polowinka (Połowinka). Pracuje głównie przy wyrębie lasu oraz jako pielęgniarka w prowadzonym przez Niemców nadwołańskich szpitalu obozowym. Kontrwywiad Kedywu Obszaru Lwów zna miejsce zesłania Janiny Stebnickiej, o czym mogą choćby świadczyć paczki otrzymane w łagrze od UNRRA nadane w Palestynie. Prawdopodobnie tą drogą (powrotną) kartki pisane na korze brzozy wysłane do matki Karoliny Stebnickiej via Palestyna docierają na Zachód. Do matki do Lwowa dotrzeć nie mogą, gdyż w 1945 matka Janiny wraz z córką Ireną, siostrą Janiny zostają repatriowane – zatrzymują się w Krakowie. W październiku 1948 Janina zostaje zwolniona z łagru, a następnie wraz z Zofią Dunikowską córką rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego zostaje repatriowana poprzez Białą Podlaską do Polski. Poprzez Częstochowę docierają do Krakowa. Na dworcu w Krakowie wita ich Xawery Dunikowski, matka Janiny nic nie wie o powrocie córki z łagru. Prawdopodobnie dopiero poprzez kontakty Janiny z cyganką krakowską udaje się jej odnaleźć matkę i siostrę Irenę. 3 II 1950 Janina kończy naukę w dwuletnim liceum handlowym w Krakowie, zdając egzamin dojrzałości. W latach 1949–1952 kończy studia I stopnia na Wyższej Szkole Ekonomicznej w Krakowie, następnie w latach 1953–1954 II stopnia uzyskując 9 VII 1955 tytuł magistra ekonomii. Nieznane są okoliczności w których Antoni Tyczyński vel Henryk Szewczyński



4. List z 1947 r. Brak śladów pisma w świetle IR wskazuje na nieobecność sadzy w badanym atramencie, fot. Michał Obarzanowski

4. The letter from 1947. Lack of scripture traces in IR demonstrates lack of soot in the investigated ink, Photo Michał Obarzanowski



5. List z 1946 r. Uwidocznienie w świetle IR rysunku i tekstu może wskazywać na obecność w badanej warstwie substancji węglowej (sadza lub grafit), fot. Michał Obarzanowski

5. The letter from 1946. The drawing and text visible in IR may suggest the presence of carbonaceous substance (soot or graphite), Photo Michał Obarzanowski

odnajduje Janinę w Krakowie. 25 IV 1956 w Krakowie biorą ślub. 25 I 1958 przychodzi na świat ich syn Stanisław. Janina i Antoni niedługo cieszą się sobą i synem, Antoni Tyczyński umiera w Krakowie 21 III 1964. Janina Tyczyńska pracowała jako główna księgowa/dyrektor finansowy w licznych instytucjach kulturalnych Krakowa, takich jak: Opera i Operetka, Estrada Krakowska, Teatr Rozmaitości/Bagatela, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. W 1984 przechodzi na emeryturę. Umiera 18 VI 1997 w Krakowie.

Konserwacja muzealna listów Janiny Stebnickiej

Historia listów w zestawieniu z materiałami i techniką ich wykonania tłumaczy zmiany i uszkodzenia powstałe w obiektach. Muzeum zależało na znalezieniu skutecznej metody ich ochrony przed postępującymi zniszczeniami. Kolejny raz pomógł Stanisław Tyczyński, który zaangażował się w poszukiwanie wykonawców oraz sfinansował konserwację

listów swojej mamy, którą wykonali dr Janusz Czop i mgr Marta Winiarczyk z Krakowa. Prace prowadzone były zgodnie z zasadami konserwacji muzealnej, obejmując działania w trzech wzajemnie uzupełniających się obszarach: diagnostyki, czyli analiz i badań naukowych w celu jak najlepszego rozpoznania obiektów, leczenia, czyli interwencyjnych działań naprawczych z zakresu konserwacji i restauracji oraz profilaktyki, czyli działań mających na celu uniknięcie lub zminimalizowanie przyszłych uszkodzeń i zmian, co w konsekwencji wydłuża życie obiektu. Właśnie dlatego we współczesnych muzeach konserwacja profilaktyczna oparta na obiektywnych wynikach badań naukowych ma znaczenie priorytetowe.

Na początku oceniono stan zachowania obydwu obiektów. List z 1946 r. napisany jest na trzech arkuszach kory, naturalnie połączonych wzdłuż lewej krawędzi, powstałych przez wycięcie i rozwarstwienie jednego fragmentu kory brzozonej. Arkusze zostały dodatkowo przewiązane białą-czerwoną sznurkiem, przechodzącym przez otwór po sęku. Wszystkie arkusze są kruche, delikatne i wrażliwe na dotyk. Pierwszy arkusz był mocno wygięty, nie zamykał się do swojej pierwotnej pozycji. Na jego awersie widoczne były lokalne rozwarstwienia złuszczających się cienkich warstw kory, a przy krawędziach – niewielkie rozerwanie. Kora listu miejscami rozwarstwiła się, występowały drobne ubytki. Tekst napisany ołówkiem kopiowym jest czytelny, jednak zmienił kolor na fioletowy, a miejscami lekko wyblakł.

List z 1947 r. napisany został na pojedynczym, bardzo cienkim arkuszu kory brzozonej. Arkusz jest niezwykle kruchy, delikatny i bardzo wrażliwy na dotyk. Na krawędziach występowały miejscowe rozwarstwienia wierzchnich warstw kory, a prawy górny narożnik (patrzac na rękopis) był prawie całkowicie oderwany. Ciemnoniebieski atrament, choć czytelny, miejscami wyblakł. Przyklejenie na rewersie suszonych kwiatów spowodowało, że arkusz uległ deformacjom, jest pognieciony, z zaprasowanymi zagnieceniami. Wzdłuż prawej krawędzi widoczny był niewielki zaciek. Kwiatki dobrze się utrzymały, z niewielkimi ubytkami płatków. Dobrze zachował się też żółty kolor kwiatów, a zieleni łożyczek wyblakła i pożółkła.

Podsumowując ocenę stanu zachowania, stwierdzono, że kondycja listu z 1946 r., pomimo deformacji i uszkodzeń, jest stabilna, natomiast stan listu z 1947 r. określono jako zły. W obydwu przypadkach kruchość i wrażliwość blisko osiemdziesięcioletnich cienkich arkuszy kory brzozonej powodują, że każde manipulowanie i przemieszczanie obiektów stanowi zagrożenie dalszych uszkodzeń. A znajdujące się na korze teksty, rysunki i zdobienia są mało odporne na zmiany powodowane światłem.

Jako główne założenie projektu konserwatorskiego przyjęto zabezpieczenie listów przed postępowaniem dalszych zniszczeń w sposób zachowujący naturalny wygląd kory brzozonej oraz opracowanie bezpiecznej metody ich przechowywania i ekspozycji.

Przed przystąpieniem do dalszych działań obiekty zostały odpowiednio zabezpieczone i ustabilizowane na podkładach z tektury bezkwasowej. Na początek listy poddano kompleksowym badaniom technologicznym, które przeprowadził zespół naukowców w składzie: dr Julio del Hoyo-Meléndez, dr Anna Klisińska-Kopacz, dr Anna Ryguła, mgr Michał Obarzanowski w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych Muzeum Narodowego w Krakowie. Wykonano fotografie w świetle widzialnym (VIS), w świetle

ultrafioletowym (UV) oraz w zakresie podczerwieni (IR), które dostarczyły informacji o stanie zachowania badanych obiektów oraz technice wykonania. Brak śladów pisma w świetle IR na liście z 1947 r. wskazuje na nieobecność sadzy w badanym atramencie. Z kolei uwidocznienie w świetle IR rysunku i tekstu na liście z 1946 r. może świadczyć o obecności w badanej warstwie substancji węglowej (sadza lub grafit). Pod mikroskopem optycznym przeprowadzono oględziny fragmentów warstwy malarskiej i pisma. Na liście z 1947 r. można zauważyć podwójny ślad stalówki, co potwierdza użycie pióra i sugeruje użycie atramentu.

Na kolejnym etapie prac przeprowadzono analizę składu pierwiastkowego metodą spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej (XRF). Badania niebieskiego atramentu dla listu z 1947 r. wykazały wysoką zawartość żelaza (Fe) oraz potasu (K), które są charakterystyczne dla niebieskiego pigmentu – błękitu pruskiego. W przypadku fioletowego rysunku na liście z 1946 r. wykryto wysoką zawartość chloru (Cl) oraz manganu (Mn). Zidentyfikowanie tych pierwiastków sugeruje użycie związku organicznego fioletu krystalicznego (C₂₅H₃₀N₃Cl) należącego do grupy barwników anilinowych. Obecność manganu (Mn) wynika z procesu syntezy, gdzie jako katalizator jest wykorzystywany tlenek manganu (MnO₂). Ostateczne potwierdzenie składu chemicznego użytej substancji wymagało dalszych analiz. Kolejno wykonano pomiary metodą spektroskopii w zakresie podczerwieni (FTIR), gdzie zaobserwowane pasma charakterystyczne dla celulozy (1373, 1091, 877 cm⁻¹) i ligniny (1456, 1028 cm⁻¹) poświadczają użycie kory brzoźowej. Fioletowy barwnik zidentyfikowano metodą spektroskopii Ramana. W wyniku pomiaru uzyskano pasma przy 1621, 1367, 1298, 1182, 914 cm⁻¹ typowe dla fioletu krystalicznego (chlorek tris(p-dimetyloamino)trytylowy), co potwierdziło wcześniejsze wyniki XRF¹¹. Dodatkowo zaobserwowano pasma przy 2721, 1582 cm⁻¹ charakterystyczne dla grafitu, co jest spójne z obserwacją badanego obiektu w świetle IR.

W ramach badań przeprowadzono również analizy światłotrwałości badanych obiektów. Standardy „Blue Wool” zostały wykorzystane jako materiał referencyjny do określenia zakresu zmian obserwowanych dla badanych obszarów. Na podstawie uzyskanych wyników można stwierdzić, że ślad po ołówku kopiowym (fiolet krystaliczny) jest bardzo wrażliwy, kora brzoźowa oraz kwiaty – wrażliwe, a „kreski” kory o barwie fioletowej – średnio wrażliwe na działanie światła.

Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich wykonano na współczesnej korze brzoźowej próby podklejeń przy użyciu różnych klejów (skrobi pszennej modyfikowanej oraz metylcelulozy) i różnej gramatury bibułek (6 g bibułki maszynowej oraz 4 g bibułki japońskiej długowłóknistej z kozo), jako materiałów stosowanych w konserwacji tego typu obiektów¹². Testowano też różne metody klejenia: przez swobodne wysychanie, wysychanie pod obciążeniem oraz prasowanie kauterem. Stopka kautera rozgrzana do temperatury 80°C nie pozostawiała widocznych zmian na jasnej korze, szybko osuszając próbne podklejenia. Po porównaniu wyników wybrano czterogramową japońską długowłóknistą bibułkę z kozo, klejoną metylcelulozą i osuszaną kauterem.

W przypadku listu z 1946 r. najpierw wyprostowano mocno wygięty pierwszy arkusz tak, aby zamykał się do swojej pierwotnej pozycji. Korę lekko nawilżono miejscowo przy użyciu wilgotnej bibuły filtracyjnej i obciążono. Lokalne



6. List z 1947 r. Podwójny ślad stalówki potwierdza użycie pióra i sugeruje użycie atramentu, fot. Anna Ryguła

6. The letter from 1947. Double trace of a nib confirms the use of a pen and suggests the use of ink, Photo Anna Ryguła



7. List z 1946 r. Analiza składu pierwiastkowego metodą spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej (XRF), fot. Anna Klisińska-Kopacz

7. The letter from 1946. Analysis of the elemental composition with X-ray fluorescence (XFR), Photo Anna Klisińska-Kopacz



8. List z 1947 r. Analiza światłotrwałości materiałów, z których wykonany jest obiekt, fot. Julio M. del Hoyo-Meléndez

8. The letter from 1947. Lightfastness testing of the object materials, Photo Julio M. del Hoyo-Meléndez



9. List z 1946 r., stan po konserwacji. List umieszczony na sztywnym podkładzie z tektury bezkwasowej i opakowany w czteroskrzydłową kopertę, fot. Janusz Czop

9. The letter from 1946, state after conservation. Placed on a stiff underlayer made of acid-free cardboard, the letter is packed in a four-leaf envelope, Photo Janusz Czop



10. List z 1947 r., stan po konserwacji. List umieszczony pomiędzy dwoma warstwami cienkiego szkła akrylowego wraz z ramką z tektury bezkwasowej. Ramkę z listem opakowano w czteroskrzydłową kopertę, fot. Janusz Czop

10. The letter from 1947, state after conservation. The letter is placed between two thin layers of acrylic glass together with a frame of acid-free cardboard. The frame with the letter is packed in a four-leaf envelope, Photo Janusz Czop

przedarcia warstw kory podklejono niewielkimi paseczkami bibułki japońskiej i sprasowano kauterem. Metylocelulozą, przy użyciu kautera, podklejono rozwarstwienie kory na krawędziach arkuszy. Konserwację listu z 1947 r. rozpoczęto od usunięcia zacieku z krawędzi arkusza przez miejscowe przeprosowywanie wilgotnej bibuły filtracyjnej kauterem. Naprawy przeprowadzono od strony naklejonych kwiatków, aby nie zaburzyć możliwości odczytania tekstu, mimo wysokiej przezroczystości użytej bibuły. Przedarcia i ubytki podklejono tak samo – paseczkami bibuły japońskiej i metylocelulozą, a rozwarstwienia – tylko metylocelulozą. Odrywający się

narożnik w całości podklejono bibułą. W obydwu przypadkach nie zdecydowano się na uzupełnianie ubytków ze względu na założony cel zachowania naturalnego i oryginalnego wyglądu arkuszy kory brzozonej, a także fakt, że istniejące ubytki nie stanowią po konserwacji ryzyka dalszych uszkodzeń.

Na ostatnim etapie prac zaprojektowano i wykonano indywidualne opakowania dla obydwu listów, umożliwiające ich bezpieczne przechowywanie, manipulowanie oraz ekspozycję w muzeum. List z 1946 r. został umieszczony na sztywnym podkładzie z tektury bezkwasowej i opakowany w czteroskrzydłową kopertę.

List z 1947 r. jest bardzo cienki i mało odporny na mechaniczne uszkodzenia, dlatego został włożony pomiędzy dwie warstwy cienkiego szkła akrylowego, co jest rozwiązaniem optymalnym w przypadku tak zdegradowanych obiektów na korze brzozonej¹³. Zastosowano szkło akrylowe Optium Museum Acrylic wraz z ramką z tektury bezkwasowej, która zapewnia dystans między warstwami szkła, aby list i kwiaty nie były pomiędzy nimi ściśnięte. Zewnętrzne krawędzie oprawy oklejono płótnem. Ramkę z listem opakowano w czteroskrzydłową kopertę. Obydwa listy umieszczono w jednym pudełku z bezkwasowej tektury falistej.

Na podstawie wyników badań oraz obowiązujących w muzeach norm konserwatorskich¹⁴ przygotowano zalecenia dotyczące bezpiecznego przechowywania i ekspozowania listów na korze brzozonej:

1. Ze względu na rodzaj materiałów należących do grupy wrażliwej na degradację chemiczną zaleca się przechowywać w: $T = 12-15^{\circ}\text{C} (\pm 1^{\circ}\text{C})$ i $\text{RH} = 45-55\% (\pm 5\%)$ oraz ekspozować w: $T = 18-20^{\circ}\text{C} (\pm 1^{\circ}\text{C})$ i $\text{RH} = 45-55\% (\pm 5\%)$.
2. Przechowywać w przeznaczonych do tego celu opakowaniach.
3. Ekspozować tylko w gablocie, a list z 1947 r. zawsze w oprawie.
4. Na obiekty nie może bezpośrednio padać światło słoneczne. Listy należy oświetlać sztucznym źródłem światła nieemitującym promieniowania UV, o natężeniu max. 50 lx. Należy dążyć do natężenia < 50 lx, przy zachowaniu komfortu udostępniania.
5. Czas ekspozycji maksymalnie 8 tygodni/12 miesięcy. Optymalnie należy jak najrzadziej i najkrócej ekspozować obiekty.

Podsumowanie

Listy na korze brzozonej wysyłane z sowieckich łagrów w latach 40. i 50. ubiegłego stulecia stanowią wyjątkowe i rzadko spotykane artefakty w europejskich zbiorach muzealnych. Zachowało się ich niewiele, a każdy z nich niesie ze sobą wielką wartość historyczną i emocjonalną, będąc równocześnie świadectwem losu setek tysięcy ludzi, którzy doświadczyli sowieckich represji w czasach stalinowskich. W przypadku dwóch listów przechowywanych w Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym udało się ustalić, kim była ich autorka i jak potoczyły się jej losy, a dzięki przeprowadzonej konserwacji muzealnej zabezpieczono je tak, aby mogły trwać i być dostępne nie tylko dla obecnego, lecz także wielu przyszłych pokoleń.

Streszczenie: Przechowywane w muzeach artefakty, wykonane z nietypowych materiałów i w wyszukanych technikach, stanowią szczególne wyzwanie dla muzealników.

Do takich należą omawiane w artykule dwa listy pisane na korze brzozonej, które autorka, podpisana jako Janka i Jaśka, wysłała do swojej mamy z sowieckiego łagru Połowinka na

Uralu w 1946 i 1947 r. Obecnie obiekty znajdują się w zbiorach Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym, a ich historia została wyjaśniona dopiero w drugiej dekadzie XXI w. W 2022 r. listy poddano zabiegom z zakresu konserwacji

muzealnej, co pozwoliło na pozyskanie wiedzy o materiałach i technice ich wykonania, a następnie odpowiednie zabezpieczenie, tak aby mogły trwać jak najdłużej i jak najmniej zmieniać swój stan zachowania.

Słowa kluczowe: listy, kora brzoza, sowiecki łagier, Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym, konserwacja muzealna.

Przypisy

- ¹ Zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Birch_bark_manuscript (dostęp: 3.07.2023).
- ² Zob. <https://latvijasdargumi.unesco.lv/en/detailed-information/nationally-appreciated-objects/siberia-written-letters-birch-bark/#:~:text=The%20letters%20from%20Siberia%20that%20were%20written%20on,and%20deportations%20which%20were%20undoubtedly%20human%20rights%20violations> (dostęp: 3.07.2023); <http://www.tukumamuzejs.lv/en/castle-tower/?view=BIRCH-BARK-LETTERS> (dostęp: 4.07.2023).
- ³ RECORDING HISTORY Lithuania's documentary heritage in the international and national registers of the UNESCO Memory of the World Programme, Vinius 2022, 63. Documents on birch bark (letters of Siberian deportees), 1942-1950, s. 184-185, https://unesco.lt/images/UNESCO_Recording_history_catalog_EN_FINAL.pdf (dostęp: 3.07.2023).
- ⁴ Pamięć Świata (ang. Memory of the World International Register) – międzynarodowy projekt sygnowany przez UNESCO, zapoczątkowany w 1992 r. w celu podejmowania działań służących zachowaniu, ratowaniu i udostępnianiu dokumentów: rękopisów, druków, inskrypcji, dokumentów audiowizualnych (nagrań i filmów) itp. o światowym znaczeniu historycznym lub cywilizacyjnym. W ramach programu powstała międzynarodowa lista najbardziej wartościowych obiektów. Pierwsze obiekty zostały wpisane na nią w 1997 r. lista uzupełniana jest co dwa lata na specjalnych sesjach Międzynarodowego Komitetu Doradczego Programu. W 2017 r. na liście znajdowało się 427 dokumentów, w tym 15 z Polski. Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Pami%C4%99%C4%87_%C5%9Awiata#cite_note-2017list-1 (dostęp: 4.07.2023).
- ⁵ Zob. <https://muzeum1939.pl/nasze-eksponaty/galeria/659.html> (dostęp: 3.07.2023).
- ⁶ Zob. <http://zbiory.sybir.bialystok.pl/zbiory/index.php> (dostęp: 6.09.2023).
- ⁷ Zob. <https://trojka.polskieradio.pl/arttykul/3121147,Archiwum-IPN-otrzymalo-niezwykle-pamiatki-To-swiadectwo-o-osobach-ktore-zeslano-na-Syberie> (dostęp: 3.07.2023).
- ⁸ Zob. <https://www.lichen.pl/muzeum-im-ks-jarzebowskiego/> (dostęp: 5.07.2023).
- ⁹ Zob. <https://www.gosc.pl/doc/942288.Listy-do-matki> (dostęp: 5.07.2023).
- ¹⁰ Zob. https://lajt.lm.pl/aktualnosci/informacja/121782/z_zeslania_pisala_do_najukochanszej_mateczki_na_brzozowej_korze/slajd/9 (dostęp: 5.07.2023); https://www.lm.pl/aktualnosci/informacja/126811/lichen_swiateczna_kartka_na_korze_brzozy_z_zeslania_alleluja (dostęp: 5.07.2023); <http://www.idziemy.pl/spoleczenstwo/zyczenia-z-lagru/63947> (dostęp: 5.07.2023).
- ¹¹ Caiyu Qiu, Haiqing Zhou, Huaichao Yang, Minjiang Chen, Yanjun Guo, Lianfeng Sun, *Investigation of n-Layer Graphenes as Substrates for Raman Enhancement of Crystal Violet*, „The Journal of Physical Chemistry” 2011, t. 115 (20), s. 10019-10025; Rui Li, Zhou Yi Guo, Zheng Fei Zhuang, Song Hao Liu, *Quantitative Analysis of Crystal Violet by Raman Spectroscopy*, „Spectroscopy” 2012, t. 27, nr 3, <https://www.spectroscopyonline.com/view/quantitative-analysis-crystal-violet-raman-spectroscopy> (dostęp: 3.07.2023).
- ¹² D.G. Suryawanshi, *An ancient writing material: Birch-bark and its need of conservation*, „Restaurator. International Journal for the Preservation of Library and Archival Material” 2000, t. 21, nr 1, s. 1-8; E. Randell, *The Mahārnava, Conservation of a 19th Century Birch Bark Manuscript*, <https://blogs.bl.uk/collectioncare/2020/05/the-mah%C4%81rnava-conservation-of-a-19th-century-birch-bark-manuscript.html> (dostęp: 3.07.2023); D. Todd, *Everything you need to know about birch bark book conservation. From sawdust to gold dust: The conservation of a 16th century birch bark book*, <https://blogs.bl.uk/collectioncare/2017/08/from-sawdust-to-gold-dust-the-conservation-of-a-16th-century-birch-bark-book.html> (dostęp: 3.07.2023).
- ¹³ N. Gilroy, *The Stein birch-bark collection in Oxford: thirty years of developing treatment options for our most fragile manuscripts*, ICOM Committee for Conservation 15th Triennial Meeting New Delhi India 22-26 September 2008, s. 266, <https://icom-cc-publications-online.org/1854/the-Stein-birch-bark-collection-in-Oxford--thirty-years-of-developing-treatment-options-for-our-most-fragile-manuscripts> (dostęp: 3.07.2023).
- ¹⁴ J. Czop, *Warunki mikroklimatyczne w muzeach – nowe rekomendacje*, w: *Ochrona zbiorów. ABC profilaktyki konserwatorskiej w muzeum*, z. 3, Warszawa 2013, s. 35-43; <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/temperature.html> (dostęp: 5.07.2023).

Bibliografia

- Caiyu Qiu, Haiqing Zhou, Huaichao Yang, Minjiang Chen, Yanjun Guo, Lianfeng Sun, *Investigation of n-Layer Graphenes as Substrates for Raman Enhancement of Crystal Violet*, „The Journal of Physical Chemistry” 2011, t. 115 (20), s. 10019-10025.
- Czop Janusz, *Warunki mikroklimatyczne w muzeach – nowe rekomendacje*, w: *Ochrona zbiorów. ABC profilaktyki konserwatorskiej w muzeum*, z. 3, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2013, s. 35-43.
- Gilroy Nicole, *The Stein birch-bark collection in Oxford: thirty years of developing treatment options for our most fragile manuscripts*, ICOM Committee for Conservation 15th Triennial Meeting New Delhi India 22-26 September 2008, s. 266, <https://icom-cc-publications-online.org/1854/the-Stein-birch-bark-collection-in-Oxford--thirty-years-of-developing-treatment-options-for-our-most-fragile-manuscripts> (dostęp: 3.07.2023).
- Randell Elisabeth, *The Mahārnava, Conservation of a 19th Century Birch Bark Manuscript*, <https://blogs.bl.uk/collectioncare/2020/05/the-mah%C4%81rnava-conservation-of-a-19th-century-birch-bark-manuscript.html> (dostęp: 3.07.2023).
- RECORDING HISTORY Lithuania's documentary heritage in the international and national registers of the UNESCO Memory of the World Programme, Vinius 2022, 63. Documents on birch bark (letters of Siberian deportees), 1942-1950, s. 184-185, [UNESCO_Recording_history_catalog_EN_FINAL.pdf](https://unesco.lt/images/UNESCO_Recording_history_catalog_EN_FINAL.pdf) (dostęp: 3.07.2023).

Rui Li, Zhou Yi Guo, Zheng Fei Zhuang, Song Hao Liu, *Quantitative Analysis of Crystal Violet by Raman Spectroscopy*, „Spectroscopy” 2012, t. 27, nr 3, <https://www.spectroscopyonline.com/view/quantitative-analysis-crystal-violet-raman-spectroscopy> (dostęp: 3.07.2023).

Suryawanshi D.G., *An ancient writing material: Birch-bark and its need of conservation*, „Restaurator. International Journal for the Preservation of Library and Archival Material” 2000, t. 21, nr 1, s. 1-8.

Todd Daisy, *Everything you need to know about birch bark book conservation. From sawdust to gold dust: The conservation of a 16th century birch bark book*, <https://blogs.bl.uk/collectioncare/2017/08/from-sawdust-to-gold-dust-the-conservation-of-a-c16th-birch-bark-book.html> (dostęp: 3.07.2023).

Netografia

<http://www.idziemy.pl/spoleczenstwo/zyczenia-z-lagru/63947> (dostęp: 5.07.2023)

<http://www.tukumamuzejs.lv/en/castle-tower/?view=BIRCH-BARK-LETTERS> (dostęp: 4.07.2023)

<http://zbiory.sybir.bialystok.pl/zbiory/index.php> (dostęp: 6.07.2023)

https://en.wikipedia.org/wiki/Birch_bark_manuscript (dostęp: 3.07.2023)

https://lajt.lm.pl/aktualnosci/informacja/121782/z_zeslania_pisala_do_najukochanszej_mateczki_na_brzozowej_korze/slajd/9 (dostęp: 5.07.2023)

<https://latvijasdargumi.unesco.lv/en/detailed-information/nationally-appreciated-objects/siberia-written-letters-birch-bark/#:~:text=The%20letters%20from%20Siberia%20that%20were%20written%20on,and%20deportations%20which%20were%20undoubtedly%20human%20rights%20violations> (dostęp: 3.07.2023)

<https://muzeum1939.pl/nasze-eksponaty/galeria/659.html> (dostęp: 3.07.2023)

https://pl.wikipedia.org/wiki/Pami%C4%99%C4%87_%C5%9Awiata#cite_note-2017list-1 (dostęp: 4.07.2023)

<https://trojka.polskieradio.pl/artykul/3121147,Archiwum-IPN-otrzymalo-niezwykle-pamiatki-To-swiadectwo-o-osobach-ktore-zeslano-na-Syberie> (dostęp: 3.07.2023)

<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/temperature.html> (dostęp: 5.07.2023)

<https://www.gosc.pl/doc/942288.Listy-do-matki/2> (dostęp: 5.07.2023)

<https://www.lichen.pl/muzeum-im-ks-jarzebowskiego/> (dostęp: 5.07.2023)

https://www.lm.pl/aktualnosci/informacja/126811/lichen_swiateczna_kartka_na_korze_brzozy_z_zeslania_alleluja (dostęp: 5.07.2023)

dr Janusz Czop

Konserwator dzieł sztuki, specjalizuje się w konserwacji muzealnej. Pracował w Muzeum Narodowym w Krakowie (1992–2019) jako główny konserwator (1997–2019) i wicedyrektor ds. konserwacji i przechowywania zbiorów (2013–2016), w Muzeum Fotografii w Krakowie jako pełnomocnik dyrektora ds. zarządzania zbiorami (2019–2021), w latach 2019–2022 pełnił funkcję pełnomocnika dyrektora NIM ds. Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych; januszczip31@gmail.com.

Marta Winiarczyk

Od 2005 r. jest zatrudniona w Pracowni Konserwacji Papieru i Skóry Muzeum Narodowego w Krakowie. Absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu z tytułem magistra konserwacji papieru i skóry oraz magistra muzealnictwa. Ukończyła międzynarodowy kurs konserwacji japońskich obiektów na papierze (JPC 2018, Tokio). Posiada doświadczenie z zakresu konserwacji obiektów zabytkowych na papierze, pergaminie i skórze, konserwacji obiektów dalekowschodnich i zastosowania metod ich konserwacji w obiektach europejskich; mwiniarczyk@mnk.pl.

Anita Rossa

Historyk sztuki, muzealnik. Absolwentka Wydziału Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Od 2009 r. pracuje w Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym; muzeum@lichen.pl.

dr inż. Anna Klisińska-Kopacz

Chemik, główny specjalista w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) Muzeum Narodowego w Krakowie. Jej zainteresowania koncentrują się na nieinwazyjnych metodach badania obiektów zabytkowych technikami spektroskopowymi, szczególnie spektroskopią fluorescencji rentgenowskiej; akklisinska@mnk.pl.

dr Julio M. del Hoyo-Meléndez

Chemik, kierownik Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem (KCBD). Zajmuje się rozwijaniem procedur analitycznych stosowanych w dziedzinie nauk o dziedzictwie; jdelhoyo@mnk.pl.

dr Anna Ryguła

Chemik, asystent w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie jest odpowiedzialna za aplikację technik oscylacyjnych, w szczególności spektroskopii Ramana, do badań nad dziełami sztuki. W latach 2013–2017 pracowała w Jagiellońskim Centrum Rozwoju Leków (JCET); aryguła@mnk.pl.

Michał Obarzanowski

Magister sztuki, absolwent Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, starszy konserwator w Pracowni Konserwacji Rzeźby oraz specjalista fotografii analitycznej i rentgenografii cyfrowej w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) Muzeum Narodowego w Krakowie; mobarzanowski@mnk.pl.

Word count: 3 643; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 21

Received: 08.2023; **Reviewed:** 09.2023; **Accepted:** 09.2023; **Published:** 10.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.9303

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Czop J., Winiarczyk M., Rossa A., Klisińska-Kopacz A., del Hoyo-Meléndez J.M., Ryguła A., Obarzanowski M.; LISTY NA KORZE BRZOWEJ – HISTORIA I KONSERWACJA OBIEKTÓW Z MUZEUM IM. KS. JÓZEFA JARZĘBOWSKIEGO W LICHENIU STARYM. *Muz.*, 2023(64): 146-155

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 172-181
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2023
data recenzji – 09.2023
data akceptacji – 10.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.9556

PO CO POTOCKIM KOLEKCJA SZTUKI, CZYLI O WYSTAWIE KOLEKCJONERSTWO POTOCKICH W MUZEUM PAŁACU KRÓLA JANA III W WILANOWIE

WHAT DO THE POTOCKIS NEED AN ART COLLECTION
FOR, NAMELY ON THE *ART COLLECTING IN THE
POTOCKI FAMILY* EXHIBITION AT THE MUSEUM OF
KING JOHN III'S PALACE AT WILANÓW

Marta Gołąbek

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
ORCID 0000-0003-2255-1236

Joanna Paprocka-Gajek

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
ORCID 0000-0003-0170-7051

Abstract: It is the assumptions, goals, and effects of the new permanent display mounted at the Museum of King John III's Palace at Wilanów titled *Art Collecting in the Potocki Family* that are the topic of the present paper. The Exhibition presents a less known fragment of the Wilanów Palace's history when it was owned by the Potockis: Aleksandra née Lubomirski and Stanisław Kostka, their son Aleksander, and grandson August and his spouse Aleksandra née Potocki. The three generations of the Piława-coat-of-arms family wrote a new, albeit extremely important chapter in the history of the former royal and magnate residence, placing in it the Museum of Art and the Memorial Site of the history of the Polish nation for almost

a hundred years. The Potockis amassed artistic collections and national mementoes, and introduced changes to the layout of the private spaces of the residence in order to adjust them to serving museum purposes. In harmony with the Potockis' idea, the systematically growing collection turned into a treasure opened to the general public. It is the first entry in the Wilanów Guest Book: 5 August 1805 that is regarded to have been the launch of the Museum's public operation.

In its narrative and layout the new display refers to the Potockis' Museum. The interiors of the garden gallery on the Palace's first floor have been transformed according to iconographic records from the 19th and early 20th century.

In the southern gallery we remind of the Library once functioning here, in the northern one, in turn, we recall Warsaw's important cultural event from 1856: *Exhibition of Antiquities*. As a result of the introduced changes new

display spaces have been created: the Historical Cabinet, Print Cabinet, and the Iconographic Cabinet. The first is dedicated to national mementoes, whereas the latter two are cosy display rooms of objects on paper.

Keywords: the Potocki family, Museum of King John III's Palace at Wilanów, *Exhibition of Antiquities*, Karol Minter, art collection, museum history.

Pałac wilanowski kojarzy się większości przede wszystkim z postacią króla Jana III. Niewielu zwiedzających przybywa do Wilanowa, aby odnaleźć tu tak widoczne i licznie zachowane ślady powołanej do życia w 1805 r. pierwszej, dostępnej szerokiej publiczności, kolekcji sztuki. Tymczasem zgromadzone w rezydencji Jana III zbiory artystyczne stanowią przede wszystkim efekt kolekcjonerskiej aktywności trzech kolejnych pokoleń właścicieli dóbr wilanowskich z rodu Potockich. W latach 1799–1892 podejmowali oni starania, aby pałac w Wilanowie stał się miejscem ważnym dla edukacji społeczeństwa polskiego i wskrzeszenia pamięci o dawnej Rzeczypospolitej poprzez sztukę.

Pragnąc rozpropagować wiedzę o działalności tych wielce świątliwych i świadomych doniosłości realizowanych celów arystokratów kolekcjonerów, muzeum przygotowało nową stałą ekspozycję, opowiadającą o tradycji gromadzenia sztuki w Wilanowie w XIX w., a także o ideowych podstawach tych działań. Wystawa obejmuje przestrzeń pierwszego piętra pałacu, nad południową i północną galerią ogrodową, w miejscu, w którym od lat 60. XX w. funkcjonowała Galeria Portretu Polskiego¹. Za Potockich, w galerii południowej, mieściły się część obszernej biblioteki rodowej, tzw. Mała Biblioteka, kolekcja militariów Augusta Potockiego², a dalej pokoje z kolekcją sztuki dalekowschodniej stworzone przez Stanisława Kostkę Potockiego oraz prywatna Galeria Obrazów. W latach 2017–2019 piętro poddano gruntownemu remontowi³. Zmiany we wnętrzach zakładały przywrócenie w pewnym stopniu funkcji, a także wystroju z XIX i początku XX w., na podstawie zachowanych przekazów ikonograficznych.

Twórcy kolekcji

Latem 1799 r. ówczesna właścicielka Wilanowa, księżna Izabela z Czartoryskich Lubomirska przekazała rezydencję wilanowską swojej córce Aleksandrze i jej małżonkowi Stanisławowi Kostce Potockiemu⁴. Potoccy przystąpili do przebudowy podmiejskiej rezydencji⁵. W 1805 r. udostępniło do zwiedzania publiczności wnętrza pałacu, a także nową Galerię Gotycką mieszczącą kolekcję obrazów. Za początek istnienia muzeum przyjmuje się datę 5 sierpnia 1805 r., kiedy to w pamiątkowej *Księdze do zapisywania się Osób zwiedzających Pałac Willanowski*⁶ wpis swój złożyła Zofia z Czartoryskich Zamoyska.

Kontynuację przebudowy wilanowskiego muzeum należy przypisać kolejnym pokoleniom Potockich: Aleksandrowi⁷, synowi Aleksandry i Stanisława Kostki oraz ich wnukowi Augustowi wspieranemu przez niezwykle aktywną małżonkę Aleksandrę z Potockich. Ci ostatni zapisali się w pamięci współczesnych jako godni opiekunowie dawnej rezydencji króla Jana III i muzeum sztuki⁸: *Świetne nazwisko wkładało na śp. Augusta wielkie obowiązki. Dlatego pozostawioną po*

przodkach swoich spuściznę, utrzymywał wielkim zachodem. Był gorliwy o pamiątki krajowe. Willanowskie zbiory dziada i ojca uporządkował, powiększał i przyozdabiał przez ciąg całego swego życia, a mianowicie bibliotekę, wspaniała galerię obrazów i gabinet numizmatyczny. Do czego znalazł wielką pomoc w osobie godnej małżonki swojej Aleksandry z Hr. Potockich, którą w r. 1845 (błąd, chodzi o rok 1840 – J.P.G.) poślubił. Wspólnie z nią pracował i znakomite dochody poświęcał. Willanów, niegdyś rezydencja Wielkiego Bohatera i zbawcy chrześcijaństwa Jana III zamienił się na Panteon dawnych pamiątek i stał się zaszczytem i chlubą kraju. Jakoż za usługę prawdziwie Obywatelską ś.p. August otrzymał w r. 1858 niepraktykowaną w kraju naszym ozdobę: Kommandorię Legii Honorowej⁹. Zmarła bezpotomnie w styczniu 1892 r. Aleksandra Potocka przekazała dobra wilanowskie bratu wujecznemu¹⁰, hr. Ksaweremu Władysławowi Branickiemu (1864–1926), właścicielowi dóbr w Montérsor i Rosi.

Ekspozycja

Ekspozycja *Kolekcjonerstwo Potockich* przedstawia wybrane wątki działalności Potockich *pro publico bono* w celu utworzenia w rezydencji wilanowskiej miejsca pamięci o sławnych i zasłużonych Polakach oraz znaczących epizodach z rodzimych dziejów. Podobnie jak w dawnym muzeum Potockich, narracja skupiona wokół historii Polski wzbogacona jest obiektami, które stanowią reprezentatywny wykład z zakresu historii sztuki europejskiej oraz dalekowschodniej. Nieocenionym materiałem źródłowym i ikonograficznym przy pracach koncepcyjnych nad nową wystawą była dla nas publikacja wydana w 1877 r., pt. *Willanów. Album pamiątek i widoków oraz kopie z obrazów Galerii Wilanowskiej*, której wykonanie zleciła Aleksandra z Potockich Potocka¹¹. Publikację omawiającą dzieje Wilanowa i zgromadzone tu dzieła sztuki przygotowali historyk Hipolit Skimborowicz oraz zespół rytowników pod kierunkiem malarza Wojciecha Gersona. Bogaty materiał ilustracyjny dokumentuje nie tylko zebrane w Wilanowie dzieła malarstwa i rzemiosła, ale również wygląd samego pałacu, jego architektury oraz wnętrz.

Wystawa rozpoczyna się w odtworzonym fragmencie Biblioteki. Otwiera ją wyłożona na obszernym stole jedna z historycznych ksiąg gości¹². Ta bezcenna pamiątka jest namacalnym świadectwem publicznej roli pełnionej przez muzeum wilanowskie w XIX w., a także dokumentuje znaczenie ideowe kolekcji dla Polaków żyjących pod zaborami. Pochodzenie i przekrój społeczny zwiedzających oraz natężenie częstotliwości wizyt na przestrzeni lat pozwalają na ciekawą analizę antropologiczną. Zgodnie z wolą Aleksandry i Stanisława Kostki Potockich wstęp do pałacu był wolny, a wszelkie późniejsze próby wyłudzenia opłat przez służbę zdecydowanie piętnowano¹³. Całą długość galerii, zgodnie



1. Widok na fragment ekspozycji w skrzydle południowym z zachowanym kominkiem i rzeźbami, fot. Volatus Media

1. View of a fragment of the display in the southern wing with a preserved fireplace with sculptures, Photo Volatus Media



2. Widok na wnętrze Małej Biblioteki, ok. 1915 r., fot. Henryk Poddębski, IS PAN

2. View of the interior of the Little Library, ca 1915, Photo Henryk Poddębski, IS PAN

z jej pierwotnym wyglądem, umeblowano oryginalnymi historycznymi szafami. Znajduje się w nich skromna pozostałość wilanowskiego księgozbioru przekazanego w 1932 r. w darze dla narodu polskiego¹⁴. Ekspozycję w szafach uzupełniają szczególnie cenne pamiątki oraz dokumenty związane z kultywowaniem pamięci o Janie III¹⁵, a także świadectwa dotyczące historii rezydencji¹⁶. Po raz pierwszy prezentowana jest część stosunkowo obszernego zbioru zabytków sfragistyki – tłoków pieczętnych oraz stempli stosowanych przez właścicieli i zarządców rezydencji. Jeden z najciekawszych przedmiotów to tłok do oznaczania ksiąg wchodzących w skład Biblioteki Wilanowskiej. Przestronną Małą Bibliotekę ogrzewał kominek, zamontowany tu w 1856 r., zdobiony herbem Potockich – Pilawa oraz szczęśliwie zachowanym zespołem dzieł Karola Mintera i pomnikiem zamówionym u Christiana Daniela Raucha¹⁷. Ekspozycję biblioteczną uzupełniają czasowo¹⁸ zbiór najcenniejszych obrazów w kolekcji wilanowskiej, powstałych w kręgach artystów: Leonarda da Vinci, Cranacha, Rubensa, Poussina i Rembrandta.

Potoccy byli gospodarzami Wilanowa w szczególnie trudnych czasach. Idee niepodległościowe tłące się w wielu krajach Europy ożywały w rozbitym pomiędzy zaborców narodzie polskim. Pośród arystokracji, a także wykształconego mieszczaństwa wzrastała potrzeba tworzenia nieobecnych dotąd publicznych instytucji o charakterze społecznym, naukowym i kulturotwórczym, które konsolidowałyby środowiska specjalistów i zainteresowanych amatorów. Szczególną rolę wśród tych organizacji odgrywały te o profilu historyczno-badawczym i kolekcjonerskim. Z pasją i mozołem rekonstruowano wiedzę dotyczącą dawnej i bliższej przeszłości. Szczególnie aktywne z uwagi na uwarunkowania polityczne były środowiska

warszawskie i krakowskie. August i Aleksandra Potoccy prowadzili „salon” w pałacu przy Krakowskim Przedmieściu, dzięki czemu nawiązali kontakty m.in. z Warszawskim Towarzystwem Archeologiczno-Numizmatycznym, Edwardem Rastawieckim, Aleksandrem Przedzieckim, Bolesławem Podczaszyńskim czy Karolem Beyerem, a także właścicielami ważnych kolekcji: Franciszkiem Potockim – twórcą *Musaeum Potocianum*, Wincentym Krasieńskim, Henrykiem Steckim, Jerzym Gaugerem czy Kazimierzem Stronczyńskim. Sam August, głęboko zainteresowany historią, powiększał wilanowską kolekcję militariów¹⁹, numizmatów oraz medali²⁰. Świadectwem tego zamiłowania jest prezentacja zespołu zamówionego przez Potockich w zakładach Karola Mintera²¹. W Gabinetie Historycznym, kolejnym punkcie trasy zwiedzania, zebrano 94 dzieła o wymowie patriotycznej, pochodzące z tego zasłużonego dla polskiego medalierstwa zakładu. Co najważniejsze, większość z nich zakupiona została w ramach złożonej przez Potockich subskrypcji. Do najcenniejszych należą: zespół 20 popiersi sławnych Polaków modelowanych przez Jakuba Tatarkiewicza, 11 redukcji nagrobków królewskich i książęcych z Wawelu, Gniezna, Sandomierza oraz 31 medalionów z wizerunkami królów, książąt, hetmanów i przedstawicieli polskich środowisk twórczych. Na co dzień dzieła te zdobiły prywatne apartamenty właścicieli pałacu²². Na podstawie inwentarzy odnajdujemy je w ówczesnym salonie, zbrojowni i pokojach „Hrabiny Pani” (tj. Aleksandry zw. Augustową). Ekspozycję uzupełniają bezcenne pamiątki po Stanisławie Żółkiewskim – cynowe fragmenty z sarkofagu hetmana, z wymowną inskrypcją traktowaną w dziejach jako *praesagium* w kontekście dokonań jego prawnuka Jana Sobieskiego: *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*²³. Uzupełnieniem zgromadzonego zespołu pamiątek jest unikatowe *sobiescianum* – przedstawienie św. Weroniki



3. Zestawienie fragmentów obrazów z wizerunkami Potockich z Wilanowa, od lewej: Józef Cholewicz, *Stanisław Kostka Potocki*; Pompeo Batoni, *Aleksandra z Lubomirskich Potocka*; Aleksander Kokular, *Aleksander Potocki*; Johann Ender, *August Potocki*; Friedrich von Amerling, *Aleksandra z Potockich Potocka*, proj. Marcin Wielgo

3. A set of fragments of paintings showing the Potockis of the Wilanów, from the left: Józef Cholewicz, *Stanisław Kostka Potocki*; Pompeo Batoni, *Aleksandra Potocka née Lubomirski*; Aleksander Kokular, *Aleksander Potocki*; Johann Ender, *August Potocki*; Friedrich von Amerling, *Aleksandra Potocka née Potocki*, design Marcin Wielgo



4. Gablota z obiektami wykonanymi w fabryce Karola Mintera, fot. Agnieszka Indyk

4. Display cabinet with objects manufactured at Karol Minter's factory, Photo Agnieszka Indyk



5. Ekspozycja w Gabinetie Ikonograficznym, fot. Marcin Wielgo

5. Display in the Iconographic Cabinet, Photo Marcin Wielgo

Giuliani (modelowane przez Wojciecha Świąckiego), opatrzone inskrypcją: *Sta WERONIKA/ WSKRZESICIELKA/ ARCYBRACHTWA ADORACY/ POWSTAŁEGO/ Z OSWOBODZENIA WIEDNIA/ PRZEZ JANA III R.1683*.

Nowe pomieszczenia na wystawie to Gabinet Rycin oraz Gabinet Ikonograficzny. Obie części powstały z myślą, aby prezentować w nich obiekty na podłożu papierowym – rysunki, ryciny, fotografie oraz pocztówki. Pierwszy z wymienionych, o ekspozycji cyklicznie zmienianej, nawiązuje do dawnego Gabinetu Sztuk, utworzonego w pałacu wilanowskim przez Aleksandra Potockiego. Na jego rzecz Potocki ponosił systematyczne wydatki, m.in. nabywając ryciny oraz zatrudniając do rozbudowywanej kolekcji opiekunów i introligatorów. Ogromny zbiór rysunków oraz grafik wilanowskich wraz z księgozbiorem zachował się w Bibliotece Narodowej. Na ekspozycji prezentujemy zachowane w Wilanowie fragmenty tego zbioru, a także nowe nabytki. Gabinet Ikonograficzny pomyślany został jako kameralna przestrzeń, w której zgromadzono drobne w większości obiekty (fotografie oraz pocztówki), stanowiące nieocenione świadectwo wyglądu dawnego Wilanowa – pałacu, wnętrza oraz kolekcji, jak również należących do majątku dóbr ziemskich.

Znamienną cechą działalności Augusta i Aleksandry Potockich była dobroczynność, którą przypomina wnętrze przed galerią północną. Potoccy wspólnie, a po śmierci Augusta za sprawą samej Aleksandry, nie szczędzili środków na wspieranie, wyposażanie i wznoszenie kościołów²⁴ oraz pomoc biednym ludziom. Szczególnie chętnie wspierali młodzież pragnącą się uczyć czy dziewczęta poszukujące fachu, który pozwoliłby im na samodzielne utrzymanie. Aleksandra organizowała i brała udział w wielu kwestach na rzecz potrzebujących. Jedną z takich inicjatyw została włączona w istotne działanie kulturotwórcze – *Wystawę Starożytności i przedmiotów sztuki*²⁵ zorganizowaną w pałacu Potockich na Krakowskim Przedmieściu 32, w gmachu dzisiejszego Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego. Potoccy, na ponad pół roku, udostępniłi swoje prywatne apartamenty w celu zorganizowania pokazu. Środki z zakupionych biletów miały zasilić Dom Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny. Celem wystawy, jak pisała „Gazeta Warszawska”, było *zebranie jak największej liczby pomników historycznych krajowych, otworzenia czasowego muzeum, wydania spisu krytycznie ułożonego, wskazującego, co w danej chwili i u kogo się znajdowało, ożywienia, zainteresowania dla tej dość zaniedbanej części badań na polu dziejowem*²⁶.



6. Pierwsza karta albumu z fotografiami autorstwa Karola Beyera, przygotowanego z okazji wystawy zorganizowanej w pałacu Potockich przy Krakowskim Przedmieściu, *Wystawa starożytności i przedmiotów sztuki w Warszawie 1856*

6. First page of the album of photographs by Karol Beyer prepared for the *Exhibition of Antiquities and Objects of Art in Warsaw 1856* mounted at the Potocki Palace in Krakowskie Przedmieście Street



7. Ekspozycja w galerii północnej, fot. Marcin Wielgo

7. Display in the northern gallery, Photo Marcin Wielgo



8. Karl von Blaas, *Portret Aleksandry z Potockich Potockiej*, obraz zaginiony, reprodukcja według ryciny z publikacji Ernesta Łunińskiego, *Willanów*, Warszawa 1915

8. Karl von Blaas, *Portrait of Aleksandra Potocka née Potocki*, painting lost, reproduction after a print from Ernest Łuniński's publication *Willanów*, Warszawa 1915

Założenia osiągnięto, aktywując środowisko kolekcjonerów i badaczy. Trwałym dowodem wykonanej na potrzeby tego przedsięwzięcia pracy stały się prekursorskie wydawnictwa²⁷. Kolekcjoner sztuki i pierwszy zawodowy fotograf w Warszawie, Karol Beyer, własnym sumptem wydał upamiętniającą wystawę album fotograficzny²⁸. Zawiera on 30 plansz stanowiących pierwszą na ziemiach polskich ilustrowaną dokumentacją ekspozycji dzieł sztuki²⁹. Na wystawie przypominamy założenia i przebieg *Wystawy Starożytności* z 1856 r., m.in. za sprawą obiektów, które były na niej prezentowane. Spośród 288 dzieł z kolekcji wilanowskiej, wystawionych wówczas na Krakowskim Przedmieściu, do dziś w Muzeum zachowały się aż 124³⁰. Wybór najcenniejszych z nich stanowi wystrój części gablot znajdujących się w galerii północnej. Również w tej przestrzeni wyeksponowana została selekcja wyrobów rzemiosła zgromadzonego

przez Potockich. Są to m.in. biskwity (największa ich kolekcja w rodzimych muzeach) oraz unikatowy zespół różnorodnych pod względem sposobów dekoracji obiektów z czarnej i czerwonej kamionki (m.in. dzieła braci Elersów, Johanna Böttgera czy Ignacego Ceyzika). Pokazujemy również niezwykle efektowne szkła rubinowe oraz misternie szlifowane naczynia w magnackich hutach w Nalibokach i Hucie Kryształowej, a także malowane na zimno szkła saskie.

Wymownym elementem ekspozycji jest czarno-biały wydruk fotografii portretu Aleksandry z Potockich Potockiej, którego oryginał zdołał niegdyś jej salon. Obraz, namalowany przez Karla von Blaasa w 1852 r., zaginął w czasie II wojny światowej. Oprawiony w oryginalną ramę wydruk jest symbolem licznych strat wojennych, których doznało Muzeum. Po przeciwnej stronie portretu Aleksandry wzrok zwiedzających przykuwa reprezentacyjny konterfekt Augusta Potockiego, namalowany w 1843 r. przez Jana Ksawerego Kaniewskiego. Badania ikonograficzne pozwoliły na powiązanie obrazu z przynależną mu ramą, która przez wiele lat pozostawała pusta. Patrząc na portret ostatniego męskiego przedstawiciela Potockich z Wilanowa, warto przypomnieć, że w uznaniu zasług, z racji na okazywane przez niego wsparcie instytucjom badawczym, w 1859 r. powołano hr. Augusta Potockiego na członka honorowego Komisji Archeologiczno-Wileńskiej. Nadanie tytułu przesłał hr. Eustachy Tyszkiewicz, założyciel Muzeum Starożytności w Wilnie³¹.

Podsumowując, wystawa *Kolekcjonerstwo Potockich*, będąc częścią wieloletniej strategii Muzeum w zakresie restauracji historycznych wnętrz pałacu, podejmuje mniej znaną, a fundamentalnie ważną kartę działalności rodu Potockich na rzecz utrzymania rezydencji Jana III, stworzenia w niej powszechnie dostępnego miejsca pamięci o historii Polski oraz kontaktu ze sztuką. Przygotowując wystawę, poddano badaniom i pracom konserwatorskim nie tylko same wnętrza, ale również 56 dzieł sztuki, a dla wygody publiczności zrekonstruowano 12 ławek galeryjnych według historycznego wzoru. Prace nad ekspozycją objęły również działania na rzecz umożliwienia dostępu do zbiorów, doświadczenia wartości dzieł sztuki przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną, w spektrum autyzmu czy komunikujące się niewerbalnie.

Nagrodzoną wyróżnieniem w edycji konkursu Sybilla 2022 wystawę *Kolekcjonerstwo Potockich* przygotował zespół Działu Sztuki oraz Działu Prewencji i Konserwacji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Projekt realizowany był przy współpracy z działami muzealnymi: Komunikacji Społecznej, Rozwoju oraz Edukacji Muzealnej. Projekt aranżacji przestrzennej przygotowała dr hab. Barbara Kowalewska, prof. ASP.

Streszczenie: Artykuł omawia założenia, cele oraz efekty nowej ekspozycji stałej zorganizowanej w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, zatytułowanej *Kolekcjonerstwo Potockich*. Wystawa prezentuje mniej znaną kartę dziejów pałacu wilanowskiego, kiedy właścicielami majątku byli Potoccy: Aleksandra z Lubomirskich i Stanisław Kostka, ich syn Aleksander oraz wnuk August i jego małżonka, Aleksandra z Potockich. Te trzy pokolenia rodu Piławitów ukonstytuowały nowy, niezwykle istotny rozdział w dziejach dawnej rezydencji

królewskiej i magnackiej, tworząc w niej, przez prawie stulecie, Muzeum Sztuki oraz miejsce pamięci o dziejach narodu polskiego. Potoccy gromadzili zbiory artystyczne oraz pamiątki narodowe, a także wprowadzali zmiany w przestrzeni prywatnej rezydencji, aby przystosować ją do celów muzealnych. Konsekwentnie powiększana kolekcja stała się – w myśl idei Potockich – skarbnicą udostępnioną szerokiej publiczności. Za początek publicznej działalności Muzeum uznaje się datę pierwszego wpisu do wilanowskiej Księgi Gości – 5 sierpnia 1805 r.

Nowa wystawa podejmuje w swej narracji oraz aranżacji historię muzeum Potockich. Na podstawie przekazów ikonograficznych z XIX oraz początku XX w. przekształcone zostały wnętrza galerii ogrodowych na pierwszym piętrze pałacu. W galerii południowej przypominamy o działającej tu niedgdy Bibliotece, w galerii północnej zaś o ważnym kulturalnym

wydarzeniu warszawskim – *Wystawie Starożytności* z 1856 r. W ramach wprowadzonych zmian powstały nowe przestrzenie ekspozycyjne: Gabinet Historyczny, Gabinet Rycin oraz Gabinet Ikonograficzny. Pierwszy z wymienionych poświęcony jest pamiątkom narodowym, dwa kolejne wnętrza to kameralna przestrzeń ekspozycji obiektów na podłożu papierowym.

Słowa kluczowe: Potoccy, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, *Wystawa Starożytności*, Karol Minter, kolekcja sztuki, historia muzeum.

Przypisy

- ¹ Galeria Portretu Polskiego od XVII do XIX w. została otwarta we wrześniu 1963 r. (pałac udostępniono 10 września 1962 r.). Jej autorami byli prof. Stanisław Lorentz oraz prof. Stefan Kozakiewicz.
- ² K. Ajewski, *Warszawskie kolekcjonerstwo militariów historycznych okresu zaborów. Cz. 1: Zbrojownie i zbiory*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 37.
- ³ Prace zrealizowano w ramach wieloletniego projektu przebudowy i modernizacji Muzeum pt. *Modernizacja i przebudowa sal wystawowych galerii ogrodowych na piętrze pałacu wilanowskiego na terenie Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*.
- ⁴ B. Grochulska, *Potocki Stanisław Kostka h. Pilawa*, w: *Polski Słownik Biograficzny* (dalej: PSB), t. 28, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1984, s. 158-170.
- ⁵ J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933; W. Fijałkowski, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1977; A. Kwiatkowska, *Meble trzech pokoleń rodziny Potockich*, „Studia Wilanowskie” 2019, t. 26, s. 83-118, J. Paprocka-Gajek, *Muzeum*, w: *Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Arcydzieła malarstwa*, D. Folga-Januszewska (red.), Warszawa 2019, s. 224-251.
- ⁶ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Archiwum Gospodarcze Wilanowskie (dalej: AGWil.), Zarząd Pałaców, Muzeum i Parków Wilanowskich, sygn. 166-170. Zachowało się pięć tomów ksiąg obejmujących wpisy gości zwiedzających pałac wilanowski (z lat 1805-1931).
- ⁷ B. Smoleńska, *Aleksander Potocki h. Pilawa (1776-1845)*, PSB, t. 27, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1983, s. 756-759.
- ⁸ AGAD, AGWil., Allegata Kasowe, Zarząd Główny Dóbr i Interesów Augusta Potockiego, Biuro Interesów Ogólnych Aleksandra hrabiego Potockiego i Potockiego oraz Kasa Generalna i Kasa Domowa, zachowane są rachunki oraz skrupulatnie odnotowane zakupy do Wilanowa z podziałem na działy: Zbiory Starożytne, Galeria Obrazów czy Biblioteka, dokumentujące działalność Potockich na rzecz rozbudowy kolekcji.
- ⁹ *Ibidem*, Zarząd Główny Dóbr i Interesów Augusta Potockiego, sygn. 243, s. 99.
- ¹⁰ Był to syn brata (Władysława Grzegorza; 1783-1843) matki Aleksandry, Katarzyny z Branickich (1781-1820).
- ¹¹ Zgodę cenzury na druk dzieła uzyskano 25 listopada 1876 r.
- ¹² Pięć tomów ksiąg wypełnianych przez zwiedzających Wilanów od 5 sierpnia 1805 r. do 28 kwietnia 1918 r. zachowało się w zbiorach AGAD AGWil. Systematycznie były prezentowane na nowej ekspozycji od kwietnia 2022 do sierpnia 2023 r. Zob. <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=5813>; Z. Maj, A. Załęcka, *Publiczność muzealna w świetle ksiąg zwiedzających muzeum w Wilanowie w latach 1805-1931*, „Studia Wilanowskie” 1980, t. 6, s. 31.
- ¹³ Z września 1850 r. pochodzi notatka z Zarządu Głównego Dóbr i Interesów Hrabiego Augusta Potockiego informująca: *Doszło do wiadomości Zarządu, a co większa Samych JWch Hrabstwa Państwa, że służba Pałacu Wilanowskiego, pozwala sobie wymagania od osób pałac tamtejszy zwiedzających znacznych datków, a nawet dopuszcza się zdzierstwa – z powodu przeto Zarząd Główny poleca Panu Rządcy, aby przywoławszy do Kancelaryi zaraz Margrabiego i całą pałacową służbę oświadczył im nieukontentowanie JWch Hrabstwa, a przytem aby im oznajmił, że od gości także tylko ofiary przyjmowane być mogą, jakie z grzeczności i Dobrej woli są udzielane, większych zaś domaganie się datków, nie tylko że się najmocniej zabrania, lecz jeżeli podobne doniesienia jeszcze raz do wiadomości dojdą i udowodnionemi zostaną, winni ze służby wydaleniu będą co ściągają się również i do Pałacu Natolińskiego, i co także Pan Rządca Proterowi tamtejszemu Michałowi Malczyńskiemu oznajmić zostaje obowiązany. Podpisał Sekretarz Zarządu Karniewski*. AGAD, AGWil., Biuro Rządcy Dóbr Wilanów, sygn. 20_112, s. 25.
- ¹⁴ Trzon Biblioteki Wilanowskiej został przekazany przez hr. Adama Branickiego do dyspozycji prezydenta Rzeczypospolitej w 1932 r., a obecnie znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej.
- ¹⁵ Obręcz na konar drzewa zasadzonego przez Jana III fundacji S.K. Potockiego z inskrypcją odnoszącą się do trwania pamięci o chwalebnych czynach króla, Wil.3381.
- ¹⁶ Dokument – poświadczenie pracy/praktyki w ogrodach wilanowskich dla Wawrzyńca Gemzickiego, wystawiony w 1767 r. przez wilanowskiego ogrodnika Johanna Georga Simona, Wil.6313.
- ¹⁷ Najważniejszym obiektem na kominku jest redukcja pomnika pierwszych władców polskich zrealizowana przez berlińskiego rzeźbiarza Raucha na zamówienie Aleksandry i Augusta Potockich w Berlinie. Zob. https://www.wilanow-palac.pl/mieczyslaw_i_i_boleslaw_chrobry_redukcja_pomnika_pierwszych_wladcow_polski.html (dostęp: 20.08.2023); J. Paprocka-Gajek, W. Przybyszewski, *Pomnik pierwszych władców Polski – wizerunek utrwalony*, „Spotkania z Zabytkami” 2021, nr 3-4, s. 26-34.
- ¹⁸ Po zakończonych remontach skrzydła północnego i dziewiętnastowiecznej Galerii zwanej Muzeum w bibliotece Potockich zawieszono zostaną portrety rodowe i wizerunki reprezentantów polskiego Oświecenia, które znajdowały się tu oryginalnie, o czym wiemy dzięki przekazom źródłowym (inwentarze pałacu) i ikonograficznym.
- ¹⁹ K. Ajewski, *op. cit.*, s. 37.
- ²⁰ Nie zachował się w Wilanowie zespół 23 srebrnych medali Jana Filipa Holzhaeussera – nadwornego medaliera króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, z wizerunkami sławnych ludzi, zakupionymi w 1853 r. AGAD, AGWil., Allegata Kasowe, sygn. 314. Dowody do rachunków kasy domowej Augusta Potockiego za kwiecień 1853 r., s. 116: *Na nabycie medalów starożytnych sztuk 23 k...[?] JMC zaawansuje W. Strzeleckiemu Rub: srebr. Sto piętnaście No 115 RS. Warszawa, 15 Kwiet. 1853 (-)*. Zapewne pod koniec życia Aleksandry Potockiej medale przekazane zostały do Krzeszowic. Ponadto rok później zakupiono medal (prawdopodobnie obłężenie Wiednia przez Jana III i *nóz Kazimierza III*). *Ibidem*, IX Zarząd Główny Dóbr i Interesów Augusta Potockiego, sygn. 229, Akta ogólne Interesów i przedmiotów domowych JWych Hrabstwa Augustów Potockich 1854-1859, s. 504-505.

- ²¹Pierwsze zamówienia pochodzą z 1844 r. Zob. W. Bałdowski, *Wizerunek sławnych Polaków i redukcje pomników polskich z wytwórni Mintera w kolekcji wilanowskiej*, „Studia Wilanowskie” 1984, t. 10, s. 96.
- ²²AGAD, AGWil., Zarząd Pałaców i Parków, sygn. 183, s. 124.
- ²³Płaskorzeźby z sarkofagu hetmana Stanisława Żółkiewskiego z kolegiaty św. Wawrzyńca w Żółkwi, Wil.2862, Wil.2863.
- ²⁴A. Majdowski, *Ze studiów nad fundacjami Potockich z Wilanowa*, Warszawa 1993.
- ²⁵J. Kowalczyk, *Starożytnicy warszawscy połowy XIX w. i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych*, w: *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w.*, J. Maternicki (red.), Warszawa 1981, s. 157-202; P. Deles, J. Paprocka-Gajek, *W rocznicę otwarcia „Wystawy Starożytności i przedmiotów sztuki”*, „Spotkania z Zabytkami” 2020, nr 7-8, s. 6-12; J. Paprocka-Gajek, *Wilanowska perspektywa warszawskiej „Wystawy Starożytności”*, „Studia Wilanowskie” 2019, t. 26, s. 179-245.
- ²⁶„Gazeta Warszawska” 26 I (2 II) 1857, nr 35, s. 4.
- ²⁷*Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzanej w Pałacu JW. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny*, Warszawa 1856; P.B. Podczaszyński, *Przegląd historyczny starożytności krajowych. Z powodu wystawy urządzanej w r. 1856 w Pałacu JW. Hr. Aug. Potockich*, Warszawa 1857.
- ²⁸K. Beyer, *Album wystawy starożytności i przedmiotów sztuki*, Warszawa 1856.
- ²⁹Egzemplarz wydawnictwa, zakupiony do zbiorów Muzeum w 2022 r., prezentowany jest na omawianej wystawie.
- ³⁰Na *Wystawie Starożytności* w pałacu Potockich zgromadzono ponad 1050 dzieł i zespołów, co wskazuje na to, że Potoccy zapewnili więcej niż 25% przedmiotów wchodzących w skład całości ekspozycji.
- ³¹AGAD, AGWil., Zarząd Główny Dóbr i Interesów Augusta Potockiego, sygn. 242, Komisja Archeologiczna Wileńska, na posiedzeniu zwyczajnym dnia 11/23 bieżącego miesiąca policzyła Jaśnie Wielmożnego Pana w poczet swoich Członków Honorowych, s. 93-94, 96.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Główne Akt Dawnych

Archiwum Gospodarcze Wilanowskie

Allegata Kasowe, Zarząd Główny Dóbr i Interesów Augusta Potockiego, sygn. 229, 242, 243, 314

Biurowo Rzeczy Dóbr Wilanów, sygn. 20_112

Zarząd Pałaców i Parków, sygn. 183

Zarząd Pałaców, Muzeum i Parków Wilanowskich, sygn. 166-170

Opracowania

- Ajewski Konrad, *Warszawskie kolekcjonerstwo militariów historycznych okresu zaborów. Cz. 1: Zbrojownie i zbiory*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 27-47.
- Bałdowski Włodzimierz, *Wizerunek sławnych Polaków i redukcje pomników polskich z wytwórni Mintera w kolekcji wilanowskiej*, „Studia Wilanowskie” 1984, t. 10, s. 84-100.
- Beyer Karol, *Album wystawy starożytności i przedmiotów sztuki*, nakładem autora, Warszawa 1856.
- Fedorowicz-Jackowska Aleksandra, *Karol Beyer's Album Wystawy starożytności i przedmiotów sztuki and Alexander von Minutoli's Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten. Between history and industry*, s. 244-270, https://polishlibraries.bn.org.pl/upload/pdf/80863_05_Aleksandra%20Fedorowicz_KAROL%20BEYERS_p.244%E2%80%93270.pdf (dostęp: 14.08.2023).
- Buchwald-Pelcowa Paulina, *Dar dla Narodu. Skarby Biblioteki Wilanowskiej*, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2003.
- Deles Przemysław, Paprocka-Gajek Joanna, *W rocznicę otwarcia „Wystawy Starożytności i przedmiotów sztuki”*, „Spotkania z Zabytkami” 2020, nr 7-8, s. 6-12.
- Fijałkowski Wojciech, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Grochulska Barbara, *Potocki Stanisław Kostka h. Piława (1755-1821)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 158-170.
- Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzanej w Pałacu JW. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny*, s.n., Warszawa 1856.
- Kowalczyk Jerzy, *Starożytnicy warszawscy połowy XIX w. i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych*, w: *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w. Zbiór studiów*, Jerzy Maternicki (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 157-202.
- Kwiatkowska Anna, *Meble trzech pokoleń rodziny Potockich*, „Studia Wilanowskie” 2019, t. 26, s. 83-118.
- Maj Zbigniew, Załęcka Aleksandra, *Publiczność muzealna w świetle ksiąg zwiedzających muzeum w Wilanowie w latach 1805-1931*, „Studia Wilanowskie” 1980, t. 6, s. 32-49.
- Majdowski Andrzej, *Ze studiów nad fundacjami Potockich z Wilanowa*, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Warszawa 1993.
- Paprocka-Gajek Joanna, *Muzeum, w: Muzeum Pałacu Króla Jana II w Wilanowie. Arcydzieła malarstwa*, Dorota Folga-Januszewska (red.), Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2019, s. 224-251.
- Paprocka-Gajek Joanna, Przybyszewski Wojciech, *Pomnik pierwszych władców Polski – wizerunek utrwalony*, „Spotkania z Zabytkami” 2021, nr 3-4, s. 26-33.
- Paprocka-Gajek Joanna, *Wilanowska perspektywa warszawskiej „Wystawy Starożytności”*, „Studia Wilanowskie” 2019, t. 26, s. 179-245.
- Podczaszyński Paweł Bolesław, *Przegląd historyczny starożytności krajowych. Z powodu wystawy urządzanej w r. 1856 w Pałacu JW. Hr. Aug. Potockich*, s.n., Warszawa 1857.
- Smoleńska Barbara, *Aleksander Potocki h. Piława (1776-1845)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 27, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 756-759.
- Starzyński Juliusz, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1933; wyd. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.

Netografia

https://www.wilanow-palac.pl/kolekcjonerstwo_potockich.html (dostęp: 1.04.2023)

dr Marta Gołąbek

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, autorka monografii o Kazimierzu Chłędowskim, opiekunka zbioru grafik i rysunków w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, koordynatorka programu muzealnego „Monumentum Sobiescianum”, kuratorka wystaw czasowych, konferencji i redaktorka publikacji; mgolabek@muzeum-wilanow.pl.

dr Joanna Paprocka-Gajek

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, autorka rozprawy doktorskiej poświęconej historii warszawskiego platernictwa w latach 1822–1914. Nagrodzona w konkursach: im. Ks. Prof. Szczęsnego Dettloffa oraz im. Hanny Szwankowskiej Varsaviana 2013–2014. W latach 2006–2022 kierowniczką Działu Sztuki Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Opiekunka zbiorów sreber, platerów, brązów złożonych oraz oświetlenia. Od 2014 r. redaktorka naczelna „Studiów Wilanowskich”; jpaprocka@muzeum-wilanow.pl.

Word count: 4 242; **Tables:** –; **Figures:** 8; **References:** 25

Received: 09.2023; **Reviewed:** 09.2023; **Accepted:** 10.2023; **Published:** 10.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.9556

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>



Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Gołąbek M., Paprocka-Gajek J.; PO CO POTOCKIM KOLEKCJA SZTUKI, CZYLI O WYSTAWIE KOLEKCJONERSTWO POTOCKICH W MUZEUM PAŁACU KRÓLA JANA III W WILANOWIE. *Muz.*, 2023(64): 172-181

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>



Wernisaż wystawy *Tamara Łempicka – ponad granicami*, fot. Maciej Niećko, Muzeum Narodowe w Lublinie

Preview of the *Tamara Łempicka: Beyond Borders* Exhibition, Photo Maciej Niećko, National Museum in Lublin



ZARZĄDZANIE MUZEUM

museum management



PROJEKTOWANIE KOMUNIKACJI WYSTAWY MUZEALNEJ – RAPORT I ANALIZA BADAŃ

DESIGNING MUSEUM EXHIBITION'S COMMUNICATION: REPORT AND RESEARCH ANALYSIS

Katarzyna Mieczkowska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
ORCID 0000-0001-9280-752X

Abstract: Between March and August 2022, the National Museum in Lublin mounted the first in Poland exhibition of the Polish painter Tamara Lempicka. The number of public who visited it reached 86,667, which made it an event of the highest turn-out in Poland.

An attempt to analyse the wonder of Lempicka's communication success, the unwavering interest in her personality and art, has been made by the Author. This effort was helped through reaching the current carriers of her brand, namely contemporary fashion designers, authors of adverts, films, or literature pieces. The Author analysed the results of the research conducted during the Exhibition, amounting to 1,544 surveys in total. The study's purpose was to verify public's satisfaction, locations visitors had come from, source of information on the Exhibition, efficiency of the Museum's communication endeavours, and the public's profile. The visitors considered the

following to have been the Exhibition's strongest points (by order of preference); exhibits, topic, layout, narrative, curator's concept, and the design. Interestingly, when the Exhibition was open to the public and the advertising and informing campaign was being implemented, the administrators of social media observed a significant increase in the number of visitors. The Facebook profile witnessed the increase by 54.8 per cent versus the previous five months, while the Instagram account's visits grew by as many as 202.6 per cent.

Furthermore, also the campaign promoting the event was analysed; it was not limited either to the Internet or external advertising, but was also conducted at the venue where the Exhibition was held. The power of social media was efficiently used and consciously managed by the Exhibition organizers, which substantially contributed to popularizing the project.

Keywords: communication efficiency, event's impact on the city and region, museums' communication challenge, new media in museums, exhibition as communication space, research into the public, research into communication efficiency.

Wstęp

Od marca do sierpnia 2022 r. Muzeum Narodowe w Lublinie zorganizowało pierwszą w Polsce wystawę prac polskiej malarzki Tamary Łempickiej. Zwiedziło ją łącznie 86 667 osób¹. Na wystawie narracyjnej, zatytułowanej *Tamara Łempicka – kobieta w podróży*, zaprezentowane zostały dzieła pochodzące z kolekcji prywatnych oraz instytucji publicznych: Muzeum Narodowego w Warszawie, Musée d’art moderne André Malraux (Le Havre), Musée d’arts de Nantes (Centre Pompidou), Musée national d’art moderne – Centre de création Industrielle (Paryż), MUDO – Musée de l’Oise (Beauvais), Musée des Beaux-Arts (Orléans), Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, Musée d’art et d’histoire Paul Eluard (Saint-Denis). Można było na niej oglądać 57 prac Łempickiej z lat 1921–1967 (obrazy oraz rysunki), stanowiących przekrój jej twórczości. Ponadto na ekspozycji zaprezentowano dzieła wybranych malarzy epoki, mistrzów, przyjaciół artystki oraz blisko 200 przedmiotów reprezentujących styl art déco, pochodzących z lat 20. i 30. XX w. Pomysł kuratorski² opierał się na połączeniu prezentacji twórczości Łempickiej oraz czasów, w których żyła, w odniesieniu do miejsc, z którymi była związana lub do których podróżowała (Petersburg, Warszawa, Francja [Paryż], Włochy, Stany Zjednoczone, Meksyk).

Bez wątplenia Tamara Łempicka przyczyniła się do wykreowania postaci nowej, wyzwolonej kobiety lat 20. Nieustające manifestowanie wolności, przeciwstawianie się obyczajom i przyjętym społecznie tradycjom oraz kanonom wyrażała w licznych malarskich aktach oraz rozwiązłym życiu osobistym. Niekwestionowany sukces artystyczny osiągnęła nie tylko dzięki uzdolnieniu, ale również tytanicznej pracy. Z kolei sukces komercyjny zawdzięczała osobowości i intuicji, która nakazywała jej korzystać z ówczesnych nowych mediów, projektować komunikację twórczości i wizerunku. Trudno rozszyfrować, jakie elementy życia i dorobku Łempickiej stanowią artystyczną kreację, a które były wyreżyserowaną reklamą. W kreowaniu image’u pomagały artystce rodzące się wówczas mass media, z których korzystała z wielką łatwością³.

Cel i metody badawcze

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie efektów eksperymentu badawczego, który polegał na zbadaniu całego procesu projektowania komunikacji, poczynwszy od sposobu narracji wystawy, doboru artefaktów, scenografii, oddziaływania na zwiedzających, skończywszy na zweryfikowaniu skuteczności oddziaływania w mediach prowadzonych działań informacyjnych⁴. W realizacji zadania badawczego zasadne okazało się użycie metody monograficznej⁵, dzięki której mogłam skupić się na dogłębnym zbadaniu indywidualnego przypadku – konkretnej wystawy, instytucji i miejsca. Zastosowałam także metodę sondażu diagnostycznego z użyciem techniki ankiet: do zweryfikowania skuteczności działań komunikacyjnych i oceny jakościowego wymiaru odbioru wystawy. Połączenie różnych metod badawczych możliwe było dzięki zastosowaniu triangulacji.

Ponadto posłużyłam się dostępnymi narzędziami i statystykami mediów społecznościowych, aby ocenić proces prowadzonej kampanii informacyjnej (Facebook, Instagram, Google Trends). Dzięki temu możliwe było śledzenie

zainteresowania wydarzeniem mieszkańców poszczególnych województw, a następnie weryfikowanie w badaniach ankietowych, czy wspomniane zainteresowanie pokrywało się z faktyczną wizytą w muzeum, aby zwiedzić ekspozycję.

Przeprowadzono łącznie 1544 ankiety wśród osób, które obejrzały wystawę, a badania służyły zweryfikowaniu satysfakcji zwiedzających, określeniu miejsc, z których przyjechali, źródeł informacji o ekspozycji, jej czytelności i odbioru, nośności działań komunikacyjnych oraz profilu odbiorców. Ankiety były wypełniane przez wizytujących dobrowolnie i samodzielnie (bez wspomaganego ankietera); pisemna informacja o nich znajdowała się przy wyjściu z wystawy. Miały charakter anonimowy. Ankiety wypełniano przez cały okres trwania ekspozycji, a ich opracowanie i interpretacja należały do mnie. Wyniki badań zostały ponadto skorelowane z danymi uzyskanymi poprzez media społecznościowe. Ankietowani przekazywali informacje dotyczące m.in.: płci, wykształcenia, wieku, miejsca, z którego przyjechali, skąd dowiedzieli się o wydarzeniu, czy poleciliby wizytę na wystawie, co najbardziej podobało im się na ekspozycji, jakie są jej najmocniejsze i najsłabsze strony, czy ich zainteresowała⁶. Dzięki pytaniom otwartym pozyskane zostały interesujące uwagi i opinie zwiedzających o charakterze jakościowym, które pomogły mi w interpretacji całego badania. W dalszej części publikacji zaprezentowałam opracowane wyniki wspomnianych badań (badania własne ankietowe).

Na podstawie uzyskanych odpowiedzi i dokonanych analiz podjęłam próbę odpowiedzi na następujące pytania badawcze: w jaki sposób wystawa została przyjęta przez zwiedzających? Jak wyglądał profil zwiedzającego? Jak prowadzono działania komunikacyjne podjęte w związku z informowaniem o wystawie? Jaką rolę odegrały media społecznościowe w popularyzacji wystawy? Czy frekwencja wystawy przełożyła się na zainteresowanie inną ofertą miasta?

Charakterystyka zwiedzających

Wszyscy zwiedzający pytani o to, czy wystawa była dla nich interesująca, odpowiedzieli twierdząco, nikt nie podał odpowiedzi „nie” lub „nie mam zdania”. Można postawić tezę, że świadczą to o świadomej i skoncentrowanej na temacie publiczności.

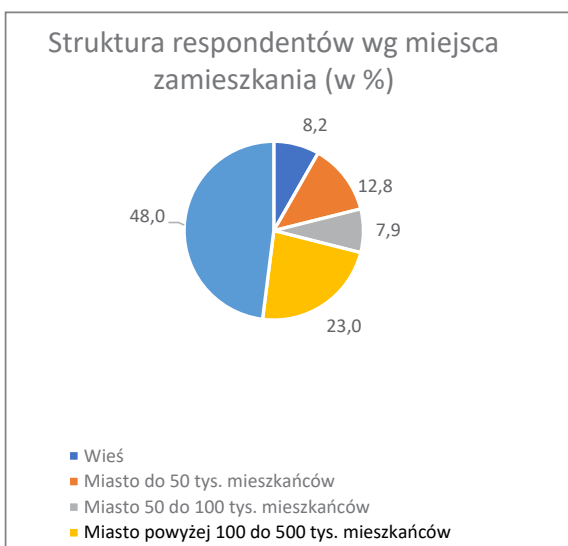
Powyższą tezę potwierdzają deklaracje zwiedzających, z których aż 94,5% przyjechało specjalnie, aby obejrzeć wystawę, a zaledwie 5,5% respondentów odwiedziło ekspozycję przypadkowo, przy okazji obecności w Muzeum Narodowym w Lublinie.



Wykres 1. Okoliczności zwiedzania wystawy – badania własne ankietowe

Chart 1. Circumstances of Exhibition visiting, Author's survey

Kolejne potwierdzenie tego, że wystawę oglądała publiczność, która znalazła się na niej specjalnie, stanowi fakt, iż blisko połowa respondentów (48%) deklarowała jako miejsce zamieszkania miasto powyżej 500 tys. mieszkańców (populacja miasta Lublin to ok. 350 tys. mieszkańców). Z kolei publiczność z miast mniejszych i średnich stanowiła łącznie 20,7% widzów. Najmniejszym zainteresowaniem wystawa cieszyła się wśród mieszkańców wsi – 8,2%. Zgodnie z deklaracjami, jakie składali dobrowolnie zwiedzający, największym miastem, z którego przyjeżdżali, była Warszawa, kolejne to: Gdańsk, Kraków, Katowice, Wrocław, Poznań i Szczecin.



Wykres 2. Miejsce zamieszkania respondentów – badania własne ankietowe

Chart 2. Visitors' domicile, Author's survey

Znajduje to także potwierdzenie w raporcie, wygenerowanym 31 grudnia 2022 r. z Google Trends, z którego wynika, że informacji o lubelskiej wystawie najczęściej poszukiwali mieszkańcy województw: lubelskiego, małopolskiego i mazowieckiego (zob. wykres 3).



Wykres 3. Raport regionów

Chart 3. Report on the regions

Warto także zwrócić uwagę na fakt, że wśród poddanych badaniu ankietowemu zdecydowanie dominowały kobiety, które stanowiły 82,5% respondentów, z kolei mężczyźni – 17,5%. Podobna tendencja utrzymywała się wśród osób zainteresowanych tematem w mediach społecznościowych, co ukazuje wykres 4.



1. Kopia posta z Facebooka Muzeum Narodowego w Lublinie

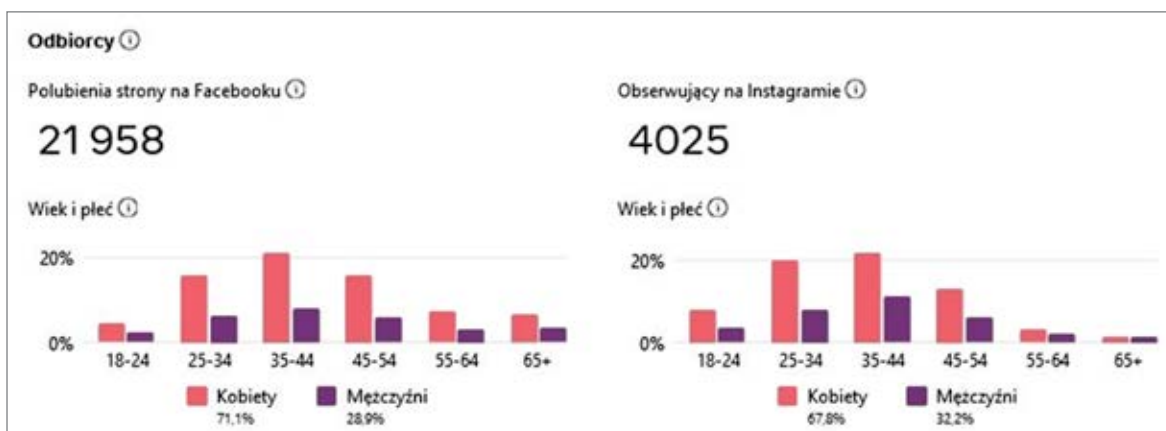
1. Screenshot of a post on the Facebook profile of the National Museum in Lublin

Dowodzi to, że utrwalony w mass mediach wizerunek Tamary Łempickiej jako symbolu zmian w świecie kobiet nadal jest aktualny i wzbudza przede wszystkim zainteresowanie pań. Jak pokazały przeprowadzone badania, zainteresowanie to utrzymywało się na wysokim poziomie bez względu na wiek respondentów. Natomiast wśród zwiedzających zdecydowanie przeważali ci z wyższym wykształceniem.

Ocena wystawy

Za najmocniejsze strony wystawy (mając możliwość więcej niż jednego wskazania) widzowie uznawali kolejno: ekspozycję, temat, układ, narrację i koncepcję kuratorską, aranżację. Mimo że przyczyną wizyty na wystawie był pierwotnie temat – Tamara Łempicka i jej prace, to jednak zwiedzający po zapoznaniu się z ekspozycją dostrzegali intencje narracji i komunikacji zastosowane na ekspozycji.

Z kolei w pytaniu otwartym ankietowani wskazywali, iż podobały im się sposób narracji wystawy, ciekawa komunikacja biografii artystki, jako walor zwiedzania podkreślali oprowadzania kuratorskie, historię opowiedzianą na wystawie, tło epoki. Za negatywne strony wystawy zwiedzający w pytaniu otwartym uznawali: zbyt małe podpisy, słabe



Wykres 4. Raport: wiek i płeć – media społecznościowe Facebook, Instagram

Chart 4. Age and sex report: social media: Facebook, Instagram

oświetlenie, kolejki, dużą liczbę zwiedzających, zbyt małą przestrzeń.

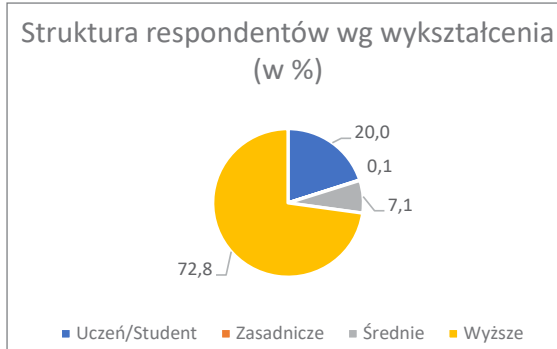
Na pytanie, czy zwiedzający poleciliby wystawę innym, 97,2% badanych odpowiedziało twierdząco, odpowiedzi „nie wiem” udzieliło 2% ankietowanych, z kolei 0,9% nie zadeklarowało chęci i zamiaru rekomendowania wystawy innym.

Frekwencja a działania komunikacyjne

W związku z wystawą *Tamara Łempicka – kobieta w podróży* Muzeum Narodowe w Lublinie prowadziło kampanię informującą i promującą wydarzenie. Wiodącym znakiem rozpoznawczym twórczości Łempickiej był ikoniczny obraz *Młoda dziewczyna w zielonej sukience*. Pojawiał się on najczęściej w Internecie, kampanii outdoorowej, realizowanej za pomocą billboardów, siatek wielkoformatowych, citylightów, a także mniej standardowych proporców zawieszanych na latarniach czy trakcjach komunikacyjnych. Taki rodzaj działań zewnętrznych był podejmowany na terenie Lublina oraz Warszawy. Posty zamieszczane przez muzeum na Facebooku ze wspomnianym obrazem osiągały następujące zasięgi – jednorazowo ponad 60 tys. odbiorców i ponad 9 tys. aktywności i reakcji, co zaprezentowane zostało na zdjęciu 1.

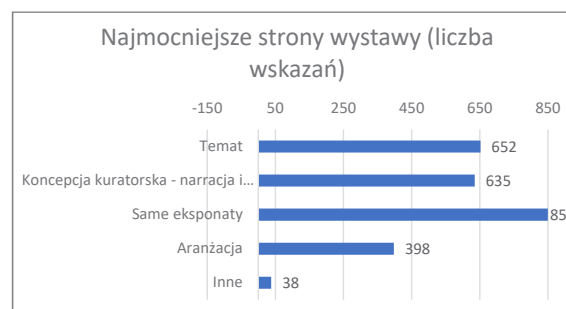
Warto także w tym miejscu wspomnieć o działaniach komunikacyjnych promujących wystawę, podjętych przez Muzeum Narodowe na terenie własnej siedziby, czyli Zamku. Wizualnym symbolem wystawy „witającym” zwiedzających jeszcze przed wejściem do siedziby była walizka – element scenograficzny nawiązujący to tytułu ekspozycji. Usytuowanie obiektu w przestrzeni miasta spotkało się z odzewem odbiorców, którzy robili sobie zdjęcia przy tym rekwizycie i zamieszczali je w mediach społecznościowych. W Internecie można było odnaleźć sesje fotograficzne, włącznie z przebranymi w stylu lat 20. modelami na tle walizki i Zamku. Poza tym w okresie trwania wystawy na dziedzińcu prezentowano samochód marki Bugatti, co nawiązywało do słynnego obrazu Łempickiej *Autoportret w zielonym bugatti/Tamara w zielonym bugatti/Autoportret*. Najbardziej znane dzieło artystki przysporzyło jej popularności przede wszystkim za sprawą umasowienia przekazu na łamach czasopisma „Die Dame”.

Ponadto na terenie Muzeum utworzono punkt do fotografowania, a jego scenografia nawiązywała do stylu epoki



Wykres 5. Wykształcenie respondentów – badania własne ankietowe

Chart 5. Respondents' education, Author's survey



Wykres 6. Mocne strony wystawy – badania własne ankietowe

Chart 6. Exhibition strong points, Author's survey

i imitowała fragment sceny teatralnej (schody przykryte czerwonym dywanem, kotary). W tle umieszczono zdjęcie Tamary Łempickiej w Paryżu, a całość została podświetlona scenicznymi reflektorami. Ponownie spotkało się to z reakcją zwiedzających, którzy wykonane zdjęcia umieszczali w mediach społecznościowych przez cały okres trwania wystawy, dzięki temu została zbudowana społeczność, którą moderowało Muzeum Narodowe w Lublinie poprzez udostępnianie, polubienia i inne aktywności. W efekcie powstawały całe relacje z wizyt na wystawie oraz na terenie Lublina.



3. Bugatti na dziedzińcu Zamku, Muzeum Narodowe w Lublinie, fot. Maciej Niecko

3. A Bugatti in the Castle courtyard, National Museum in Lublin, Photo Maciej Niecko



4. Punkt do fotografowania, Muzeum Narodowe w Lublinie, fot. Maciej Niecko

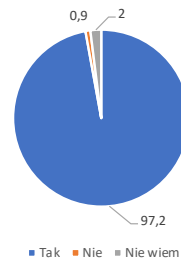
4. A photo point, National Museum in Lublin, Photo Maciej Niecko

Prowadzenie kampanii informacyjnej za pośrednictwem mediów społecznościowych przyniosło oczekiwane rezultaty, największą liczbę wskazań dotyczących źródła wiedzy o wystawie w badaniu ankietowym stanowił bowiem Internet, co ukazuje wykres 8.

Ponadto warto wspomnieć, że w czasie trwania wystawy administratorzy mediów społecznościowych odnotowali znaczne wzrosty liczby odwiedzających. W przypadku profilu Facebooka wyniósł on 54,8% w stosunku do wcześniejszych pięciu miesięcy, a w przypadku konta na Instagramie – aż 202,6%. Znacznemu wzrostowi uległy też zasięgi postów – do 821 297 na Facebooku, co stanowi wzrost o ponad 30% oraz do 96 507 na Instagramie, czyli blisko o 65%. Zaprezentowane dane zostały pozyskane poprzez wygenerowanie raportów z kont mediów społecznościowych 31 grudnia 2022 r., co przedstawia wykres 9.

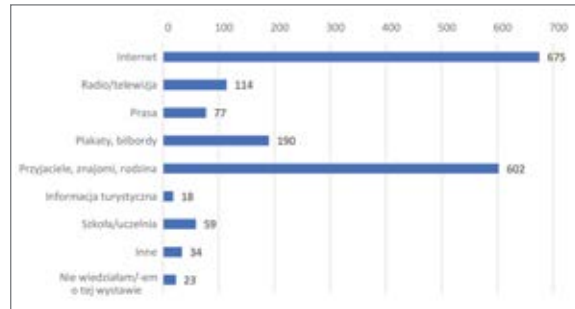
Przytoczone powyżej przykłady świadczą o skuteczności działań komunikacyjnych podjętych przez Muzeum. Efekty

Struktura odpowiedzi na pytanie "Czy poleciłaby Pani/poleciłby Pan wizytę na wystawie...?" (w %)



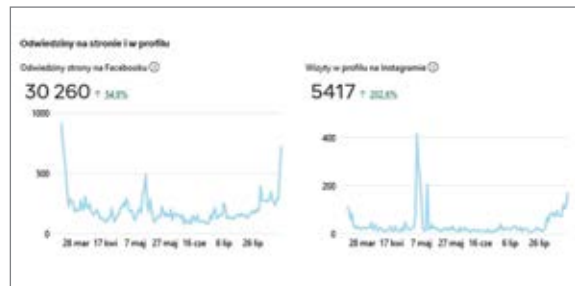
Wykres 7. Polecenie wystawy – badania własne ankietowe

Chart 7. Exhibition's recommendation, Author's survey



Wykres 8. Źródła informacji o wystawie – badania własne ankietowe

Chart 8. Source of information on the Exhibition, Author's survey



Wykres 9. Raport odwiedzin – media społecznościowe: Facebook, Instagram

Chart 9. Report on the visits: social media: Facebook, Instagram

kampanii były mierzalne, co pokazałam w przywołanych powyżej badaniach ankietowych. Nakierowanie działań komunikacyjnych na konkretny region czy województwo znajdowało swoje odzwierciedlenie w charakterystyce demograficznej zwiedzających. Ponadto ruch wygenerowany w mediach społecznościowych przyczyniał się do utrwalania i rozpowszechniania identyfikacji wizualnej, jaką zastosowała instytucja (rozpowszechnianie zdjęć z samochodem Bugatti, ścianki do wykonywania fotografii itp.).

Działania komunikacyjne a ruch turystyczny

Wskazane powyżej trendy znalazły także potwierdzenie w badaniach ruchu turystycznego, jakie wykonano na zlecenie Urzędu Miasta Lublin i Lokalnej Organizacji Turystycznej

Metropolia Lublin. Badanie zostało przeprowadzone na podstawie danych historycznych gromadzonych w bazach danych typu big data (dane o charakterze obserwacyjnym z wyłączeniem ankiet, rejestrujące rzeczywiste zachowania). Dane wykorzystane do analizy pochodzą z hurtowni danych (tzw. zbiór big data) DMP Selectiv, a pozyskane zostały w wyniku zapytań oraz wyświetleń reklam w kanale mobilnym, jak również od wydawców konkretnych aplikacji⁷. W tabelach zapre-

Tabela 1. Ruch turystyczny Zamek

Table 1. Tourist movement: the Castle

Wielkość ruchu turystycznego w lokalizacji Zamek Lubelski				
Kwartał				
Rok	I	II	III	IV
2019	128 309	150 210	170 327	128 528
2020	76 655	73 833	148 096	45 674
2021	25 536	47 945	125 390	105 603
2022	109 316	120 238	226 715	154 199

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez Urząd Miasta Lublin.
Source: Author's own study of the data provided by the Municipality of Lublin.

Tabela 2. Ruch turystyczny krajowy w okresie trwania wystawy

Table 2. National tourist movement at the time of the Exhibition

Ruch krajowy (województwa, z których przyjeżdżali do Lublina odwiedzający i turyści)				
	II kw. 2022	Udział w całym ruchu kwartalnym	III kw. 2022	Udział w całym ruchu kwartalnym
lubelskie	63 317	40%	118 474	41%
mazowieckie	48 966	31%	100 107	35%
małopolskie	9 325	6%	12 347	4%
śląskie	6 247	4%	9 204	3%
dolnośląskie	6 372	4%	7 007	2%

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez Urząd Miasta Lublin.
Source: Author's own study of the data provided by the Municipality of Lublin.

zentowałam wybrane dane dotyczące ruchu turystycznego w okresie trwania wystawy w odniesieniu do poprzednich lat.

Według badań i szacunków wykonanych przez miasto Lublin w wyniku ruchu turystycznego w 2022 r. odwiedzający miasto turyści dla lokalnej gospodarki pozostawili kwotę 360 mln zł. Branża turystyczna, a zwłaszcza hotelarze podkreślali, że odczuwali wzmożony ruch związany z wystawą poświęconą Tamarze łempickiej, skutecznie sprzedając m.in. pakiety hotelowe – bilet połączony z noclegiem⁸.

Wnioski

Próbując odpowiedzieć na pytanie o fenomen sukcesu Tamary łempickiej, niestabnące zainteresowanie jej osobą i sztuką,

bezsprzecznie należy stwierdzić, że była ponadczasowym kreatorem własnego wizerunku i marki. Z jednej strony doskonale odnajdywała się ona w epoce, w której żyła i tworzyła, prowadziła artystyczny dialog z kubistami, prowokującymi awangardzistami i nie deklarowała się jako przedstawicielka sztuki współczesnej. Z drugiej strony wytworzyła własny, indywidualny styl malarski i wyrażała wielkie zamiłowanie do sztuki dawnej.

Potencjał „produktu”, jakim się stała, bardzo szybko odczytali także współcześni projektanci mody, twórcy reklam, filmów czy literatury. To wszystko spowodowało, że nowe media stały się nośnikami jej marki i nadal promują dzieła łempickiej. Do ponadczasowej popularyzacji twórczości przyczynił się fakt, że obrazy łempickiej gościły na okładkach licznych książek, np. *Wielkiego Gatsby* Francisca Scotta Fitzgeralda. Do marek, które wykorzystywały obrazy malarki w celu promocji własnych produktów i tworzenia kampanii reklamowych, można zaliczyć m.in. Van Cleef & Arpels (producent likieru Campari) czy Myrurgia (hiszpańskie perfumy). Prace artystki były obecne w wielu produkcjach filmowych, np. w *Batmanie*, *Zmowie pierwszych żon*, a nawet grach komputerowych, jak *BioShock*⁹.

Nie powinno zatem dziwić, że w popularyzację wystawy *Tamara Łempicka – kobieta w podróży* bardzo szybko włączyły się różnorodne media, takie jak m.in.: Polskie Radio Program I, Radio Plus, „Rynek i Sztuka”, „Polityka”, „Rzeczpospolita”, „Elle”, „Gazeta Wyborcza” – dodatek „Wysokie Obcasy”, „Zwierciadło”, TVN, Onet, „VIVA”¹⁰. Firma zajmująca się badaniem efektywności działań medialnych i monitoringiem mediów – PSMM Monitoring & More podała analizie materiały pochodzące z ponad 1100 tytułów prasowych, 5 mln źródeł internetowych, najważniejszych mediów społecznościowych oraz 100 stacji radiowych i telewizyjnych. Według badań wykonanych przez PSMM ukażało się 1486 publikacji, których wartość marketingową wyliczono łącznie na 4 399,198 zł¹¹.

W tym miejscu należy podkreślić rolę, jaką odegrał proces monitoringu i badania całego przedsięwzięcia wystawianiczego w kontekście komunikacji społecznej. Dzięki narzędziom monitorującym w mediach społecznościowych, ankietom ilościowym i zawartym w nich pytaniom otwartym możliwe stało się wprowadzanie zmian w czasie trwania ekspozycji. Modyfikacje dotyczyły przede wszystkim wzmocnienia przekazów odnoszących się do wystawy, przeznaczonych poszczególnym miastom czy grupom wiekowym. Ponadto dzięki stałemu monitoringowi można było zarządzać przepływem informacji, jakie pojawiały się w mediach elektronicznych. Muzeum zmieniało także w trakcie trwania wystawy sposoby prowadzenia działań marketingowych, zwiększało płatne ogłoszenia w mediach społecznościowych, kierując je do konkretnych grup odbiorców lub miejsc.

Po zakończeniu wydarzenia i podsumowaniu działań możliwe były kompletna ewaluacja i wygięgnięcie wniosków służących kolejnym wyzwaniom wystawienniczym. Muzeum Narodowe w Lublinie zastosowało ten rodzaj monitoringu po raz pierwszy, lecz wobec powyższych doświadczeń możliwe wydaje się stworzenie narzędzia do monitorowania skuteczności komunikacji na wystawach zarówno w celu poprawiania samej ekspozycji, jak i zarządzania zewnętrznym przepływem informacji. W związku z tym należy rozbudować narzędzie, zastosować więcej pytań o charakterze

ilościowym i wspomóc pozyskiwanie odpowiedzi dzięki udziałowi w procesie profesjonalnych ankieterów. Warto na zakończenie podkreślić, że muzea w Polsce niezwykle rzadko

podjęmą się badań publiczności czy ewaluacji skuteczności projektowania komunikacji, nie istnieją zatem praktykowane czy stosowane wzorce w tym zakresie.

Streszczenie: Od marca do sierpnia 2022 r. Muzeum Narodowe w Lublinie zorganizowało pierwszą w Polsce wystawę prac polskiej malarki Tamary Łempickiej. Liczba widzów osiągnęła 86 667, co sprawiło, że była to wystawa o największej frekwencji w Polsce.

Autorka podjęła próbę odpowiedzi na pytanie o fenomen komunikacyjnego sukcesu Łempickiej, niesłabnące zainteresowanie jej osobą i sztuką. Pomogło w tym dotarcie do aktualnych nośników jej marki, czyli współczesnych projektantów mody, twórców reklam, filmów czy literatury. Autorka wykonała analizę wyników badań, które zostały przeprowadzone w czasie trwania wystawy – łącznie 1544 ankiety. Badania służyły zweryfikowaniu satysfakcji zwiedzających, miejsc, z których przyjechali, źródeł informacji o wystawie, skuteczności działań komunikacyjnych Muzeum oraz profilu

odbiorców. Za najmocniejsze strony wystawy widzowie uznawali kolejno: eksponaty, temat, układ, narrację, koncepcję kuratorską i aranżację. Warto wspomnieć, że w czasie trwania wystawy i prowadzenia kampanii reklamowo-informacyjnych administratorzy mediów społecznościowych odnotowali znaczne wzrosty liczby odwiedzających. W przypadku profilu Facebooka wzrost wyniósł 54,8% w stosunku do wcześniejszych pięciu miesięcy, a konta na Instagramie – aż o 202,6%.

Diagnozie i analizie poddano także kampanię promującą wydarzenie, która nie ograniczyła się tylko do działań w sieci czy reklamy zewnętrznej, ale także została przeprowadzona w miejscu, gdzie odbywała się wystawa. Siła mediów społecznościowych była skutecznie wykorzystywana i świadomie zarządzana przez organizatorów wystawy, co przyczyniło się do popularyzacji przedsięwzięcia.

Słowa kluczowe: skuteczność komunikacji, oddziaływanie wydarzenia w mieście i regionie, wyzwania komunikacyjne dla muzeów, nowe media w muzeach, wystawa jako przestrzeń komunikacji, badania publiczności, badania skuteczności komunikacji.

Przypisy

- ¹ W 2022 r., po zakończeniu wystawy w Lublinie, obrazy z francuskich muzeów, uzupełnione o kilka obiektów pochodzących ze Stanów Zjednoczonych, zostały zaprezentowane w Muzeum Narodowym w Krakowie. Z kolei w prywatnym muzeum Villa La Fleur w Konstancinie-Jeziornie pokazano zbiory znajdujące się przede wszystkim w rękach prywatnych. Obie wystawy cieszyły się bardzo dużym zainteresowaniem zwiedzających. Warto jednak podkreślić, że kolejne wystawy odbywały się po zakończeniu tej organizowanej przez Muzeum Narodowe w Lublinie, zatem działania komunikacyjne i marketingowe, jakie zapoczątkowała ta instytucja, nie były wzmocniane równoległymi przekazami. Ponadto we wspomnianych instytucjach nie prowadzono badań z zakresu komunikacji, w związku z tym celowo nie dokonałam tutaj badań porównawczych.
- ² Wystawa powstała z mojej inicjatywy. Do realizacji tego zadania powołany został zespół kuratorski składający się z pracowników Muzeum Narodowego w Lublinie: Łukasza Wiącka, Mariana Lachowskiego, Aleksandry Blonki-Drzażdżewskiej, Magdaleny Norkowskiej oraz kuratora zewnętrznego Artura Wińskiego (Villa La Fleur).
- ³ Szerzej na temat biografii artystki zob. A. Blondel, *Lempicka. Catalogue Raisonné 1921-1979*, Lausanne 1999; L. Claridge, *Tamara Łempicka. Sztuka i skandal*, E. Hornowska (tłum.), Warszawa 2019; G. Mori, *Tamara de Lempicka. The Queen of Modern*, Milano 2011; M.A. Potocka, M. de Lempicka, *Tamara Łempicka*, Olszanica 2020.
- ⁴ Zagadnienie projektowania komunikacji rozpatruję zgodnie z teoriami komunikacji. Ze względu na wielkość niniejszego artykułu i cel, jakim jest przede wszystkim prezentacja wyników badań, ograniczę się jedynie do przywołania badaczy, którzy kwestię tę rozpatrują w formie rozważań teoretycznych, a rozważania te podzielam: V. Papanek, *Design for the Real World*, New York-London 1973; M. Wszolek, *Teoria i praktyka projektowania (komunikacji). (Re)design designu*, Wrocław 2021; *Dyskurs artystyczny*, G. Habrajska (red.), Łódź 2018; M. Fleischer, *Sens – czyli co to jest. Perspektywa konstruktywistyczna*, Łódź 2019.
- ⁵ Metoda monograficzna polega na doborze jednostki, którą poddaje się wnikliwej analizie. Badania mają służyć analizie liczbowej oraz jakościowo-ilościowej. Szerzej na ten temat zob. T. Michalski, *Statystyka*, Warszawa 2004, s. 24.
- ⁶ Treść ankiety została opracowana jako narzędzie badawcze na potrzeby zespołu organizującego wystawę w Muzeum Narodowym w Lublinie i zastosowana po raz pierwszy.
- ⁷ W bazie gromadzone są dane dotyczące wyświetlania reklam dla unikalnych użytkowników, dzięki czemu można m.in. określić miejsce zamieszkania, miejsce pracy czy kierunki podróży. Dane mobilne pozwalają na oszacowanie grupy wiekowej, płci, miejsca zamieszkania czy liczby dni pobytu odwiedzającego określone miejsce. W tym celu administrator bazy posługuje się informacjami: o języku telefonu, koordynatach GPS, w jakich rejestrowane jest urządzenie, o aplikacjach, z jakich korzysta użytkownik telefonu i o stronach mobilnych, jakie odwiedza.
- ⁸ Zob. <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/do-lublina-juz-nie-przyjezdza-romantycy-i-to-bardzo-dobrze-rekordowa-liczba-turystow,n,1000319799.html> (dostęp: 2.02.2023).
- ⁹ M.A. Potocka, M. de Lempicka, *op. cit.*, s. 144.
- ¹⁰ Zob. Netografia.
- ¹¹ Dane pochodzą z raportu „Analiza aktywności sponsoringu PGE”, wykonanego przez PSM Monitoring & More, który powstał na zlecenie Muzeum Narodowego w Lublinie.

Bibliografia

Opracowania

- Blondel Alain, *Lempicka. Catalogue Raisonné 1921-1979*, Acatos, Lausanne 1999.
- Claridge Laura, *Tamara Lempicka. Sztuka i skandal*, Ewa Hornowska (tłum.), Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2019.
- Dyskurs artystyczny*, Grażyna Habrajska (red.), Primum Verbum, Łódź 2018.
- Fleischer Michael, *Sens – czyli co to jest. Perspektywa konstruktywistyczna*, Primum Verbum, Łódź 2019.
- Michalski Tomasz, *Statystyka*, WSIP, Warszawa 2004.
- Mori Gioia, *Tamara de Lempicka. The Queen of Modern*, Skira, Milano 2011.
- Papanek Victor, *Design for the Real World*, Bantam Book, New York-London 1973.
- Potocka Maria Anna, Lempicka Marisa de, *Tamara Lempicka*, Bosz, Olszanica 2020.
- Wszetek Mariusz, *Teoria i praktyka projektowania (komunikacji). (Re)design designu*, Wydawnictwo Libron, Wrocław 2021.

Netografia

- <https://audycjekulturalne.pl/kobieta-w-podrozy/> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://cozatydzien.tvn.pl/programy/kobieta-w-podrozy-w-muzeum-narodowym-w-lublinie-najwieksza-wystawa-prac-tamary-lempickiej-5672000> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://e-teatr.pl/lublin-otwarto-pierwsza-w-polsce-ekspozycje-poswiecona-tworczosci-tamary-lempickiej-23378> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://jedynka.polskieradio.pl/artykul/2935267> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://kultura.onet.pl/sztuka/sztuka-muzea-i-galerie-wystawy-na-2022-r-co-nas-czeka-zestawienie/5nvsetk> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://lublin.gosc.pl/doc/7352143.Tamara-Lempicka-kobieta-w-podrozy> (dostęp: 29-31.12.2022)
- <https://regiony.tvp.pl/57971848/wystawa-prac-tamary-lempickiej-od-18-marca-w-mnl> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://rynekisztuka.pl/2022/03/24/otwarcie-wystawy-tamara-lempicka-kobieta-w-podrozy/> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://tvpworld.com/58990161/tamara-de-lempicka-heirlooms-on-display-in-lublin> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://viva.pl/kultura/sztuka/tamara-lempickabyla-krolowa-art-dco-miala-burzliwe-zycie-i-wzbudzala-kontrowersje-135735-r1/> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/do-lublina-juz-nie-przyjezdza-romantycy-i-to-bardzo-dobrze-rekordowa-liczba-turystow,n,1000319799.html> (dostęp: 2.02.2023)
- <https://www.elle.pl/decoration/artykul/tamara-lempicka-kobieta-w-podrozy-wystawa-artystki-w-muzeum-narodowym-w-lublinie> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/tamara-lempicka-kobieta-w-podrozy-wystawa-muzeum-narodowego-w-lublinie/ygl07vw,681c1dfa> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://www.onet.pl/styl-zycia/damosfera/kobiety-w-podrozy-tamara-i-marisa-de-lempickie-w-lublinie/g5cylny,30bc1058> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2172807,1,tamara-lempicka-krolowa-art-dco-publika-ja-kocha-krytyka-ma-klopot.read> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://www.radioplus.pl/lublin/tamara-lempicka-kobieta-w-podrozy-w-muzeum-narodowym-w-lublinie-aa-FFpd-Rc39-BgWQ.html> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://www.rp.pl/malarstwo/art36012711-tamara-lempicka-zycie-jest-jak-podroz> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,28358224,tamara-lempicka-chciala-byc-modna-drogo-sie-sprzedawac-grzala.html> (dostęp: 15.01.2023)
- <https://zwierniadlo.pl/kultura/528530,1,tamara-lempicka--kobieta-w-podrozy-wystawa-w-muzeum-narodowym-w-lublinie.read> (dostęp: 15.01.2023)

dr Katarzyna Mieczkowska

Politolog, muzealnica, doktor nauk humanistycznych. Od 2005 r. pracownik naukowo-dydaktyczny, początkowo w Zakładzie Samorządów i Polityki Lokalnej Wydziału Politologii, obecnie w Katedrze Administracji Publicznej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Autorka licznych publikacji z zakresu samorządu, kultury, komunikacji i muzealnictwa. Od 2015 r. dyrektor Muzeum Narodowego w Lublinie; katarzyna.mieczkowska@gmail.com.



Word count: 3 708; **Tables:** 2; **Figures:** 13; **References:** 28

Received: 03.2023; **Reviewed:** 04.2023; **Accepted:** 04.2023; **Published:** 05.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.4737

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Mieczkowska K.; PROJEKTOWANIE KOMUNIKACJI WYSTAWY MUZEALNEJ – RAPORT I ANALIZA BADAŃ. *Muz.*, 2023(64): 44-51

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 165-171
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2023
data recenzji – 09.2023
data akceptacji – 09.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.9528

„BIULETYN INFORMACYJNY ZARZĄDU MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW”, 1955–1987

THE *BIULETYN INFORMACYJNY ZARZĄDU
MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW* BULLETIN,
1955–1987

Michał Niezabitowski

Instytut Historii i Archiwistyki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej
Muzeum Krakowa
ORCID 0000-0003-2340-0018

Abstract: In 1955–1987, the Directorate of Museums and Monument Preservation (until 1959: Central Directorate of Museums and Monument Preservation), a structural unit of the Ministry of Culture and Art, published *Biuletyn Informacyjny*, a bulletin dedicated to documenting the activity of museums in Poland. In 1955–1959, it was called *Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków*, while in 1959–1987, it was published under the name *Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków*. It was published as a bimonthly or a quarterly with a limited circulation (400–600 copies), and was delivered to museums. The following served as its subsequent Editors-in-Chief: Mieczysław Ptaśnik (until 1972), Stanisław Brzostowski (until 1976), and Franciszek Midura (until 1987). The core content of the publication covered

short factual information reporting on definite achievements of particular museums or Minister's initiatives, as well as longer papers authored in their majority by the Editorial Staff and museum curators who submitted their materials. Informative texts were included in the sections whose names altered. The most important of them were as follows: I. 'Research and Academic Discoveries', II. 'Publications', III. 'Exhibitions', IV. 'New Acquisitions', V. 'Educational Actions', VI. 'Conservation Works', VII. 'Foreign Cooperation', VIII. 'Foreign Museums', IX. 'Conferences', X. 'Communiqués', XI. 'Papers'. Despite bearing features of a journal published under the ideological and political control of the Communist regime, the *Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków* bulletin essentially constitutes a reliable source for the history of Polish museology in 1955–1987.

Keywords: *Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków*, journal, Kazimierz Malinowski, Mieczysław Ptaśnik, Stanisław Brzostowski, museums, museology, Editorial Staff, Directorate of Museums and Monument Preservation.

Uwagi wstępne

Celem niniejszego tekstu jest dokonanie oceny wartości i przydatności tytułowego „Biuletynu Informacyjnego” dla badań z zakresu muzeologii, w tym szczególnie historii muzealnictwa w PRL-u. Czasopismo to zasługuje na uwagę nie tylko jako źródło do dziejów muzealnictwa, które wykorzystane jest w niewielkim stopniu. Zawartość pisma stanowi lustro swoich czasów, w którym można odnaleźć drogowskazy dla głównych nurtów działalności muzeów w PRL-u. „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” (do czerwca 1959 r. „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”) to niskonakładowy, wydawany techniką powielania maszynopisu periodyk, który wychodził zamiennie jako miesięcznik, dwumiesięcznik oraz kwartalnik. Zasadniczo nie zawiera artykułów wyrozumowanych, a ułożone chronologicznie i rzetelnie podane informacje dotyczą działalności muzeów w latach 1955–1987.

Geneza powstania „Biuletynu Informacyjnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”

Trudno przedstawić zakres tematyczny i chronologiczny oraz zespół redakcyjny „Biuletynu Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” (BZMiOZ) bez krótkiego usytuowania w powojennych dziejach Polski jego wydawcy, czyli Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w Polsce (ZMiOZ). Zarząd ten był istotnym elementem prowadzenia polityki kulturalnej w PRL-u, komórką organizacyjną w strukturze Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS). Pod taką nazwą, wypełniając zadania koordynowania polityki w zakresie ochrony zabytków oraz działalności muzealnej, funkcjonował w latach 1954–1987.

ZMiOZ był kontynuatorem dwóch agend, które od 1945 r. zadania te realizowały pod innymi, choć zbliżonymi nazwami – Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków (1945–1954¹, dyrektor Stanisław Lorentz [1899–1991]) oraz Centralny Zarząd Muzeów (1951–1959, od 1954 r. Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków)². W 1954 r. stanowisko dyrektora tej ministerialnej agencji powierzono Kazimierzowi Malinowskiemu (1907–1977)³. Odtąd następowała długa, praktycznie ciągnąca się niemal do transformacji ustrojowej, stabilizacja organizacyjna działalności MKiS wobec muzeów. Centralny Zarząd, zmieniając jeszcze raz nazwę w 1959 r. na Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, działał do 14 grudnia 1987 r., kiedy przekształcono go w Departament Ochrony Dóbr Kultury, Muzeów i Plastyki MKiS. Na koniec warto dodać, że to właśnie Kazimierz Malinowski już w 1954 r. zaproponował powołanie do życia „Biuletynu Informacyjnego Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w Polsce”. W następnym roku pomysł ten został wcielony w życie.

Informacje ogólne o czasopiśmie

Przedstawienie czasopisma rozpoczniemy od informacji o charakterze ogólnym. „Biuletyn” ukazywał się pod dwoma nazwami. Od sierpnia 1955 do czerwca 1959 r. pismo nosiło tytuł „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” (BZMiOZ). W okresie tym ukazały się 23 numery. Od lipca 1959 r. do grudnia 1987 r. pismo miało tytuł „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”

(BZMiOZ). W tym okresie opublikowano 144 numery, łącznie zatem wydano 167 regularnych numerów czasopisma oraz jeden tom (nienumerowany) specjalny – poświęcony publikacji przepisów dotyczących ochrony zabytków i konserwacji⁴. Pierwotny zamysł zakładał miesięczny cykl wydawniczy, co wprost stwierdzono we wstępie (od redakcji) do numeru 1⁵. Od numeru 6 nastąpiła zmiana. Skromny zespół redakcyjny „Biuletynu” nie mógł podołać utrzymaniu miesięcznego charakteru wydawnictwa. Od wspomnianego numeru 6 do 87⁶ pismo było dwumiesięcznikiem. Każdy numer wydawano w jednym tomie, z wyjątkiem numerów 60 i 61 oraz 77 i 78, które opublikowano w jednym tomie wspólnym dla obu numerów. Numery 88 i 89 łamały tę zasadę, obejmując interwały trzymiesięczne, charakterystyczne dla kwartalnika. Od tego czasu charakter „Biuletynu” był zmienny (miesięczny, dwumiesięczny, kwartalny, a nawet czteromiesięczny). Od numeru 122 nastąpiła stabilizacja i kolejne numery, aż do ostatniego (167), ukazywały się co kwartał.

Format BZMiOZ od powstania do końca istnienia był taki sam. Numery od 1 do 80 drukowano techniką maszynopisu powielanego w formacie A4 oraz zszywano drutem, a od numeru 81 – tą samą techniką, ale z oprawą klejoną. Pismo co do zasady nie było ilustrowane, a jedyny akcent graficzny stanowiła okładka, której projekt zmienił się dwa razy. Pierwsze dwa numery (sierpień 1955 i październik 1955), które należy traktować pilotażowo, praktycznie nie były oprawione. Jednak już numer 3 ukazał się w rozpoznawalnej i charakterystycznej szacie graficznej i jasnokremowej okładce (rys. 1). Numery 3–23 wychodziły pt. „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, z zaznaczeniem adresu: Warszawa Senatorska 13/15. Numery 24–80 ukazywały się pt. „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” pod adresem Warszawa Krakowskie Przedmieście 15. Zmiana tego adresu pokrywała się ze zmianą nazwy zarządu, z czego najwyraźniej wynika, że wraz z pozbyciem się przymiotnika „centralny” zarząd przeniósł się na Krakowskie Przedmieście.

Od numeru 81 zmieniono szatę graficzną⁷. Nowa okładka zaprojektowana została w kolorze brązowo-bordowym. W tej wersji graficznej pismo ukazywało się do ostatniego numeru. Biuletyn był wydawnictwem niskonakładowym. Początkowo (lata 50. i 60.) wychodził w nakładzie 400 egzemplarzy. Od końca lat 70. nakład podniesiono do 600 egzemplarzy.

Założenia programowe oraz profil czasopisma

Powstanie „Biuletynu” zainicjował, jak wspominałem, Kazimierz Malinowski. Ponieważ został on powołany na stanowisko dyrektora Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w 1954 r., a już w sierpniu 1955 r. ukazał się pierwszy numer czasopisma, trzeba uznać, że była to inicjatywa dla niego ważna. Wstęp do tego numeru, zapewne napisany przez Malinowskiego, wyjaśnia nam okoliczności powstania BZMiOZ. W pierwszym akapicie czytamy, że *Pierwszy numer Biuletynu Informacyjnego, który oddajemy do rąk odbiorców powstał na życzenie aktywu terenowego. Krajowa konferencja w Warszawie (sic!) w dniach 6 i 7 listopada 1954 r., w sprawie pracy społeczno-oświatowej muzeów – w podjętych uchwałach zobowiązała Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków do publikowania materiałów informacyjnych dla jak najszerszej wymiany doświadczeń*⁸.

„Aktyw terenowy” i wypełnianie jego „ludowej” woli to charakterystyczne frazy narracyjne tamtego czasu, usprawiedliwiające w ramach paradygmatu „dyktatury proletariatu” działania władz zwierzchnich. W warunkach ustrojowych PRL-u nie istniało realne zobowiązanie urzędów centralnych do czegokolwiek. Trzeba raczej uznać, że zapis ten to próba dyplomatycznych zdolności Kazimierza Malinowskiego. Właściwą intencją tego przedsięwzięcia odczytujemy poniżej, gdzie wprost zapisano, że „Biuletyn” *ma mieć charakter informacyjny, kronikarski, rejestrujący wydarzenia na naszym terenie. (...) Brak takiego informowania powodował, że pracownicy pionu muzealnego, a także i konserwatorskiego, byli odizolowani od doświadczeń innych ośrodków i skazani na prowadzenie prac i poszukiwań w wąskim kręgu swego środowiska. (...) Tymczasem wymiana doświadczeń, nowych form pracy, może dać poważne impulsy do wzbogacenia praktyki zarówno na polu pracy naukowej, wystawienniczej jak i oświatowej i konserwatorskiej*⁹.

Trudno nie pochylić się z uznaniem nad tak opisaną charakterystyką zamierzeń związanych z powstającym pismem. Z perspektywy współczesnej, nacechowanej prymarną rolą informacji w „społeczeństwie informacyjnym”, myśl Kazimierza Malinowskiego, urzeczywistniona 70 lat temu, ma wręcz charakter wizjonerski. O społecznym kapitale wiedzy i otwartym dostępie do zasobów informacyjnych nikt przecież w tamtych czasach ani nie mówił, ani nie marzył. Lata 50. w Polsce naznaczone były powszechnie obecnością propagandy, która miała kształtować każdą dziedzinę życia społecznego. „Biuletyn”, choć występują w nim treści nacechowane ideologicznie, jest zasobem informacji, wolnych od propagandy, w których dzisiaj możemy odnaleźć walory rozwojowe.

Jak wspominałem, „Biuletyn” miał ukazywać się „przynajmniej raz w miesiącu”, co okazało się nierealne. Co do zasady zrezygnowano z publikowania w czasopiśmie artykułów naukowych, koncepcyjnych, recenzyjnych itp. Wyprzedzając dalszą charakterystykę programową pisma, trzeba stwierdzić, że pomimo pewnych zmian oraz wyjątków jego profil pozostał wierny pierwotnym założeniom.

W pierwszych 10 numerach ukształtowała się następująca struktura – działy: I. „Badania i odkrycia naukowe”, II. „Wydawnictwa”, III. „Wystawy”, IV. „Nowe nabytki”, V. „Akcje oświatowe”, VI. „Prace konserwatorskie”, VII. „Współpraca z zagranicą”, VIII. „Muzea zagraniczne”, IX. „Konferencje”, X. „Komunikaty”, XI. „Artykuły”. Ten ostatni dział zawiera najbardziej wartościowe treści. Choć „Artykuły” nie posiadały charakteru naukowego, a raczej dokumentacyjno-relacyjny, omówię je osobno poniżej. Redakcja, co do zasady, nie zamieszczała wstępu. Ukazał się tylko wstęp do numerów 1 oraz 150 (numer jubileuszowy; autorstwa Franciszka Midury). Schemat ten z czasem ulegał zmianom. Przedstawię je w porządku chronologicznym, pomijając te, które miały charakter drobnych korekt.

Pierwsza zmiana w wypracowanym schemacie nastąpiła w numerze 9¹⁰, który otworzył nekrolog Leonarda Podhorskiego-Okołowa (1891–1957), dyrektora Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zawierający biografię zmarłego. Ukazujące się od tego numeru okazjonalnie nekrologi stały się dodatkowym elementem treści „Biuletynu”, pokazując, że pismo to może stanowić dobre źródło dla biografistyki muzealniczej. „Wspomnienia pośmiertne” od numeru 124 pojawiły się jako odrębny dział.

Od numeru 14 umieszczano spis treści, co znacząco ułatwiło czytelnikowi korzystanie z „Biuletynu”. Od numeru 29 pojawił się nowy dział w stałym układzie pisma, pt. „Prasa o muzeach i zabytkach” (XI). Kolejny nowy dział, wprowadzony do numeru 41, „Muzea – uniwersytetami kultury” (V) zawierał informacje na temat przebiegu tak nazwanej sztandarowej akcji MKiS. W numerze 55 pojawiło się, jako dodatkowy element czasopisma, „Resume” umieszczane na końcu każdego tomu.

W łączonym numerze 60/61 liczba działów pisma wzrosła do XIV, poprzez dodanie kolejnego, pt. „Rok Zabytków i Muzeów Techniki” (VII). Dział ten był odtąd tematycznie zmienny. W numerze 63 zatytułowany został „Rok Muzealnictwa Morskiego i Rok Zabytków Architektury Drewnianej”, a w numerze 75 – „Rok Muzeów Przykładowych”¹¹ (dział ten zniknął począwszy od numeru 82).

Kolejne powiększenie liczby działów nastąpiło w numerze 65. Nowy dział (XII) nazwany został „Z działalności zespołów konsultacyjnych”.

W numerze 82 pojawił się dział „XXV lecie PRL” (VII). W numerze 86 redakcja zrezygnowała z istniejącego od numeru 29 działu „Prasa o muzeach i zabytkach”, umieszczając za to mocno propagandowo nacechowany dział „100-na rocznica urodzin Lenina”. W kolejnym numerze notujemy kolejną selekcję, zniknął bowiem istniejący od numeru 1 dział „Muzea Zagraniczne”. W numerze 92 usunięto co do zasady okazjonalne działy dedykowane „XXV leciu PRL” oraz „100-nej rocznicy urodzin Lenina”. W tym miejscu pojawił się – także mający charakter okazjonalny – dział „Obchody 500 lecia urodzin Mikołaja Kopernika” (VI). Funkcjonował on do numeru 109. W numerze tym zabrakło, po raz pierwszy od początku wydawania pisma, działu „Prace konserwatorskie”. Ten potrzebny dział wrócił na łamy „Biuletynu” po krótkiej przerwie, ale do końca istnienia pisma problematykę konserwatorską poruszano nieregularnie. Od numeru 123 pojawił się nowy dział, zdecydowanie uzasadniony, „Kolekcje” (V); w kolejnych numerach zasadniczo obecny, choć jednostkowo pomijany (np. w numerach 133 lub 140). Na przełomie lat 70. i 80. pismo weszło w okres widocznie schyłkowy. W układzie czasopisma zmieniało się już niewiele, a jeżeli, to raczej sporadycznie. Przedstawiona powyżej struktura pisma nie była już rozszerzana. Do poszczególnych działów (z wyjątkiem „Artykułów”) przypisywano krótkie, jedno-, dwu-, rzadziej trzyakapitowe, rzeczowe teksty informacyjne, pozbawione co do zasady elementu krytyki merytorycznej lub komentarzy.

Ogromną liczbę informacji, które zawiera każdy numer, trudno omówić w sposób syntetyczny. Czytając akapit po akapicie, czytelnik ma czasem wrażenie, że porusza się po zbiorze ułożonym chaotycznie, uporządkowanym jedynie pod kątem wymienionych wcześniej działów pisma. W praktyce, przeprowadzając kwerendę na dany temat, trzeba przeglądać numer po numerze. Metafora *silva rerum* ma tu swoje zastosowanie, tym bardziej że skoro o lesie mowa, to stosownie do grzybobrania można znaleźć w najmniej spodziewanym miejscu pożądaną informację. Oczywiście w tym gąszczu dominowały większe miasta (Kraków, Warszawa, Wrocław, Poznań), ale z uznaniem trzeba zauważyć, że redakcja dążyła starać, aby w „Biuletynie” reprezentowana była cała muzealna Polska w swej geograficznej i rodzajowej rozpiętości. Pomiędzy drobnymi wzmiankami znajdowały się wypracowane materiały statystyczne o niezwykłej wartości

dla badacza historii polskich muzeów. I tak np. w numerze 36 mamy wartościowy spis wszystkich polskich muzeów według stanu na 1 maja 1961 r.¹² W numerze 39 widzimy wykaz pracowników biur wojewódzkich i miejskich konserwatorów zabytków¹³. W numerze 125 pojawił się wykaz muzeów podległych ministrowi kultury i sztuki¹⁴, a w 126 – wykaz konserwatorów, członków Związku Polskich Artystów Plastyków¹⁵. W numerze 157 umieszczono wykaz rzeczoznawców w zakresie konserwacji zabytków ruchomych¹⁶.

Osobno omówić trzeba dział „Artykuły”. Wyróżnić można cztery rodzaje tekstów w nim publikowanych: 1) rozbudowane teksty informacyjne, tym (obok rozmiaru) różniące się od informacji zamieszczanych w pozostałych działach, że ukazywały się pod nazwiskiem ich autorek i autorów¹⁷; 2) teksty problemowe skupiające się na konkretnym – zazwyczaj operacyjnym – elemencie działalności muzealniczej¹⁸; 3) teksty zamawiane u autorów spoza grona redakcyjnego, często u współczesnych liderów polskiego muzealnictwa, poświęcone konkretnemu muzeum czy też kolekcji¹⁹; 4) noty recenzyjne, czyli rozbudowane informacje o nowości wydawniczej lub wystawienniczej²⁰. Tak jak wspominałem, rzadko, ale zdarzały się artykuły o charakterze naukowym²¹.

Artykuły opublikowane w „Biuletynie” do numeru 125 mają bibliografię wydrukowaną w numerach 45, 59 oraz 126.

Omówienie kilkuset artykułów zawartych w piśmie, posiadających różną wartość i aktualność, nie jest możliwe w ramach niniejszej pracy. Mogę jedynie podjąć próbę wskazania niektórych artykułów, które dobrze charakteryzują profil „Biuletynu”. Są to zatem – po pierwsze – teksty, które podkreślają istotne wątki polityki kulturalnej wobec muzeów prowadzonej przez MKiS. Po drugie, to artykuły, które trzeba uznać za interesujące z punktu widzenia ówczesnej rzeczywistości politycznej. Po trzecie, to teksty pokazujące z perspektywy lat najważniejsze wątki ówczesnej dyskusji dotyczącej zawsze aktualnych kierunków rozwoju muzeów.

Na uwagę zasługuje zatem artykuł Tadeusza Banasika z 1958 r., poświęcony konferencji muzealniczej w Brukseli²². Wymieniam go, bo jest to pierwszy, a jednocześnie w skali całego pisma rzadki przykład tekstu nawiązującego (w realiach „żelaznej kurtyny”) dialog z muzealnictwem zachodnim. Z tego samego powodu na jeszcze większą uwagę zasługuje tekst Andrzeja Szpakowskiego, poświęcony muzealnictwu amerykańskiemu²³. Dużo częściej pojawiały się artykuły dedykowane muzealnictwu radzieckiemu. Podlane są one wyrazistym sosem propagandowym, ale właśnie badaczowi dziejów propagandy „Biuletyn” dostarcza wielu ciekawych wzmianek²⁴.

Wspomniany już Banasik w numerze 19 poświęcił tekst problematyce audioprzewodników, dziś znajomej, ale w 1958 r. brzmiącej futurystycznie²⁵. Trzeba w moim przekonaniu zauważyć, że ten tekst wyznacza horyzonty praktyk muzealniczych.

Trudno nie zatrzymać się nad tekstami Kazimierza Malinowskiego, który jako dyrektor ZMiOZ oraz „ojciec chrzestny” „Biuletynu” nadzwyczaj rzadko do niego pisywał. W numerze 32 pojawił się jego syntetyczny artykuł poświęcony szerokiej perspektywie działalności muzeów i ochrony zabytków w Polsce w 1959 r.²⁶ W numerze 38 Malinowski zamieścił syntetyczny przegląd działalności muzealniczej w 1960 r.²⁷ Już jednak analogiczny tekst, podsumowujący rok 1961, opublikowany w numerze 40, napisał Mieczysław Ptaśnik²⁸. W kolejnych numerach, nie zawsze regularnie, przegląd rocznej działalności muzeów wychodził spod pióra Barbary Radłowskiej.

Wypada także spojrzeć na artykuł Stanisława Brzostowskiego, poświęcony muzeum jako uniwersytetom kultury. Jest to tekst

o tyle ważny, że akcja pod tą nazwą przez blisko dwie dekady miała charakter sztandarowej inicjatywy MKiS²⁹.

Trzeba przyznać, że redakcja „Biuletynu” poświęcała wiele uwagi muzealnictwu regionalnemu. W numerze 63 ciekawy artykuł, dedykowany muzeum pod zarządem Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego, napisał Stanisław Brzostowski³⁰. W numerze łączonym 77/78 tekst odnoszący się do muzeów przykładowych opublikował Stanisław Orysiak³¹. Ten sam autor w numerze 79 zajął się problematyką Regionalnych Izb Pamiątek³², a w numerze 97 – rozległą tematyką muzealnictwa regionalnego³³.

Z okazji XXV-lecia PRL w numerze 84 ukazał się przekrojowy i wieloautorski artykuł poświęcony muzealnictwu w Polsce Ludowej³⁴.

Nad wyraz wartościowe artykuły znalazły się w numerze 87. Mieczysław Ptaśnik poświęcił tekst ochronie zabytków na Ziemiach Zachodnich i Północnych, a Stanisław Orysiak omówił problematykę występujących tam muzeów. To jedno z pierwszych ogólnych spojrzeń na trudny problem zasobów dziedzictwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych, przy czym uwagę zwraca to, że autorzy tekstów zrezygnowali z tego propagandowo nacechowanego zwrotu, a użyli nazwy, którą w naukach historycznych uzgodniono dopiero po transformacji ustrojowej.

Charakterystyka zespołu redakcyjnego

Redakcję „Biuletynu” od pierwszego do ostatniego numeru tworzyli pracowniczki i pracownicy ZMiOZ. Przez pierwsze 45 numerów redakcja pracowała kolegiąlnie w niezmiennym trzyosobowym składzie: Tadeusz Banasik, Stanisław Brzostowski oraz Mieczysław Ptaśnik (1927–2014), wymienieni pierwszy raz na tylnej stronie okładki numeru 5³⁵. W numerze 46 zasada kolegiąlności została zmieniona na hierarchiczną, bowiem Mieczysław Ptaśnik przyjął funkcję redaktora naczelnego „Biuletynu”³⁶. Zmiana ta zapewne wiązała się z tym, że od 1962 r. Mieczysław Ptaśnik przejął po Kazimierzu Malinowskim stanowisko dyrektora ZMiOZ. Od numeru 53³⁷ skład redakcji powiększył się o Krystynę Rosnowską, która jednak wskazywana była w zespole tylko do numeru 59³⁸. Aż do numeru 75 redakcja pracowała w początkowym składzie trzyosobowym. Poważna zmiana nastąpiła od numeru 76. Zamiast pracującego od początku w zespole Tadeusza Banasika pojawiły się dwie nowe postaci, które do końca związane były z „Biuletynem”, a wcześniej wielokrotnie występowały jako autorzy artykułów, mianowicie Barbara Radłowska (objęła funkcję sekretarza redakcji) i Stanisław Orysiak³⁹. Od numeru 81 do zespołu, jako redaktor techniczny, dołączył Włodzimierz Żurawski⁴⁰. Mieczysław Ptaśnik był redaktorem naczelnym do numeru 98 włącznie⁴¹, po czym odszedł z ZMiOZ do pracy w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego⁴². Od numeru 99⁴³ redaktorem naczelnym został Stanisław Brzostowski (1922–1979), pełniący od 1968 r. funkcję zastępcy dyrektora ZMiOZ, a skład redakcji powiększył się o Alicję Nawrot. Tę ostatnią już jednak w numerze 101 zastąpiła Krystyna Andruszkiewicz⁴⁴. Od kolejnego numeru, 124, ze składu redakcji, a zatem także z funkcji redaktora naczelnego zrezygnował Stanisław Brzostowski, który przeszedł do pracy w zarządzie Polskich Pracowni Konserwacji Zabytków⁴⁵. Miejsce redaktora naczelnego, po Stanisławie Brzostowskim, zajął Franciszek Midura, który w 1976 r. został powołany na stanowisko wicedyrektora ZMiOZ⁴⁶.

Następnie od numeru 135 Krystynę Adruszkiewicz zastąpiła Jarosława Szczepańska⁴⁷. Odeszła ona z redakcji po wydaniu numeru 142, a jej miejsce od kolejnego numeru, 143, zajęła Zofia Szostak, obecna w zespole tylko przez rok. Od numeru 147 w stopce redakcyjnej pojawiła się ponownie Alicja Nawrot⁴⁸. Od numeru 154 Barbara Radłowska objęła stanowisko zastępcy redaktora naczelnego. Funkcję sekretarza redakcji przejęła Alicja Nawrot, a skład redakcji powiększył się o Barbarę Wikalińską. Tę ostatnią od numeru 159 zastąpiła Anna Szafraniec⁴⁹. W pracach nad numerem 165 nie brała już udziału Alicja Nawrot, a funkcję sekretarza redakcji przejęła Elżbieta Stachurska, ze składu redakcji odeszła też Anna Szafraniec⁵⁰.

Podsumowanie

Redakcję w okresie istnienia pisma (1955–1987) tworzyło 14 osób. Najdłużej pracowali: Stanisław Brzostowski (123 numery, 1955–1975), Mieczysław Ptaśnik (98 numerów, 1955–1972), Barbara Radłowska i Stanisław Orysiak (92 numery, 1968–1987) oraz Tadeusz Banasik (75 numerów, 1955–1965) i Franciszek Midura (44 numery, 1977–1987). To oni mieli największy wpływ na kształt „Biuletynu”. Wszyscy związani byli z MKiS, pracując w ZMiOZ. Ponadto napisali ok. 50% tekstów opublikowanych w piśmie. Redakcja BIZMiOZ dokonała swego podsumowania swojej pracy w jubileuszowym (150) numerze. Franciszek Midura napisał w nim m.in.: *Biuletyn spełnia niezastąpioną rolę najpełniejszego informatora o działalności muzeów w Polsce, dokumentując w ten sposób wiele działań, które zapewne uszłyby naszej uwadze i nie zostały zanotowane dla celów dokumentacyjnych, naukowych oraz... dla potomności*⁵¹.

Pochylając się nad bogatą treścią kilkuset artykułów i kilku tysięcy wzmianek informacyjnych opublikowanych w tym piśmie, mogę tylko potwierdzić słuszność tej oceny.

„Biuletyn” niewątpliwie miał swoje lepsze oraz gorsze okresy. Powstał w czasach stalinowskich, a jego twórcami byli ludzie, którzy z wielu powodów podjęli współpracę z władzami sterowanymi przez PZPR. Płacili zatem określoną cenę,

umieszczając w piśmie treści wyraźnie nacechowane ideowo i politycznie. Trzeba jednak zauważyć, że stanowią one jedynie „okrasę”, podczas gdy zasadnicza treść publikowanych w „Biuletynie” tekstów zawiera rzetelne informacje, wartościowe dla historii powojennego muzealnictwa polskiego. Najlepszy okres „Biuletynu” przypadł na lata 1962–1972, gdy redaktorem naczelnym był Mieczysław Ptaśnik. Po jego odejściu nastąpiła stagnacja, co uwidaczniało się nawet w dyscyplinie wydawniczej. Pojawiały się numery łączone (106/107, 108/109). Spadła też liczba artykułów. Jaskrawym tego przykładem jest numer 110, w którym ukazał się tylko jeden artykuł Barbary Radłowskiej. Ostatecznie to właśnie po odejściu Ptaśnika czasopismo z dwumiesięcznika stało się kwartalnikiem (ostatecznie od numeru 122).

W latach 80. nastąpił wyraźny regres. Ciekawa jest analiza zawartości „Biuletynu” z okresu sierpień 1980 – grudzień 1981, czyli czasu ważnych zmian w Polsce. W piśmie nie ma śladu po tych wydarzeniach. To jedna ze wskazówek, dlaczego ta inicjatywa wydawnicza właśnie w latach 80., w przededniu transformacji ustrojowej, zgasała. Z mieszanymi uczuciami przegląda się numer 143, obejmujący pamiętny grudzień 1981 r. Wprowadzenie stanu wojennego nie zostało zauważone w najmniejszym stopniu, za to czytelnik może się zapoznać z ciekawym skądinąd artykułem Mariana Kuleszy, zawierającym jego refleksje po pobycie w Portugalii⁵². Trudno skontastować to inaczej – redakcja najwyraźniej nie nadążyła za zmianami polityczno-społecznymi, które działy się w kraju oraz bardzo mocno przenikały do środowisk muzealnych. W kolejnym numerze, 147, można już tylko z niedowierzaniem zauważyć, że gdy na ulicach miast Polski dochodziło do ciężkich protestów i starć z siłami bezpieczeństwa, a w powszechnej opinii dyskutowano nad tym, czy „wejda nie wejda”, redakcja „Biuletynu” proponowała czytelnikom artykuł poświęcony dziecku w muzeach radzieckich⁵³. Ostatni numer czasopisma był symbolicznie skromny, zawierał bowiem tylko jeden artykuł. Redakcja nie zapowiadała w nim kresu „Biuletynu”. Wraz ze zmianami w strukturze MKiS urywają się jego dzieje.

Streszczenie: W latach 1955–1987 Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków (do 1959 r. Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków), komórka organizacyjna Ministerstwa Kultury i Sztuki, wydawał „Biuletyn Informacyjny” poświęcony dokumentowaniu działalności muzeów w Polsce. W latach 1955–1959 nosił on tytuł „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, a w latach 1959–1987 – „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”. Wydawnictwo wychodziło jako dwumiesięcznik lub kwartalnik w niewielkim nakładzie (400–600 egz.) i dostarczało je do muzeów. Funkcję redaktora naczelnego pełnili Mieczysław Ptaśnik (do 1972 r.), Stanisław Brzostowski (do 1976 r.) oraz Franciszek Midura (do 1987 r.). Zasadnicza treść wydawnictwa obejmowała krótkie, rzeczowe informacje

relacjonujące określone osiągnięcia poszczególnych muzeów lub inicjatyw ministerialnych oraz dłuższe artykuły, których autorami byli w przewadze członkowie redakcji pisma oraz muzealnicy nadsyłający swoje materiały. Teksty informacyjne umieszczano w działach, których tytuły zmieniały się. Najważniejsze to: I. „Badania i odkrycia naukowe”, II. „Wydawnictwa”, III. „Wystawy”, IV. „Nowe nabytki”, V. „Akcje oświatowe”, VI. „Prace konserwatorskie”, VII. „Współpraca z zagranicą”, VIII. „Muzea zagraniczne”, IX. „Konferencje”, X. „Komunikaty”, XI. „Artykuły. „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, choć mający znamiona pisma wychodzącego pod nadzorem ideowo-politycznym władz komunistycznych, stanowił zasadniczo rzetelne źródło do dziejów muzealnictwa polskiego w latach 1955–1987.

Słowa kluczowe: „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, czasopismo, Kazimierz Malinowski, Mieczysław Ptaśnik, Stanisław Brzostowski, muzea, muzealnictwo, redakcja, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków.

Przypisy

- ¹ P. Majewski, *Muzea*, „Rocznik Kultury Polskiej 2018” 2018, s. 104.
- ² Uchwała nr 527 Rady Ministrów z dnia 1 sierpnia 1951 „W sprawie tymczasowej struktury Ministerstwa Kultury i Sztuki”, „Monitor Polski” 1951, nr 76, poz. 1048.
- ³ G. Radecki, *Kazimierz Malinowski – Muzeolog*, „Muzealnictwo” 2017, nr 58, s. 306-319; por. też: S. Lorentz, *O Kazimierzu Malinowskim wspomnienie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, R. XVI, nr 3, s. 313-314.
- ⁴ „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI 1957, nr spec.
- ⁵ „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VIII 1955, nr 1.
- ⁶ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1970, nr 87.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VIII 1955, nr 1.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1957, nr 9.
- ¹¹ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1968, nr 75.
- ¹² *Spis muzeów w Polsce wg stanu na dzień 1 V 1961*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VII-VIII 1961, nr 36, s. 4.
- ¹³ *Obsada personalna oddziałów (wojewódzkich i miejskich) konserwatorów zabytków. Stan na 1 I 1962*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1962, nr 39, s. 5.
- ¹⁴ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IV-VI 1977, nr 125.
- ¹⁵ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VII-IX 1977, nr 126.
- ¹⁶ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IV-VI 1985, nr 157.
- ¹⁷ Por. S. Brzostowski, *Muzealnictwo na Węgrzech*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1957, nr 14, s. 79; T. Banasik, *Pierwsze programy muzealne w telewizji*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” V-VI 1958, nr 16, s. 41.
- ¹⁸ Por. S. Brzostowski, H. Odyńcowa, *W sprawie inwentaryzacji zabytków w muzeach*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1957, nr 14, s. 72; A. Zawiszanka, *Badania ankietowe młodzieży szkolnej*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VII-VIII 1958, nr 18, s. 70.
- ¹⁹ Por. S. Fischer, *Jak powstały zbiory Muzeum Ziemi Bocheńskiej*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1958, nr 20, s. 108; W. Filipowiak, *Perspektywy rozwoju muzealnictwa na Pomorzu Zachodnim*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” V-VI 1959, nr 23, s. 74; P. Smolarek, *Pomoc stoczniovców przy rozbudowie siedziby Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IX-XII 1973, nr 108/109, s. 149.
- ²⁰ Por. A. Woroniecki, *Na marginesie publikacji „Mušes et personel enseignant” ICOM/UNESCO, Paryż 1958*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1959, nr 26, s. 87.
- ²¹ Por. D. Jaskanis, *Z badań nad problematyką jaćwieską*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IX-X 1959, nr 25, s. 86; J. Pilch, *Odtworzenie pierwotnego układu wnętrza w pałacu opatów w Lubiżu (pow. Wołów)*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1975, nr 114; U. Janicka-Krzywda, *Organizacja zbrojniczych kompanii na Spiszu Polskim w II poł. XIX w.*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IV-VI 1981, nr 141, s. 107.
- ²² T. Banasik, *Międzynarodowa Konferencja w Brukseli poświęcona muzeum filmu i telewizji*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1958, nr 18, s. 64.
- ²³ A. Szapkowski, *Uwagi o muzeach i muzealnictwie w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1960, nr 27, s. 83.
- ²⁴ Por. T. Banasik, *Praca oświatowa w muzeach radzieckich*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” V-VI 1960, nr 29, s. 70; S. Brzostowski, *Muzea w Leningradzie*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1962, nr 39, s. 89; T. Banasik, *Koła zainteresowań w muzeach radzieckich*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” III-IV 1962, nr 40, s. 86 i wiele podobnych.
- ²⁵ T. Banasik, *Automatyzacja w muzeach – radioprzewodniki obsługujące samoczynnie publiczność*, „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IX-X 1958, nr 19, s. 78.
- ²⁶ K. Malinowski, *Muzealnictwo i ochrona zabytków w 1959 r.*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1960, nr 32, s. 55.
- ²⁷ *Idem*, *Muzealnictwo i ochrona zabytków w 1960 r.*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1961, nr 38, s. 51.
- ²⁸ M. Ptaśnik, *Muzealnictwo i ochrona zabytków w 1961 r.*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” III-IV 1962, nr 40, s. 62.
- ²⁹ T. Banasik, *Muzea Uniwersytetami Kultury*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” V-VI 1962, nr 41, s. 64.
- ³⁰ S. Brzostowski, *Muzea Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1966, nr 63, s. 79.
- ³¹ S. Orysiak, *Muzea przyzakładowe*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” V-VIII 1968, nr 77/78, s. 109.
- ³² *Idem*, *Regionalne Izby Pamiątek, ich rola i zadania*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IX-X 1968, nr 79, s. 100.
- ³³ *Idem*, *Muzea Regionalne i niektóre ich problemy*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” XI-XII 1971, nr 97, s. 97.
- ³⁴ S. Brzostowski, M. Konopka, S. Orysiak, B. Radłowska, S. Bujas, *Problemy muzealnictwa w Polsce Ludowej*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VII-VIII 1969, nr 84, s. 99.
- ³⁵ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” III 1955, nr 5.
- ³⁶ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” III-IV 1963, nr 46.
- ³⁷ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” V-VI 1964, nr 53.
- ³⁸ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” V-VI 1965, nr 59.
- ³⁹ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” III-IV 1968, nr 76.
- ⁴⁰ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1969, nr 81.
- ⁴¹ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” I-II 1972, nr 98.
- ⁴² Zob. <https://relacjebiograficzne.pl/demo/audio/16-mieczyslaw-ptasnik>.

- ⁴³ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” III-IV 1972, nr 99.
- ⁴⁴ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VII-VIII 1972, nr 101.
- ⁴⁵ B. Rymaszewski, *op. cit.*
- ⁴⁶ M. Imiołek, *Franciszek Midura*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce” 2016-2020, t. 16, <https://www.muzeaskansenowskie.eu/franciszek-midura/>.
- ⁴⁷ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” X-XII 1979, nr 135.
- ⁴⁸ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” X-XII 1982, nr 147.
- ⁴⁹ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” X-XII 1985, nr 159.
- ⁵⁰ „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” IV-VI 1987, nr 165.
- ⁵¹ F. Midura, *Wstęp*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” VII-IX 1983, nr 150.
- ⁵² M. Kulesza, *Kilka uwag o muzealnictwie na marginesie pobytu w Portugalii*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” X-XII 1981, nr 143, s. 103.
- ⁵³ K. Biniak, *Muzea i dzieci, radzieckie doświadczenia*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” X-XII 1982, nr 147, s. 99.

dr Michał Niezabitowski

Historyk, muzealnik, muzeolog, nauczyciel akademicki, menadżer kultury. Od 2004 r. dyrektor Muzeum Krakowa. Od 2010 r. członek Rady ds. Muzeów przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Od 2012 r. prezes Stowarzyszenia Muzealników Polskich. W 2015 r. przewodniczący Komitetu Programowego I Kongresu Muzealników Polskich. Od 2018 r. członek zarządu ICOM-CAMOC. Od 2018 r. pracownik naukowy w Instytucie Historii i Archiwistyki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Zainteresowania badawcze: interpretacja pamięci i dziedzictwa, historia muzealnictwa Europy Środkowej.

Word count: 4 948; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 08.2023; **Reviewed:** 09.2023; **Accepted:** 09.2023; **Published:** 10.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.9528

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Niezabitowski M.; „BIULETYN INFORMACYJNY ZARZĄDU MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW”, 1955–1987. *Muz.*, 2023(64): 165-171

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>



Wystawa militariów na podstryszu Wielkiej Komturii na Zamku Średnim w Malborku,
Marienburg Baujahr 1910, fot. 15, zbiory Muzeum Zamkowego w Malborku

Exhibition of militaria in the attic of the Grand Commandery in the Malbork Middle
Castle, *Marienburg Baujahr 1910, Photo 15, collection of the Malbork Castle Museum*

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

provenance research of exhibits



Muz., 2023(64): 60-67
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 02.2023
data recenzji – 04.2023
data akceptacji – 04.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.5980

HISTORIE W SKRAWKACH TKANIN. O PROWENIENCJI KILKUNASTU FRAGMENTÓW PÓŻNOANTYCYZNYCH TKANIN W MUZEUM UNIwersytetu JAGIELLOŃSKIEGO*

HISTORY IN SCRAPS OF FABRIC. ON THE
PROVENANCE OF SOME DOZEN FRAGMENTS
OF LATE ANTIQUITY TEXTILES AT THE
JAGIELLONIAN UNIVERSITY MUSEUM

Anna Głowa

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
ORCID 0000-0002-0478-7563

Abstract: The importance of provenance research for placing objects of originally unknown origins within a wider historical context is discussed. The issue is tackled on the

example of a less known group of historic objects at the Jagiellonian University Museum: several dozens fragments of textiles from Egypt dating from Late Antiquity.

Keywords: provenance, Late Antiquity textiles, Antinoopolis, Carl Schmidt, Jagiellonian University Museum.

W Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (MUJ) znajduje się największa w Polsce, licząca 100 fragmentów, kolekcja późnoantycznych tkanin z Egiptu. Część z nich zakupiona została w 1893 r. przez Józefa Łepkowskiego od znanego szwajcarskiego archeologa, kolekcjonera i handlarza Roberta Forrera (1866–1947)¹. Część trafiła do Muzeum po II wojnie światowej i właśnie kilkanaście tkanin z tej części zbiorów, a właściwie historii, jakie otwierają się dzięki zbadaniu ich proveniencji, chciałabym uczynić przedmiotem niniejszego artykułu. Przykład tkanin w MUJ pokazuje, jak ważne są badania proveniencyjne obiektów. Pozwalają one włączyć pojedyncze przedmioty w szerszy kontekst historyczny, i to na kilku poziomach – począwszy od czasów, gdy je stworzono i ich używano, przez okoliczności ich odkrycia, skończywszy na historii kolejnych kolekcji, których część stanowiły, zanim trafiły w obecne miejsce przechowywania. W krótkim artykule nie sposób tych wątków rozwinąć, warto jednak przynajmniej je zasygnalizować, ponieważ te niepozorne na pierwszy rzut oka skrawki tkanin są ważnymi fragmentami rozproszonego światowego dziedzictwa i nieodłączną częścią wielu ciekawych historii. Interesująca nas grupa kilkunastu tkanin należy do większego zespołu 47 późnoantycznych wyrobów włókienniczych z Egiptu, umieszczonych w specjalistycznej szafie wraz z ponad dwustoma innymi próbkami tkanin z różnych epok. Do niedawna jedyną informacją na temat ich proveniencji była notatka w kartach katalogowych MUJ: *pozyskane do zbiorów MUJ po 1945 r. (prawdopodobnie ze składnicy muzealnej na Wawelu)*. Potwierdziła to kwerenda przeprowadzona

w 2016 r. Informacje o przekazaniu szafy z próbkami tkanin do MUJ zostały odnalezione w teczce „Restytucje mienia państwowego. Zwrot obiektów zabytkowych przechowywanych na Wawelu do instytucji krakowskich (muzea, instytucja naukowej)”. Poszukiwania w dokumentacji z czasów funkcjonowania składnicy na Wawelu pozwoliły ustalić, że szafa pochodziła z transportu przejętego w Dusznikach-Zdroju (Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, teczka opisana „Restytucje mienia państwowego. Transporty powojenne z terenów Dolnego Śląska 21.06. – 9.12.1945 oraz transporty z Norymbergi 2.05.1946”). Dzięki przeprowadzeniu dalszych kwerend archiwalnych okazało się, że przed wojną szafa należała do Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu. Co prawda w dokumentach z przejęcia transportu nie ma wzmianki o tym muzeum, jednak na podstawie porównania numerów inwentarzowych zachowanych na tkaninach i numerów w księgach inwentarzowych oraz na kartach katalogowych Kunstgewerbemuseum można z całkowitą pewnością stwierdzić, że przed wojną tkaniny te



1. Fragmenty tkaniny z motywem papug, nr inw. MUJ 1235/1–2, ok. 7 cm x 4,5 cm (MUJ 1235/1) i ok. 3–6,5 cm x 14 cm (1235/2), tapiseria, osnowa wełniana z wątkami wełnianymi oraz jednym wątkiem lnianym, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

1. Textile fragments with a parrot motif, ACNO MUJ 1235/1–2, ca 7 cm x 4.5 cm (MUJ 1235/1) and ca 3–6.5 cm x 14 cm (1235/2), tapestry, wool warp threads with wool weft threads and one linen weft thread, Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina



2. Fragmenty tkaniny z motywem papug, nr inw. MUJ 1235/3, ok. 26,5 cm x 10,5 cm, tapiseria, osnowa wełniana z wątkami wełnianymi oraz jednym wątkiem lnianym, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

2. Textile fragments with a parrot motif, ACNO MUJ 1235/3, ca 26.5 cm x 10.5 cm, tapestry, wool warp threads with wool weft threads and one linen weft thread, Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina



3. Fragmenty tkaniny z motywem papug, nr inw. MUJ 1235/4, ok. 28 cm x 8 cm, tapiseria, osnowa wełniana z wątkami wełnianymi oraz jednym wątkiem lni-
nym, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

3. Fragments of textiles with a parrot motif, ACNO MUJ 1235/4, ca 28 cm x 8 cm, tapestry, wool warp threads with wool weft threads and one linen weft thread, Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina

były własnością właśnie tej instytucji. Dzięki temu możliwe okazało się cofnięcie się o jeszcze jeden krok w historii obiektów.

Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu było jedną z najprężniej działających pruskich „Kunstgewerbemuseen”, należących do charakterystycznych dla XIX w. instytucji skoncentrowanych na rzemiośle artystycznym². Pod nazwą „Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer” zaczęło funkcjonować dopiero w 1899 r., ale



4. Fragment tkaniny z motywem papug w Museum für Byzantinische Kunst w Berlinie, nr inw. 9327, C. Fluck, *Die Textilien von Carl Schmidt*, w: *Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, C. Fluck, P. Linscheid, S. Merz (red.), Wiesbaden 2000, nr kat. 116a, plansza 13

4. Textile fragment with a parrot motif at the Museum für Byzantinische Kunst in Berlin, ACNO 9327, C. Fluck, 'Die Textilien von Carl Schmidt', in *Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, ed. by C. Fluck, P. Linscheid, S. Merz, Wiesbaden 2000, Cat No. 116a, Chart 13



5. Fragment tkaniny z motywem papug w Museum für Byzantinische Kunst w Berlinie, nr inw. 9328, C. Fluck, *Die Textilien von Carl Schmidt*, w: *Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, C. Fluck, P. Linscheid, S. Merz (red.), Wiesbaden 2000, nr kat. 116b, plansza 13

5. Textile fragment with a parrot motif at the Museum für Byzantinische Kunst in Berlin, ACNO 9328, C. Fluck, 'Die Textilien von Carl Schmidt', in *Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, ed. by C. Fluck, P. Linscheid, S. Merz, Wiesbaden 2000, Cat No. 116b, Chart 13

w jego zbiorach znalazły się zabytki z Museum Schlesischer Altertümer, które już wcześniej zaczęło świadomie kolekcjonować rzemioło artystyczne³. Jednym z *must-have* tego rodzaju



6. Fragment tkaniny z gwiazdzą wstawką, nr inw. MUJ 1236, ok. 38 cm x 32 cm, splot płócienny (len) i tapiseria (osnowa lniana z wątkami wełnianymi), Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

6. Textile fragment with a star-shaped insert, ACNO MUJ 1236, ca 38 cm x 32 cm, plain weave (linen) and (flax warp thread with wool weft threads), Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina



7. Fragment tkaniny jedwabnej, nr inw. MUJ 1237/5, ok. 16 cm x 1,5 cm, splot wzorzysty wątkowy o wiązaniu skośnym (tzw. samit), Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

7. Silk fabric fragment, ACNO MUJ 1237/5, ca 16 cm x 1.5 cm, weft patterned weave of diagonal binding (so-called samite), Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina



8. Fragment tkaniny jedwabnej, nr inw. MUJ 1237/6, ok. 12 cm x 16 cm, splot wzorzysty wątkowy o wiązaniu skośnym (tzw. samit), Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

8. Silk fabric fragment, ACNO MUJ 1237/6, ca 12 cm x 16 cm, weft patterned weave of diagonal binding (so-called samite), Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina



9. Fragment zaginionej podczas II wojny światowej tkaniny jedwabnej z dawnych zbiorów Kunstgewerbemuseum w Berlinie, *Die Gewebe-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums*, J. Lessing, O. von Falke (red.), t. 1, Berlin 1913, plansza 1c

9. Fragment of the silk fabric lost in WW II from the old collection of the Kunstgewerbemuseum in Berlin, *Die Gewebe-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums*, ed. by J. Lessing, O. von Falke, vol. 1, Berlin 1913, Chart 1c



10. Fragment tkaniny z motywem tzw. rozety krzyżowej, nr inw. MUJ 1240/4, ok. 6,5 cm x 7 cm, tapiseria, lniana osnowa z wątkami wełnianymi, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

10. Textile fragment with so-called cross rosette motif, ACNO MUJ 1240/4, ca 6.5 cm x 7 cm, tapestry, linen warp thread with wool weft threads, Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina



11. Fragment tkaniny z motywem tzw. rozety krzyżowej w Museum für Byzantinische Kunst w Berlinie, nr inw. MBK 9329, C. Fluck, *Die Textilien von Carl Schmidt*, w: *Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, C. Fluck, P. Linscheid, S. Merz (red.), Wiesbaden 2000, nr kat. 123

11. Textile fragment with so-called cross rosette motif at the Museum für Byzantinische Kunst in Berlin, ACNO MBK 9329, C. Fluck, 'Die Textilien von Carl Schmidt', in *Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, ed. by C. Fluck, P. Linscheid, S. Merz, Wiesbaden 2000, Cat. No. 123



12. Fragmenty wełnianych krajków wykonanych w technice tkactwa tabliczkowego, nr inw. MUJ 1240/9–10, ok. 19,5 cm x 1,7 cm (MUJ 1240/9) i ok. 11 cm x 1,8 cm (MUJ 1240/10), Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

12. Tablet-woven wool selvedge band fragments, ACNO MUJ 1240/9–10, ca 19.5 cm x 1.7 cm (MUJ 1240/9) and ca 11 cm x 1.8 cm (MUJ 1240/10), Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina

instytucji stały się pod koniec XIX w. tkaniny, które w latach 80. zaczęto odkrywać w późnoantycznych grobach w Egipcie. Wydobycie ich na światło dzienne było istną rewelacją, prezentowały one bowiem stroje i ich dekoracje powszechne w Cesarstwie Rzymskim i wczesnym Bizancjum, znane dotychczas tylko ze źródeł pisanych i ikonograficznych, jak również techniki tkackie, które w XIX w. uważano za wynalazione dopiero w średniowieczu lub później⁴. Na podstawie dokumentacji wrocławskiego muzeum można prześledzić kilka dokonanych przez nie zakupów późnoantycznych tkanin z Egiptu. W latach 1890–1891 muzeum nabyło kilkadziesiąt tkanin od wspomnianego już Forrera⁵. W 1897 r. zamieniło się dubletami



13. Fragment krajki w technice tkactwa tabliczkowego, nr inw. MUJ 1240/11, ok. 23 cm x 3,2 cm, przędza wełniana oraz przędza z włókien roślinnych (len lub konopie), Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

13. Tablet-woven selvedge band fragment, ACNO MUJ 1240/11, ca 23 cm x 3.2 cm, wool yarn or vegetable fibre yarn (linen yarn or hemp), Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina



14. Fragmenty krajków w technice tkactwa tabliczkowego, nr inw. MUJ 1240/12–13, ok. 21,5 cm x 3,8 cm (MUJ 1240/12) i ok. 19,7 cm x 1,9 cm (MUJ 1240/13), tkane przędzą wełnianą oraz przędzą z włókien roślinnych (len lub konopie), jedna z nich (MUJ 1240/12) dodatkowo wzbogacona wątkami dekoracyjnymi tkanymi przędzą jedwabną, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Janusz Kozina

14. Tablet-woven selvedge band fragments, ACNO MUJ 1240/12–13, ca 21.5 cm x 3.8 cm (MUJ 1240/12) and ca 19.7 cm x 1.9 cm (MUJ 1240/13), woven with wool yarn or vegetable fibre yarn (linen yarn or hemp), one of them (MUJ 1240/12) additionally enriched with decorative motifs woven with silk yarn, Jagiellonian University Museum, Photo Janusz Kozina

z Königl. Kunstgewerbe-Museum w Berlinie, przy czym ilość nabytych w ten sposób tkanin jest nieznana⁶. I wreszcie, w 1912 r. zakupiło ok. 20 tkanin od Wilhelma Grafa⁷, brata i dziedzica słynnego Theodora Grafa (1840–1903), przedsiębiorcy i kolekcjonera, który dla historii zainteresowania późnoantycznymi tkaninami z Egiptu jest postacią o kluczowym znaczeniu, on to bowiem przywiózł do Europy pierwsze przykłady takich wyrobów i zapoczątkował „modę” na ich kolekcjonowanie⁸.

Po II wojnie światowej 20 tkanin ze zbiorów wrocławskiego Kunstgewerbemuseum trafiło do Muzeum Narodowego w Warszawie⁹. Katarzyna Urbaniak-Walczak zidentyfikowała je jako prawdopodobnie pochodzące z ostatniego zakupu Kunstgewerbemuseum, a więc z dawnej kolekcji Theodora Grafa, zaznaczając jednak, że nie da się tego stwierdzić z całkowitą pewnością ze względu na brak pierwotnych numerów inwentarzowych¹⁰. Jak już wspomniałam, niedawno okazało się, że jeszcze większa grupa tkanin (47 sztuk) z wrocławskiego muzeum trafiła do składnicy na Wawelu, a stamtąd do MUJ. Przy większości tkanin zachowały się metryczki z oryginalnymi numerami inwentarzowymi, co bardzo ułatwia ich przyporządkowanie do poszczególnych nabytków Kunstgewerbemuseum. Na tej podstawie można stwierdzić, że większość (31) tkanin pochodziła z zakupów dokonanych w latach 1890–1891, a więc z kolekcji Forrera¹¹. Przy sześciu tkaninach metryczki nie zachowały się¹². Dziesięć fragmentów ma numery wskazujące na włączenie ich do wrocławskiego

inwentarza w 1897 r.¹³, a więc sugerują ich pochodzenie ze wspomnianej w sprawozdaniach muzealnych zamiany dubletów z Kunstgewerbemuseum w Berlinie¹⁴. Kwerenda w muzeach berlińskich pozwoliła ustalić, że owymi dubletami po stronie Berlina były tkaniny z wykopalisk niemieckiego koptologa Carla Schmidta (1868–1938) w Antinoopolis¹⁵. Przenosi nas to do jeszcze wcześniejszego rozdziału w historii obiektów.

Schmidt zastąpił głównie jako odkrywca i redaktor wielu ważnych pism gnostyckich i manichejskich. Wśród miejsc, w których prowadził poszukiwania papirusów, było starożytne Antinoopolis (w pobliżu dzisiejszego Asz-Szajch Ibada). Miasto to kojarzy się przede wszystkim z działalnością francuskiego egiptologa Alberta Gayeta (1856–1916), który za pomocą dość niekonwencjonalnych metod uczynił ze swoich odkryć wielką sensacją Paryża przełomu XIX i XX w.¹⁶, jednak to właśnie Schmidt był pierwszym badaczem, który „wbili łopatę” w piaski nekropoli Antinoopolis i po raz pierwszy wydobyl na światło dzienne cenne pamiątki jego barwnej przeszłości¹⁷. Podczas prac prowadzonych na początku 1896 r. na północnym cmentarzysku Schmidt odsłonił kilka pochówków, z których mumie i większość wyposażenia grobowego trafiły jeszcze w tym samym roku do Ägyptisches Museum, a pojedyncze okazy tkanin zostały przekazane do berlińskiego Kunstgewerbemuseum¹⁸. W latach 20. i 30. XX w. tkaniny z obu tych muzeów przeniesiono do Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst¹⁹ (obecnie Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst w Bode-Museum), gdzie część z nich znajduje się do dziś (oprócz mumii i tkanin jedwabnych, które zaginęły w czasie II wojny światowej)²⁰, część natomiast – na skutek wspomnianej wymiany dubletów między Berlinem a Wrocławiem – w MUJ. Warto dodać, że w archiwalnych dokumentach berlińskiego Kunstgewerbemuseum zachowały się wzmianki o dubletach we Wrocławiu, a nawet zdjęcia niektórych wrocławskich tkanin, lecz dotychczas były one uważane za zaginione w czasie II wojny światowej²¹.

Podróż w przeszłość obiektów kończy się więc w Antino-

-opolis. Miasto zostało założone w 130 r. przez cesarza Hadriana (117–138) dla upamiętnienia tragicznej śmierci jego ulubieńca – Antinosa. W starożytności pełne było wspaniałych budowli i pomników typowych dla rzymskich metropolii²². Chcąc zapewnić miastu doskonałe warunki rozwoju, Hadrian kazał zbudować drogę łączącą je z portami nad Morzem Czerwonym, dzięki czemu Antinoopolis stał się ważnym punktem na szlakach handlowych wiodących do Persji, Indii i dalej na wschód. Przyczyniło się to do gromadzenia bogactwa przez mieszkańców, stąd też tkaniny produkowane tutaj lub importowane ze Wschodu to jedno z najwspanialszych okazów sztuki tkackiej późnej starożytności²³. Stanowią też wyjątkowo wymowne świadectwo wielokulturowości późnoantycznego Egiptu i przenikania się rozmaitych wpływów w życiu codziennym ówczesnych ludzi. Jednymi z najciekawszych ilustrujących to zjawisko, typowych dla Antinoopolis obiektów są przykłady tzw. perskiego stroju jeździeckiego, np. kaftany z dekoracyjnymi krajkami wykonanymi w technice tkactwa tabliczkowego²⁴. Z Antinoopolis pochodzi też wiele środkowoazjatyckich i wykazujących wpływy środkowoazjatyckie tkanin jedwabnych, tzw. samitów²⁵. Oba te rodzaje zabytków po raz pierwszy przywiózł do Europy właśnie Schmidt, a za sprawą historycznych meandrow ich fragmenty trafiły do MUJ (znajdują się wśród nich zarówno tabliczkowe krajki, jak i samity – zob. il. 7–8 i 12–13).

Podsumowując, można stwierdzić, że badania proveniencyjne pozwoliły na umieszczenie kilkunastu fragmentów tkanin z kolekcji MUJ w szerszym kontekście. Prezentując te zabytki, warto poruszyć kwestie związane z czasem i miejscem ich powstania (rzymski i bizantyjski Egipt, ale też Persja lub szerzej Azja Środkowa), miejscem ich odnalezienia (Antinoopolis), dziewiętnastowieczną historią archeologii, specyfiką muzeów rzemiosła artystycznego, w szczególności pruskich Kunstgewerbemuseen, problemem przemieszczania dóbr kultury na skutek działań wojennych, w tym kwestią składnic oraz tzw. restytucji zastępczej i wreszcie historią MUJ i znaczeniem wyrobów tkackich w jego zbiorach.

Streszczenie: Artykuł porusza kwestię znaczenia badań proveniencyjnych dla usytuowania obiektów o pierwotnie nieznanym pochodzeniu w szerszym kontekście historycznym.

Słowa kluczowe: proveniencja, tkaniny późnoantyczne, Antinoopolis, Carl Schmidt, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Zagadnienie to zostanie omówione na przykładzie mało znanej grupy zabytków z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – kilkunastu fragmentów późnoantycznych tkanin z Egiptu.

Przypisy

* Serdecznie dziękuję Cäcilii Fluck z berlińskiego Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Joannie Sławińskiej i Magdalenie Naruszewicz z MUJ oraz Robertowi Hesiowi z Muzeum Narodowego we Wrocławiu za ich nieocenioną pomoc w dotarciu do różnych informacji na temat tkanin będących przedmiotem niniejszego artykułu.

¹ Zob. A. Glowa, J. Sławińska, *The Collection of Late Antique Textiles from Egypt Acquired in 1893 by the Archaeological Cabinet of the Jagiellonian University in the Context of the Early Interest in "Coptic" Weaving*, w: *Collecting Antiquities. From the Middle Ages to the End of Nineteenth Century*, A. Kubala (red.), Kraków–Wrocław 2021, s. 287–309.

² Więcej o idei Kunstgewerbemuseen zob. B. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974.

³ P. Łukaszewicz, *Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności / Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer*, w: *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu / Kunstmuseen im alten Breslau*, P. Łukaszewicz (red.), Wrocław 1998, s. 98.

⁴ Na przykład tapiserie i wzorzyste tkaniny wielokrotne. Zob. J. von Karabacek, *Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten. (Der Papyrusfund von El-Faijūm. Die textilen Gräberfunde)*, Wien 1883, s. 30–35.

⁵ „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Zeitschrift des Vereins für das Museum Schlesiischer Altertümer” (Breslau) 1891, t. V.5, 66 podaje informacje o łącznej

liczbie 63 tkanin „koptyjskich” („63 Nummer koptischer Gewebe”) zakupionych w 1890 r. W częściowo tylko zachowanym inwentarzu z 1890 r. znajdują się 24 wpisy (nr 302–325, przy czym pod niektórymi numerami zapisane są 2–3 tkaniny – w sumie cała ta grupa obejmowała 27 fragmentów). Ponadto zachowały się 22 karty katalogowe o numerach pomiędzy 530:90 a 552:90 oraz jedna z numerem 57:91. Z kolei w notesie Roberta Forrera, przechowywanym w Muzeum Archeologicznym w Strasburgu, wszystkich sprzedaży z adnotacją „Mus. Breslau” i „Breslau” jest pięć, z czego trzy transakcje miały miejsce w 1890, dwie w 1891 r. – według tych danych wrocławskie muzeum zakupiło od Forrera w sumie 55 tkanin. W MUJ znajduje się ok. 30 z nich.

⁶ „Eine Auswahl von frühmittelalterlichen Stoffen aus ägyptischen Gräbern und ein italienischer Samstoff des 16. Jahrhunderts mit Granatapfelmuster in Weiss (?) und Rot (eingetauscht gegen dubletten vom Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin”. „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift: Zeitschrift des Vereins für das Museum Schlesischer Altertümer” 1899, t. 7, s. 262.

⁷ „Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer” (1912, t. 6, s. 232) podaje wśród zakupów z tego roku: „Sammlung von spätantiken und koptischen Textilfunden aus Akhmim und dem Fayum, 4–7 Jahrh. n. Chr., erworben aus den Sammlung Wilhelm Graf in Rodaun bei Wien”. Zakup ten poświadczony jest też w księdze inwentarzowej z 1912 r. Zob. też: K. Urbaniak-Walczak, *Koptische Stoffe aus der Sammlung des Nationalmuseums in Warschau. Geschichte der Sammlung, w: Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit, 1. Materielle Kultur, Kunst und religiöses Leben. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses, Münster 20.–26. Juli 1996*, S. Emmel, M. Krause (red.), Wiesbaden 1999, s. 403–405.

⁸ W 1882 r. Theodor Graf wyekspediował do Wiednia sporą (ponad 2 tys. egzemplarzy) kolekcję tekstyliów, które jeszcze w tym samym roku udostępnił szerokiej publiczności na wystawie zorganizowanej w wiedeńskim Muzeum Rzemiosła Artystycznego (K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, dzisiejsze MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst). Muzeum to – pionierska, obok londyńskiego South Kensington Museum (obecnie Victoria and Albert Museum), instytucja muzealno-naukowa o profilu skoncentrowanym na rzemiośle artystycznym – zakupiło następnie od Grafa 269 tkanin, które do dziś można tam oglądać. Kolekcja Grafa dostarczyła też eksponatów innym muzeom w Europie i Ameryce. Zob. S. Merz, *Die Textilien von Theodor Graf, w: Textilien aus Ägypten. Teil 1. Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, C. Fluck, P. Linscheid, S. Merz (red.), Wiesbaden 2000, s. 127, przyp. 35.

⁹ K. Urbaniak-Walczak, *op. cit.*, s. 403.

¹⁰ *Ibidem*, s. 405; K. Urbaniak-Walczak, I. Pannenko, *Tkaniny późnoantyczne z Egiptu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Wybrana grupa tkanin*, Warszawa 2003, nr kat. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 13, 15, 16, 22, 23, 30.

¹¹ Nr inw. MUJ 1234/1 (KGM 535:90); 1234/2 (KGM 578:90); 1234/3 (KGM 304:90); 1234/4 (KGM 541:90); 1234/5 (KGM 536:90); 1234/6 (KGM 537:90); 1237/1 (KGM 549:90); 1237/2 (KGM 596:91); 1237/3 (KGM 551:90); 1237/4 (KGM 550:90); 1238/1 (KGM 540:90); 1238/2 (KGM 311:90); 1238/3 (KGM 320:90); 1238/4 (KGM 579:90); 1238/5 (KGM 544:90); 1238/6 (KGM 305:90); 1238/7 (KGM 577:90); 1238/8 (KGM 319:90); 1239/1 (KGM 542:90); 1239/2 (KGM 57:91); 1239/3 (KGM 325:90); 1239/4 (KGM 318a:90); 1239/5 (KGM 318b:90); 1239/6 (KGM 539:90); 1239/7 (KGM 322:90); 1239/8 (KGM 543:90); 1239/9 (KGM 552:90); 1240/1 (KGM 324:90); 1240/2 (KGM 312:90); 1240/7 (KGM 530:90); 1240/8 (KGM 531:90).

¹² Nr inw. MUJ 1235/1; 1235/2; 1235/4; 1240/3; 1240/5; 1240/6.

¹³ Nr inw. 1240/9 (KGM 94a:97); 1240/10 (KGM 94b:97); 1240/11 (KGM 94c:97); 1240/12 (KGM 94d:97); 1240/13 (KGM 94e:97); 1240/4 (KGM 95:97); 1237/5 (KGM 101:97); 1237/6 (KGM 102:97); 1236 (KGM 92:97); 1235/1–4 (KGM 91:97).

¹⁴ Zob. przyp. 18.

¹⁵ Potwierdzają to analogie do fragmentów w MUJ, które można odnaleźć wśród tkanin przechowywanych obecnie w Bode-Museum w Berlinie. Zob. A. Głowa, *Eingetauscht gegen Dubletten vom Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin” – textiles from the Carl Schmidt’s collection now in the Jagiellonian University Museum in Krakow*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 2018/2019 (2020), t. 60, s. 23–32.

¹⁶ W celu „ożywienia” tego zapomnianego świata Gayet zatrudniał medium do odkrywania tożsamości zmarłych, aranżował mumie i znaleziska z grobów, budując dookoła nich barwne historie, urządził inscenizacje z udziałem modelek ubranych w stroje stylizowane na te znalezione w Antinoopolis, itp. Zob. N.A. Hoskins, *The Coptic Tapestry Albums and the Archaeologist of Antinoë*, Albert Gayet, Seattle-London 2004, s. 13–14; F. Calament, *La révélation d’Antinoë par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie*, t. 1–2, Le Caire 2005, s. 179–185.

¹⁷ C. Fluck, *Die Textilien von Carl Schmidt, w: Textilien aus Ägypten...*, s. 175, przyp. 5. Po Schmidcie i Gayecie w Antinoopolis wykopaliska prowadzili jeszcze dr John de Monins Johnson z Oxfordu w 1914 r. (zob. E. O’Connell, *John de Monins Johnson’s 1913/14 Egypt Exploration Fund expedition to Antinoopolis (Antinoë)*, w: *Antinoopolis*, R. Pintaudi (red.), t. 2, Firenze 2014, s. 415–466), a także włoskie ekspedycje z Istituto Papirologico G. Vitelli we Florencji i z La Sapienza w Rzymie, które z przerwami kontynuują prace w Antinoopolis od początku XX w. po dzień dzisiejszy. Zob. F. Calament, *Les fouilles d’Antinoë d’hier à aujourd’hui: une mise en perspectives, w: Antinoë. Momies, textiles, céramiques et autres antiques*, Y. Lintz, M. Coudert (red.), Paris 2013, s. 25–29.

¹⁸ C. Fluck, *Die Textilien von Carl Schmidt...*, s. 175; *eadem*, *Findspot known: treasures from excavation sites in Egypt in the Museum für Byzantinische Kunst, Berlin*, „British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan” 2014, t. 21, s. 5.

¹⁹ W 1926 r. do Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst przetransferowano tkaniny z Kunstgewerbemuseum, w latach 1934–1935 – mumie i pozostałe obiekty późnoantyczne z Ägyptisches Museum. Zob. C. Fluck, *Die Textilien von Carl Schmidt...*, s. 175.

²⁰ *Ibidem*. Schmidt dokonywał też zakupów na rynku antykwarycznym, gdzie nabył tkaniny pochodzące z innych stanowisk (Achmim, Sohag, Esna). Zob. *ibidem*, s. 175–176. Tkaniny z zakupów Schmidta trafiły oprócz Berlina również do Mainz. Zob. P. Lienschied, *Die frühbyzantinischen Textilien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums*, Heidelberg 2015, s. 9–10. W niniejszym artykule skupiam się jednak na jego własnych wykopaliskach w Antinoopolis, bo to z nich pochodzą tkaniny w MUJ.

²¹ Fotografia nr 1448 w fototece MSB. Zob. C. Fluck, *Die Textilien von Carl Schmidt...*, s. 183.

²² Ogólne informacje na temat miasta wraz z dalszą bibliografią zob. np.: M.T. Boatwright, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*, Princeton 2000, s. 190–197.

²³ Zob. F. Calament, M. Durand, *Antinoë, à la vie, à la mode. Visions d’élégance dans les solitudes. Catalogue de l’exposition au musée des Tissus de Lyon (1er octobre 2013 – 28 février 2014)*, Paris 2013.

²⁴ C. Fluck, G. Vogelsang-Eastwood, *Introduction, w: Riding Costume in Egypt. Origin and Appearance*, Cäcilia Fluck, Gillian Vogelsang-Eastwood (red.), Brill, Leiden-Boston 2004, s. 2. Takie stroje rzadko są spotykane w innych stanowiskach archeologicznych.

²⁵ Zob. R. Pfister, *La rôle de l’Iran dans les Textiles d’Antinoë*, „Ars Islamica” 1948, t. 13/14, s. 46–74; A. Geijer, *A Silk from Antinoë and the Sasanian Textile Art. A propos a Recent Discovery*, „Orientalia Suecana” 1963, t. 12, s. 3–36; M. Martiniani-Reber, *Témoignages textiles des relations entre Égypte et Proche-Orient (VIIe–IXe siècles)*, „Antiquité Tardive” 2004, t. 12, s. 113–119.

Bibliografia

- Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit, 1. Materielle Kultur, Kunst und religiöses Leben. Akten des 6. Internationalen *Koptologenkongresses*, Münster 20.-26. Juli 1996, Stephen Emmel, Martin Krause (red.), Reichert Verlag, Wiesbaden 1999.
- Antinoé. *Mummies, textiles, céramiques et autres antiques*, Yannick Lintz, Magali Coudert (red.), Musée du Louvre, Paris 2013.
- Antinoupolis*, Rosario Pintaudi (red.), t. 2, Edizioni dell'Istituto Papirologico «G. Vitelli», Firenze 2014.
- Boatwright Mary T., *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Calament Florence, *La révélation d'Antinoé par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie*, t. 1-2, Institut français d'archéologie orientale, Le Caire 2005.
- Calament Florence, Durand Maximilien, *Antinoé, à la vie, à la mode. Visions d'élégance dans les solitudes. Catalogue de l'exposition au musée des Tissus de Lyon (1er octobre 2013 - 28 février 2014)*, Fage Editions, Paris 2013.
- Fluck Cécilia, *Findspot known: treasures from excavation sites in Egypt in the Museum für Byzantinische Kunst, Berlin*, „British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan” 2014, t. 21, s. 1-30.
- Geijer Agnes, *A Silk from Antinoe and the Sasanian Textile Art. A propos a Recent Discovery*, „Orientalia Suecana” 1963, t. 12, s. 3-36.
- Głowa Anna, *Eingetauscht gegen Dubletten vom Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin” – textiles from the Carl Schmidt's collection now in the Jagiellonian University Museum in Krakow*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 2018/2019 (2020), t. 60, s. 23-32.
- Hoskins Nancy Arthur, *The Coptic Tapestry Albums and the Archaeologist of Antinoé, Albert Gayet*, Skein Publications in Association with the University of Washington Press, Seattle-London 2004.
- Karabacek Jos. von, *Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten. (Der Papyrusfund von El-Faijûm. Die textilen Gräberfunde)*, Verlad des K.K. Österr. Museums, in Commission bei Gerold & Comp., Wien 1883.
- Lienschied Petra, *Die frühbyzantinischen Textilien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums*, Propylaeum, Heidelberg 2015.
- Martiniani-Reber Marielle, *Témoignages textiles des relations entre Égypte et Proche-Orient (VIIe-IXe siècles)*, „Antiquité Tardive” 2004, t. 12, s. 113-119.
- Mundt Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, Prestel-Verlag, München 1974.
- Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu / Kunstmuseen im alten Breslau*, Piotr Łukasiewicz (red.), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998.
- Pfister Robert, *La rôle de l'Iran dans les Textiles d'Antinoé*, „Ars Islamica” 1948, t. 13/14, s. 46-74.
- Riding Costume in Egypt. Origin and Appearance*, C. Fluck, G. Vogelsang-Eastwood (red.), Brill, Leiden-Boston 2004.
- Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*, Cécilia Fluck, Petra Linscheid, Susanne Merz (red.), Reichert Verlag, Wiesbaden 2000.
- Urbaniak-Walczak Katarzyna, Pannenko Iwona, *Tkaniny późnoantyczne z Egiptu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Wybrana grupa tkanin*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2003.

dr Anna Głowa

Absolwentka historii sztuki w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II, adiunkt w Katedrze Badań nad Sztuką od Starożytności do Współczesności w Instytucie Nauk o Sztuce KUL. Specjalizuje się w historii sztuki późnoantycznej, szczególnie wczesnochrześcijańskiej; od kilku lat głównym obszarem jej badań są tkaniny późnoantyczne z Egiptu w zbiorach polskich; annaglowa@kul.pl.

Word count: 3 378; **Tables:** –; **Figures:** 14; **References:** 19

Received: 02.2023; **Reviewed:** 04.2023; **Accepted:** 04.2023; **Published:** 05.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.5980

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Głowa A.; HISTORIE W SKRAWKACH TKANIN. O PROWENIENCJI KILKUNASTU FRAGMENTÓW PÓŻNOANTYCZNYCH TKANIN W MUZEUM UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO. *Muz.*, 2023(64): 60-67

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>



PRAWO W MUZEACH

law in museums



TWORZENIE I SPRZEDAŻ NFT JAKO SZANSA I WYZWANIE DLA WSPÓŁCZESNYCH MUZEÓW

CREATION AND SALE OF NFTS AS AN OPPORTUNITY AND CHALLENGE FOR CONTEMPORARY MUSEUMS

Olivia Rybak-Karkosz

Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0001-5335-1216

Abstract: NFT gained widespread popularity in 2021, and world museums are the ones that have taken an interest in it. It was due to the financial problems caused by the COVID-19 pandemic. Creating an NFT of the museum's artwork and its sale is to be one of the solutions. In this paper, the Author analyses challenges and opportunities regarding the creation and sale of NFTs by museums in the eyes of Article 9 of the Act on Museums. This articles

emphasizes selected opportunities and challenges, such as the instability of the value of cryptocurrency, viewers' interest in NFTs, the correlation between the ownership of an NFT and the museum's artwork, and, last but not least, the equipment and staffing requirements. Before making the final decision, museums would have to face them. The penultimate part of the paper includes Polish museum professionals' opinions on this topic.

Keywords: NFT: non-fungible token, NFT's ownership, creating NFT by museums, selling NFT by museums, museums' business activity.

Wstęp

Przejście świata do przestrzeni wirtualnej, wymuszone przez pandemię COVID-19, przyczyniło się do wzrostu zainteresowania sztuką cyfrową. Jednym z jej elementów jest NFT, czyli niewymienny token umieszczony na łańcuchu bloków, służący do zabezpieczenia plików. Pozwala on na zminimalizowanie problemu naruszenia praw autorskich czy własności intelektualnej typowego dla plików cyfrowych zdigitalizowanych obiektów umieszczonych w otwartym dostępie

(tym samym posiada wyłączną wartość w ramach swojego łańcucha bloków¹). Szczególną popularność NFT zyskały w 2021 r. i zainteresowały także światowe muzea poszukujące w czasach kryzysu popandemicznego dodatkowych źródeł dochodu i sposobów na uatrakcyjnienie swojej oferty, aby na nowo zachęcić zwiedzających do wizyt. Niektóre placówki zdecydowały się na zakup NFT, inne na ich stworzenie, jeszcze inne przygotowały wystawy poświęcone tej tematyce. Część instytucji przyjrzała się teoretycznym aspektom NFT,

organizując konferencje, seminaria czy spotkania autorskie. Jednak z NFT wiąże się również wiele wyzwań – począwszy od dużych finansowych nakładów, wymogów sprzętowych, a także konieczności przeszukania inwentarza pod kątem obiektów, które mogłyby zostać przekształcone na NFT. Pozostają również pytania, na ile zwiedzający są zainteresowani tą tematyką, czy muzea znajdują nabywców tokenu i czy NFT wpisuje się w ich misję.

Celem opracowania jest analiza wyzwań i możliwości, jakie staną przed polskimi muzeami w kontekście tworzenia i sprzedaży NFT w świetle art. 9 Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach² (u.m.), jeżeli zdecydują się na zaangażowanie w ten trend. Póki co żadna z placówek nie podjęła takiej decyzji. Dla przykładu Muzeum Narodowe w Warszawie „nie wdrożyło i jak na razie nie zamierza wdrożyć tokenów w kontekście posiadanych zasobów cyfrowych”, argumentując, że „wynika to z wprowadzonej polityki otwartości jeśli chodzi o dostęp do zbiorów, które udostępnianie są jako ISP nieodpłatnie w wysokiej jakości”³. Należy więc zastanowić się, czy NFT stanowią dla muzeów długoterminową szansę na wypełnienie ich celów i zadań, czy jest to przejściowy trend, który największym placówkom może zapewnić doraźną pomoc finansową. Metodologia pracy zakładała także przeprowadzenie badania sondażowego mającego na celu poznanie opinii polskich muzealników na wyżej postawione pytania badawcze.

Tworzenie i sprzedaż NFT przez muzea

W świetle art. 9 u.m. muzeum może prowadzić działalność gospodarczą w ramach działalności dodatkowej w stosunku do podstawowych zadań, określonych w art. 2 u.m. Zasady jej prowadzenia powinny zostać określone w statucie (art. 6 ust. 2 pkt 7) lub regulaminie muzeum (art. 6 ust. 6 u.m.). Dochody uzyskane z tej działalności przeznaczone mogą być wyłącznie na finansowanie tych zadań i realizację misji muzealnej. Takie rozwiązanie nie godzi zatem w podstawową definicję muzeum jako jednostki organizacyjnej nienastawionej na osiąganie zysku. Pod tym względem panujący trend tworzenia i sprzedaży NFT wpisuje się w zakres art. 9 u.m. i może stanowić jedno ze źródeł przychodów muzeum. Tym bardziej że w ostatnich dekadach w muzeach obserwowana jest powszechna komercjalizacja działalności prowadzonej przez te instytucje⁴.

Jako pierwsza NFT stworzyła Galeria Uffizi, korzystając z obrazu *Doni Tondo* Michała Anioła. Tokeny obrazów ze swojej kolekcji stworzył także Ermitaż. Przygotował dwie kopie cyfrowe z każdego dzieła, jedną do sprzedaży, a drugą na potrzeby muzeum. British Museum stworzyło NFT do każdego obiektu pokazywanego na wystawie poświęconej Hokusai. Leopold Museum w Wiedniu opracowało NFT obrazów i rysunków Eгона Schielego, aby zebrać środki na odnawienie niedawno odkrytego obrazu tego artysty *Leopold Człaczek przy pianinie*, który, na marginesie, także został przekształcony na NFT.

Tak szybka reakcja muzeów na ten nowy trend może dziwić, ponieważ te instytucje rzadko jako jedne z pierwszych adaptują nowe technologie. Wynika to najczęściej z ograniczonego budżetu, tradycjonalizmu oraz ostrożności w eksperymentowaniu. Jednak w tym wypadku decydujący wpływ miał kryzys finansowy będący skutkiem pandemii COVID-19. Nakładane obostrzenia, obejmujące instytucje

kultury, spowodowały na całym świecie 77% spadek liczby odwiedzających muzea⁵. W Polsce, w porównaniu z 2019 r., w 2020 r. liczba zwiedzających stacjonarne wystawy czasowe spadła o 40%, a stałe – o 8,7%. Ogólnie muzea i oddziały muzealne zanotowały spadek (58,7%) liczby zwiedzających⁶. Aby przetrwać, wiele muzeów zmuszonych było ograniczyć wydatki albo poprzez grupowe zwolnienia⁷ (nie ominęło to nawet największych placówek, jak Tate Modern⁸ czy Victoria and Albert Museum), albo sprzedaż muzealiów (Everson Museum of Art wystawiło na aukcję *Czerwoną kompozycję* Jacksona Pollocka, a Opera Królewska – *Portret Davida Webstera* Davida Hockneya). Jednocześnie wiele muzeów poszukiwało nowych źródeł dochodów, a sprzedaż NFT miała być jednym z nich.

Podjęmując decyzję o tworzeniu i sprzedaży NFT, muzeum musi brać pod uwagę niestabilność wartości kryptowaluty, czego dowodem jest załamanie na rynku w czerwcu 2022 r. Najwięcej na wartości stracił *bitcoin*, ale *ether*, najpopularniejszy środek do zakupu NFT, również zanotował znaczny spadek. W efekcie wspomniane powyżej NFT dzieł Hokusai z British Museum po roku od sprzedaży jest warte czterokrotnie mniej niż w chwili zakupu⁹. Sytuacja ma związek z zaostrzeniem polityki pieniężnej i walką z inflacją, dlatego muzea muszą mieć świadomość, że inwestowanie w NFT i traktowanie go jako długofalowe, dodatkowe źródło dochodu może nie przynieść spodziewanych korzyści. Wpływ na decyzję o stworzeniu NFT może mieć również rodzaj muzealiów gromadzonych w danej placówce. Muzea zarządzające dużymi archiwami z informacjami, które mogą zainteresować wąskie grono odbiorców, mają możliwość stworzenia NFT, które będą pełniły funkcję raczej edukacyjną niż kolekcjonerską.

Prawo własności NFT a prawo własności muzealiów

Sprzedaż przez muzea prawa własności tokenów budzi jednak pewne wątpliwości. Wartość NFT, które tworzy muzeum, tj. właściciel oryginalnego dzieła a jednocześnie instytucja ciesząca się dużym zaufaniem publicznym, jest bardzo wysoka. W wyniku sprzedaży w świecie tzw. fizycznym nie zachodzi żadna zmiana, natomiast w *metaverse*, czyli wirtualnym odpowiedniku naszego świata, wyzbycie się przez muzeum własności NFT ma kolosalne znaczenie. Chociaż dla wielu osób istnienie tzw. świata w świecie nadal brzmi jak wymysł twórców *science fiction*, wielu badaczy podkreśla, że jesteśmy świadkami jego rozrastania i zwiększania znaczenia. Muzea co prawda nie zbywają praw cyfrowych do swoich obiektów (większość z nich i tak należy do domeny publicznej), ale sprzedając jedną kopię NFT, muzeum traci nad nim kontrolę w świecie wirtualnym, w którym NFT będzie standardowym formatem posiadania dóbr cyfrowych¹⁰. Nabierze to szczególnego znaczenia w przypadku przyszłych kolekcjonerów, wychowanych w epoce cyfryzacji, którzy prawdopodobnie preferować będą sztukę nowych mediów i cyfrową formę ich przechowywania, eksponowania i zabezpieczania.

Powyższe działania muzeów i sprzedaż NFT najcenniejszych obiektów spotkała się z dużą krytyką opinii publicznej i badaczy, a we Włoszech – z rządowym zakazem dalszej sprzedaży NFT włoskich obrazów renesansowych do czasu,

gdy regulacje prawne oraz krajobraz *metaverse* będą bardziej przejrzyste¹¹. Nie oznacza to jednak konieczności rezygnacji z tworzenia i sprzedaży NFT przez muzea. Niektóre placówki skorzystały z innych rozwiązań. Whitworth Art Gallery z Manchesteru wydała edycję 50 egzemplarzy NFT alternatywnej wersji pracy Williama Blake'a *Urizen stwarzający świat*. Została ona stworzona przez John Rylands Research Institute and Library i uniwersytet w Manchesterze za pomocą multiwidmowego oprogramowania, które opracowało akwafortę Blake'a w różnym oświetleniu – od UV po podczerwień¹². Stanowiło to doskonałe połączenie pracy wielkiego artysty z nowoczesną technologią. Natomiast dom aukcyjny Christie's przy okazji aukcji rysunku Leonarda da Vinci *Głowa niedźwiedzia* nawiązał współpracę z młodymi artystami – duetem Hackatao, który stworzył własną wersję dzieła, pt. *Ścięcie niedźwiedzia*, w postaci serii NFT. Tego rodzaju współpraca muzeów i artystów współczesnych mogłaby zaowocować ciekawymi pracami inspirowanymi wielkimi dziełami, a jednocześnie nie wymagałaby od muzeów zbywania własności NFT ich najcenniejszych muzealiów. Inne podejście do tego problemu zaprezentował wiedeński Belweder, który z okazji walentynek wypuścił cyfrową wersję *Pocałunku* Gustava Klimta. Obraz podzielono na 10 tys. części, a każdą z nich przekształcono na NFT. W efekcie właścicielem tokenu nie jest jedna osoba, a wiele. Co więcej, to atrakcyjne działania dla nabywców, którzy wcielają się w mecenasów sztuki wspierających muzeum. Do muzeum i jego organizatora należy więc decyzja, czy chcą stworzyć NFT będący dokładnym odwzorowaniem swojego obiektu, czy ma to być wariacja na temat dzieła i jego artysty, czy forma oddania mu hołdu, jednocześnie promująca współczesnego artystę, czy też np. holo-NFT (wersja tokenów tworząca rozszerzoną rzeczywistość¹³). Otwiera to też możliwość tworzenia „wirtualnych” pamiątek muzealnych z użyciem łańcucha bloków, które mogą być odpowiednikiem plakatów z wystawy, kubków czy magnesów popularnych w sklepikach muzealnych, a które niekoniecznie są wierną cyfrową kopią wystawianych obiektów, co wydaje się „bezpieczniejszym” rozwiązaniem.

Zastanawia też, czy jeśli, tak jak sugerują badacze, traktować NFT jako cyfrowy ekwiwalent limitowanych edycji dzieł¹⁴, to ich sprzedaż nie powinna być regulowana w taki sam sposób, jak materialnych obiektów? W wielu krajach sprzedaż muzealiów z przyczyn wyłączenie finansowych jest zakazana (np. we Francji), ograniczana do minimum (np. w Stanach Zjednoczonych) lub poddawana szczegółowej analizie (np. w Wielkiej Brytanii). W Polsce art. 23 u.m. wprowadził ograniczenia w deakcesji muzealiów. W myśl tego przepisu muzea państwowe i samorządowe mogą dokonywać zamiany, sprzedaży lub darowizny muzealiów po uzyskaniu pozwolenia ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Minister wydaje decyzję o charakterze uznanowym, tj. w razie zaistnienia uzasadnionego przypadku¹⁵. Przenoszenie własności muzealiów jest dopuszczalne, ale reglamentowane z zastrzeżeniem, że środki uzyskane z ich sprzedaży mogą być przeznaczone wyłącznie na uzupełnienie zbiorów muzeum¹⁶. W środowisku muzealników deakcesja muzealiów to temat kontrowersyjny. Część z nich twierdzi, że własność muzealiów nie powinna być przenoszona, ponieważ takie działanie pozostaje w sprzeczności z misją muzeum, której celem są gromadzenie i ochrona

dóbr. Przeciwnie zdanie mają muzealnicy uważający, że dynamika współczesnego świata zmusza muzea do powiększania kolekcji, wdrażania nowoczesnego modelu zarządzania zbiorami muzealnymi oraz pozyskiwania środków na działalność, w tym również rozwijania źródeł pozyskiwania tych środków¹⁷. W końcu wypada przypomnieć, że Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów dopuszcza zbycie przedmiotów ze zbiorów muzealnych, ale tylko po wszechstronnym zbadaniu ich znaczenia, charakteru i stanu prawnego. Co więcej, usunięcie jest niedopuszczalne, gdyby w jego wyniku miało dojść do utraty zaufania publicznego. To ostatnie zdanie ma szczególne znaczenie w obliczu niepewności rynku kryptowalut i problemów, jakie wiążą się z NFT. W takim razie może cyfrowe odpowiedniki dzieł powinny być traktowane jako muzealia i podlegać tym samym rygorom ustawowym, szczególnie w obliczu wspomnianego wyżej rozrastania się *metaverse*.

Opinie muzealników na temat tworzenia i sprzedaży NFT przez muzea¹⁸

W opinii muzealników NFT stanowią raczej przejściowy trend niż przyszłość sztuki, chociaż podkreślają ich istotność na rynku sztuki. Wyzwania, przed którymi stanęłoby muzeum, gdyby zdecydowało się na tworzenie NFT, dotyczyłyby, zdaniem muzealników, zapewnienia odpowiedniej infrastruktury i kadry, co obecnie w ich muzeach nie jest możliwe ze względu na braki finansowe utrudniające bieżące funkcjonowanie placówki, np. w zakresie digitalizacji zbiorów. W związku z tym zdecydowana większość muzealników nie widzi możliwości gromadzenia, udostępniania lub tworzenia NFT przez ich placówki, jednak uważa, że tworzenie NFT to dobry pomysł mogący stanowić dodatkowe źródło dochodu dla muzeum. Twierdzą, że *każde rozwiązanie promujące sztukę i wspierające jej rozwój jest dobre* oraz że *NFT wpisuje się w grupę gadżetów muzealnych*. Reszta sądzi, że jest to kontrowersyjne rozwiązanie, które w skrajnych przypadkach może zagrozić interesom muzeum.

Podsumowanie

Muzea światowe zainteresowane NFT początkowo ograniczyły się do realizacji zadań edukacyjnych, obecnie coraz więcej z nich angażuje się w pozyskiwanie, wystawianie, tworzenie i ich sprzedaż. Niezależnie od tego, czy NFT jest przejściowym trendem, czy przyszłością sztuki, nie można ignorować jego obecności i rosnącej popularności oraz potencjału, jaki ze sobą niesie dla kreacji artystycznej, praktyki muzealnej i modelu biznesowego tych instytucji.

Dla wielu placówek pierwszym działaniem związanym z NFT może być przygotowanie programu prezentującego jego podstawowe założenia oraz stworzenie przestrzeni do wymiany opinii na ten temat. Może to pomóc w podjęciu decyzji co do stopnia zaangażowania się w ten trend, a także zaprezentować placówkę jako miejsce nowoczesne, starające się nadążyć za nowościami ze świata sztuki. Skorzystaliby na tym i pracownicy, i publiczność. O tym, że konieczna jest edukacja na temat NFT w celu wskazania np. różnicy między dziełem a jej nośnikiem cyfrowym lub zabezpieczeniem i że jest to problematyka skomplikowana, świadczyć mogą stosowane w odpowiedziach w ankietach skróty myślowe, np. że NFT to sztuka cyfrowa.

Muzea, które zdecydują się na tworzenie NFT, będą musiały zastanowić się nad możliwościami rozwoju infrastruktury koniecznej do przechowywania NFT, nawiązaniem współpracy z partnerem technicznym, poszukiwaniem funduszy na takie projekty oraz odpowiednim przeszkoleniem kadry. Problemy takie jak duża emisja śladu węglowego, niestabilność i brak przejrzystości rynku kryptowalut, brak regulacji prawnych – kwestie prawnoautorskie w odniesieniu do NFT to dopiero początek dyskusji, bardzo ważnej z perspektywy wchodzenia w NFT instytucji kultury (z różnych pobudek). Nie bez znaczenia są także objęcie w 2021 r. ustawą o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy i finansowaniu terroryzmu podmiotów z rynku sztuki¹⁹ oraz działalność w zakresie walut wirtualnych, które stanowią podstawowy środek rozliczeń na tzw. giełdach NFT. Uregulowania prawne dotyczące łańcucha bloków także są na etapie *wykształcania się zwyczajów, a także istotnej ich standaryzacji [...] i trudno przewidzieć kierunek rozwoju tej technologii*²⁰.

Również trudności w znalezieniu zaufanych (sprawdzonych) partnerów technicznych czy koszt takiej współpracy najczęściej podaje się jako powody niechęci muzeów do NFT²¹. Może ona również wynikać z panującego w muzeach tradycjonalizmu i braku możliwości finansowych dla rozwoju cyfrowego. Muzea nie chcą podejmować ryzyka, które mogłoby niekorzystnie wpłynąć na ich wizerunek. Obecnie reprodukcje cyfrowe dzieł sztuki w postaci niewymiennych tokenów zrównywane są z ich materialnymi odpowiednikami, chociaż stanowią ich dokładne powtórzenie. Taki zabieg może prowadzić do zmiany postrzegania wartości dzieła, już nie jako autentyczności materiału, czy jego historycznego bądź religijnego znaczenia. Sprzedając własność cyfrową NFT i tym samym walidując ich wartość, muzea, jako instytucje cieszące się zaufaniem i autorytetem, przyczyniają się do zatarcia granicy pomiędzy oryginałem a reprodukcją.

Streszczenie: NFT zyskały ogromną popularność w 2021 r. i znalazły się w kręgu zainteresowań światowych muzeów, które borykają się z trudnościami finansowymi wywołanymi przez pandemię COVID-19. Tworzenie NFT na podstawie muzealiów i ich sprzedaż na rynku międzynarodowym dla muzeów może być jednym ze sposobów na pozyskanie dodatkowych funduszy na działalność tych instytucji. Celem opracowania jest analiza wyzwań i możliwości dotyczących tworzenia i sprzedaży NFT przez muzea, uwzględniając art. 9

Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach. W artykule wskazano na wybrane szanse i wyzwania, takie jak: niestabilność wartości kryptowaluty, zainteresowanie zwiedzających daną tematyką czy relacja prawa własności NFT do prawa własności muzealiów oraz wymogi sprzętowe i kadrowe, z którymi muzeum musi się zmierzyć przed podjęciem ostatecznej decyzji. Przybliżone zostały również opinie na ten temat, pozyskane w ramach badania sondażowego przeprowadzonego we wrześniu 2022 r.

Słowa kluczowe: NFT, niewymienny token, prawo własności NFT, tworzenie NFT przez muzea, sprzedaż NFT przez muzea, działalność gospodarcza prowadzona przez muzeum.

Przypisy

- ¹ LegalTech. *Czyli jak bezpiecznie korzystać z narzędzi informatycznych w organizacji, w tym w kancelarii oraz dziale prawnym*, D. Szostek (red.), Warszawa 2021, s. 42.
- ² Problematyka gromadzenia, wystawiania i edukacji na temat NFT, tj. zadań określonych w art. 2 u.m., jest przedmiotem innego opracowania autorki, dlatego została tutaj pominięta.
- ³ Korespondencja e-mailowa z Muzeum Narodowym w Warszawie.
- ⁴ P. Stec, *Komercjalizacja muzealiów*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 212-221.
- ⁵ E. Sharpe, J. Da Silva, *Visitor Figures 2020: Top 100 Art Museums Revealed as Attendance Drops by 77% Worldwide*, „The Art Newspaper” 30 III 2021, <https://www.theartnewspaper.com/analysis/visitor-figures-2020-top-100-art-museums> (dostęp: 10.10.2022).
- ⁶ Zob. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-muzeow-w-2020-roku,12,4.html> (dostęp: 10.10.2022).
- ⁷ G.K. Adams, *Redundancies and Reduced Opening Hours at Science Museum Group Sites* <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/11/redundancies-and-reduced-opening-hours-at-science-museum-group-sites/> (dostęp: 10.10.2022).
- ⁸ R. Atkinson, *Tate to Cut 120 Jobs to 'Survive Crisis'*, <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/12/tate-to-cut-120-jobs-to-survive-crisis/> (dostęp: 10.10.2022).
- ⁹ Y. Jung, *Current use cases, benefits and challenges of NFTs in the museum sector: toward common pool model of NFT sharing for educational purposes*, „Museum Management and Curatorship” 2022, s. 6; B. Grosvenor, *The British Museum demeans itself by selling its works as NFTs – and will probably live to regret it*, „The Art Newspaper” 2 IX 2022, <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/09/the-british-museum-demeans-itself-by-selling-its-works-as-nfts-and-will-probably-live-to-regret-it> (dostęp: 10.10.2022).
- ¹⁰ A.S.V. Radermecker, V. Ginsburgh, *Questioning the NFT „Revolution” within the Art Ecosystem*, „Arts” 2023, t. 12 (1), nr 25, s. 12.
- ¹¹ Zob. <https://euroweeklynnews.com/2022/07/09/italian-government-prohibits-sale-of-nfts-of-italian-renaissance-paintings/> (dostęp: 10.10.2022).
- ¹² E. Nieto Mcavoy, J. Kidd, *Crypto Art and Questions of Value. A Review of Emergent Issues*, 2022, s. 12-13.
- ¹³ Hologramy służą jako pomoc naukowa podczas lekcji muzealnych w Imperial War Museum czy Science Museum w Londynie.
- ¹⁴ F. Valeonti et al., *Crypto Collectibles, Museum Funding and OpenGLAM: Challenges, Opportunities and the Potential of Non-Fungible Tokens (NFTs)*, „Applied Sciences” 2021, nr 11, s. 3.
- ¹⁵ P. Antoniak, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2012, s. 139. Jest to wyraz litery 2.16. ustalonej w Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów.
- ¹⁶ I. Gredka-Ligarska, *Komentarz do art. 23*, w: Z. Cieślik, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, I. Gredka-Ligarska, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 325.

- ¹⁷N. Fyderek, W. Szafrąński, *Sprzedaż muzealiów – niewykorzystana szansa czy brak konieczności*, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3, A. Jagielska-Burduk, W. Szafrąński (red.), Poznań 2014, s. 11.
- ¹⁸Opracowane na podstawie ankiety internetowej skierowanej w wrześniu 2022 r. do 130 muzeów znajdujących się w Państwowym Rejestrze Muzeów. Zapytano muzealników, co wiedzą na temat NFT, czy ich zdaniem jest to przejściowy trend, czy przyszłość sztuki oraz czy widzą możliwości wykorzystania NFT w swoich muzeach i czy zostały one na to odpowiednio przygotowane. Nadane odpowiedzi są niezwykle cenne, należy zastrzec jednak, że niewielka ich liczba (20) uniemożliwiła próbę ukształtowania pewnych generalizacji.
- ¹⁹W. Szafrąński, *Nowe regulacje dotyczące przeciwdziałania praniu pieniędzy w obrocie dziełami sztuki. Między implementacją V AMLD a rozwiązaniem systemowym*, „Santander Art and Culture Law Review” 2021, nr 1, s. 67.
- ²⁰D. Szostek, *Blockchain a prawo*, Warszawa 2018, s. 9, 24.
- ²¹Y. Jung, *op. cit.*, s. 8 i n.

Bibliografia

- Adams Geraldine Kendall, *Redundancies and Reduced Opening Hours at Science Museum Group Sites*, <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/11/redundancies-and-reduced-opening-hours-at-science-museum-group-sites/> (dostęp: 10.10.2022).
- Antoniak Patrycja, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2012.
- Atkinson Rebecca, *Tate to Cut 120 Jobs to 'Survive Crisis'*, <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/12/tate-to-cut-120-jobs-to-survive-crisis/> (dostęp: 10.10.2022).
- Fyderek Natalia, Szafrąński Wojciech, *Sprzedaż muzealiów – niewykorzystana szansa czy brak konieczności*, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3, Alicja Jagielska-Burduk, Wojciech Szafrąński (red.), Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 11-51.
- Gredka-Ligarska Iwona, *Komentarz do art. 23*, w: Ziemowit Cieślak, Paulina Gwoździewicz-Matan, Irena Lipowicz, Andrzej Matan, Kamil Zeidler, Iwona Gredka-Ligarska, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2021, s. 324-337.
- Grosvenor Bendor, *The British Museum demeans itself by selling its works as NFTs – and will probably live to regret it*, „The Art Newspaper” 2 IX 2022, <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/09/the-british-museum-demeans-itself-by-selling-its-works-as-nftsand-will-probably-live-to-regret-it> (dostęp: 10.10.2022).
- Jung Yuha, *Current use cases, benefits and challenges of NFTs in the museum sector: toward common pool model of NFT sharing for educational purposes*, „Museum Management and Curatorship” 2022.
- LegalTech. Czyli jak bezpiecznie korzystać z narzędzi informatycznych w organizacji, w tym w kancelarii oraz dziale prawnym*, Dariusz Szostek (red.), Wydawnictwo C.H.Beck, Warszawa 2021.
- Nieto Mcavoy Eva, Kidd Jenny, *Crypto Art and Questions of Value. A Review of Emergent*, AHRC Policy and Evidence Centre, 2022.
- Radermecker Anne-Sophie V., Ginsburgh Victor, *Questioning the NFT „Revolution” within the Art Ecosystem*, „Arts” 2023, t. 12 (1), nr 25.
- Sharpe Emily, Da Silva José, *Visitor Figures 2020: Top 100 Art Museums Revealed as Attendance Drops by 77% Worldwide*, „The Art Newspaper” 30 III 2021, <https://www.theartnewspaper.com/analysis/visitor-figures-2020-top-100-art-museums> (dostęp: 10.10.2022).
- Stec Piotr, *Komercjalizacja muzealiów*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 212-221.
- Szafrąński Wojciech, *Nowe regulacje dotyczące przeciwdziałania praniu pieniędzy w obrocie dziełami sztuki. Między implementacją V AMLD a rozwiązaniem systemowym*, „Santander Art and Culture Law Review” 2021, nr 1, s. 61-82.
- Szostek Dariusz, *Blockchain a prawo*, Wydawnictwo C.H.Beck, Warszawa 2018.
- Valeonti Foteini et al., *Crypto Collectibles, Museum Funding and OpenGLAM: Challenges, Opportunities and the Potential of Non-Fungible Tokens (NFTs)*, „Applied Sciences” 2021, nr 11, s. 1-19.

Netografia

- <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-muzeow-w-2020-roku,12,4.html> (dostęp: 10.10.2022)
- <https://euroweeklynws.com/2022/07/09/italian-government-prohibits-sale-of-nfts-of-italian-renaissance-paintings/> (dostęp: 10.10.2022)

dr Olivia Rybak-Karkosz

Doktor nauk prawnych, historyk sztuki. Adiunkt w Instytucie Nauk Prawnych w Zespole Badań Kryminalistycznych na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W pracy naukowej zajmuje się m.in. ekspertyzą pismoznawczą, kryminalistycznymi aspektami przestępstw przeciwko dziełom sztuki, badaniem autentyczności sygnatur artystycznych oraz grafiki artystycznej; olivia.rybak@us.edu.pl.

Word count: 3 446; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 17

Received: 01.2023; **Reviewed:** 05.2023; **Accepted:** 05.2023; **Published:** 06.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.7143

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

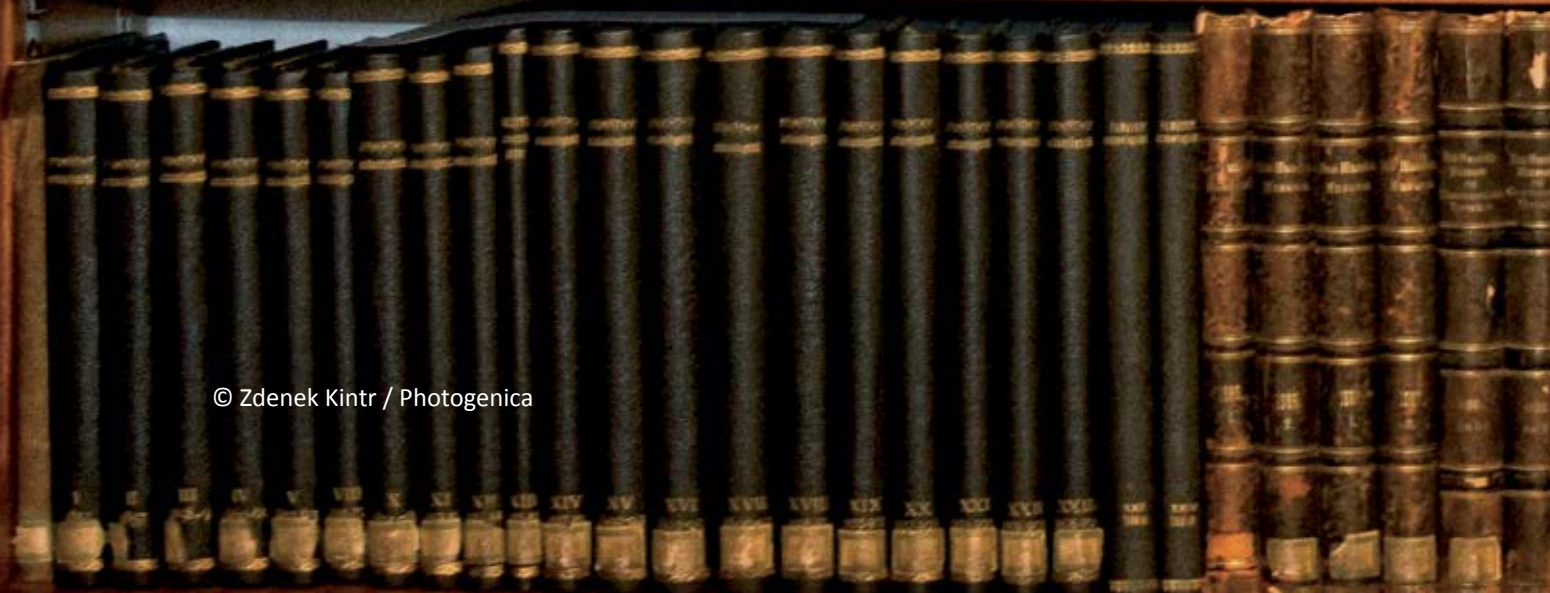


The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Rybak-Karkosz O.; TWORZENIE I SPRZEDAŻ NFT JAKO SZANSA I WYZWANIE DLA WSPÓŁCZESNYCH MUZEÓW. Muz., 2023(64): 68-73

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>



RECENZJE I OMÓWIENIA

reviews and discussions



MUZEUM KRAKOWA. O KSIĄŻCE MICHAŁA NIEZABITOWSKIEGO

THE MUSEUM OF KRAKOW. ON THE BOOK BY MICHAŁ NIEZABITOWSKI

Michał F. Woźniak

Katedra Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID 0000-0002-6923-1910

Abstract: The Museum of Krakow, until recently the Historical Museum of the City of Krakow, ranks among the largest Polish museums, not only within the group of municipal museums. It boasts an exceptionally developed infrastructure and a high number of thematic branches, as well as multifaceted operations. The analysed monograph, authored by the Museum's current Director, presents a long and tedious, albeit systematic process of the Museum's development over the period of more than a hundred years within the context of numerous external

conditionings, with the emphasis on the Museum's role and importance for the city community and for its culture. Underlining the obvious advantages of the book and its sizeable factual value, as well as balanced opinions, the reviewer, however, observes its certain defaults and deficiencies, while also formulating a number of more general views going beyond the very matter of the book-related review. The extensive publication in question certainly encourages such an approach, this unquestionably adding another to its merits.

Keywords: Museum of Krakow, monograph, history and development of the Museum's operations and accomplishments, importance of a city museum.

Michał Niezabitowski, *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa 1899–1996–2019*, Muzeum Krakowa, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 2021, ss. 744 + liczne nienumerowane ilustracje w tekście*

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, obecnie noszące nazwę Muzeum Krakowa¹, należy do największych muzeów w tym mieście, nieutyskującym chyba zbyt na brak instytucji muzealnych – aczkolwiek potrzeby w tym zakresie ciągle rosną, jak również na mapie muzealnej całego kraju. Muzeum wszakże powstawało w pewnym niezbyt pospiesznym procesie, rozwijało się zrazu wolno, z wieloma problemami, acz konsekwentnie, osiągając obecnie status pewnego koncernu muzealnego złożonego z 21 jednostek. Poszczególne oddziały, działy, filie (różnie nazywane) funkcjonują w oddzielnych

budynkach, często o wartości samej w sobie w skali nie tylko krakowskiej (wieża ratuszowa, Barbakan, Stara Synagoga, by wymienić jedne z najbardziej znanych), o oddzielnej i sprecyzowanej tematyce (mówiąc modnie – różnie sprofilowane). Mają one zatem pozycję niejako autonomiczną, oczywiście nie w sensie organizacyjnym, ale tu wkraczamy w kwestie zarządcze. Z perspektywy zwiedzającego podziemia Rynku Głównego czy Fabrykę Emalia Oskara Schindlera (czyli Kraków w czasach okupacji, wraz z losem miejscowych i nie tylko Żydów) mogą zdawać się odrębnymi instytucjami muzealnymi

podejmującymi się narracji o przeszłości w postaci pogłębionej i przystępnej, atrakcyjnej zarazem.

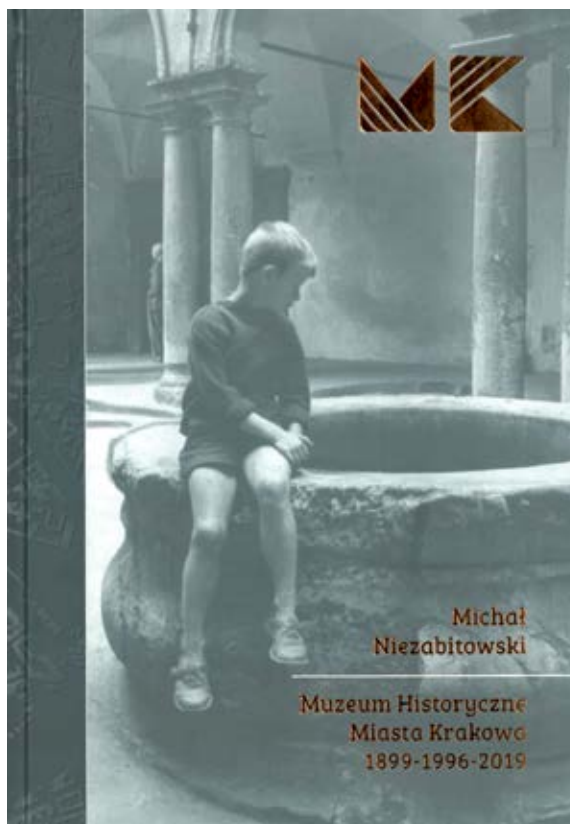
Muzeum, jego kolejni dyrektorzy i zespoły pracowników stan ten osiągnęli stopniowo i zwykle z niemałym wysiłkiem. Uważna lektura książki Michała Niezabitowskiego pozwala czytelnikowi zrekonstruować ten proces, uświadomić sobie niełatwe warunki funkcjonowania i wnikać w trudy realizacji. Warto mieć to na uwadze, obserwując dzisiejszy sukces organizacyjny.

Książka budzi respekt – swą objętością (kto nie wierzy, niech spróbuje dźwignąć) i swoją zawartością, jako dobrze udokumentowane kompendium wiedzy o historii Muzeum i jego roli, z próbą syntetycznego opracowania dziejów, z obfitymi załącznikami źródłowymi. Oparta jest w dużej mierze i w swoim zasadniczym trzonie na przedłożonej przez Niezabitowskiego w 2019 r. dysertacji doktorskiej *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa w latach 1945–1996*². Przy niezbyt poręcznym, ale pojemnym formacie A4 liczy 744 strony, na dobrym jakościowo papierze zapewniającym właściwe parametry druku, choć o ciężarze nieułatwiającej lektury. Przy czym lektura ta, jeśli miałaby być dokładna, jest wymagająca, zwłaszcza z powodu gęszczy informacji. Pomimo nazywania jej przez Autora syntezą dziejów krakowskiego Muzeum, jej podstawową wartość stanowi obszerny zasób faktograficzny. Owszem, poddany uporządkowaniu, systematyzacji, zaopatrzonej w elementy ocenne i rekapitulujące. Ponad połowę objętości zajmują bowiem wszelkiego rodzaju zestawienia, aneksy i dokumenty.

Zasadnicza część tekstowa liczy, nie uwzględniając okolicznościowych wstępów, bez mała 300 stron (dokładnie 298; trudności w sumowaniu sprawiają [graficznie interesujące] wacaty pomiędzy rozdziałami, których nie zawsze można pominąć; wliczam w owe sumaryczne zestawienia oczywiście ilustracje stanowiące niezbędne uzupełnienie książki). Ilustracji, zwykle dobrej jakości, pomimo archiwalnej proveniencji większości, zamieszczono sporo; wiele z nich jest archiwalnych, czasem małego formatu, łamane w blok tekstu, czasem całostronicowe. Trudność z ich porachowaniem sprawia brak numeracji. To zasadniczy mankament przede wszystkim w kontekście ewentualnego ich przywoływania; trzeba by to czynić przez podawanie strony, co wydłuża i niepotrzebnie komplikuje. Choć to oczywiście drobny, niemniej usterek edytorski jest niestety więcej, o czym w dalszej części tego tekstu.

Trzon książki stanowią dwie części składające się z wielu rozdziałów, w których na łącznie 263 stronach przedstawione są dzieje Muzeum. Pierwsza (III. *Res gestae*. Dzieje), podzielona na sześć rozdziałów, prezentuje ujęcie chronologiczne. Druga zaś (IV. *Opera*. Dzieła), składająca się z czterech rozdziałów, poświęcona jest głównym – zdaniem Autora – zagadnieniom funkcjonowania instytucji muzealnej.

Te dwie główne części książki poprzedzone zostały znacznie krótszymi częściami opatrzonymi cyframi rzymskimi I i II, o charakterze wprowadzającym (analogicznie jak we wspomnianej dysertacji), zajmującymi wraz ze stronami tytułowymi i ilustracjami zaledwie 17 stron. Przeznaczone są one odpowiednio na stan badań oraz historyczny zarys muzealnictwa, w tym na uwagi o charakterze i specyfice muzeów miejskich. Ta nadzwyczaj zwięzła część, pomieszczona na niespełna sześciu stronach tekstu, podzielona aż na pięć króciutkich podrozdziałów, niewątpliwie przydatna w dysertacji, tutaj powinna chyba zostać wyeliminowana bądź też rozbudowana, by



z kolei uniknąć zbytnich uproszczeń i uogólnień. Książka nie ma przecież charakteru popularnonaukowego (choćby przez rozbudowane aneksy źródłowe) i niezbyt nadaje się do czytania w kawiarni, pociągu czy podczas leżącego odpoczynku w domu czy na plaży, tak z uwagi na jej charakter, wykład treści, jak i na okazałe dymensja.

W części III, tej z prezentacją chronologiczną, poszczególnym rozdziałom dotyczącym działalności w wydzielonych okresach historycznych Autor nadał tytuły łacińskie (identycznie jak w dysertacji), podnoszące erudycyjny kształt tekstu i uniwersalny charakter omawianej materii. Zatem, po kolei, rozdziały te noszą nazwy: *Origo*, *Puerita*, *Libertas*, *Per aspera*, *Accrescere*, *Maturitas*, czyli: trudne „początki” wiodące do mozolnego „ucierania się idei powstania miejskiego muzeum historycznego; „dzieciństwo” od 1899 do 1945 r. („wiek chłopięcy”), podczas którego muzeum było tylko niesamodzielną częścią Archiwum Aktów Dawnych; to jakby czas spędzony w domu rodzicielskim ze wszystkimi pozytywnymi i mniej szczęśliwymi okolicznościami; „wolność”, w rozumieniu osiągniętej samodzielności, instytucjonalnej autonomii, okres bardzo krótki trwający do upaństwowienia w 1949; „przez trudy” – kontynuacja budowania właściwych podstaw instytucji do roku 1962; „wzrost” po rok 1973; wreszcie „dojrzałość” obejmująca ponad dwadzieścia kolejnych lat, do roku 1996. Jeśli spojrzeć na aktualny stan Muzeum, choćby pod względem ilościowym (21 oddziałów, 331 pracowników, 95 486 pozycji inwentarzowych muzealiów³, frekwencja 1 335 760 osób, budżet (dotacja + przychody własne) w wysokości 42 899 641 PLN; to stan na koniec 2019 r., przywołany tutaj na podstawie zamieszczonego w książce „Kalendarium” (s. 421). W 1997 r. Muzeum

wykazywało odpowiednio: 8 oddziałów, 121 pracowników, 86 446 pozycji inwentarzowych, a frekwencja wynosiła 132 063 osoby. Jak zatem należałoby nazwać ten gwałtowny i ciągły wzrost po 1996 r., już po osiągniętej „dojrzałości” (choć – przynajmniej z ubolewaniem – w zakresie zbiorów już nie tak imponujący). Trzeba będzie kolejne okresy i daty przyrównywać do żywotów mitycznych, a nie taki z pewnością był zamysł Autora. Nie sądzę też, by myślał o starości i uwiędnięciu swojej kwitnącej instytucji.

Część IV zawiera omówienie problemowe w podziale na podstawowe zagadnienia pracy muzealnej. Są to: działalność edukacyjna („Pokaż mi a będę umiał”); działalność zbiorotwórcza, nazywana w książce kolekcjonerską („Ujarzmianie pamięci”); działalność wystawiennicza („Historia dobrze opowiedziana”); działalność naukowo-badawcza wraz z aktywnością wydawniczą („Żywe ognisko”). Trzeba przyznać, że tytuły owe są plastyczne i metaforyczne zarazem, a przy tym trafne (może z wyjątkiem ostatniego...). Charakterystyczne (dlaczego, o tym za chwilę), że w wersji wcześniejszej, przedłożonej jako dysertacja doktorska, obroniona przez Autora krótko przed zredagowaniem omawianej książki, zabrakło dwóch z tych rozdziałów, mianowicie drugiego i czwartego. Zatem opis i analiza działań Muzeum skoncentrowana została tam na działalności edukacyjnej i wystawienniczej, czyli szeroko pojętej upowszechnieniowej, na nawiązywaniu relacji z widzem, na trosce o zadowolenie zwiedzającego, odbiorcy. Tradycyjna funkcja muzeum schodzi na dalszy plan.

Już po obszernym „Kalendarium najważniejszych wydarzeń, obejmującym lata 1996–2019” (cz. V na 127 stronach) pomieszczony został krótki rozdział (jako cz. VI, na siedmiu stronach, a dziewięciu – licząc także kartę tytułową) o charakterze podsumowania, zawierającego także pewne spostrzeżenia dotyczące przyszłości.

Wreszcie czas na wspomniane już załączniki: bibliografia (jako cz. VII), aneksy z różnymi danymi i zestawieniami o charakterze statystycznym – systematyka kolekcji, wykaz pracowników (tu znalazły się odrębny wykaz byłych pracowników do 2019 r. oraz dodatkowa lista aktualnych pracowników według stanu na 1 stycznia 2020 r.), obszerny, budzący podziw wykaz wystaw, równie imponująca bibliografia wydawnictw własnych Muzeum, wykazy frekwencji (wszystko doprowadzone do 2019 r.) oraz zestawienia działów i oddziałów wraz z nazwiskami osób kierujących za lata 1951–1996. Ostatnią, dziewiątą częścią książki są załączniki źródłowe, w tym uchwały rady miejskiej, zarządzenia prezydenta, protokoły przejęcia Muzeum, a na koniec niejako w nawiązaniu do cz. VI *Pro Futuro* przemówienie dyrektora na sesji Rady Miasta Krakowa 11 grudnia 2019 r. Rysuje on w tej mowie opartą na przeszłych doświadczeniach antropologicznie umocowaną wizję funkcjonowania Człowieka i Muzeum w przyszłości. Razem te aneksy i załączniki zajmują 287 stron. Całość zamykają indeks osobowy (niestety, częściowy, nieobejmujący aneksów i załączników źródłowych) oraz wykaz skrótów, rzecz w każdej publikacji naukowej niezbędna. Recenzent przywiązany jest do pozostałych rodzajów indeksów – rzeczowego i topograficznego – i sam chętnie z nich korzysta, poszukując istotnych informacji; ich tworzenie byłoby może w tej konkretnej książce dość karkołomne, przecież mają one niewątpliwe i zdecydowanie trudne do przecenienia zalety.

Chronologiczną narrację Autor podzielił na rozdziały odpowiadające poszczególnym okresom w dziejach Muzeum,

przy czym daty graniczne wyznaczone są przez wydarzenia istotnie wpływające na działalność, możliwości rozwojowe, osiągnięcia, zmiany form funkcjonowania czy wiodące treści. Narracja urywa się na roku 1996, natomiast do 2019 (są to dwie z trzech dat granicznych określonych w podtytule książki) doprowadzone zostało kalendarium, obejmujące zatem te lata, które pozbawione są porządkującej i wartościującej narracji odautorskiej. Ta zasadnicza dla układu tej wielkiej księgi decyzja o wprowadzeniu cezury wewnętrznej została wprawdzie wspomniana we Wstępie (s. 20), jednak trochę ginie ona w natłoku innych informacji; dotyczy przecież kluczowego założenia w zakresie konstrukcji książki i przyjętej metody. Autor słusznie obawia się zbyt dużego wpływu oceny subiektywnej w opinii dotyczącej procesów, na które bezpośrednio wpływał, którymi zarządzał, a ma też świadomość, że relacja o czasach wcześniejszych w sposób nieunikniony zabarwiona jest emocjonalnym stosunkiem z instytucją, z którą związany jest przez całe swoje życie zawodowe. To, że autor książki o dziejach muzeum jest jednocześnie jego dyrektorem, ma swój niewątpliwy walor, choć niesie ograniczenie i zagrożenie. W 1996 r. Michał Niezabitowski awansował w hierarchii wewnętrznej, przechodząc do średniego zespołu kierowniczego. Został wówczas kierownikiem jednego z głównych działów – naukowo-oświatowego, a 1 stycznia 2004 r. objął stanowisko dyrektora, którą to funkcję sprawuje w dalszym ciągu; jest zatem jednym z najdłużej urzędujących dyrektorów polskich muzeów. To w istocie główny powód przerwania toku narracji, powód osobisty.

Wszakże Autor uzasadnia swą decyzję w dużej mierze przełomowym dla polskiego muzealnictwa uchwaleniem Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach. Weszła ona w życie dopiero po trzech miesiącach, a jej skutki dały się w większej mierze odczuć jeszcze później⁴. Przy wyznaczeniu granic wydzielonych okresów dziejowych została uwzględniona także wcześniejsza ustawa, z 1962 r., choć wpływ obu tych aktów prawnych na bezpośrednie funkcjonowanie muzeum nie jest aż tak decydujący. Przy ustalaniu periodyzacji Muzeum jako przełomowe wydarzenie uznawane jest nadanie nowego statutu w 1975 r., podczas gdy instytucja otrzymywała wielokrotnie nowe lub znowelizowane statuty, których nadanie nie pociągnęło takich decyzji edytorskich, a przecież ich znaczenie było niezmiernie istotne dla funkcjonowania Muzeum (jak statuty z 1986 i 1995 r.). Upaństwowienie muzeum w grudniu 1949 stanowi – słusznie – cezurę, ale ponowne przejęcie przez lokalną administrację (początkowo tylko częściowe, później dopiero całkowite, czyli w dwuetapowym procesie) ani znaczący rozwój funkcji samorządu po 1989 r., prowadzący w rezultacie do pełnego upodmiotowienia Muzeum jako instytucji gminy miasta Krakowa, takiego odzwierciedlenia nie otrzymały⁵.

Wyznaczone okresy (przyjęte daty graniczne, podziały) nie pokrywają się też z kadencjami poszczególnych dyrektorów, z reguły urzędujących przez dłuższy czas pozwalający na odciśnięcie stylu pracy i własnej osobowości na profilu zarządzanej instytucji. Sam Autor, kilkakrotnie charakteryzując sylwetki dyrektorów, różnicuje ich metody działania, preferencje i rezultaty podejmowanych decyzji. Trzeba przy tym przyznać, że czyni to z klasą. Kryteria zatem każdorazowo inne. Może to dobrze, gdyż różne czynniki wpływały na przebieg procesu rozwoju Muzeum. Autor ma w tym dowolność decyzyjną, pod warunkiem wszelako, że przyjmowane

kryteria i oceny są możliwe do intersubiektywnie sprawdzalnego zweryfikowania. Ponadto pewne procesy, jak rozwój samorządności w latach 90. XX w., były długotrwałe, zatem dość trudno przyjąć jeden wyraziście uchwycony, konkretny moment czasowy. To samo wszakże można powiedzieć o ustawie z 1996 r., której znaczenie ujawniło się dopiero lata później. Niemniej niepokoi wybór jako wydarzenia granicznego owego roku 1996, który jest oczywiście w pewnym sensie faktem obiektywnym, jednak o wymiarze jak najbardziej subiektywnym.

Daje się też zauważyć pewien brak zarysowania roli osób i instytucji opiniotwórczych, miejskich elit, poza najwcześniejszym okresem tworzenia Muzeum, wsparcia ze strony innych instytucji, tworzenia sieci instytucji muzealnych. Faktografia przeżyła nad zarysowaniem pozycji Muzeum w pejzażu kulturalnym Krakowa. Zarazem Autor, będąc czynnym muzealnikiem, dużą wagę przykładając do praktycznych uwarunkowań w funkcjonowaniu Muzeum, czego z kolei zbyt często nie dostrzegają badacze akademicy. Nie zapomina przy tym o znaczeniu czynników administracyjnych i uwarunkowaniach politycznych.

Kolejność rozdziałów w cz. IV „*Opera. Dzieła*” jest może mało zauważalna, ale istotna i charakterystyczna dla postawy Autora. W pierwszej kolejności omawia działalność edukacyjną, potem „kolekcjonerską”, dalej wystawienniczą i wreszcie naukową; przy czym pamiętajmy, że w wersji dysercyjnej kwestia kształtowania zbiorów i naukowego ich opracowania została pominięta. Akcent padał i pada zdecydowanie na udostępnianie i relacje z publicznością, na „opowieść” o Krakowie (np. „gmach opowieści o mieście”, s. 110). To zresztą przewija się także w innych rozdziałach, choćby przy omawianiu sylwetki Jerzego Dobrzyckiego i kilkunastokrotnie podkreślanie jego niestrudzonej działalności popularyzatorskiej. Przejawia się też w nieco dyskredytującym podsumowaniu dyrektora Sławomira Wojaka, z jego pasją budowania zbiorów (tak przynajmniej to odebrałem, może też w sposób nieco tendencyjny i przewrażliwiony). Zresztą spotkał się on (Wojak) z przyganą – owszem, delikatnie wypowiedzianą, dotyczącą jego wykształcenia jako historyka sztuki, a nie „właściwego” historyka (rasowego?). Zapominając, że ten pierwszy jest też historykiem, który wszakże pracuje na źródłach materialnych i poza ocenami estetycznymi części, zwłaszcza w muzeum o charakterze historyczno-kulturowym, zajmując się zabytkami, przeróżnymi artefaktami.

Muzeum miejscem opowieści o przeszłości; ta narracja jednakże oparta jest na obiektywnie istniejących źródłach materialnych. Zatem ich właściwy w muzeum dobór, ich staranne rozpoznanie i wnikliwe opracowanie stanowią sukces każdej dalszej działalności – wystawienniczej, wydawniczej i popularyzatorskiej. Owszem, muzeum jest instytucją edukacyjną, ale szczególnego rodzaju. Bazuje na edukacji permanentnej i indywidualnej, edukacji opartej na wyborze, nie zaś na przymusie. Zaznaczane powyższe sfery działania, a należy dodać jeszcze obchodzenie się ze zbiorami wraz z wszelkimi procedurami oraz troskę, ingerencje i działania

konserwatorskie, stanowią o istocie muzeum; łącznie, we wzajemnym spleceniu, a nie rozdzielnie, przy wyróżnieniu jednej z nich. W centrum uwagi każdego muzeum jest widz, ale także, wyjściowo nawet przede wszystkim – muzealium, rzecz. Rzeczy, wokół których buduje się narrację.

Należy pamiętać jeszcze i o tym, że zbiory publiczne, zbiory muzealne służą jako zasób źródeł materialnych do prowadzenia badań naukowych; trochę zatem podobnie do uniwersytetu, którego aktywność daleko nie wyczerpuje się w prowadzonym procesie dydaktycznym; są one również instytucjami naukowymi, a ich – mówiąc w wielkim skrócie – specyfika i istotowa tożsamość polegają na spleceniu tych dwóch sfer.

Problem to aktualnie mocno dyskutowany – do czego w muzeum służą zbiory. Oczywiście tradycyjnie stanowisko nadrzędności gromadzonych zabytków, dostępności raczej elitarnej do badań i dla publiczności o dużej stosunkowo wiedzy uprzedniej, jest nie do utrzymania. Ale też stanowisko sprowadzające się do koncentracji wyłącznie na widzu czy wokół widza może przynieść osłabienie działań wokół uzupełniania zbiorów i tworzenia nowych zasobów – tak pod względem ilościowym, jak tematycznym. Zatem czy muzea zbierają rzeczy, opracowują, zabezpieczają, udostępniają etc. celem zachowania zasobu dziedzictwa i informowania społeczeństwa o środowisku i osiągnięciach cywilizacyjnych, czy też muzea nastawiają się na informowanie, gromadząc w tym celu rzeczy, które są funkcjonalnie podporządkowane.

Michał Niezabitowski chętnie podkreśla unikatowość Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. I ma w tym sporo racji. Ale też każde muzeum jest unikatowe, każde ma inny profil, program, zbiory, pracowników, prowadzi różne badania, inaczej współpracuje ze społeczeństwem, z odbiorcami. Nie mogę pominąć jeszcze jednej bardzo ważnej konstatacji Autora, o znaczeniu muzeów dla nauk historycznych i dla badań pamięci. Podkreślę nawet mocniej – pamięć jest zawodna, ulotna, łatwo może poddawać się manipulacji i łatwo też może ulegać wyparciu i przeinterpretowaniu. Muzea zaś zawsze pracowały, pracują i powinny pracować z artefaktami obiektywnie istniejącymi, z pamiątkami (pozostałościami) z przeszłości, jako nośnikami pamięci. To zawsze uczy pokory, pozwala na przyzwarcie do źródeł.

Na koniec wracam do jednego z podstawowych dzisiaj zagadnień. Czy muzeum powinno gromadzić zbiory tylko lub przede wszystkim po to, by snuć opowieść. Istotnie, muzeum winno myśleć o przyszłości, będąc zakorzenionym w przeszłości. Powtarzamy to od ponad dwustu lat. Opowieści mogą być różne, w różnym czasie i w różnych sytuacjach, w odpowiedzi na różne potrzeby. Muzealia nie powinny być uzależnione od określonego rodzaju opowieści. Powinny umożliwiać różne formy i treści, a to będzie wykonalne tylko poprzez tworzenie w miarę rozbudowanych zbiorów, nawet jeśli chwilowo będą tylko niebywale sporadycznie wykorzystywane czy też sprawiać wrażenie zbędnych. Trudno mi się wpisywać w taką alternatywę. Muzealia nie są tylko po to, by snuć opowieść, i odwrotnie – publiczność nie jest tylko po to, by kontemlować wyrwane z kontekstu artefakty.

Streszczenie: Muzeum Krakowa, do niedawna Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, należy do największych polskich instytucji muzealnych, nie tylko w grupie muzeów municypalnych. Charakteryzuje się szczególnie rozbudowaną infrastrukturą i wielością tematyzowanych oddziałów oraz wielostronną działalnością. Omawiana monografia – autorstwa obecnego dyrektora – ukazuje długi i mozolny, acz systematyczny proces rozwoju tego muzeum w ponad stuletnim procesie historycznym, w kontekście licznych

uwarunkowań zewnętrznych, z podkreśleniem jego roli i znaczenia dla społeczności miasta i dla jego kultury. Recenzent, podkreślając ewidentne zalety książki i jej duży walor faktograficzny oraz prezentowanie przez jej autora wyważonych ocen, zauważa pewne mankamenty i usterki, a także formułuje szereg sądów natury ogólniejszej, wykraczającej poza samą materię sprawozdawczej recenzji. Ta obszerna publikacja do tego skłania i zachęca, co niewątpliwie stanowi jej dodatkowy walor.

Słowa kluczowe: Muzeum Krakowa, monografia, dzieje i rozwój Muzeum, jego działalność i osiągnięcia, znaczenie muzeum miasta.

Przypisy

* Znacznie poszerzone omówienie tej książki, także o wątki polemiczne, zamieściłem w „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 2022, t. 53. Seria ta stanowiła do niedawna czasopismo naukowe Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa; po jego likwidacji publikuje przede wszystkim teksty z zakresu nauki o sztuce, nie stroniąc wszakże od materiałów przynoszących ustalenia badawcze z zakresu technologii i konserwacji dzieł sztuki.

¹ Dokładnie nazwy tej używa od 7 listopada 2018 r., zarazem też dawnego skrótu MHK!

² O tym niestety Autor nie pisze wprost; dysertacja przygotowana została w Instytucie Historii i Archiwistyki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie pod kierunkiem dr. hab. prof. ucz. Łukasza Sroki i w tej wersji liczyła 275 stron z aneksami źródłowymi ograniczonymi do zawartych w tytule lat, w wersji drukowanej zaś doprowadzonymi do 2019 r.

³ Ta liczba, o czym doskonale wiedzą wszyscy muzealnicy i osoby z muzeami zaprzyjaźnione, nie oznacza całkowitej liczby muzealiów; jest ona z reguły większa, czasem nawet znacznie, zwłaszcza w odniesieniu do zbiorów archeologicznych, z uwagi na zapisywanie kompletów czy zespołów zabytków i rzeczy pod jednym, odpowiednio „łamanym” numerem inwentarowym.

⁴ Jej skuteczność ograniczona była choćby przez wieloletnie zaniedbania we wprowadzeniu szeregu niezbędnych rozporządzeń, do których wydania ustawodawca dał delegację ministrowi właściwemu ds. kultury i dziedzictwa narodowego. Sama ustawa była też wielokrotnie nowelizowana, czasem w sposób dość istotny, często też i chaotycznie. To jednak temat na zupełnie inną analizę.

⁵ Choć sam Autor uznaje znaczenie i wagę wydarzeń roku 1989, lat bezpośrednio po nim następujących i dalekosiężne ich skutki (s. 156).

dr hab. Michał F. Woźniak, prof. ucz.

Muzealnik od 1978, pracownik Muzeum Narodowego w Poznaniu i Muzeum Zamkowego w Malborku, dyrektor muzeów okręgowych w Toruniu i Bydgoszczy (do 2019), od 2001 kustosz dyplomowany. Od 1978 pracownik naukowo-dydaktyczny w Zakładzie Muzealnictwa, obecnie Katedrze Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, od 2014 profesor nadzwyczajny. Członek wielu rad muzeów, obecnie przewodniczący rad w Muzeum Zamkowym w Malborku oraz Muzeum Inżynierii i Techniki w Krakowie. Członek Rady ds. Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej (2012–2018) – jako wiceprzewodniczący, a następnie przewodniczący; michalfw@gmail.com.

Word count: 3 378; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** –
Received: 01.2023; **Accepted:** 01.2023; **Published:** 02.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0016.2452

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Woźniak M.F.; MUZEUM KRAKOWA. O KSIĄŻCE MICHAŁA NIEZABITOWSKIEGO. Muz., 2023(64): 10-14

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 74-77
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2023
data akceptacji – 06.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.7586

UMOWY W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW. ZAGADNIENIA PUBLICZNOPRAWNE

CONTRACTS IN MUSEUM OPERATIONS. PUBLIC-LAW ASPECTS

Adam Barbasiewicz

Warszawa
ORCID 0000-0002-1058-4041

Abstract: In 2022, the Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego published *Umowy w działalności muzeów. Zagadnienia publicznoprawne* [Contracts in Museum Operations. Public-law Aspects] by Paulina Gwoździewicz-Matan. It is a supplement to the book by Paulina Gwoździewicz-Matan, Iwona Gredka-Ligarska, and Prof. Wojciech W. Kowalski *Umowy w działalności muzeów. Prawo cywilne. Prawo autorskie* [Contracts in Museum Operations. Civil Law. Copyright]. The study's Author does not deal with the application of the corpus of public law to museum operations, but with the selected issues related to the specificity of museums' activity aimed at amassing and protecting collections. The first sections of the study tackle the legal status of museums and the impact of subsequent regulations of public law on the contracts concluded by museums, beginning with the basic act, namely the Act on Museums.

Subsequently, the Author proceeds to analysing the Act of 11 September 2019 on Public Procurement Law as well as fiscal regulations in the context of such contracts. In the following chapters, the application of the provisions of the Act on the Security of Personal Data and regulations concerning the disclosure of contracts by the museums which are public sector units are discussed. A valuable complement to the study can be found in a set of contract templates contained in an Annex; they actually translate into the summing up of the conclusions presented in the study and also resulting from the study *Contracts in Museum Operations. Civil Law. Copyright*. The Annex contains the set of contract templates most frequently used by museums. The discussed study should be found in the book collection of every individual dealing with the legal aspects of museum operations.

Keywords: public law, public museums, Act on Museums, public procurement, taxes, contracts in museum operations.

Paulina Gwoździewicz-Matan, *Umowy w działalności muzeów. Zagadnienia publicznoprawne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk–Sopot 2022, ss. 135

W 2022 r. nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego ukazała się publikacja *Umowy w działalności muzeów. Zagadnienia publicznoprawne* Pauliny Gwoździewicz-Matan. Warto podkreślić, że praca ta stanowi uzupełnienie wydanej w 2019 r. w tym samym wydawnictwie książki pt. *Umowy w działalności muzeów. Prawo cywilne. Prawo autorskie*, której

autorami byli, oprócz dr Gwoździewicz-Matan, Iwona Gredka-Ligarska oraz Wojciech W. Kowalski.

Zbiór opracowań dotyczących różnych aspektów prawa muzealnego systematycznie rozrasta się w ostatnich latach, a dziedzina ta doczekała się już kilku kompleksowych komentarzy. Trzeba zauważyć, że czasami prace z zakresu prawa

muzealnego (czy szerzej – prawa ochrony dziedzictwa) prezentują dość teoretyczne podejście.

W tym wypadku jest inaczej. Autorka, pracowniczka naukowa w Katedrze Prawa Cywilnego i Prawa Prywatnego Międzynarodowego Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego, wykonuje także zawód radcy prawnego. To połączenie naukowego i praktycznego podejścia do tematyki jest widoczne w omawianej publikacji i stanowi o jej wartości.

Paulina Gwoździewicz-Matan pisze we wstępie, że *problematyka umów zawieranych przez muzea nie zamyka się wyłącznie w sferze przepisów prawa prywatnego* (s. 11) i następnie prowadzi czytelnika poprzez kolejne obszary prawa, których regulacje mają wpływ na treść i wykonywanie umów.

Specyfiką prawa publicznego jest jego – z reguły – imperatywny charakter, co oznacza, że wiążąco reguluje ono daną materię także wtedy, gdy została ona pominięta w umowie przez kontrahentów albo uregulowana inaczej. Tym istotniejsze, aby osoby zajmujące się umowami w muzeach (muzealnicy i prawnicy prowadzący obsługę prawną muzeów) zdawali sobie sprawę, jakich dziedzin z zakresu działalności muzeów dotyczą regulacje publicznoprawne.

Badaczka wskazuje, że nie odnosi się do całego zagadnienia stosowania prawa publicznego w działalności muzeów, ale *wybranych kwestii związanych ze specyfiką działalności prowadzonej przez muzea nakierowanej na gromadzenie i ochronę zbiorów* (s. 12–13).

W rozdziale 1 opisany jest status prawny muzeów wynikający z przepisów Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Ustawy z dnia 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych, a także rozmaitych regulacji odnoszących się do statusu przedsiębiorcy.

W tym miejscu pewna uwaga: Autorka wspomina w swej pracy przypadek muzeów nieposiadających osobowości prawnej, tj. określonych w art. 6 ust. 6 ustawy o muzeach, które działają w ramach instytucji publicznych. Jest to ciekawa i niejednorodna grupa, licząca co najmniej kilka jednostek, w której skład wchodzi m.in. muzea działające w ramach państwowej instytucji kultury, jak Muzeum Fryderyka Chopina stanowiące część Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, albo uczelni publicznych, jak Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Istotną część omawianych przepisów publicznoprawnych będzie miała do tego rodzaju muzeów takie samo zastosowanie, jak do muzeów będących instytucjami kultury, co – mam wrażenie – nie zostało wyraźnie wskazane.

W następnych rozdziałach dr Gwoździewicz-Matan analizuje wpływ kolejnych regulacji prawa publicznego na umowy zawierane przez muzea, zaczynając od podstawowego aktu, jakim jest ustawa o muzeach.

Należy podkreślić bardzo ważny, praktyczny aspekt uwag dotyczących stosowania art. 23 ustawy o muzeach (statuującego wymóg uzyskania pozwolenia ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego na dokonywanie zamiany, sprzedaży lub darowizny muzealiów przez muzea państwowe i samorządowe) w kontekście, który na pierwszy rzut oka może się wydawać zaskakujący, a mianowicie ubezpieczenia zbiorów. Chodzi o tzw. klauzulę mienia odzyskanego, która często znajduje się w ogólnych warunkach ubezpieczeń, a w praktyce oznacza, że wypłacenie odszkodowania powoduje przejście na ubezpieczyciela własności ubezpieczonej rzeczy (w razie gdy zostanie odnaleziona).



Oczywiście, w interesie muzeów leży, aby podpisywane przez nie umowy ubezpieczenia nie zawierały tej klauzuli.

Następnie Autorka analizuje – w kontekście umów zawieranych przez muzea – Ustawę z dnia 11 września 2019 r. – Prawo zamówień publicznych, a także przepisy podatkowe (Ustawę z dnia 15 lutego 1992 r. o podatku dochodowym od osób prawnych, Ustawę z dnia 26 lipca 1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych, Ustawę z dnia 11 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług, Ustawę z dnia 9 września 2000 r. o podatku od czynności cywilnoprawnych oraz Ustawę z dnia 28 lipca 1983 r. o podatku od spadków i darowizn). Cenne jest przywołanie art. 4 ust. 1 pkt 9c ustawy o podatku od spadków i darowizn, który przewiduje zwolnienie z tego podatku, nabycie w drodze spadku lub zapisu windykacyjnego zabytków ruchomych i kolekcji wpisanych do rejestru zabytków, a także zabytków używanych przez muzeum w celach naukowych lub wystawienniczych na okres nie krótszy niż dwa lata. Mam wrażenie, że przepis ten nie jest powszechnie znany, a może stanowić istotną zachętę do składania przez osoby fizyczne depozytów w muzeach.

Pewien niedosyt pozostawia natomiast zaledwie wspomniana kwestia stosowania przez muzea tzw. przewspółczynnika VAT, czyli proporcji służącej odliczeniu VAT naliczonego od wydatków związanych z działalnością muzeów zarówno podlegającą, jak i niepodlegającą opodatkowaniu VAT. Temat jest przedmiotem szerokiego orzecznictwa sądów administracyjnych i wywołuje wiele praktycznych problemów w działalności muzeów.

W kolejnych rozdziałach dr Gwoździewicz-Matan omawia stosowanie – w zakresie umów muzealnych – przepisów Ustawy z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych, a także regulacji dotyczących ujawniania umów zawartych przez muzea będące jednostkami sektora finansów publicznych w rejestrze prowadzonym przez ministra finansów

(zgodnie z art. 34a ustawy o finansach publicznych, który ma wejść w życie 1 stycznia 2024 r.), z uwzględnieniem wyjątków przewidzianych w ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Wydaje się, że – w przypadku kolejnych wydań – uzupełnieniem tego wątku może być wskazanie także innych podstaw odmowy udzielania informacji na gruncie Ustawy z dnia 6 września 2001 r. o dostępie do informacji publicznej, zwłaszcza z uwzględnieniem orzecznictwa.

Na koniec – w ramach uzupełnienia – chciałbym zwrócić uwagę na pewną regulację, która nie znalazła się w publikacji. To przepis art. 45 Ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury, który stanowi, że czynności prawnej obejmującej przeniesienie własności lub obciążenie narodowego dobra kultury RP należącego do zbiorów publicznych dokonuje się w formie pisemnej z datą pewną. Jest to przepis prawa publicznego, który w tym wypadku wywiera wpływ nie na treść umowy, ale na jej formę, a przy tym ma ścisły związek z obrotem dobrami kultury z udziałem muzeów.

Nie ma tu miejsca na dłuższy wywód w tej kwestii (mogę odesłać do mojego artykułu *Regulacje dotyczące obrotu cywilnoprawnego w ustawie o restytucji narodowych dóbr kultury i ich zastosowanie w działalności muzealnej*, opublikowanego w „Muzealnictwie” 2021, nr 62). Zaznaczę jedynie, że wykładnia wskazanego przepisu sprawia trudności (wątpliwości mogą budzić zwłaszcza pojęcia „obciążenia” i „zbiorów

publicznych”), a sankcja za niezachowanie formy wynikającej z tegoż przepisu jest surowa (nieważność umowy).

Cenne uzupełnienie opracowania stanowi umieszczony w aneksie zbiór wzorów umów, który – jak wskazuje Autorka – jest podsumowaniem wniosków zaprezentowanych nie tylko w omawianej pracy, lecz także wynikających ze wspomnianej już publikacji *Umowy w działalności muzeów. Prawo cywilne. Prawo autorskie*. Aneks zawiera kompleksowy zbiór wzorów umów najczęściej stosowanych przez muzea, takich jak m.in. umowa sprzedaży, umowa darowizny, umowa depozytu, umowa użyczenia obiektu w celu prezentacji na wystawie, umowa ubezpieczenia oraz umowa na wykonanie konserwacji. Warto podkreślić, że umowy uwzględniają – często w praktyce muzealnej pomijany – aspekt praw autorskich.

Jako adwokat zajmujący się na co dzień bieżącą obsługą prawną muzeów jestem zdania, że wzory umów przygotowane przez Autorkę prezentują wysoki standard.

Tematyka zawarta w recenzowanej publikacji nie została dotąd kompleksowo omówiona w literaturze prawniczej. Tym większa zasługa Autorki, że podjęła się tego zadania i zrealizowała je w jasny i precyzyjny sposób.

Umowy w działalności muzeów. Zagadnienia publiczno-prawne to dobrze opracowana pozycja, która powinna znaleźć się w bibliotece każdej osoby zajmującej się prawnymi aspektami działalności muzealnej.

Streszczenie: W 2022 r. nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego ukazała się praca *Umowy w działalności muzeów. Zagadnienia publiczno-prawne* Pauliny Gwoździewicz-Matan. Jest to uzupełnienie książki *Umowy w działalności muzeów. Prawo cywilne. Prawo autorskie* Pauliny Gwoździewicz-Matan, Iwony Gredki-Ligarskiej i Wojciecha W. Kowalskiego. Badaczka nie odnosi się do całego zagadnienia stosowania prawa publicznego w działalności muzeów, ale wybranych kwestii związanych ze specyfiką działalności prowadzonej przez muzea, nakierowanej na gromadzenie i ochronę zbiorów. W pierwszych rozdziałach Autorka omawia status prawny muzeów oraz wpływ kolejnych regulacji prawa publicznego na umowy zawierane przez muzea, zaczynając od podstawowego aktu, czyli ustawy o muzeach. Następnie analizuje – w kontekście umów

zawieranych przez muzea – Ustawę z dnia 11 września 2019 r. – Prawo zamówień publicznych, a także przepisy podatkowe. W kolejnych rozdziałach omawia stosowanie przepisów ustawy o ochronie danych osobowych oraz regulacji dotyczących ujawniania umów zawartych przez muzea będące jednostkami sektora finansów publicznych. Wartościowym uzupełnieniem opracowania jest umieszczony w aneksie zbiór wzorów umów, stanowiący nie tylko podsumowanie wniosków zaprezentowanych w omawianej publikacji, lecz także wynikających z pracy *Umowy w działalności muzeów. Prawo cywilne. Prawo autorskie*. Aneks zawiera zbiór wzorów umów najczęściej stosowanych przez muzea. Praca *Umowy w działalności muzeów. Zagadnienia publiczno-prawne* powinna znaleźć się w bibliotece każdej osoby zajmującej się prawnymi aspektami działalności muzealnej.

Słowa kluczowe: prawo publiczne, muzea publiczne, ustawa o muzeach, zamówienia publiczne, podatki, umowy w działalności muzeów.

Adam Barbasiewicz

Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego; adwokat, partner w międzynarodowej kancelarii Cottyn Barbasiewicz i Łyś-Gorzowska Sp.k. Specjalizuje się w prawie cywilnym oraz prawie kultury. Zajmuje się również doradztwem legislacyjnym, w tym jako ekspert komisji parlamentarnych. Autor publikacji z zakresu prawa kultury, w tym pracy *Ustawa o muzeach. Komentarz* (Warszawa 2021). Członek Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, a także Zarządu Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Historii Polski; adam.barbasiewicz@cottyn.pl.

Word count: 1 897; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** –

Received: 06.2023; **Accepted:** 06.2023; **Published:** 07.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.7586

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Barbasiewicz A.; UMOWY W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW. ZAGADNIENIA PUBLICZNOPRAWNE. Muz., 2023(64): 74-77

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 161-164
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2023
data akceptacji – 09.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.9527

PROSZĘ SŁUCHAĆ DALEJ

CONTINUE LISTENING, PLEASE

Piotr Kosiewski

„Tygodnik Powszechny”

Abstract: The book published by the Museum of Art in Lodz *Continue Listening, Please* is the result of a number of interviews with current and former staff, and also with artists affiliated to the Museum, conducted in the course of the ‘Tell the Museum’ Project implemented in 2018–2022. Their authors methodically applied oral history to investigate the Museum’s history, following which they commissioned a non-Museum affiliate to prepare texts on the grounds of the conversations. The selection of interviewees, encompassing curators, conservators, individuals responsible for education, or administrative staff allowed to describe the aspects of the operations of the Museum

of Art, events, and individuals, previously only marginally present in the to-date publications on the Lodz institution. Not really being a monograph, the book signals motifs which could be tackled in the course of the preparation of the future history of the Museum of Art, going beyond the paradigm of the existing stories about the institution’s history, such as its functioning in the times of the political and economic crisis in the 1980s, the operations following the 1989 transformation, employee relations, or the organic, including the non-human dimension of a museum. It also poses questions about functioning of museums, their role and organization, currently and in the future.

Keywords: Museum of Art in Lodz, oral history in museums, rescue history, museums in Communist Poland, museums after 1989, employee relations in a museum.

Proszę mówić dalej. Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi, koncepcja i red. Marta Madejska, Agnieszka Pindera, Natalia Słaboń, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2022, ss. 190

Książka *Proszę mówić dalej* to propozycja innego spojrzenia na Muzeum Sztuki w Łodzi. Jej powstanie jest przykładem, jak zmieniają się badania muzealnicze. Zmiana dotyczy także postrzegania instytucji muzeum i jej sposobu (auto)definiowania.

Czego jeszcze nie napisano o Muzeum, które istnieje od ponad dziewięćdziesięciu lat? (s. 11). Pytanie to stawiają Agnieszka Pindera i Natalia Słaboń, autorki koncepcji książki. Jest ono kluczowe, bo bibliografia prac poświęconych łódzkiemu muzeum okazuje się imponująca. W ostatniej dekadzie Muzeum Sztuki poświęciło też wiele wysiłku, by na nowo przywrócić się własnej historii. Wystarczy wymienić wydaną w 2015 r. w dwóch tomach pozycję *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*¹ czy otwartą w 2021 r. wystawę i towarzyszącą jej publikację *Awangardowe muzeum*², będącą jednym z najważniejszych wydarzeń muzealnych początku obecnej dekady.

Proszę mówić dalej można potraktować jak swoiste domknięcie prac z ostatnich lat nad dziejami łódzkiej instytucji. Jest jednocześnie spojrzeniem na historię muzeum z innej

perspektywy, pozwalającym na udzielenie nieoczywistych odpowiedzi na pytanie nie tylko o tożsamość, ale przede wszystkim *za czyją sprawą Muzeum jest tym, czym jest?* (s. 11). Wreszcie, *Proszę mówić dalej* to propozycja zastosowania do badań nad muzeami metodologii rzadko do tej pory używanej, ale też innej, publicznej prezentacji uzyskanych w ten sposób wyników.

Punktem wyjścia książki był realizowany od 2018 r. projekt „Opowiedzieć Muzeum”. Jego pierwszy etap zakończył się w 2022 r. – w planach jest kontynuacja. W ramach projektu przeprowadzono 22 wywiady nie tylko z aktualnymi i byłymi pracownikami oraz pracownikami, lecz także artystami związanymi z muzeum. Obejmują one okres od 1966 r., kiedy to dyrektorem został Ryszard Stanisławski, najdłużej kierujący tym muzeum, do powołania Andrzeja Biernackiego na pełniącego obowiązki dyrektora w 2022 r. W gronie rozmówców znalazły się osoby reprezentujące bardzo różne pokolenia, o odmiennych doświadczeniach i stażu pracy. Są tu m.in. kuratorki



i kuratorzy, tacy jak Krzysztof Jurecki, Jarosław Lubiak, Maria Morzuch i Magdalena Ujma, konserwatorki – Elżbieta Cieślak i Tatiana Matwij, kierująca przez lata kancelarią Teresa Koprowska czy Dariusz Bugalski, który tworzył program edukacyjny muzeum. Rozmawiano także z artystami: Edwardem Łazikowskim, Andrzejem Paruzelem i Tadeuszem Rolkiem. Już sam dobór osób stanowi próbę bardziej zróżnicowanego, a jednocześnie całościowego spojrzenia na funkcjonowanie łódzkiej instytucji.

Oral history od dłuższego czasu wykorzystują muzea (nie mówiąc już o konwencjonalnych wywiadach, od dawna używanych w badaniach nad historią sztuki). Jest ona przede wszystkim obecna – jak podkreśla Katarzyna Kuzko-Zwierz w opublikowanym przed kilkoma laty tekście o historii mówionej w polskich muzeach – w *działalności nowych ośrodków, z których część, w oczekiwaniu na powstanie docelowej siedziby, prowadzi prace nad ekspozycją stałą i buduje kolekcje, oraz w tych, które w ciągu ostatnich 10 lat rozwijają bądź zmieniają swoją formułę*³. To powstanie nowych muzeów historycznych w znacznej mierze przyczyniło się do wprowadzenia *oral history* do stałej praktyki muzeów⁴. One też realizują jedne z najważniejszych projektów dokumentujących polskie dzieje w ubiegłym stuleciu, by wymienić jedynie: prowadzone od 2004 r. przez Muzeum Powstania Warszawskiego Archiwum Historii Mówionej, realizowane przez Muzeum Historii od 2007 r. „Rodziny rozdzielone przez historię”, nagrywane przez Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN relacje dotyczące ukrywania i ocalenia żydowskich mieszkańców Polski, udostępniane na portalu Polscy Sprawiedliwi czy prowadzone przez Muzeum Emigracji w Gdyni Archiwum Emigranta.

Metody *oral history* są też wykorzystywane przez muzea zajmujące się sztuką współczesną. Muzeum Sztuki Nowoczesnej

wspólnie z warszawską Akademią Sztuk Pięknych od 2018 r. prowadzi projekt „Historie Mówione Nowoczesności”, w ramach którego zrealizowano rozmowy m.in. z Kōjim Kamojim, Bożeną Kowalską, Jarosławem Modzelewskim, Józefem Robakowskim, Anką Ptaszkowską i Wiesławą Wierchowską.

Przypadek Muzeum Sztuki w Łodzi jest bliższy drugiej grupy muzeów opisanych przez Kuzko-Zwierz – nie tyle rozwijało czy zmieniało swoją formułę, co stawiało – za kadencji Jarosława Suchana (2006–2022) – pytania o aktualność awangardowej tradycji, z której się wywodzi, o to, czym powinno dziś być muzeum i jaką rolę społeczną winno spełniać.

Twórcy „Opowiedzieć Muzeum” zainspirowali się realizowanym w latach 2010–2011 przez Łódzkie Stworzenie Inicjatyw Miejskich Topografie projektem „Opowiedzieć miasto”. Korzystali też z rekomendacji wypracowanych przez Polskie Towarzystwo Historii Mówionych. *Novum* jest to, że w sposób metodyczny zastosowali *oral history* do badań nad historią muzeum⁵. Przy czym uczynili ważne zastrzeżenie: mimo że podtytuł publikacji brzmi *Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*, to przygotowany przez łódzkich muzealników projekt nie jest badaniem socjologicznym, a jedynie *pewnym etapem (auto)refleksji muzeologicznej* (s. 12).

Jednocześnie zdecydowali się na dość ryzykowny krok. Zapisy wywiadów udostępniono pięciu autorkom i autorom, którzy na ich podstawie opowiedzieli o muzeum. Tylko jedna z tych osób – Maria Madejska – pracowała w Muzeum Sztuki, obecnie jest pisarką i archiwistką społeczną. Pozostałe pochodzą całkowicie z zewnątrz oraz – co bardzo ważne – nie są muzealnikami ani historykami sztuki. Znajdują się w tym gronie dziennikarka, autorka książek i felietonistka Olga Gitkiewicz, grafik i eseista Marcin Wicha, pisarka i artystka multimedialna Patrycja Dołowy oraz antropolożka Olga Drenda. W efekcie powstała książka, która opowiada o muzeum z innej niż zazwyczaj perspektywy, a raczej perspektyw, bo każda z piszących osób „przefiltrowała” zebrany w projekcie materiał przez własne zainteresowania, wiedzę i doświadczenie. A jednocześnie każda z nich oddała głos pracowniczkom i pracownikom muzeum. To ich głosem jest opowiadana historia muzeum sztuki. W przypadku tekstu Wicha *Życie w muzeum. Układanka (jedna z możliwych)* wyłącznie ich słowami, bowiem cały jest kolażem stworzonym z wyjętych z rozmów cytatów. *Myśmy się w ogóle żyli jak jedna rodzina, u nas tak było, tak sympatycznie / To były takie czasy, które bardzo zbliżyły ludzi do siebie, bardzo (...) / U nas tak było, tak sympatycznie* (s. 74).

W *Proszę mówić dalej* znalazł się jeszcze jeden materiał – esej wizualny Marty Kusztry, która także graficznie opracowała całą publikację. Nie jest to zbiór ilustracji do tekstów, lecz odrębna, autonomiczna wypowiedź. Autorka wykorzystała zdjęcia z archiwum wystaw i wydarzeń. Z tych najczęściej nieznanych zdjęć, odpowiednio je zastawiając, kadrując poszczególne fotografie, powtarzając ujęcia, stworzyła opowieść o muzeum, wydobytą z to, co zazwyczaj jest pomijane lub zostało zapomniane. Pokazuje w ten sposób mniej znaną stronę ważnych wydarzeń, jak przyjazd Josepha Beuysa w 1981 r. Przypomina uchwycone przez fotografujących przed laty spotkania Ryszarda Stanisławskiego z Marią Stangret i Tadeuszem Kantorem czy Urszuli Czartoryskiej z Mieczysławem Porębskim, ale też zdjęcia z wernisaży, wykładu dla robotników z Łódzkiej Fabryki Mebli w 1961 r. czy czynu społecznego z udziałem pracowników Muzeum Sztuki w łódzkim Ogródzie Botanicznym w 1975 r.

Skupienie się na tym, co było dotąd spychane na margines w badaniach nad historią łódzkiego muzeum, wydobywanie mniej obecnych wydarzeń, osób, ale też całych obszarów funkcjonowania tej instytucji, sprawia, że projekt „Opowiedzieć muzeum” i wydana w jego efekcie książka bliskie są postulowanej przez Ewę Domańską koncepcji historii ratowniczej, która ma zwracać uwagę na zapomniane, pomijane czy wykluczane dotąd aspekty przeszłości. Na te obszary i zjawiska, które dotąd były ignorowane w głównym nurcie badań akademickich. Historii, która ma być krytyczna wobec dominujących ujęć, skupiająca się na tym, co lokalne. Wreszcie, mającej często charakter transformujący podmiotowość – wpływa na „podnoszenie świadomości i zmienia stosunek ludzi do ludzi, natury, zwierząt, roślin, a także rzeczy”⁶.

Teksty zamieszczone w *Proszę mówić dalej* przypominają o wydarzeniach kluczowych dla dziejów muzeum, jak *Polentransport 1981/Transport do Polski 1981* Beuysa czy głośna, organizowana pod auspicjami Solidarności, wystawa *Konstrukcja w procesie* w 1981 r. – w stanie wojennym prace na niej prezentowane, nie do końca zgodnie z prawem, znalazły schronienie w magazynach muzeum. Jest też omówiona kradzież, dokonana w tym samym roku, dzieł z kolekcji Muzeum Sztuki, największa w dziejach muzeów w dobie PRL-u, której ofiarą padły m.in. obrazy Jankiela Adlera, Paula Signaca, Aleksieja Jawlensky'ego i Louisa Marcoussisego. Artykuły pokazują, jak zmieniło się Muzeum Sztuki, jego struktura organizacyjna: tworzenie, łączenie i dzielenie, ale też likwidacja poszczególnych działów. Opowiadają o cenzurze, z jaką przez cały okres Polski Ludowej muzeum miało do czynienia. Nie zabrakło wreszcie w książce anegdotycznych opowieści, takich jak spór między Magdaleną Abakanowicz a Ryszardem Stanisławskim o sposób prezentacji jej pracy *Klatka*. Mówiących często o sprawach marginalnych, ale pozwalających lepiej zrozumieć sposób funkcjonowania muzeum w ostatnim półwieczu.

Co istotne, w *Proszę mówić dalej* ważne miejsce zajmują słabo dotąd w muzealnictwie opisane funkcjonowanie muzeów w czasach kryzysu politycznego i ekonomicznego w latach 80. oraz ich działalność w kolejnej dekadzie, okresie transformacji i gwałtownych, nie do końca kontrolowanych przemian w sferze kultury. Książka jest może niewielkim, ale ważnym krokiem do ich zbadania. Jednak, i to jest najważniejsze, jak podkreśla Madejska, dzięki zgromadzonym wywiadom można mówić o sprawach, które *niezwykle umykają w oficjalnych monografiach, często nie można znaleźć ich w archiwach, także tych prywatnych* (s. 27).

Kluczowa jest wreszcie perspektywa, z jakiej te kwestie przedstawiono. Znaczenie ma to, że w gronie osób udzielających wywiadów w ramach „Opowiedzieć muzeum” nie znalazła się żadna z osób kierujących muzeum w okresie, którego dotyczył projekt, a przecież większość z nich żyje. Ich pominięcie, jak tłumaczyła Natalia Słaboń w rozmowie z Aleksandrą Boćkowską, to świadoma decyzja, a nawet akt „sprawiedliwości społecznej”. Historia muzeum jest bowiem pisana z perspektywy dyrektorów, ważnych ekspozycji, legendarnych wydarzeń, a przecież *one nie robiły się same. Ktoś musiał sprawić, żeby Ryszard Stanisławski mógł gdzieś pojechać i otworzyć wystawę. Zależało nam, żeby*

*odczarować Muzeum, pokazać, że wielkie muzeum awangardy jest też miejscem pracy*⁷. Dlatego też ważny był sam sposób przeprowadzania wywiadów: między wywiadem narracyjnym i biograficznym a swobodną opowieścią. Nieprzypadkowo też najczęściej udzielający wywiadów powtarzali frazę „proszę mówić dalej”. Ona też stała się tytułem książki.

W tak ujętej historii Muzeum Sztuki ważne miejsce zajmują osoby konserwujące zbiory (i sam proces konserwacji) czy realizatorzy wystaw. W ogóle bardzo istotną rolę odgrywają w książce osoby dotąd nieobecne w głównej narracji o muzeum, jak Teresa Koprowska, która przepracowała w nim ponad 40 lat (od 1977 r.), a opowieść o jej upodobaniu do nowych rozwiązań technologicznych stanowi też ważny element historii o styku technologii i muzeum, ale także technologii i sztuki współczesnej.

Przyjęta perspektywa pozwala podjąć takie kwestie, jak stosunki pracy i relacje z władzami muzeów za dyrekcji Stanisławskiego (i w ogóle pracy w instytucjach kultury w PRL-u), ale też w latach 90. XX w. Nowy ustrój przyniósł nie tylko, jak podkreśla Gitkiewicz, zmianę tabliczek i wystroju, lecz także relacji społecznych. To wtedy „niewidzialna ręka rynku” osłabiła więzi pracownicze. *Nowa dyrekcja już za bardzo nie przychodzi, nie pyta, co u pani, pana słyhać, co u dzieci i męża, tylko wchodzi na mokrą podłogę i ją zdeptuje. Bo może przecież zlecić sprzątnięcie firmy zewnętrznej* (s. 55). Opisanie tych przemian nie tylko powinno być ważnym elementem historii polskich muzeów po transformacji ustrojowej, ale może też pomóc w diagnozie dzisiejszego ich stanu.

Proszę mówić dalej proponuje także inne spojrzenie na Muzeum Sztuki i jego otoczenie, wpisanie w kontekst społeczny i ekonomiczny Łodzi, ale też przyjrzenie się jego przestrzeni. *Dobrze będzie zacząć od zdjęcia plenerowego* – pisze Gitkiewicz – *Proszę bardzo: to ogród na dziedzińcu Muzeum, wtedy jeszcze, w latach siedemdziesiątych, zazwyczaj zamknięty dla zwiedzających, dostępny tylko dla pracowników i rodziny dyrektorskiej, która w pałacu-muzeum zajmuje mieszkanie służbowe* (s. 45).

Nowością w tym spojrzeniu jest wreszcie, jak podkreśla Dołowy, *wielość i złożoność relacji między ludźmi, między obiektami, ludźmi i obiektami, ludźmi i materią (też tą żyjącą – organiczną), między wszystkimi tymi uczestnikami Muzeum a nią samą* (s. 135). Zwrócenie uwagi na ten organiczny, także nieludzki wymiar instytucji, wpisujący się w koncepcję historii ratowniczej Domańskiej, to jeden z najbardziej oryginalnych wątków tej książki.

Proszę mówić dalej nie jest opracowaniem monograficznym. Jedynie szkicuje czy sygnalizuje wątki, które mogłyby zostać podjęte w przyszłej historii Muzeum Sztuki, która wychodziłaby poza dotychczasowy paradygmat opowiadania o dziejach tej instytucji czy szerzej, muzeów w Polsce. Książka pokazuje też, jak istotne są sięgnięcia do *oral history* i wykorzystanie wiedzy oraz doświadczenia byłych i obecnych pracowników muzeów, także tych, którzy bardzo rzadko mówią o swej pracy. Nie tylko po to, by opisać przeszłość, ale też po to, by stawiać pytania o sposób funkcjonowania muzeów, ich rolę i organizację obecnie oraz w przyszłości⁸.

Streszczenie: Wydana przez Muzeum Sztuki w Łodzi książka *Proszę mówić dalej* powstała na podstawie serii wywiadów z aktualnymi i byłymi pracownikami oraz pracownikami, ale także artystami związanymi z tym muzeum. Zostały one zrealizowane w ramach prowadzonego w latach 2018–2022 projektu „Opowiedzieć Muzeum”. Jego twórcy w sposób metodyczny zastosowali *oral history* do badań nad historią muzeum, a następnie poprosili osoby niezwiązane z łódzkim muzeum o przygotowanie tekstów na podstawie przeprowadzonych rozmów. Dobór udzielających wywiady, wśród których znaleźli się m.in. kuratorki i kuratorzy, konserwatorki, osoby odpowiedzialne za edukację czy pracujące w administracji, pozwolił na opisanie aspektów

funkcjonowania Muzeum Sztuki, wydarzeń i osób dotąd marginalnie obecnych w dotychczasowych publikacjach na temat łódzkiej instytucji. Chociaż książka nie jest opracowaniem monograficznym, to sygnalizuje wątki, które mogłyby zostać podjęte w przygotowaniu przyszłej historii Muzeum Sztuki, wychodzącej poza dotychczasowy paradygmat opowiadania o dziejach tej instytucji, jak funkcjonowanie w czasach kryzysu politycznego i ekonomicznego w latach 80. oraz działalność w okresie transformacji po 1989 r., stosunki pracownicze w muzeum czy organiczny, w tym nieludzki wymiar instytucji muzealnej. Stawia także pytania o sposób funkcjonowania muzeów, ich rolę i organizację obecnie oraz w przyszłości.

Słowa kluczowe: Muzeum Sztuki w Łodzi, *oral history* w muzeach, historia ratownicza, muzea w PRL-u, muzea po 1989 r., stosunki pracownicze w muzeum.

Przypisy

- ¹ *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), Łódź 2015; t. 2, D. Muzyczuk, M. Ziółkowska (red.), Łódź 2015.
- ² *Awangardowe muzeum*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kuratorzy: J. Suchan, A. Pindera, 15 października 2021 – 1 maja 2022; *Awangardowe muzeum*, J. Suchan, A. Pindera (red.), Łódź 2020.
- ³ K. Kuzko-Zwierz, *Historia mówiona w muzeach. Przegląd projektów prowadzonych przez polskie placówki muzealne*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2015, t. 5, s. 91-110.
- ⁴ Trzeba jedna pamiętać, że od wielu dekad nagrania świadków są gromadzone w muzeach martyrologicznych, takich jak Państwowe Muzeum na Majdanku. Od blisko 40 lat działa Pracownia Foniczna Muzeum Literatury w Warszawie gromadząca nagrania pisarek i pisarzy.
- ⁵ W ogóle niedawno zaczęto metodycznie stosować *oral history* w badaniach nad historią sztuki w Polsce. Jeden z pierwszych projektów dotyczył Sympozjum Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze. Zob. *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, P. Słodkowski (red.), Zielona Góra 2014.
- ⁶ E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 13.
- ⁷ A. Boćkowska, *Nie dzwoń, ja to zrobię*, „Dwutygodnik” 2023, nr 4, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10639-nie-dzwoń-ja-to-zrobię.html>. Tekst ukazał się w ramach prowadzonego przez Aleksandrę Boćkowską od 2019 r. na łamach „Dwutygodnika” cyklu *Zaplecze kultury*, w którym rozmawia z osobami kluczowymi dla realizacji wydarzeń kulturalnych, a których praca nie jest szerzej dostrzegana.
- ⁸ Ewa Domańska podkreśla, że idea historii ratowniczej dotyczy przede wszystkim ratowania przyszłości.

Piotr Kosiewski

Historyk i krytyk sztuki. Stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i magazynu „Szum”. Członek Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za rok 2013. Zajmuje się sztuką najnowszą, polityką kulturalną oraz problemem restytucji dóbr kultury; piotr.kosiewski@gmail.com.

Word count: 2 755; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 09.2023; **Accepted:** 09.2023; **Published:** 10.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.9527

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kosiewski P.; PROSZĘ SŁUCHAĆ DALEJ. *Muz.*, 2023(64): 161-164

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>



© Richard Thomas / Photogenica

IN MEMORIAM



PROFESOR DR HAB. ANDRZEJ MAREK WYRWA (1955–2022) – DYREKTOR MUZEUM PIERWSZYCH PIASTÓW NA LEDNICY

PROFESSOR ANDRZEJ MAREK WYRWA
(1955–2022), DIRECTOR OF THE MUSEUM
OF THE FIRST PIASTS AT LEDNICA

Jakub Linetty

Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy
ORCID 0000-0003-4372-7085

Abstract: The date 17 November 2022 marked the death of Prof. Andrzej Marek Wyrwa, a historian and archaeologist, a long-standing professor at the Adam Mickiewicz University in Poznan, and Director of the Museum of the First Piasts at Lednica. Born on 22 March 1955 in Krzyż Wielkopolski, he graduated in history (1978) and archaeology (1981) from the Adam Mickiewicz University in Poznan. Bonded with his alma mater in his scholarly activity, where he worked uninterruptedly as of 1984, he was conferred doctoral degree in 1985, post-doctoral degree in 1996, and became professor in 2004. Having headed the 'Łekno' Archaeological Expedition in 1982–2008, he conducted excavations at Ł3 archaeological site at Łekno near Wągrowiec which resulted in a spectacular discovery of pre-Romanesque rotunda relics dating back to the Early-Piast monarchy, of a stronghold, and of a Cistercian

monastery founded in 1153. In many aspects that research into the whole settlement complex around Łekno was trailblazing, extensive, and interdisciplinary. Having become Director of the Museum of the First Piasts at Lednica in 2008, over the 14 years of his contribution to that institution he implemented crucial projects enabling its operation. In 2013, he extended the archaeological reserves at Ostrów Lednicki, Giecz, and Grzybowo. He also extended the Dziekanowice seat of the Museum making the dream of generations of Polish scholars and museologists come true: to have Ostrów Lednicki's Piasts' heritage proudly manifested. Not so long ago, since on 7 October 2022, together with Prof. Wyrwa we happily celebrated the launch of the new Museum building. Furthermore, his academic legacy contains over 625 academic studies, works for general public, and pieces of feature writing.

Keywords: Andrzej Marek Wyrwa, Museum of the First Piasts at Lednica, Adam Mickiewicz University in Poznan, archaeology, history, museology, monasticism, Ostrów Lednicki, Łekno, Cistercian Order.

17 listopada 2022 r. zmarł prof. dr hab. Andrzej Marek Wyrwa, archeolog, historyk, „cystersolog”, dyrektor Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy i wykładowca akademicki zatrudniony w Zakładzie Historii Średniowiecznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Urodził się 22 marca 1955 r. w Krzyżu Wielkopolskim, ale wywodził się z rodzinnego Drawska i tam też się wychowywał. W 1974 r. ukończył Liceum Ogólnokształcące im. mjr. Henryka Sucharskiego w Krzyżu Wielkopolskim. Następnie studiował historię oraz równoległe archeologię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 1978 r. obronił pracę magisterską z historii, pt. „Geneza i początki klasztorów cysterskich w Wielkopolsce”, napisaną pod kierunkiem prof. Jerzego Strzelczyka. Pracę magisterską z archeologii, pt. „Rola kamienia w kulturze wczesnośredniowiecznej Polski”, napisaną pod kierunkiem prof. Jana Żaka, obronił w 1981 r. W trakcie studiów, w latach 1976, 1978 i 1980, brał udział w badaniach archeologicznych dawnego rzymskiego miasta Novae w dzisiejszej Bułgarii, prowadzonych pod kierunkiem prof. Stanisława Parnickiego-Pudełki.

Główne zainteresowania naukowe Profesora Wyrwy ukształtowały się bardzo wcześnie i skupiły na zagadnieniach związanych z wczesnym średniowieczem, dziejami monastycyzmu, a zwłaszcza siecią klasztorów mniszych, kanonicznych i mendykantkich w Polsce i Europie, w tym szczególnie z dziejami i kulturą zakonu cystersów. Dużą uwagę poświęcał kwestiom wiążącym się z procesami fundacyjnymi klasztorów cysterskich w Wielkopolsce, a także z architekturą przedromańską i romańską, przemianami osadniczymi we wczesnym średniowieczu i zmiennością środowiska naturalnego. Oprócz problematyki klasztornej w kręgu jego zainteresowań leżały także zagadnienia związane z codziennością od średniowiecza do czasów nowożytnych. Znaczące miejsce w jego dociekaniach naukowych zajmowały zawsze kwestie związane z dawną mentalnością i wierzeniami, formami religijności i pobożności, w tym zabobony funeralne i zabiegi antywympiryczne, a także peregrynacje polskich pątników w Europie. W późniejszych latach rozwinęły się także jego zainteresowania związane z historią archeologii i muzealnictwem.

Największym przedsięwzięciem naukowym w dorobku Profesora Andrzeja Marka Wyrwy były wieloletnie, skrupulatne badania archeologiczne w Łeknie koło Wągrowca w północnej Wielkopolsce, prowadzone przez zorganizowaną przez niego Ekspedycję Archeologiczną „Łekno” nieprzerwanie od 1982 do 2008 r. Badania te doprowadziły do spektakularnych odkryć relikwów przedromańskiej rotundy z czasów monarchii wczesnopiastowskiej, grodu, a także kościoła i klasztoru cysterskiego fundowanego w 1153 r. przez Zbyluta z rodu Pałuków. Znaczenie tych odkryć dla poznania historii pierwszych wieków państwa polskiego było przeogromne. Rozpoznano bowiem bardzo ważny gród z czasów monarchii wczesnopiastowskiej, na tyle ważny, że znajdowała się w nim murowana świątynia chrześcijańska (rotunda). Odkryto także lokalizację jednego z dwóch najstarszych klasztorów cysterskich w Polsce. Były to badania pod wieloma względami pionierskie. To właśnie w Łeknie po raz pierwszy zastosowano m.in. datowanie metodą C^{14} węgla drzewnych z zapraw murarskich obiektów architektonicznych. Do kolejnych spektakularnych odkryć trzeba zaliczyć rozpoznanie skarbu – monet wczesnośredniowiecznych z Tarnowa (Łekna).



1. Profesor dr hab. Andrzej Marek Wyrwa (1955–2022), fot. J. Pawleta

1. Professor Andrzej Marek Wyrwa (1955–2022), Photo J. Pawleta

Do jego największych sukcesów należy odkrycie na nowo, ściśle związanego z łekneńskimi cystersami, kościoła pw. św. Mikołaja w Tarnowie Pałuckim, który jest perłą architektury drewnianej. To dzięki staraniom Profesora udało się przeprowadzić szczegółowe badania archeologiczne (1999), architektoniczne i dendrochronologiczne, które pozwoliły na określenie początków obecnego kościoła na XIV w. (wcześniej był datowany na wiek XVII), a także rozpoznanie relikwów wcześniejszej świątyni z połowy XIII w. Dzięki tym ustaleniom przez długi czas kościół w Tarnowie był uznawany za najstarszy kościół drewniany w Polsce. To Profesorowi w dużej mierze zawdzięczamy to, że ten bezcenny obiekt architektury drewnianej został odnowiony i przetrwał do dzisiaj. Wyniki badań prowadzonych w Łeknie i Tarnowie Pałuckim były publikowane w licznych artykułach w czasopismach specjalistycznych, w zainicjowanych i redagowanych przez profesora Wyrwę „Studiach i Materiałach do Dziejów Pałuk”, a także w osobnych książkach.

Do najbliższych współpracowników Andrzeja Marka Wyrwy w Ekspedycji Archeologicznej „Łekno” należeli: Elżbieta Miłoś, Piotr Namiota (oboje z UAM) oraz dr Maciej Przybył, Tomasz Kasprowicz (oba z Muzeum Archeologicznego w Poznaniu). W badaniach brali udział archeolodzy, historycy i antropolodzy, a także badacze innych specjalizacji.

Dzieje klasztoru cysterskiego w Łeknie były problematyką najbliższą Profesorowi, angażującą go bezgranicznie nawet wiele lat po zakończeniu badań archeologicznych

w tym miejscu. W 2016 r. zainicjował wyjątkową uroczystość – „Peregrynację dokumentu Zbyluta do źródeł”, z okazji wpisania dokumentu fundacyjnego klasztoru w Łeknie z 1153 r., najstarszego dokumentu znajdującego się w polskich archiwach, na listę „Pamięć Świata” UNESCO. Na pamiątkę tego wydarzenia Profesor Wyrwa ufundował rekonstrukcję dzwonu łeknieńskiego z XIII w. W latach 2007–2008 prowadził także badania archeologiczne na terenie klasztoru pocysterskiego w Łądzie nad Wartą, starając się rozpoznać poszczególne fazy jego budowy.

Jednocześnie Andrzej Wyrwa realizował karierę jako wykładowca akademicki. Od 1984 r. był zatrudniony w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ale już wcześniej, jeszcze na studiach doktoranckich, założył Zespół do badań nad historią i kulturą cystersów w Polsce, działający na uczelni. W 1985 r. obronił pracę doktorską pt. „Kronika świata Alberyka z Trois-Fontaines jako źródło do dziejów Europy środkowo-wschodniej i wschodniej”, napisaną pod kierunkiem prof. Jerzego Strzelczyka. W 1996 r. uzyskał habilitację na podstawie książki „Procesy fundacyjne wielkopolskich klasztorów cysterskich linii altenberskiej. Łekno, Łąd, Obrą”, opublikowanej w 1995 r.¹ W 1997 r. został profesorem nadzwyczajnym. W 2004 r. otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. W latach 2004–2009 wykładał w Wielkopolskiej Wyższej Szkole Turystyki i Zarządzania w Poznaniu.

Był cenionym przez studentów dydaktykiem. Jego wykłady z pradziejów Europy zawsze cieszyły się wielkim zainteresowaniem. Dzięki wykładom i seminariom magisterskim, jak również badaniom terenowym był nauczycielem kilku generacji archeologów i historyków, a także specjalistów innych pokrewnych dziedzin. Pokazywał, że badania historii mogą być wspaniałą przygodą angażującą metody różnych nauk. Był niezrównany w opowiadaniu o przeszłości i rozmaitych meandrach jej badania. Gdy zaczynał snuć rozważania o zamierzonych dziejach, obyczajach przodków czy o potrzebie pamięci o minionych pokoleniach, milkły wszelkie dyskusje i szept. Potrafił zainteresować młodych adeptów innym spojrzeniem na dzieje niż to, które dominowało i wciąż dominuje w polskiej historiografii. Opowiadał bowiem nie o wymiarze polityczno-batalistycznym, do którego wszyscy są przyzwyczajeni, ale o religijności, dawnej mentalności, kulturze, kuchni, a także o tym, jak łącząc różne metody naukowe, przy odpowiedniej wrażliwości i wiedzy, w śladach pozostawionych przez minione pokolenia, odczytać „ulotnego ducha” dawnych czasów. Miał zdolności zjednywania sobie ludzi, rozpoznawania ich predyspozycji i umiejętnego pokierowania swoich uczniów, których niemal od razu wciągał w wir prawdziwych badań, dzięki czemu mieli szansę szlifować swój warsztat badawczy w praktyce. Był promotorem czterech dysertacji doktorskich i wielu prac magisterskich. Wykopaliska prowadzone przez Ekspedycję Archeologiczną „Łekno” pod jego kierunkiem stanowiły dla wielu studentów prawdziwą przygodę i szkołę badań archeologicznych, historycznych, szkołę myślenia interdyscyplinarnego, miejsce, w którym rodziła się pasja do nauki. Wykopaliska w Łeknie ukształtowały dziesiątki późniejszych dojrzałych badaczy wielu specjalności.

W 2008 r. został dyrektorem Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. Muzeum to składa się z kilku oddziałów znajdujących się w wielkopolskich Dziekanowicach nad jeziorem Lednica, a także w Gieczu oraz Grzybowie. Począwszy

od założenia w 1969 r. borykało się z problemem braku odpowiedniego zaplecza w postaci budynków i pomieszczeń ekspozycyjnych, magazynowych i biurowych. We wcześniejszych latach rozwiązywano ten problem doraźnie, przystosowując do tego rodzaju potrzeb rozmaite budynki Wielkopolskiego Parku Etnograficznego oraz przejętego w latach 90. PGR-u w Dziekanowicach. W efekcie magazyny zabytków, archiwum, pracownie naukowe i edukacyjne były rozproszone po wielu budynkach oddziałów muzeum, zaadaptowanych do tych funkcji. Pomieszczenia te pozwalały na zapewnienie minimalnych standardów prawidłowego przechowywania zbiorów. Od pierwszych lat pełnienia funkcji dyrektora Muzeum Andrzej Marek Wyrwa starał się rozwiązywać te problemy. Pierwszym krokiem poprawienia infrastruktury turystycznej i ekspozycyjnej była realizacja programów rozbudowy skansenów archeologicznych na Ostrowie Lednickim oraz w Gieczu i Grzybowie, gdzie do 2013 r. wzniesiono nowe budynki wystawienniczo-biurowe.

Na kolejnym etapie starano się rozwiązać problemy z brakiem odpowiednich sal ekspozycyjnych i powierzchni magazynowych dla zbiorów muzealnych związanych z Ostrowem Lednickim. Głównym celem była rozbudowa gmachu, aby skupić najistotniejsze pracownie oraz zapewnić pomieszczenia, w których można byłoby godnie przechowywać i ekspozycjonować najcenniejsze zbiory z czasów monarchii wczesnopiastowskiej. Zamierzenia te udało się zrealizować w latach 2019–2022, gdy zbudowano nową siedzibę muzeum w miejscu dawnej stodoły folwarcznej w Dziekanowicach, w której znajdowała się przed laty główna sala ekspozycyjna z wystawą dotyczącą Ostrowa Lednickiego. Oficjalne otwarcie nowej siedziby miało miejsce 7 października 2022 r. Niestety postępująca choroba prof. Andrzeja Marka Wyrwy uniemożliwiła mu osobisty udział w uroczystości, w której uczestniczył za pośrednictwem połączenia internetowego. W jego imieniu wstępną przecięł syn Witold. Poprzez budowę nowej siedziby muzeum Profesor Wyrwa zrealizował marzenie kilku generacji badaczy i muzealników, zapoczątkowane już w XIX w. przez Albina Węsierskiego, o godnym ekspozycjonowaniu dziedzictwa Ostrowa Lednickiego. Andrzej Marek Wyrwa bardzo troszczył się o nadanie odpowiedniej rangi lednickiemu muzeum, rangi, która odpowiadałaby wartości historycznej unikalnych zbiorów i miejsca. Dlatego też wielkie nadzieje łączył z planami współprowadzenia tej instytucji przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wraz z samorządem wielkopolskim.

Z wielką dbałością rozwijał różne projekty naukowe, które zaowocowały wszechstronną analizą zabytków pochodzących z wykopalisk archeologicznych na niespotykaną skalę. Bardzo szczegółowe opracowania zabytków ze zbiorów muzealnych publikowane były i są nadal w wydawnictwach rozbudowanych z jego inicjatywy. Wydano cały szereg opracowań naukowych dotyczących badań na Ostrowie Lednickim, w Gieczu, Grzybowie czy Radzimiru koło Murowanej Gośliny. Oprócz czasopisma „Studia Lednickie”, wydawanego od 1989 r., z inicjatywy Profesora Wyrwy rozbudowano serię wydawniczą „Biblioteka Studiów Lednickich” na serie A, B1 Fontes, B2 Fontes, C i D o zróżnicowanym zakresie merytorycznym.

Przez 14 lat pełnienia funkcji dyrektora Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy Andrzej Marek Wyrwa był inicjatorem i promotorem wielu ważnych wydarzeń kulturalnych, w tym wystaw archeologicznych, historycznych



2. Otwarcie wystawy *Nóż – przedmiot niebanalny* w Rezerwacie Archeologicznym Gród w Grzybowie, oddziale Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, 22 maja 2018 roku, fot. M. Józwickowska

2. Opening of the 'Knife: an Original Object' Exhibition at the Archaeological Reserve: Stronghold in Grzybowo, branch of the Museum of the First Piasts at Lednica, 22 May 2018, Photo M. Józwickowska

i etnograficznych. Wiele z nich zostało docenionych nagrodami i wyróżnieniami muzealnymi w konkursach Izabella (blisko trzydzieści nagród i wyróżnień) i Sybilla (siedem nagród i wyróżnień). Do najistotniejszych należą obchody 1050. rocznicy Chrztu Polski. Z tej okazji 14 kwietnia 2016 r. na Ostrowie Lednickim, znajdującym się pod opieką muzeum, zorganizowano uroczystości z udziałem władz państwowych, samorządowych i kościelnych. Z tej okazji zbudowano (po raz trzeci w historii) most pontonowy na Ostrów Lednicki. Na pamiątkę tego wydarzenia muzeum ufundowało dzwon „Mieszko i Dobrawa”. W tym czasie lednickie zabytki zaprezentowano w wielu najbardziej prestiżowych muzeach europejskich, w tym w Nationalmuseet w Kopenhadze, British Museum w Londynie czy też na wystawie *Benedyktyni w sercu Europy* w czeskiej Pradze. Andrzej Marek Wyrwa był pomysłodawcą prestiżowej Nagrody Lednickiego Orła Piastowskiego, przyznawanej corocznie przez Marszałka Województwa Wielkopolskiego za zasługi w badaniach nad dynastią Piastów od 2009 r.

Andrzej Marek Wyrwa w dużym stopniu interesował się historią badań na Ostrowie Lednickim, a szczególnie działalnością Albina hr. Węsierskiego, który w 1856 r. wykupił wyspę od rządu pruskiego. Doceniał jego wkład w badania nad tym miejscem, a przede wszystkim to, że uratował zabytkowe pałacik lednickie przed zniszczeniem. Doprowadził do upamiętnienia Węsierskiego w jego kaplicy grobowej w kościele parafialnym pw. św. Mikołaja w Sławnie w formie tablicy pamiątkowej. Zwieńczeniem tych zainteresowań

było odkrycie nieznaną dotąd fotografii z wizerunkiem hrabiego Albina w 2021 r.

W ostatnich latach coraz bardziej angażował się w kwestie związane z propagowaniem zagadnień muzealnych. Był inicjatorem powstania i redaktorem rocznika Fundacji Muzeów Wielkopolskich „Museion Poloniae Maioris”. Jeden z najnowszych tomów tego czasopisma został poświęcony dziejom muzealnictwa w Wielkopolsce w 100-lecie I zjazdu muzeów w Poznaniu w 1921 r.² Zaangażował się także w konferencję „Muzeum XXI wieku w 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu”, która miała miejsce w dniach 1–3 czerwca 2022 r. w Poznaniu. W trakcie konferencji jej uczestnicy zwiedzali także Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy.

Profesor Wyrwa był autorem ponad 626 prac naukowych, popularnonaukowych i opracowań publicystycznych, w tym ponad 22 monografii, 64 prac zbiorowych pod redakcją, artykułów w znaczących czasopismach naukowych w kraju i za granicą. Pisał nie tylko niezwykle wartościowe prace naukowe, ale także książki historyczne dla najmłodszych³. Wśród licznych publikacji można wymienić kilka najważniejszych: *Procesy fundacyjne wielkopolskich klasztorów cysterskich linii altenberskiej. Łęko, Ląd, Obrą* (1995)⁴, *Pietas Ecclesiae et fides plebis. Szkice z dziejów religijności i wierzeń na ziemi tekneńskiej od średniowiecza do czasów nowożytnych* (2006)⁵, *Święty Jakub Apostoł. Malakologiczne i historyczne ślady peregrynacji z ziem polskich do Santiago de Compostela* (2009)⁶, *Klasztory cysterskie w Łęknie i Wągrowcu* (2010)⁷, *Klejnot architektury drewnianej ziem polskich. Kościół św. Mikołaja w Tarnowie*

Pałuckim. *Wielkopolska* (2011)⁸, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa w Polsce. Krótkie studium obrazu Jana Matejki „Zaprowadzenie chrześcijaństwa R.P. 965”* (2013, wraz z Barbarą Ciciorą)⁹, *Gdecz – Giecz. Scire est reminisci. Krótka historia wydobywania z zapomnienia rezydencji piastowskiej* (2014)¹⁰, *Cisterciana. Studia z dziejów i kultury Zakonu Cysterskiego* (2017)¹¹.

Był redaktorem wielu serii wydawniczych i czasopism naukowych. Oprócz wspomnianych już „Studiów i Materiałów do Dziejów Pałuk” i „Museion Poloniae Maioris”, należy wymienić także „Studia Lednickie” i „Bibliotekę Studiów Lednickich”.

Andrzej Marek Wyrwa znacząco angażował się w odpowiednie udostępnianie dziedzictwa kulturowego zwiedzającym w ramach zorganizowanego ruchu turystycznego. Brał udział w opracowywaniu koncepcji wielu ważnych szlaków turystycznych w Wielkopolsce. Od 1992 r. był koordynatorem naukowym szlaku cysterskiego w Wielkopolsce, od 2003 r. – przewodniczącym Rady Koordynacyjnej Szlaku Cysterskiego w Polsce. Został także członkiem powołanej w 2011 r. Rady Programowo-Naukowej ds. Szlaku Piastowskiego. Dzięki jego staraniom Ostrów Lednicki – miejsce, w którym odkryto grób z muszlą pielgrzymią – w 2010 r. znalazł się na szlaku św. Jakuba Apostoła.

Możemy powiedzieć, że poprzez swoje działania i postawę był pewnego rodzaju mostem pomiędzy różnymi środowiskami: akademickimi, muzealnymi, artystycznymi, historykami a archeologami. Potrafił te rozmaite środowiska jednoczyć wokół jednej inicjatywy i znakomicie zintegrować.

Był członkiem wielu ważnych stowarzyszeń, komisji, komitetów i zespołów naukowych, w tym Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Komisji Historii i Konserwacji Architektury Sakralnej Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków ICOMOS, Centre Européen de Recherche sur les Communautés, Congrégations et Ordres Religieux działającym przy Université de Saint-Étienne we Francji (w latach 1985–1989), Stowarzyszenia Naukowego Archeologów Polskich, Komisji Archeologicznej Polskiej Akademii Nauk, Komisji Historii Porównawczej Kościołów przy Komitecie Nauk Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Uniwersyteckiego Centrum Archeologii

Średniowiecza i Nowożytności przy Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, Instytutu Geografii Historycznej Kościoła w Polsce przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Lublinie, Komitetu Honorowego Milenium Opactwa Benedyktynów w Tyńcu, Rady Koordynacyjnej Szlaku Cysterskiego w Polsce przy Opacie Prezesie Polskiej Kongregacji Cystersów, wspomnianej już Rady Programowo-Naukowej ds. Szlaku Piastowskiego i wielu innych. Uczestniczył także w pracach organizacji, takich jak Towarzystwo Miłośników Łekna, Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Pałuckiej w Wągrowcu czy Towarzystwo Miłośników Miasta Poznania i wielu innych.

Andrzej Marek Wyrwa za swe dokonania otrzymał liczne nagrody, w tym nagrodę Marszałka Województwa Wielkopolskiego w dziedzinie kultury. Został odznaczony m.in. Medalem Komisji Edukacji Narodowej, Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, „srebrnym pierścieniem 2000-lecia chrześcijaństwa i 1000-lecia archidiecezji wrocławskiej” za badania nad cystersami w Polsce od ks. kard. Henryka Gulbinowicza, odznaką honorową „Za zasługi dla województwa wielkopolskiego”, złotą odznaką „Za opiekę nad zabytkami” i wieloma innymi wyróżnieniami.

Życie Profesora Wyrwy było wypełnione pracą, która przyniosła wspaniałe owoce. Ale nie ograniczało się tylko do kariery akademickiej czy muzealnej. Miał duszę artysty i był pod tym względem utalentowany. W wolnych chwilach grał na skrzypcach, malował i rzeźbił. O sztuce zawsze mówił z wielkim zapałem. Godzinami potrafił opowiadać o ptakach, a szczególnie o jego ukochanych jerykach.

Bliscy współpracownicy Profesora Wyrwy wiadomości o jego śmierci przyjęli z wielkim smutkiem. Bo jak można pogodzić się z myślą, że nie porozmawiamy z nim o historii, odkryciach archeologicznych czy archiwalnych. Trudno przyzwyczaić się, że nie usłyszymy już jego charakterystycznych wypowiedzi. Był najlepszym szefem, jakiego można sobie wymarzyć, potrafiącym zmotywować do działania, a przy tym życzliwym dla każdego, niezależnie od zajmowanego stanowiska, łączącym poczucie humoru z wrażliwością. Odszedł nie tylko wybitny naukowiec, dyrektor muzeum, ale przede wszystkim dobry i serdeczny człowiek.

Streszczenie: 17 listopada 2022 r. zmarł prof. dr hab. Andrzej Marek Wyrwa, historyk i archeolog, wieloletni wykładowca Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i dyrektor Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. Urodził się 22 marca 1955 r. w Krzyżu Wielkopolskim. Ukończył historię (1978) i archeologię (1981) na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Naukowo związał się z macierzystą uczelnią, na której pracował nieprzerwanie od 1984 r. W 1985 r. obronił doktorat, habilitację uzyskał w 1996 r., a profesurę w 2004 r. Poczynając od 1982 r. aż do 2008 r. na czele Ekspedycji Archeologicznej „Łekno” prowadził badania wykopaliskowe na stanowisku Ł3 w Łeknie koło Wągrowca, które doprowadziły do spektakularnych odkryć reliktów przedromańskiej rotundy z czasów monarchii wczesnopiastowskiej, grodu, a także klasztoru cysterskiego

fundowanego w 1153 r. Były to, pod wieloma względami pionierskie, szeroko zakrojone badania interdyscyplinarne nad całym kompleksem osadniczym wokół Łekna. W 2008 r. objął funkcję dyrektora Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. W ciągu 14 lat pracy w tej instytucji przeprowadził kluczowe dla jej funkcjonowania inwestycje. W 2013 r. zrealizował projekty rozbudowy rezerwatów archeologicznych na Ostrowie Lednickim, w Gieczu oraz Grzybowie. Przeprowadził także rozbudowę siedziby muzeum w Dziekanowicach, realizując marzenia pokoleń badaczy i muzealników o tym, aby godnie prezentować piastowskie dziedzictwo Ostrowa Lednickiego. Niedawno, bo 7 października 2022 r., wspólnie z Profesorem cieszyliśmy się z otwarcia nowego budynku muzealnego. Na dorobek Andrzeja Marka Wyrwy składa się ponad 625 prac naukowych, popularnonaukowych i publicystycznych.

Słowa kluczowe: Andrzej Marek Wyrwa, Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, archeologia, historia, muzealnictwo, monastycyzm, Ostrów Lednicki, Łekno, zakon cysterski.

Przypisy

- ¹ A.M. Wyrwa, *Procesy fundacyjne wielkopolskich klasztorów cysterskich linii altenberskiej. Łekno, Lqd i Obra*, Poznań 1995.
- ² „Museion Poloniae Maioris” 2021, t. 8.
- ³ A.M. Wyrwa, *Jak książę Mieszko chrześcijaninem się stawał*, Poznań 2015.
- ⁴ *Idem*, *Procesy fundacyjne wielkopolskich klasztorów cysterskich...*, Poznań 1995.
- ⁵ *Idem*, *Pietas Ecclesiae et fides plebis. Szkice z dziejów religijności i wierzeń na ziemi tekneńskiej od średniowiecza do czasów nowożytnych*, Poznań 2006.
- ⁶ *Idem*, *Święty Jakub Apostoł. Malakologiczne i historyczne ślady peregrynacji z ziem polskich do Santiago de Compostela*, Lednica 2009 (wyd. 2 zmienione i poszerzone, 2015).
- ⁷ *Idem*, *Klasztory cysterskie w Łeknie i Wągrowcu*, Bydgoszcz 2010.
- ⁸ *Idem*, *Klejnot architektury drewnianej ziem polskich. Kościół św. Mikołaja w Tarnowie Pałuckim. Wielkopolska*, Bydgoszcz 2011.
- ⁹ B. Ciciora, A.M. Wyrwa, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa w Polsce. Krótkie studium obrazu Jana Matejki „Zaprowadzenie chrześcijaństwa R.P. 965”*, Dziekanowice–Lednica 2013.
- ¹⁰ A.M. Wyrwa, *Gdzie – Gdzie. Scire est reminisci. Krótka historia wydobywania z zapomnienia rezydencji piastowskiej*, Dziekanowice–Lednica 2014.
- ¹¹ *Idem*, *Cisterciana. Studia z dziejów i kultury Zakonu Cysterskiego*, Kraków–Poznań 2017.

dr Jakub Linetty

Historyk, archiwista i archeolog, pracownik Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członek Komisji Archeologicznej przy Polskiej Akademii Nauk, oddział w Poznaniu. Badacz historii archeologii, reformy uwłaszczeniowej w Wielkopolsce w XIX w. i historii Ostrowa Lednickiego. Autor książek i artykułów naukowych publikowanych w czasopismach takich jak: „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, „Studia Lednickie”, „Museion Poloniae Maioris” i wielu innych. Stypendysta Fundacji z Brzezia Lanckorońskich; jakub.linetty@lednica.pl.

Word count: 3 391; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** –

Received: 03.2023; **Accepted:** 04.2023; **Published:** 04.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.4030

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Linetty J.; PROFESOR DR HAB. ANDRZEJ MAREK WYRWA (1955–2022) – DYREKTOR MUZEUM PIERWSZYCH PIASTÓW NA LEDNICY. *Muz.*, 2023(64): 31-36

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

PROFESOR ZBIGNIEW WAWER – MUZEALNIK

PROFESSOR ZBIGNIEW WAWER, A MUSEUM CURATOR

Antoni Krzysztof Sobczak

Muzeum Łazienki Królewskie
ORCID 0000-0002-3821-4990

Izabela Prokopczuk-Runowska

Muzeum Wojska Polskiego

Abstract: Following a long disease, on 12 December 2022, Zbigniew Wawer passed away: a historian, boasting a post-doctoral degree, an associate professor, author of numerous publications, and a film producer. In 2012–2017, he ran the Polish Army Museum in Warsaw, as of 2017 having become Director of the Royal Łazienki Museum. The period of his career connected with museology was marked by the process of establishing contacts with international partners focused mainly on presenting research results. It was also characterized by a high dynamics of displays meant to expose some unique artefacts, particularly Polonica, and of publishing projects.

Keywords: director, museum, cooperation, exhibition, publication, conference.

He considered these two aspects the most important in fulfilling the museum's mission. Prof. Wawer also paid similar attention to collection extension, having demonstrated high efficiency in fundraising for the purpose. Furthermore, he strongly opted for the upgrading of his staff's qualifications, while also seeing the necessity to verify museum-related competences. Many museum curators followed his encouragement to study. The paper presents the profile of a widely known individual in more detail; he was a researcher focused on revealing the historical truth and a museum curator frequently appreciated for his activity.

Podobno człowieka poznaje się wtedy, kiedy odchodzi. Ta krótka, acz wymowna maksyma jawi się dziś – gdy zabrakło Zbigniewa Wawra – jako bardziej wyrazista. Ale czy znają go wszyscy ci, którzy go znali?

Nie jest to może właściwy początek dla publikacji w kształcie *In memoriam*, ale i osoba, której został poświęcony, nie była schematyczna. Zapewne autorzy innych wspomnień napiszą, że urodził się... studiował... opublikował... etc. Dość powszechnie bowiem wiadomo, że Zbigniew Wawer był historykiem, doktorem habilitowanym, profesorem uczelni wyższych, promotorem i recenzentem prac naukowych, organizatorem i uczestnikiem konferencji naukowych, producentem filmowym, autorem licznych publikacji etc. Wydawałoby się, że swoimi dokonaniem mógłby obdzielić kilka życiorysów, a to

tylko część jego aktywności. Rozmiar publikacji nie daje możliwości szerszej prezentacji dokonań Profesora – niemniej może stać się przyczynkiem do pełniejszych opracowań. Stąd też – w zamiarze autorów – ograniczono jej zakres do działalności muzealnej prof. Wawra.

Należy wyodrębnić w niej trzy obszary: współpracę z muzeami, kierowanie Muzeum Wojska Polskiego w latach 2012–2016 oraz Muzeum Łazienki Królewskie w latach 2017–2022.

Współpraca z muzeami

Realizował ją praktycznie przez cały czas swojej aktywności zawodowej – także w okresie poprzedzającym etatową pracę w muzealnictwie. Nie sposób wymienić wszystkich

efektów jego działań w instytucjach kultury. Przypomnijmy więc jedynie niektóre.

W 2010 r. dr Wawer był uczestnikiem ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej walkom żołnierza polskiego w obronie niepodległości. Towarzyszyła ona wystawie prezentowanej w Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie oraz sporej liczbie innych wydarzeń rocznicowych przygotowanych przez jednostki samorządowe. Wędrując szlakami bitew i potyczek, odwiedził m.in. Płońsk, Sarnową Górę, Sochocin, Szydłowo. Uczestniczył w rekonstrukcjach walk pod Arcelinem i Borkowem. Był także żywo zainteresowany innymi projektami o charakterze lokalnym. Z uznaniem wyrażał się o zbiorach Pracowni Dokumentacji Dziejów Miasta Płońska. Nie ukrywał podziwu dla ekspozycji unikalnego rzemiosła w Sochocinie, prezentującej proces produkcji guzików z muszli rzecznych na początku XX w. Zwiedzanie tych miejsc odbywało się niejako przy okazji współpracy z muzeami.

W efekcie tej współpracy powstał krótki – charakterystyczny dla jego produkcji – film *1920 rok – Mazowsze Północne w obronie niepodległości*. W wymowny sposób przedstawiał on mało znane lub wręcz zapomniane miejsca walk żołnierza polskiego, tj. szarżę kawalerii pod Arcelinem, walki Brygady Syberyjskiej pod Borkowem czy 49 pp pod Szydłowem. I choć, niestety, nie trafił do szerszego grona odbiorców, to jego wymiar edukacyjny do dziś pozostaje bezsprzeczny. Odkrywał prawdę o okrucieństwie bolszewików lekceważących wszelkie konwencje międzynarodowe. Po raz pierwszy został zaprezentowany w 2010 r. na obchodach 90. rocznicy walk w obronie niepodległości. Emitowano go też na różnych pokazach rocznicowych i spotkaniach kawalerskich. Wciąż jednak znany jest jedynie nielicznym.

Wiosną 2012 r. prof. Wawer współorganizował i moderował międzynarodową konferencję naukową poświęconą walkom 2 Korpusu Polskiego gen. Władysława Andersa o Monte Cassino i Piedimonte San Germano. Projekt ten realizował wspólnie z Ambasadą Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej w Warszawie. Konferencja symultaniczna odbyła się w siedzibie Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Uczestniczyli w niej przedstawiciele władz państwowych, dyplomaci, kombataneci, naukowcy, dziennikarze i muzealnicy. W jej trakcie zaprezentowano ustalenia badawcze historyków oraz specjalistów w zakresie taktyki z polskich i brytyjskich uczelni wojskowych.

Z uznaniem traktowano udział prof. Wawra w projektach realizowanych przez muzea zagraniczne. Na szczególną uwagę zasługują te poświęcone 1 Dywizji Pancernej i samemu gen. Stanisławowi Maczkowi oraz roli 1 Samodzielnej Brygady Spadochronowej gen. Stanisława Sosabowskiego. Powstawały w wyniku kwerendy zbiorów muzealnych z Holandii, Francji, Belgii, Niemiec. Wkład żołnierza polskiego w walkach o Tobruk, Monte Cassino, Bolonię etc. wymagał poszukiwań w archiwach australijskich, nowozelandzkich i włoskich. Aktywność Profesora w pozyskiwaniu materiału źródłowego umożliwiała nowe, pełniejsze ustalenia badawcze. Poprzez obcojęzyczne publikacje docierał do różnych, nie tylko naukowych środowisk w wielu krajach. Osobiste kontakty dawały też możliwość prezentowania w Polsce wielu obiektów ze zbiorów muzeów zagranicznych. Współpraca z muzeami obejmowała przede wszystkim konferencje, wystawy, produkcje filmowe, ale też konsultacje w zakresie rekonstrukcji lub widowisk historycznych. Należy jednak dostrzec także nieco inny wymiar tej współpracy. Był bowiem



1. Zdjęcie z konferencji zorganizowanej przez Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie w 90. rocznicę walk z bolszewikami na północnym Mazowszu. Od lewej: dr Antoni Krzysztof Sobczak, prof. Lech Wyszczelski i dr Zbigniew Wawer, zdjęcie z zasobów Antoniego Krzysztofa Sobczaka

1. Photo from a conference held by the Museum of Mazovian Gentry in Ciechanów on the 90th anniversary of fights against the Bolsheviks in northern Mazovia. From the left: Antoni Krzysztof Sobczak, PhD, Prof. Lech Wyszczelski, and Zbigniew Wawer, PhD; Photo from Antoni Krzysztof Sobczak's collection



2. Otwarcie wystawy *Wielka Wojna 1914–1918. Prawdziwy koniec Belle Époque*. Kurator wystawy Izabela Prokopczuk-Runowska i prof. Zbigniew Wawer – dyrektor Muzeum Wojska Polskiego prezentują ekspozycję ministrowi obrony narodowej Tomaszowi Siemoniakowi i zaproszonym gościom, Muzeum Wojska Polskiego, fot. Maciej Skoczeń

2. Launch of the *Great War 1914–1918. True End to the Belle Époque* Exhibition. Its curators: Izabela Prokopczuk-Runowska and Prof. Zbigniew Wawer, Director of the Polish Army Museum, are showing the display to Tomasz Siemoniak, Minister of National Defence, and other invited guests, Photo Maciej Skoczeń

członkiem rad muzealnych, autorem pytań i członkiem jury w konkursach wiedzy historycznej, uczestniczył w pracach kapituły Mazowieckiego Zdarzenia Muzealnego „Wierzba”.

Muzeum Wojska Polskiego 2012–2016

Swoje zamiłowania muzealnicze i naukowe prof. Wawer mógł zrealizować w pełni, gdy 17 września 2012 r. został powołany na stanowisko dyrektora Muzeum Wojska Polskiego. Był inicjatorem udziału Muzeum w licznych projektach naukowych. Warto przypomnieć m.in. uczestnictwo w międzynarodowych konferencjach weksylologicznych z cyklu *In Hoc Signo Vincas*, a dzięki osobistemu zaangażowaniu Dyrektora to właśnie Muzeum Wojska Polskiego zostało współorganizatorem i gospodarzem jednej z takich konferencji w 2014 r. Inny akcent miał miejsce w dniach 16–18 września 2015 r. W Muzeum Narodowym w Krakowie odbył się kongres naukowy dwóch organizacji zrzeszonych w International Council of Museums (ICOM): International Committee for Museums and Collections of Arms and Military History (ICOMAM) oraz International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design (ICDAD). Był to pierwszy w historii ICOM-u łączony kongres obu organizacji oraz pierwszy zorganizowany na ziemiach polskich po kilkudziesięcioletniej przerwie. Muzeum Wojska Polskiego zaznaczyło w nim swój udział, organizując wycieczkę pokonferencyjną.

W czasie pełnienia funkcji dyrektora przez Zbigniewa Wawra Muzeum Wojska Polskiego oprócz działalności *stricte* muzealnej udostępniało swoją siedzibę do organizacji spotkań umożliwiających wymianę wiedzy i poglądów z różnych dziedzin. Należała do nich niewątpliwie konferencja naukowa, która miała miejsce 12 czerwca 2015 r., pt. *Przeciwdziałanie zagrożeniom powstałym w wyniku bezprawnego i celowego użycia bezałatogowych platform mobilnych*.

Jak ważny był to temat, obejmujący m.in. problemy udziału dronów w działaniach rozpoznawczych w kontekście inwazji Rosji na Krym w lutym 2014 r., widać szczególnie obecnie, podczas toczącej się wojny w Ukrainie.

Warto podkreślić, że prof. Zbigniew Wawer, mimo nowych obowiązków, nadal aktywnie działał w Radzie Naukowej Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu, gdzie m.in. w maju 2015 r. przewodniczył seminarium „Z kart historii polskich formacji granicznych”. Ale konferencje naukowe stanowiły tylko niewielką część jego aktywności jako muzealnika. Największą pasją było organizowanie wystaw. Pierwszą z nich, *Od podwoły do czołga – Generał Maczek i jego żołnierze*, została otwarta już po upływie miesiąca od objęcia stanowiska dyrektora Muzeum Wojska Polskiego. Ogółem z jego inspiracji w ciągu czterech lat Muzeum zrealizowało 16 wystaw, zorganizowano 26 okolicznościowych pokazów i wystaw planszowych oraz kilkanaście prezentacji opracowanych przez oddziały

– Muzeum Katyńskie i Muzeum Polskiej Techniki Wojskowej.

Największym przedsięwzięciem, zarówno pod względem liczby zabytków, jak i zaangażowanych krajowych i zagranicznych instytucji muzealnych, była wystawa *Wielka Wojna 1914–1918. Prawdziwy koniec Belle Époque*. Jej otwarcie miało miejsce 28 lipca 2014 r. – w setną rocznicę wybuchu I wojny światowej. Przygotowanie tego projektu zajęło ponad rok, wymagało przeprowadzenia wielu kwerend w muzeach krajowych i europejskich. Dyrektor Wawer nadzorował je lub wykonywał osobiście. W wyniku tych działań powstała pierwsza w Polsce tak obszerna ekspozycja poświęcona problematyce I wojny światowej w jej powszechnym wymiarze. Na wystawie zgromadzonych zostało ponad 1000 zabytków z kilkunastu muzeów zagranicznych i polskich oraz ponad 1000 fotografii i rysunków przedstawionych w formie wielkogabarytowych powiększeń oraz prezentacji multimedialnych. Oprócz umundurowania, uzbrojenia i wyposażenia wszystkich stron konfliktu wystawa ukazywała również przemiany, jakie nastąpiły w metodach prowadzenia działań wojennych, oraz zmiany społeczne, które wywołała wojna. Ważnym wątkiem było przedstawienie sprawy polskiej poprzez polskie formacje wojskowe, które powstawały przy armiach walczących państw, oraz zaakcentowanie w nich udziału Polaków – żołnierzy rekrutowanych do wojska rosyjskiego, pruskiego oraz austriackiego i toczących często bratobójcze walki. Wystawa cieszyła się ogromnym powodzeniem, została również doceniona przez zewnętrzne

instytucje muzealne i otrzymała prestiżową I nagrodę w konkursie Mazowieckie Zdarzenie Muzealne „Wierzba” 2015 za najciekawszą wystawę zorganizowaną w 2014 r.

Profesor Zbigniew Wawer nawiązał też ścisłe kontakty z Muzeum Narodowym w Krakowie. Ich wynikiem była wspólna wystawa *Sztuka Legionów Polskich*. Otwarto ją w Krakowie w 2016 r. w setną rocznicę wystawy zorganizowanej pod auspicjami Naczelnego Komitetu Narodowego.

Pośród dużych i ciekawych wystaw należy wspomnieć o dwóch poświęconych ważnym wydarzeniom z czasów II wojny światowej, której, jak wiadomo, prof. Wawer był znawcą i wybitnym badaczem. Jedną z nich została zorganizowana z okazji 75. rocznicy lotniczej bitwy o Wielką Brytanię – *Zapomniani bohaterowie. 75. rocznica bitwy o Anglię*. Prezentowała obie strony konfliktu oraz przypominała m.in. sylwetki polskich asów lotniczych. Drugą poświęconą była Samodzielnej Brygadzie Strzelców Karpackich i jej udziałowi w walkach w Libii – *Tobruk 1941. W 75. rocznicę walk Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich w obronie pustynnej twierdzy*. Obie wystawy powstały w wyniku współpracy międzynarodowej, m.in. z muzeami niemieckimi i czeskimi, a także z Instytutem Polskim i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie.

Dzięki staraniom Profesora w 2015 r. Muzeum Wojska Polskiego zaprezentowało trwającą caledwie miesiąc wyjątkową ekspozycję dwóch słynnych cyklów rysunków Artura Grottgera – *Polonia i Lithuania* z Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie i Muzeum Narodowego w Krakowie.



3. Profesor Zbigniew Wawer w towarzystwie estońskich muzealników – w tle dar od Muzeum Wojska Polskiego, zdjęcie z zasobów Izabeli Prokopczuk-Runowskiej

3. Professor Zbigniew Wawer together with Estonian museum curators; in the background a gift from the Polish Army Museum, Photo from Izabela Prokopczuk-Runowska's collection

Wystawy, które inicjował i inspirował prof. Wawer, często charakteryzowały się nowym spojrzeniem i perspektywą na przedstawiany temat, prezentowały zabytki nie tylko z bogatych zbiorów Muzeum Wojska Polskiego oraz innych polskich muzeów, lecz także z wielu muzeów europejskich. Współpraca z nimi umożliwiła zapoznanie polskiego widza ze zbiorami zagranicznymi. Dała też możliwość prezentacji za granicą polskich zbiorów muzealnych.

O inspiracjach wystawienniczych Dyrektora Zbigniewa Wawra i o kontaktach z muzeami europejskimi można pisać wiele. Warto jednak wspomnieć o pewnym niecodziennym wydarzeniu, które miało miejsce w styczniu 2015 r. w Tallinnie. W tamtejszym Estońskim Muzeum Wojny im. Johana Laidonera, mieszczącym się w zabytkowym dworcu, który w okresie międzywojennym był własnością generała, przyjaciela Polski i marszałka Józefa Piłsudskiego, odbyła się uroczystość przekazania w darze od Muzeum Wojska Polskiego czołgu T-34 z II wojny światowej.

Dla porządku należałoby jeszcze wspomnieć o innych aspektach działalności muzealnej Dyrektora – pozyskaniu do kolekcji muzeum wielu cennych nowych zabytków, uporządkowaniu sprawy statusu własności pamiątek po gen. Janie Henryku Dąbrowskim, a także o kilkunastu publikacjach wydanych przez muzeum lub we współpracy z innymi instytucjami, w których zamieszczono materiały nie tylko autorstwa Profesora, lecz także pracowników i współpracowników Muzeum Wojska Polskiego.

Funkcja dyrektora Muzeum Wojska Polskiego spowodowała również konieczność włączenia się w zmiany organizacyjne, jakim podlegało w tym czasie muzeum. Najważniejszą było otwarcie 17 września 2015 r. nowej siedziby Muzeum Katyńskiego, oddziału Muzeum Wojska Polskiego, oczekiwanej przez społeczeństwo placówki poświęconej pamięci o zbrodni katyńskiej. W kwietniu 2015 r. Muzeum Wojska Polskiego zyskało też nowy oddział – Muzeum Broni Pancernej w Poznaniu.

O roli, jaką odgrywało w tym czasie Muzeum Wojska Polskiego, świadczy również patronat nad wieloma wydarzeniami muzealnymi najważniejszych osób w państwie – prezydenta RP lub ministrów, a także obecność na uroczystych otwarciach wystaw przedstawicieli władz państwowych i samorządowych, korpusu dyplomatycznego oraz szeroko pojętego środowiska muzealniczego.

Muzeum Łazienki Królewskie 2017–2022

Do pracy na stanowisku dyrektora Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie prof. Wawer przystąpił z zapałem w marcu 2017 r., dostrzegając niesamowity potencjał tego miejsca. Wiedział o konieczności uporządkowania spraw majątkowych Muzeum, dostosowania obiektów i ich funkcji, by służyły działalności muzealnej, przede wszystkim wystawienniczej. Jego decyzje o modernizacji i doposażeniu Podchorążówki już w 2018 r. zaowocowały wystawą



4. Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Wernisaż wystawy obrazu Rembrandta *Jeździec polski* z The Frick Collection. Stoją od lewej: dr Xavier F. Salomon, Izabela Zychowicz, prof. Zbigniew Wawer, prof. Andrzej Betlej, dr Dorota Juszcak, Muzeum Łazienki Królewskie, fot. Paweł Czarnecki

4. Royal Łazienki Museum in Warsaw. Vernissage of the *Polish Rider* Exhibition, Rembrandt's work from The Frick Collection. From the left: Xavier F. Salomon, PhD, Izabela Zychowicz, Prof. Zbigniew Wawer, Prof. Andrzej Betlej, Dorota Juszcak, PhD, Royal Łazienki Museum, Photo Paweł Czarnecki



5. Vernisaż wystawy Muzeum Łazienki Królewskie prezentującej w pałacu Na Wyspie obraz *Miłosierny Samarytanin*. Od lewej: minister kultury i dziedzictwa narodowego prof. Piotr Gliński, prof. Zbigniew Wawer, Muzeum Łazienki Królewskie, fot. Paweł Czarnecki

5. Vernissage of the exhibition at the Royal Łazienki Museum displaying *The Good Samaritan* painting at the Palace on the Water. From the left: Minister of Culture and National Heritage Prof. Piotr Gliński, Prof. Zbigniew Wawer, Royal Łazienki Museum, Photo Paweł Czarnecki

malarstwa węgierskiego i nieco później kolejnymi: *Blask orderów*, *Virtuti Militari*, *Bratanków dzieje wspólne*. *Polonica ze zbiorów muzeów i archiwów budapesztańskich*, *Splendor władzy*, *Dulwich*.

Niektóre z prezentowanych tam obiektów pokazywano w Polsce po raz pierwszy, innych, tj. skradzionych w Dreźnie polskich regaliów królewskich, nie obejrzymy już nigdy. Jedną z najważniejszych przesłanek, którymi kierował się prof. Wawer, była unikatowość. Z jego inicjatywy w cyklu *Wystawa jednego eksponatu* w Łazienkach Królewskich pokazano elementy złota Traków, *Miłosiernego Samarytanina* czy *Jeźdźca polskiego*. W realizacji celów wspierał go zespół doświadczonych fachowców różnych specjalności. I choć czasami dyskusje na temat sposobu prezentacji muzealiów nabierały w tym gronie energetycznego wymiaru, to misyjność działań i presja terminu rozwiewały wszelkie wątpliwości. Zdecydowana większość wystaw była wynikiem współpracy z muzeami, ale też placówkami dyplomatycznymi, m.in. Bułgarii, Finlandii, Japonii, Litwy, Łotwy, Niemiec, Węgier, Ukrainy i in.

Łazienki Królewskie były dla Dyrektora Wawra nie tylko symbolem epoki stanisławowskiej, ale miejscem wielu późniejszych historycznych zdarzeń. Często podkreślał rolę tego miejsca w powstaniu listopadowym. Jego decyzja o ubiegłorocznej realizacji inscenizacji *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego jest tego wymownym dowodem. Wielokrotnie wspominał spacerującego alejkami ogrodu łazienkowskiego Józefa Piłsudskiego. Podkreślał związki Marszałka z Łazienkami nie tylko z powodu pełnienia funkcji państwowych w Belwederze, lecz także te bardziej osobiste – wynikające z faktu zaślubin z Aleksandrą Szczerbińską (ceremonia miała miejsce w Łazienkach Królewskich). Równie często wspominał mieszkańców Pałacu Myślewickiego: księcia Józefa Poniatowskiego, marszałka Carla Gustafa Mannerheima, generała Bolesława Wieniawę-Długoszwowskiego. Pamięci fińskiego marszałka dedykowano w 2018 r. konferencję, wystawę i publikację. Profesor Wawer zapytany przez dziennikarzy podczas wernisażu: „Dlaczego

w Łazienkach?” – odpowiedział krótko: „A gdzie ma być? – przecież on tu przez 4 lata był dowódcą pułku”.

W trakcie prac konserwatorskich ujawniano ślady historii Łazienek. W 2020 r. podczas prac w Stajniach Kubickiego odkryto dziewiętnastowieczne gazety, recepty i ceramikę. W 2021 r. podczas termomodernizacji Oficyny Ermitażu ujawniono doskonale zachowaną broń myśliwską, rewolwery systemu Nagant i pistolet Browning. Znalezione w schowku gazety z lipca 1946 r. wskazują, że broń ukryto po zakończeniu wojny. Dzięki staraniom Profesora trafiły do zbiorów Muzeum jako dowody tego, że historia Łazienek wciąż wymaga badań. Inicjował m.in. nieinwazyjne badania archeologiczne. Od 2020 r. kontynuowano je we współpracy z grupą specjalistów Newport University, którą kierował dr Richard Freud. Nadzorem archeologicznym objęto wszystkie zadania inwestycyjne. Umożliwiło to m.in. odkrycie pozostałości obiektu, który został zidentyfikowany jako Pawilon chiński,



6. Profesor Zbigniew Wawer, Muzeum Łazienki Królewskie, 2018, fot. Marcin Klaban

6. Professor Zbigniew Wawer, Royal Łazienki Museum, 2018, Photo Marcin Klaban

co potwierdziła także kwerenda dokumentacji ze zbiorów Gabinetu Rycyn Uniwersytetu Warszawskiego.

Wzorem marszałka Piłsudskiego często spacerował po zabytkowych ogrodach. Nie unikał dialogu ze zwiedzającymi, rozmawiał z pracownikami. Pamiętam rozmowę z – nieżyjącym już dziś – pracownikiem działu technicznego Panem Waldemarem Kобрzyńskim, którego podczas pracy w ogrodzie zagadnął: „Tu niedaleko w 1920 r. był szpital...” – w odpowiedzi usłyszał: „Wiem, mój dziadek trafił tu kiedy został ranny. W rodzinnych zbiorach mam jego Krzyż Walecznych z legitymacją”.

Lubił dzieci. Witał się z nimi, zagadując jednocześnie. Do dziś dzieci niektórych pracowników mówią o nim „Wujek Dyrektor”. To m.in. z myślą o dzieciach projektowano przestrzeń ogrodową Łazienek Królewskich. W 2018 r. integracyjny plac zabaw i oddany do użytku w kwietniu 2022 r. Ogród Edukacji i Zabawy. Nie krył rozczarowania, czytając zamieszczone w mediach społecznościowych słowa krytyki, wyrażające oburzenie hałaśliwością uradowanych dzieciaków. Często wspominał czas swojego dzieciństwa na Czerniakowie, kiedy w Łazienkach bawił się w starym samochodzie.

Projekty, które inicjował, przechodziły nieraz gruntowną modyfikację. Jego decyzje o uzupełnieniu obiektów, zmianie

kolorystyki czy scenariusza nie były rzadkością. Dodatkowa praca przynosiła jednak wymierne korzyści. Wiele projektów wyróżniono i nagrodzono. Były wśród m.in. Sybilla (2019), wielokrotnie Wierzbą – m.in. za wystawę *Blask orderów. W stulecie odzyskania niepodległości* (2019), Złota Pinezka (2020) przyznana przez Google dla najbardziej docenionych atrakcji turystycznych w Polsce. Decyzje prof. Wawra dotyczące zarządzania przestrzenią zabytkowych ogrodów zyskały uznanie Polskiego Towarzystwa Różanego, które w 2021 r. przyznało nagrodę za działania na rzecz ochrony i popularyzacji ogrodów historycznych. Pod kierownictwem Dyrektora

Wawra Muzeum otrzymało też kilkanaście nagród za projekty wydawnicze, edukacyjne czy te związane z dostępnością.

Pomimo nieprzychylnych diagnozy lekarskiej podjął walkę. Wierzył, że się uda. Przez ponad dwa lata zmagał się z chorobą. Kipiał pomysłami. Pracował właściwie do końca. Dla wszystkich, którzy z nim współpracowali, jest oczywiste, że pracę traktował jak misję. Nie patrzył na godziny. Widział potrzeby. Dostrzegał możliwości. Był gotów do kolejnych wyzwań. Pewnie będzie je realizował w innej przestrzeni.

Streszczenie: 12 grudnia 2022 r. po długiej chorobie zmarł Zbigniew Wawer – historyk, doktor habilitowany, profesor uczelni, autor licznych publikacji, producent filmowy. W latach 2012–2017 kierował Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Od 2017 r. był dyrektorem Muzeum Łazienki Królewskie. Okres jego pracy w muzealnictwie charakteryzował proces budowy relacji z partnerami zagranicznymi, nastawiony głównie na prezentację ustaleń badawczych. To też spora dynamika działań wystawienniczych eksponujących unikatowe obiekty – szczególnie polonika – oraz projekty wydawnicze. W realizacji

misji muzealnej uważał je za najważniejsze. Z równie wielką atencją podchodził do powiększania kolekcji. Skutecznie zabiegał o środki finansowe na ten cel. Był też orędownikiem podnoszenia kwalifikacji pracowników. Widział potrzebę weryfikacji kompetencji muzealnych. Zachęcał do studiowania i wielu muzealników skorzystało z jego rad. Niniejszy tekst przybliży sylwetkę człowieka powszechnie znanego. Naukowca, który swoją działalność badawczą ukierunkował na ustalenie prawdy historycznej. Muzealnika, który za swoją działalność był wielokrotnie doceniany.

Słowa kluczowe: dyrektor, muzeum, współpraca, wystawa, publikacja, konferencja.

dr Antoni Krzysztof Sobczak

Historyk, kustosz dyplomowany, od czerwca 2017 r. zastępca dyrektora ds. zarządzania Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. W latach 2009–2017 zastępca dyrektora Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie. W latach 2012–2016 był doradcą dyrektora Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Od 2014 r. realizuje badania poświęcone formacjom granicznym w II RP. Zainteresowania badawcze koncentruje na działaniach Mazowieckiego Inspektoratu Okręgowego (Okręgu) Straży Granicznej. W dorobku naukowym posiada kilkadziesiąt publikacji. Jest też autorem wystaw oraz organizatorem i uczestnikiem konferencji naukowych.

Izabela Prokopczuk-Runowska

Starszy kustosz, kurator Działu Zbiorów Głównych Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Historyk, muzealnik, specjalista w dziedzinie falerystyki i symboliki. Kuratorka i autorka nagradzanych wystaw w Muzeum Wojska Polskiego oraz wystawy realizowanej w Muzeum Łazienki Królewskie. Autorka książek oraz artykułów o tematyce odnaczeniowej i biżuterii patriotycznej. Konsultantka z dziedziny falerystyki oraz symboliki narodowej i niepodległościowej w centralnych instytucjach państwowych i wojskowych. Od 2006 r. współpracuje z Kancelarią Prezydenta RP jako członek Zespołu ds. nowych odnaczeń wojskowych, a od marca 2017 r. – Zespołu do opracowywania i opiniowania spraw związanych z orderami i odnaczeniami, heraldyką i weksylologią.

Word count: 3 065; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** –

Received: 03.2023; **Accepted:** 04.2023; **Published:** 04.2023



DOI: 10.5604/01.3001.0053.4179

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Sobczak A.K., Prokopczuk-Runowska I.; PROFESOR ZBIGNIEW WAWER – MUZEALNIK. *Muz.*, 2023(64): 37-43

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>



Fot. Gregory Michenaud
Photo Gregory Michenaud



KRYPTONIM „MUZEUM” I INNE... O MOŻLIWOŚCI WYKORZYSTANIA ŹRÓDEŁ ZGROMADZONYCH W INSTYTUCIE PAMIĘCI NARODOWEJ DO BADAŃ NAD DZIEJAMI POLSKIEGO MUZEALNICTWA PO ROKU 1945

Piotr Majewski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Instytut Pamięci Narodowej
ORCID 0000-0002-0951-2825

Po zakończeniu II wojny światowej środowiska architektoniczno-konserwatorskie i związane z nimi – profesjonalnie, a często i towarzysko – muzealnicze były celem zainteresowania władz bezpieczeństwa, co wynikało z generalnej oceny sformułowanej w kręgach ówczesnych decydentów, iż środowiska te, posiadające wprawdzie kompetencje niezbędne do odbudowy infrastruktury władzy, reprezentowały jednak system wartości (i lojalności) ukształtowany w okresie „reżimu sanacyjnego”, trudny więc do zaakceptowania w perspektywie „utrwalania” powojennej rzeczywistości. Wymagały tym samym, używając dzisiejszego języka, systematycznego „monitorowania” przez powołane do tego struktury państwa.

Środowiska architektoniczno-konserwatorskie i muzealnicze, ukształtowane jeszcze w międzywojniu, skryształizowane

poprzez niepozbawione heroizmu zaangażowanie w działalność konspiracyjną podczas II wojny światowej, obejmującą również tajne nauczanie na poziomie uniwersyteckim, poddawano po 1945 r. różnym formom presji i represji. Przykładem były losy historyka sztuki Michała Walickiego zaangażowanego w latach wojny w działalność konspiracyjną w wojskowych i cywilnych strukturach Polskiego Państwa Podziemnego, po wojnie zaś, w ramach Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, w odbudowę instytucji zajmujących się opieką nad dziedzictwem kulturowym. *30 I 1949 r. Michał Walicki został aresztowany przez MBP jako podejrzany o współpracę z hitlerowskim okupantem na odcinku likwidacji lewicowego ruchu niepodległościowego, a w szczególności członków PPR i AL. Wobec niezbitych dowodów winy, znajdujących się w sprawie i potwierdzonych w toku przewodu sądowego, sąd uznał*

Walickiego winnym przestępstwa z art. 2 dekretu z 31 VIII 1944 r. [tzw. mały kodeks karny] i skazał go na 5 lat więzienia¹. Warto dodać, iż w obronie bezpodstawnie, jak się z perspektywy lat okazało, skazanego występowały osoby różniące się stopniem zaangażowania w akceptację powojennych realiów ustrojowych: Stanisław Lorentz (Naczelny Dyrektor Muzeum i Ochrony Zabytków oraz dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie), Tadeusz Manteuffel (dyrektor Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego), Włodzimierz Sokorski (minister kultury i sztuki), Juliusz Starzyński (dyrektor Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk), Jan Zachwatowicz (Generalny Konserwator Zabytków).

W zasobach archiwalnych Instytutu Pamięci Narodowej zachowała się również notatka na temat sytuacji w środowisku architektonicznym i konserwatorskim, która łączyła w domniemywanej przez organa bezpieczeństwa „antypaństwowej” działalności środowiska pozostające faktycznie w dystansie ideowym, czyli modernizujących architektów związanych z Biurem Odbudowy Stolicy oraz konserwatorów (zwanych „zabytkowiczami”), instytucjonalnie oraz dziedzicowo bliskich muzealnikom. W notatce czytamy, że *Najważniejszą dziedziną opanowaną przez wrogi element jest architektura. Szczególnie chodzi tu o architekturę zabytkową, którą rekonstruuje Biura Konserwatorskie podległe Głównemu Urzędowi Konserwatorskiemu. Aby zrozumieć całą sytuację na terenie architektury, trzeba nawiązać do tradycji jej przed wojną, w okresie okupacji i po wyzwoleniu. Otóż po wojnie na terenie Wydziału Architektury PW [Politechniki Warszawskiej] powstała organizacja pn. Plebania, która skupiała tzw. złotą młodzież. Organizacja ta o charakterze korporacyjno-mafijnym była powiązana z ośrodkami kierowniczymi w Mediolanie. Wówczas do organizacji tej należeli i byli jej aktywnymi członkami profesorem Politechniki Warszawskiej: Piotr Biegański, Jan Zachwatowicz, także [Mieczysław] Kuzma, [Zygmunt] Stępiński oraz szereg asystentów. [...] W okresie okupacji działalność „Plebani” nie jest bliżej znana. Jakkolwiek nie ma na to konkretnych materiałów, można przypuszczać, że „Plebani” działa również i w tym okresie, prawdopodobnie w porozumieniu z Delegaturą tzw. Rządu Londyńskiego. Po wyzwoleniu, już w 1945 r., Piotr Biegański, Zachwatowicz i inni starzy członkowie organizacji zaczynają organizować nową „Plebanię”, dokooptowując młodszych kolegów architektów. [...] Nowa „Plebani” zachowała wszystkie mafijne nawyki, a więc tytuły w rodzaju „cappo di caravane”, kierownik organizacji „kardynał”, poza tym używano takich zwrotów jak „zakłęcie” (przysięga). [...] W pierwszym okresie znajdują się w tej organizacji (lub są z nią mocno związani) oprócz innych, profesorowie: Biegański, Zachwatowicz, [Lech] Niemojewski, [Stanisław] Brukalski i [Barbara] Brukalska. Cała praca nowej „Plebani” (nie licząc częstych pijatyk) była nastawiona na to, aby nie dopuścić do wprowadzenia do architektury nowych idei i nowych kierunków. W tym celu starano się obsadzić stanowiska w zakładach architektonicznych. Dzięki temu szereg plebańczyków znalazło się w BOS, Głównym i Warszawskim Urzędach Konserwatorskich. Do dzisiejszego dnia najaktywniejsi członkowie „Plebani”: Zachwatowicz jest generalnym konserwatorem na kraj, a Biegański konserwatorem Warszawy. W pierwszym okresie po wyzwoleniu członkowie „Plebani”: Zachwatowicz, Niemojewski, Brukalscy, oficjalnie*

sprzeciwiają się szeregowi nowatorskich zmian [...]. Istnieją poszlaki, że „Plebani” istnieje nadal i aktywnie działa. [...] Zachodzi obawa, że członkowie „Plebani” w zorganizowany sposób przeciwstawiają się nowym formom architektonicznym i przez to samo hamują rozwój architektury narodowej².

Niektóre ze wskazanych wyżej osób figurowały też na liście członków – w ocenie władz bezpieczeństwa nielegalnie działającej – organizacji, która sięgać miała korzeniami okresu okupacji i podlegać Komendzie Głównej Armii Krajowej, poddanej „rozpracowaniu” pod operacyjną nazwą „Ciągnik”. W ramach przyjętego *modus operandi* zaplanowano *jednolite rozpracowanie perspektywiczne b. członków „Ciągnika”, Delegatury czy też b. przedsiębiorców prywatnych [...] i inżynierów, którzy ukończyli studia w państwach kapitalistycznych oraz zorganizowanie głębokiej sieci agencyjnej dla zapewnienia sobie szerokiego dopływu wiadomości o nastrojach, obecnej działalności, powiązań ze środkami nielegalnymi wywodzącymi się z tych środowisk*. Sprawa jednak została zamknięta w kwietniu 1956 r., gdyż *nie dała dalszych rezultatów, a figuranci [czyli poddani inwigilacji: Barbara Brukalska, Stanisław Dziewulski, Michał Kaczorowski, Stanisław Lorentz, Roman Piotrowski, Helena Syrkus] cieszą się dobrą opinią w pracy dla dobra Polski Ludowej, niektórzy byli odznaczani³.*

Organa bezpieczeństwa prowadziły również w latach 1945–1956 systematyczne „rozpracowanie operacyjne” wspomnianego parokrotnie Lorentza. Szczególnego zainteresowania i krytycznej analizy, niewykluczone, iż w ramach prac nad biografią wyżej wymienionej postaci, wymaga sprawa o kryptonimie „Muzeum”, dotycząca w szczególności statutowej działalności Muzeum Narodowego w Warszawie (w tym sprawowania opieki nad znacjonalizowanymi po 1945 r. prywatnymi zbiorami dzieł sztuki), jednak ze względu na rolę tej instytucji w sprawowaniu formalnoprawnego oraz faktycznego nadzoru nad muzeami w ówczesnej Polsce przynosząca – w obecnym stanie badań wstępna – wiedzę na temat „kuchni” sektora muzealnego powojennej dekady.

Należy dodać, iż zainteresowanie organów bezpieczeństwa osobą Lorentza było również (z pewnością niewyłącznie) następstwem przywołanej na początku niniejszego tekstu „sprawy” Michała Walickiego: *Jest [Lorentz] przez Sekcję II aktywnie rozpracowywany w sprawie kryptonim „Muzeum”. W NDM [iOZ] pracowali z Lorentzem [Jerzy] Sienkiewicz i [Michał] Walicki, obaj aresztowani przez MBP. Jego [Lorentza] zdjęcie ze stanowiska rozbijało się dotąd o wybitne poparcie ze strony min. Sokorskiego⁴.*

Zasygnalizowane zagadnienia wskazują, iż w ramach badań nad dziejami polskiego muzealnictwa po 1945 r. wskazane jest poddanie systematycznym kwerendum archiwaliów zgromadzonych w Instytucie Pamięci Narodowej. Patrząc na zagadnienie z perspektywy instrumentarium warsztatowego historii oraz nauk o kulturze i religii, krytyczna analiza tego typu źródeł oraz publikowanie jej efektów w formie opracowań naukowych, nawet o charakterze przyczynkarskim, stanowić będzie istotny wkład w budowanie syntezy dziejów muzealnictwa w Polsce.

Prowadząc te badania, nie da się zapewne pominąć konsekwencji środowiskowych, które zwykle są pochodną wprowadzania do obiegu naukowego dokumentacji wytworzonej przez organa bezpieczeństwa. Środowiska muzealne

w Polsce po 1989 r. nie podjęły dostrzegalnego wysiłku samooceny stopnia zaangażowania w kształtowanie ustroju komunistycznego po 1945 r., a obowiązujące w polskim prawodawstwie postępowania lustracyjne, traktowane jako element proceduralnej rutyny w procesie awansu służbowego,

pomijają kadry zarządzające muzeami.

Elementarną powinnością badacza przeszłości jest odtworzenie jej kształtów z wykorzystaniem wszystkich dostępnych zasobów źródłowych, a czas, który upłynął od ich wytworzenia, sprzyja refleksji czynionej *sine ira et studio*...

Przypisy

- ¹ Pismo dyrektora Departamentu Śledczego MBP Józefa Różańskiego z 3 czerwca 1953 r., do wiceministra MBP Romana Romkowskiego, za: P. Majewski, *Czas końca, czas początku. Architektura i urbanistyka Warszawy historycznej 1939–1956*, Warszawa 2018; zob. też: Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej (dalej: AIPN), sygn. BU 01222/2731, mf 10316/2, Protokół przesłuchania Michała Walickiego, 17 marca 1950 r.
- ² AIPN, sygn. BU 0223/85, t. 2, Notatka informacyjna dotycząca wrogiej działalności profesorów Politechniki na odcinku architektury. Do Komitetu Warszawskiego PZPR ([dla I sekretarza] tow. [Władysława] Matwina), 11 lutego 1953 r., k. 9-10.
- ³ *Ibidem*, sygn. BU 001121/141, mf 5122/1, sygn. BU 0223/85, t. 1-2, Departament IV, Wydział VI: Auto i Awiotransportu oraz łączności, korespondencja z 23 lutego 1954 r.
- ⁴ *Ibidem*, sygn. BU 01222/2731, mf 10316/2, Notatka [imię?] Miłoszewskiej, zastępcy naczelnika VI Wydziału, V Departamentu MBP, do dyrektora VII Departamentu MBP, gen. W[ładysława] Komara, 11 września 1947 r.; *ibidem*, Notatka informacyjna z opracowania sprawy operacyjnej dotyczącej Stanisława Lorentza, 25 września 1970 r.; por. T.P. Rutkowski, *Różne barwy przystosowania. Wokół działalności Aleksandra Gieysztor w PRL*, „Annales. Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica” 2013, t. 9, s. 138-156.

dr hab. Piotr Majewski, prof. ucz.

Obszar zainteresowań: kultura i jej instytucje w Polsce po 1918 r., z uwzględnieniem problematyki zarządzania oraz „polityki pamięci”. W latach 2011–2022 współautor koncepcji programowej oraz dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Zatrudnienie: Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, kierownik Katedry Zarządzania Kulturą (od 2012); Biuro Badań Historycznych Instytutu Pamięci Narodowej (od 2023). Autor takich publikacji, jak m.in.: *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939–1945* (Warszawa 2005); *Czas końca, czas początku. Architektura i urbanistyka Warszawy historycznej 1939–1956* (Warszawa 2018); *Humanistyka w czasie okupacji i wojny (Uniwersytet Warszawski 1939–1945)*, w: *Nauki humanistyczne na Uniwersytecie Warszawskim. Drugie stulecie 1915–2016*, red. nauk. J. Schiller-Walicka, W. Tygielski (Warszawa 2020); *Muzea wobec pandemii. Refleksje o zarządzaniu kulturą i jej dziedzictwem*, w: *Synthesis viginti annorum. Bielańskie Studia Humanistyczne* (Warszawa 2023); p.majewski@uksw.edu.pl.

Word count: 1 554; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 06.2023; **Accepted:** 06.2023; **Published:** 07.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.7679

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Majewski P.; KRYPTONIM „MUZEUM” I INNE... O MOŻLIWOŚCI WYKORZYSTANIA ŹRÓDEŁ ZGROMADZONYCH W INSTYTUCIE PAMIĘCI NARODOWEJ DO BADAŃ NAD DZIEJAMI POLSKIEGO MUZEALNICTWA PO ROKU 1945. *Muz.*, 2023(64): 78-80

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 94-95
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2023
data akceptacji – 07.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.8608

O MĄDRĄ REFLEKSJĘ NAD PRZYSZŁOŚCIĄ. SERIA „POMNIKI MUZEALNICTWA POLSKIEGO” NIMOZ I PIW

Aldona Tołysz

Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego
ORCID 0000-0002-9874-239X

W ostatnich lat dziesiątkach w oczach naszych zachodzi sereg gwałtownych zmian w dziedzinie kultury materialnej, duchowej i społecznej. Zmieniają się poglądy na istniejącą wartość, zmienia się ocena zjawisk. Oblicze świata przybiera nowe formy w tempie tak szybkim, że ginie nawet ślad dawnego życia. Staje przed nami zagadnienie przyszłości naszej kultury¹. Po niemal stu latach trudno odmówić aktualności słowom Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, chociaż diametralnie zmienił się kontekst historyczny. Głos młodej etnografki, późniejszej kontynuatorki wileńskiego muzeum-laboratorium, nie był odosobniony. Dwudziestolecie międzywojenne w polskim muzealnictwie to czas, kiedy postulaty, doświadczenia i osiągnięcia twórców najwcześniejszych muzeów publicznych pozwoliły na wyodrębnienie się na kanwie idei pozytywistycznych i działalności dydaktycznej muzealnictwa. Pierwsze pokolenie muzealników to ludzie, którzy niezależnie od wykształcenia i zainteresowań badawczych utożsamiali się z muzeum, rozumianym jako instytucja spełniająca doniosłą rolę społeczną i narodową².

Spuścizna pisarska pracowników muzeów jest ogromna, większość to teksty naukowe z dziedzin zawodowo im najbliższych, jednak niemałe miejsce w tym dorobku zajmuje tematyka muzealna. Wśród nich znaleźć można teksty historyczne, omówienia poszczególnych instytucji, sprawozdania, ale również analizy współczesnych problemów, refleksje nad kierunkami rozwoju, sposobem zarządzania, prezentacji wystaw, prowadzenia działań edukacyjnych czy potrzeb odbiorców. Osadzone głęboko w kontekście historycznym wypowiedzi praktyków nierzadko cechuje niezwykła wręcz otwartość i dalekowzroczność: *Uważam – pisał*

Bronisław Piłsudski – że rozejrzenie się w przyszłych potrzebach Muzeum jest konieczne już dziś, bo wypełnianie ich wymagać będzie dłuższego i stopniowego przygotowania³. Takie podejście cechowało większość postaci zaangażowanych w rozwój polskiego muzealnictwa, chociaż możliwości realizacji projektów i zamierzeń były mocno ograniczone. Zarówno pod zaborami, jak i w odrodzonej Polsce to najczęściej na barkach pracowników muzeów ciążyły trudy organizacji czy pozyskiwania funduszy, a życzliwe podejście decydentów nie szło w parze z decyzjami o budowie czy przeznaczeniu środków na muzeum. Ów kontekst przewija się pomiędzy wersami tekstów, dając obraz niełatwej rzeczywistości, w jakiej dane było funkcjonować niemal każdej instytucji.

Oczywiście, współczesny odbiorca tych tekstów historycznych może uśmiechnąć się, czytając o nieco górnolotnych koncepcjach wielkich założeń muzealnych, planach nigdy niezrealizowanych budynków czy nowatorskich rozwiązaniach, które albo są w muzeum rzeczą oczywistą, albo nie wytrzymały próby czasu. Być może taki czytelnik zamyśli się także nad bardzo realnymi i pełnymi pasji dążeniami i wysiłkami, które zniszczyła zawierucha wojenna, przede wszystkim jednak odnajdzie wysoki poziom specjalistycznej wiedzy, szczerą oddanie i pasję – cechy, które niestety niełatwo odszukać we współczesnych tekstach poświęconych muzeom. W dobie wszechobecnych narzędzi cyfrowych, sieci społecznościowych i ułatwień komunikacyjnych podziw budzą liczba krajowych i zagranicznych wyjazdów studyjnych odbywanych przez pracowników muzeów, ich kompetencje językowe, znajomość aktualnej zagranicznej literatury.

Zapoczątkowana w 2019 r. seria „Pomniki Muzealnictwa Polskiego”, wydawana we współpracy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów i Państwowego Instytutu Wydawniczego to jedna z inicjatyw, które przybliżają spuściznę pisarską polskich muzealników oraz cały czas mało znaną historię muzeów w kraju i za granicą. Zawierają one w większości teksty powstałe do 1939 r., publikowane w ówczesnej prasie lub jako osobne wydawnictwa, nierzadko trudno dostępne; uwzględniono również nieznanie wcześniej dokumenty archiwalne. Każda z książek opatrzona została wstępem, który przybliży postać autora i kontekst, w jakim powstał dany tekst lub ich zbiór, w przypadku tomu tematycznego zdecydowano się na szersze omówienie problematyki. Od drugiego tomu teksty opatrzone przypisami zawierającymi konieczne wyjaśnienia i uzupełnienia dotyczące przedstawianych instytucji lub zjawisk. Od czwartego tomu zdecydowano się na wprowadzenie indeksu nazwisk. Seria otrzymała elegancką i czytelną szatę graficzną oraz poręczny format. Książki dostępne są w wersji papierowej oraz w formacie cyfrowym. Nad doborem i poziomem naukowym publikacji czuwa Rada Naukowa, w której skład wchodzi teoretycy i praktycy z dziedziny muzealnictwa. Dotychczas ukazały się cztery tomy: *Muzea współczesne* Mieczysława Tretera (2019), *Muzeum Tatrzańskie im. T. Chałubińskiego w Zakopanem* Bronisława

Piłsudskiego (2020), teksty wybrane *Siła do ujarznienia* Mariana Gumowskiego (2021) oraz wybór tekstów polskich etnografek *Żywe ogniwa* (2022)⁴. W planach wydawniczych są kolejne książki: teksty wybrane Romana Jakimowicza (2023) oraz tom poświęcony Muzeum Książąt Czartoryskich (2024).

Zaprezentowane tomy nie mają charakteru monograficznego, obejmują konkretne publikacje lub wybór artykułów, które przybliżyć mają działalność danej postaci lub wybraną problematykę, osadzając je w kontekście i uzupełniając o pomocną bibliografię historyczną i współczesną. Dzięki temu seria adresowana jest do szerokiego kręgu odbiorców, zarówno do naukowców zainteresowanych wąską dziedziną, w której specjalizował się dany autor lub autorzy, do osób zajmujących się historią muzealnictwa, poszczególnymi postaciami, konkretnymi instytucjami i regionem, w którym one się znajdowały, jak i do tych, którzy badają współczesne tendencje w tej dziedzinie. Uważny czytelnik z łatwością dostrzeże, jak względne jest pojęcie aktualności i nowatorstwa w kontekście muzeum, niezależnie od miejsca i czasu, w jakim funkcjonuje. Podążając za zmianami dokonującymi się we współczesnym świecie, łatwo przeoczyć, że wiele nowych ścieżek prowadzi do drzwi już otwartych. Dlatego warto czasem spojrzeć wstecz, aby mądrzej wkraczać w przyszłość.

Przypisy

¹ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzeum na wolnym powietrzu w Wilnie*, Wilno 1934, przedruk w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888-1939)*, wybór i oprac. A. Tołysz, Warszawa 2022, s. 156.

² M. Treter, *Muzea współczesne*, Warszawa 2019, s. 169.

³ B. Piłsudski, *Muzeum Tatrzańskie im. T. Chałubińskiego w Zakopanem. Zadania i sposoby prowadzenia działu ludoznawczego*, Warszawa 2020, s. 45.

⁴ Pomniki Muzealnictwa Polskiego, <https://piw.pl/pl/seria-wydawnicza?series=20> (dostęp: 1.07.2023).

dr Aldona Tołysz

Absolwentka muzealnictwa i konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Podyplomowego Studium Muzealnictwa przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, doktor nauk humanistycznych, wieloletni współpracownik i pracownik służb konserwatorskich, stypendystka m.in. Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i m.st. Warszawy, członek zespołu realizującego projekt „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.”, obecnie adiunkt w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego; aldona.tolysz@gmail.com.

Word count: 998; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 07.2023; **Accepted:** 07.2023; **Published:** 08.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.8608

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Tołysz A.; O MĄDRĄ REFLEKSJĘ NAD PRZYSZŁOŚCIĄ. SERIA „POMNIKI MUZEALNICTWA POLSKIEGO” NIMOZ I PIW. Muz., 2023(64): 94-95

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Muz., 2023(64): 96-99
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2023
data akceptacji – 08.2023
DOI: 10.5604/01.3001.0053.8702

REFLEKSJE PO 43. EDYCJI KONKURSU NA WYDARZENIE MUZEALNE ROKU SYBILLA 2022

Michał F. Woźniak

Katedra Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID 0000-0002-6923-1910

Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla zawsze budzi w środowisku niemałe emocje – pozytywne i negatywne. Wydawać się może, że te pozytywne pochodzą przede wszystkim z kręgu laureatów, negatywne zaś spośród muzeów niewyróżnionych. Takie wyjaśnienie byłoby nie tylko zbyt uproszczeniem, ono ociera się wprost o banał. W gronie laureatów można przecież odnotować objawy rozgoryczenia (dlaczego nie wyższa nagroda?), a pominięci potrafią szczerze cieszyć się i gratulować nagrodzonym i wyróżnionym, dostrzegając ich pomysły i pracę.

Jednak emocje nie ograniczają się tylko do reakcji podmiotów realnie i wirtualnie wyróżnionych: autorów poszczególnych przedsięwzięć i osób je zgłaszających. Owszem, kontrowersje mogą wzbudzać same decyzje jury*, które z kolei uwarunkowane są w pewnym stopniu zapisami regulaminu i samym sposobem procedowania. Dlatego też podczas tegorocznej gali Sybilla 2022, w jednym z najbardziej prestiżowych miejsc na polskiej mapie muzealnej, w Sali Senatorskiej Zamku Królewskiego na Wawelu**, starałem się, na ile to było możliwe, bez zdradzania szczegółów pracy objętych klauzulą poufności, charakteryzując działania i przedsięwzięcia nagrodzone i wyróżnione, wskazać na te ich cechy i zalety, które przekonująco wpłynęły na ostateczną ocenę. W gronie laureatów znalazły się zatem muzea zgłaszające wydarzenia, które ujmowały jakością i starannością w przygotowaniu i realizacji, zniewalały swoją siłą oddziaływania na publiczność, które przynosiły nowatorskie rozstrzygnięcia, a choćby wnosily wiosenny powiew nowości, które wreszcie

przygotowywane były w trudnych, skromnych warunkach, ale z ogromną pasją i przekonaniem o potrzebie realizacji ciekawych, komunikatywnych, wartościowych, nowatorskich przedsięwzięć. Jury, przez sposób dokonywania oceny, przebieg samego posiedzenia i ostatecznie podjęte decyzje, dążyło do wyeliminowania sądów subiektywnych i rozbieżnych w celu maksymalnego zobiektywizowania ostatecznej oceny. I jeszcze jeden ważny czynnik – sam skład jury, które liczy 11 członków, dobieranych według klucza mającego zapewnić pewną reprezentatywność, wyrażoną przez doświadczenie czy środowisko, z uwzględnieniem zarówno samych muzealników (ale takich „w stanie spoczynku”), jak i rozmaitych interesariuszy. Muzea, o czym wszyscy doskonale wiemy, są wysoce zróżnicowane pod względem typologicznym i tematycznym (pomijając już samą wielkość i potencjał). Zgłoszenia obejmują działania realizowane na wielu polach aktywności, stąd sześć różnych kategorii konkursowych, jednak o wspólnej skali wartościowania.

Członkowie jury analizowali zgłoszenia indywidualnie, przyznając każdemu z nich punktację według ustalonych wcześniej i upublicznionych kryteriów. Ostateczny rezultat nie był bynajmniej prostą sumą owych pojedynczych punktacji (choć w znaczących przypadkach odpowiadał owej wstępnej ocenie lub niewiele od niej odbiegał). Zawsze jednak, zarówno w sytuacjach niekontrowersyjnych, jak i takich, w których wyrażały się odmienne preferencje, członkowie jury uzasadniali swoje oceny i preferencje. Zróżnicowanie kompetencji i doświadczeń pozwalało ujawnić i/lub odkryć czasem trudno dostrzegalne, a istotne cechy niektórych wnioskowanych wydarzeń. Bywały uzgodnienia oczywiste, przeprowadzane też były stosunkowo liczne głosowania w celu dojścia do rozstrzygnięć niebudzących kontrowersji. Przyświecało nam, członkom jury, dążenie do osiągnięcia

* Jedenastoosobowe jury konkursu obradowało 14 kwietnia 2023 r. w siedzibie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

** Gala miała miejsce 31 maja 2023 r. Wybór miejsca podyktowany był rezultatem ubiegłorocznej Sybilli: zgodnie z nowymi regulacjami kolejna gala odbywa się w siedzibie laureata Grand Prix poprzedniej edycji.

konsensu; jeśli się po tych wszystkich dyskusjach, wymianach zdań różniliśmy, to nieznacznie, w granicach możliwego do akceptacji kompromisu. Miałem bowiem zaszczyt i przyjemność przewodniczenia tym obradom – fizycznie wyczerpującym, poznawczo, intelektualnie pobudzającym – w rezultacie wyborów przeprowadzonych na początku posiedzenia; funkcję wiceprzewodniczącego jury powierzono, także w wyniku głosowania, p. Annie Wende-Surmiak, emerytowanej dyrektor Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, filologowi romańskiemu z wykształcenia, muzealnikiem z pasji i pracy. Jeśli dodam, że sam jestem emerytowanym dyrektorem Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (wcześniej czynnym w muzeach Poznania, Malborka i Torunia), z wykształcenia historykiem sztuki i muzeologiem, to już w tym wyborze kierownictwa jury zaznacza się różnorodność kompetencji, doświadczeń i wartościowania, uwidaczniająca się u wszystkich pozostałych członków tego ciała oceniającego.

Siłą rzeczy największych emocji dostarczyła procedura wyłonienia Grand Prix. Przyczyna była prosta i oczywista – różnice pomiędzy głównymi kandydaturami nie dotyczyły jakości i znaczenia czy możliwego oddziaływania społecznego. Zasadniczym powodem była odmienność rodzajowa związana z porównaniem ze sobą bardzo różnych działań. Jeśli kryteria przewidziane do oceny sprawdzały się (choć też z zastrzeżeniami) wobec wartościowania zgłoszonych osiągnięć w obrębie poszczególnych kategorii, spójnych pod względem typologicznym, w tym wypadku należało dokonać oceny odmiennej, zaryzykować porównanie rzeczy w istocie nieporównywalnych przy świadomości wysokiej jakości pretendujących kandydatur. Muzeum Architektury we Wrocławiu, któremu ta najwyższa nagroda przypadła, zrealizowało i zgłosiło na konkurs projekt edukacyjny „Laboratorium architektury”, urzekający nie tylko świeżością pomysłu. Był on efektem drobiazgowo zaprojektowanego działania, wieloaspektowego; dotyczył ogromnie ważnego w sensie społecznym zagadnienia jakości przestrzeni publicznej; skierowany był na kształtowanie wrażliwości estetycznej młodych członków wspólnoty (narodowej); miał on wreszcie także istotny walor metodologiczny – wypracowany model pozwala bowiem na powielanie, wykorzystanie, przekształcanie, modyfikowanie w innych miejscach i dla innej tematyki. I jeszcze jeden ważny argument „za”: „Laboratorium architektury” okazało się pierwszym projektem edukacyjnym, który uzyskał nagrodę główną*.

Mogłoby się to wydawać dziwne i niewłaściwe, że jury włączało w optykę swojej dyskusji także wskaźniki „pozamerytoryczne”, takie jak ów „pierwszy raz”. Takim przypadkiem jest też Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni, któremu jako pierwszemu muzeum wojskowego przyznane zostało wyróżnienie. Ten czynnik nie był wszakże decydujący. Przy względnej równorzędności ocen większe znaczenie przy wyborze tego właśnie zgłoszenia miało zastosowanie szeregu rozwiązań proekologicznych. Podobnie jak w przypadku małych muzeów, które także zostały wyróżnione, już w innych kategoriach – w wyniku uwzględnienia potencjału instytucji (bardzo małego), warunków realizacji projektu

i ogromnego zaangażowania uczestników danego przedsięwzięcia**. Zamierzeniem organizatorów konkursu, jak i samego jury było maksymalne rozszerzenie wyróżnionych i nagrodzonych przedsięwzięć, by mogły one odzwierciedlić różnorodność, wielobarwność polskiego muzealnictwa. Ten czynnik już w znacznie mniejszym stopniu dotyczył nagród głównych – zdecydowanie najważniejsza była wybitna jakość zadania zgłoszonego na konkurs.

Przewidziana przez Redakcję objętość tego tekstu jest zbyt krótka, by mogło się w nim znaleźć uzasadnienie wszystkich podjętych przez nas decyzji. Mniemam wszakże, że klaski, czasem niezwykle burzliwe i radosne podczas wspomnianej gali na Wawelu, wyrażać mogły nie tylko gratulacje dla laureatów, ale także akceptację takiego wyniku prac jury.

Zastosowany w regulaminie konkursu podział zgłaszanych wydarzeń na poszczególne kategorie jest teoretycznie klarowny, niemniej w praktyce okazuje się znacznie bardziej nieoczywisty. Pewne przedsięwzięcia muzealne można bowiem na podstawie podanych założeń zgłosić do więcej niż jednej kategorii. Poszczególne działania muzealne są często wieloaspektowe, np. obejmują przygotowanie wystawy czasowej poprzedzonej pogłębionym procesem badawczym, wyposażonej w specjalnie opracowany program edukacyjny stanowiący jej integralną część, ale dający się również oceniać jako samodzielne przedsięwzięcie. Wysoko oceniony projekt „Rytownictwo Joachima Lelewela. Katalog matryc graficznych i rycin Lelewela ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie” także rozsadzał ramy kategorii konserwatorskiej. Zyskał wysokie uznanie właśnie z powodu kompleksowości działań, wraz z interdyscyplinarnym opracowaniem naukowym, wyczerpującym katalogiem o charakterze monografii oraz czasową ekspozycją. Godne uwagi w ramach tej kategorii były także wyróżnione działania, jak ratowanie relikwów niezwykle cennych inskrypcji martyrologicznych czy zgłoszenia konserwacji i restauracji zabytków techniki, niosących specyficzną problematykę i wymagania. Jeszcze większy zakres realizacji, aż po trudność określenia spójnych wskaźników ocennych, zaznaczył się w kategorii inwestycji muzealnych: od prac remontowych, przez konserwatorskie, adaptacyjne, po ekspozycyjne. Uwaga jurorów skupiła się na projektach magazynów studyjnych, z rozmachem planowanych przestrzeni zapewniających komfort przechowywania muzealiów, ich badania i upowszechniania. Nawet wydawałoby się najbardziej spójny zakres działań w kategorii projektów naukowo-badawczych (a z satysfakcją należy zaznaczyć podejmowanie przez muzea takich ambitnych działań wymagających odpowiednich kompetencji) przynosi dość szeroki wachlarz propozycji: od klasycznych badań stanowiska archeologicznego, przez wyjątkową w sensie skali i trudności edycję źródeł, po konferencję naukową, która ma swoje zakorzenienie w realizowanym długofalowo przedsięwzięciu badawczym.

Niezmiennie najczęściej zgłoszeń wpłynęło w kategoriach wystaw, zwłaszcza czasowych, oraz w zakresie edukacji muzealnej. Obok nagrody głównej, przyznanej za wyżej wspomniany projekt, którego wysoka jakość i nowatorstwo miały

* Zatem z powodów podanych powyżej przyszłoroczna gala połączona z ogłoszeniem wyników konkursu Sybilla 2023 i wręczeniem nagród będzie miała miejsce we Wrocławiu, w zabytkowym kompleksie pobernardyńskim – siedzibie Muzeum Architektury.

** Podczas dyskusji o Sybilli w gronie muzealników pojawiał się często zarzut, że Konkurs miał preferować muzea centralne, duże, zaopatrzone w nieporównywalny budżet, liczny, wykwalifikowany personel, możliwości generowania i realizowania pomysłów w skali nieproporcjonalnej wobec muzeów prowincjonalnych.

wpływ na przyznanie Grand Prix, jury wyróżniło dwa przedsięwzięcia małych, regionalnych muzeów, zawierające oryginalne pomysły, realizowane przez skromny zespół i przy zminimalizowanych nakładach finansowych, lecz z dużą aktywnością (dużym zaangażowaniem) społeczności lokalnej.

W kategorii wystaw czasowych na podium – pomimo dużej liczby zgłoszonych przedsięwzięć pochodzących z muzeów różnych pod względem typologicznym, rzeczowo-tematycznym czy ich potencjału – znalazły się trzy ekspozycje przygotowane przez muzea narodowe; przy tym każda z nich skoncentrowana była na twórczości jednego artysty, a właściwie dwóch artystek i artysty, poświęcona jednemu artyście (a właściwie jednemu artyście i dwóm artystkom), o istotnym znaczeniu dla polskiej sztuki nowoczesnej. W przypadku nagrodzonej wystawy poświęconej Witkacemu przekonywało odejście od typowej chronologicznej prezentacji czy charakterystycznego dla tego twórcy osadzania interpretacji dokonań w obrębie jego własnych założeń teoretycznych na rzecz pasjonującego stematyzowania twórczości z osadzeniem w szerokim kontekście intelektualnym i artystycznym XX w.

Laureaci ostatniej z przywoływanych w tym krótkim tekście kategorii wystaw stałych, tak nowych, jak i zmodernizowanych, ponownie odznaczyli się pod kątem formalnym i rzeczowym. Bez wątpliwości pierwszeństwo przypadło gospodarzom gali – Zamkowi Królewskiemu na Wawelu za olśniewającą prezentację Skarbcza Koronnego. Wobec braku właściwych insygniów koronacyjnych narracja zbudowana została wokół pamiętek królewskich, z próbą przywrócenia charakteru dawnego Skarbcza i jego zasobu przez prezentację drogocennych naczyń, sprzętów i klejnotów. Wyróżnienia przypadły Muzeum Fotografii w Krakowie za intrygującą i wielowątkową opowieść o fotografii oraz Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie nie tylko za kultywowanie pamięci o kolekcjonerstwie uprzednich właścicieli rezydencji, lecz także i za próbę przywrócenia dawnego charakteru jednej z najstarszych upublicznionych kolekcji w Polsce.

Poziom konkursu okazał się tak wysoki i wyrównany, że decydowały często niuanse czy też ułamki przyznawanych punktów. Same nagrodzone wydarzenia były raczej zdecydowanymi faworytami podczas prowadzonych obrad jury. Jednak wszystkie lub prawie wszystkie zgłoszone projekty, mieszczące się w pierwszej dziesiątce każdej kategorii, mogłyby ubiegać się o miejsca na podium zarezerwowane dla wyróżnień. Dlatego też pod koniec obrad, kiedy członkowie jury formułowali wnioski i propozycje zmian w regulaminie Konkursu, obok korekt dotyczących liczby przyznawanych punktów za wypełnianie określonych kryteriów czy pewnych zmian w ich skonkretyzowaniu, a także przeformułowania niektórych kategorii, najsilniej akcentowana była potrzeba powiększenia liczby wyróżnień. Rzecz ta wymaga oczywiście dogłębnej analizy i spokojnej dyskusji. Ewentualne zmiany miałyby wpłynąć na lepsze zobjektywizowanie dokonywanych ocen. Rozszerzenie grona laureatów pozwoli na większe upowszechnienie ciekawych i inspirujących przedsięwzięć muzealnych. Konkurs mający tak długą tradycję nie jest przecież niezmienny, o skostniałej strukturze; podlegał już przekształceniom, by lepiej służyć nagrodzeniu najlepszych i wyróżniających się, by móc stanowić bodziec do dalszej twórczej aktywności w środowisku muzealników polskich, by pomagać w formułowaniu standardów wieloaspektowych i różnorodnych działań muzealnych.

Jury 43. Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2022

dr Paulina Florjanowicz – archeolog, dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Radosław Jańczak – naczelnik wydziału ds. muzeów w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego

dr Bartosz Kuświk – historyk, dyrektor Instytutu Śląskiego w Opolu

dr Beata Nessel-Łukasik – socjolog, historyk sztuki, muzealnik, badacz, adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie

Kacper Sakowicz – filozof, szef Gabinetu Politycznego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, reprezentant ministra kultury i dziedzictwa narodowego

Robert Supel – menadżer kultury i muzealnik, dyrektor Departamentu Zarządzania i Inwestycji w Galerii Narodowej w Pradze

prof. dr hab. Iwona Szmelter – pracownik naukowy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

prof. dr hab. Jan Święch – dziekan Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Zakładu Teorii Muzealnictwa i Dokumentacji Etnograficznej

Agata Wąsowska-Pawlik – historyk sztuki, dyrektor Międzynarodowego Centrum Kultury

Anna Wende-Surmiak – filolog romańska, muzealnik i tłumacz, w latach 2012–2021 dyrektor Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

dr hab. Michał Woźniak, prof. ucz. – pracownik naukowy w Katedrze Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, prezes Stowarzyszenia Muzeów Sztuki Inżynierskiej

Laureaci 43. Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2022

GRAND PRIX

Muzeum Architektury we Wrocławiu

LABORATORIUM ARCHITEKTURY

Kategoria „Konserwacja i ochrona dziedzictwa kultury”

NAGRODA

Muzeum Narodowe w Krakowie

RYTOWNICTWO JOACHIMA LELEWELA. KATALOG MATRYC GRAFICZNYCH I RYCIŃ LELEWELA ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Niepodległości w Warszawie

KONSERWACJA TYNKÓW Z INSKRYPCJAMI W CELACH WIĘZIENNYCH W MAUZOLEUM WALKI I MĘCZEŃSTWA

WYRÓŻNIENIE

Muzeum w Przeworsku Zespół Pałacowo-Parkowy

KONSERWACJA SAMOCHODU POŻARNICZEGO STAR 20 Z 1953 ROKU ZE ZBIORÓW DZIAŁU HISTORII POŻARNICTWA MUZEUM W PRZEWORSKU

Kategoria „Edukacja”

NAGRODA

Muzeum Architektury we Wrocławiu

LABORATORIUM ARCHITEKTURY

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T.P. Potworowskiego
ŚPIEWAJĄCE AKWARELE. ZAMIENIAMY POSTUMENTY NA INSTRUMENTY

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku
PROJEKT I WYKONANIE – MISTRZ RZEźBIARSTWA FRANZ WAGNER Z KŁODZKA

Kategoria „Projekty naukowo-badawcze”

NAGRODA

Muzeum Śląskie w Katowicach
PROJEKT NAUKOWO-BADAWCZY DOTYCZĄCY EDYCJI ŹRÓDEŁ W POSTACI TEKSTÓW ŹRÓDŁOWYCH Z TZW. ARCHIWUM POWSTAŃ ŚLĄSKICH ZAWIERAJĄCEGO MATERIAŁY PIERWOTNE, CZYLI WYTWORZONE W LATACH 1919–1921

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Narodowe w Kielcach
MUZEOTERAPIA – SPOŚÓB NA TRUDNE CZASY.
KONFERENCJA NAUKOWA

WYRÓŻNIENIE

Muzeum w Gliwicach
HALSZTACKIE CMENTARZYSKO KULTURY ŁUŻYCKIEJ W ŚWIBIU (STAN. 16), POWIAT GLIWICKI

Kategoria „Nowe i zmodernizowane wystawy stałe”

NAGRODA

Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki
NOWY SKARBIEC KORONNY

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Fotografii w Krakowie
CO ROBI ZDJĘCIE?

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
KOLEKCJONERSTWO POTOCKICH

Kategoria „Wystawy czasowe”

NAGRODA

Muzeum Narodowe w Warszawie
WITKACY. SEJSMOGRAF EPOKI PRZYSPIESZENIA

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Narodowe w Lublinie
TAMARA ŁEMPICKA. KOBIETA W PODRÓŻY

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Narodowe we Wrocławiu
ABAKANOWICZ. TOTALNA

Kategoria „Inwestycje”

NAGRODA

Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni
MAGAZYN STUDYJNY MUZEUM MARYNARKI WOJENNEJ W GDYNI

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej
LEŚNICTWO – ZESPÓŁ ZABYTKOWYCH BUDYNKÓW DAWNYCH OSAD LEŚNYCH W PARKU ETNOGRAFICZNYM MUZEUM KULTURY LUDOWEJ W KOLBUSZOWEJ

WYRÓŻNIENIE

Muzeum Narodowe w Kielcach
MODERNIZACJA MUZEUM ARCHEOLOGICZNEGO W WIŚLICY JAKO ODDZIAŁU MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Nagroda publiczności

Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki
NOWY SKARBIEC KORONNY

Nagrody specjalne

Muzeum Pamięci Mieszkańców Ziemi Oświęcimskiej w Oświęcimiu
Muzeum Dom Rodziny Pileckich w Ostrowi Mazowieckiej

dr hab. Michał F. Woźniak, prof. ucz.

Muzealnik od 1978, pracownik Muzeum Narodowego w Poznaniu i Muzeum Zamkowego w Malborku, dyrektor muzeów okręgowych w Toruniu i Bydgoszczy (do 2019), od 2001 kustosz dyplomowany. Od 1978 pracownik naukowo-dydaktyczny w Zakładzie Muzealnictwa, obecnie Katedrze Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, od 2014 profesor nadzwyczajny. Członek wielu rad muzeów, obecnie przewodniczący rad w Muzeum Zamkowym w Malborku oraz Muzeum Inżynierii i Techniki w Krakowie. Członek Rady ds. Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej (2012–2018) – jako wiceprzewodniczący, a następnie przewodniczący; michalfw@gmail.com.

Word count: 1 937; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 08.2023; **Accepted:** 08.2023; **Published:** 09.2023

DOI: 10.5604/01.3001.0053.8702

Copyright ©: Some rights reserved: National Institute for Museums. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. This material



is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Woźniak M.F.; REFLEKSJE PO 43. EDYCJI KONKURSU NA WYDARZENIE MUZEALNE ROKU SYBILLA 2022. Muz., 2023(64): 96-99

Table of contents 2023: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14964>

Regulamin publikacji prac w czasopiśmie naukowym „Muzealnictwo”

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

1. Czasopismo „Muzealnictwo” publikuje prace oryginalne i przeglądowe w języku polskim i angielskim z dziedziny muzealnictwa i nauk pokrewnych, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki związanej z aktywnością muzeów: historii muzeów i kolekcji muzealnych, badań naukowych prowadzonych przez muzealników, badań proveniencyjnych muzealiów, edukacji w muzeach, digitalizacji zbiorów muzealnych, promocji muzeów, prawa obowiązującego muzea i prawa tworzonego dla muzeów, muzealnictwa za granicą, recenzji książek dotyczących muzealnictwa, słownikowych biogramów osób zasłużonych dla polskiego muzealnictwa, wspomnień pośmiertnych o muzealnikach. Artykuły przysłane do publikacji nie mogą być wcześniej publikowane w formie drukowanej lub elektronicznej zarówno w części, jak i w całości. Prace zakwalifikowane do druku, na podstawie umów zawieranych z autorami, stają się własnością Narodowego Instytutu Muzeów.

2. Artykuły publikowane są w formie elektronicznej na stronie www.muzealnictworocznik.com. Prace umieszczane są na stronie niezwłocznie po zaakceptowaniu przez redakcję czasopisma i przejściu procesu recenzji, opracowania językowego i autoryzacji. Drukowana wersja ukazuje się z częstotliwością roczną jako zbiór prac opublikowanych wcześniej na stronie internetowej czasopisma.

3. Artykuły przedkładane do publikacji należy wgrać do elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów na stronie www.muzealnictworocznik.com, zakładka: „Złóż manuskrypt”.

4. Prace można też przysłać drogą elektroniczną na adres muzealnictwo@nim.gov.pl lub mkocus@nim.gov.pl. Artykuły zapisane na nośniku USB należy przysłać na adres pocztowy redakcji.

- Teksty powinny być przygotowane w postaci dokumentu MS Word lub pliku RTF, o objętości nie większej niż 12 stron znormalizowanego tekstu (21 600 znaków ze spacjami).
- Do tekstu właściwego artykułu należy dołączyć streszczenie (maksimum 1800 znaków ze spacjami), słowa kluczowe (minimum 5 słów kluczowych) oraz notę biograficzną autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami) wraz z numerem/numerami ORCID.
- W tekście powinny być zaznaczone miejsca, do których odnoszą się ilustracje.
- Ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość min. 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję) ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji lub przedruku zamieszczanych ilustracji.

5. Data otrzymania kompletnych materiałów składających się na pracę jest uważana za datę wpłynięcia pracy do redakcji, o czym zawiadamiany jest autor.

6. Redakcja zastrzega, iż umieszczenie artykułu na stronie www.muzealnictworocznik.com lub przysłanie go do wydawcy nie oznacza jego automatycznej publikacji w czasopiśmie „Muzealnictwo”. Ostateczna decyzja co do publikacji artykułów należy do redaktora naczelnego i kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”.

7. W przypadku odrzucenia artykułu przez redakcję autor zostanie poinformowany o odmowie publikacji w terminie 30 dni od chwili złożenia artykułu, a przysłane materiały zostaną usunięte z bazy artykułów redakcji.

8. Poszczególne elementy pracy wgranej na stronę www.muzealnictworocznik.com powinny być umieszczone w następującej kolejności:

Praca oryginalna (w języku polskim):

- tytuł pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim),
- imię i nazwisko autora/autorów oraz ich afiliacja,
- określenie charakteru pracy autorów artykułu (prace, które faktycznie były wykonywane w trakcie przygotowywania artykułu):

A – projekt badań,

B – wykonanie badań,

C – analiza statystyczna,

D – interpretacja danych,

E – przygotowanie manuskryptu,

F – przegląd piśmiennictwa,

F – przegląd piśmiennictwa,

G – finansowanie badań,

- ewentualnie nazwa instytucji, w ramach działania której praca została napisana,
- adres autora odpowiedzialnego za korespondencję, czyli kontakt z redakcją (adres pocztowy, adres poczty elektronicznej),
- streszczenie pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, maksimum 1800 znaków ze spacjami z podziałem na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja,
- słowa kluczowe w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, minimum 5 słów kluczowych),
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli jest to uzasadnione),
- treść pracy podzielona na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja, podziękowania,
- przypisy,
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji),
- nota biograficzna autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami),
- w tekście należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel, wykresów i ilustracji,
- ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość minimum 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji zamieszczanych ilustracji,
- tabele ponumerowane liczbami arabskimi i opatrzone tytułami należy dołączyć w oddzielnych plikach MS Word,
- rysunki i wykresy należy numerować jak ilustracje i dołączyć do pracy w oddzielnych plikach MS Word,
- jakość wykonania ilustracji powinna zapewnić czytelność po publikacji,
- jeżeli materiał ilustracyjny jest przedrukowywany z innych prac należy uzyskać zgodę na przedruk.

Praca przeglądowa (w języku polskim lub angielskim):

- tytuł pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim),
- imię i nazwisko autora/autorów oraz ich afiliacja (ewentualnie nazwa instytucji, w ramach działania której praca została napisana),
- adres autora odpowiedzialnego za korespondencję, czyli kontakt z redakcją (adres pocztowy, adres poczty elektronicznej),
- streszczenie pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, maksimum 1800 znaków ze spacjami),
- słowa kluczowe w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, minimum 5 słów kluczowych),
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli jest to uzasadnione),
- treść pracy,
- w tekście należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel, wykresów i ilustracji,
- ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość minimum 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji zamieszczanych ilustracji,
- przypisy,
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji),
- nota biograficzna autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami) wraz z numerem ORCID.

9. Przypisy i piśmiennictwo:

Przypisy umieszczamy po tekście właściwym artykułu, stosując następujące zasady ich zapisu:

- tytuły czasopism należy podawać w cudzysłowie,
- tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, tytuły dzieł sztuki, projektów oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski należy zapisać kursywą,
- cytaty wyodrębniamy z tekstu głównego zapisując je kursywą,
- konieczne wyróżnienia w tekście oznaczamy pogrubioną czcionką,
- cytując treści internetowe stosujemy zapis zawierający adres strony internetowej oraz datę odczytu, np. www.muzealnictworocznik.com [dostęp: 06.12.2017].

Przypisy powinny być zapisane według przykładów:

- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- *Tytuł*, Imię i Nazwisko (red.), Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, w: Imię i Nazwisko, *Tytuł*, Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, w: „Tytuł czasopisma”, Numer lub data wydania, s. xxx.

Piśmiennictwo (bibliografię) umieszczamy po wykazie przypisów stosując następujące zasady i kolejność zapisu poszczególnych pozycji bibliografii:

- obowiązuje porządek alfabetyczny według nazwisk autorów wykazanych pozycji,
- należy podać pełne nazwisko i imię autora (podawane są nazwiska wszystkich autorów, chyba że ich liczba przekracza 15), tytuł pracy, jeżeli mamy do czynienia z przekładem – imię i nazwisko tłumacza, nazwę wydawnictwa, miejsce i rok wydania publikacji,

- tytuły książek i artykułów zapisujemy kursywą,
- tytuły czasopism i wydawnictw ciągłych w cudzysłowach, prostą czcionką.

10. Recenzowanie artykułów:

- Wszystkie przedłożone do publikacji artykuły przechodzą przez procedurę preselekcji (ocenę kolegium redakcyjnego), do recenzji zaś zostają skierowane artykuły wyłonione w toku tej procedury. Prace recenzowane są przez dwóch niezależnych recenzentów. Intencją redakcji jest, by przynajmniej jeden z recenzentów wywodził się ze środowiska muzealnego. W procesie recenzji zastosowanie ma zasada tzw. podwójnie ślepej oceny, która powoduje, że autorzy i recenzenci nie znają swoich tożsamości. Recenzja ma formę pisemną i kończy się sugestiami recenzenta dotyczącymi niezbędnych poprawek i uzupełnień oraz końcowym wnioskiem o dopuszczeniu artykułu do publikacji lub odrzuceniu go. Sekretarz redakcji informuje autorów o uwagach i sugestiach recenzentów. Redakcja nie zwraca prac, które nie zostały zakwalifikowane do druku. Redakcja umieszcza pełną listę recenzentów numeru w wersji drukowanej czasopisma.
- Autor po zapoznaniu się z treścią recenzji może podjąć decyzję o wprowadzeniu do artykułu sugerowanych przez recenzentów korekt i uzupełnień. Autor zobowiązany jest nanieść korekty i uzupełnienia w terminie wskazanym przez redakcję. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzenia do tekstu drobnych poprawek i skrótów.
- Artykuł poprawiony przez autora zostaje skierowany do opracowania językowego i ponownie przekazany autorowi do autoryzacji. Autor zobowiązany jest odesłać zaautoryzowany tekst w ciągu trzech dni od daty jego otrzymania.

11. „Ghostwriting” oraz „guest authorship”:

Wszystkie wykryte przypadki nierzetelności naukowej w postaci plagiatów, praktyk „ghostwriting” oraz „guest authorship” będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (instytucje zatrudniające autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.). Z „ghostwriting” mamy do czynienia wówczas, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji bez ujawnienia swojego udziału. Z „guest authorship” („honorary authorship”) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora był znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo to jest autorem/współautorem publikacji.

12. Ostateczna decyzja co do publikacji artykułów należy do redaktora naczelnego i kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”.

Adres redakcji:

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”
Narodowy Instytut Muzeów
ul. Topiel 12, 00-342 Warszawa
tel.: (+48 22) 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nim.gov.pl lub mkocus@nim.gov.pl

Adres wydawcy:

Index Copernicus International Sp. z o.o.
ul. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa
tel./fax: (+48 22) 487 53 93
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com lub office@indexcopernicus.com

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”, działając w imieniu Narodowego Instytutu Muzeów, oraz wydawca czasopisma – Index Copernicus International Sp. z o.o. uprzejmie dziękują wszystkim autorom, recenzentom i osobom współpracującym z redakcją, które przyczyniły się do powstania tegorocznego numeru czasopisma.

Numer drukowany jest podsumowaniem roku wydawniczego 2023. Wszystkie artykuły w formie elektronicznej były regularnie publikowane w wersji on-line czasopisma pod adresem www.muzealnictworocznik.com

Zachęcamy Państwa do nawiązania współpracy z czasopismem w kolejnym roku wydawniczym. Redakcja rocznika przyjmuje już artykuły naukowe na rok 2024. Manuskrypty powinny być przygotowane zgodnie z powyższym regulaminem publikacji. Autorzy chcący zgłosić pracę do redakcji powinni skorzystać z elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów, który jest dostępny na stronie internetowej rocznika. W razie jakichkolwiek pytań prosimy o kontakt z redakcją lub z wydawcą.

Zapraszamy Państwa do współpracy oraz aktywnego uczestnictwa w tworzeniu czasopisma „Muzealnictwo”.

Publishing Terms and Conditions of the Scientific Journal 'Museology'

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

1. The journal 'Museology' publishes original works and reviews in both Polish and English concerning museology and related disciplines, in particular works exploring the subjects of museums' activities: history of museums and their collections, research undertaken by museum curators, provenance studies of museum exhibits, education in museums, digitalisation, promotion, legal regulations in force and those currently created for museums, museums in foreign countries, reviews of books on museology, biographical notes for a dictionary of distinguished professionals in Polish museums' field, obituaries. Submitted articles must not have been published previously, either in print or electronically, as a whole or in part. Authors of works accepted for publication assign their copyright to the National Institute for Museums by signing an agreement.

2. Articles are published in an electronic form on www.muzealnictworocznic.com. They are accessible on the website soon after being accepted by an editorial office, positively reviewed, edited and authorised. The printed version comes out once a year as a collection of all the materials already published on the website.

3. Articles can be submitted by using the online manuscript submission system available on the website www.muzealnictworocznic.com, bookmark: 'Submit manuscript'.

4. Materials for publications can also be sent electronically to: muzealnictwo@nim.gov.pl or mkocus@nim.gov.pl. If stored on a USB flash drive, they should be sent to the postal address of the editorial office.

- Manuscript should be saved as a MS Word document or a RTF file, not exceeding 12 pages in a standardised format (21 600 characters with spaces).
- Manuscript should be accompanied by: an abstract (maximum 1800 characters with spaces), keywords (minimum 5 keywords), and a biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces) with ORCID number/numbers.
- Sections of the manuscript, where relevant illustrations are going to be placed, should be clearly indicated by the author.
- Illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required). Author is obliged to obtain any necessary permissions for publishing or reprinting attached illustrations.

5. A date when the complete materials for publication are delivered to the editorial office is regarded as a date of the submission, of which the author is notified.

6. Submitting an article via the online system or by posting it to the publisher does not automatically imply it will be published in the journal 'Museology'. A final decision on its publication is made by the Editor-in-Chief and the editorial council of the journal.

7. In case the article is not accepted by the editorial office, the author will be informed about it within 30 days from the date of its submission; any materials sent for publication will be deleted from the 'Museology' editorial database.

8. Individual components of the article submitted via the online system on www.muzealnictworocznic.com should be delivered in the following order:

Original work (in Polish language):

- the title in Polish (or in both Polish and English),
- first and second names of the author/authors and their affiliations,
- the type of works done by the authors (nature of studies actually conducted prior to completion of the article):

A – research project,

B – conducting research,

C – statistical analysis,

D – interpretation of data,

E – preparing the manuscript,

F – literature review,

G – research funding,

- the name of an institution, if applicable, in which the study was conducted,
- the address of an author responsible for the contact with the editorial office (postal address, e-mail address),
- the abstract in Polish (or in both Polish and English, maximum 1800 characters with spaces) with sections: introduction, materials and methods, results, discussion,
- keywords in Polish (or in both Polish and English, minimum 5 keywords),
- the list of abbreviations and other information (if necessary),
- the actual article divided into sections: introduction, materials and methods, results, discussion, acknowledgements,
- endnotes,
- the list of literature (up to 100 titles),
- the biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces) with ORCID number,
- indication of the approximate location for each table, diagram or illustration within the manuscript,
- illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required); the author is obliged to obtain permission for publishing illustrations, if necessary,
- tables, marked by Arabic numerals and explanatory titles, should be attached in separate MS Word files,
- drawings and diagrams should be numbered similarly to illustrations and attached to the article in form of separate MS Word files,
- resolution of the images should be high enough so that their quality after publishing is not compromised,
- in case the illustration originates from other publication, it is crucial to obtain permission for reprinting it.

Review (in Polish or English language):

- the title in Polish (or in both Polish and English),
- first and second names of the author/authors and their affiliation (the name of an institution, if applicable, in which the review was written),
- the address of an author responsible for the contact with the editorial office (postal address, e-mail address),
- the abstract in Polish (or in both Polish and English, maximum 1800 characters with spaces),
- keywords in Polish (or in both Polish and English, minimum 5 keywords),
- the list of abbreviations and other information (if necessary),
- the actual manuscript,
- indication of the approximate location for each table, diagram or illustration within the manuscript,
- illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required); the author is obliged to obtain permission for publishing illustrations, if necessary,
- endnotes,
- the list of literature (up to 100 titles),
- the biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces) with ORCID number.

9. Endnotes and literature:

References to the sources should be placed at the end of the article, according to the following guidelines:

- titles of periodicals should be written in inverted commas,
- titles of books and their parts, i.e. chapters and articles, titles of artworks, projects, foreign terms within the manuscript should be written in italics,
- quotations should be distinguished from the main text by using italics,
- parts of text needed to be highlighted should be written in bold,
- when quoting the Internet sources, an address of the website is required as well as the date when the content was accessed, e.g. www.muzealnictworocznik.com [access: 06.12.2017].

While preparing endnotes, please follow guidelines below:

- First name and Surname, *Title*, Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- *Title*, First name and Surname (ed.), Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- First name and Surname, *Title*, in: First name and Surname, *Title*, Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- First name and Surname, *Title*, in: 'Title of periodical', Number of issue or date of edition, p. xxx.

Literature (bibliography) should be placed after endnotes, in accordance with following requirements:

- individual items are ordered alphabetically by names of their authors,
- full surname and first name of the author should be given (names of all the authors are required unless there are more than 15 of them), title of the work, in case of the translated work – first name and surname of the translator, name of the publisher, place and year of publishing,

- titles of books and articles should be written in italics,
- titles of periodicals and serial publications should be written in inverted commas, in a normal font-style.

10. Reviewing of the articles:

- All the submitted articles first undergo the procedure of pre-selection (an evaluation of the editorial council); it is followed by the reviewing procedure concerning those pre-selected as a result of the council's debate. Articles are assessed by two independent reviewers. It is an intention of the editorial office that at least one of the reviewers is a practitioner in the museum field. The procedure is based on the so-called double-blind evaluation, which means that both authors and reviewers stay anonymous throughout the review process. The review is in a written form, with the conclusion containing suggestions for necessary improvements and corrections, as well as the recommendation, whether the article should be accepted to be published or rejected. The secretary of the editorial office informs the authors about the suggestions and recommendations of the reviewers. The editorial office does not send back the rejected articles. The full list of the reviewers is accessible both on the website of the journal 'Museology' and in its printed edition.
- After reading the reviews, author can make a decision if intends to revise the article according to suggestions given by reviewers. When deciding to do so, author should meet the deadlines indicated by the editorial office. Editors reserve the right to introduce small corrections and abbreviations.
- The revised article is then edited by the editorial team, and sent back to the author for authorisation. Author is obliged to return the authorised article within three days.

11. 'Ghostwriting' and 'guest authorship':

If any dishonest practices are discovered, such as plagiarism, 'ghostwriting' or 'guest authorship', they will be exposed, including notification of relevant entities (institutions where authors are employed, scholars' societies, editors of scholarly journals associations etc.). 'Ghostwriting' occurs when an individual makes a substantial contribution to the research being published but is not listed as an author. 'Guest authorship' ('honorary authorship') occurs when an individual regarded as an author/co-author of the publication had in fact a marginal contribution or none.

12. The final decision on publishing the submitted articles is made by the Editor-in-Chief along with the 'Museology' editorial council.

Address of the editorial office:

Editorial office of the journal 'Museology'
National Institute for Museums
Topiel Street 12, 00-342 Warszawa
tel.: (+48 22) 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nim.gov.pl, mkocus@nim.gov.pl

Address of the publisher:

Index Copernicus International Ltd.
Kasprzaka Street 31A/184, 01-234 Warszawa
tel./fax: (+48 22) 487 53 93
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com or office@indexcopernicus.com

The editorial office of the annual journal 'Museology', acting on behalf of the National Institute for Museums, together with the publisher – Index Copernicus International Ltd., would like to express appreciation and gratitude to all the authors, reviewers, and those taking part in preparation of the current issue of the periodical.

The printed edition gathers the publications of the year 2023. All the articles in an electronic version have been published on a regular basis on www.muzealnictworocznik.com

We invite you to cooperate with the 'Museology' editorial office in the next year. The submission of the scholarly articles to be published in 2024 has already started. Manuscripts should be prepared in accordance with the publishing regulations listed above. Authors who wish to submit their articles are kindly asked to use the online manuscript submission system accessible on the journal's website. Please contact either the editorial office or the publisher in case of any questions.

If you ever wish to cooperate with us on preparing future issues of the journal 'Museology', your participation will be always welcomed and appreciated.

RECENZENCI NUMERU 64, ROK 2023

pprof. dr hab. Jerzy Dzik (Instytut Paleobiologii im. Romana Kozłowskiego Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
prof. dr hab. Dariusz Iwan (Muzeum Zoologiczne w Muzeum i Instytucie Zoologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
prof. dr hab. Piotr Kwiatkowski (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny)
prof. dr hab. inż. Marek Pabich (Politechnika Łódzka)
prof. dr hab. Tomasz F. de Rosset (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
prof. dr hab. Joanna M. Sosnowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
prof. ucz. dr hab. Joanna Białynicka-Birula (Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie)
prof. ucz. dr hab. Dorota Folga-Januszewska (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)
prof. ucz. dr hab. Rafał Makała (Uniwersytet Gdański)
prof. ucz. dr hab. Monika Murzyn-Kupisz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
prof. ucz. dr hab. Piotr Stec (Uniwersytet Opolski)
prof. ucz. dr hab. Rafał Wiśniewski (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Krzysztof Babraj (Muzeum Archeologiczne w Krakowie)
dr Barbara Banasik (Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie)
dr Magdalena Białonowska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Hubert Czachowski (Muzeum Etnograficzne w Toruniu)
dr Janusz Czop (Kraków)
dr Agata Gabiś (Uniwersytet Wrocławski)
dr Magdalena Ginter-Frołow (Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie)
dr Paulina Gwoździewicz-Matan (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
dr Katarzyna Jagodzińska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
dr Dariusz Kacprzak (Muzeum Narodowe w Szczecinie)
dr Leszek Karczewski (Uniwersytet Łódzki)
dr Joanna Macalik (Uniwersytet Ekonomiczny we Wrocławiu)
dr Magdalena Pinker (Muzeum Narodowe w Warszawie)
dr Jolanta Polanowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
dr Karolina Radłowska (Uniwersytet w Białymstoku)
dr Dorota Sidorowicz-Mulak (Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu)
dr Beata Skrzydlewska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Marcin Szelaż (Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu)
dr Magdalena Tarnowska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Jarosław Trybuś (Warszawa)
dr Joanna Wasilewska (Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie)
dr Magdalena M. Woźniak (Uniwersytet Warszawski)
mgr Barbara Czaja (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)
mgr Przemysław Głowacki (Warszawska Szkoła Filmowa)
mgr Piotr Górajec (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)
mgr Lidia Kamińska (Warszawa)
mgr Katarzyna Mączewska (Muzeum Narodowe w Warszawie)
ks. Andrzej Rusak (Muzeum Diecezjalne „Dom Jana Długosza” w Sandomierzu)
mgr Katarzyna Śliwowska (Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku)
mgr Robert Zydel (Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)



Narodowy
Instytut
Muzeów